

Università degli Studi  
della Calabria

Dipartimento di Filologia



FILOLOGIA  
ANTICA E MODERNA



*Rubbettino Editore*

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

*DIRETTORE*  
NICOLA MEROLA

*CONDIRETTORE*  
FRANCA ELA CONSOLINO

*SEGRETARI DI REDAZIONE*  
RAFFAELE PERRELLI, CATERINA VERBARO

*DIRETTORE RESPONSABILE*  
NUCCIO ORDINE

*ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI:*  
FRANCESCO IUSI

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

Per l'acquisto 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

9, 1995

**COSTANZO DI GIROLAMO**

- p. 7 *L'EREDITÀ DEI TROVATORI IN CATALOGNA*

**GIOVANNA DERENZINI**

- p. 29 *NOTE AUTOGRAFE DI PIERO DELLA FRANCESCA NEL CODICE 616 DELLA BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DI BORDEAUX. PER LA STORIA TESTUALE DEL "DE PROSPECTIVA PINGENDI"*

**SANDRA LIGATO**

- p. 57 *LA PERFETTA ALCHIMIA DELLA BEGGAR'S OPERA*

**YVES HERSANT**

- p. 79 *PARADOXES D'OSSIAN*

**PATRIZIA LANDI**

- p. 89 *AUTORI, EDITORI E LETTORI A MILANO DURANTE IL «DECENNIO DI PREPARAZIONE» (1850-1859)*

**LAURA NERI**

- p. 139 *LA SCRITTURA UMORISTICA NELLE NOVELLE DELL'ULTIMO SVEVO*

**VALENTINO CECCHETTI**

- p. 161 *LA «SCELTA DEI COMPAGNI» E LA DECADENZA: NOTA SUL SEME SOTTO LA NEVE DI IGNAZIO SILONE*

**MONICA LANZILLOTTA**

- p. 181 *APPUNTI SULLA TRADUZIONE. IN MARGINE AL 'MESTIERE' DI TRADUTTORE DI CESARE PAVESE*

**ADRIANA DE BERNARDO**

- p. 191 *IL PERCORSO VERSO IL ROMANZO: REALISMO E INFRAZIONI AL CODICE DELLA LEGGIBILITÀ*

**GIOVANNI POTENTE**

- p. 221 *POSTILLE A BLOOM. ERMENEUTICA E ANSIA DELL'INFLUENZA*

**ILARIA SCOLA**

- p. 237 *INTERVISTA A MARIO LUZI: 5 APRILE 1995*

**NOTE E RECENSIONI**

- p. 247 **RENATO NISTICÒ** (P. Brooks)

Costanzo Di Girolamo

## L'eredità dei trovatori in Catalogna

La scomparsa repentina della lirica dei trovatori può spiegarsi solo con il suo essere radicata in un sistema sociale spazzato via dalla storia in pochi decenni: al di fuori di questo sistema sociale essa non poteva più vivere come tale; e troppo frettoloso era stato forse il tentativo di alcuni (Uc de Sant Circ, Guiraut Riquier...) di riconvertire la figura del poeta cortese in quella di poeta cortigiano, o di cortigiano *tout court*. Abbiamo già parlato della capillare irradiazione della lirica provenzale, fin dal XII secolo, in tutta Europa: verso la Francia del Nord, la Germania, la Penisola Iberica, l'Italia, in ultimo l'Inghilterra; irradiazione che garantì la sopravvivenza della tradizione trobadorica, in altre lingue e con trasformazioni più o meno significative, anche dopo la fine del movimento poetico nel Mezzogiorno francese alla fine del XIII secolo.

Un caso a parte in questo panorama variegato e complesso è dato dalla Catalogna. I catalani erano stati i primi, a partire dalla seconda metà

---

\* Queste pagine, inedite in italiano, sono apparse in appendice all'edizione catalana del mio libro *I trovatori*, Torino 1989 (*Els trobadors*, traducció de Núria Puigdevall Bafaluy, València 1994, pp. 283-302). Sulla qualità della traduzione, che non mi è stato consentito di controllare e che è stata stampata senza la mia approvazione, preferisco qui stendere un velo pietoso. Appunto perché ne sconsiglio a chiunque la lettura, mi fa piacere pubblicare questo saggio nella sua forma originale, e pubblicarlo in particolare in questa rivista, giacché il libro cominciò a prendere vita proprio da alcuni corsi sui trovatori che tenni anni fa all'Università della Calabria. Non ho apportato al testo nessuna modifica di rilievo, ed è chiaro che esso non va letto come un saggio autonomo ma come il capitolo conclusivo di un libro unitario.

del XII secolo, e quindi ben prima degli italiani, a appropriarsi non solo delle forme e dei modi della poesia trobadorica, ma della stessa lingua: la somiglianza tra le parlate occitane e le varietà del catalano, e inoltre gli stretti contatti tra la Catalogna e il Mezzogiorno, facilitarono l'adozione della coine linguistica dei trovatori senza che si sentisse la necessità di ricorrere all'idioma locale, come sarebbe invece avvenuto nell'estremo Occidente iberico (i poeti galego-portoghesi) e nell'Italia meridionale (i poeti della Scuola siciliana), oltre ovviamente che in Francia e in Germania. Il fatto è tanto più significativo in quanto il catalano acquista ben presto dignità di lingua letteraria, ma di lingua letteraria della prosa, con l'opera di Ramon Llull e con quella dei cronisti dei re d'Aragona. Si assiste insomma a una sorta di bilinguismo letterario: provenzale per la lirica (e, si aggiunga, anche per la poesia narrativa), catalano per la prosa, sicché i due autori maggiori del XIII secolo catalano, Cerveri de Girona e Ramon Llull, scrivono in due lingue diverse (e Llull cambia lingua quando compone lirica).

Non significa accettare un'ottica nazionalistica (che peraltro mal si addirebbe a chi scrive) considerare parte integrante della letteratura catalana l'opera poetica in provenzale dei trovatori catalani del XII e del XIII secolo, dal momento che il provenzale, o un provenzale catalanizzato, o un catalano fortemente provenzaleggiante, sopravvive nella poesia catalana alla catastrofe della fine del XIII secolo, a differenza di quanto avviene in Italia; mentre invece, credo, non fa parte della letteratura italiana l'opera poetica dei non pochi trovatori italiani, contemporanei ai poeti siciliani e toscani del Duecento, perché in Italia nessuno scrive più in provenzale dopo la fine del movimento dei trovatori.<sup>1</sup> La differenza può

---

<sup>1</sup> Proprio per queste ragioni, non condivido la tendenza diffusa in molte edizioni pubblicate di recente in Catalogna di applicare al provenzale dei trovatori catalani i criteri grafici in uso per il catalano: limitatamente all'introduzione degli accenti, lo fanno anche Comromines e Field, nelle edizioni citate più avanti. I padri fondatori della provenzalistica, nel XIX secolo, ebbero la buona idea di non connotare in maniera nazionale (per esempio alla francese o all'italiana, anche solo nell'uso degli accenti) le trascrizioni dei testi, forse proprio perché erano consapevoli della circolazione sovranazionale della poesia trobadorica, nel Medioevo e dopo. Non vedo perché si debba fare un'eccezione per i trovatori catalani nonché per i poeti del XIV secolo e dell'inizio del XV. L'impiego in poesia dei

essere considerata sottile, ma forse vale come un utile discrimine in sede di storiografia letteraria. In realtà, nel caso della poesia catalana del XIV e del XV secolo, non si può parlare che di continuazione della tradizione occitana, non certo di imitazione o di ripresa a distanza: una continuazione, o una continuità, che si giustifica appunto con le salde radici che questa tradizione aveva messo nelle terre catalane, da València al Rossiglione e alle Baleari.<sup>2</sup>

Ma diamo prima di tutto uno sguardo alla poesia catalana anteriore al XIV secolo, prima di quando cioè, dopo la fine della civiltà poetica occitana, comincia a assumere caratteri autonomi. I maggiori poeti lirici di origine catalana sono sicuramente Guillem de Bergueda, Berenguier de Palazol, Ponç de la Guardia, Guillem de Cabestany e il più tardo e pluritonale e sperimentalista Cerveri de Girona, un emulo, per molti aspetti, di Raimbaut de Vaqueiras; a questi si affiancano personaggi di considerevole importanza storica, e importanti soprattutto come mecenati: re Alfonso d'Aragona detto il Casto, re Pietro il Grande, re Federico II di Sicilia, il cavaliere Uc (o Uguet) de Mataplana...; e inoltre autori responsabili di un'approfondita riflessione sulla lingua, sugli strumenti e sulla tradizione della poesia trobadorica, sotto forma di *ensenhamens* e soprattutto di trattati retorico-metrico-grammaticali: la maggior parte della trattatistica antica sulla lingua e sulla poesia dei trovatori è infatti opera di catalani.<sup>3</sup>

Si può parlare di una linea poetica catalana, di una continuità che va dai trovatori del XII-XIII secolo fino ai poeti del XV secolo? Qualsiasi generalizzazione o forzatura sarebbe ovviamente sbagliata; eppure alme-

---

segni diacritici secondo l'uso del catalano moderno (il che non vuol dire la modernizzazione della lingua) mi sembra giustificato solo a partire da Ausiàs March.

<sup>2</sup> D'accordo con Riquer, tuttavia, eviteremo «per raons de mètode [...] d'anomenar 'trobadors' els poetes catalans des que s'inicia el segle XIV» (1964, I, p. 509).

<sup>3</sup> Il primo trattato sono le *Razos de trobar* di Raimon Vidal (su cui vedi oltre); furono scritte in Sicilia dal catalano Jofre de Foixa, tra il 1289 e il 1291, le *Regles de trobar*; di un altro anonimo catalano (se non dello stesso Jofre de Foixa) è la *Doctrina de compondre dictats* (fine XIII secolo); maiorchino era ancora Berenguer d'Anoya, autore agli inizi del XIV secolo del *Mirall de trobar*; a questi testi si aggiungano i due trattatelli anonimi inclusi nel cosiddetto *Cançoneret de Ripoll* (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Ripoll 129), forse dell'inizio del XIV secolo. Per Foixa si veda l'ed. Marshall 1969; per Berenguer d'Anoya l'ed. Vidal i Alcover 1984; per gli altri, l'ed. Marshall 1972.

no un paio di tratti, che sopravvivranno all'epoca dei trovatori, sembrano manifestarsi precocemente.

Uno di questi tratti è anzitutto la costante riflessione metapoetica, dicevamo, sulla tradizione trobadorica classica e poi, nel Medioevo catalano più tardo, su quella cortese in generale. A cominciare era stato il visconte Guerau de Cabrera, autore di un *ensenhamen* al suo giullare Cabra, a cui abbiamo già accennato,<sup>4</sup> che contiene un repertorio di testi provenzali e anche francesi. Ma l'autore catalano che ha dedicato forse tutta la sua produzione alla speculazione metaletteraria, e nello stesso tempo all'esaltazione del ruolo dei giullari, è sicuramente Raimon Vidal di Bezaudun, autore certo di due *novas*, *Abril issia* e *So fo el tems*, e di quella che è la prima grammatica del provenzale e in assoluto di una lingua moderna, ad uso probabilmente dei cultori catalani di poesia trobadorica, le *Razos de trobar*.<sup>5</sup>

Il primo poemetto (databile al 1209 o al 1213),<sup>6</sup> se non è una *nova* (novella) in senso stretto, non è forse nemmeno «un *ensenhamen* perfectament cenyt als cànons del gènere», come vuole il suo più recente editore,<sup>7</sup> o quanto meno non è un vero e proprio insegnamento al giullare, come sembrerebbe di capire dalle battute iniziali. La *nova* non ha un reale sviluppo narrativo, e anche il tono didattico è alquanto labile. Vi si racconta che il poeta, mentre si intratteneva una mattina nella piazza di Besalú perduto nei suoi pensieri d'amore, viene avvicinato da un *joglaret* che gli chiede consiglio: decidono di fare un picnic sull'erba e finiscono per intavolare una discussione sulla decadenza della *largueza* e sulla crisi della giulleria. Il giullare racconta a Raimon le opinioni in merito di Dalfi

<sup>4</sup> Vedi sopra [*I trovatori*], pp. 10-11.

<sup>5</sup> Le due *novas* sono editate da Field 1989-91. La datazione delle *Razos* non è documentabile: da indizi interni Marshall, 1972, pp. lxxvii-lxx pensa a una data anteriore alla composizione di *Abril issia*. L'attribuzione a Raimon di una terza *nova*, il *Castiagilos*, è stata negata da Field 1989-91, II, pp. 222-224, che nella sua edizione pubblica il racconto come anonimo. Su Raimon Vidal narratore sono fondamentali le pagine di Limentani 1977, pp. 45-60.

<sup>6</sup> Field 1989-91, I, pp. 54-61.

<sup>7</sup> Field 1989-91, I, p. 51. Anche Monson 1981, pp. 84-94 arriva alla stessa conclusione di Field, non nascondendosi tuttavia le difficoltà di una collocazione generica netta del testo.



d'Alvernhe, trovatore e grande mecenate,<sup>8</sup> da lui consultato in precedenza, e poi descrive la corte di Uc de Mataplana (una corte in cui Raimon doveva essere di casa): per buoni che siano questi mecenati, non sono più, comunque, quelli di una volta... Prende a questo punto la parola Raimon, che ricorda le sue esperienze nel mondo delle corti: salvo rare eccezioni, l'epoca d'oro del mecenatismo è finita, e i giullari sono costretti a trasformarsi in buffoni. Come si vede, Raimon anticipa di molti decenni i risentiti lamenti di Guiraut Riquier e, come all'incirca negli stessi anni faceva l'anonimo autore di *Daurel et Beton*,<sup>9</sup> proclama l'insostituibile funzione del poeta e del giullare nel mondo cortese. Questi spunti non sono i soli aspetti, abbiamo detto, metaletterari dell'opera di Raimon Vidal. Le sue *novas* sono infatti intessute di citazioni di trovatori, invocati come *auctores*, come maestri di vita e di saggezza cortese. In *Abril issia* compaiono nove citazioni, di varia estensione, mentre l'altra *nova*, *So fo el tems*, include ben quarantuno citazioni.

*So fo el tems* ha un filo narrativo un po' più consistente.<sup>10</sup> Un bravo cavaliere che ha servito per sette anni la sua dama le chiede un giorno qualcosa di più, di prenderlo finalmente *en loc de drut* e di concedergli di *jaçer* con lei (vv. 149-50). La signora lo respinge infuriata e a nulla vale la mediazione di una sua damigella; il cavaliere anzi rivolge a quest'ultima le sue attenzioni, facendole le stesse proposte: proposte che la fanciulla accetta, ma differendole di un anno, cioè subito dopo il suo matrimonio (ovviamente, con un altro uomo). A questo punto la dama ci ripensa e cerca una riappacificazione che però il cavaliere rifiuta. Qui si

<sup>8</sup> Secondo la *vida*, avrebbe dissipato più della metà delle sue fortune, salvo poi a recuperarle a fatica, a causa della sua *largueza* (ed. Boutière & Schutz 1964, p. 284).

<sup>9</sup> Vedi sopra [*I trovatori*], p. 192, n. 26, e pp. 230-231.

<sup>10</sup> Il poemetto ci è per la verità giunto in tre versioni (o parti), l'ultima delle quali contiene una citazione di una poesia posteriore al 1252. Secondo Field, Raimon Vidal avrebbe rimaneggiato e continuato un'anonima *nova* precedente (la prima versione finirebbe con il rifiuto della dama); a sua volta, il rifacimento di Raimon (che terminerebbe con la sentenza di Uc) sarebbe stato continuato dal più tardo poeta della terza versione, incompleta (1989-91, I, p. 77). D'altra parte, è anche possibile che ci troviamo davanti a varianti d'autore, e che le versioni che oggi leggiamo siano state oggetto di pesanti rimaneggiamenti (caso non insolito, ad esempio, nella narrativa breve del Nord): la menzione di una lirica successiva al 1252, quando Raimon era probabilmente già morto, si potrebbe spiegare come una semplice interpolazione.

pone dunque il 'caso' cortese: ha ragione la dama o il cavaliere? Alla fine la questione viene sottoposta a Uc de Mataplana, che emette un giudizio a favore della dama, propugnando quindi un'interpretazione monogamica della *fin'amor*. A sostegno delle ragioni dei tre protagonisti (i due mariti sono naturalmente del tutto assenti), viene fatto ricorso ai maestri dell'amore cortese e quindi di comportamento, i trovatori classici e contemporanei, i cui versi sono citati a mo' di sentenze, di precetti inappellabili, ma anche di armi dialettiche, nell'argomentazione generale.

Abbiamo dato spazio a questi due testi narrativi perché essi sono comunque profondamente impregnati di cultura trobadorica, della cultura lirica in senso stretto, e soprattutto perché rivelano una spiccata vocazione verso un enciclopedismo letterario che contraddistinguerà la poesia catalana fino a tutto il XV secolo. Non è forse un caso che Raimon Vidal, accanto ai trovatori classici e a quelli sulla cresta dell'onda, citi anche un frammento di *us castellans*, cioè di 'un castigliano', di un poeta castigliano, del quale però dice di non ricordare il nome, che è (anche se si trattasse di una contraffazione parodica) il primo esempio pervenutoci di poesia lirica castigliana,<sup>11</sup> a riprova di un'apertura a tutto campo, e perfino di un gusto per l'esotico e per il raro. Ma torneremo più avanti su questo carattere della letteratura catalana tardomedievale.

L'altro carattere, che comincia a risultare appariscente soprattutto nel XIII secolo, è la presenza nei trovatori catalani di una vena per così dire cantabile e danzabile, di una ricerca formale che rifugge dal *clus* e dal *ric*, ammiccando piuttosto ai generi di tradizione orale. Il potente barone Guillem de Bergueda, vissuto per buona parte del XII secolo (morì prima del 1196, e, secondo la *vida*, sarebbe caduto in uno scontro armato),<sup>12</sup> divise il suo tempo tra il governo delle sue terre, scaramucce feudali e la composizione di virulenti sirventesi contro i suoi nemici, uno dei quali, il visconte Ramon Folc de Cardona, dopo essere stato gratificato dei suoi

<sup>11</sup> *So fo el tems*, vv. 625-32. Sull'interpretazione di questi versi vedi Field 1989-91, II, pp. 82-83.

<sup>12</sup> «Mout li vengon grans aventuras d'armas e de dompnass, e de grans desaventuras. Pois l'aucis uns peons» (ed. Boutière & Schutz 1964, p. 527) [Gli capitarono molte grandi avventure, d'armi e di dame, e delle grandi sventure. E poi fu ucciso da un pedone (cioè da un soldato a piedi)].

insulti in rima, fu da lui in ultimo ucciso a tradimento. Già questo trovatore catalano, nei suoi sirventesi, ricorre insolitamente a ritmi saltellanti e perfino all'impiego del ritornello, come in uno dei componimenti che mettono in croce Ponç de Mataplana (lo zio di Uc, il mecenate tanto amato da Raimon Vidal), accusato di fellonia e per giunta di omosessualità:

Cansoneta leu e plana,  
leugereta, ses ufana,  
farai, e de Mon Marques,  
del traichor de Mataplana,  
q'es d'engan farsitz e ples.  
A, Marques, Marques, Marques,  
d'engan etz farsitz e ples!<sup>13</sup>

[Una canzonetta facile e piana, leggerina e senza pretese, farò sul Mio Marchese, il traditore di Mataplana, che d'inganno è farcito e pieno. Ah, Marchese, Marchese, Marchese, d'inganno siete farcito e pieno!]

Ma il poeta più rappresentativo della cultura trobadorica catalana è senz'altro Cerveri de Girona, attivo nella seconda metà del XIII secolo, a cui abbiamo già accennato a proposito del suo sperimentalismo metrico-strofico e del suo gusto per i ritmi tradizionali.<sup>14</sup> La sua *viadeyra* è, come dice il termine, una canzone di viaggio, per ritmare, presumibilmente con l'accompagnamento di una melodia saltellante, il cammino nella marcia o sulla via dei pellegrinaggi, alla maniera delle *cantigas* galego-portoghesi.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> P.-C. 210.8, vv. 1-7; ed. Riquer 1971, II, p. 97. Il sirventese si conclude con la raccomandazione a chi si trovi a schiacciare un pisolino in compagnia del marchese di indossare brache di resistente cuoio, viste le sue tendenze.

<sup>14</sup> Vedi sopra [*I trovatori*], p. 214.

<sup>15</sup> P.-C. 434a.34; ed. Riquer 1947, p. 1, con piccoli ritocchi grafici; cfr. anche l'ed. Coromines 1988, II, p. 219. Una parte non piccola di quest'ultima edizione di Cerveri è dedicata a rifare fastidiosamente le bucce, con grazia pugilistica più che cavalleresca, e non sempre giustificatamente o con buone argomentazioni, al precedente editore; ma l'edizione di Coromines aggiunge pochissimo all'interpretazione letteraria di Cerveri (leggiamo in una nota: «Les qüestions d'estructura propriament literària... les deixem per als tracta-

*No-l prenatz lo fals marit,  
Jana<sup>a</sup> delgada!<sup>b</sup>*

I No-l prenatz lo fals jurat,<sup>c</sup>  
que pec es mal enseynat,  
*Jana delgada!*

II No-l prenatz lo mal marit,  
que pec es ez adormit,  
*Jana delgada!*

III Que pec es mal enseynat,  
no sia per vos amat,  
*Jana delgada!*

IV Que pec es ez adormit,  
no jaga ab vos el lit,  
*Jana delgada!*

V No sia per vos amat,  
mes val cel c'avetz privat,  
*Jana delgada!*

VI No jaga ab vos el lit,  
mes vos y valra l'amich,<sup>d</sup>  
*Jana delgada!*

---

distes d'història de la literatura, que jo no sóc» (I, p. 11)) e non aggiunge molto al miglioramento del testo.

<sup>a</sup> Diminutivo di Joana.

<sup>b</sup> «*delgat*, délié, svelte, mince» (Levy, *PD*, s.v.).

<sup>c</sup> *Jurat* è colui che ha dato la parola di matrimonio, il promesso sposo (Levy, *PD*, s.v. *jurar*; Coromines 1988, II, p. 221).

<sup>d</sup> Coromines (II, p. 222) emenda, anche per ragioni di rima, *amich* in *amit* < AMICTUM 'amitto' (paramento liturgico), inteso come 'coperta', con l'evidente doppio senso che ne risulta. Ma una rima imperfetta era ammessa, e poteva perfino presentarsi come un preziosismo agli occhi di un trovatore, in un genere popolareggiante; *amich* riprende inoltre semanticamente *privat* (una locuzione solita nei trovatori è infatti *amic privat*), secondo la logica parallelistica della poesia, che salterebbe menzionando qui un coprietto.

[*Non prendetelo il falso marito, piccola Jana!* I. Non prendetelo il falso fidanzato, perché è uno stupido maleducato, *piccola Jana!* II. Non prendetelo il cattivo marito, perché è uno stupido e un addormentato, *piccola Jana!* III. Perché è uno stupido maleducato, non sia da voi amato, *piccola Jana!* IV. Perché è uno stupido e un addormentato, non giaccia con voi nel letto, *piccola Jana!* V. Non sia da voi amato, più vale colui che avete come intimo, *piccola Jana!* VI. Non giaccia con voi nel letto, lì vi varrà di più l'amico, *piccola Jana!*]

Tipica delle *cantigas* galego-portoghesi è soprattutto la struttura cosiddetta parallelistica. Il parallelismo è basato sulla tecnica del *leixa-pren* ('lascia e prendi'), consistente nella ripetizione, a mano a mano che si va avanti, di alcune parole o sintagmi e nell'introduzione di nuovi: vale a dire che il testo procede per piccole aggiunte e per piccole riprese dalle strofi anteriori.<sup>16</sup> A parte la forma metrica, anche il contenuto della poesia echeggia i generi tradizionali, o piuttosto un'interferenza di almeno due generi tradizionali: l'infelice futuro matrimoniale prospettato alla piccola Jana è quello di una malmaritata, genere ampiamente documentato nella lirica romanza medievale; mentre il comportamento raccomandato alla giovane donna, probabilmente da una voce femminile o meglio dalle voci in coro delle compagne, ricorda gli incitamenti all'anarchia sentimentale e sessuale delle *kalenda maia*, di cui abbiamo già parlato in un precedente capitolo di questo libro.<sup>17</sup> In ogni caso, siamo nell'area generica delle *chansons de femme*, che un raffinato trovatore visita con esemplare mimetismo.

Poco rappresentato nella tradizione manoscritta (solo tre codici tramandano il grosso della sua produzione), anche se il suo è in assoluto il più ampio canzoniere trobadorico pervenutoci.<sup>18</sup> Cerveri fece evidentemente scuola in Catalogna nel secolo successivo e oltre, almeno per due aspetti. Il primo è quello che finiamo or ora di considerare, cioè la sua frequentazione dei generi tradizionali, soprattutto quelli legati alla danza

<sup>16</sup> Sulla tecnica parallelistica basti rimandare a Deyermund 1971, pp. 47-48 e a Varvaro 1983, pp. 155-156.

<sup>17</sup> Vedi sopra [*I trovatori*], pp. 206-207, n. 21.

<sup>18</sup> La quasi totalità delle sue poesie è contenuta nel canzoniere S<sup>g</sup>, copiato in area catalana nel XIV secolo.

(sono generi, si ricordi, che comportavano la partecipazione di un coro, non del solo solista): il trecentesco *Cançoneret de Ripoll*<sup>19</sup> dà ampio spazio a questi generi e molti componimenti in esso contenuti si ispirano chiaramente alla maniera di questo trovatore. Meno studiato è un altro aspetto dell'influenza di Cerveri sui poeti catalani a lui posteriori, vale a dire la sua predilezione, nei componimenti cortesi, religiosi e morali, per il decenario: verso ben presente in entrambi i secoli della poesia trobadorica, è tuttavia Cerveri che ne fa un uso esteso, impiegandolo il più delle volte da solo, in stanze compatte di sei o sette versi, cesurato normalmente al quaternario; da un lato quindi i versi brevi e veloci dei ritmi di danza, imitati dai poeti del *Cançoneret de Ripoll*, dall'altro un verso lento e ragionato, grave e cadenzato, che si imporrà come il metro per eccellenza della poesia catalana fino a tutto il XV secolo.<sup>20</sup> Si legga per esempio la prima stanza della sua alba *a lo divino*:

Axi con cel c'an an erra la via  
 que deu tener, can va ab nit escura,  
 e te camí mal e brau, qui l'atura,  
 e no sab loc ne camí on se sia,  
 sufren mal temps ab regart de morir,  
 soy eu, c'anar no pusc, per que desir  
 que vis fenir la nit, començan l'alba.<sup>21</sup>

[Come colui che andando sbaglia la strada che deve seguire quando va nella notte scura e prende un cammino cattivo e difficile che lo fa ritardare, e non sa in che luogo e per quale via si trovi, sopportando il maltempo e rischiando di morire, così sono io, che non posso andare, sicché desidero di vedere finire la notte, al sorgere dell'alba.]

<sup>19</sup> Edizione e studio in Badia 1983 (è lo stesso codice che include i due trattatelli metrici a cui ho già accennato).

<sup>20</sup> Nei generi cortesi e morali questo è il verso dominante, organizzato in ottave, dei poeti del codice cosiddetto Vega-Aguiló (mss. 7 e 8 della Biblioteca de Catalunya di Barcellona), databile agli anni venti del XV secolo, che è la maggiore silloge di poesia catalana anteriore a Ausiàs March: si veda l'edizione e lo studio di Bohigas 1988.

<sup>21</sup> P.-C. 434a.8, vv. 1-7; ed. Riquer 1947, p. 51 (cfr. l'ed. Coromines 1988, I, p. 206). L'ultimo verso ha rima all'emistichio; *alba*, come in tutte le albe, è *mot-refrankh*.

E si tratta di un'influenza, come si capirà facilmente, non solo metrica: di simili architetture sintattiche, della complessità delle similitudini, si ricorderà certamente a distanza di più di un secolo e mezzo Ausiàs March.<sup>22</sup>

Non rientra tra gli scopi di questo excursus, anche per ovvi motivi di spazio, tracciare o sia pure abbozzare una storia della lirica catalana del XIV e del XV secolo.<sup>23</sup> Ne toccheremo, di questa storia, solo qualche aspetto.

Un primo dato che distingue la poesia composta in Catalogna dalla poesia dei trovatori riguarda la provenienza sociale dei poeti e la circolazione dei testi. Rispetto all'apertura interclassista del movimento trobadorico, i lirici cortesi catalani provengono prevalentemente dalle fila dell'aristocrazia o della piccola nobiltà o della diplomazia, da ambienti cioè relativamente chiusi e ristretti, esattamente come da un ambiente chiuso e ristretto, la corte imperiale di Federico II di Svevia, provenivano i poeti della Scuola siciliana, attivi all'incirca tra il 1230 e il 1250, quasi tutti funzionari di stato. Può trattarsi per la verità, per i catalani, anche di una nobiltà di data relativamente recente, come è il caso della famiglia March, di origine borghese, o di tanti altri poeti di cui si hanno notizie biografiche: Ramon Savall, amministratore di Barcellona, diventò funzionario reale e poi diplomatico di Martino l'Umano; Andreu Febrer, di modesti natali, cominciò la sua carriera come scrivano della Cancelleria reale per poi diventare castellano del Castello Ursino di Catania e diplomatico della Corona; Melcior de Gualbes, rampollo di una famiglia di banchieri, fu fatto cavaliere e castellano da Ferrante I; e così via. E se la lingua di questi poeti continua a modellarsi su quella dei trovatori classici, con risultati per la verità abbastanza disuguali da poeta a poeta, anche la diffusione dei testi dovette cambiare radicalmente nel giro di pochi decenni. Niente di comparabile, ovviamente, alla diffusione capillare di corte in corte, di città in città, ad opera dei giullari: la lirica si svincola definitivamente dal canto (così come era già avvenuto per la Scuola sici-

---

<sup>22</sup> Ed. Bohigas 1952-59.

<sup>23</sup> La trattazione complessiva più estesa e affidabile della lirica tra i trovatori e Ausiàs March resta quella di Riquer 1964, I, pp. 509-690.

liana), diventa scrittura, libro, con una circolazione presumibilmente limitata alla sola cerchia dei produttori stessi e di non moltissimi estimatori ad essi vicini.<sup>24</sup> Scarso peso sembra infatti avere avuto su quello che è il meglio della poesia catalana del XIV e della prima metà del XV secolo l'opera di promozione pilotata e di divulgazione, con feste e premi, della lirica provenzaleggiante tentata dal Consistori del Gai Saber fondato nel 1323 a Tolosa (ma aperto ovviamente ai catalani), permeato di spirito filofrancese e bigotto, e, più tardi, dal Consistori di Barcellona, istituito nel 1393 da Giovanni I d'Aragona: nonostante la fondazione reale di quest'ultimo, e nonostante il suo minore oscurantismo, il trasferimento di una poetica di stampo feudale in un contesto borghese fu un totale fallimento. La lirica tardo-cortese continua a sopravvivere nei paesi catalani solo negli spazi chiusi della corte, presso i pochi uomini che ancora, ostinatamente, si richiamavano a idealità del passato. La tradizione cortese viene insomma definitivamente fatta propria, qui, da quel ceto aristocratico-cavalleresco a cui i trovatori avevano attribuito responsabilità sociali, ma non necessariamente delegato la produzione stessa, in prima persona, dei valori cortesi; e da questo ceto tale tradizione viene in qualche modo assunta come un marchio di classe, al pari forse di altri ozi di corte e di altre attività mondane collaterali all'amministrazione dei feudi e all'esercizio delle armi o delle arti diplomatiche al servizio degli Aragonesi. Nel corso di quasi due secoli, in realtà, sembra che il comportamento dell'aristocrazia catalana si plasmi e si ispiri a remoti modelli letterari, in una sintesi in cui trovano posto uno affianco all'altro gli eroi monolitici dell'epica, i personaggi problematici dei romanzi, i trovatori visti come *auctores* volgari da imitare per i loro testi, ma anche come uomini che combattevano, amavano, poetavano... La vita reale si ispira alla

---

<sup>24</sup> Il fatto che il marchese di Santillana osservi di Jordi de Sant Jordi che «compuso asaz fermosas cosas, las quales el mesmo asonava [*cioè musicava*], ca fué músico excelente» (*Prohemio e carta*; ed. Durán 1980, II, p. 217) significa appunto che questa doveva essere un'eccezione e non la regola, che un poeta musicasse i suoi testi, come facevano sempre i trovatori e come, ad esempio, non facevano i poeti italiani del Due e del Trecento (sporadicamente, musicisti di professione musicavano dei testi lirici, anche in Italia e presumibilmente in Catalogna, ma si tratta di cosa completamente diversa dal processo di composizione poetica e simultaneamente musicale dei trovatori).



letteratura; e, viceversa, nella letteratura entra perfino la vita reale. Tutta la retorica cavalleresca, per esempio, delle *lletres de batalla*, si nutre di fondamenti libreschi, ma queste stesse lettere, effettivamente scambiate tra cavalieri che si sfidavano, potevano a loro volta rientrare, riprese di peso, in un'opera letteraria, come è di fatto avvenuto nel grande romanzo di Joanot Martorell, *Tirant lo Blanch*,<sup>25</sup> e come è avvenuto, mediante la semplice traduzione dell'abituale prosa delle *lletres de batalla* in mediocri versi, nel sirventese di Arnau d'Erill contro suo nipote Ramon Roger d'Erill, sfidato a singolar tenzone dallo zio per avere messa incinta la figlia Margarida, che oltretutto era una monaca.<sup>26</sup>

Ma se l'ambiente in cui circolava questa poesia appare indubbiamente circoscritto e chiuso in se stesso, e se il modello linguistico e formale della lirica resta principalmente, ancora nei primi decenni del XV secolo, quello trobadorico, questo non significa che la produzione poetica dei catalani, fino a Ausiàs March, sia meramente ripetitiva e di scuola: non lo è di per sé (basti il confronto con i mediocri testi sopravvissuti del Conistori tolosano); non lo è per i continui apporti nuovi con cui i lirici catalani seppero integrare il loro gruzzolo iniziale, preziosamente custodito, cioè l'eredità dei padri provenzali; non lo è infine per l'irradiazione che questa lirica riuscì comunque a realizzare di se stessa e dei suoi modelli verso il contiguo Occidente iberico. Cominciando da quest'ultimo rilievo, è superfluo ricordare la funzione-chiave che la lirica e in generale la letteratura catalana del XIV e soprattutto del XV secolo hanno avuto nei confronti della letteratura castigliana: l'immagine della lirica d'arte europea medievale e delle prime manifestazioni dell'umanesimo che alle soglie del XV secolo veniva prospettandosi alla cultura letteraria castigliana è almeno in parte filtrata attraverso la Catalogna. Ciò trova una sua spiegazione proprio nel carattere che la cultura poetica catalana era venuta assumendo a cominciare dal XIV secolo, con la graduale integrazione, dicevamo, di apporti nuovi. Abbiamo insistito più volte sulla continuità della tradizione trobadorica nei paesi catalani; ma accanto alla

---

<sup>25</sup> Ed. A. Hauf, València 1990. Il romanzo include lettere di battaglia realmente inviate dall'autore, in precedenza, a suoi avversari.

<sup>26</sup> Riquer 1961-62 e 1964, I, pp. 619-626.

persistenza, fino a Jordi de Sant Jordi, di questa tradizione, nuovi modelli vengono messi in circolazione, alcuni dei quali già presenti nei trovatori catalani dell'epoca classica. Questi modelli sono principalmente la poesia francese e, successivamente, quella italiana del Duecento e del Trecento; collaterali a questi, la persistenza di generi e di forme ammiccanti al popolare, e semmai di lontana ascendenza galego-portoghese, come per esempio il lamento della monaca per forza trascritto dal compilatore (molto probabilmente un chierico, stavolta) del già menzionato *Cançoneret de Ripol*.<sup>27</sup> Per motivi diversi, sono molto significativi sia gli apporti francesi che quelli italiani.

Le capacità di irradiazione della tarda lirica dei trovieri, nel XIV secolo, erano indubbiamente scarse. Già il corpus stesso dell'antica lirica francese appare nel suo complesso più monotono e ripetitivo di quello dei trovatori, animato quest'ultimo da forti e contrastanti personalità, e infatti cessa ben presto, nel resto della Romània, di fungere da modello. In Catalogna, tuttavia, della lirica francese viene ripreso e continuato quello che è sicuramente il tratto più originale e vivace, che è dato da forme metriche tendenti al cantabile e al danzabile, a cominciare dalla forma della ballata, e questo anche quando, in Catalogna, la poesia non era più musicata. Ancora nel *Cançoneret de Ripoll*, il genere metrico della danza viene usato per ospitare un dibattito sulla legittimità dell'amore cortese per i religiosi, quindi con una singolare estensione della sua area di applicazione abituale.<sup>28</sup> Come si può facilmente capire, questa radicale modifica del registro formale incrina l'austerità del modello trobadorico puro, dominato dal genere sublime e tragico della canzone.

Quanto all'influenza italiana, essa presenta problemi più complessi di quanto di solito si creda. Quando parliamo di influenza della letteratura italiana medievale in Europa siamo portati soprattutto a pensare alla ripresa del modello petrarchesco, e subordinatamente a occasionali spunti danteschi. In realtà, per tutto il XIV secolo, Petrarca non costituisce un modello nemmeno in Italia, e si può ragionevolmente cominciare a parla-

---

<sup>27</sup> Ed. Badia 1983, p. 281.

<sup>28</sup> Sono i primi tre componimenti del canzoniere: ed. Badia 1983, pp. 163, 169, 175.

re di petrarchismo italiano solo a partire dalla seconda metà o dalla fine del XV secolo;<sup>29</sup> quanto a Dante, è noto che proprio a causa del suo plurilinguismo, cioè dell'alternanza degli stili nella sua produzione lirica e ovviamente nella *Commedia*, non ha mai rappresentato un modello fruibile per altri poeti, per il semplice fatto che non ha creato uno standard. Appare perciò abbastanza sorprendente che precocissimi sia pure frammentari echi di questi poeti si possano ascoltare in Catalogna all'inizio del XV secolo, se non già alla fine del XIV, con Pere de Qualt (morto nel 1408), e poi con Gualbes, con Próxita, con il traduttore della *Commedia* Andreu Febrer, con Jordi de Sant Jordi...<sup>30</sup> Evidentemente, dal punto di vista catalano, i poeti italiani (e non solo Dante e Petrarca, come vedremo subito) erano stati prontamente collocati nella grande ecumene cortese che non faceva differenze di lingue e nemmeno di strategie ideologico-letterarie: nell'ottica della storia delle letterature romanze del Medioevo questo può apparirci forse inesatto, perché esiste uno strappo ormai irricucibile tra Dante e Petrarca da un lato e la tradizione poetica medievale dall'altro, sicché sarebbe sicuramente sbagliato considerare Dante e Petrarca come due grandi trovatori; allo stesso modo, sicuramente sbagliato il marchese di Santillana quando, nel *Prohemio e carta*, definiva Ausiàs March un «gran trobador».<sup>31</sup> A riprova del sincretismo dei lirici catalani, che rappresenta forse il tratto più caratterizzante e, paradossalmente, più originale di questa breve civiltà poetica, c'è il fatto che ancora dalla prospettiva protoquattrocentesca essi recuperavano e utilizzavano modelli che altrove erano considerati, per così dire, superati. Fratta ha recentemente scorto, nell'opera di Jordi de Sant Jordi e di altri catalani minori, echi dei poeti della Scuola siciliana, la cui conoscenza in Spagna sarebbe forse testimoniata da un perduto manoscritto documentato ancora intorno al 1600 all'Escorial.<sup>32</sup> Il fatto singolare è che, dopo la condanna

---

<sup>29</sup> Sulla lenta affermazione del petrarchismo in Italia si veda tra l'altro Trovato 1993.

<sup>30</sup> Echi da Dante e da Petrarca, oltre che da Boccaccio, sono perfino presenti in un'opera narrativa in prosa, il romanzo *Curial e Güelfa* (ed. R. Aramon i Serra, Barcelona 1931-33), databile tra il 1435 e il 1462: vedi Badia 1987.

<sup>31</sup> Ed. Durán 1980, II, p. 218.

<sup>32</sup> Fratta 1992.

dantesca, nel *De vulgari eloquentia* e nella *Commedia*, di Guittone d'Arezzo e dei cosiddetti Siculo-toscani, eredi stilisticamente dei Siciliani, e soprattutto dopo Petrarca, i poeti anteriori agli stilnovisti non avevano praticamente più seguaci e nemmeno lettori in Italia (i codici più recenti che ce li tramandano non vanno oltre l'inizio del XIV secolo); eppure questi poeti sembrano essere stati anche loro accolti nel grande scrigno o, per usare un'immagine più prosaica, nel grande frigorifero della cultura poetica catalana, da dove di volta in volta venivano estratti e riportati alla luce, accanto alle maniere ritmiche francesi, accanto alla lirica dell'estremo Occidente iberico, e accanto s'intende ai classici provenzali.

Esemplare per quanto riguarda questo atteggiamento mentale e letterario è senza dubbio il cavaliere valenzano Jordi de Sant Jordi, nel cui canzoniere, di medie dimensioni (diciotto poesie), appare come filtrata e condensata tutta la tradizione lirica cortese, ripercorsa diacronicamente e diatopicamente.<sup>33</sup> Vissuto tra gli ultimi anni del XIV secolo e il 1424, cameriere di Alfonso il Magnanimo, Jordi trascorse la sua breve esistenza tra missioni diplomatiche, l'amministrazione del castello della Vall d'Uixó nei pressi di Castelló de la Plana e di quello di Polop, concessigli dal re, e diverse imprese militari, in una delle quali, nella spedizione di Sardegna e Corsica del 1420, combatté al fianco di altri tre poeti catalani, Andreu Febrer, Ausiàs March e Lluís de Vilarrasa. Il 30 maggio 1423, mentre si trovava a Napoli, cadde prigioniero, insieme con altri signori catalani e aragonesi, del condottiero Muzio Attendolo Sforza, chiamato a Napoli dalla regina Giovanna d'Angiò-Durazzo: una prigionia che durò solo pochi giorni, ma che gli consentì di comporre una delle sue poesie più note,<sup>34</sup> indirizzata al suo re, che si inquadra nel microgenere medievale delle richieste di riscatto.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Ed. Riquer & Badia 1984 (a cui si rinvia per tutta la documentazione storica); si veda anche l'ed. Siviero 1996.

<sup>34</sup> *Deserts d'amichs, de bens e de senyor*; ed. Riquer & Badia 1984, p. 211.

<sup>35</sup> Ne abbiamo già parlato a proposito di un sirventese di Riccardo Cuor di Leone: vedi sopra [*I trovatori*], p. 191.

Le poesie di Jordi, assai più di quelle dei suoi contemporanei e dei suoi predecessori del XIV secolo, colpiscono proprio per la libertà e la padronanza con cui l'autore si muove tra i generi della lirica cortese e le sue non dimenticate *auctoritates*, che danno alla sua produzione una varietà ormai inedita fin dall'epoca dei trovatori. In realtà, gli ingredienti topici e generici tradizionali appaiono combinati e diluiti, in Jordi, secondo modalità abbastanza nuove: in una delle sue poche canzoni d'amore in senso stretto, l'elogio della dama si trasforma in un elogio della sua alta statura, con una concretizzazione iperbolica in senso fisico dell' 'altezza' (morale e sociale) di *midons*, contrapposta alla bassa statura e alla bruttezza del poeta (altro elemento alquanto inedito, questo autoritratto dell'amante, nella lirica medievale);<sup>36</sup> nella poesia in forma di *publica crida* (v. 8), considerazioni acide sulla perfidia delle donne si concludono con la lode della *mellor ch'anch nasques* (v. 41);<sup>37</sup> la bella canzone in versi sciolti da rima è fitta di immagini forti e concrete, a cominciare da quella iniziale, *Jus lo front port vostra bella semblanza*, da intendere forse 'dentro il mio cervello', meglio che 'nei miei occhi';<sup>38</sup> il *vers reversat d'escriptura* (v. 50) si richiama alla tradizione dei *devinalhs* e delle poesie degli opposti inaugurata dal primo trovatore,<sup>39</sup> ma è anche intessuta di reminiscenze petrarchesche;<sup>40</sup> e così via, fino alla complessa costruzione della *Passio amoris secundum Ovidium*,<sup>41</sup> un poemetto di 150 versi dove all'interno di una tenue allegoria dell'esperienza amorosa viene disposto un fitto tessuto di citazioni soprattutto da trovatori classici, oltre che da Jordi stesso, con l'aggiunta di precise risonanze stilnovisti-

<sup>36</sup> *D'aver lo nom e lo dret tall d'aymia*; ed. Riquer & Badia 1984, p. 135.

<sup>37</sup> *Ara hojats, dompnas, que-us fau saber*; ed. Riquer & Badia 1984, p. 157.

<sup>38</sup> Ed. Riquer & Badia 1984, p. 165.

<sup>39</sup> Vedi sopra [*I trovatori*], il cap. VI.

<sup>40</sup> *Tots jorns aprench e desaprench ensemps*; ed. Riquer & Badia 1984, p. 219.

<sup>41</sup> *Cant vey li temps camgar e 'nbrunusir*; ed. Riquer & Badia 1984, p. 265. Il titolo *Passio amoris secundum Ovidium* è dato dall'unico testimone, il canzoniere Vega-Aguiló, che lo ha trasmesso anonimo; ma l'attribuzione a Jordi appare certa, oltre che sulla base di indizi interni, per la menzione che ne fa Santillana nel già citato *Prohemio*: «Mosén Jorde de Sanct Jorde [...] fizo la *Passión de amor*, en la qual copiló muchas buenas canciones antiguas» (ed. Durán 1980, II, p. 217).

che.<sup>42</sup> Anche quello del centone, tutto sommato, è un modo di rendere omaggio alla tradizione; soprattutto, è per noi rivelatore di quella che doveva essere nei primi decenni del XV secolo la conoscenza da parte delle cerchie di intenditori della poesia del passato e di quella contemporanea, perché è chiaro che il gioco letterario consiste nell'offrire ai lettori o agli ascoltatori delle citazioni da riconoscere e a cui attribuire una paternità. In qualche modo anche per Jordi si potrebbe parlare di sperimentalismo, come abbiamo già fatto a proposito di Raimbaut de Vaqueiras e di Cerveri de Girona, anche se stavolta si tratta di uno sperimentalismo meno aggressivo e trasgressivo e comunque contenuto in moduli formali, come ad esempio la predominanza quasi assoluta del decenario, che fanno capo alla giovane, ma già stabilizzata, tradizione catalana. È superfluo precisare (lo abbiamo già fatto nel corso di questo libro) che la lirica e in generale la letteratura medievale non persegue l'ideale dell'originalità fine a se stessa, e che qualsiasi innovazione si misura nel confronto costante con la tradizione, antica e recente: quando perciò sottolineiamo la memoria e la presenza, in Jordi, di tre secoli interi di lirica cortese, ciò non significa affatto, come pure spesso si tende a fare, attribuirgli il ruolo di tardo imitatore o di stanco ripetitore di modelli ormai remoti, proprio perché nei paesi catalani la tradizione cortese era rimasta viva e portata avanti nel tempo con nuovi apporti. Del resto, se l'intertestualità, il fitto rapporto con altri testi, il dialogo a più voci, se tutto questo è uno dei caratteri più appariscenti del movimento trobadorico, Jordi, che è forse l'ultimo erede dei trovatori, lo ripropone fino alle sue estreme conseguenze per l'ultima volta nel XV secolo. Jordi de Sant Jordi rappresenta la sintesi ultima, in Europa, dell'universo lirico, mentale, morale e sociale che aveva visto la luce nel Poitou alla fine dell'XI secolo, una sintesi ancora indipendente dai moduli del petrarchismo, anche se Jordi conosceva Petrarca.

---

<sup>42</sup> Naturalmente l'uso di citare versi da altri poeti non è nuovo (un precedente non troppo lontano nel tempo è Petrarca, *Rerum vulgariū fragmenta* LXX), ma non in queste massicce quantità, almeno in un componimento che, se non è lirico (è privo di struttura strofica), non è nemmeno narrativo. Jordi potrebbe anche essersi ispirato alle due *novas* di Raimon Vidal, di cui abbiamo parlato poco avanti.

Ma la grazia e l'armonia di questo universo non sarebbero sopravvissute a lungo in un secolo tragico come il Quattrocento, come testimoniano le opere di altri due valenzani, entrambi di Gandia: il narratore Joanot Martorell e il poeta Ausiàs March. Il romanzo di Martorell destruttura dall'interno, nel momento stesso in cui le evoca, le regole del comportamento cortese: opera non necessariamente pessimistica, come pure da alcuni è stata interpretata, il *Tirant lo Blanch* comporta l'irruzione nel romanzo della parodia sistematica e della pluralità dei punti di vista; ma questo riguarda ovviamente la storia del romanzo, anzi le prime manifestazioni del romanzo moderno. Il poeta lirico March, dal canto suo, rompe definitivamente con i miti dell'amore cortese e con la retorica feudale: da macrometafora che stava per tutta l'esperienza umana e per i rapporti dell'individuo nella società, l'amore diventa in Ausiàs March esperienza esistenziale individuale al centro di conflitti morali e religiosi, e nello stesso tempo veicolo di pulsioni carnali non sottaciute. Privo della vena soffusamente malinconica e autoironica dell'altro grande lirico del Quattrocento europeo che gli può essere messo affianco, Charles d'Orléans, Ausiàs March ci ha lasciato nel suo complesso e difficile canzoniere una poesia dura e tragica, che conclude per sempre il lungo autunno del Medioevo catalano e segna la nascita della poesia moderna nella Penisola Iberica.

## Abbreviazioni bibliografiche

Badia, Lola

1983 *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del «Cançoneret de Ripoll»*, Barcelona.

1987 *De la 'reverenda letradura' en el «Curial i Güelfa», «Caplletra» 2*, pp. 5-18.

Bohigas, Pere

1952-59 *Ausiàs March, Poesies*, 5 voll., Barcelona.

1988 *Lírica trobadoresca del segle XV. Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega Aguiló*, València.

Boutière, Jean & Alexander H. Schutz

1964 *Biographies des troubadours*, Paris (1950<sup>1</sup>).

Coromines, Joan (con la coll. di B. S. Fitzpatrick)

1988 *Cerverí de Girona, Lírica*, 2 voll., Barcelona.

Coromines, Joan

1991 *Guillem de Cervera, Versos proverbials*, Barcelona.

Deyermond, A. D.

1971 *A Literary History of Spain: The Middle Ages*, London; trad. cast., *Historia de la literatura española: La Edad Media*, Barcelona 1973 (da cui si cita).

Durán, Manuel

1980 *Marqués de Santillana, Prohemio e carta*, in *Poesías completas*, 2 voll., Madrid.

Field, Hugh

1989-91 *Ramon Vidal de Besalú, Obra poètica*, 2 voll., Barcelona.

Fratta, Aniello

1992 *Jordi de Sant Jordi e i Siciliani*, «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani» 17, pp. 7-21.

Levy, Emil

PD *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909, 1923<sup>2</sup>.



Limentani, Alberto

- 1977 *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino.

Marshall, J. H.

- 1969 *The «Donatz proensals» of Uc Faidit*, Oxford.  
1972 *The «Razos de trobar» of Raimon Vidal and Associated Texts*, Oxford.

Monson, Alfred

- 1981 *Les «ensenhamens» occitans. Essai de définition et de délimitation du genre*, Paris.

Riquer, Martí(n) de

- 1947 *Obras completas del trobador Cerverí de Girona*, Barcelona.  
1961-62 *El poema de Arnau d'Erill contra su sobrino fra Ramon Roger d'Erill*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» 29, pp. 205-218.  
1964 *Història de la literatura catalana. Part antiga*, 3 voll., Barcelona 1980<sup>2</sup>.  
1971 *Guillem de Berguedà*, 2 voll., Abadía de Poblet.

Riquer, Martí de & Lola Badia

- 1984 *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, València.

Siviero, Donatella

- 1996 *Jordi de Sant Jordi, Poesie*, Parma.

Trovato, Paolo

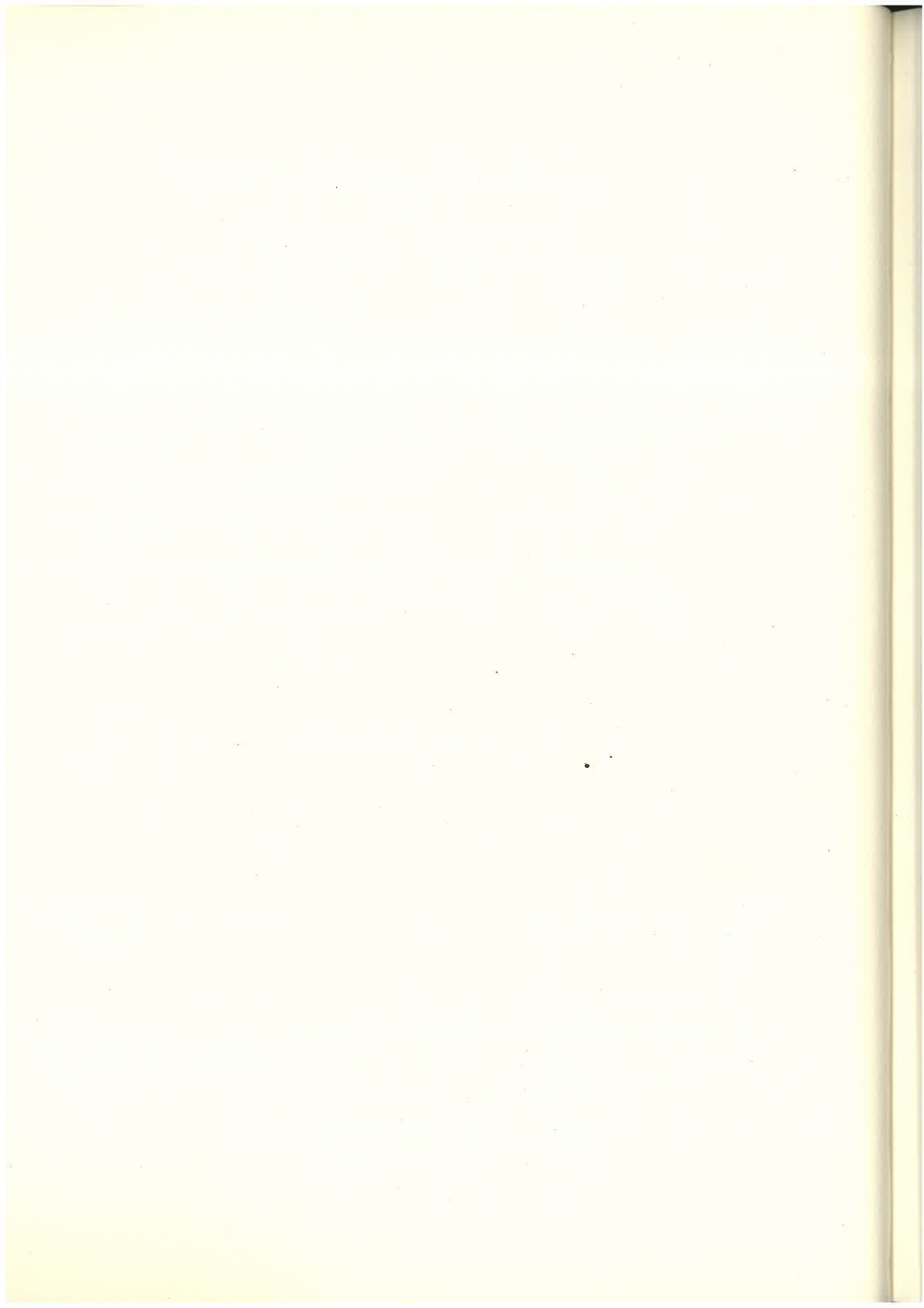
- 1993 *La lirica del Trecento e La lirica del Quattrocento*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, 5 voll., Torino 1993 sgg., vol. I, pp. 397-408, 409-437.

Varvaro, Alberto

- 1985 *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna.

Vidali Alcover, Jaume

- 1984 *Berenguer d'Anoia, Mirall de trobar*, Barcelona.



Giovanna Derenzini

Note autografe di Piero della Francesca nel codice  
616 della Bibliothèque Municipale di Bordeaux.  
Per la storia testuale del *De prospectiva pingendi*

*In ricordo di Maria Bianca*

Nel 1992 in occasione del quinto centenario della morte di Piero della Francesca (12 Ottobre 1492) è stata varata l'Edizione nazionale degli scritti<sup>1</sup> del pittore, che ha riportato l'attenzione sul problema – poco sentito invero dai precedenti editori quali Mancini, Nicco Fasola e Arrighi –<sup>2</sup> delle fonti per la costituzione dei relativi testi: Se in merito la

---

\* Desidero ringraziare vivamente M.me Hélène de Bellaigue, Conservatore, e il Personale della Bibliothèque Municipale di Bordeaux, Fonds Patrimoniaux, che con grande cortesia e competenza hanno agevolato il lavoro di studio e di ricerca sul codice 616.

<sup>1</sup> Ne è appena uscito il primo volume: Piero Della Francesca, *Libellus de quinque corporibus regularibus*. Corredato dalla versione volgare di Luca Pacioli, Firenze 1995, 2 volumi più il facsimile (Commissione scientifica: C. Grayson, M. Dalai Emiliani, C. Maccagni; Gruppo di ricerca: E. Gamba, V. Montebelli, G. Derenzini, N. Maraschio, P. Manni, F.P. Di Teodoro). Le rimanenti opere sono, come è noto, l'*Abaco* in volgare e il *De prospectiva pingendi* in volgare e in latino.

<sup>2</sup> G. Mancini, *L'opera «De corporibus regularibus» di Pietro Franceschi detto della Francesca usurpata da fra Luca Pacioli*, «Memorie della R. Accademia dei Lincei», Classe di scienze morali, storiche e filologiche, s. V, XIV (7), 1915 (Roma 1916), pp. 441-580; Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, edizione critica a cura di G. Nicco Fasola con XLIX tavole in Atlante separato, Firenze 1942 (rist. anast. Piero della Francesca, *De prospectiva...*, con due note di E. Battisti e F. Ghione ed una bibliografia a cura di E. Battisti e R. Pacciani, Firenze 1984); Piero della Francesca, *Trattato d'abaco*, a cura e con introduzione di G. Arrighi, Pisa 1970.

situazione è abbastanza semplice per il *Libellus de quinque corporibus regularibus* trådito da un unico manoscritto, il Vaticano Urbinate Latino 632, e per l'*Abaco* giuntoci nel codice Ashburnham 359\* della Biblioteca Medicea Laurenziana e parzialmente nel codice Conventi Soppressi A.6.2606 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, altrettanto non si può dire per il *De prospectiva pingendi* pervenutoci per il testo volgare in tre testimoni – codici Parmense 1576 della Biblioteca Palatina di Parma, Reggiano A 41/2 della Biblioteca Municipale “Antonio Panizzi” di Reggio Emilia, D 200 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano – e per quello latino in quattro – codici C 307 inf. (nuova segnatura S.P. 6 bis) della Biblioteca Ambrosiana, 616 della Bibliothèque Municipale di Bordeaux, Additional 10366 della British Library di Londra, Lat. 9337 della Bibliothèque Nationale di Parigi –.

Proseguendo l'attività affidatami dalla Commissione scientifica, con il compito di esplorazione dei manoscritti per la preparazione del secondo volume con il *De prospectiva pingendi* volgare e latino, ho trovato di particolare interesse e importanza, come in seguito si vedrà, il codice di Bordeaux.

Il trattato, composto da Piero originariamente in volgare, fu tradotto in latino, come ci informa Luca Pacioli,<sup>3</sup> da Maestro Matteo – recentemente identificato nel maestro Matteo di ser Paolo d'Anghiari –,<sup>4</sup> evidentemente perché solo in tale forma avrebbe potuto avere risonanza e diffusione nel mondo dei dotti; preoccupazione che Piero dovette avere anche per il *Libellus* – di cui sopravvive la sola versione latina, mentre è da considera-

<sup>3</sup> L. Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità*, Venetiis, Paganino de Paganini da Brescia, 1494, parte I, f. 68v (Distinctio sexta, Tractatus primus, art. secundus): «El sublime pictore (a li di nostri ancor vivente) maestro Pietro de li Franceschi nostro conterraneo del Borgo San Sepolchro hane in questi di composto degno libro de ditta prospectiva. Nel qual altamente de la pictura parla, ponendo sempre al suo dir ancora el modo e la figura del fare. El quale tutto habiamo lecto e discorso, el qual lui feci volgare, e poi el famoso oratore, poeta e rhetorico greco e latino (suo assiduo consotio e similmente conterraneo) maestro Matteo lo reccò a lengua latina ornatissimamente de verbo ad verbum con exquisiti vocabuli».

<sup>4</sup> J.R. Banker, *Piero della Francesca's friend and translator: maestro Matteo di ser Paolo d'Anghiari*, «Rivista d'arte. Studi documentari per la storia delle arti in Toscana» XLIV, s. IV, VIII, 1992, pp. 331-340.

re perduta la volgare – a differenza che per l'*Abaco*, in quanto opera rivolta esclusivamente al mondo dei tecnici, mercanti, ragionieri, artisti... e, nella cultura del tempo, di scarso interesse per coloro che avevano avuto una formazione letteraria e universitaria.

Come è risaputo, Girolamo Mancini (1832-1924) riconobbe nella mano che riporta correzioni e aggiunte al testo del *Libellus* nel Vaticano Urbinate Latino 632 quella di Piero stesso, che gli era nota attraverso documenti autografi già editi<sup>5</sup> come il contratto per la pittura del gonfalone per la Compagnia della Nunziata del 20 Dicembre 1466, la ricevuta del relativo acconto del successivo 31 Dicembre e il saldo del 7 Novembre 1468, nonché da un foglietto autografo da lui individuato, nel quale il pittore indicava le proprie disposizioni testamentarie.<sup>6</sup> Il Mancini – osservando il ricorrere della stessa grafia, la cui lettera peculiare, come egli notava, è la *e*, pure in altri manoscritti con le restanti opere di Piero –, nelle pagine introduttive dell'edizione del *Libellus* dedicate ai codici che ci tramandano il *De prospectiva pingendi*, assegnava a Piero, con ragione, la scrittura dell'intero cod. Parmense 1576 in volgare e di «cinque note sui margini e tredici sulle figure» nel cod. Ambrosiano C 307 inf. in latino,<sup>7</sup> ricordando brevemente anche gli altri manoscritti con l'opera in latino e in volgare. Successivamente<sup>8</sup> riconosceva la mano di Piero anche nell'intero cod. Ashburnham 359\* con l'*Abaco*.

Tornando ai manoscritti del *De prospectiva pingendi*, la Nicco Fasola,<sup>9</sup> nell'introduzione all'edizione del testo volgare basata esclusivamente

<sup>5</sup> C. Pini-G. Milanesi, *La scrittura di artisti italiani (sec. XIV-XVII)* riprodotta con la fotografia, Firenze 1876, I, n. 63.

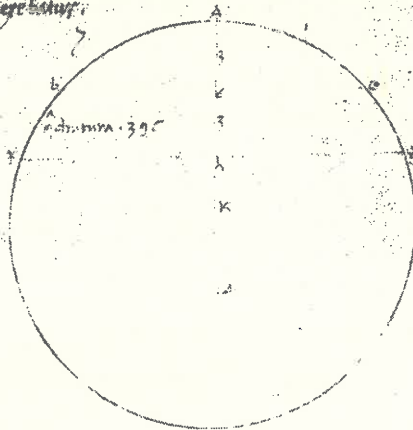
<sup>6</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese (già Conventi soppressi)* 20, filza 18 ff. 44v e 49r (Convento di Sant'Orsola di Arezzo, Memorie della Compagnia della SS.ma Annunziata); *Notarile antecosimiano* 7003, foglio sciolto. Per questi documenti si veda anche E. Battisti, *Piero della Francesca*. Nuova edizione riveduta e aggiornata con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Milano 1992.

<sup>7</sup> Mancini, *L'opera* cit., pp. 480-482, e in part. p. 481.

<sup>8</sup> G. Vasari, *Vite cinque* annotate da G. Mancini..., Firenze 1917, pp. 210-214.

<sup>9</sup> Piero della Francesca, *De prospectiva* cit., pp. 44-48.

partire ipus p. 14. reddet in singulas partes 264. & hoc  
 est superficies portionis AFG. que mitata p. medietatem  
 AD. que est 7. resultabit 1848. qui partitus p. 3. reddet  
 in singulas partes 616. Nunc subducendus est conus FGK  
 Habes q. FH est radix 98 / duplica sicut radice fiet 192.  
 Mita p. 11 fiet 2112. partire p. 14 eveniet 150  $\frac{2}{7}$ . Mita  
 eaz p. HK. que est 1. fiet 150  $\frac{2}{7}$  parte p. 3. cupit 50  $\frac{2}{7}$ .  
 deduc a 616. superant 565  $\frac{2}{7}$ . Tanta fiet quadrata por-  
 tione AFG. de qua educenda est quadratura portionis  
 BAC. Nam habes p. eom. que precessit, q. sua superficies est  
 ultrum 132. q. om. mita p. medium assem q. est 7. bibo-  
 bis q. 29. que partire p. 3. evenit 308. de qua numero  
 educenda est con. quadratura BCK. hoc modo. Habes q. eaz  
 que precessit q. BE est radix 33 / q. est medietas BC. Ideo  
 duplica sic / radice / fiet 132. que p. 11. mita a. bibo. 1452.  
 partire p. 14. eveniet 103  $\frac{2}{7}$ . Mita p. EK. que est 1. fiet  
 103  $\frac{2}{7}$ . Et huc partire p. 3. eveniet 34  $\frac{2}{7}$ . Subtrah. a 308.  
 superant 169  $\frac{2}{7}$ . que subtrah. a 565  $\frac{2}{7}$ . relinquuntur 396. &  
 396 erit quadratum inter duas lineas BC. & FG. Habes  
 igit q. inter duas lineas quadratura BC. & FG. est 396.  
 id quod queritur.



1. Cod. Vaticano Urbinate Latino 632, f. 49r: testo del copista e disegno con numeri, lettere e legenda di Piero della Francesca.  
 (Per cortesia della Biblioteca Apostolica Vaticana)

sul codice di Parma,<sup>10</sup> salvo una qualche attenzione per il codice milanese, poco aggiungeva a quanto già detto dal Mancini. Soltanto nella seconda metà degli anni sessanta il Kristeller<sup>11</sup> rendeva nota l'esistenza del manoscritto di Reggio, in cui, alcuni anni più tardi, il Fava,<sup>12</sup> dopo aver ripercorso le annose vicende del testimone, riconosceva nelle numerose aggiunte marginali e in due intere pagine (ff. 66v-67r) la mano di Piero.

Di tutti i manoscritti con il *De prospectiva* appena citati, merita di essere ripreso in considerazione il codice 616 di Bordeaux che così poca fortuna ha avuto presso i vari studiosi delle opere di Piero limitatisi a ripetere, senza compiere alcun controllo, le notizie fornite sul manoscritto dal Mancini: «Nella biblioteca di Bordeaux il cod. 516 (*sic*), del sec. XVI, con f.<sup>1</sup> 107, di 0,290×0,210, ha esso pure i disegni lineari accuratamente eseguiti»,<sup>13</sup> che rimandava, nella nota immediatamente apposta alla fine, al Müntz,<sup>14</sup> il quale in verità nel suo contributo aveva preso in particolare considerazione soltanto il Lat. 9337 della Bibliothèque Nationale, facendo un brevissimo accenno al codice di Bordeaux, senza darne alcuna notizia particolareggiata; la frase del Mancini «i disegni lineari accuratamente eseguiti» riproduce invece le parole esatte, in traduzione, della descrizione del manoscritto data dal Couderc nel catalogo dei codici di Bordeaux, «L'ouvrage est accompagné d'un essez grand nombre de *dessins linéaires*

<sup>10</sup> Il testo del manoscritto Parmense era già stato edito dal Winterberg: Petrus pictor Burgensis, *De prospectiva pingendi*. Nach dem Codex der kgl. Bibliothek zu Parma nebst deutscher Übersetzung zum ersten Male veröffentlicht von C. Winterberg, Strassburg 1899.

<sup>11</sup> P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, II, Leiden 1967, p. 84.

<sup>12</sup> B. Fava, *Un prezioso codice della «Municipale»*. Il trattato «*De prospectiva pingendi*» di Piero della Francesca, «Bollettino storico reggiano» V (16), 1972, pp. 22-31. Recentemente è tornato sull'argomento F.P. Di Teodoro, «Maestro Piero del Borgo», «Achademia Leonardi Vinci» IV, 1992, pp. 58-62.

<sup>13</sup> Mancini, *L'opera* cit., p. 481. Anche la Nicco Fasola, nella sua edizione (Piero della Francesca, *De prospectiva* cit., p. 48), ripeteva l'errata segnatura del manoscritto di Bordeaux, mentre F. Wittgens, *Una noterella sul trattato «De prospectiva pingendi» di Piero della Francesca*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni prefetto dell'Ambrosiana* (Fontes Ambrosiani XXXII), Milano 1957, pp. 865-873, in part. p. 872, non menzionava il codice di Bordeaux quando affermava: «E' augurabile che, per giungere alla vera edizione critica, si collazionino tutti i testi sopravvissuti», e ne faceva seguire l'elenco.

<sup>14</sup> E. Müntz, *Les archives des arts. Recueil de documents inédits ou peu connus*, Paris 1890, in part. pp. 23-27: *Un nouveau manuscrit du Traité de perspective de Piero della Francesca*.

*soigneusement exécutés*», dove il cod. 616 viene assegnato al XVI secolo.<sup>15</sup>

Se non considerassimo l'avanzata età del Mancini, che al momento della pubblicazione del *Libellus* era ormai ultraottantenne – verosimilmente non più in grado di effettuare un'ispezione diretta del manoscritto – e fiducioso, penso, negli studi paleografici e codicologici e nell'opera imponente di catalogazione fiorenti in Francia alla fine del secolo, per cui fu indotto a prestar fede a quanto recitava il Couderc, potrebbe destare meraviglia il fatto che proprio colui che per primo aveva individuato nei diversi manoscritti la mano di Piero, non si fosse accorto della duplice importanza del codice di Bordeaux: in esso, infatti compare, in numerose correzioni nel testo e in aggiunte marginali, la mano riconoscibilissima di Piero – una semicorsiva di base umanistica con elementi molto personali –, mentre quella del copista è la medesima del Vaticano Urbinense Latino 632, unico testimone del *Libellus*, edito proprio dal Mancini.

Il codice di Bordeaux è, pertanto, da riportare al secolo precedente.

\*\*\*

Il codice 616 di Bordeaux è cartaceo di 295×219 mm circa. In origine era costituito di ff. 110, scritti fino al f. 107r, suddivisi in 11 fascicoli tutti quinterni regolari (ff. 1-10, 11-20, 21-30, 31-40, 41-50, [51-60], 61-70, 71-80, 81-90, 91-100, 101-110). Attualmente è di ff. 100 essendo andato perduto il sesto fascicolo (ff. 51-60), come si evince dal salto delle numerazioni sui fogli e dal confronto con gli altri manoscritti sia in latino

<sup>15</sup> C. Couderc, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Bordeaux*, Paris 1894 (*Catalogue Général des manuscrits des Bibliothèques Publiques de France. Départements. Tome XXIII. Bordeaux*), in part. per il codice 616 pp. 294-295: A sua volta il Couderc ricalcava molto da vicino quanto detto da [J. Delpit], *Bibliothèque Municipale de Bordeaux. Catalogue des manuscrits. Tome premier, Bordeaux 1880*, in part. n° 616, p. 232: «Ce manuscrit, accompagné d'un grand nombre de dessins linéaires soigneusement et délicatement exécutés...». Entrambi, benché facciano riferimento al codice Lat. 9337 della Bibliothèque Nationale di Parigi, non identificano l'autore in Piero della Francesca, anzi il Delpit quanto alla patria indica tentativamente Bourg en Bresse o Burgos o Bruges «ou tout simplement Bourg-sur-Dordogne» (p. 232), mentre il Couderc non pare conosca lo scritto del Müntz del 1890.



sia in volgare.<sup>16</sup>

Al manoscritto è premesso un bifoglio di guardia, il cui primo foglio è incollato al verso del secondo foglio di un bifoglio di carta marmorizzata a fondo blu, il cui primo foglio è a sua volta incollato alla faccia interna della coperta anteriore; sul verso del primo foglio di guardia, nell'angolo superiore esterno, è segnato a matita «616», in quello in basso a penna «190». Al recto del secondo foglio si hanno le seguenti scritte: in alto a matita «Ms 616», al centro a penna «97 feuillets. La pagination saute de 50 à 61», al di sotto è apposto un timbro ovale della Biblioteca,<sup>17</sup> mentre nel margine inferiore restano tracce di un timbro di ceralacca; al verso, a matita, è scritto «143». In fine un foglio bianco di guardia è incollato al recto del primo foglio di un bifoglio di carta marmorizzata a fondo blu-verde, il cui secondo foglio è incollato alla faccia interna della coperta posteriore. I fogli di guardia sono coevi alla legatura.

Sono bianchi i ff. 82v, 90r, 91r, 92r, 93r, 94r, 107v-110v.

Si noti, inoltre, che nel quarto fascicolo il primo bifoglio (ff. 31/40) è stato piegato al contrario per cui la corretta numerazione, come vedremo, ne risulta alterata.

Al f. 1r, al centro del margine superiore il monogramma «IHS».

È stato adoperato un unico tipo di carta con filigrana simile a Piccard<sup>18</sup> n° XI, 2234: una balestra inscritta in un cerchio collocata a cavallo di un filone, tra due filoni distanti 54 mm circa; lo stesso tipo di carta compare nei codici Parmense 1576 e Reggiano A 41/2.<sup>19</sup>

Il manoscritto presenta negli angoli esterni al recto dei fogli una duplice numerazione, la più antica a penna in inchiostro nero sul superiore, la più recente a matita sull'inferiore; a quest'ultima mano si deve anche il cambiamento di numerazione dell'originario foglio segnato 40 in

<sup>16</sup> Il testo mancante interessa l'ultima parte della proposizione [4] del [III] libro, e si estende fino a parte della successiva proposizione [6], corrispondente alle pp. 141, 32-152, 24 dell'edizione in volgare della Nicco Fasola.

<sup>17</sup> Il medesimo timbro è ripetuto anche ai ff. 1r, 9r, 107v; altro timbro tondo è presente ai ff. 9r e 106v.

<sup>18</sup> G. Piccard, *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, IX. *Wasserzeichen Werkzeug und Waffen*, Stuttgart 1980, n° XI, 2234: «Parma 1468».

<sup>19</sup> Non è stato possibile estendere il confronto al manoscritto Ambrosiano C 307 inf. essendo al presente chiusa la Biblioteca.

31 e dell'originario foglio 31 in 40, mutazione dovuta al fatto che al momento – come si è detto – i fogli si trovano effettivamente nella posizione così segnata.<sup>20</sup> Inoltre nell'angolo inferiore esterno è presente anche l'antica segnatura dei fogli dei fascicoli: A[1], A2-A5, b1-b5, c1-c5, d1 (sul f. 31 della numerazione più antica, oggi erroneamente f. 40), d[2]-d5, E1-E5, g1-g5, h1-h5, J1-J5, k1-k[4], k5, L1-L[3], L4-L[5]. La medesima numerazione era stata apposta anche nella punta estrema dell'angolo; di essa sopravvivono: c1-c4, c[5]; d1, d[3], d5; E1-E5; g1-g2; h1-h5, J1-J4; L1. Mancano ovviamente le segnature f1-f5 relative ai ff. 51-60, cioè al sesto fascicolo perduto.

La mano cui si deve il testo del manoscritto, è una corsiva umanistica con una lieve inclinazione verso destra ed è la stessa – come si è già accennato – che per Piero ha vergato il *Libellus* nel Vaticano Urbinate Latino 632: talvolta, in momenti di stanchezza, presenta alterazioni e trascuratezze. Un'altra mano apporta poche correzioni nel testo ai ff. 97v e 98r-v.<sup>21</sup>

La scrittura, nei fogli non interessati dai disegni, si estende di norma per 35 righe.

Restano rare tracce malamente rilevabili di squadratura e rigatura a secco. Lo specchio di scrittura è mediamente di 181×117 mm; il margine esterno è di 72 mm, l'interno di 30 mm, il superiore di 34 mm, l'inferiore di 80 mm.

Nei margini, in particolare esterni e inferiori, o talvolta intervallati al testo, o anche su pagine intere prive di testo, sono stati tracciati i disegni sui quali Piero ha apposto numeri, lettere e didascalie di solito in volgare e di rado anche in latino: ciò fa presupporre che in questo manoscritto pure le figure siano autografe di Piero medesimo. In molti casi i disegni, che appaiono di buon livello, sono stati però ripassati.

La presenza delle maiuscole iniziali alternativamente in blu e in rosso, con decorazione a racemi rispettivamente in rosso e in grigio viola – anche se poi si interrompe al f. 28r, rimanendo talora le sole lettere guida

<sup>20</sup> Nel terzo fascicolo la numerazione a penna è accompagnata pure da altra in inchiostro rosso che numera progressivamente 1-4 i ff. 21-24, salta il f. 25, e segna 5 il f. 26.

<sup>21</sup> Se pure con qualche cautela per la brevità delle correzioni in questione, tale mano può essere avvicinata a quella del copista dei codici Ambrosiano C 307 inf. e Reggiano A 41/2.

—, dà al manoscritto l'aspetto di un manufatto decoroso: tali iniziali sono disposte all'esterno della colonna di scrittura fino al f. 16v, all'interno dal f. 18r al f. 28r con l'eccezione della *U* al f. 20r. Mancano le grandi iniziali miniate alle quali erano destinati gli ampi spazi rimasti bianchi al f. 1r, inizio del [I] libro (*T*), al f. 19v, inizio del [II] libro (*O*) e al f. 37r, inizio del [III] libro (*Q*).

L'inchiostro è unico per tutto il testo, e il colore varia dal nero al grigio e al bruno in conseguenza della maggiore o minore quantità di esso assunta dalla penna e delle alterazioni dovute al tempo. Il medesimo inchiostro con le stesse variazioni è stato utilizzato sia per le aggiunte marginali sia per le correzioni e le aggiunte fatte nel testo da Piero che usa, però, una penna a punta più fine. È stato inoltre adoperato il rosso, oggi piuttosto spento, per il titolo «PETRVS PICTOR BVRGENSIS/ DE PROSPECTIVA PINGENDI» (f. 1r). Infine, i disegni sono stati tracciati con inchiostro rosso ciclamino, anch'esso alquanto debole, per la costruzione e in nero-grigio per le figure definitive, le lettere, i numeri e le didascalie.

La legatura settecentesca è in mezza pelle con i piatti di spesso cartone rivestiti di carta marmorizzata marrone-gialla, con gli angoli esterni rinforzati da pergamena di riuso. Il dorso è in pelle marrone molto stanca, con quattro nervature rilevate e cinque scomparti che in origine dovevano avere decorazioni e scritte in oro, delle quali rimangono minime tracce: è ancora leggibile «PETRUS PICTOR» nel secondo scomparto dall'alto.

Il manoscritto, soprattutto all'inizio, presenta macchie di umidità; vari fogli sono stati rinforzati con listerelle di carta incollate nella piegatura; in fine due fori di tarlo interessano i fogli dall'ultimo al f. 98, con esclusione del foglio di guardia posteriore. Nel complesso è in buono stato di conservazione.

Circa la storia del manoscritto si hanno poche notizie, limitate a un periodo relativamente recente. Sappiamo solo che è pervenuto alla Bibliothèque Municipale di Bordeaux in seguito alla soppressione degli ordini monastici (1790) e alla confisca dei loro beni (1793) decretate in conseguenza della Rivoluzione Francese.<sup>22</sup> Anteriormente apparteneva al

---

<sup>22</sup> J.-B. Gergerès, *Histoire et description de la Bibliothèque Publique de la Ville de Bordeaux et aperçu des principaux ouvrages, soit imprimés, soit manuscrits qu'elle ren-*

convento dei Carmelitani Scalzi di Bordeaux come si rileva dal *Catalogue des livres et manuscrits de la Bibliothèque des ci devans R. Petits Carmes de la Ville-Bordeaux*, redatto, come altri inventari di beni confiscati, a partire dal 15 Dicembre 1794: «9. Petrus Pictor Burgensis de Prospectiva pingendi. Latin. XVI<sup>e</sup> siècle. Écriture lisible, caractères bien formés. Longues lignes. Bien conservé. Folio. 1 [vol.], papier». <sup>23</sup>

\*\*\*

Riprendendo i manoscritti superstiti del XV secolo e tenendo conto di quanto appena detto, si può notare che Piero si servì di due copisti, l'uno di cui abbiamo appena parlato, l'altro – che usa una semigotica semicorsiva con elementi di mercantesca – cui si devono i codici Ambrosiano C 307 inf. di Milano e A 41/2 di Reggio Emilia.<sup>24</sup> Quanto al cod. Additional 10366 di Londra è l'unico manoscritto quattrocentesco in cui non compare la mano di Piero, anche se è presente un tentativo di imitazione di essa sotto la figura del f. 96r. Infine conviene in generale notare che Piero di sua mano scrisse soltanto i testi in volgare (Parmense 1576, Ashburnham 359\* e due pagine del codice di Reggio), mentre nell'impiego del latino si limitò unicamente alle correzioni nel testo e alle aggiunte marginali.

Se si passa ora a considerare gli interventi di Piero nei margini del codice di Bordeaux, bisogna anzitutto osservare che le aggiunte, alcune anche di un certo rilievo, assommano a oltre ottanta – senza contare le numerose correzioni all'interno del testo – e per illustrarle se pure in modo sommario si possono dividere tentativamente in sei gruppi.

Per comodità e brevità i manoscritti presi in considerazione nel seguito saranno richiamati in tal modo:

---

*ferme* (Extrait du Congrès Scientifique de France, 28<sup>e</sup> Session [tenue à Bordeaux en septembre 1861], t. V), Paris-Bordeaux 1864, in part. pp. 26-29. Il Gergerès è il primo a segnalare a stampa il cod. 616 (p. 204); seguono poi i cataloghi del Delpit e del Couderc.

<sup>23</sup> Codice 859 della Bibliothèque Municipale di Bordeaux, f. 45v.

<sup>24</sup> Di ciò si era già accorto Giambattista Venturi, possessore del manoscritto di Reggio, come annota al f. 105r: «Nella Biblioteca Ambrosiana trovansi due codici della Prospettiva di Pietro del Borgo [...] L'altro codice dell'Ambrosiana segnato C. N<sup>o</sup>. 307 è in Latino, ed è scritto collo stesso carattere di questo mio, e sulla stessa carta [...]».

cod. 616 della Bibliothèque Municipale di Bordeaux = *Burd.*;  
 cod. C 307 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano = *Ambr.*;  
 cod. Additional 10366 della British Library di Londra = *Lond.*;  
 cod. Parmense 1576 della Biblioteca Palatina di Parma = *Parm.*;  
 cod. Reggiano A 41/2 della Biblioteca Municipale di Reggio Emilia =  
*Reg.*

Inoltre, nelle citazioni la parte in corsivo indica le aggiunte di mano di Piero.

Poiché sono considerati manoscritti tanto in latino che in volgare, la rispondenza delle lezioni può anche non essere *ad verbum* in quanto il passaggio dall'una all'altra lingua produce talvolta forme sintetiche o enfaticizzate.

Il primo gruppo comprende le note marginali che sono peculiari del solo *Burd.* rispetto agli altri manoscritti; in totale sono 22 di cui poi 9 furono biffate: gli interventi sono ai ff. 19v, 16; 65r, 6; 85r, 30; 90v, 7, 25, 26, 27 e 28; 91v, 2 e 15; 92v, 14 e 28; 93v, 30, i biffati ai ff. 92v, 10; 93v, 10 e 20; 94v, 3, 16 e 20; 95r, 4, 7 e 18.

Per illustrare qualche caso, mentre al f. 65r, 6 l'originario testo «Capiatur quantum est a K ad finem sue linee» – dato anche dall' *Ambr.* f. 70r, 5 e dal *Lond.* f. 65r, 5 e corrispondente al volgare «poi piglia la quantità da k al fine della sua linea» del *Parm.* f. 49v, 35-36 (con “pigla”) e del *Reg.* f. 59v, 6-7 –, viene modificato con l'espunzione mediante sottolineatura da “quantum” a “linee” e dalla scritta in margine in «Capiatur *de inde media pars linee K*», per gli altri punti si tratta di vere e proprie aggiunte al testo. Si veda ad esempio al f. 91v, 2: il testo latino che era «Capeque quantum est ab rs ad 16 circuli e, idque impone linee xu et 16 signa. Et quantum est ab rs ad 19 circuli e [...]», diventa «Capeque quantum est ab rs ad 16 circuli e, idque impone linee xu et 16 signa. *Et quantum est ab RS ad 17 circuli E, idque superpone linee XV et 17 signa. Et quantum est ab RS ad 18 circuli E, idque superpone linee XV et scribe 18.* Et quantum est ab rs

tunc est .i. et .ii. Sinistra .ii. et .iii. Cape ex quinta est .i. u. ad .7.  
 pumq; desinibit sup lineam d. In cuius parte dextra facta quinquies .5. et .vi.  
 in sinistra .ii. et .iii. Cape ex quinta est .i. u. ad .6. Et pone tam sup  
 lineam d. cuius dextra pars pro signo habeat .i. sinistra qdora .ii. Cape  
 ex quinta est .i. u. ad .12. Poneq; tam sup lineam d. In dextro rufas si-  
 gnum .ii. et .iii. In sinistro qdora .ii. u. ad .13. Et  
 pone tam sup lineam d. Et in dextro rufas signum .ii. et .iii. In si-  
 nistro .ii. et .iii. Cape ex quinta est .i. u. ad .14. Et tam pone sup li-  
 neam d. In cuius dextre parte fut signum .ii. et .iii. In sinistra .ii. et .iii. et  
 .ii. et .iii. Cape ex quinta est .i. u. ad .15. designat tam sup lineam d. In  
 dextre rufas signum .ii. et .iii. In sinistro qdora .ii. u. ad .16. Et sup d. pone si-  
 gnum .ii. et .iii. et .ii. et .iii. sunt longi .ii. et .iii. In sinistro .ii. et .iii. et  
 aut. rufas quatuor .ii. et .iii. Summe quomodo est .ii. et .iii. Et sup pone  
 signum .ii. et .iii. In dextre pars signatur .ii. et .iii. Sinistra .ii. et .iii.  
 Summe ex quinta est .i. u. ad .6. Et sup pone longi .ii. et .iii. In sinistro .ii. et .iii.  
 et sup pone longi .ii. et .iii. Summe ex quinta est .i. u. ad .5.  
 Summe ex quinta est .i. u. ad .7. Sup pone rufas longi .ii. et .iii. In sinistro .ii. et .iii.  
 pro signo .ii. et .iii. Sinistra .ii. et .iii. Summe ex quinta est .i. u. ad .8.

Et .ii. et .iii. In sinistra .ii. et .iii. d. et .ii. et .iii. In sinistro  
 Cape ex quinta est .i. u. ad .17. Et pone sup  
 lineam d. In dextre parte .ii. et .iii. In sinistra  
 .ii. et .iii. Cape ex quinta est .i. u. ad .18.  
 pone tam sup lineam d. In dextro et in  
 sinistra .ii. et .iii. In sinistro .ii. et .iii.

2. Cod. Burd. 616, f. 68r, particolare: testo del copista e note marginali di Piero della Francesca. (Per cortesia della Bibliothèque Municipale di Bordeaux)

Videbitur et sic est in 2a ad. C. in 2a c.  
 A. In prima linea recitatur a. c. in 2a c.  
 q. c. signat. Capital de 12 q. in 1a c.  
 in 2a c. 2a ad. 2. hinc. c. 12 q. ponat  
 sup. in 2a c. manentem. 2. 7. linez. xv. 87.  
 signatur  
 linez. xv. c. signatur. Metonym est. 6. 9. x. ad. 8. linez. c. 14 q.  
 sup. ponet linez. unam ab. 8. linez. xv. c. 2. p. puncta. 8. scribit. Videtur ex his  
 est. 6. 9. x. ad. 8. c. 2. sup. ponet linez. unam ab. 8. c. 2. puncta. 8. scribit. Videtur ex his  
 mez. 2. 4. c. 2. x. ad. 8. c. 2. sup. ponet linez. unam ab. 8. c. 2. puncta. 8. scribit. Videtur ex his  
 a. In prima linea. c. 2. u. q. q. am. dauidat in puncto. c. 2. c. dicitur regula. c.  
 Deinde filium supponendum. 16. linez. 2. c. ubi prout. signanda. 16. Et  
 sup. 17. linez. c. c. ubi prout. sup. regulam. 17. ponatur. Et sup. ponendum  
 18. linez. c. c. ubi prout. signandum. 18. Et sup. ponendum. 19. linez. c. c.  
 ubi prout. signandum. 19. Et sup. ponendum. 20. linez. c. c. ubi prout.  
 prout. signandum. 20. Et sup. ponendum. 21. linez. c. c. ubi prout.  
 signandum. 21. Et sup. ponendum. 22. linez. c. c. ubi prout.  
 linez. c. c. ubi prout. signandum. 22. Et sup. ponendum. 23. linez. c. c. ubi prout.  
 signandum. 23. Et sup. ponendum. 24. linez. c. c. ubi prout. signanda. 24.  
 Et sup. 4. non vult. linez. c. c. ubi prout. 24. In puncto signatur.  
 Et sup. 5. linez. c. c. ubi prout. signandum. 25. Et sup. 6. linez. c. c.  
 ubi prout. signandum. 26. Et sup. 7. linez. c. c. ubi prout. signanda. 26. Et  
 dicitur est. 7. In puncto est. regule. 10. ad. 12. facienda. 10. In puncto est. Et  
 ex sequenti amb.

18. linez. 2. linez. c. c. ubi prout  
 signatur. 2. Et sup. 7. linez. c. c.  
 ubi prout. signandum. 7.

Et sup. 8. linez. c. c. ubi prout  
 signatur. 8. Et sup. 9. linez. c. c.  
 ubi prout. signatur. 9.

3. Cod. Burd. 616, f. 89v, particolare: testo del copista e note marginali di Piero della Francesca. (Per cortesia della Bibliothèque Municipale di Bordeaux)





ad 19 circuli e [...]». <sup>25</sup> Per quanto riguarda l'aggiunta al f. 93v, 20 «*Et quantum est a 92 ad 7 ad 8 ad 9 linee G idque superpone lineis venientis (sic) a 7 a 8 a 9 linee XV et 7 et 8 et 9 signabis*», il *Burd.* è l'unico manoscritto a dare le misure da 92 ad 8 e a 9, mentre gli altri codici si limitano a quelle da 92 ad 7.

Il secondo gruppo comprende le note marginali che avvicinano il *Burd.* ai volgari *Parm.* e *Reg.* e al tempo stesso lo discostano dai latini *Ambr.* e *Lond.*; si tratta di almeno 23 annotazioni di cui una biffata; si trovano ai ff. 5v, 18<sup>a,b</sup> 9v, 25; 10r, 35; 14r, 4 e 27; 14v, 24; 23v, 22;<sup>26</sup> 61v, 5 e 10, 68r, 12; 70r, 14; 71v, 14; 72r, 13 e 14; 78v, 23; 79v, 6; 85r, 12; 89v, 1; 93v, 6, 14 e 15; la biffata al f. 72r, 7.<sup>27</sup>

Anche qui si possono portare alcuni esempi: al f. 14r, 27 il testo «*ducantur linee equidistantes bc et dividentes diagonalem be in puncto 1°*» diventa «*ducantur linee equidistantes bc et dividentes diagonalem be et primo protrahatur F equidistans BC que partientur (sic) diagonalem BE in puncto 1°*», dove i due codici in volgare hanno appunto «mena linee equidistante BC, devidente la diagonale BE, prima tira F equidistante BC che segarà la diagonale BE in puncto 1» (*Parm.* f. 13r, 7-9; *Reg.* f. 16r, 1-3 con minime varianti «mena le linee», «dyagonale» in entrambi i casi, «tira prima»). Al f. 89v, 1 il testo che era «[...] linee xu et 5 signabis. Metieris et quantum est [...]» diventa «[...] linee xu et 5 signabis. *Videbis et quantum est a 92 ad 6 linee C et superponas linēe recedenti a 6 linee XV et 6 signes. Capias de inde quantum est a linea 92 ad 7 linee C, idque ponas super lineam manentem (sic) a 7 linee XV et 7 signabis.* Metieris et quantum est [...]», che corrisponde al volgare «[...] de la linea XV e segna 5; vedi quanto è da 92 ad 6 de la linea C e quello poni su la linea che se parte da 6 de la linea XV e fa 6. misura quanto è da 92 ad 7 e mectilo su la linea derivante da 7 de la linea XV e puncta 7. toglì la quantità...» del

<sup>25</sup> Nel *Lond.* f. 91v, 2, al medesimo luogo del testo del *Burd.*, appare un segno, forse di richiamo per un'aggiunta marginale mai fatta. Nell' *Ambr.* f. 99r, 3 c'è un'ulteriore omissione, passando il testo da «16 signa» a «Et quantum est ab RS ad 20 [...]».

<sup>26</sup> Il rapporto con il *Reg.* f. 24v, 26-27 era più evidente prima che in questo luogo e sull'intero foglio del *Reg.* venissero apportate delle correzioni: infatti, se negli altri codici il ragionamento è tutto rivolto alla linea BD, questa nel *Reg.*, al punto che ci interessa, è stata sostituita con AF, soprascritto probabilmente da Piero.

<sup>27</sup> Sembra sostituita in parte dalle correzioni operate sul testo e in parte dalle successive aggiunte a f. 72r, 13 e 14.

*Parm.* f. 72v, 28-30; nel *Reg.* f. 85v, 1-2 il brano corrispondente è aggiunto da Piero in margine (f. 85v, 2) con molte varianti «[...] et fa 5 su la linea che vene da 5 de la linea XV. Togli la quantità da 92| ad 6 de la linea C e polla su la linea che se parte da 6 de la linea XV e segna 6. Vedi quanto è da 92| ad 7 de la linea C e segnala su la linea uscente da 7 de la linea XV e fa puncto 7. piglia la quantità [...]»: il confronto soltanto tra queste poche righe dei due codici in volgare permette d'osservare che il copista del *Reg.* non ha tratto direttamente il testo dal *Parm.* così come non deriva dal *Parm.* l'aggiunta nel *Reg.* di mano dello stesso Piero.

Oltre ai 23 casi precedentemente segnalati, se ne può considerare un altro relativo all'aggiunta al f. 89r, 27 – benché al luogo corrispondente dell'*Ambr.* f. 96v, 34-36, ci sia stato un tentativo, non del tutto felice, di uniformare il testo a quello degli altri manoscritti –, «Vede (sic) quantum est a 92| ad 21 linee C, superponas linee venienti a 21 linee XV et 21 designes. Et quantum est a 92| ad 22 linee C et superpones linee recedenti a 22 linee XV et 22 scribes», che corrisponde perfettamente al volgare «to' la misura da 92| ad 21 de la linea c e polla su la linea uscente da 21 de la linea XV e fa 21. toglia la quantità da 92| ad 22 de la linea c e segna su la linea che se parte da 22 de la linea XV 22» (*Parm.* f. 72v, 19-21; *Reg.* f. 85r, 26-28 con varianti e correzioni sul testo, e completato nel margine interno da Piero). Un caso particolare, ancora, riguarda l'aggiunta al f. 89v, 18, «Et super 8 linee C et ubi percutit signandum (sic) 8. Et super X linee C et ubi percutit signandum X», che ha perfetta corrispondenza con il *Parm.* f. 75v, 23-25 e con il *Reg.* f. 85v, 19-21, mentre l'*Ambr.* f. 94r, 32-34 e il *Lond.* f. 89v, 15-16 riportano nel testo solo la prima parte dell'aggiunta stessa.

Il terzo gruppo riguarda le note marginali che avvicinano il *Burd.* al solo *Parm.*; sono 10 e si trovano ai ff. 61r, 24, 31<sup>28</sup> e 34; 61v, 2; 68r, 32; 71r, 10; 77r, 26; 85r, 11; 87v, 22; 89r, 14.

Di queste la f. 85r, 11 «Cape quantum est ab MN ad X linee C idque impone linee venienti a X linee et signa X» e la f. 87v, 22 «Assumatur quantum est a 92| ad 16 linee A capitis tota facie constantis idque superponatur linee que a 16 venit XV et 16 scribatur» corrispondono ri-

<sup>28</sup> Nel margine del *Reg.* f. 55v, 31 c'è un tentativo di aggiustamento del testo di mano di Piero.

spettivamente al *Parm.* f. 70r, 24 «to' la quantità da MN ad X de la linea C e polla su la linea che ven da X de la linea C e fa X» e al *Parm.* f. 72r, 18 «pigla la quantità da 92 ad 16 de la linea A et polla su la linea che esci da 16 de la linea XV e fa 16», che sono a loro volta aggiunte marginali.

Il quarto gruppo comprende le aggiunte che avvicinano il *Burd.* al solo *Reg.*; sono 12 – delle quali due biffate e una erasa – scritte ai ff. 90v, 9, 15, 19 e 29; 91v, 8, 24, 28 e 32; 92v, 7, 21 e 32; 93v, 26. Fuorché quella del f. 90v, 29, le rimanenti corrispondono ad altrettante note marginali apposte da Piero sul *Reg.*, tutte concentrate nella proposizione [8] del [III] libro.

Tra queste, la f. 90v, 9 è leggermente più ampia di quella in *Reg.* f. 86v, 10, contemplando oltre alla lunghezza da RS a 3, a 4 e a 5 del cerchio D anche «*Et quantum est ab rs ad 2 circuli d et signandum 2 in linea XV*» – omessa nel testo dal solo *Burd.* – che, per il modulo minore delle lettere, la serratezza con cui è scritta – evidentemente voluta perché rientrasse nella lunghezza degli altri righe della nota – e l'uso delle minuscole in s anziché delle maiuscole come nel seguito, a ben guardare, appare a sua volta essere una successiva aggiunta di Piero alla nota già apposta. Per quanto riguarda f. 90v, 19 «*Vede (sic) quantum est a 92 ad 3 linee d idque superpones linee venienti a 3 linee XV et 3 signabis (sic). Assumes quantum est a 92 ad 4 linee d, idque superponas linee que ab 4 proficiscitur linee XV et 4 signabis*» corrisponde solo a parte del *Reg.* f. 86v, 19, infatti nel codice volgare continua con «to' la quantità da 92 ad 5 de la linea d e segna su la linea che ven da 5 de la linea XV e fa 5». Per f. 91v, 28 e 32 non si può tacere che entrambi i contenuti delle note marginali sono presenti anche nel testo del *Parm.* ma con notevoli differenze; infatti il *Burd.* f. 91v, 28 ha «*Duc filum super 17 linee E et ubi percutit super regulam 17 signa, duc et super 18 linee E et ubi percutit super regulam 18 pone*»; il *Reg.* f. 87r, 26 «*et pollo sopra 17 de la linea E, dove bacte su la riga fa 17, et sopra 18 de la linea E e dove bacte su la riga segna 18*»; il *Parm.* f. 75v, 32-33 «*et segna sulla riga [...] do' bacte 17 17, do' bacte 18 18*», corrispondente ai precedenti dal solo punto di vista concettuale. La stessa osservazione vale anche per la nota marginale successiva del *Burd.* f. 91v, 32 «*Duc et super 4 linee E et ubi facit ictum super regulam 4 signa, duc et super 5 linee E et ubi percutit super*

*regulam 5 pone, duc et super 6 linee E et ubi percutit super regulam 5 (sic) scribe*»; il *Reg.* f. 87r, 32 ha «poni il filo sopra 4 de la linea E, dove bacte su la riga segna 4, et sopra 5 de la linea E, e dove bacte su la riga segna 5, et sopra 6 de la linea E, dove bacte su la riga fa 6»; mentre nel *Parm.* si ha una forma molto più concisa «poi pigla il filo e pollo (f. 75v, 32) [...] sopra 4, sopra 5, sopra 6 [...] de la linea E et segna su la riga (f. 75v, 34-35) [...] do' bacte 3 3, do' bacte 6 6 [...] (f. 76r, 1)» con l'omissione del 4 e del 5.

Il quinto gruppo contiene le note marginali con le quali Piero porta a convergere le lezioni del *Burd.* con quelle dei codici *Ambr.*, *Parm.* e *Reg.*: sono 10 ai ff. 21v, 1; 33v, 13; 34v, 7<sup>29</sup> e 13; 38v, 11; 39v, 19; 70r, 17; 81v, 23; 89r, 8; 96v, 7.

L'aggiunta di f. 70r, 17 «*ducatur et super 4 linee A et ubi cedit super regulam signetur 4*», corrispondente al volgare «poni il filo sopra 4 de la linea A e do' bacte su la riga puncta 4» (*Parm.* f. 53r, 14; *Reg.* f. 64v, 13-14 con la variante «dove»), non trova tuttavia piena rispondenza con l'*Ambr.* f. 75v, 28, nel cui margine esterno Piero stesso ha aggiunto «*ducatur et super 4 et 18 linee A et ubi cedit super regulam signetur 4 et 18*». Il testo della nota di f. 89r, 8 «*Et quantum est ab RS ad 21 circuli C idque superponas linee XV cum pucto (sic) 21. Et quantum est ab RS ad 22 circuli C idque superpones linee XV et 22 scribes*» corrispondente al volgare «togli la quantità da RS ad 21 del circolo C, e quella quantito (*sic*) poni su la linea XV e segna 21. misura quanto è da RS a 2 del circolo C e pollo su la linea XV e fa 22» (*Parm.* f. 72v, 2-4; *Reg.* f. 85r, 7-8 con alcune varianti e correzioni sul testo, parzialmente completato nel margine interno da Piero) è presente anche nell'*Ambr.* f. 96v, 6-7 e 9-10 dopo esservi state però apportate alcune correzioni. Analoga situazione si verifica per l'aggiunta al f. 81v, 23 nella corrispondenza con l'*Ambr.* f. 88r, 35.

Infine, il sesto e ultimo gruppo riguarda le aggiunte marginali che riportano il *Burd.* nella tradizione testuale di tutti gli altri manoscritti: sono 3 e si trovano ai ff. 89v, 14; 93v, 3 e 24.

Mentre c'è perfetta rispondenza tra l'aggiunta di f. 89v, 14 e il testo degli altri quattro manoscritti, quelle a f. 93v, 3 e 24 in origine erano più

<sup>29</sup> Nel *Lond.* f. 34v, 3 è presente solo un segno di richiamo.

ampie e le parti in eccedenza furono cancellate: «*Et videas quantum est ab RS ad* (segue *10 ad 11 ad 12 ad 13 ad* cancellato, con il primo *ad* soprascritto a *et* biffata e i successivi *ad* da correzione su *et*) *14 circuli G, idque superponas linee XV et* (segue *10 et 11 et 12 et 13 et* cancellato) *14 scribas*» (f. 93v, 3), dove l'*Ambr.* f. 101r, 3-4 e il *Lond.* f. 93v, 3 danno *signes* anziché *scribas*; «*Et super* (segue *12 super 13 super* cancellato) *14* (segue *super 15 super 16* cancellato) *linee G* (segue *et omnes signentur super*<sup>30</sup> cancellato) *regulam ubi filum percutit 14 signes*» (f. 93v, 24). Per quest'ultima aggiunta si deve notare che non c'è rispondenza con il *Parm.* il cui testo, nella proposizione [8] del [III] libro, si presenta disposto in maniera diversa rispetto a quello degli altri quattro manoscritti, e in particolare in questa ultima parte non si estende fino a considerare la linea G.<sup>31</sup>

Naturalmente la casistica presentata, se serve a riassumere punti particolarmente significativi della situazione trädita dai testi, certamente non esaurisce tutte le possibilità di incroci di cui già in essa è apparsa abbondante testimonianza e che potrà essere meglio chiarita dall'esame analitico comparativo di tutti i manoscritti; restano fuori ad esempio le aggiunte ai ff. 48v, 24 e 86v, 13-14. Quella al f. 48v, 24 «*et signes 4 et 10. Et quantum est ab 5 et 9 idque superponas AF*» è soltanto nell'*Ambr.* f. 53r, 29-30 «4 et 10. Et quantum est ab A ad 5 et 9 idque superponas linee AF» e nel *Reg.* f. 47r, 25-26 «4 et 10. poi toglì la quantità da A ad 5 et 9 et segna su la linea AF»: è notevole il fatto che Piero nel *Burd.* commetta l'omissione di *A ad* da inserire tra *ab* e 5, errore che mi pare improbabile per chi stia sviluppando un processo matematico ma piuttosto facile per chi sta copiando. L'altra aggiunta al f. 86v, 13-14 «20 et 20» è analogamente presente nell'*Ambr.* f. 94r, 18 e nel *Parm.* f. 71r, 25.

<sup>30</sup> In realtà, Piero, nel compiere l'espunzione sembra aver peccato o per eccesso quando ha eliminato *super* lasciando *regulam* in sospeso, o per difetto quando ha mantenuto anche *regulam*, essendo *super regulam* in posizione anomala rispetto alla frase formulare «et ubi percutit super regulam...».

<sup>31</sup> Il testo latino presente nell'*Ambr.* f. 101r, 27-28 e nel *Lond.* f. 93v, 22-23 («Cape subinde filum (*Lond.*: fillum) et superpone 14 linee G et ubi percutit 14 signa») non è del tutto uguale a quello aggiunto in margine da Piero.

\*\*\*

Un cenno, penso, merita l'uso che Piero fa della lingua latina. A parte le varianti grafiche come, ad esempio, *dyagonalem* (f. 14v, 24) per *diagonalem*, o le varianti dovute verisimilmente all'attrazione dal volgare parlato come *singnandum* (f. 89v, 18) per *signandum*, *segabit* (ff. 14v, 24 e 21v, 1) per *secabit*, *vede* (ff. 89r, 27, 90v, 19) per *vide...*, nelle scritte di Piero troviamo anche errori ortografici come *traam* (f. 9v, 5) per *traham*, *itum* (f. 61r, 24) per *ictum*, *sigum* (f. 85r, 12) per *signum*, e errori grammaticali come *lineis venientis* (ff. 93v, 14, 15 e 20; 94v, 20) e *lineis fluentis* (f. 95r, 4) rispettivamente per *lineis venientibus* e *fluentibus*, o anche *que partientur* (f. 14r, 27) per *que partietur*.

Questo, ovviamente, non è il latino di un umanista, ma sembra quasi che Piero quando lo usa – ove non si serva di un traduttore come poté essere quel maestro Matteo già ricordato –, parta da un discorso o da frasi già scritte in volgare. Il suo latino, quindi, appare piuttosto come una reminiscenza di quanto appreso in gioventù nella scuola di lettere; d'altra parte la sua stessa grafia – come si è detto, una semicorsiva di base umanistica – è indicativa del fatto che Piero da giovane dovette compiere gli studi, parrebbe senza approfondimenti e sviluppi ulteriori, con un maestro di grammatica, mentre la non presenza in essa di elementi di mercantesca esclude che egli abbia seguito l'insegnamento di un maestro d'abaco, come invece ci aspetteremmo per un pittore o per un tecnico o, appunto, per l'autore di un trattato d'abaco. Questo apprendimento giovanile, probabilmente affievolitosi con il passare degli anni e per la mancanza di pratica, ha tuttavia lasciato in Piero una discreta capacità di comprendere il latino, ma non di comporre in latino se non per brevi e, a volte, non perfetti interventi come è stato mostrato. D'altronde, se le cose non stessero così, Piero non avrebbe fatto ricorso a un traduttore per il *De prospectiva* – noto tramite il Pacioli – e per il *Libellus* – il cui traduttore, anche se di lui non si hanno notizie, potrebbe essere stato il medesimo maestro Matteo –, e non avrebbe, inoltre, affidato la scrittura dei suoi trattati a due copisti – dei quali, ricordo, l'uno vergò il *Libellus* (Vaticano Urbinate Latino 632) e il *Burd.*, l'altro l'*Ambr.* e il *Reg.* –, ma avrebbe probabilmente scritto di sua mano, come fece per il *Parm.* in volgare,

anche qualcuna delle versioni latine e non si sarebbe limitato alla lingua latina soltanto per correzioni e brevi aggiunte. Si potrebbe obiettare che Piero sia ricorso a copisti – comunque di non eccelso livello – in quanto l'*Ambr.* è ritenuto il codice di presentazione a Federico di Montefeltro – notizia per altro non riscontrabile –, e il Vaticano a Guidubaldo – come in effetti è –, e che gli originali dei trattati, le copie di lavoro, siano andati perduti. Il *Burd.*, a sua volta, che è scritto dalla stessa mano del Vaticano Urbinate Latino 632, e che è pure un codice abbastanza curato, non può rientrare certo nella categoria dei manoscritti di dedica: forse poteva esserlo in origine, ma nel corso del tempo i ripetuti interventi ne hanno notevolmente peggiorato l'aspetto.

Una cosa, comunque, è certa: almeno quattro dei cinque manoscritti con il *De prospectiva* (*Burd.*, *Ambr.*, *Parm.*, *Reg.*) qui considerati rimasero abbastanza a lungo nelle mani di Piero. Infatti, se l'*Ambr.* e il *Parm.* presentano minime aggiunte marginali, non altrettanto si può dire per il *Burd.* e il *Reg.* dove sono assai numerose. In entrambi i codici – come pure nell'*Ambr.* e nel *Parm.* – esse appaiono apposte in modo ordinato, con i giusti segni di richiamo nel testo e con una scrittura chiara e leggibile tanto da far supporre che in origine le annotazioni stesse fossero già state scritte su copie di lavoro e poi ricopiate sui due manoscritti.

Nonostante queste prime anticipazioni, non è ancora possibile definire i nessi che intercorrono tra i vari testimoni, tanto più che al momento, da quanto si è detto, non è del tutto chiaro nemmeno il rapporto che a prima vista, per la stretta somiglianza dell'impaginazione di testo e disegno, dovrebbe esistere tra il *Burd.* e il *Lond.*; sembra tuttavia che, per quanto si evince in particolare dalla proposizione [8] del [III] libro, i tre manoscritti latini e il *Reg.* siano collegati tra loro più di quanto non lo siano con il *Parm.* autografo di Piero.

In conclusione, non solo per ragioni paleografiche ma soprattutto per le numerose aggiunte e correzioni di mano di Piero, il *Burd.* risulta «fratello» coevo dei manoscritti più antichi del *De prospectiva pingendi* e pertanto deve essere rivendicato al secolo XV e non al secolo XVI, come si è fin qui ritenuto. Al tempo stesso, non può più essere relegato tra i testimoni marginali, ma anzi, come penso emerga dalle osservazioni svolte, è da considerarsi essenziale per la storia testuale dell'opera.

## Appendice

### Aggiunte marginali autografe di Piero nel codice di Bordeaux

- f. 5v, 18<sup>a</sup>: «Sex et quod es[t] superficies IK qu[e] est»  
 f. 5v, 18<sup>b</sup>: «ad superficiem»  
 f. 9v, 25: «BE et traam (*sic*) M ad punctum A et ubi diagonalem partitur»  
 f. 10r, 35: «GH»  
 f. 14r, 4: «lineam 1°»  
 f. 14r, 27: «et primo protrahatur F equidistans BC que partientur (*sic*) diagonalem BE»  
 f. 14v, 24: «Et 26 ad punctum A et ubi segabit (*sic*) dyagonalem dc signetur 22»  
 f. 19v, 16: «quantitatis bc que sit CG»  
 f. 21v, 1: «que segabit (*sic*) AR/»  
 f. 23v, 22: «49. Et 20 tangentem Bd in puncto 50. Et 21 tangentem Bd in puncto»  
 f. 33v, 13: «MS in puncto 5. Et 2 ad punctum A que cedit (*segue di cancelato*)»  
 f. 34v, 7: «in puncto 92»  
 f. 34v, 13: «Lineet et 101 et 102»  
 f. 38v, 11: «Et super G perpendicularis i»  
 f. 39v, 19: «ubi»  
 f. 48v, 24: «et signes 4 et 10. Et quantum est ab 5 et 9 idque superponas AF»  
 f. 61r, 24: « et 13. Et super 6 et ubi cedit scribe 6 et 12. Et super 7 et ubi iacet signa 7 et 11. Et super 8 et ubi itum (*sic*) facit signa 8 et 10. Et super 9 et ubi cedit scribe 9»  
 f. 61r, 31: «Et super 6 et ubi iacet scribe 6 et 12. Et super 7 et ubi sedet signa 7 et 11. Et super 8 et ubi cedit scribe 8 et 10. Et super 9 et ubi pulsat signa 9»  
 f. 61r, 34: «et 6 et 7 et 8 et 9»  
 f. 61v, 2: «Et ubi 6 signa 6 et 12. Et ubi 7 signa 7 et 11. Et ubi 8 signa 8 et 10. Et ubi 9 signa 9»  
 f. 61v, 5: «6 et 7 et 8 et 9»  
 f. 61v, 10: «et 6 et 7 et 8 et 9»



**f. 65r, 6:** «de inde media pars linee K»

**f. 68r, 12:** «Et quanta est TV ad 16 et pone linee d 44 et 40 in sinistro (*sic*) 16 et 20. Cape et quanta est TV ad 17 et pone super lineam D in destra parte 43 et 41 in sinistra (*sic*) 17 et 19. Cape et quanta est TV ad 18 et pone eam super lineam D et in destro eius fac signum 42 in sinistro 18»

**f. 68r, 32:** «Ac super B pone signum 4 et 18»

**f. 70r, 14:** «et ubi ictum facit fiat 7 et 15»

**f. 70r, 17:** «ducatur et super 4 linee A et ubi cedit super regulam signetur 4»

**f. 71r, 10:** «20, 21, 22, 23»

**f. 71v, 14:** «Et ubicunque 11 illic quoque 11 statuatur»

**f. 72r, 7 (*biffata*):** «Sistatur et contingens 10 et 12 duarum regularum et ubi 10 convenit regule signetur 10 et ubi 12 signetur 12. Firmetur inde regula tangens 11 et ubi convenit 11 regule ponatur 11, firmetur regula que tangat 6 et ubi convenit 6 regule (*soprascritto*) fiat 6. Firmetur regula tangens 5 et ubi convenit 5 regule apponatur 5. Ducatur regula tangens 4 et ubi convenit 4 regule 4 quoque signetur»

**f. 72r, 13:** «firmetur regula (*segue la biffato*) que tangat 5 et ubi convenit 5 regule fiat 5»

**f. 72r, 14:** «Firmetur regula que tangat 4 et ubi convenit 4 regule sit punctum 4»

**f. 77r, 26:** «Reducatur alter pes circini super MN aperia (*sic*) alter qui contingat 11 circuli C. inducatur pes circini unus (*segue per biffato*) super 1 linee C ac cum altero in destra parte fiat 13 in sinistro 11 et 12 super 1°»

**f. 78v, 23:** «1° cum titulo 1° cum t[i]tulis duobus»

**f. 79v, 6:** «acum cum»

**f. 81v, 23:** «et 21»

**f. 85r, 11:** «Cape quantum est ab MN ad X linee C idque impone linee venienti a X linee et signa X»

**f. 85r, 12:** «et id pone super lineam egredientem ab 10 linee C et pone sigum (*sic*) 10. Vide et quantum est ab MN ab (*sic*) 11 linee C idque (*segue super cancellato*) pone super lineam semo ventem a 11 linee C et 11 signa»

**f. 85r, 30:** «19 et 20, 20 et 20»

**f. 86v, 13-14:** «20 et 20»

**f. 87v, 22:** «Assumatur quantum est a 92| ad 16 linee A capitis tota facie constantis, idque superponatur linee que a 16 venit XV et 16 scribatur»

**f. 89r, 8:** «Et quantum est ab RS ad 21 circuli C idque superponas linee XV cum puncto (*sic*) 21. Et quantum est ab RS ad 22 circuli C idque superpones linee XV et 22 scribes»

**f. 89r, 14:** «Capias et quantum est ab RS ad 6 circuli C idque superpones linee XV et 6 facias. Et quantum est ab RS ad 7 circuli C idque superpones linee XV et 7 scribes»

**f. 89r, 27:** «Vede (*sic*) quantum est a 92 $\downarrow$  ad 21 linee C superponas linee venienti a 21 linee XV et 21 designes. Et quantum est a 92 $\downarrow$  ad 22 linee C et superpones linee recedenti a 22 linee XV et 22 scribes»

**f. 89v, 1:** «Videbis et quantum est a 92 $\downarrow$  ad 6 linee C et superponas linee recedenti a 6 linee XV et 6 signes. Capias de inde quantum est a linea 92 $\downarrow$  ad 7 linee C idque ponas super lineam manentem (*sic*) a 7 linee XV et 7 signabis»

**f. 89v, 14:** «Et super 2 linee C et ubi percutit signandum 2. Et super 3 linee C et ubi percutit signandum 3»

**f. 89v, 18:** «Et super 8 linee C et ubi percutit signandum (*sic*) 8. Et super X linee C et ubi percutit signandum X»

**f. 90v, 7:** «Assumes (*sic*) quantum est ab RS ad 16 circuli d idque superponendum (*segue super aggiunto nell'interlinea; que biffato*) linee XV et signandum 16. Videndum quantum est ab RS ad 17 circuli d id ponas super lineam XV et 17 signabis»

**f. 90v, 9:** «Et quantum est ab rs ad 2 circuli d et signandum 2 in linea XV. Videbis et quantum est ab RS ad 3 idque ponas super lineam XV et 3 scribes. Et metieris quantum est ab RS ad 4 circuli d idque superponas linee XV et 4 scribas. Capias et quantum est ab RS ad 5 circuli d idque superponas linee XV et 5 punctum facias»

**f. 90v, 15:** «Capias et quantum est a 92 $\downarrow$  ad 16 line (*sic*) d idque superponas linee gredienti (*sic*) a 16 linee XV et 16 scribes. Assumes (*sic, da un precedente assumes*) quantum est a 92 $\downarrow$  ad 17 linee d idque trahas super lineam manentem (*sic*) a 17 linee XV et 17 signabis»

**f. 90v, 19:** «Vede (*sic*) quantum est a 92 $\downarrow$  ad 3 linee d idque superpones linee venienti a 3 linee XV et 3 signabis (*sic*). Assumes quantum est a 92 $\downarrow$  ad 4 linee d idque superponas linee que ab 4 proficiscitur linee XV et 4 signabis»

**f. 90v, 25:** «et 16 et 17»

**f. 90v, 26:** «et 16 et 17»

**f. 90v, 27:** «et 3 et 4 et 5»

**f. 90v, 28:** «et 3 et 4 et 5»

**f. 90v, 29:** «et super 7 line[e] et ubi percutit fa[c 7]»

**f. 91v, 2:** «Et quantum est ab RS ad 17 circuli E idque superpone linee XV et 17 signa. Et quantum est ab RS ad 18 circuli E idque superpone linee XV et scribe 18»

**f. 91v, 8:** «Et quantum est ab RS ad 4 circuli E idque superpone linee XV et 4 signa. Et quantum est ab RS ad 5 linee E idque superpone linee XV et 5 scribe. Et quantum est ab RS ad 6 circuli E idque superpone linee XV et 6 signa»

**f. 91v, 15:** «Et summe (*sic*) quantum est a 92↓ ad 17 linee E idque superpone (*con* linee... superpone *soprascritto*) linee venienti a 17 linee XV et 17 scribe. Et quantum est a 92↓ ad 18 linee E idque superpone (*con* linee... superpone *sottoscritto*) linee fluenti a 18 linee XV et 18 signa»

**f. 91v, 24:** «Et quantum est a 92↓ ad 4 linee E idque superponatur linee que oritur a 4 linee XV et 4 pone. Et quantum est a 92↓ ad 5 linee E idque superpone linee ab 5 egredienti linee XV et 5 signa»

**f. 91v, 28:** «Duc filum super 17 linee E et ubi percutit super regulam 17 signa, duc et super 18 linee E et ubi percutit super regulam 18 pone»

**f. 91v, 32:** «Duc et super 4 linee E et ubi facit ictum super regulam 4 signa, duc et super 5 linee E et ubi percutit super regulam 5 pone, duc et super 6 linee E et ubi percutit super regulam 5 (*sic*) scribe»

**f. 92v, 7 (*biffata*):** «Et quantum est ab RS ad 3 circuli F idque superpones (*con* e *soprascritto su a cancellato*) linee XV et 3 signa. Et quantum est ab RS (*segue* circuli (*sic*) F idque *cancellato*) ad 4 circuli (*sic*) F idque superpone linee XV et 4 signa»

**f. 92v, 10 (*biffata*):** «Et quantum est ab RS ad 8 circuli F idque superpone (*da correzione su superponat*) linee XV cum signo 8»

**f. 92v, 14:** «Videbis et quantum est a 92↓ ad 17 linee F idque superpones (*sic*) linee mananti ab 17 linee XV et 17 scribes. Et quantum est a 92↓ ad 18 linee F idque superpones linee orienti a 18 linee XV et 18 scribes»

**f. 92v, 21 (*biffata*):** «Et quantum est a 92↓ ad 3 linee F idque superpones linee mananti a 3 linee XV et signabis 3. Et quantum est a 92↓ ad 4 linee F idque superpones linee orienti a 4 linee XV et 4 describes»

**f. 92v, 28:** «Et pone super 17 et 18 et ubi percutit 17 super regulam 17 scribes et ubi 18 facies 18»

**f. 92v, 32** (*erasa, compreso il richiamo nel testo*): «Et pone super 3 et 4 et ubi percutit 3 super regulam F 3 signabis et ubi 4 percutit 4 scribes»

**f. 93v, 3**: «Et videas quantum est ab RS ad (*segue* 10 ad 11 ad 12 ad 13 ad *cancellato*, con il primo ad *soprascritto a* et *biffata*, e i successivi ad *da correzione su et*) 14 circuli G idque superponas linee XV et (*segue* 10 et 11 et 12 et 13 et *cancellato*) 14 scribas»

**f. 93v, 6**: «Et quantum est ab RS ad 3 circuli G idque superponas XV et 3 facias»

**f. 93v, 10** (*biffata*): «Et quantum est ab RS ad 8 ad 9 circuli G idque superponas linee XV et 8 et 9 signa»

**f. 93v, 14**: «Et quantum est a 92↓ ad (*segue* 12 ad 13 ad *cancellato*) 14 (*segue cancellato* ad 15 ad 16 linee G idque superpone lineis *cancellato*) venientis (*sic*) a (*segue* 12 a 13 a *cancellato*) 14 (*segue* a 15 a 16 *cancellato*) linee XV et (*segue* 12 et 13 et *cancellato*) 14 (*segue* et 15 et 16 *cancellato*) signabis»

**f. 93v, 15**: «Et quantum est a 92↓ ad 2, ad 3 linee G idque superpone lineis (*corretto su linee*) venientis (*sic*) a 2 et a 3 linee XV et 2 et 3 scribas»

**f. 93v, 20** (*biffata*): «Et quantum est a 92↓ ad 7 ad 8 ad 9 linee G idque superpone lineis venientis (*sic*) a 7 a 8 a 9 linee XV et 7 et 8 et 9 signabis»

**f. 93v, 24**: «Et super (*segue* 12 super 13 super *cancellato*) 14 (*segue* super 15 super 16 *cancellato*) linee G (*segue* Et omnes signentur super *cancellato*) re gulam ubi filum percutit 14 signes»

**f. 93v, 26**: «Et super (*segue* 2 super *cancellato*) 3 linee G et omnes signentur super regulam ubi filum pulsat 3 scribes»

**f. 93v, 30** (*biffata*): «Et super 8 et super 9 linee G et omnes signa super regulam ubi filum percutit»

**f. 94v, 3** (*biffata*): «Et quantum est ab RS ad 12 ad 13 ad 14 circuli H et superpone 12 et 13 et 14 linee XV»

**f. 94v, 16** (*biffata*): «Et quantum est ab RS ad 8 ad 9 circuli H et superpone linee XV et 8 et 9 scribe»

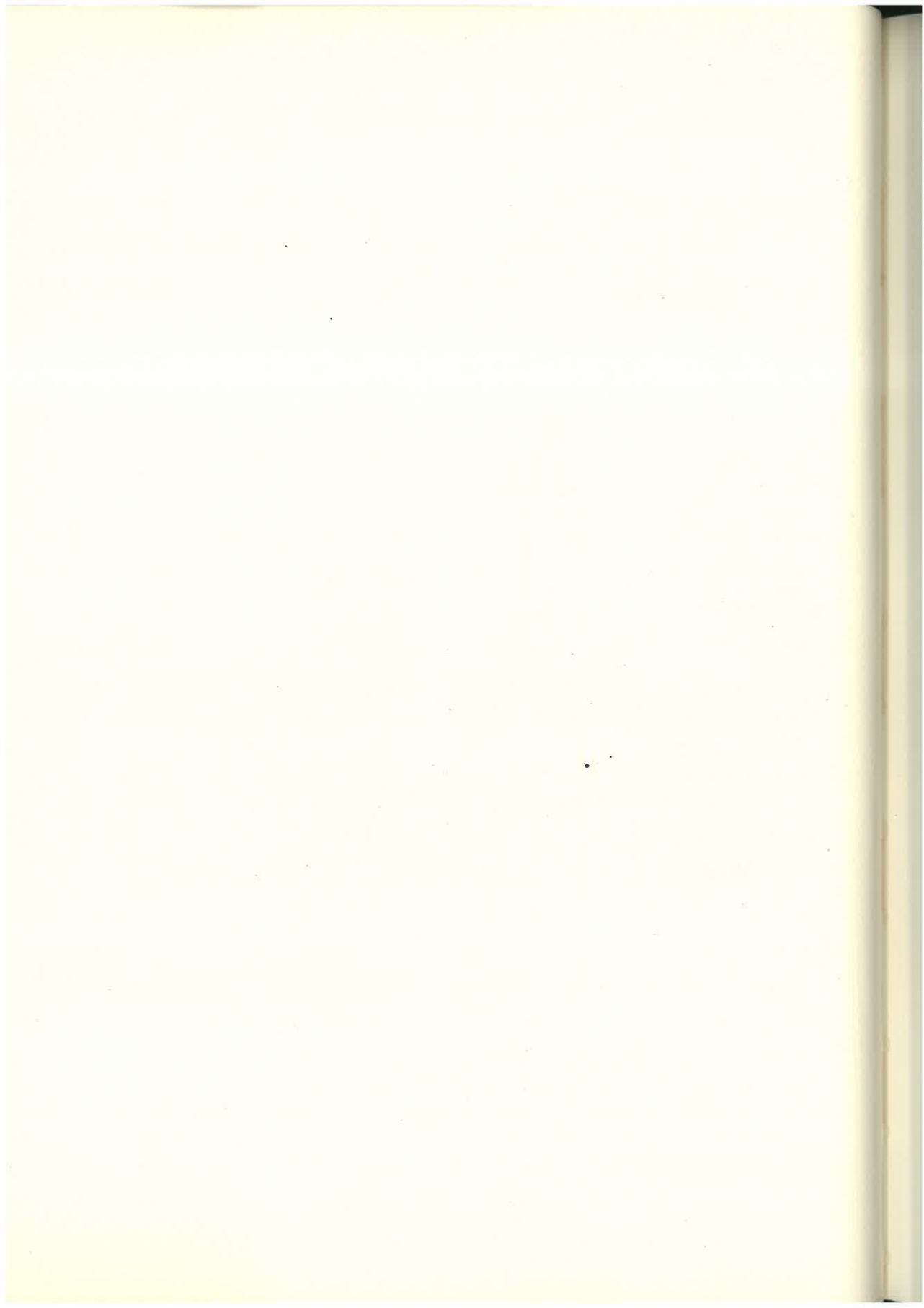
**f. 94v, 20** (*biffata*): «Et quantum est a 92↓ ad 11 ad 12 ad 13 ad 14 linee H et superpone lineis venientis (*sic*) a 11 a 12 a 13 (*segue* a 14 *cancellato*) a 14 linee (*corretto da lienee biffando la e*) XV et 11 et 12 et 13 et 14 signabis»

**f. 95r, 4** (*biffata*): «Et quantum est a 92↓ ad 8 ad 9 linee H et superpone lineis fluentis (*sic*) a 8 a 9 lienee (*sic*) XV et 8 et 9 pone»

**f. 95r, 7** (*biffata*): «Et super 11 super 12 super 13 super 14 et ubi pulsant super regulam 11 et 12 et 13 et 14 signabis 11 et 12 et 13 et 14»

**f. 95r, 18** (*biffata*): «Et super 8 et super 9 linee H et ubi ictum faciunt super regulam scribe 8 et 9»

**f. 96v, 7**: «5, 5 et»



Sandra Ligato

## La perfetta alchimia della *Beggar's Opera*

Riaprendo un discorso critico sulla *Beggar's Opera*<sup>1</sup> si vuol dimostrare, attraverso un'analisi dei suoi elementi costitutivi, che questa è ben più di una mera parodia del melodramma e di una satira sociale, come da molti è considerata. La nostra esegesi prova che in realtà si tratta di un'ampia critica intertestuale svolta dall'autore, John Gay, nella ricognizione di generi e stili diversi tra loro per tradizioni, funzioni ed interpretazioni fatte dallo stesso Gay, ma che rimangono comunque le «einfache Formen»<sup>2</sup> dell'*Opera*.

Inoltre, il confronto tra l'Aria XXII e il *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici darà modo di constatare la loro somiglianza (su cui la critica tace) e sarà lo spunto per una riflessione sul tono carnascialesco di questa commedia in musica. Ciò renderà evidente che la rivisitazione gayiana della tradizione della *contaminatio* punta a creare un'opera originale.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> In Italia resta particolarmente significativo lo scritto critico sulla *Beggar's Opera* di V. Papetti *John Gay o dell'eroicomico*, Roma, 1971. Interessante contributo è anche quello di M. D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese 1970-1980*, Milano 1981, il quale contiene in nuce l'interpretazione dell'*Opera* in quanto parodia, anche se ne sottovaluta l'aspetto satirico. Della *Beggar's Opera* come satira parla invece N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton (N.J.) 1973.

<sup>2</sup> Cfr. A. Jolles, *Einfache Formen*, trad. it. *Forme semplici*, Milano 1979.

<sup>3</sup> «Whether this new drama was the product of judgement or of luck, the praise of it must be given to the inventor; and there are many writers read with more reverence, to whom

## 1. La parodia del melodramma è satira sociale

1.1. Dagli inizi del Settecento fino al termine del secolo successivo, genere sovrano della scena europea fu il melodramma. Anche l'Inghilterra patria dei Whigs<sup>4</sup> «citizens of the world»,<sup>5</sup> imbevuta delle teorie di Locke e Shaftesbury, accoglie ed applaude questo genere artificiosamente lontano dalla vita reale. Con il suo gusto tutto italiano esso rappresentava, come a ragione scrisse Addison sullo «Spectator» n. 18, l'annichilimento della dignità delle opere inglesi che, dalla *Siege of the Rhodes* di William D'Avenant del 1656, avevano dimostrato un pregio tutto anglosassone.

Fino ad allora la tragedia era stata considerata, per il suo linguaggio aulico, il genere-espressione della nobiltà (di spirito e come classe sociale), mentre con la musica diveniva facilmente godibile anche dai nuovi ricchi. Questi, animati dall'ideale della *Gentlemanliness* (signorilità), erano ben lieti di sottomettersi a tutte quelle convenzioni sociali che consentissero loro una parvenza di raffinatezza. La *ordinary people*, con la sua esigenza di un proprio codice etico-sociale, divenne la nuova protagonista della vita culturale inglese, e, mentre i giornali assunsero il fondamentale ruolo di divulgatori dei nuovi *manners*, il melodramma divenne il simbolo del desiderio di nobilitarsi che quella putrivà.

1.2. Fu principalmente per questo motivo, oltre che per la sua evidente mancanza di naturalezza, che il melodramma diventò anche il bersaglio di uno dei più sagaci scrittori satirici del tempo, John Gay, che ne fece il pretesto per un'articolata satira ben oltre gli attacchi ai politici del tempo

---

such merit of originality cannot be attributed» (Dr Johnson, *Lives of Poets*, III vol., London 1781, p. 60-69).

<sup>4</sup> L'inizio del nuovo secolo porta al potere in Inghilterra il partito dei Whigs che con Sir Robert Walpole come Primo Ministro (1721-1742), onora il suo nome (*whig* in scozzese significa "predone"), attuando la politica della *Self-Reliance*, che vuole i Whig intraprendenti dominatori in tutti i settori della vita sociale.

<sup>5</sup> J. Addison, *The Spectator*, a cura di D.F. Bond, I, Oxford 1965, p. 78-82.



e la parodia di fatti di cronaca.<sup>6</sup> Svilisce per tanto l'accurato lavoro di Gay chi come Bevis<sup>7</sup> limita la *Beggar's Opera* ad un anti-melodramma. Esponente di spicco dello *Scribblers Club*,<sup>8</sup> Gay partorisce nella culla della borghesia europea un'autarchica satira piena di battute al vetriolo, tesa a *castigare ridendo* i *mores*<sup>9</sup> della leadership Whig, attaccandone i «false tastes in learning».<sup>10</sup>

Il 29 gennaio del 1728, all'alzarsi del sipario al Lincoln's Inn Fields Theatre, gli spettatori assisterono ad una rivoluzionaria messinscena, intitolata *The Beggar's Opera*, che già dalla scenografia (un telone raffigurante una finestra veniva calato su di un fondale nero al fine di consentire l'alternarsi di ambienti esterni ad interni) rivelava il suo *merit of originality*.<sup>11</sup>

Un mendicante, insieme ad una sorta di capocomico, entra in scena introducendo la rappresentazione con un prologo, a suo modo tradizionale. Dopo l'*ouverture*, compare sulla scena Peachum, un uomo un po' attempato, affaccendato a far conti, capo delle bande di malviventi della città. Peachum e la moglie – una non più giovane donna di malaffare –

<sup>6</sup> Si pensi a tutti i nomignoli dati a Walpole nella scena I del I atto: «Robin of Bagshot, alias Gorgon, alias Bluff Bob, alias Bob Booty». La lite tra Polly e Lucy nella scena XIII del II atto è invece la parodia di quella avvenuta tra due note cantanti liriche del tempo, la Faustina e la Cuzzoni.

<sup>7</sup> Cfr. R. Bevis, *English Drama: Restoration and Eighteenth Century 1660-1789*, London 1988, p. 168.

<sup>8</sup> Swift, Pope, Gay, Congreve, Parnell, Earl of Oxford e Arbuthnot decidono, nel 1713, di assumere uno pseudonimo comune, quello di Martinus Scriblerus, per attaccare le strutture socio-politiche del Paese. Questo club, che ha in Swift, Pope e Gay i veri promotori, conta numerosi, anche se non altrettanto validi predecessori, tra i quali il *Saturday Club* e il *Brothers Club* (a cui prese parte lo stesso Swift).

La polemica degli scribleriani contro la cultura Whig è espressa, oltre che nelle opere dei singoli autori, nei *Memoires of Martinus Scriblerus*, ma soprattutto nel *Pery Bathous*. Questo trattato di satira della retorica mostra l'atteggiamento di netta opposizione che questo gruppo di scrittori assume nei confronti dell'allora in voga pseudo-longiniano *Peri Hypsous*. Al Sublime essi contrappongono il Profondo espresso con una retorica sistematica.

<sup>9</sup> Motto usato dal poeta latinista francese Jean de Santeuil (1630-1679) in onore dell'arlecchino Domenico Biancolelli, poi scolpito sul frontone di vari teatri.

<sup>10</sup> A. Pope, *An essay on Criticism*, in *The Penguin Book of English Verse*, a cura di J. Hayward, Londra 1956, p. 203.

<sup>11</sup> Vedi n. 2.

apprendono che la loro figlia Polly si è innamorata e forse, peggio ancora, sposata con il capitano Macheath. Costui, divenuto da poco membro della banda, intrattiene, grazie al suo aspetto piacente e ai suoi *manners* da gentleman, relazioni amorose con molte donne. Tra queste vi è anche Lucy Lockit, la figlia del corrotto carceriere del Newgate (la prigione londinese), spesso complice di Peachum. I due uomini, con intrighi e tradimenti, riescono infatti a manipolare le vite dei delinquenti, ad esclusivo beneficio del loro tornaconto economico. Questa volta decidono di denunciare il Capitano, il quale, a causa della sua tresca con Polly, rende la ragazza incapace di cooperare al venale negozio delle meretrici organizzato dal padre.

Polly, che ha ascoltato tutto, avvisa Macheath, cosicché possa mettersi in salvo; ma questi, tradito da Jenny Diver, una prostituta sua amante, viene arrestato e condotto al Newgate. Qui, dinanzi alla cella del Capitano, s'incontrano Lucy e Polly, le quali se ne dichiarano entrambe legittime consorti; ne scaturisce una lite che sulla scena avviene a 'colpi' di vocalizzi. Lucy, che in seguito, accecata dalla gelosia, tenta vanamente di avvelenare la rivale, riesce a far evadere l'amato, sottraendo al padre ubriaco le chiavi della prigione.

Sarà con l'aiuto di Mrs. Trapes, una ruffiana, e delle sue ragazze, che Peachum e Lockit riacciuferanno Macheath e lo condurranno al patibolo. Ma mentre il dramma dell'esecuzione sta per consumarsi, e l'*Opera* quindi giunge alla sua *Spannung*, cioè al culmine della tensione, entra in scena il... Capocomico, il quale contesta al Mendicante una tale risoluzione finale sostenendo che: « This is a down deep tragedy. The catastrophe is manifestly wrong, for an opera must end happily » (atto III, scena XVI).<sup>12</sup>

Il Mendicante, avvedutosi delle ragioni suffragate dal Capocomico, opta per un finale in cui «the prisoner be brought back to his wives in triumph». <sup>13</sup> Del resto, come sostiene lo stesso Mendicante, « in this Kind

<sup>12</sup> Ho preferito dare una personale traduzione dall'inglese perché sia più aderente alla mia chiave di lettura del testo: « Questa è una profonda tragedia. La catastrofe è un errore evidente, poiché un'opera deve essere a lieto fine ».

<sup>13</sup> « Che il prigioniero sia portato in trionfo alle sue donne ».

of drama, 'tis no matter how absurdly things are brought about».<sup>14</sup>

Tra canti e balli, sarà Polly la prescelta a coronare il suo sogno d' amore.

## 2. Le origini strutturali

2.1. Geniale alchimista di forme e strutture artistiche, John Gay, nella più nobile tradizione della *contaminatio*, crea la prima e mai uguagliata *ballad-opera*, 'sorella' inglese dell'opera buffa italiana di Scarlatti e Pergolesi, della *comédie-ballet* di Molière e Lully, della *zarzuela* di Calderon de la Barca e di quello che, a metà secolo decimottavo, in Germania, venne chiamato *Singspiel* (il cui iniziatore fu Johann Hiller). Alle arie composte in tono nobile dell'opera seria italiana, la *ballad-opera* contrappose motivi che allora riecheggiavano negli oscuri vicoli londinesi, pieni di volgari doppi sensi, talvolta solo ammiccati, talaltra esplicitamente espressi. A queste musiche Gay accostò, con l'aiuto dell'abile maestro tedesco Johann Christoph Pepush, canti folcloristici; su tutte queste melodie si gorgheggiavano le più fini tematiche poetiche.

Il senso profondo di un tale uso della musica lo dà Bertold Brecht, tra l'altro autore, con Kurt Weill, di *Die Dreigroschenoper*, una tra le più significative rielaborazioni della *Beggar's Opera*,<sup>15</sup> quando parla di gesto sociale definendolo «rilevante per la società, il gesto che permette di trarre illazioni circa le condizioni sociali». E continua spiegando: «In tal modo la musica, con lo sfruttare accuratamente tutti gli abituali lenocini narcotizzanti, aiutava a svelare le ideologie borghesi; adempiva, diciamo, un compito di sollevatrice di sudiciume, di provocatrice, di denunziante».<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> «In questo genere drammatico, non è rilevante quanto assurdo sia lo svolgimento delle vicende».

<sup>15</sup> Per ulteriori approfondimenti cfr. F. Kidson, *The Beggar's Opera: its Predecessors and Successors*, Cambridge 1922.

<sup>16</sup> B. Brecht, *Scritti Teatrali* trad. it. a cura di E. Castellani-R. Fertonani-R. Martens, Torino 1962, pp. 203-213.

2.2. «I hope I may be forgiven, that I have not made my opera throughout unnatural, like those in vogue; for I have no recitative» (*Introduction*, vv. 22-24).<sup>17</sup> Rifiutandosi di adoperare il recitativo, Gay sceglie di strutturare la sua opera sul canto e sulla prosa, memore degli ibridi d'arte che riscossero regali consensi durante il regno di Giacomo I (1605-1626) e, successivamente, di Carlo I (1625-1649). Dai *masques* di Ben Jonson<sup>18</sup> ai *drolls*<sup>19</sup> fino alla pantomima<sup>20</sup> ciò che Gay pare abbia appreso è la possibilità di divertire proponendo un armonizzato alternarsi di detto e cantato. Per sottolineare quanto inutile sia qualsiasi sforzo volto a creare una impossibile fusione tra Parola e Musica, Gay rispolvera queste tradizioni teatrali in cui la Parola, sebbene fluttui fra gli accordi musicali, riafferma la propria individualità, presentandosi spesso priva di qualsiasi accompagnamento.

Alcuni, come la Papetti e Nicoll, hanno individuato tra le fonti della *Beggar's Opera: A Woman's Revenge* (1715) di Christopher Bullock; *Cartouche, or The Robbers* (1727); *The Prison Breaker, or The Adventures of John Sheppard* (1725) (di entrambi sono sconosciuti gli autori); *A Jovial Crew, or The Merry Beggar's* (1641) di Richard Brome e *The Triumphant Widow* (1677) di William Cavedish. Si tratta di drammi parlati che mancano, perciò, dell'unità binaria recitato-cantato che rende unica la *ballad-opera* gayiana.

<sup>17</sup> «Spero di poter essere perdonato, per non aver reso la mia opera completamente innaturale, come quelle ora di moda; perché non vi ho introdotto alcun recitativo».

<sup>18</sup> La rappresentazione del primo *masque* viene fatta risalire alla notte dell'Epifania dell'anno 1512. Consisteva, all'inizio, in una semplice mascherata di nobili che si esibivano, coinvolgendo gli spettatori, in danze e canti allegri. Con Ben Jonson e Inigo Jones questo tipo di messinscena divenne un vero e proprio genere teatrale autonomo, basato principalmente sugli effetti scenici.

<sup>19</sup> Con *drolls* si intendono le azioni tratte da commedie lunghe arrangiate con musiche e canti.

<sup>20</sup> La pantomima, spesso inscenata come *afterpiece*, consiste in un miscuglio di danze da saltimbanco, canti da buffoni ed un gran numero di trucchi scenici. Additata come antenata della moderna rivista, vede nei movimenti in scena il cuore del genere.

Quasi certamente fu per la sua familiarità con pantomime, inscenate nel suo teatro fino ad allora, che John Rich, direttore del Lincoln's Inn, accettò di mettere in scena la *Beggar's Opera* (dopo che il Drury Lane l'aveva rifiutata accusandola di oltraggiare la moralità e il costume nazionali).

### 3. Le *einfache Formen*

3.1. La vera 'ribarbarizzazione'<sup>21</sup> Gay la attua ad un livello molto più alto di quello delle trame e delle strutture di alcuni generi teatrali. Seguendo percorsi analitici basati sulla concezione della letteratura come perenne ricerca e memoria più o meno consapevole di sé, possiamo individuare ed esaminare le principali *einfache Formen*<sup>22</sup> della *Beggar's Opera* nella ballata inglese, nella tradizione latina della satira e della palliata terenziana e nell'eroicomico di Boileau. Per comprendere come tale pluralità diventi un'opera armonicamente unitaria bisogna coglierne la dimensione augustea di locus in cui «order in variety we see,/ And where, tho' all things differ, all agree».<sup>23</sup>

3.2. Per quel che concerne la tradizione della ballata, il contadino («clown» nel testo originale) del *Winter's Tale* di Shakespeare ci spiega chiaramente come la si intendesse in Inghilterra: «I love ballad but even too well, if it be doleful matter merrily set down, or a very pleasant thing indeed, and sung lamentably» (Atto IV, scena IV, v. 190).

L'argomento doveva essere contrario al modo in cui veniva espresso: così Gay usa canzoni d'infimo livello per temi elevati, un tono popolare curato nello stile, personaggi abietti per satireggiare la società bene.

La seconda dualità, costituita dall'accostamento tra tono popolare ed eleganza dello stile, tradisce il lavoro filologico del candido Gay «for Wit a Man, Simplicity a Child»,<sup>24</sup> le cui coordinate sono date dall'*Oxford English Dictionary* :

3) Canzone popolare; spesso celebra o attacca in maniera scurrile persone o istituzioni (la "ballata" in questo preciso senso era spesso stampata in manifesti.

<sup>21</sup> Per la 'ribarbarizzazione' della letteratura cfr. M. Lerner-E. Mims, *Literature in Encyclopedia of the Social Sciences*, IX, 1933, pp. 523-543.

<sup>22</sup> Cfr. n. 2.

<sup>23</sup> Pope, *The Windsor Forest*, vv 15-16, in *Poems of Alexander Pope*, a cura di J. Williams, II, Londra 1950.

<sup>24</sup> A. Pope, *Epitaffio* (sculpto sulla tomba di John Gay nella Westminster Abbey).

5) Una poesia dallo spirito semplice in stanza breve, originariamente una "ballata" nel senso 3, in cui alcune storie popolari sono narrate graficamente (questo senso è essenzialmente moderno con Milton, Addison ed anche Dr. Johnson, l'idea della canzone è contemporanea).<sup>25</sup>

Questi sono tratti caratteristici della ballata inglese che Gay trasferisce alla *Beggar's Opera*; mettendo in bocca alle meretrici frasi da grandi dame ed atteggiando i malfattori a ministri della Camera dei Comuni, egli conia un sorvegliato *sermo cotidianus* per colpire linguisti e letterati che, in questo periodo, ispirandosi alle accademie italiane e francesi, cercano di forgiare una koinè mitopoietica della borghesia.

3.3. «C'est un burlesque nouveau, dont je me suis avisé en notre langue: car au lieu que dans l'autre burlesque, Didon et Enée parlaient comme des harengères et des crocheteurs, dans celui-ci une horologère et un horologer (devenus plus tard perruquière et perruquier) parlent comme Didon et Enée»,<sup>26</sup> rileva Boileau spiegando cosa intendere per eroicomico, e questa sua lezione sul burlesco pare essere stata reinterpretata magnificamente da Gay, che la applica sapientemente alla *low society* protagonista della *Beggar's Opera*. Che Gay abbia letto Boileau ce lo dice egli stesso nella sua lettera a Fortescue datata 5 Ottobre 1713, e rileggendo la prima e la sesta satira del francese troviamo molti elementi comuni, ad esempio l'attacco alla capitale che, con i suoi vizi e i suoi desideri di appagamento materiale, fa sì che «le mérite et l'esprit ne sont plus à la mode»<sup>27</sup> (*Satira I*). Un «fracas infernal»<sup>28</sup> (*Satira VI*), quello della città, che esalta in un'atmosfera carnascialesca la ricerca della felicità epicurea, a cui, Boileau prima e Gay dopo, guardano con disincantata ilarità. Di ciò sarà esempio l'Aria XXII.

<sup>25</sup> J. A. Simpson and E. S. C. Weiner, *The Oxford English Dictionary*, I vol., Oxford, 1989, pp. 906-907.

<sup>26</sup> Boileau, *L'Art poétique*, in *Lagarde et Michard "XVII siècle"*, Parigi 1985, pp. 317-348.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

3.4. Per comprendere il profondo legame tra l'*Opera del Mendicante* gayiana e la tradizione satirica latina bisogna ricordare che, proprio in quegli anni, la madre etimologica della parola 'satira' viene individuata da Isaac Casaubon nel termine latino *satura*,<sup>29</sup> con cui si indicava uno spettacolo di origine etrusca. Questo, secondo quanto riporta Tito Livio, era composto da dialoghi in versi, musiche e danze, ed era entrato a far parte della tradizione romana dal 364 a.C.<sup>30</sup> Possiamo a ragione ritenere che questa forma drammatica, origine delle atellane, dell'*exodium* e della satira menippea, trovi nella *Beggar's Opera* una sua erede, che ne realizza lo spirito satirico volgendo un occhio ad Orazio ed un altro a Giovenale. Infatti se da un lato è una satira *ad hominem*, poiché attacca personaggi realmente esistenti o si riferisce a fatti di cronaca, dall'altro è rivolta *ad mores*, cioè alla corruzione morale dell'uomo di tutti i tempi, come aveva arguito Swift sull'«Intelligencer» nel 1728.<sup>31</sup> Diversamente che nei lavori di Molière (in cui il protagonista della storia è la personificazione del vizio satireggiato) *homines* e *mores* passano attraverso l'ingegnoso meccanismo della *rotating satire*, sicché l'*argument* non è unicamente associato ad un solo *character*, bensì ai diversi aspetti dei vari personaggi.

3.5. La conoscenza degli autori latini in Gay risale agli anni della scuola, quando proprio un'opera di Terenzio, l'*Heautontimorumenos* (*Il punitore di se stesso*), rappresentò il suo primo contatto con forme teatrali ibride. Il reverendo Robert Luck, allora maestro di Gay, decise infatti di mettere in scena *The Self-Tormentor* con i suoi alunni, aggiungendovi un prologo ed una cantata (*Scaena Barumensis*) da lui ideati.

<sup>29</sup>*De Satyrica Graecorum Poesi et Romanorum Satira*, 1605.

<sup>30</sup>Si fa qui riferimento all'opera di Tito Livio *Ab urbe condita libri*, VI-X in cui sono narrate le vicende dell'antica Roma dal 390 al 293 a.C. e vengono trattati, quindi, i suoi rapporti con gli Etruschi, popolo sconfitto ma non completamente sottomesso.

<sup>31</sup>«This comedy contains likewise a Satyr, which, without enquiring whether it affects the present Age, may possibly be useful in Times to come. I mean, where the Author takes the Occasion of comparing those common Robbers of the Publick, and their several Stratagems of betraying, undermining and hanging each other, to the several Arts of Politicians in Times of Corruption». Swift, «The Intelligencer» (3), 1728, *The prose Works of Jonathan Swift*, Oxford 1955, vol. XII, p. 36.

3.5.1. Come in Terenzio anche in Gay il prologo ricopre un ruolo essenziale per l'individuazione dei moventi e della struttura dell'opera, e per fare un'apologia di sé.

«If poverty be a title to poetry, I am sure nobody can dispute mine. I own myself of the company of beggars; and I make one at their weekly festivals at St. Giles's. I have a small yearly salary for my catches, and am welcome to a dinner there whenever I please, which is more than most poets can say» (*Introduction*, vv. 1-6),<sup>32</sup> esordisce il Mendicante all'inizio dell'*Opera*. È indubbio che tra questi *poets* a cui si riferisce ci sia anche Gay, uomo sempre afflitto dai problemi economici, che vede nel denaro l'unica possibilità d'indipendenza degli artisti dai mecenati del tempo. Nel prologo (che Gay chiama «introduzione») il Mendicante spiega anche la struttura del *play*. L'assenza del recitativo, di un vero e proprio prologo e di un epilogo e tutte le altre «similes that are in all your celebrated operas»<sup>33</sup> (*Introduction*, vv. 16-17) sono l'argomento di questa sorta d'introduzione al dramma.

3.5.2. Oltre alla meditata rinuncia agli elementi farseschi, quali gli inseguimenti o altri movimenti clowneschi, di particolare rilievo è, tanto per Gay quanto per Terenzio, la tecnica della *suspense*: il finale costituisce il momento saliente dell'intera fabula. Chi sarà la vera moglie di Macheath? «So it seems I am not left to my choice» (Atto III, scena XVII),<sup>34</sup> dice il Capitano che pare voler finalmente svelare, poiché messo alle strette, a chi veramente si sia unito in matrimonio. Rassegnato decide in fine che «I... must have a wife at last»,<sup>35</sup> frase che può significare ch'egli voglia, infine, riconoscere sua moglie pubblicamente, oppure che fino ad allora non sia stato sposato e decida di compiere ora questo passo, o an-

---

<sup>32</sup> «Se la povertà desse titolo alla poesia, io son sicuro che nessuno potrebbe contestare il mio. Io faccio parte della compagnia dei mendicanti; e tutte le settimane sono dei loro alle rappresentazioni a Sant' Egidio. Percepisco un piccolo salario annuale per i miei lavoretti, e sono il benvenuto a pranzo lì quando mi aggrada, che è più di quanto molti poeti possano dire».

<sup>33</sup> «Le similitudini che sono in tutte le vostre opere più di successo».

<sup>34</sup> «Così, sembra che io non ho altra scelta».

<sup>35</sup> «Debbo avere una moglie, infine».



cora che tra le sue tante comari<sup>36</sup> scelga di prenderne una. Ma Gay rincara la dose di ambiguità e demolisce l'intera soluzione con la battuta di Macheath alle sue donne: «Ladies, I hope you will give me leave to present a partner to each of you. And (if I may without offense) for this time, I take Polly for mine. (*To Polly*) And for life, you slut, for we were really married. (*To the other ladies*) As for the rest. (*to Polly*) But at the present keep your own secret».<sup>37</sup>

Qui tutto si gioca sulla polisemanticità delle frasi: «to each of you» potrebbe significare che il Capitano voglia presentare un differente cavaliere per ciascuna delle signore, ma anche un unico uomo che faccia da compagno ad ognuna, o che si tratti di una loro "compagna di sventura". Per questa volta sarà Polly la moglie di Macheath, ma pare che sia una condizione piuttosto provvisoria (in *Polly*, il prosieguo della *Beggar's Opera* di cui fu vietata la messinscena, la protagonista sarà, infatti, abbandonata). Ad ogni modo «I take Polly for mine» non implica alcun limite alla promiscuità.

E la Verità continua a rimanere oscura perché c'è sempre qualcuno che deve mantenere il suo «own secret»: e ci si chiede allora se sia importante conoscerla, o se esista.

#### 4. La Parola della *Beggar's Opera*

4.1. La Parola della *Beggar's Opera* è un vero e proprio divertimento fatto di *calembours*, *puns*, *quibbles* e gustosi *play on words*, tanto cari agli autori scribbleriani, i cui nomi sono essi stessi dei doppi sensi (*gay* vuol dire «allegro»; *swift* «veloce»; *pope* «papa»).

Pensiamo, anzitutto, a Peachum che richiama fortemente la forma col-

<sup>36</sup> Quest'ultima interpretazione è di derivazione shakespeariana: si pensi a *The Merry Wives of Windsor*. Risulta così evidente che la *wife-comare* può intendersi come una compagna di vita di bagordi.

<sup>37</sup> «Signore, spero mi consentirete di presentare un partner per ognuna di voi. E (se posso farlo senza offesa) per questa volta, prendo Polly per mia. (*A Polly*) E per la vita, sguardina, poiché noi eravamo veramente sposati. (*Alle altre signore*) Quanto alle altre. (*A Polly*) Ma per il presente mantieni il tuo segreto».

loquiale *peach them*, dove *peach* equivale a *to impeach*, ossia a «incriminare», perciò «incriminali»; Lockit è costruito col medesimo sistema: infatti *to lock* significa «chiudere a chiave», da cui «chiudilo a chiave». Nei loro nomi c'è già tutto il personaggio con il proprio ruolo; denunciando i suoi stessi complici, Peachum li 'incrimina' e a Lockit non resta altro da fare se non 'chiuderli' in cella. Un rapporto, questo, che rende ambiguo il limite tra legalità ed illegalità. Del resto: «A Lawyer is an honest employment; so is mine. Like me too he acts in a double capacity, both against the rogues and for 'em; for 'tis but fitting that we should protect and encourage cheats, since we live by them»,<sup>38</sup> sostiene Peachum nella I scena del I atto.

Lo stesso discorso vale per Macheath: *Mac* in scozzese vuol dire «figlio di», *heath* traduce «testa». Riferendoci alle classi sociali, l'interpretazione di Macheath potrebbe essere sia 'figlio dell'aristocrazia', ex detentrica del potere, sia 'figlio della *self-reliance*' borghese: «Sure there is not finer gentleman upon the road than Captain » (Atto I, scena IV, vv. 41-42).<sup>39</sup> Questa ambivalenza è segno della complessità del personaggio. Come ha giustamente affermato Claudio Gorlier,<sup>40</sup> nel finale, il Capitano, appare un eroicomico Cristo pianto dalle sue donne, mentre in realtà è un ladrone.

Questo discorso sui nomi vale per gli altri personaggi,<sup>41</sup> tranne che per Lucy e Polly.

<sup>38</sup> «L'avvocatura è una professione onesta; e così lo è la mia. Come me anch'egli agisce in una doppia veste, sia contro i ladri sia per essi; perché è per vivere che noi dovremmo proteggere ed incoraggiare i furfanti, visto che noi si vive grazie a loro».

<sup>39</sup> «Certamente non c'è sulla strada un gentiluomo più fine del Capitano».

<sup>40</sup> C. Gorlier, *Introduzione a Gay, L'Opera del Mendicante* cit., p. XVIII.

<sup>41</sup> Finanche i nomi di Polly e Lucy, che corrispondono rispettivamente a Maria e Lucia, potrebbero avere un significato recondito. *Poll* significa infatti «votazione» (ma anche «testa»); Lucy ricorda invece *lucid* ossia «trasparente», «chiaro» (forse per questo esce sconfitta dal confronto con la rivale in amore).

## 5. L'Aria XXII

5.1. Gay forgia quest'aria pensando al *Trionfo di Bacco e di Arianna* di Lorenzo de' Medici.

I versi

Quant'è bella giovinezza  
che si fugge tuttavia (vv. 1-2)

diventano

Youth's the season made for joys;  
Love is then our duty;  
She alone who that employs  
Well deserves her beauty;<sup>42</sup> (vv. 30-33)

Chi vuol esser lieto, sia;  
del doman non c'è certezza (vv. 3-4)

si trasforma in

Let's be gay  
while we may.<sup>43</sup> (vv. 34-35)

Perché il tempo fugge e inganna (v. 7)

diviene

Beauty's flower despised in decay  
Let us drink and sport today;  
Ours is not tomorrow.<sup>44</sup> (vv. 36-38)

---

<sup>42</sup> «La giovinezza è la stagione fatta per le gioie;/ l'Amore è quindi un nostro dovere;/ Solo colei che la pratica/ ben merita la sua bellezza».

<sup>43</sup> «Siamo allegri/ finché possiamo».

<sup>44</sup> «Il fiore della bellezza decade avvizzendo/ Beviamo e godiamo oggi;/ non è nostro il domani».

## Anche il pessimismo nel finale

Ciascun suoni, balli e canti!  
 Arda di dolcezza il core!  
 Non fatica non dolore!  
 Ciò c'ha esser convien sia,  
 di doman non c'è certezza. (vv. 55-60)

riecheggia in

Love with youth flies swift away;  
 Age is nought but sorrow.  
 Dance and sing;  
 Time's on the wing;  
 Life never knows the return of spring.<sup>45</sup> (vv. 40-44)

Che l'Aria XXII sia una parafrasi del lavoro di Lorenzo risulta evidente, mentre per comprenderne il ruolo all'interno dell'*Opera* dobbiamo ricorrere ad una lettera che nell'Ottobre 1727 Gay indirizza a Pope. In essa lo spirito di Gay si mostra senza falsi pudori, travagliato dalla «Melancholy» e dalla «Confusion and Depression» per l'impossibilità di entrare a far parte della Corte. È quindi un attacco a quest'ambiente che lo apprezza, ma non lo accoglie; da qui una sorta di omaggio ad una vera corte liberale quale quella medicea e al suo 'signore'. Inoltre c'è in quest'Aria uno dei temi più cari a Gay: la decadenza che il Tempo porta con sé.

Life is a Jest, and all Things show it.  
 I thought so once, but now I know it.<sup>46</sup>

Così scrive Gay nella citata lettera, purtroppo usata da gran parte dei critici solo come fonte per sporadiche citazioni. Che la vita sia uno scherzo la *Beggar's Opera* lo dimostra ampiamente. Peachum e Lockit decido-

<sup>45</sup> «L'Amore con la giovinezza fugge via velocemente,/ la vecchiaia non è che dolore:/ balliamo, cantiamo,/ il Tempo ha le ali;/ La vita mai conosce il ritorno di primavera».

<sup>46</sup> Per il testo integrale della lettera cfr. C.F. Burgess (a cura di), *The Letters of John Gay*, Oxford 1966, pp. 65-67.

no secondo le regole del guadagno, della vita dei banditi. Si parla di morte ed impiccagioni fin dalle prime battute dell'*Opera*, ma nessuno dei personaggi che compaiono sulla scena è destinato a morire nel corso del dramma. Inoltre l'unica scena in cui la morte sta per essere messa in atto, esplose in un canto d'amore e di allegria. Ciò avviene non perché a Gay manchi il senso della tragicità della morte, ma, al contrario, perché egli intende denunciare il tentativo di razionalizzazione che di questa intendevano dare gli intellettuali del secolo. Al tragico melodrammatico ed edulcorato del tempo, Gay risponde con una satira che ritrae il goffo sforzo di eliminare l'oscuro termine della vita.

Ci sono critici, come Armens,<sup>47</sup> che parlano abbastanza diffusamente dell'aspetto preromantico di Gay, ma possiamo sostituire a prolisse argomentazioni il contenuto di questa missiva.

## 6. Il preromanticismo *ante litteram* della parodica pastorale *Beggar's Opera*

6.1 Che Gay ami la pastorale, per parodiarla e per parlare dell'ambiente rurale come opposto della decadente città del progresso, lo scopriamo leggendo opere quali i *Rural Sports* (1713) e *The Shepherd Week* (1714). Anche se nella *Beggar's Opera* non vediamo paesaggi campestri, né le stagioni che mutano l'umore dell'uomo, Gay dà una visione ordinata della Natura e della vita.

Nella già riportata Aria XXII tutti cantano:

Youth's the Season made for joys ...  
... Time's on the wing ...  
... Life never know the return of Spring ...,

senza contare le altre numerosissime metafore naturali, con cui Gay, seguendo l'esempio di Shaftesbury, 'farcisce' l'*Opera*. È il suo solito modo

---

<sup>47</sup> S. M. Armens, *John Gay: Social Critics*, New York 1966.

di dire qualcosa parlando del contrario: per esaltare la Natura, segno della divinità immanente, e lo *shepherd*, ossia il contadino, dalla saggezza innata, poiché nella natura è sempre immerso, presenta, tra musiche e canti, la città degradata e il weberiano *Homo oeconomicus*. Vivendo in città, ma dimentico della *urbanitas* oraziana, l'uomo diventa l'incarnazione dell'hobbesiano *homo homini lupus*. Su questo principio sono costruiti Peachum e Lockit, emblemi del furfante di città nella sua peggiore sembianza, i quali non fanno mistero delle loro convinzioni da 'predoni'.

Through all employments of life,  
each neighbor abuses his brother<sup>48</sup>

canta Peachum sulle prime note dell'Aria I; Lockit, nella II scena del III atto, sostiene che «of all animals of prey, man is the only sociable one. Every one of us preys upon his neighbor, and yet we herd together».<sup>49</sup>

Ciò è dovuto a un divorzio – che, forse arditamente, possiamo definire lawrenciano – tra Uomo e Natura, causa dello squilibrio e della perdita di dimensioni e relazioni. È per meglio ritrarre ed attaccare l'animale di città che Gay passa dalla pastorale di ambiente rustico dei *Rural Spots*, svolta pur sempre in chiave sardonica, alla pastorale metropolitana. Sulla scia della terza satira di Giovenale (in cui si parla dei malviventi della città), Gay elabora quella che fu definita *Newgate Pastoral* di cui riteniamo una lettera di Swift del 30 Agosto 1716 tra i motivi ispiratori. Per Gay, che ha lavorato sulla pastorale come genere letterario-musicale, ed è animato da un'aspra volontà satirica, il passo dalla pastorale rurale a quella urbana è breve.

La genialità di Gay non si rivela, tuttavia, nella scelta di questo modulo campestre-urbano, bensì nella sua attuazione, nella sua capacità di trasformare un panorama socio-morale degradato, quale quello in cui vivono Macheath e compari, in uno sfondo per una pluralità di moventi pastorali, apparenti ed intrinseci.

---

<sup>48</sup> «In tutte le circostanze della vita/ ogni vicino inganna suo fratello».

<sup>49</sup> «Di tutti gli animali da preda, l'uomo è l'unico socievole. Ognuno di noi depreda il suo vicino, e tuttavia ci riuniamo insieme».

La pastorale classica, rivisitata e penetrata da Gay propone motivi come l'amore tra due giovani, molierianamente avversato dal padre della ragazza; l'interrelazione tra l'ambiente circostante e la moralità dei personaggi, nei cui tratti l'uno diventa sinonimo dell'altra, e viceversa; la paradossale figura di Polly (alla quale sono affidate molte arie 'bucoliche'), che, con la sua ingenuità, tanto ricorda la pura pastorella, da far quasi dimenticare che si tratta di una sguadrina.

Tutto ciò richiama la pastorale propriamente detta (ossia quel poema lirico in forma teatrale in cui, fra campi, foreste e altre zone idilliache, si muovono pastori e divinità silvestri), benché sia in netto contrasto con una realtà suburbana di violenza e povertà. Ciò sottolinea la schizofrenica scissione Uomo-Natura, causata dal grigiame morale e materiale della città. Anche la pastorale diventa quindi un pretesto: nella sua fedeltà ai canoni classici, non è altro che la parodia di se stessa essendo ambientata in città, e, nel contempo, della città, intesa come insieme di uomini e di pseudo-valori, satireggiata in levità bucoliche. Coglie nel segno chi, come Armens, vede nella *Beggar's Opera* delle problematiche sociali, perché anche di questo si tratta. Ad essere messa sotto accusa è tutta la società inglese, ma non bisogna ridurre a ciò l'intera *Beggar's Opera*, perché si correrebbe il rischio, sottacendone l'arte poetica, di far coincidere il *subject* della satira con il suo *content*. La genialità della pastorale *Beggar's Opera* è la visione frammista di amara burla e triste disincanto, dell'Inghilterra che si avvia all'industrializzazione.

## 7. Il 'neorealismo' settecentesco

7 1. Definendo neo-realistica la *Beggar's Opera* si vuole evidenziare che la sua poesia non solo poggia su valori di contenuto a carattere sociale (le ruberie della classe dirigente; la manipolazione da parte di questa classe di coloro i quali formeranno il *Lumpenproletariat*), ma passa anzitutto attraverso alcuni oggetti (nella loro bivalenza psicofisica di oggetti mentali e nella loro identità con gli oggetti reali). Carichi di significati simbolici sono infatti il registro di Peachum, la refurtiva e il cordiale.

7.1.1. Il registro è il simbolo beffardo della imperante burocrazia e, ad un tempo, del mercante, uomo simbolo del secolo. Tutta la 'merce' è segnata e Peachum-uomo-d'affari sta organizzando il suo *business*. Come una sorta di leggendario San Pietro, egli decide della vita dei suoi uomini.

Gli orologi d'oro e d'argento sono anch'essi simboli del mercante del diciottesimo secolo; del resto anche Swift, nel suo capolavoro, ne fa oggetto di satira. Ma l'orologio è anche una sorta di riferimento al tempo come fonte di guadagno, al *time is money*, motto del nascente capitalismo industriale.

Il «delicious cordial» che la signora Peachum è avvezza a consumare in ogni momento della giornata, è, invece, il simbolo della disperazione di una povertà confortata solo dall'alcool. Si ricordi, infatti, che l'unico sollievo per i travagli di quello che verrà chiamato *Lumpenproletariat* era questo liquore economico, diffuso nei vicoli della Londra dei ghetti. Si pensi inoltre all'aria XIX, in cui i *braves* londinesi cantano :

Fill ev'ry glass, for wine inspires us,  
And fire us  
With courage, love, and joy,<sup>50</sup>

e che sembra spiegare cosa l'alcool rappresenti per questi sgherri di strada: l'unica fonte da cui possano attingere la forza per affrontare la battaglia della vita quotidiana.

Questa visione dell'alcool è ancor più esplicitata nell'Aria LXVIII, nella battuta affidata a Macheath, ormai in punto di morte:

Oh, leave me to thought. I fear. I doubt.  
I tremble. I droop. (Turns up the empty bottle) See,  
my courage is out.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> «Riempite ogni bicchiere, perché il vino c'ispira/ e c'infiamma/ di coraggio, amore e gioia».

<sup>51</sup> «Oh, lasciatemi riflettere! Temo, vacillo!/ tremo ... cado ... (capovolge la bottiglia vuota). Guardate, il mio coraggio è finito».



Si tratta, quindi, di una vera e propria caricatura degli eroi (l'Aria XX, arrangiata non a caso sulla marcia del *Rinaldo* di Haendel, aveva fatto atteggiare questi ladruncoli a grandi temerari). Inoltre la fuga di Macheath, organizzata da Lucy al termine del secondo atto, è possibile proprio grazie all'ubriachezza di Lockit. È un segno ulteriore della decadenza e della corruzione, anche delle persone che lavorano al servizio delle istituzioni; difatti Lockit «hath drinking hard with the prisoners» (Atto II, scena XV),<sup>52</sup> e, di conseguenza, le istituzioni stesse appaiono prive finanche di quella mera austerità di facciata, dettata dall'imperante principio del *decorum*. Inoltre, proprio con il gin Lucy tenta, nella scena VIII del III atto nell'Aria LI, di avvelenare Polly, facendo una sorta di apologia del bere cantando:

Wine can clear  
the vapors of despair,  
And make us light as air;  
Then drink, and banish care.<sup>53</sup>

7.1.1. Protagonisti assoluti sono, in realtà, il denaro ed il sesso, attorno ai quali si snodano le vite dei personaggi. Come nel mondo dei pasoliniani 'ragazzi di vita', ladruncoli e prostitute regolano il loro agire in base ad un proprio codice di comportamento, pieni di una vitalità che Gay traduce artisticamente nella ricchezza della varietà di melodie e ballate popolari, ancora una volta cariche dei significati più intrinseci della *Beggar's Opera*.

È Mrs. Trapes a rappresentare il connubio di sesso e denaro, come poli di attrazione di queste povere vite di miseria. Infatti, facendo affari con Peachum e Lockit, poiché le sue ragazze «are very fond of mourning» (Atto III, scena VI),<sup>54</sup> essa diviene l'anello che chiude questa catena di denaro riciclato e di oggetti rubati. Ma il suo degrado morale è mostrato

<sup>52</sup> «Ha bevuto molto con i prigionieri».

<sup>53</sup> «Il vino può dissipare/ i fumi della disperazione,/ e farci leggeri come l'aria;/ allora beviamo, e mettiamo al bando ogni cruccio».

<sup>54</sup> «Vanno pazze per le vesti da lutto».

tutto nella battuta: «Fill up, Mr. Peachum. I take as large draughts of liquor as I did of love. I hate a flincher in either» (Atto III, scena VI).<sup>55</sup>

La stessa Lucy rientra in questo triste panorama di lascivia; è lei stessa, infatti, a rinfacciare al padre un'educazione balorda: «Dear sir, mention not my education, for 'twas to that I owe my ruin» (Atto III, scena I),<sup>56</sup> e, ripercorrendo la sua infanzia, canta:

When young at the bar you first taught me to score,  
And bid me be free of my lips, and no more,  
I was kissed by parson, the squire, and the sot.<sup>57</sup>

(Atto III, scena I, Aria XLI)

Il paradigma di questa situazione è dato da Macheath nella terza scena del secondo atto: «I love sex. And a man who loves money might as well be contented with one guinea as I with one woman». <sup>58</sup> Ciò non è solo una indicazione precisa circa il personaggio Macheath, ma anche dell'incontinenza dominatrice di quella società.

## 8. La scelta dell'epigrafe nel contesto della *Beggar's Opera*

8.1. L'essenza della *Beggar's Opera* è comunque tutta nella sua epigrafe: «Nos haec novimus esse nihil»,<sup>59</sup> la quale si fa emblema di una visione del mondo. In fondo non è importante sapere se Macheath sia o no sposato a Polly, e tutte le altre diatribe sulle consorti: la Verità oggettiva,

---

<sup>55</sup> «Riempi fino all'orlo, Mr Peachum. Bevo grandi sorsi di liquore come ho fatto con l'amore. Io odio uno che esita in entrambi».

<sup>56</sup> «Egregio signore, non menzioni la mia educazione, poiché ad essa debbo la mia rovina».

<sup>57</sup> «Quando, giovane, al bancone m'insegnaste a far conti/ e disinibiste le mie labbra, e nulla più,/ fui baciata da preti, baronetti e ubriaconi».

<sup>58</sup> «Adoro il sesso. E come un avaro può contentarsi di una ghinea così io di una donna».

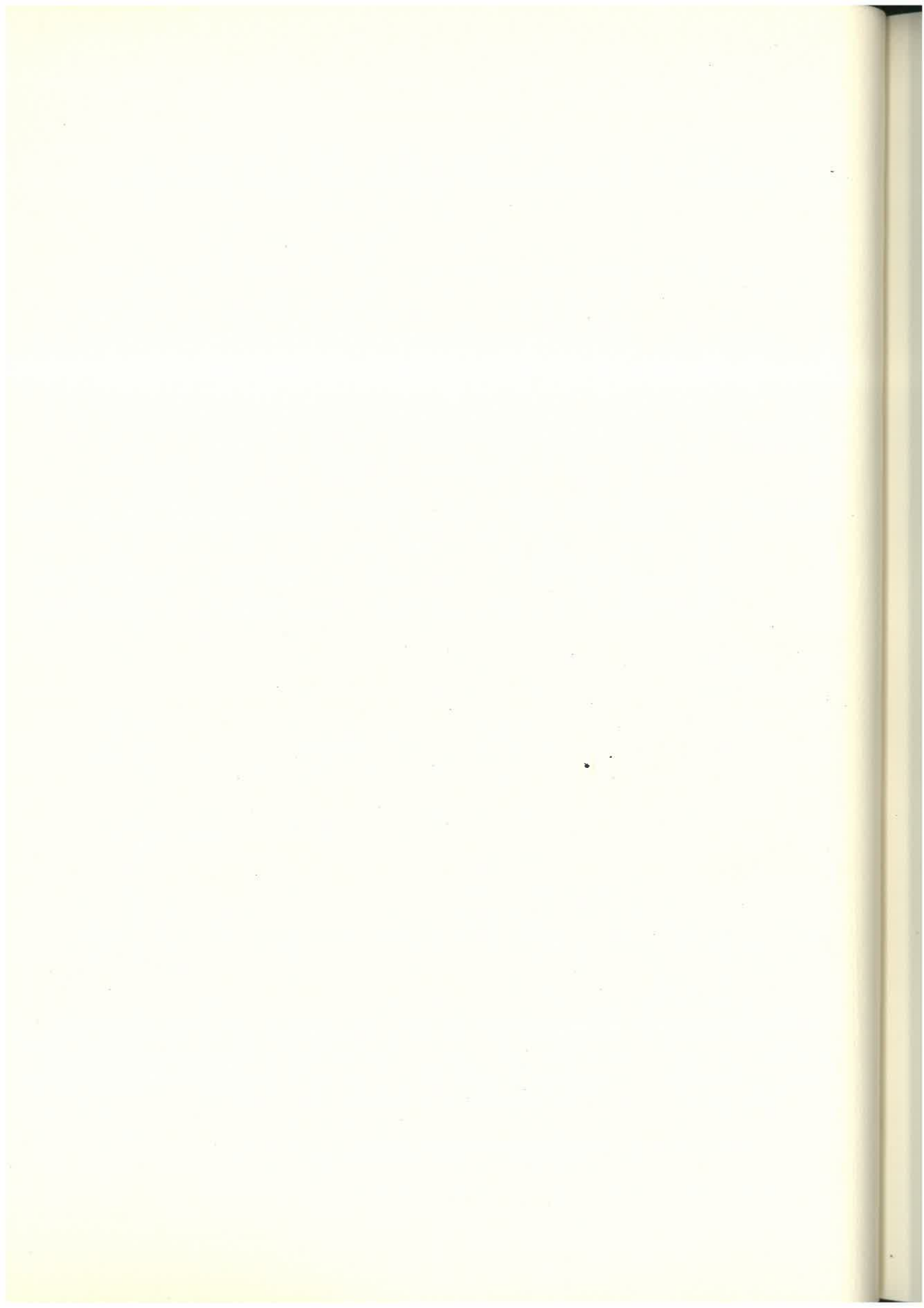
<sup>59</sup> Marziale, *Epigrammi*, libro XIII, poema II, v. 8.

assoluta ci sfugge solo perché semplicemente non esiste. Come ha scritto T.S. Eliot:

per gli spettatori più semplici c'è l'intreccio, per i più pensosi ci sono i personaggi con i loro conflitti, per quelli di più scaltrita cultura letteraria c'è la parola e l'elocuzione, per chi è di più sensibile orecchio musicale c'è il ritmo, e per gli spettatori di maggiore sensibilità e capacità di comprensione c'è un significato che si rivela per gradi.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> T.S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge 1933, p. 153.



Yves Hersant

## Paradoxes d'Ossian

Napoléon, sa vie durant, garda un *Ossian* à portée de main. Dans la traduction de Le Tourneur, ou peut-être de Cesarotti, les poèmes du vieux barde faisaient les délices de l'Empereur; ils l'accompagnèrent dans ses désastres, de la Bérésina à Sainte-Hélène. Aujourd'hui, Ossian n'est plus; à peine son nom demeure-t-il dans nos mémoires. Les fêtes de Selma sont bien éteintes; oubliés, le cruel Starno et le perfide Hidallan... Depuis longtemps, le fils de Fingal a cessé de nous émouvoir. Dès 1911, Augustin Thierry notait que «les déclamations de Cathmore, les gémissements lyriques d'Arnim ou de Malvina excèdent nos générations sportives et réalistes».

Quelques savants s'obstinent sans doute (irréalistes ou peu sportifs?) à entretenir la flamme de l'ossianisme. En historiens des idées, les uns privilégient le faux *Ossian*, j'entends celui de Macpherson, qui seul importe dans nos contrées; mesurant son «influence» sur la sensibilité «pré-romantique» – mélancolies et douces rêveries, montagnes embrumées et landes sauvages –, ils ont beau jeu de démontrer qu'elle s'exerça dans toute l'Europe. D'autres, avec le sérieux des celtisants, dénoncent la supercherie de l'Ecossois; fixant leur choix sur les poèmes qu'a produits la vieille Irlande, ils en offrent des traductions qui ont l'inconvénient d'être authentiques.<sup>1</sup> Mais si patents que soient leurs mérites, ces travaux dé-

---

<sup>1</sup> La première tendance est exemplairement représentée par P. Van Tieghem, *Ossian en France*, 1914 (rééd. Slatkine, 1967), dont l'érudition est fort précieuse; la seconde par A.

çoivent un peu: faute peut-être de prendre en compte *la traduction comme écriture*, ils passent à côté de l'essentiel. C'est à juste titre que les historiens mettent l'accent sur Macpherson; mais sa stratégie de traducteur, ils la laissent dans la pénombre. C'est à bon droit que les celtisants veillent sur les trésors du gaélique; mais de l'écrivain qui les mit au jour (en même temps qu'au goût du jour), ils se débarrassent trop hâtivement. Quand on n'oublie pas *Ossian* lui-même, c'est son auteur-traducteur qu'on rejette aux oubliettes.

Une réhabilitation de l'Écossais n'entre pas dans mon propos; mais je prends au sérieux sa tentative. Si ennuyeuse qu'on la répute – elle l'est parfois mortellement –, l'œuvre a de quoi nous intriguer: ni traduction fictive, ni traduction fausse, c'est d'une vraie fausse traduction qu'elle nous donne l'exemple extrême. Car à la différence de Cervantès, comme à celle de Montesquieu,<sup>2</sup> Macpherson n'est pas un écrivain qui feindrait d'avoir traduit; à la différence d'un Vialatte, il n'est pas davantage un interprète qui défigurerait un grand auteur. Paradoxalement, il invente sans l'inventer – je prends le mot dans ses deux sens – l'œuvre dont il s'affirme le truchement. D'où une conséquence assez curieuse: de servante, la traduction devient maîtresse. Ceci encore: ostensiblement fictive, ou simplement erronée, une traduction nous conforte en fin de compte dans le respect de l'original; mais vraiment fausse, œuvre d'un grand faussaire de l'écriture, elle ébranle jusqu'à l'idée d'un original préexistant.

Dans notre mythologie littéraire, comme chacun sait, l'originalité est le *nec plus ultra*; elle seule permet de discriminer œuvres géniales et démarquages. Une œuvre n'est œuvre que première, libérée de tout emprunt et indemne de tout plagiat; la traduction n'est traduction qu'à se reconnaître de deuxième main – «ancillaire», disait Berman –, car foncièrement imitative. Cette conception si répandue est précisément ce qu'*Os-*

---

Verrier, *Ossianiques*, La Différence, 1989, qui propose un choix de textes directement traduits du gaélique.

<sup>2</sup> *Le Quichotte*, comme on sait, est censé avoir été écrit par Cid Hamet Ben Engeli: «Encore que je semble être le père, dit Cervantès dans son *Prologue*, je ne suis que le beau-père de don Quichotte». Et Montesquieu, dans sa préface aux *Lettres persanes*: «Je ne fais donc que l'office du traducteur: toute ma peine a été de mettre l'ouvrage à nos mœurs. J'ai soulagé le lecteur du langage asiatique autant que je l'ai pu [...]».

*sian* perturbe: l'originalité, dit son auteur, ne se laisse pas saisir si aisément, ni ne se situe où on l'installe. Coup de force de Macpherson, qu'on peut dire aussi un coup de maître: entre original et traduction, il inverse le processus; c'est une originalité seconde qu'il revendique, lors même qu'il abdique toute prétention à l'originalité traditionnelle. Car au grand mythe de l'original, il oppose celui de l'originel.

## L'affaire Macpherson

Comment un «raté de la littérature, de l'Eglise et de l'Université», selon l'expression de Van Tieghem, a-t-il réussi ce joli coup? Dans quelles circonstances un ignorant, assez naïf pour croire que les anciens Celtes utilisaient l'alphabet grec, a-t-il remporté tant de succès en plein siècle des Lumières? Il faut commencer par le rappel de quelques dates et de quelques faits.

a) Ne sont imputables à Macpherson ni la translation en Ecosse de vieilles légendes irlandaises – les aventures de Finn, d'Oisín son fils et de leurs nombreux compagnons, compilées au début du XVII<sup>e</sup> siècle par des Bénédictins du Donegal –, ni les premières traductions anglaises que ce transfert a suscitées. L'ossianisme a d'autres pionniers. Dès 1751, Alexander Mac-Donald publie des chants gaéliques originaux; dès 1756, sous le titre *Albin et Mey*, Jerome Stone traduit un poème dit ossianique, pour confirmer que «la sublimité du langage, l'énergie de l'expression, la hardiesse des métaphores égalent ce qu'il y a de meilleur dans les productions des peuples les plus cultivés».<sup>3</sup> Mais c'est bien à Macpherson (1736-1796) que revient le rôle du médiateur: lui seul a donné sens à Ossian, dans l'acte même de le transmettre. En 1760 paraissent à Edimbourg, où le succès est immédiat, les *Fragments of ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland and translated from the galic or erse language*: seize poèmes en prose rythmée, dont quatorze au moins sem-

---

<sup>3</sup> *Scots Magazine* du 15 novembre 1755. Cité par P. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 20, auquel je suis redevable des informations qui suivent.

blent suspects, mais qui sont tous présentés comme les fragments d'une épopée dont «Oscian» serait l'auteur. Suivent en 1762 *Fingal, an Ancient Epic Poem*; en 1763, *Temora*; en 1765, *The Works of Ossian, the son of Fingal*, premier regroupement des œuvres du barde, dont est donnée en 1773 l'édition «définitive». La même année, Macpherson publie une *Iliade* assez cocasse; bientôt il siègera aux Communes et amassera un gros pécule, au service d'un (vrai) nabab. Surprenante ascension sociale, pour un obscur fils de fermier que seule son œuvre de traducteur a tiré de l'obscurité.

b) Mais la médiation du médiateur a elle-même été médiée; c'est sous la pression de quelques amis que l'inventeur a inventé. Les *Fragments* de 1760 ont été publiés anonymement: c'est la préface de Hugh Blair qui en indique toute la portée. Avant de gérer son succès, avant de multiplier les *Dissertations* et de prendre la pose du spécialiste, Macpherson traduit de mauvais gré et ne travaille que sur commande; avant qu'un nom propre ne le signe, *Ossian* est une œuvre collective, née de l'habileté d'un impresario, de l'intervention d'un préfacier et des encouragements de quelques Ecossais – parmi lesquels Hume lui-même. Le texte d'*Ossian* n'est devenu texte qu'étayé de paratextes; et si Macpherson en est le père, on ne saurait dire qu'il l'ait voulu. Car il voulait tout autre chose: poète médiocre, mais poète (on lui doit un *Highlander*), il souhaitait écrire et non traduire; et c'est paradoxalement la traduction qui le conduit à l'écriture. C'est en renonçant au titre d'auteur, pour complaire à quelques proches, qu'étrangement il le conquiert.

c) Les adversaires, dans cette conquête, importent autant que les amis: immédiatement contesté, avec une violence d'autant plus grande qu'il remporte plus de succès, Macpherson se fait un nom (ou plutôt une signature) en répondant à ses ennemis. Car la polémique fait bientôt rage: ambiguïtés et malentendus ne pouvaient que l'attiser. Par *Ossian*, faut-il entendre le texte même de Macpherson, ou un cycle de légendes longtemps restées méconnues? Existe-t-il, dans ce dernier cas, un corpus de manuscrits, ou bien faut-il s'en remettre à la seule oralité? Diverses croyances s'affrontent alors. Tantôt, comme Thomas Gray, on fait taire ses propres doutes: «Tout conduit à penser que c'est un faux, mais je suis



résolu à les croire authentiques, en dépit du diable et de l'Eglise». Tantôt, comme le redoutable Samuel Johnson (*A Journey to the Western Islands of Scotland*, 1775), on se livre à des contre-enquêtes, pour prouver sur le terrain l'inanité de l'ossianisme. Tantôt, comme Malcolm Laing (*The Poems of Ossian, containing the Poetical Works of James Macpherson*, 1805), on affirme qu'*Ossian* est moins une traduction qu'un énorme système plagiaire: dix ans après la mort de Macpherson, Laing l'accuse d'avoir pillé, à quatre-vingt-huit reprises exactement, un millier de vrais poètes.

Aux diverses objections qu'on lui oppose, l'intéressé répond avec adresse. Jouant d'abord à l'ethnographe, il va collecter dans les montagnes, en compagnie d'autres gaélophones, de nouveaux fragments de l'œuvre perdue. Jouant ensuite au philologue, il produit des manuscrits: peut-être s'agit-il de retraductions, de la langue-cible dans la langue-source, du texte qu'il prétend avoir traduit.<sup>4</sup> A moins que jouant au celtisant, il ne disserte et ne compare, étudiant l'onomastique et situant Ossian historiquement; par là même, il fraie la voie à une science, qui plus tard sera positive. En sophiste enfin, mais c'est le sophisme qui nous importe, il déploie une logique qui ébranle encore les incrédules. Car de deux choses l'une, semble-t-il dire: si vous me reconnaissez pour traducteur, je ne saurais être un auteur, donc mon *Ossian* est authentique; mais si vous doutez que j'aie traduit, alors tenez-moi pour un auteur, et admettez que je suis génial.

Pour échapper à l'alternative, à l'*aut aut* macphersonien, deux issues sont concevables. En 1805, la *Highland Society* d'Edimbourg propose la première et la plus simple, en concluant après enquête:

---

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Van Tieghem, *op.cit.*, p. 55: «Il ne pouvait être question de donner au public les poésies authentiques, pour lesquelles Macpherson dans sa Préface avait affiché tant de dédain, ni les fragments épiques populaires, ni les notes plus ou moins informes prises d'après les contes ou les chants récités devant lui, ni même les morceaux importants de poésie gaélique composés ou refaits auprès de lui et pour l'aider, au temps de ses premiers travaux». Quant aux 'originaux' publiés posthumes en 1807, Van Tieghem conclut, pour sa part, qu'ils ne sont ni authentiques, ni traduits de Macpherson; le pseudo-Ossian en gaélique moderne serait antérieur au pseudo-Ossian en anglais macphersonien...

1 - Qu'une ample tradition au sujet de Fingal et d'Ossian, son fils et son barde, a existé en Ecosse de temps immémorial [...].

2 - Que, si l'on a trouvé des fragments qui présentaient la substance et parfois l'expression littérale de certains morceaux de Macpherson, on n'a pu découvrir aucun poème qui fût identique, comme titre et comme texte, à quelqu'un des siens.

3 - Qu'à la vérité la Commission incline à croire qu'il a rempli des lacunes, rétabli des transitions par des passages de sa propre composition, qu'il a ajouté à la dignité et à la délicatesse de ces poèmes [...].<sup>5</sup>

Autrement dit, Macpherson ne serait en vérité *ni* auteur *ni* traducteur; mieux vaut le qualifier d'imitateur, et son œuvre de libre adaptation. La seconde hypothèse – Macpherson auteur *et* traducteur – semble historiquement plus fragile, mais théoriquement plus séduisante...

d) Comme on sait, la spirale de la traduction ne s'est pas arrêtée là. Translaté d'Irlande en Ecosse, 'traduit' de gaélique en anglais, et peut-être d'anglais en gaélique, Ossian n'a pas tardé à s'incarner en d'autres langues. Macfarlan le met en latin, Cesarotti en italien; en Allemagne, il se faufila dans *Werther*, avant d'intriguer Schubert et Brahms; en France, où la celtomanie connaîtra son apogée, il est partiellement traduit dès sa naissance par Turgot et Diderot. L'un s'émerveille de trouver, chez un barde du septentrion, de beaux exemples de «style oriental»; l'autre est ému de découvrir, dans les vieilles ballades d'Ecosse, les premiers sentiments de l'humanité. En 1777, Le Tourneur donne l'intégrale; en 1801, Baour Lormian 'traduit' en vers, ou plutôt s'efforce d'adapter une traduction de traduction: «[Le Tourneur] traduisit, et j'imite; il conserva tout, et je choisis; il voulut faire connaître *Ossian*, et je tâche d'atténuer ses défauts, sans modifier en rien ses traits caractéristiques». <sup>6</sup> Décidément, pour reprendre une métaphore du dernier cité, *Ossian* est semblable à une 'mine', que chacun se sent libre d'exploiter.

Riche filon, en vérité, dont j'aimerais extraire trois pépites.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>6</sup> P.M.L. Baour Lormian, *Poésies galliques en vers français*, Discours préliminaire, 2<sup>e</sup> éd. Paris 1804, p. 8.

## De l'histoire à la 'traductologie'

La traduction macphersonienne, observerai-je en premier lieu, joue le rôle d'un récit de fondation. En perspective historique, ce qu'elle 'étraduit' est le besoin d'une renaissance; si *Ossian* s'internationalise, s'il se diffuse dans toute l'Europe, c'est moins en dépit qu'en raison même de l'exigence nationale dont il devient le porte-parole. L'enjeu est de taille, puisqu'il s'agit de bâtir tout un passé pour se ménager un avenir; aussi Macpherson et ses pareils sont-ils peu regardants sur les moyens:

Médiums peu scrupuleux, fous passionnés, ils reconstruisent, ils bricolent des mécaniques fabuleuses qui parlent de langues oubliées, de celtiques inconnus et disparus. Les vieillards sur les lèvres desquels ils recueillent les anciennes mélopées s'empressent de mourir, les manuscrits miraculeusement découverts dans les archives des vieux couvents disparaissent dans des incendies, les parchemins rares et essentiels tombent en poussière aussitôt recopiés. Ils trichent. Ils réinventent l'antiquité, faute de l'avoir retrouvée.<sup>7</sup>

*Ossian* est une quête des racines, une recherche des origines, un début de réponse à la question que Herder formulera à sa manière: de quelle culture sont donc issus les Européens non latinisés? Contre le modèle du *mare nostrum*, contre la Méditerranée et ses prestiges, il s'agit de promouvoir une tout autre Antiquité; contre un classicisme stérilisant, une riche culture autochtone; contre le grec et le latin, une vieille langue menacée de mort. Alors, par-dessus les siècles classiques, le XVIII<sup>e</sup> finissant s'allie au premier Moyen Age; ethnologues et folkloristes retrouvent une ancienne tradition. Le Nord s'affirme contre le Sud, et c'est pour rivaliser avec Homère que le Barde entonne son chant. Même l'abbé Cesa-rotti a approuvé ce dernier point: pour cet homme des Lumières, qui place sous l'autorité de d'Alembert son activité de traducteur, l'auteur de l'*Illiade* est certes un maître, mais ne saurait être un despote. Au demeurant, Ossian le surpasse dans le *delectare et prodesse*, par son aptitude à

---

<sup>7</sup> C. Grimal, *Le faux et sa vérité: à propos d'Ossian*, «Action poétique» LXXX, décembre 1979, p. 66.

émouvoir.<sup>8</sup> Un aveugle l'emporte sur l'autre... Baour Lormian dira de même: si «les Grecs puisèrent leurs fictions dans leur esprit, Ossian trouva les siennes dans son cœur».<sup>9</sup> Avec sa traduction-poésie, Macpherson invente tout à la fois une épopée nationale – *our epic* – et une poésie du sentiment.

Deuxième remarque: Macpherson innove aussi dans l'histoire des traductions. Même s'il fait siennes, comme tout son siècle, deux idées fondamentales: d'une part, le traducteur ne véhicule que des signifiés; il transborde des contenus et se soucie peu des signifiants; il traduit moins qu'il ne transpose. D'autre part, comme le destinataire prime l'émetteur, le souci du public est son seul guide. Pour citer Philippe Roger:

L'infidélité criante parfois que nous imputons aux traducteurs de l'époque n'est pas sans fondements: elle s'autorise et se justifie de la nécessité "d'instruire et plaire", fût-ce au prix d'une dénaturaison de l'œuvre originale. Ce parti pris raisonné et maintes fois articulé dans les réflexions publiées sur la traduction imprime une nouvelle torsion au système. Car de même que les formes pouvaient, ou plutôt devaient être transformées en fonction des codes esthétiques propres au pays d'accueil du texte, ce sont maintenant les contenus eux-mêmes qui doivent faire l'objet d'un travail d'adaptation. Du respect des bienséances et de toutes les formes d'adoucissement jusqu'à la censure pure et simple, le traducteur se perçoit comme l'agent légitime d'un "ajustement" qui fait partie intégrante des devoirs de son état.<sup>10</sup>

Mais ce schéma, *Ossian* le perturbe: contradictoirement, James Macpherson introduit une exigence de vérité. Tout à la fois, il assume la nécessité d'être mensonger (pour s'adapter à son public) et la volonté d'être véridique (pour lui garantir ses origines); d'où une tension des plus curieuses entre sa traduction-adaptation et sa valorisation du littéral. Irrespectueux dans le premier cas, il est fort respectueux dans le second. D'un côté, en anglicisant une épopée, c'est une vieille œuvre qu'il prétend

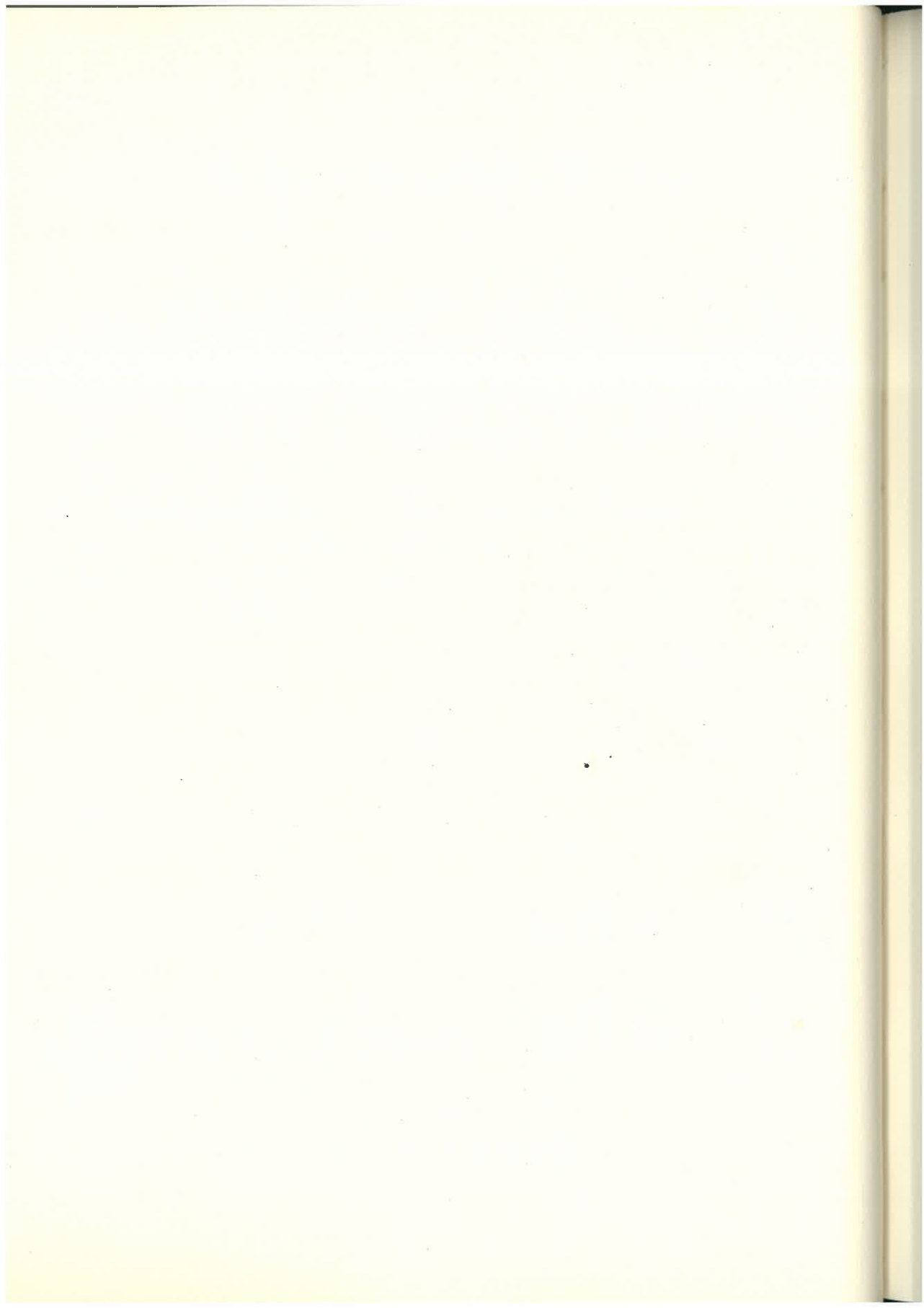
<sup>8</sup> *Poesie di Ossian, figlio di Fingal*, Bassano, éd. de 1810, p. 22.

<sup>9</sup> *Poésies galliques en vers français*, II éd., Paris 1804.

<sup>10</sup> Citation extraite d'une communication (à paraître) dans les Actes du colloque de Melnik, *Violence et traduction*, Sofia 1995.

mettre au goût du jour; mais en même temps, c'est d'un auteur qu'il affirme l'étrangeté, et celle-ci paraît d'autant plus forte qu'Ossian est un étranger de l'intérieur. Résultat: ce qu'il traduit est une *voix*. Avec Macpherson, l'œuvre se définit moins en tant que texte que par ses éléments extra-textuels: l'énonciation, l'oralité.

Resterait, d'un point de vue plus 'traductologique', à souligner des paradoxes. D'*Ossian*, on peut dire tout à la fois qu'il 'conduit l'auteur au lecteur' (c'est une traduction ethnocentrique, une appropriation de patrimoine) et qu'il procède en sens inverse: c'est vers l'auteur que va le lecteur, invité à découvrir une radicale altérité, qui féconde sa culture propre. Et de Macpherson, on peut dire tout à la fois qu'il traduit et qu'il invente, qu'il *rewrite* et qu'il écrit. Une traduction, note Berman, «fait pivoter l'œuvre, elle révèle d'elle un autre versant»; ici, le pivot suscite l'œuvre, la transmission crée l'objet transmis. Sa régénération génère l'œuvre. Si toute traduction éveille des possibilités latentes, celle de Macpherson fait beaucoup mieux: elle éveille, pour l'œuvre, la possibilité même d'exister.



Patrizia Landi

Autori, editori e lettori a Milano  
durante il «decennio di preparazione» (1850-1859)

Milano e l'industria editoriale

La catena essenziale di ogni comunicazione letteraria è costituita, come è ben noto, da tre anelli fondamentali e necessari tra loro, l'editore (o, nell'epoca presa in considerazione, il tipografo o addirittura il solo libraio), l'autore e il lettore: fra questi tre anelli esistono rapporti di reciproco condizionamento che si esplicano nel sistema dell'offerta e della domanda, disegnando in modo articolato e sempre mutevole il quadro della comunità letteraria di cui sono espressione. Anzi, proprio lo studio tanto della figura e dell'attività imprenditoriale dell'editore quanto dell'evoluzione delle proposte culturali degli scrittori o delle richieste del pubblico, permette di cogliere più a fondo le reali e specifiche qualificazioni dei prodotti letterari di un determinato periodo storico e di una determinata area sociale.

Stabilire gli effettivi rapporti esistenti tra editore-autore-lettore è sempre piuttosto complesso, tanto più nella Milano del «decennio di preparazione», dal momento che scarseggiano documenti e testimonianze; per cui è possibile solo fare qualche considerazione generale e avanzare qualche ipotesi, in particolare sulla composizione sociale del letterato collaboratore di periodici o almanacchi e strenne a Milano durante il de-

cennio 1850-1859 – cioè i settori trainanti dell'industria tipografica del tempo – e sul tipo di pubblico a cui appunto si rivolgeva.<sup>1</sup>

Prima di entrare nel merito della questione è forse necessario analizzare, se pur con brevi tratti, la sempre vasta e viva industria tipografica milanese del decennio, ritenuta in genere e ingiustificatamente in crisi rispetto ai vicini mercati di Torino e Firenze. Se, infatti, è pur vero che Milano non stava vivendo un periodo particolarmente felice né dal punto di vista politico né da quello economico, a causa del rincrudimento delle misure di polizia del governo asburgico dopo i moti rivoluzionari del 1848, ancora nel 1858 Eugenio Camerini, scrivendo a Carlo Tenca, sottolineava come a Milano, a differenza di Torino o di altre città italiane, i libri potessero «sperare, se non compenso, diffusione».<sup>2</sup> Milano, dunque, era ancora vista dagli intellettuali 'stranieri' come la capitale editoriale italiana o, per lo meno, come il luogo in cui era più facile che altrove far circolare i propri scritti e le proprie opere. Niente o ben poco era quindi cambiato rispetto ai primi decenni del secolo quando Milano era diventata il focolare della *querelle* classico-romantica e il centro promotore di una nazione *ancora da farsi*. Il Berengo<sup>3</sup> ha spiegato in maniera esauriente e brillante i motivi del *boom* editoriale milanese già in epoca napoleonica e poi nei primi decenni della Restaurazione. È interessante, a questo punto, notare che Milano non aveva affatto conosciuto, come si è quasi sempre sostenuto, una decisa battuta d'arresto dopo le Cinque Giornate e tanto meno era sopravvenuta una tale crisi economica e civile da spostare a Torino, e in parte a Firenze, il polo d'attrazione della vita

---

<sup>1</sup> Questo saggio rielabora parte di una più ampia ricerca sul mondo pubblicistico e sul mercato delle strenne e degli almanacchi a Milano nel decennio in questione, presentata come tesi di dottorato per l'a.a. 1990-1991. Tale lavoro, frutto dello spoglio di oltre una quarantina tra giornali e riviste (di carattere letterario o contenenti rubriche letterarie) e di circa 200 volumetti tra strenne, almanacchi e lunari (per un'ottantina di titoli diversi), ha permesso, pur nella quasi totale assenza di dati statistici e documentari, di configurare le linee essenziali dell'editoria milanese nell'ultimo decennio di dominazione austriaca. Si segnala che alla fine del presente articolo è inserita un'*Appendice* che elenca tutti i nomi degli autori che collaborarono a tali pubblicazioni.

<sup>2</sup> I. De Luca (a cura di), *La vita letteraria in Piemonte e in Lombardia nel decennio 1850-1859. Carteggio inedito Tenca-Camerini* (d'ora in poi *Tenca-Camerini*), Milano-Napoli 1973, lettera 168, p. 455.

<sup>3</sup> M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980.



intellettuale e politica d'Italia. In realtà Milano, che aveva saputo risollevarsi già altre volte da esperienze e momenti difficili e drammatici – si pensi ai lutti seguiti ai moti del 1820-'21 e alle ripercussioni che questi ebbero sulla vita cittadina (arresti, condanne e punizioni esemplari) –, anche dopo il fallimento del moto libertario delle Cinque Giornate e la nuova ondata repressiva, ancora più dura, del governo centrale (nuovi arresti, nuove condanne e, soprattutto, la proclamazione dello stato d'assedio durato, pur con qualche attenuazione, sino al 1° maggio 1854), era rimasta la città più vivace e più aperta al progresso sociale dell'intera Penisola. Milano, infatti, vantava un moderno apparato burocratico e amministrativo (di ascendenza teresiana), un efficiente e diffuso sistema scolastico (si ricordi che il Lombardo-Veneto era l'unico stato della Penisola in cui fosse in vigore, sin dal 1818, l'obbligo dell'istruzione primaria), un vasto e capillare complesso di istituzioni caritative e assistenziali, oggetto di invidia in Italia e all'estero, svariati stabilimenti religiosi che garantivano significative e importanti iniziative a favore delle classi meno abbienti e un settore imprenditoriale piuttosto articolato che spaziava dall'industria della seta e tessile in genere, alle concerie, alle manifatture di lusso (fabbriche di maioliche, porcellane o gioiellerie) e, appunto, all'industria tipografica. È chiaro, quindi, perché Milano fosse diventata e continuasse ad essere, anche durante il «decennio di preparazione» (quando ormai l'azione rivoluzionaria, per ovvi e conosciuti motivi, si era spostata a Torino), la città in cui stava «la mente della Nazione»: <sup>4</sup> le basi del cosiddetto *mito ambrosiano* sono pertanto da ricercarsi proprio nell'intero periodo della dominazione austriaca, cioè prima dell'Unità d'Italia che avrebbe inserito la città in una struttura statale a essa in qualche modo estranea, e nel carattere 'pragmatico' 'laico' e 'morale' insieme della sua tradizione civile, intellettuale e politica. Certo non si può nascondere che Milano stava vivendo un momento assai complesso della propria evoluzione storica: innanzitutto, la Lombardia, come il resto d'Italia, era stata colpita da una recessione economica causata in gran

---

<sup>4</sup> Così Caterina Percoto in una lettera a Carlo Tenca conservate nella Biblioteca del Museo Storico del Risorgimento di Milano [d'ora in poi MSR], *Carte Tenca*, cartella 2, fasc. 7 (lettera inedita datata 4 agosto 1854).

parte da una serie di malattie che avevano colpito prima la bachicoltura e poi la viticoltura, i due settori che facevano la ricchezza agricola della regione. Oltre alla crisi agraria, Milano doveva pure fronteggiare un notevole aggravio fiscale, inaspritosi ulteriormente dopo il 1850: solo nel 1854, con gli 80 milioni circa di imposte dirette e indirette, il Lombardo-Veneto sopportava un nono di tutte le rendite pubbliche dell'impero e la Lombardia da sola la sesta parte dell'imposta fondiaria dovuta alla Monarchia, senza poi valutare il pesante debito ipotecario che gravava sulla proprietà immobiliare (calcolato nel 1854 a circa 600 milioni di lire austriache), colpita da un sistema fiscale antiquato e quasi insostenibile, e la svalutazione provocata dall'emissione, nel 1858, di un nuovo fiorino austriaco, svalutazione che finì per danneggiare anche gli enti di beneficenza e la Cassa di Risparmio che, per non subire eccessivi danni, decise addirittura di sospendere i depositi tra l'ottobre e il novembre dello stesso 1858 – tale provvedimento fece peggiorare le già precarie condizioni di vita delle classi meno abbienti, che videro messe fuori uso anche le monete in rame in loro possesso –. Comunque, pur in mezzo a tali difficoltà e oneri, l'economia lombarda risultava piuttosto fiorente e in continua espansione: la maggior parte delle attività commerciali e imprenditoriali, infatti, erano in attivo (proprio per questo gli aggravii fiscali si facevano sempre più pesanti) e la Lombardia poteva essere considerata l'unica regione che avesse conosciuto una progressiva industrializzazione e una vera e propria diversificazione del mercato (Milano aveva sempre continuato ad essere il punto di concentrazione e di redistribuzione di tutta la produzione lombarda e, soprattutto, il punto di riferimento di numerose imprese straniere dell'Europa centrale e settentrionale).

Accanto ai problemi economici o fiscali, Milano doveva fare i conti anche con il rincrudimento delle misure di polizia da parte del governo centrale, preoccupato di far tornare lo *status quo* dopo le Cinque Giornate. Tale rincrudimento, oltre a colpire la vita cittadina con la promulgazione dello stato d'assedio, finì per gravare soprattutto sull'industria tipografica. Infatti, se pure non particolarmente numerosi furono i provvedimenti presi dopo il 1850 rispetto al *Piano generale di censura* per il Lombardo-Veneto emanato a partire dal 22 aprile 1816, bisogna segnala-

re che la censura austriaca era una delle più rigide dell'intera Penisola: sotto il suo controllo cadeva qualsiasi pubblicazione, dalle opere letterarie a quelle scientifiche, dai periodici ai testi per il teatro, dagli opuscoli ai fogli volanti, dai libri teologici ai cataloghi librari, ad eccezione dei soli «avvisi per le case d'affitto, per le robe smarrite, affissi giudiziarij od altrimenti d'ufficio». Inoltre, con una serie di editti emanati tra il 22 settembre 1850 e il 23 agosto 1851 la censura prendeva ulteriori provvedimenti nei confronti delle opere periodiche, specie di carattere politico, delle cosiddette pubblicazioni 'popolari', cioè strenne, almanacchi, lunari, «catechismi» e altri scritti destinati «a circolare nel popolo» e, in particolar modo, delle opere provenienti dai mercati stranieri – moltissimi erano infatti i volumi proibiti perché considerati 'perniciosi' –.<sup>5</sup> Comunque sia, l'industria tipografica milanese continuò, senza particolari scosse, a stampare molto (anzi, si può addirittura sostenere che la vera forza dell'editoria milanese consisteva proprio nella quantità dei volumi editi, non tanto e non solo nella loro qualità), ad incrementare le vendite e

---

<sup>5</sup> I fondi documentari dell'Archivio di Stato o delle altre biblioteche milanesi, che dovrebbero certificare quali pubblicazioni non ottennero l'*admittitur* alla stampa o in quali ammende incorsero compilatori e tipografi, non ci soccorrono: alla ricchezza di materiale per il periodo compreso tra il 1816 e il 1839 purtroppo non corrisponde un'altrettanta ricchezza per il periodo successivo, se non addirittura una quasi totale mancanza di materiale per il «decennio di preparazione». Infatti presso l'Archivio di Stato per il periodo 1816-1839 sono conservati tutti gli *Elenchi* manoscritti e/o a stampa delle opere rivedute e pubblicate mese per mese; per gli anni 1840-1848 ci sono soltanto gli *Elenchi* datati febbraio 1840, agosto 1841, febbraio 1843, agosto 1847 e febbraio 1848; per il decennio preso in esame, invece, non esiste alcun documento neppure riguardante l'attività dei singoli censori (cfr. Archivio di Stato di Milano [d'ora in poi ASM], *Studi P.M.*, cartelle 76-82 - s.v. «Censura» - e cartella 88 - s.v. «Censori e revisori» -). Comunque, dall'unico elenco a stampa da me rintracciato in Milano, e risalente al 1853, delle opere proibite nel Lombardo-Veneto risultava che in un solo anno ben 487 opere italiane o estere erano giudicate pericolose e quindi tali da ottenere o il *damnatur* o l'*erga schedam*: per l'esattezza 295 libri in italiano (195 con il *damnatur* e 100 con l'*erga schedam*), 94 in francese (61 e 33), 91 in tedesco (55 e 36) e 7 in altre lingue. Erano proibite tutte le opere e gli opuscoli dalla forte connotazione politica (e quasi tutti usciti dalla tipografia Elvetica di Capolago o provenienti dal Piemonte) e scritti di carattere dichiaratamente letterario - ma dalle chiare intonazioni patriottiche - come le poesie del Berchet, gli *Stornelli Italiani* del Dall'Ongaro, la *Divina Commedia* illustrata dal Foscolo, i saggi del Gioberti, la novella *Paolo* dell'Emiliani Giudici, i romanzi del Guerrazzi, le liriche del Mamiani e del Prati, *Le mie prigioni* del Pellico, i racconti di Giacomo Saccherò o i *Canti* di Giuseppe Vollo. Cfr. *Elenco a stampa di opere italiane e straniere proibite*, Milano 1853.

quindi a svilupparsi. Secondo i dati raccolti dalla *Guida di Milano*, sorta di prontuario sulle diverse attività commerciali e sugli organi burocratico-amministrativi della città, risultava, per esempio, che negli anni 1848, 1854 e 1859 il numero delle tipografie e dei negozi di libri esistenti in Milano non era mutato in modo consistente e significativo, a dimostrazione che il capoluogo lombardo non aveva vissuto una recessione particolarmente marcata, nonostante la più agguerrita concorrenza torinese e fiorentina.

<i>GENERE DI ATTIVITÀ</i>	<i>1848</i>	<i>1854</i>	<i>1859</i>
<i>Tipografi-Librai</i>	<i>36</i>	<i>42</i>	<i>48</i>
<i>Librai</i>	<i>28</i>	<i>21</i>	<i>21</i>
<i>Fonditori di caratteri</i>	<i>10</i>	<i>6</i>	<i>6</i>
<i>TOTALE</i>	<i>74</i>	<i>69</i>	<i>75</i>

I dati corrispondono più o meno a quelli presentati da Pietro Maestri in un articolo apparso sulla «*Rivista Contemporanea*» di Torino del marzo 1859: il Maestri, infatti, contava a Milano 37 stamperie con 230 torchi operanti, di cui solo sei meccanici (un numero davvero esiguo per una città che vantava la migliore organizzazione imprenditoriale d'Italia, ma che preferiva, almeno nel settore editoriale, il modello della piccola industria, persino a carattere familiare) con circa 600 lavoratori, situazione non troppo dissimile da quella torinese con 32 stamperie ma solo 193 torchi (però ben 47 meccanici a testimonianza del prevalere del modello della grande industria) serviti da circa 780 operai, e da quella fiorentina con 36 tipografie dotate di 123 torchi (di cui 7 meccanici) e 370 operai.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> P. Maestri, *Dell'arte tipografica e del commercio dei libri in Italia*, «*Rivista Contemporanea*» VII (69), vol. XVI, marzo 1859, pp. 348-349.

Milano, quindi, non stava affatto vivendo una situazione di crisi e di difficoltà librario-editoriali rispetto alle città sue maggiori concorrenti; anzi, il maggior numero di torchi a disposizione poteva soltanto significare un maggior numero di pubblicazioni. Del resto Milano riusciva ancora a produrre, in proporzione alle altre grandi città italiane, quasi il doppio e con una varietà e ricchezza che in altri mercati non era possibile conoscere. Esaminando con attenzione il «Bollettino Bibliografico», per esempio per l'anno 1857, che il tipografo milanese Carlo Canadelli redigeva, sia pure con qualche imprecisione e dimenticanza, come mezzo d'informazione per editori e librai, risulta che Milano stampava ben 619 scritti sui 1917 editi in Italia (circa il 32% dell'intera produzione nazionale), mentre Torino solo 167, Venezia 345, Firenze 109, Roma 97 e Napoli 105. Sempre dal «Bollettino Bibliografico» appare poi evidente che Milano, non particolarmente interessata agli studi filologici e d'antiquaria (soltanto 9 edizioni di classici latini e greci), prediligeva di gran lunga i testi tecnico-pratici (40 testi giuridici e legislativi oltre i 126 volumi di argomento scientifico, meccanico, storico, artistico e geografico, cioè legati in qualche modo allo *useful knowledge* e al progresso della società), le opere nuove e originali (98 volumi), i libri religiosi e di devozione (91), la cosiddetta «letteratura d'intrattenimento» (72 testi tra strenne, almanacchi, lunari, libri di giochi o culinari, novelle proverbi o raccolte di aneddoti per il popolo, galatei per signore, guide turistiche e prontuari sulla città) e i libri scolastici (70 volumi tra abbecedari, dizionari, grammatiche, scritti linguistici e manuali vari per gli insegnanti): in poche parole quelle pubblicazioni che testimoniavano l'amore, tutto milanese e lombardo, per le «cognizioni utili» e gli «studi positivi», l'interesse verso il miglioramento sociale e civile della propria città e la passione per le opere nuove di qualunque genere esse fossero (poesie, novelle e romanzi contemporanei, scritti teatrali, traduzioni, ma pure testi di intonazione e di carattere più popolare o rivolti quasi esclusivamente all'emergente pubblico femminile).

Accanto a tale varietà di produzione, Milano offriva anche un esteso e vivace mercato librario capace di assorbire e di smerciare, molto meglio di altre città, opere provenienti dall'estero o da tutte le altre regioni d'Ita-

lia (anche se, purtroppo, le comunicazioni tra stato e stato non erano facili per le numerose e costose tariffe doganali che gravavano su ogni singolo libro o periodico nazionali e benché dal Mezzogiorno giungessero pochissimi testi), per non contare poi tutti i volumi di contrabbando che, stampati nel Regno Sabauda e soprattutto nella confinante Svizzera (si pensi alla storica Tipografia Elvetica di Capolago<sup>7</sup>), trovavano proprio a Milano la loro ideale collocazione, pur con la severa sorveglianza effettuata dalla polizia e dalla censura austriaca. A tale proposito risulta molto significativo il fatto che Milano contasse non solo un elevato numero di tipografi e stampatori, ma pure di semplici librai o cartolai a testimonianza che l'attività di vendita era alquanto lucrosa e redditizia – e non lo sarebbe stata se si fossero vendute solo pubblicazioni stampate in città o, tutt'al più, nel Lombardo-Veneto –.

Se non si può, pertanto, parlare di un netto aumento della produzione rispetto ai decenni precedenti (a Milano, comunque, valeva sempre la 'legge dei grandi numeri', talvolta persino a scapito della qualità del prodotto), non si può neanche parlare di diminuzione o di crisi del settore tipografico e, tanto meno, tralasciare di ricordare il sempre buon numero di torchi, benché pochissimi meccanici, in uso. E, tenendo presente la nuova concorrenza estera e la precaria situazione economico-fiscale e politica in cui versava il Lombardo-Veneto, l'aver mantenuto la produzione su livelli abituali era già un ottimo risultato. Inoltre proprio tutto il lavoro compiuto nel decennio preso in esame preparò il terreno su cui poterono operare editori del calibro e del prestigio di Emilio Treves o di

---

<sup>7</sup> Sulla Tipografia Elvetica di Capolago, la sua attività e i suoi direttori o collaboratori più importanti si rimanda ai due ancora oggi fondamentali lavori di R. Caddeo, *La tipografia elvetica di Capolago. Uomini. Vicende. Tempi. Con documenti pubblici, privati e lettere inedite di G. Mazzini, C. Cattaneo, F. Crispi, F. De Boni, G. Perlasca-Bonizzoni, F. Dall'Ongaro, L. Dottesio, A. Repetti, C.M. Massa, A. Brofferio, L. Frapolli, L. Daelli, E. Guastalla, F. Restelli, O. Perini e altri*, Milano 1931 e R. Caddeo, *Le edizioni di Capolago. Storia e critica. Bibliografia ragionata. Nuovi studi sulla Tipografia elvetica, il Risorgimento italiano e il Canton Ticino. Documenti inediti con 10 tavole incise fuori testo*, Milano 1934. Si segnala anche il più recente volume a cura di G. Cavallotti-M. Bersellini, *Cinque generazioni di tipografi-editori. Dalla tipografia Elvetica di Capolago al Giornale «Il Sole» ed alla Archetipografia di Milano (1826-1961)*, Milano 1961, che, però, non aggiunge niente di nuovo e, anzi, riutilizza abbondantemente i sopracitati testi del Caddeo.

Ulrico Hoepli, che diedero una nuova spinta all'industria tipografica milanese e la avviarono ai successi e agli splendori di fine secolo e degli inizi del Novecento. Certo, se non si può affatto dimenticare che il capoluogo lombardo durante tutto il «decennio di preparazione» non fu più in grado di partecipare in modo attivo e dinamico sia alla lotta armata sia al dibattito delle idee (ben poche furono le voci di opposizione e ben presto tutte sopresse o costrette all'inattività volontaria), Milano rimaneva un grande e importante centro librario. E se forse non era più la Milano dei tempi di Stendhal e del Porta, era sempre, persino rispetto alla vicina Torino che stava conoscendo il suo momento di gloria grazie all'intelligenza e all'abilità politico-diplomatica del Cavour, una città dalla vita sociale e culturale molto intensa – si pensi ai teatri, ai salotti e alle altre istituzioni culturali –, segno questo che gli austriaci, pur con tutti i loro sforzi, non erano riusciti a reprimere l'idea, particolarmente viva nell'animo lombardo, del progresso civile ed economico e della necessità di una specializzazione e di un ammodernamento sempre maggiori del sapere.

## Editori e autori. Gli imprenditori librari milanesi

Che i rapporti tra editore e autore non fossero facili, e tanto meno idilliaci, è già stato ampiamente analizzato dal già citato Berengo. Senza voler giustificare gli editori, bisogna subito ammettere che non era affatto facile svolgere tale professione. L'editore dell'Ottocento a Milano doveva infatti affrontare tutta una serie di problemi che oggi non esistono più: innanzitutto doveva confrontarsi di continuo con la censura e, quindi, essere molto cauto nello scegliere le opere da pubblicare (da qui, forse, deriva il considerevole numero delle ristampe, delle traduzioni o delle edizioni dei classici che caratterizzavano un po' tutti i mercati dell'epoca e che, in un certo senso, rappresentavano il modo più sicuro per lavorare e guadagnare). In secondo luogo non poteva contare su un mercato particolarmente sviluppato ed esteso: a Milano, è vero, il numero dei consumatori era piuttosto consistente, ma riuscire a smerciare un libro o un perio-

dico fuori dai confini del Lombardo-Veneto era, il più delle volte, un'impresa ardua, se non impossibile, viste le molte barriere doganali esistenti e le elevate tasse a cui erano sottoposti gli stampati nel passaggio da uno stato all'altro (del resto la proposta di un Emporio librario, avanzata da alcuni dei più illuminati editori del tempo come Giuseppe Pomba, Giacomo Stella e Felice Le Monnier, non ebbe successo<sup>8</sup>). In terzo luogo l'editore del tempo doveva fare i conti con la piaga assai diffusa della pirateria letteraria: vedersi ristampato un proprio volume con una copertina diversa, con una carta di solito peggiore, ma ad un prezzo meno elevato e perciò più competitivo, rappresentava un'enorme perdita di denaro, oltre ad essere un danno anche per l'autore (purtroppo persino la convenzione austro-piemontese del 22 maggio 1840, estesa poi agli altri stati italiani con la sola eccezione del Regno delle Due Sicilie, non risolse del tutto il problema della proprietà letteraria e, soprattutto, non risolse affatto il problema di un mercato librario nazionale più mobile e libero: il Mezzogiorno continuò ad essere praticamente escluso dal commercio librario italiano per i dazi di importazione troppo elevati imposti ai libri provenienti dagli altri stati<sup>9</sup>). In quarto luogo l'editore doveva fare pure attenzione alla concorrenza interna esercitata dalle Stamperie Reali protette dall'autorità, stamperie che, ovviamente, godevano di numerosi privilegi e che avevano garantita una produzione costante e piuttosto cospicua rispetto alle tipografie non 'governative'. In ultimo bisogna considerare il fatto che a Milano, a differenza di Torino e Firenze, prevaleva nettamente il modello della media e addirittura della piccola industria a carattere familiare spesso tramandata di padre in figlio, con pochi torchi meccanici e pochi lavoranti, fatta eccezione della casa Ricordi, il più grande stabilimento tipografico musicale non solo del capoluogo lombardo ma di tutta Italia, della ditta Vallardi, la cui ricchezza ed espansione poggiavano

---

<sup>8</sup> Sulla vicenda dell'Emporio librario di Livorno si rimanda a: Berengo, *Intellettuai e librai* cit., pp. 295-308 e G. Pomba-G.P. Vieuxseux-C. Tenca, *Scritti sul commercio librario in Italia*, a cura di M.I. Palazzolo, Roma 1986.

<sup>9</sup> Sulla situazione libraria e sui dazi imposti nel Mezzogiorno d'Italia si rimanda al capitolo *Intellettuai e mercato librario a Napoli. Il dibattito sul dazio d'importazione sui libri stranieri (1834-1839)*, in M.I. Palazzolo, *I tre occhi dell'editore. Saggi di storia dell'editoria*, Roma 1990, pp. 157-177.



soprattutto sul mercato delle strenne e degli almanacchi, e dello stabilimento tipografico-calcografico di Paolo Ripamonti Carpano.<sup>10</sup> Il modello della piccola industria presupponeva, rispetto alle grandi ditte torinesi e fiorentine (provviste di un minor numero di lavoratori e di uno maggiore di torchi meccanici: si pensi all'Unione Tipografica Torinese di Giuseppe Pomba o alle ditte fiorentine di Felice Le Monnier o di Barbèra e Bianchi), aspetti sia positivi sia negativi: se, da un lato, permetteva di diversificare molto di più la produzione e il mercato visto che ogni singolo tipografo-libraio era invogliato, se non addirittura costretto, o a specializzarsi in un determinato settore o a variare continuamente il proprio repertorio librario, a tenersi sempre aggiornato sulle novità provenienti dall'estero e, soprattutto, a cercare con ogni mezzo di accontentare i gusti di un pubblico esigente e non certo facile come quello milanese, dall'altro proprio la forte e agguerrita concorrenza interna poteva essere la causa primaria di un precoce e rovinoso fallimento.

Viste le numerose insidie e difficoltà pratiche di tale professione, l'editore cercava di ricavare il maggior utile possibile dalla propria impresa. Perciò, ogniquale volta la situazione glielo consentiva, non pagava o pagava poco e, soprattutto, dettava regole e condizioni non sempre favorevoli all'autore: poteva decidere liberamente se stampare o non stampare un'o-

---

<sup>10</sup> Per notizie dettagliate sulla casa editrice Ricordi si rimanda al volume: *Casa Ricordi 1808-1958. Profilo storico a cura di Claudio Sartori. Itinerario grafico editoriale. 16 autografi musicali in facsimile. 32 tavole a colori*, Milano 1958; e si ricorda che i numerosissimi documenti ad essa relativi sono conservati presso l'ASM, *Commercio P.M.*, cartella 337, fasc. intestato *Ricordi* (s.v. «Editori di musica»). Per la ditta Vallardi, invece, si rimanda a: AA.VV., *Antonio Vallardi editore celebrando 200 anni di attività*, Milano 1952; e si segnala il fascicolo ad essa intestato in ASM, *Commercio P.M.*, cartella 355. Paolo Ripamonti Carpano, negoziante di carta, oggetti di cancelleria di lusso, cartoni metallici, ceralacca e obbiadini in rilievo (una sorta di sottile cialda di farina usata per sigillare lettere e pacchi), tipografo e calcografo in Galleria De Cristoforis 18, 19 e 20 e dal 1860 in contrada de' Bigli 1240, fu soprattutto editore di strenne (dal 1834 della *Strenna Italiana*), almanacchi, opere religiose e di devozione. Socio onorario della Reale Accademia di Belle Arti di Firenze e Modena, venne più volte premiato con medaglie d'oro dal Governo austriaco e ottenne rapporti favorevoli da parte dell'I.R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti per le sue legature di lusso e per il suo ottimo commercio di ceralacca (si ricorda che il rapporto datato 20 maggio 1845 fu redatto da Carlo Cattaneo e ora in C. Cattaneo, *Scritti scientifici e tecnici*, tomo I: 1823-1848, a cura di C.G. Lacaita, Firenze 1969, pp. 422-424). Per ulteriori informazioni si veda: ASM, *Commercio P.M.*, cartella 353, fasc. intestato *Ripamonti Carpano Paolo*.

pera (ma questo capita anche oggi) e poteva decidere in quale modo stampare, cioè se tagliare, aggiungere o modificare a piacimento (come si vedrà meglio in seguito, questa era un'abitudine frequente e non solo tra editore e autore, ma pure tra il direttore di un periodico e i suoi collaboratori). L'editore, in poche parole, tendeva a prevaricare sull'autonomia dell'autore a tutto vantaggio della propria attività imprenditoriale e del proprio interesse economico. Comunque, al di là dei loro rapporti personali, lo 'stampatore' e lo 'scrivano' erano indispensabili uno all'altro. Senza l'editore, i suoi torchi e i suoi capitali non c'era stampa, ma senza autore non c'era alcuna opera da stampare (è comunque vero che qualsiasi opera letteraria presuppone la necessaria esistenza di un pubblico, cioè di un numero più o meno esteso e articolato di lettori), anche se era assai difficile per uno scrittore del tempo essere editore di se stesso senza perdere i capitali investiti (si pensi al Manzoni e alla seconda edizione dei *Promessi Sposi* che, dal punto di vista commerciale, rappresentò un vero e proprio fiasco): non restava quindi per gli autori che sopportare il peso della dipendenza dagli editori e accettare che questi in qualche modo interferissero nel loro lavoro. D'altronde, come era intelligentemente sostenuto nel saggio del 1842 di Giuseppe Bianchetti *Dei lettori e dei parlatori*, che ottenne un largo consenso di pubblico, l'editoria era l'attività imprenditoriale che, più di altre, aveva una profonda connessione con la letteratura e che permetteva di legare, proprio grazie alla continua produzione e al conseguente consumo di essa, in modo sempre più stretto il produttore e il fruitore dell'opera letteraria stessa: però, tra i due, era l'editore ad acquisire sempre maggiore 'potenza' («sono i letterati che corrono da lui quasi tutti a raccomandarsi») e a 'regnare' sopra la maggior parte della letteratura del paese.<sup>11</sup> E il Tenca, nella sua relazione presentata al congresso di Lucca del 1843, puntava il dito contro il «giogo» degli editori, causa primaria del progressivo decadimento della letteratura italiana, costretta a sottostare alle ferree e inique leggi della

---

<sup>11</sup> G. Bianchetti, *Dei lettori e dei parlatori. Saggi due*, introduzione di F. Todero, Roma 1989, pp. 83-84. Si ricorda che il volume del Bianchetti apparve per la prima volta a Treviso nel 1842 presso l'editore Francesco Andreola, poi, con l'aggiunta di un'ampia appendice, venne ripubblicato a Firenze nel 1858 da Felice Le Monnier.

produzione e del guadagno, leggi che facevano preferire alle opere originali e nazionali le più remunerative traduzioni dall'inglese e dal francese, le ristampe dei classici o, persino, quei lavori in grado soltanto di accontentare «le debolezze e le vanità del pubblico» e quindi incapaci di accrescere la «prosperità letteraria italiana». <sup>12</sup>

Non si deve tuttavia trascurare di dire che più di una volta gli stessi editori si fecero portavoci delle esigenze degli intellettuali e di quanti lavoravano nel settore tipografico: si pensi all'intervento di Anton Fortunato Stella nell'annosa e delicata questione riguardante la proprietà privata e il diritto d'autore, necessari tanto allo stampatore quanto e soprattutto allo scrittore; <sup>13</sup> oppure alla già ricordata idea di un emporio librario nazionale con sede a Livorno avanzata da uomini di cultura quali il Vieusseux e il Tenca e tipografi quali Giacomo Stella, secondogenito del sopracitato Anton Fortunato, e Giuseppe Pomba, emporio che avrebbe permesso una maggiore circolazione libraria a tutto vantaggio sia del letterato sia del tipografo, nonché una più ampia e precisa informazione su tutto quanto veniva pubblicato sul territorio nazionale. Oltre a ciò, bisogna sottolineare ancora una volta le non sempre facili condizioni in cui gli editori erano costretti a operare e che spingevano gli stessi a considerare in modo particolare il proprio tornaconto: innanzitutto, almeno per quanto riguarda Milano – e, ovviamente, gli altri grandi centri librari come Torino e Firenze – le elevate spese e i rischi che ogni giorno dovevano affrontare, poi la calamità della censura e infine l'agguerrita concorrenza estera e pure interna. Chi stampava libri o periodici non era soltanto l'editore, cioè lo stampatore che, provvisto di buoni se non addirittura ingenti capitali personali e quindi di un numero elevato di torchi e di un negozio dove smerciare la propria produzione, poteva permettersi di scegliere cosa pubblicare e farsi promotore di collane librarie e di imprese giornalistiche: vi erano anche i semplici tipografi o, addirittura, i calco-

<sup>12</sup> In Pomba-Vieusseux-Tenca, *Scritti sul commercio librario in Italia* cit., pp. 60-62.

<sup>13</sup> Anton Fortunato Stella (1757-1833), l'editore milanese del Leopardi, aveva espresso, riguardo alla «pirateria» delle ristampe senza il consenso degli autori, pungenti parole di disappunto e di amarezza in un interessante articolo dal titolo *Pensieri di un vecchio Stampatore-Libraio*, apparso sulle pagine della «Biblioteca Italiana» VIII, tomo XXXI, luglio 1823, pp. 25-47 (ora a cura di M.I. Palazzolo, Roma 1987).

grafi, i litografi e i fonditori di caratteri che, non potendo contare su particolari disponibilità economiche, mettevano a disposizione i propri torchi e i propri macchinari (e si facevano pagare bene) di quanti volevano finanziare un'opera letteraria, cioè dei librai e dei cartolai o dei fabbricanti di carta, di inchiostro o di ceralacca, i quali, dopo aver accumulato denaro proprio grazie alle loro attività, diventavano essi stessi editori senza mai possedere torchi propri (si pensi al caso del già citato Anton Fortunato Stella o agli inizi dell'attività dei fratelli Sonzogno). Tutte persone, in genere, di una certa levatura (e talvolta pure fornite di una discreta preparazione scolastica<sup>14</sup>) e che, anche quando provenivano dalla 'gavetta', avevano imparato a far bene un mestiere non facile e a intrattenere rapporti lavorativi e talvolta persino d'amicizia con gli intellettuali del tempo – come dimenticare l'amicizia che legò Giovanni Ricordi a Rossini, a Bellini, a Donizetti e a Verdi o le librerie sia di Antonio sia di Francesco Vallardi, frequentate dalla più attiva intellettualità milanese –.

Pertanto, il giudizio espresso dal Tenca nei confronti dei librai e degli editori nel suo interessante e acuto articolo *Dell'industria libraria in Italia* appare eccessivamente critico e persino ingiusto (certo non mancavano neppure a Milano tipografi o librai di cui è stato possibile rintracciare solo alcune scarse notizie, come Antonio Arzione, Pietro Boniotti, Giuseppe De Maddalena, Giacomo Gnocchi, Alessandro Lombardi, Alfonso Moruzzi, Francesco Pagnoni, Benedetto Saldini, Domenico Salvi o Paolo Valentini,<sup>15</sup> a testimonianza, con ogni probabilità, della loro non ecces-

---

<sup>14</sup> Si ricordi, per esempio, tra gli editori milanesi del decennio preso in esame, Giuseppe Bernardoni, che, oltre a tipografo, libraio e negoziante di carta e oggetti di cancelleria («di contro alla chiesa di S. Tommaso 1782», in corsia di S. Marcellino) e possessore di una macchina per la stampa dei biglietti di banca, fu collaboratore della prima Società dei Classici Italiani e lessicografo al tempo discretamente apprezzato. Il Bernardoni fu nel 1844 l'editore delle *Notizie naturali e civili* del Cattaneo. Cfr. ASM, *Commercio P.M.*, cartella 343, fasc. intestato *Bernardoni*.

<sup>15</sup> Ad eccezione di Alfonso Moruzzi, tipografo della «strenna popolare» *Tutti i giorni un fatto storico* del 1857, per cui non è stato possibile rintracciare alcuna notizia né presso l'Archivio di Stato né presso la Camera di Commercio di Milano, per tutti gli altri nomi sopra citati è stato possibile trovare solo l'indirizzo della ditta e i titoli di alcune loro pubblicazioni. Antonio Arzione & C., tipografi con sede in contrada de' Nobili 3993, si occuparono della pubblicazione del «Crepuscolo» tenchiano dalla sua apparizione sino ai primi di marzo del 1851. Pietro Boniotti, editore della «Gazzetta Ufficiale di Milano» e

siva importanza all'interno del mercato editoriale della città e, forse, anche della loro limitata professionalità):

il libraio può giungere a ispirar fiducia al compratore, ed attirarlo nella sua bottega, ed animarlo all'acquisto d'un maggior numero di libri. E la sua bottega diverrà allora il convegno degli studiosi e degli amatori ed avrà un'efficacia diretta nell'incremento e nella diffusione della coltura. Ma questo pur troppo non accade in Italia. Da noi anzi, tranne poche eccezioni, la pluralità dei librai non ha né acconcia istruzione, né quelle stesse più ovvie nozioni che pur dovrebbero costituire l'abbicci del mestiere. Né andrebbe molto lungi dal vero chi dicesse che il più gran numero sa appena distinguere i libri dal frontespizio. Sì poco è poi il pregio annesso alla dignità di questa professione che spesso si danno librai, i quali attendono in pari tempo ad altro traffico, e noi vedemmo in qualche città italiana rigattieri e stovigliai tener vendita di libri [...]. Il che non va inteso qual dispregio dell'altre professioni, tutte del pari onorevoli, ma solo qual conferma della scarsa attitudine de' nostri librai a ben esercitare la propria, dacché non si tengono obbligati a conoscerne neppure gli elementi.<sup>16</sup>

---

della *Strenna dell'Uomo di Pietra*, fu tipografo in contrada di S. Pietro all'Orto n. 15 (poi transito alla Galleria De Cristoforis). Giuseppe Maddalena, editore del lunario *Il Portafogli Milanese ossia Raccolta cronologica di Notizie patrie risguardanti scienze, lettere, arti, leggi, beneficenze, necrologie, statistiche, divertimenti, ecc. ecc. - dell'anno 1857 - con tavole degli atti ufficiali di detto anno per cura di Luigi Bazzi*, fu tipografo in Contrada de' Rastrelli n. 9. Giacomo Gnocchi, tipografo-libraio in contrada S. Margherita 1104, stampò, tra l'altro, la «strenna profetica» *L'Oracolo di Apollo* per il 1851. Alessandro Lombardi, tipografo in contrada de' Fiori Oscuri 1527, fu l'editore dal gennaio al settembre 1853 della rivista «L'Educatore» e prestò i suoi torchi per la pubblicazione di alcune strenne e almanacchi tra il 1852 e il 1855. Francesco Pagnoni, tipografo in via de' Fiori Chiari 1915 (poi in via Ciovasso 9; infine in via Solferino 7), si occupò della stampa della rivista «Il Caffè» dal 2 gennaio al 29 settembre 1855, oltre che di vari almanacchi e strenne. Benedetto Saldini, tipografo in contrada S. Alessandro 3976, pubblicò i «Costumi del giorno» dal 1850 al 1859. Domenico Salvi & C., tipografi e librai in contrada del Durino 427 e, dal 1853, in contrada Larga 4773, stamparono insieme al Saldini i «Costumi del giorno» e dal 1858 «La Cronaca» di Ignazio Cantù, oltre a numerosi libretti di intonazione popolare. Infine Paolo Valentini & C., tipografi in contrada Borromeo 2848, furono gli editori, tra l'altro, dell'«Espositore» dal 27 dicembre 1849 al 16 marzo 1850, e dal n. 10 di domenica 9 marzo 1851 del «Crepuscolo» del Tenca.

<sup>16</sup> C. Tenca, *Dell'industria libraria in Italia. Con in appendice una lettera di Carlo Tenca a Felice Le Monnier*, a cura di M.I. Palazzolo, Roma 1989, p. 39 (tale articolo era apparso anonimo sulle pagine del «Crepuscolo» 8-11, 21 Febbrajo-14 Marzo 1858). Anche in alcune lettere al Camerini il Tenca parlava degli editori in termini alquanto negativi, definendoli «gente ignorantissima, quando non è disonesta», «assassini» e «feccia»: posso solo pensare che tutte le difficoltà (di ordine economico e tipografico) affrontate nella pubblicazione del suo «Crepuscolo» avessero reso il Tenca medesimo meno obiettivo nei

A Milano, ancora durante il decennio preso in considerazione, si diventava editori seguendo strade molto diverse. Alcuni erano giunti all'attività tipografica perché l'avevano ereditata dal padre o dal marito: si pensi alle importantissime e già nominate società Ricordi e Vallardi, tramandate con regolarità tra i membri della famiglia, oppure a Francesco Manini, a Giocondo Messaggi, a Luigi Pirola, alla ditta Pirotta o a quella Boniardi Pogliani.

Francesco Manini, figlio di Omobono (che aveva ottenuto la patente libraria nel 1822), tipografo, libraio e fabbricante di ceralacca in contrada dei Tre Re 4085 (poi chiamata via dei Tre Alberghi, nei pressi dell'attuale via Mazzini), ereditò l'attività nel 1839 alla morte del padre, anche se dal 1829 aveva già ottenuto la patente per «tenere in Milano vendita di libri sopra banco». Come risulta da un rapporto della Direzione Generale di Polizia il Manini fu sospettato di introdurre clandestinamente dal Canton Ticino libri proibiti: «Né a farnelo desistere pare che valesse l'indulgenza che la Regia Delegazione Prov.e gli usava col limitarsi ad un'analogo diffidazione, essendosi anzi elevato e mantenuto costantemente il sospetto che egli continuasse a fare in Como l'intermediario per la introduzione dalla Svizzera e per la diffusione di libri non permessi. Il quale sospetto era per se [*sic*] ovvio, in vedere che il Negozio da Cartolajo non aveva nessuna attività e che non ostante il Manini si manteneva in Como, tenendo seco anche un giovine di bottega svizzero; l'uno non si occupava per nulla e l'altro si occupava poco della professione di Cartolajo, e non poteano quindi ritrarre i mezzi per sostenere le spese della loro sussistenza della pigione di casa e della bottega, e le spese dei divertimenti ai quali esso Manini inclinava. Tuttavia non venne mai data di constatarli legalmente alcun fatto in materia sì delicata, la vigilanza di Polizia e le replicate visite avendo soltanto ottenuto di stancare il giovine Manini per guisa, che il medesimo, dopo due anni circa, abbandonò il negozio a Como e restituì a Milano presso il padre».

Giocondo Messaggi, tipografo, libraio e cartolaio di carta in contrada S. Margherita 1108, poi negoziante di oggetti di cancelleria e stampe sacre in via Olmetto 6, ereditò l'attività dal padre Giovanni, che nel 1853, durante l'ondata di perquisizioni, arresti e repressioni varie compiute dalla polizia austriaca, venne tenuto in carcere per sette giorni.

---

confronti di una classe che, comunque, garantiva lavoro a moltissime persone e che, pur con tutti i limiti del caso, permetteva di diffondere la cultura e il sapere. Cfr. *Tenca-Camerini*, lettera 40, p. 110; lettera 144, p. 407; e lettera 148, p. 414.

Luigi Pirola, tipografo e libraio di contro all'I.R. Teatro alla Scala e amministratore dello stabilimento librario Volpato (vicolo del Zenzuino 529), ottenne che la Ditta Giacomo Pirola (Giacomo era suo padre e aveva ottenuto la patente libraria già durante il Regno napoleonico) venisse intestata direttamente a lui: «La Condotta di Luigi Pirola al quale il Padre di lui vorrebbe cedere la propria patente di Librajò emerge plausibile sotto ogni aspetto. Egli attese in addietro con attività al buon andamento della tipografia paterna, e possiede ora cognizioni non mediocri intorno ai Libri, ed oggetti di tale professione». Da allora si dedicò prevalentemente alla stampa di libretti per la Scala e fu l'editore, tra l'altro, della *Strenna Italiana* (su commissione di Paolo Ripamonti Carpano), del «Politecnico» del Cattaneo e del «Censore dei Teatri».

La ditta Pirotta fu fondata da Giovanni (1768-1824), tipografo e libraio in contrada di S. Radegonda 964 e proprietario di un importante archivio di «decreti, ordini, avvisi ed atti governativi, in data del secolo decimosesto a tutto il 1805». Giovanni fece il tipografo per conto di importanti librai quali Anton Fortunato Stella e di illustri privati come Melchiorre Gioja e dal 1821 fu l'editore della «Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili», rilevata poi dallo Stella e in cui apparve anche il commento leopardiano al *Canzoniere* del Petrarca. Il 21 marzo 1834 gli successe la vedova Santina Carmine in nome del figlio Francesco non ancora maggiorenne (ereditavano uno stabilimento tipografico valutato ben 50.000 lire austriache) e sotto la direzione di Giovanni Mussi, il quale era stato allevato dallo stesso Giovanni e che da ventidue anni era «istitore» della ditta. Francesco, divenuto maggiorenne, nel 1835 si associò con Ludovico Hartmann e Francesco Cusani nella Pirotta & C., con sede in contrada S. Radegonda 941 e poi in contrada S. Vito al Pasquirolo 7.

La ditta Boniardi Pogliani fu aperta da Giuseppe Pogliani e passò nelle mani della vedova Giuditta Boniardi il 10 giugno 1831 sotto la rappresentanza di Ermenegildo Besozzi, il quale, entrato a lavorare nella ditta Pogliani sin dal 1824 e dopo aver fatto esperienza e pratica presso altri editori, sarebbe diventato il secondo marito della stessa Giuditta Boniardi: «Boniardi Giuditta vedova del tipografo Giuseppe Pogliani ha il carico di cinque figli tutti in minore età non oltrepassanti gli anni 15, e per la propria e loro sussistenza non le rimane altro mezzo che la Stamperia lasciata dal marito. Essa è donna onesta, amorosa verso i figli, attiva intraprendente, ed assistita da favorevole opinione. Besozzi Ermenegildo di Milano, d'anni 26, celibe, fu per tre anni nella Tipografia Giusti, indi in quella dei Classici italiani, poi presso il Conte Pompeo Litta editore della Storia delle famiglie celebri d'Italia, e finalmente fu posto per un settennio nella tipografia del defunto Pogliani. Fece gli studj Elementari, ed in seguito acquistò le cognizioni necessarie a poter lodevolmente regolare e dirigere una Stamperia». La ditta

ebbe grande peso nella cultura religiosa lombarda e milanese e si occupò in prevalenza di edizioni sacre e ascetiche.<sup>17</sup>

Altri, invece, avevano prima fatto la "gavetta" presso terzi e avevano in tal modo conseguito una discreta esperienza pratica per poter far poi richiesta di una regolare patente e mettersi in proprio come, per esempio, Giacomo Agnelli, Marsilio Carrara titolare della ditta Motta, Luigi Cioffi, Serafino Maiocchi, Placido Maria Visaj e Antonio Zanaboni.

Giacomo Agnelli, tipografo-libraio e distributore delle produzioni dell'I.R. Stamperia, contrada di S. Margherita 1099, fu legato alla Curia e specialista in edizione religiose: nel 1815, infatti, ottenne il privilegio per la stampa di «tutti gli oggetti relativi al rito ambrosiano» e la privativa per tutti i libri sacri e liturgici. Nel 1846 la ditta passò alla nipote Giuseppina Agnelli che, poi, nel 1853, la cedette al marito Angelo Beretta, unico proprietario sino al 1868.

Marsilio Carrara, già dipendente di Pietro Agnelli, ottenne, dopo svariati tentativi, di acquistare la patente libraria di Gaetano Motta e subentrare così nell'attività di tipografo e libraio in contrada S. Margherita 1112. La sua prima richiesta venne presentata nel 1823, ma il 21 gennaio 1824 la Direzione Generale della Polizia inviò un rapporto alquanto negativo sulla condotta e sulla personalità del Carrara, sconsigliando al Governo di concedere la patente libraria: «Il Ricorrente è figlio di Agostino Carrara Scrittore presso l'I.R. Demanio, è nato in Milano, ed ha 31. anni circa. Egli si ammogliò con Giuseppina Trentini dalla quale vive diviso da 8. anni, ed ha una figlia d'anni 11. Il Carrara convive con Caterina Villa Incisa [...]. Queste due circostanze non danno prova di buoni sentimenti morali, e religiosi del Carrara, ma le notizie assunte sulla condotta da esso tenuta presso il libraio Pietro Agnelli sono quelle che lo aggravano maggiormente. Questi lo aveva impiegato nel suo negozio coll'assegno settimanale di £ 21, ed ivi stette per molti anni, sino a che venne licenziato, son pochi mesi, per gravi sospetti d'infedeltà. Questi sospetti erano vieppiù avvalorati dall'osservabile circostanza, che il Carrara non poteva col tenue suo assegno sud.° sostenere le spese vistose, ch'egli faceva pel proprio mantenimento, e per quello della sua figlia, e della

---

<sup>17</sup> Riguardo il Manini si veda: ASM, *Commercio P.M.*, cartella 350, fasc. intestato *Manini* e fasc. intestato *Mariani Antonio*; per il Messaggi: *Ibidem*, *Relazione Torresani*, cartella 347; per il Pirota: *Ibidem*, cartella 352, fasc. intestato *Pirota Giovanni* e A. Colombo, *Due orfani illustri. Notizie di Giovanni Pirota e Giovanni Silvestri tipografi editori milanesi*, Milano 1883; per il Pogliani: ASM, *Commercio P.M.*, cartella 352, fasc. intestato *Pogliani Boniardi Giuditta*.



concubina, non che pel figlio di questa posto da Esso in pensione, alle quali spese sono da aggiungervi quelle occasionate dalle frequenti sue partite all'osteria. Varie lettere anonime avvertirono l'Agnelli di dette circostanze, ed egli recatosi un giorno a Casa del Carrara ebbe campo di verificare i concepiti sospetti, quindi immediatamente lo licenziò». In un'altra carta di carattere più privato, di pochi giorni prima e sempre della Direzione di Polizia, le accuse nei confronti del Carrara erano più gravi e pesanti: il Carrara, infatti, era definito quale «esperto imbrogliatore» e «uomo di nessuna fede». Il Carrara, comunque, dopo il primo rifiuto, presentò una nuova domanda il 27 febbraio dello stesso 1824, allegando persino alcuni documenti comprovanti la sua buona condotta morale. Il 25 gennaio dell'anno successivo, tuttavia, il Direttore Generale di Polizia, pur riconoscendo che non vi erano più motivi di censura (il Carrara si era nel frattempo separato dalla sua 'concubina'), decideva di non concedere ancora la patente «richiedendosi prove più positive». Il 4 febbraio il Carrara tornava di nuovo all'attacco presentando in aggiunta un'attestazione favorevole di Gaetano Motta: la questione non era ancora risolta il 15 aprile 1825, e, purtroppo, i documenti d'archivio si fermano qui, anche se la faccenda, ovviamente, si risolse a tutto vantaggio del Carrara, che riuscì infatti a subentrare al Motta. Il Carrara, ottenuta la patente, si specializzò nell'edizione di libri ascetici, religiosi e di devozione; fu anche editore della strenna *Il Gran Pescatore di Chiaravalle* apparsa tra il 1820 e il 1830 e di alcuni libretti musicali.

Luigi Cioffi, libraio in Corsia della Palla 3328, già dipendente di Antonio Fontana, il successore di Niccolò Bettoni e l'editore della Biblioteca portatile e della Biblioteca storica, fece richiesta della patente nel maggio 1833. Da un'indagine effettuata dalla Direzione Generale della Polizia nell'8 stesso maggio tuttavia risultava che il Cioffi, benché di condotta esemplare, non possedesse i mezzi necessari per esercitare in maniera adeguata la professione libraria: la sua domanda, comunque, venne accolta, se pure mancano tutti i documenti relativi.

Serafino Maiocchi, cartolaio, legatore e libraio in contrada de' Profumieri 3217 (poi in via Bocchetto 3), che era stato per sei anni dipendente della ditta Pogliani, ottenne prima la patente di cartolaio e legatore e poi, il 29 settembre 1836, quella per la vendita «sopra panca».

Placido Maria Visaj, giunto a Milano nel 1802 da Piacenza, sua città natale, trovò lavoro come compositore presso la Stamperia Nazionale; poi, pur essendo riuscito a ottenere la patente libraria il 16 ottobre 1815 e quella di stampatore nel febbraio dell'anno successivo, fu costretto, per un breve periodo, a diventare ambulante, visto che gli affari della sua tipografia non erano fiorenti. In seguito, migliorate le sue condizioni economiche, poté persino stampare il catalogo librario della propria ditta (non molti erano i tipografi o i librai che potevano permettersi una simile pubblicazione) e, nel 1822, accrescere la sua attività acquistando

un torchio calcografico. Fu editore e compilatore dell'«Interprete Milanese», con tipografia in contrada dei Tre Re 4103, di fronte a S. Giovanni in Laterano.

Antonio Zanaboni, tipografo e calcografo in contrada dell'Agnello 696, dopo aver esercitato sin dalla giovane età la professione di calcografo e dopo essere stato per due anni al servizio dell'I.R. Calcografia diretta da Carlo Aliprandi e per sette anni «Istitore, Capo e Direttore» dello Stabilimento calcografico di Giulio Ferrario, bibliotecario a Brera, ottenne il 19 settembre 1828 la patente per potersi mettere in proprio e rilevare la ditta dello stesso Ferrario.<sup>18</sup>

Altri ancora – il numero forse più consistente – erano per lo più librai o cartolai o fabbricanti di carta o, addirittura, fonditori di caratteri, calcografi, litografi o stampatori in rame che, grazie ai capitali accumulati con tali attività, si dedicavano con sufficiente profitto e successo anche alla professione di tipografo e di vero e proprio editore: per esempio Carlo Canadelli, i fratelli Centenari, Paolo Andrea Molina, Baldassarre Ponti, Giuseppe Redaelli, Santo Ricchini, Alessandro Ripamonti, Giovanni Tamburini e Claudio Wilmant.

Carlo Canadelli, stampatore in rame, proprietario di una fabbrica di parafuochi e cornici dorate «all'uso di Francia» e libraio con negozio in contrada S. Zeno 477 (poi in Galleria De Cristoforis 12, 13 e 58), fece regolare richiesta della patente di tipografo il 31 agosto 1824; il 23 giugno 1827 ottenne quella per lo smercio di opere ascetiche e nel 1835 quella per aprire una calcografia. Nel 1849 la sua ditta venne insignita del titolo di I.R. Stabilimento Nazionale. Tra il 1835 e il 1836 fu l'editore della strenna *Il Presagio* curata da Cesare Correnti.

I fratelli Centenari, negozianti e fabbricanti di inchiostro da stampa, divennero poi tipografi con sede in contrada di S. Vito al Pasquiolo 521.

Paolo Andrea Molina, negoziante e fabbricante di carta in contrada de' Bossi, ottenne «voltura» della patente di libraio e tipografo di Francesco Sonzogno il 30 settembre 1830, dopo che la Direzione Generale di Polizia aveva redatto un rap-

---

18. Riguardo Giacomo Agnelli si veda ASM, *Commercio P.M.*, cartella 342, fasc. intestato Agnelli e l'anonimo opuscolo *Notizie intorno alla Tipografia e Libreria Editrice Ditta Giacomo Agnelli di Milano concorrente ai premi proposti dal R. Ministero in Agricoltura Industria e Commercio di Merito Industriale e alla Cooperazione Industriale R. Decreto 4 Agosto 1895*, Milano s.d. [ma 1895]; per Marsilio Carrara: ASM, *Commercio P.M.*, cartella 346, fasc. intestato Carrara.; per Luigi Cioffi: *ibidem*, cartella 346, fasc. intestato Cioffi Giuseppe; per Serafino Maiocchi: *ibidem*, cartella 350, fasc. intestato Maiocchi; per Placido Maria Visaj: *ibidem*, cartella 356, fasc. intestato Visaj.; per Antonio Zanaboni: *ibidem*, cartella 356, fasc. intestato Zanaboni.

porto favorevole sulla sua attività e sulla sua condotta morale: «Paolo Andrea Molina di Varese [...] conta l'età d'anni 34., è ammogliato con Felicita Mojoli, ha tre figli di tenera età [...]. In Biumo Inferiore è la sua fabbrica di carta con macchina inglese ch'egli vi introdusse nel 1828 col dispendio di 30. in 40. mila lire. Ha in Varese negozio aperto per la vendita di carta, così all'ingrosso, come al minuto. E comunque in Varese abbia egli fissato il suo domicilio legale, vive gran parte dell'anno in Milano, qui trattenuto pel commercio più esteso che vi esercita. È certo che i suoi affari debbano prosperare, dacché nel traffico gode di grande credito. Abile nella negoziatura, ed intraprendente, è a presumersi con tutto fondamento che egli acquistasse anche per le continue relazioni con gli stampatori sufficienti cognizioni nell'arte tipografica. È egli d'altronde dotato di qualche ingegno, e fece gli studi [...] con profitto. Non soffersse mai alcun pregiudizio. Il di lui carattere personale è schietto, franco e verboso, e le qualità politiche e morali vanno esenti da censure». Il Molina venne più volte premiato dall'I.R. Governo austriaco con medaglie d'oro e d'argento per le sue carte di ogni qualità e dimensione tanto bianche quanto colorate; nel 1860 (anno della sua morte) era pure proprietario della fabbrica nazionale di carta di Varese con deposito a Milano in contrada di S. Radegonda 987.

Baldassare Ponti, libraio in contrada degli Omenoni 1722 (poi in contrada del Monte 1363), ottenne la patente di negoziante di stampe il 29 maggio 1829 e il 17 febbraio 1839 quella di tipografo, grazie anche alle sua doti di «buon marito e buon padre» e di uomo «senza censure in linea politica, e per civile e morale condotta unicamente intento al benessere della propria famiglia».

Giuseppe Redaelli, litografo in contrada dei Due Muri 1041, il 5 aprile 1837 ottenne, insieme al Guglielmini, la patente per subentrare nell'esercizio tipografico-librario di Claudio Michele Destefanis (che, a sua volta, aveva acquistato regolare patente il 13 dicembre 1828 con Decreto N.° 35826-5291 P.).

Alessandro Ripamonti, che si dedicò soprattutto al mercato degli almanacchi e delle strenne, fu libraio e poi stampatore in via Solferino 11 e, dal 1870, anche litografo con stabilimento in via Disciplini 11.

Santo Ricchini (o Richini), cartolaio e fabbricante di «bijouterie in carta e cartone» in contrada Bassano Porrone 1726, ottenne il 28 marzo 1831 la patente per vendere libri scolastici e ascetici e il 9 giugno dello stesso anno quella per smerciare stampe.

Giovanni Tamburini si specializzò nella stampa di libretti religiosi, ascetici e di devozione e di opuscoli teatrali. Fu uno degli editori della strenna *Il Gran Pescatore di Chiaravalle* e nel 1840, insieme a Giacomo Valdoni, suo figliastro, del «Glissons» poi divenuto «Il Telegrafo». Con lo stesso Valdoni fondò una società, sita in contrada di S. Raffaele, durata sino al 1854.

Claudio Wilmant, fonditore di caratteri da stampa con stabilimento e negozio in contrada de' Fiori Chiari 1915 (poi in piazzale di S. Carpofofo 1883), venne premiato nel 1824 dal Governo austriaco con una medaglia d'argento per una nuova marginatura da stampa traforata. Ottenne l'autorizzazione per far uso di torchi da stampa l'8 luglio 1826 dopo il positivo rapporto della Direzione Generale di Polizia che lo dipingeva come «buon padre e buon marito», «uomo di soavissima condotta pubblica e privata» e lavoratore «indefesso». Il 12 aprile 1839 ottenne la «voltura» della patente del tipografo lodigiano Giovan Battista Orcesi (che, a sua volta, aveva acquistato la patente per avere un torchio per cilindrare la carta colorata e per l'incisione in rame nel dicembre 1819).<sup>19</sup>

E c'era poi chi, pur privo di una particolare esperienza nel settore, decideva di dedicarsi all'editoria e di acquistare una patente facendone relativa richiesta al Governo, o direttamente da altri stampatori che abbandonavano l'attività, come i titolari della società Borroni e Scotti, Giuseppe Civelli, Vincenzo Guglielmini, Luigi Nervetti e Giuseppe Reina.

Borroni e Scotti nel 1837 fecero richiesta della «voltura» della patente libraria di Vincenzo Ferrario; poi si dedicarono anche all'attività di fonditori di caratteri e aprirono un negozio in contrada S. Pietro all'Orto 890. Nel 1857 la ditta, poi intitolata solo Borroni, venne ceduta a Francesco Sanvito. Tra le loro edizioni più importanti si possono segnalare la *Ca' dei cani* di Carlo Tenca nel 1840 (2000 copie in 16°), nel 1841 il *Niccolò de' Lapi* di Massimo D'Azeglio (5000 copie in 8° piccolo, una tiratura particolarmente elevata per quegli anni) e nel 1844 il *Panteon pittoresco, ossia biografie degli uomini e delle donne illustri di tutti i tempi e nazioni fino ai viventi* di Ignazio Cantù (6 volumi in 8° grande).

Giuseppe Civelli, subentrato all'editore Stanislao Brambilla, fu tipografo e libraio in corso Francesco 596 e, dal 1853, anche calcografo e fonditore in rame con sede in borgo (poi via) della Stella 209.

Vincenzo Guglielmini acquistò la patente insieme al sopracitato Redaelli e fu tipografo-libraio in contrada S. Pietro all'Orto 893. Si occupò della pubblicazione di libri religiosi: per esempio, nel 1844, stampò la terza edizione delle *Pre-*

---

<sup>19</sup> Riguardo Carlo Canadelli si veda *ibidem*, cartella 345, fasc. intestato *Canadelli*; per Paolo Andrea Molina: *ibidem*, cartella 351, fasc. intestato *Molina*; per Baldassare Ponti: *ibidem*, cartella 352, fasc. intestato *Ponti*; per Giuseppe Redaelli: *ibidem*, cartella 349, fasc. intestato *Guglielmini*; per Santo Ricchini: *ibidem*, cartella 353, fasc. intestato *Ricchini*; per Giovanni Tamburini: *ibidem.*, cartella 354, fasc. intestato *Tamburini*; e per Claudio Wilmant: *ibidem*, cartella 356, fasc. intestato *Wilmant*.

ghiere cristiane del Tommaseo (3000 copie smerciate all'economico prezzo di 80 centesimi, che rappresentarono un enorme successo editoriale) e più tardi si assicurò ingenti forniture di libretti devoti spagnoli destinati al mercato dell'America Latina. Nel 1848 fu l'editore, per conto e incarico di Giulio Carcano, del *Proclama* di Cesare Correnti. Fu tra gli azionisti dell'Emporio librario di Livorno e tra gli editori meglio considerati dagli intellettuali del tempo. Così Luigi Rossari scriveva in un'inedita lettera al Carcano: «Il tipografo Guglielmini pieno di zelo per la gloria del paese e per l'interesse degli autori che lo illustrano [...], ha trasformato molte casupole in un bel casone, a terreno del quale ha il suo stabilimento tipografico ch'è forse il più grande e sicuramente il più vistoso di Milano».

Luigi Nervetti, titolare della Tipografia del Commercio, ottenne prima la patente di tipografo e poi, nel marzo 1833, anche quella per «metter panca di libri» sotto i portici di piazza dei Mercanti.

Giuseppe Reina, da non confondersi con l'omonimo avvocato (Malgrate 1772-Caneto 1826) che fu uno dei collaboratori della prima società dei Classici Italiani e della Edizione delle opere classiche italiane del secolo XVIII e che fu pure bibliofilo e proprietario di una grande biblioteca, fu tipografo e libraio in contrada dei Due Muri 1047, dopo aver ottenuto la «voltura in propria testa» della patente di libraio di Giovanni Canetta il 28 febbraio 1840: già nel 1837, comunque, aveva «cooperato a diffondere» un volumetto di *Poesie* di Carlo Porta.<sup>20</sup>

Pochi, infine, erano i casi di persone che si erano dedicate alla tipografia grazie a sovvenzioni private o a capitali personali: soltanto Francesco Lucca, il maggiore concorrente della casa Ricordi nella pubblicazione di libretti musicali, Gaspare Truffi e il già segnalato Giuseppe Pogliani, la cui ditta, alla sua morte, era stata rilevata dalla moglie Giuditta Boniardi, la quale aveva con ogni probabilità fornito i fondi necessari per aprire l'impresa medesima.

La casa editrice Lucca fu fondata, con i capitali di famiglia, dal cremonese Francesco (1802-1872) a Milano nel 1825; fu continuata poi dalla vedova Giovannina Strazza (1810-1894) sino a quando nel 1888 venne assorbita dalla con-

<sup>20</sup> Riguardo Borroni e Scotti si veda *ibidem*, cartella 345, fasc. intestato *Borroni*; per Vincenzo Guglielmini: *ibidem*, cartella 349, fasc. intestato *Guglielmini* e per la sopraccitata e inedita lettera – senza data, ma forse del 1856 – del Rossari al Carcano: Biblioteca Ambrosiana di Milano, *Carcano Giulio. Lettere autografe a lui inviate da Rossari Luigi*, fasc. 27; per Giuseppe Reina: ASM, *Commercio P.M.*, cartella 353, fasc. intestato *Reina*.

corrente e avversaria casa Ricordi. Pubblicò oltre 48.000 titoli, tra cui tutte le opere di Wagner.

Gaspare Truffi, tipografo e libraio in contrada del Cappuccio 5433, iniziò la sua attività grazie a capitali privati e riuscì in poco tempo a mettere in piedi una grande impresa, se pure a carattere artigianale. Si occupò della stampa, per esempio, di alcuni libretti per la Scala, dei *Romanzi* di Walter Scott con la traduzione di Gaetano Barbieri e della prima edizione (1838) della *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù. Fu editore piuttosto scaltro e assai poco rispettoso del diritto d'autore e delle restrizioni imposte dalla polizia: per esempio, nel 1834 ristampò la *Luisa Strozzi* di Giovanni Rosini che era stata edita solo l'anno precedente a Pisa dal Capurro; e nel 1838 venne coinvolto nel traffico illecito di libri da altri stati.<sup>21</sup>

## Retribuzione e professionalità dell'intellettuale. La connotazione sociale del letterato

Se stretto era il legame tra editore e autore non meno importante era il rapporto esistente tra autore e pubblico. Anzi, proprio il progressivo e costante allargamento del numero dei lettori aveva in qualche modo mutato la fisionomia dell'intellettuale e aveva portato alla nascita e allo sviluppo di nuovi generi letterari. Innanzitutto, si era chiusa in maniera definitiva la stagione della cultura legata alla corte o alle grandi famiglie aristocratiche: il letterato, perciò, si era progressivamente allontanato dalla protezione dei grandi e si era trovato a fare i conti, soprattutto dopo la Rivoluzione francese, con un nuovo pubblico, più vasto, più esigente e desideroso di una letteratura che sapesse esprimere anche i valori e le idealità delle classi meno abbienti e popolari. L'allargamento del pubblico e la sua connotazione sociale sempre più borghese, portò anche a una nuova e più moderna valutazione della figura e del lavoro del letterato, che, proprio nel corso dell'Ottocento, si era fatto sempre più consapevole della necessità di una personale autonomia professionale e del riconoscimento

---

<sup>21</sup> Riguardo la casa editrice Lucca si veda *ibidem*, cartella 349, fasc. intestato *Lucca*; e per Gaspare Truffi: *ibidem*, cartella 350, *Relazione Torresani 18 giugno 1839*, fasc. intestato *Antonio Mariani* e cartella 354, fasc. intestato *Truffi*.

anche economico di questa sua occupazione. Del resto, pure il pubblico, ormai più maturo e consapevole del ruolo che svolgeva all'interno dell'industria e del mercato librari (si pensi che il già citato Bianchetti sosteneva che la «patente di letterato» era data soltanto dal pubblico e Ruggero Bonghi scriveva che il pubblico rappresentava per ogni scrittore «un'ipotesi necessaria»<sup>22</sup>), richiedeva al letterato medesimo professionalità e serietà, soprattutto nel caso in cui svolgesse l'attività di giornalista, considerata mezzo di incivilimento e «pubblico uffizio», tranne poi dimenticarsi o non considerare a sufficienza le difficoltà incontrate da uno scrittore durante il lavoro stesso di pubblicista. Ciò che non era ancora del tutto accolto e compreso tanto dagli editori quanto dagli autori e dal pubblico del tempo, era che per essere veri professionisti, cioè per potersi dedicare anima e corpo all'attività letteraria, sarebbero state necessarie due condizioni fondamentali: in primo luogo, la libertà e l'indipendenza di operare fuori dai vincoli imposti dagli editori o dai direttori di imprese pubblicistiche e, in secondo luogo, un'adeguata e consona retribuzione per le proprie fatiche intellettuali. Senza dubbio, la prima di tali condizioni era assai meno sentita e meno discussa rispetto alla seconda. Se gli operatori culturali del tempo, chi più chi meno, si erano infatti occupati della possibilità di consentire, tramite guadagni migliori e più alti, ad un intellettuale di vivere di sola letteratura, quasi normale e naturale era considerata l'ingerenza di un editore o di un direttore di periodici nell'opera letteraria stessa.

È sufficiente, infatti, leggere alcune lettere indirizzate, per esempio, al Tenca per rendersi conto che di norma i collaboratori del suo «Crepuscolo» accettavano, e quasi esigevano, l'intervento correttivo da parte del direttore. Federico Odorici nel febbraio 1855, auspicando di poter vedere qualche suo scritto inserito nella rivista tenchiana, scriveva:

---

<sup>22</sup> Cfr. Bianchetti., *Dei lettori e dei parlatori* cit., p. XXIX; e R. Bonghi, *Lettere critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, a cura di E. Villa, Milano 1971, p. 35. Si ricorda che il saggio del Bonghi apparve per la prima volta (con il semplice titolo *Perché la letteratura non è popolare in Italia*) sulle pagine del fiorentino «Spettatore» tra il 18 marzo e il 7 ottobre 1855, e che venne poi pubblicato in volume (con il titolo definitivo) a Milano presso Colombo e Perelli l'anno successivo, con aggiunte che, quasi sicuramente, risentono dell'influsso del Manzoni.

Seguitando il concetto morale degli splendidi articoli sull'Epistolario del Foscolo, sulle opere del Pellico, e del Grossi [...] ho compiuto un articolo biografico sul nostro Camillo Ugoni [...]. Quando potesse avere questo mio scritto un posticciuolo nel Crepuscolo egregiamente da Lei redatto, andrei lieto di poterglielo offerire, lasciando a lei tutto l'arbitrio per quelle modificazioni che le paressero del caso.<sup>23</sup>

E sempre nello stesso anno, Paolo Emiliani-Giudici che si occupava della corrispondenza dal Granducato di Toscana, si affidava al Tenca anche per modifiche e revisioni ancora più particolareggiate:

Togliete, modificate, ma soprattutto badate alla correzione perché ho scritto in fretta, perché i miei caratteri sono spesso illeggibili, e perché l'ortografia non è mai stata il mio forte.<sup>24</sup>

D'altronde, anche Luigi Toccagni, direttore e in parte estensore della *Strenna Italiana* sino al 1853, anno della sua morte, scrivendo al sopraccitato Odorici, uno dei collaboratori della medesima pubblicazione, faceva presente con la maggiore naturalezza possibile, indice di una prassi abituale e ben accetta, di aver apportato alcune modifiche e alcune 'piccole' correzioni formali (per esempio, «improveduta» era stata cambiata in «improvvisa» e in «inattesa»):

Ora che ho veduto le bozze di stesura di quel suo squisito lavoro intorno a Fra Paolo, m'affretto di darle avviso di alcune poche correzioni o piuttosto mutazioni

---

<sup>23</sup> MSRM, *Carte Tenca*, cartella 2, fasc. 5 (lettera inedita in data 19 febbraio 1855). Si ricorda che il Tenca non avrebbe mai pubblicato l'articolo dell'Odorici sull'Ugoni con le seguenti motivazioni: «Mi duole di non poter accogliere la cortese di lei offerta riguardo alla biografia dell'Ugoni. Nel disegno seguito dal giornale, non potrebbero aver luogo se non biografie di autori saliti in fama eminente, e dalla cui eredità letteraria possa trarre insegnamento abbondante di dottrina. Sugli scrittori di minore importanza esso non suole arrestarsi per ritrosia dal necrologizzare». In *Carte Ferrajoli, Raccolta Odorici*, filza 10216 (lettera inedita in data 25 febbraio 1855), conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana [d'ora in poi BAV]. Si segnala, inoltre, che l'Odorici faceva chiaro riferimento ai seguenti articoli apparsi sul «Crepuscolo»: *Epistolario di Ugo Foscolo* (3-4, Domenica 16-Domenica 23 Gennaio 1853); *Tommaso Grossi* (51, Domenica 18 Dicembre 1853); e *Silvio Pellico* (7-9, Domenica 12-Domenica 26 Febbrajo 1854).

<sup>24</sup> MSRM, *Carte Tenca*, cartella 1, fasc.7 (lettera inedita in data 1 ottobre 1855).



ch'io mi sono arbitrato di farvi [...]. E prima di tutto al titolo di Fra Paolo ho aggiunto Bellintano, affinché da chi non legga più innanzi non fosse confuso col troppo famoso e narrato Fra Paolo Sarpi. Poi, per rispetto della Censura [di cui il Toccagni era uno dei correttori], m'è convenuto tagliare alquanto e mitigar quella nota contro la supina inerzia dei *conservatori* dell'Ambrosiana.<sup>25</sup>

Oppure si pensi alle numerose modifiche apportate dal Tenca agli scritti dei propri collaboratori, comunque non sempre entusiasti di tali interventi, e ai consigli sul modo in cui comporre gli articoli (come il Cattaneo prima di lui, il Tenca era contro gli articoli lunghi e l'uso eccessivo di citazioni e a favore di uno stile spigliato e conciso) o, addirittura, alle esplicite richieste di rifacimento di manoscritti a lui inviati e assolutamente improponibili, almeno in quella veste, al pubblico di un «foglio settimanale»:

Le rimando intero il ms. [sul Cecchi] coi passi segnati [...]. Vedrà dai luoghi, che or le verrò additando, il genere di rifaciture ch'io le domando [...]. Le mando poi tutto il ms. affinché l'averlo innanzi le giovi ad armonizzare opportunamente quelle parti al restante. Oltre di che sarà bene ch'io le mostri come andrebbe suddiviso l'articolo nella stampa, affinché possa nelle rifaciture, proporzionar la materia [...]. La prima parte si comporrebbe della *testa*, che è di 9 faccie [*sic*] e dei foglietti 2., 3., e 4 bis, – aggiungendovi come chiusa un cenno sull'indole delle commedie sacre e morali del Cecchi, ma sulle generali e brevi, riducendo in poco quel ch'ella dice con raffronti ed esempi nei 5 foglietti successivi, dal 5 al 9. Basterà esporre i risultati del giudizio senza l'esame dei documenti. Il 2° articolo comincerebbe col foglietto 10° e colle commedie profane. E qui entra a parlare degli intrecci, ed è dove ella si trattiene a dar sunto di alcune commedie: il che converrebbe evitare, non comportandolo l'indole rapida degli articoli destinati a un foglio settimanale [...]. Poi tutta quella esposizione dei varj intrecci, dal foglietto 14 al 20 sarebbe da levarsi, sostituendo in sua vece quelle osservazioni generali che tali intrecci suggeriscono sia dal lato dell'artificio scenico, sia da quello dei caratteri [...]. La III<sup>a</sup> parte infine comincerebbe poco innanzi al fo-

---

<sup>25</sup> In BAV, *Carte Ferrajoli* cit., filza 10300-10301 (lettera inedita in data 17 agosto 1852).

glietto 21 e andrebbe sino all'ultimo, compresa la *coda*: e qui non v'è cosa da toccare.<sup>26</sup>

Come si è detto prima, il pubblico richiedeva professionalità agli intellettuali soprattutto se collaboravano a collane librarie e a imprese pubblicitiche: per essere professionali, però, sarebbe stato necessario poter vivere di sola letteratura, cosa allora assai difficile come è stato ben documentato dal Berengo.<sup>27</sup> D'altronde, di sola letteratura si è sempre vissuto male e tutta la nostra storia letteraria (anche in tempi più recenti), ad eccezione di quanti provenivano da famiglie nobili o erano 'possidenti', è costellata di intellettuali costretti ad accostare l'attività letteraria propriamente detta ad altre più remunerative attività lavorative (e spesso assai lontane dal mondo dell'arte e della cultura), da avvocato a medico, da impiegato nell'amministrazione pubblica a insegnante. Per non parlare poi delle non facili condizioni economiche in cui versavano quanti si dedicavano in maniera esclusiva alla professione di scrittore o di giornalista. Già nel 1832 il Tommaseo, in un suo articolo apparso sulla fiorentina «Antologia», scriveva che in Italia «esercitar l'arte del pensiero e della parola come un mestiero da cui sperare fortuna» era una vera e propria "pazzia" e in una lunga nota poi si soffermava sui miseri guadagni che venivano appunto da tale mestiere:

In Italia [...] il maggior prezzo che possa sperare un autore è, tranne pochissime eccezioni, di fr. quaranta al foglio. Sicché il letterato che voglia, non dico arricchire, non dico mantenere agiatamente una famiglia, non dico aver mezzi di spendere in libri o in viaggi, ma vivere decentemente; incominciando a scrivere dai trent'anni e seguitando fino ai sessanta *a far tutti i giorni dell'anno il suo mestiere*, dovrà, semplicemente per vivere, stampar sessanta volumi di 400 pagine ciascheduno. E dopo tutto questo non avrà di che reggere la vecchiezza, di che

---

<sup>26</sup> Tenca-Camerini, lettera 104, pp. 299-300. Si ricorda che i tre articoli del Camerini di recensione ai volumi *Commedie inedite di G. Cecchi fiorentino, pubblicate per cura di G. Tortoli con note*, Barbèra-Bianchi e Comp., Firenze 1855 e *Commedie di G. Cecchi Notario fiorentino del secolo XVI, pubblicate per cura di G. Milanese*, voll. 2, Felice Le Monnier, Firenze 1856, apparvero sul «Crepuscolo» (26-27 e 29), Domenica 29 Giugno-Domenica 6 Luglio-Domenica 20 Luglio 1856.

<sup>27</sup> Si veda soprattutto l'ultimo capitolo, *Il letterato di fronte al mercato*.

ripararsi nella malattia, di che sostenere le spese d'un breve viaggio, di che pagare la sua sepoltura. Ma non si creda che il prezzo dei quaranta fr. per foglio, sia misera cosa fra noi: i letterati più celebri sottoscriverebbero a simil patto. Portate a un libraio un manoscritto da vendere: [...] o ve lo restituirà senza leggerlo, o vi offrirà uno zecchino per foglio, e crederà di far molto. Un almanacco (e ognuno sa di quanta importanza sieno gli almanacchi nella letteratura commerciale d'Italia), un almanacco di cui si venderanno dumila, tremila copie, sarà comprato per cinque luigi, per cinque zecchini: una edizione che conta più di mille associati, pagherà dieci scudi la composizione d'un volume storico di sei fogli in 18°. Le traduzioni dal greco sedici franchi, sedici lire milanesi al foglio: dal francese, dodici, dieci, otto franchi. Un *compositore* di caratteri alla stamperia guadagna molto di più del povero compositore di frasi o d'idee [...]. Ma parlando anche d'uomini e d'opere celebri, la traduzione dell'Iliade valse al Monti 4000 franchi: il Romagnosi è costretto [...] a servire tuttogiorno a' librai. Se si eccettuano i lavori del Gioja, le opere di scienza in Italia rifanno appena il denaro impiegato nella stampa [...]. Che più? La prima edizione dell'*Adelchi* non ha rimborsate all'autore le spese.<sup>28</sup>

Pochi anni più tardi, nel 1838, Cesare Cantù sulle pagine della «Rivista Europea» ritornava sull'argomento con una serie di articoli dal significativo titolo di *Condizione economica delle lettere*: pure il Cantù sottolineava e metteva in risalto le difficoltà a cui era soggetto il letterato di professione, non protetto da alcuna legge che almeno garantisse il diritto d'autore, mal retribuito e perciò costretto «a piegarsi al talento di un editore» o a cercare «impiego in qualche cancelleria, o darsi a correggere stampe e tradurre». Il Cantù, con maggiore consapevolezza e acume rispetto al Tommaseo, considerava la professione letteraria un vero e proprio lavoro simile a quello di un avvocato o di un medico o di un giudice e per tale motivo necessitante di un'adeguata e giusta retribuzione, che lo rendesse più svincolato e meno subalterno alle inique leggi del mercato:<sup>29</sup> il medesimo concetto era poi ripreso in modo ancora più marcato nel 1842 da Giacinto Battaglia, direttore della stessa «Rivista Europea»

<sup>28</sup> N. Tommaseo, *Della letteratura considerata come una professione sociale*, «Antologia. Giornale di scienze, lettere ed arti» XLVII, 1832, pp. 120, 133.

<sup>29</sup> Cfr. C. Cantù, *Condizione economica delle lettere*, «Rivista Europea» II-III, 1838, pp. 141-142, 221-230.

sino al 1844, il quale protestava che la fatica intellettuale doveva avere un valore «tanto quanto una derrata o una balla di merce» perché in fondo la vendita dei prodotti librari era equivalente allo smercio dei «comestibili» visto che il progressivo sviluppo della società aveva reso «una giornaliera lettura necessaria come un giornaliero vitto»,<sup>30</sup> senza poi trascurare che, con un'adeguata retribuzione, il letterato avrebbe potuto dedicarsi alla sua 'vocazione' con maggiore impegno e maggiore serietà e avrebbe in tal modo potuto farsi davvero portavoce delle idealità e delle aspirazioni della società dei lettori.

Nel «decennio di preparazione» la situazione non era affatto mutata e ancora ci si lamentava delle tristi condizioni economiche che dovevano affrontare quanti si occupavano di letteratura e desideravano vivere soltanto di quella. In una serie di articoli apparsi tra il 1851 e il 1852 sul milanese «Cosmorama Pittorico», proprio riguardo il *Giornalismo*, l'anonimo articolista, dopo aver esaltato lo stesso giornalismo quale «strumento» sempre più determinante a «fugare le tenebre dell'ignoranza», si soffermava in maniera più approfondita sull'«influenza del benessere dei giornalisti sul benessere generale»:

Volete che tutto sia per il meglio? fate che il giornalista si trovi bene, che abbia i piedi caldi nell'inverno, e che non debba avere pensieri per il suo pranzo [...]. Da che dipende la riputazione, il credito, la prosperità di un paese, di un regno? dal benessere di alcuni scrittori: la cosa è positiva. Se i giornalisti fossero almeno almeno trattati come i professori di università, cotesti amministratori del popolo si applicherebbero indefessamente a predicargli i mezzi di esser felice. Lo ripetiamo: il giorno in cui si domanderà un *budget* per la stampa, i paesi guadagneranno nella stabilità, le istituzioni si popolarizzeranno, ed incomincerà una prosperità reale per la nazione.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr. G. Battaglia, *Cenni intorno al alcuni tipografi italiani benemeriti*. Paolo Lampato, «Rivista Europea», 1842, p. 237.

<sup>31</sup> Anonimo, *Il Giornalismo*, I. *Il giornalismo come principio*, «Cosmorama Pittorico» I (106), Serie II, 1851; *Giornalismo. Influenza del benessere dei giornalisti sul benessere generale*, «Cosmorama Pittorico» II (3), Serie II, 1852.

È persino sulle pagine di una strenna, *La Babba* (del 1857), a proposito dei letterati, della loro condizione economica e dei loro rapporti con gli editori, pur con tono umoristico, si leggeva:

dite ad un letterato a quante botteghe di editori e tipografi abbia bussato per vendere un proprio manoscritto. Chiedete a lui se lo abbia potuto vendere. Domandategli se la fatica sua fu almeno pagata nelle misure con cui si paga un facchino. Ohibò! Offre un romanzo? Gli si risponde: se fosse una traduzione dal francese! Offre una storia? Gli si dice, stringendosi nelle spalle: se fosse un romanzo! Offre qualunque altro lavoro e i *se* non mancano mai ad un tipografo, ad un editore; quando pure non tocchi loro di peggio [...]. Molti adunque sono i chiamati e pochi gli eletti. Tizio aveva già fatto il suo esordio, e che cima di letterato contava di riuscire; ma vedendo che non si vive di fumo, ha preferito inchinarsi a qualche ministro e farsi scribivendolo di qualche foglio parlamentare, o mettersi a' stipendj d'una bella Aspasia e trar profitto de' suoi lavori di schiena; Sempronio aveva già fatto capolino in letteratura con un leggiadro romanzetto [...] mai poi corse a farsi galoppino d'un banchiere, ché lo stomaco digiuno gli aveva reso più chiaro l'intendimento [...]. Il campo delle lettere rimane così a que' soli che hanno in serbo il loro gruzzolo, che ponno rimanere sprofondati il giorno intero nell'ampio seggiolone a gustare le lodi sguajate di penne venderecce, e che invece di guadagnar denaro son disposti a darne fuori. Così vi furono e sono in Italia conti e marchesi letterati, avvocati letterati, medici letterati.<sup>32</sup>

Per fare poi riferimento a qualche cifra – discorso indispensabile parlando di retribuzioni e compensi – l'ideale per un letterato, come sostiene anche il Berengo, era guadagnare almeno 6 lire al giorno, per un totale di 180 lire mensili, stipendio medio soprattutto per chi doveva mantenere oltre se stesso anche una famiglia. Quasi sicuramente le cose non erano molto cambiate nel «decennio di preparazione»: si può solo aggiungere che, con ogni probabilità, viste le difficoltà economiche in cui versava il Lombardo-Veneto, l'aumento delle tasse e la conseguente ascesa dei prezzi, quelle 180 lire potevano non rappresentare più una cifra così ideale e che ne fossero necessarie almeno 200, o poco più, per condurre

---

<sup>32</sup> Anonimo, *I letterati. Ragliata Terza*, in *La Babba Strenna umoristica pel 1858*, Tipografia e Libreria di Francesco Manini, Milano s.d. [ma 1858], pp. 15-22.

un'esistenza tranquilla se pure modesta.<sup>33</sup> Il vero problema, comunque, era l'inadeguatezza di tali retribuzioni rispetto a quanto si guadagnava facendo l'insegnante – certo non l'insegnante elementare in un piccolo comune – e, in particolar modo, svolgendo impieghi di concetto nell'amministrazione pubblica. Non si deve, però, dimenticare di sottolineare che i bassi e non idonei compensi al letterato di professione, che in tal modo si vedeva costretto a collaborare a molte imprese editoriali in contemporanea e finiva così per lavorare tanto e male, erano dovuti anche all'eccessivo numero di persone che desideravano svolgere tale attività, numero davvero troppo grande anche per un mercato librario come quello milanese che aveva saputo mantenere una discreta vivacità e una buona varietà di indirizzi: l'offerta era troppo elevata (ed era proprio questo fatto a rendere precaria e poco remunerativa la professione letteraria) per poter soddisfare tutti e la scelta era così vasta che in fondo l'editore poteva davvero offrire condizioni di lavoro vantaggiose solo per lui.

Per quanto riguarda la fisionomia del letterato milanese, tenendo presente i caratteri dell'ambiente culturale della città, non è difficile affermare che fosse un intellettuale più nutrito di fatti e di cose concrete (le «cognizioni utili») che di studi metafisico-speculativi, aperto soprattutto alla storia e alle idee nuove per lo più di carattere tecnico-scientifico (gli «studi positivi») senza però per questo rinunciare o rinnegare le proprie tradizioni culturali, rivolto a una concezione funzionale e non puramente linguistico-accademica della letteratura e dell'arte; un uomo, dunque, favorevole al continuo progresso e miglioramento della società, più interessato a scrivere cose 'utili' che 'belle' – capaci cioè di intrattenere un sempre più congruo numero di lettori –, teso nello sforzo di adeguare sempre più la letteratura al livello del popolo e delle classi meno abbienti (quindi con un forte spirito educativo) e di far convergere la letteratura con la politica, non in una 'politicizzazione' della cultura stessa – benché

---

<sup>33</sup> Tuttavia, ancora nell'ottobre 1859, quando ormai gli Austriaci non erano più a Milano, il Tenca, invitando il Camerini a trasferirsi a Milano, dichiarava che 180 lire erano sufficienti per vivere in maniera dignitosa e che, tutto sommato, la vita del capoluogo lombardo era meno costosa rispetto a quella torinese (*Tenca-Camerini*, lettera 193, p. 514).

non si possa negare un profondo legame tra Romanticismo lombardo e Risorgimento –, ma in un costante e ideale avvicinamento tra istanze poetiche in senso stretto e istanze più propriamente civili e sociali.

Più difficile e complessa, invece, risulta l'analisi della collocazione sociale del letterato o, più genericamente, dell'uomo di cultura che collaborava a periodici, a strenne o ad almanacchi a Milano durante il decennio 1850-1859. Benché non sia stato possibile per tutti i 247 nomi inseriti nell'*Appendice* conoscere con precisione il livello scolastico e la effettiva occupazione lavorativa o la condizione della famiglia di appartenenza (e tanto meno il luogo di nascita), si possono stabilire alcuni importanti dati: in primo luogo vale la pena di sottolineare che poco meno della metà (104) dei nostri collaboratori erano con sicurezza milanesi o lombardi; l'altra metà, è ovvio, erano originari del resto d'Italia o, se pure in minima parte, di paesi stranieri, con una netta prevalenza di autori veneto-trentini (51) o ligure-piemontesi (19) – fatto non difficile da spiegare visto che il Veneto e il Trentino facevano parte integrante del regno Lombardo-Veneto e che con il Regno Sabauda, soprattutto a partire dalla metà del secolo, i rapporti si erano fatti sempre più vivaci e costanti, e non solo per questioni di carattere politico –; scarsa la presenza di intellettuali del Regno delle Due Sicilie (4) e, ancor di più, dello Stato Pontificio (soltanto 3); abbastanza rilevante, invece, il numero dei letterati toscani (7) e dei ducati dell'Italia centrale (8) – del resto tanto con il Granducato di Toscana quanto con i piccoli staterelli limitrofi i legami erano stati sempre piuttosto stretti anche perché molti di essi erano governati da sovrani filo-asburgici o imparentati con la famiglia reale austriaca –. In secondo luogo, per quanto è stato possibile sapere, oltre il 30% dei nostri collaboratori (ricordo tuttavia che di quasi la metà non si conosce affatto il tipo di scuola frequentata) avevano conseguito la laurea: la maggior parte in giurisprudenza – anche in questo caso non è difficile comprendere e spiegarne il motivo: tale laurea consentiva di avere una preparazione tanto umanistico-classica quanto tecnico-pratica –, poi di seguito quelli in belle lettere o in filosofia. Tuttavia, il dato davvero interessante era costituito dai non pochi laureati in medicina: oltre a Giuseppe Rajberti, il più famoso 'medico-poeta' del tempo, ben altri dieci svolgevano la pro-

fessione medico-chirurgica e alternavano a essa la scrittura e la pubblicazione di opere di carattere meramente letterario sia in prosa sia in versi (non mancavano neppure gli ingegneri, ma di norma si trattava di collaboratori che si occupavano di materie e argomenti scientifici). In terzo luogo, molti erano gli autori (88) che affiancavano alla professione letteraria un'altra attività (insegnamento privato e pubblico – e in questo caso per lo più a livello liceale o universitario –, carriera forense o nella magistratura, medici e chirurghi, impiegati di concetto nell'amministrazione statale, bibliotecari e, persino, attori o musicisti): e questo per tutto quanto si è detto prima, cioè per l'impossibilità spesse volte di poter sopravvivere con il solo stipendio percepito con traduzioni o articoli originali. Non pochi, comunque, erano (e anche questo mi pare un dato che vale la pena di sottolineare) i collaboratori con ascendenze nobili o comunque possidenti (più di una ventina), pochissimi (soltanto tre) quelli provenienti da famiglie di estrazione sociale popolare o addirittura umile e che perciò non avevano compiuto studi regolari. In quarto luogo, e dato piuttosto curioso, non poi così infrequenti erano i collaboratori che vestivano l'abito ecclesiastico (8) e quelli che, dopo aver compiuto regolari studi in seminario, avevano abbandonato tale carriera per dedicarsi, per lo più, all'insegnamento o all'attività giornalistica vera e propria (6), a ulteriore testimonianza dell'allargamento della base sociale della professione letteraria. In quinto luogo, e altro dato molto interessante, il non dispregevole numero di donne che si occupavano di letteratura (ben 17): nel corso dell'Ottocento, rispetto ad altre epoche, si allargò in maniera considerevole il numero delle donne scrittrici e si ampliò anche il mercato femminile che portò alla nascita di generi nuovi (la letteratura 'rosa', per esempio) o alla sempre maggiore diffusione di generi già da tempo presenti (il romanzo psicologico-sentimentale o le stesse strenne) e allo sviluppo di una pubblicistica indirizzata in modo chiaro e diretto al solo pubblico femminile (si pensi a riviste quali il «Corriere delle Dame» o le «Ore casalinghe» e alla loro eccellente tiratura, che si aggirava quasi sempre intorno alle 1500-2000 copie).

Tutte queste considerazioni portano ad una ovvia e quasi scontata conclusione: la scarsa presenza di origini proletarie rivela ancora una



volta che soltanto chi possedeva capitali propri o aveva già un altro impiego remunerativo poteva occuparsi di letteratura senza doversi preoccupare del proprio mantenimento. In generale, chi riusciva a dedicarsi all'attività intellettuale, facendo a tempo pieno il giornalista o il direttore di collane librerie, proveniva dal ceto medio o alto-borghese o addirittura aristocratico e aveva alle spalle studi quasi sempre universitari o per lo meno liceali o privati di un certo respiro. Tutti gli altri, con ogni probabilità, si occupavano di letteratura e di giornalismo nei momenti lasciati liberi dalla loro prima occupazione: in questo modo si potrebbe spiegare, almeno in parte, anche la scarsa qualità di alcuni scritti dell'epoca e quella fretolosità di fattura che si nota soprattutto negli articoli giornalistici, cioè in poche parole quella mancanza o non particolare professionalità – tanto richiesta invece dal pubblico – dimostrata dagli intellettuali dell'epoca.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Rispetto all'analisi effettuata da Antonia Acciani (*Dalla rendita al lavoro*, in AA.VV., *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 413-448) e che riguarda intellettuali collocabili in tre fasce cronologiche (nati entro il 1849, la fascia a noi pertinente, nati tra il 1850 e il 1874 e nati tra il 1875 e il 1899), vi sono alcune discordanze di risultati: innanzitutto, l'Acciani non fa riferimento all'esistenza di un gruppo significativo, se pure non estesissimo, di autori di estrazione sociale nobile o più genericamente possidenti, pertanto non bisognosi di altre occupazioni e in grado di dedicarsi liberamente alle fatiche letterarie. In secondo luogo, non pone l'accento sulle donne letterate, fenomeno questo piuttosto indicativo anche rispetto al costante allargamento del pubblico e alla continua volontà, dimostrata in tutto l'Ottocento, di interessare e di avviare al lavoro intellettuale gruppi sociali sempre nuovi. In terzo luogo, pur segnalando la prevalenza dei laureati in giurisprudenza, si dimentica del tutto dei medici o degli ingegneri, fatto pure questo interessante per dimostrare come nell'Ottocento la letteratura non fosse più appannaggio esclusivo di certi gruppi sociali. Infine, mi trovo in disaccordo quando l'Acciani, tra i motivi per cui si poteva arrivare alla professione letteraria, fa riferimento al tracollo finanziario del padre: come ho già sottolineato, il sempre maggiore numero di persone disposte a dedicarsi all'attività di giornalista o di collaboratore di imprese librerie rendeva il mercato fin troppo affollato, e finiva per non garantire compensi davvero adeguati a svolgere tale mestiere in maniera seria e professionale. Ora, in particolare durante tale decennio di transizione e pure nei primi anni dopo l'Unità, che furono per lo più di assestamento, l'industria tipografica non rappresentava più, come nell'età napoleonica o nei primi decenni della Restaurazione, il settore più sicuro e più remunerativo, anche se, ovviamente, non aveva affatto perso gran parte del suo fascino e della forza di attrazione.

## Autori e lettori

Se l'editore era l'anello di congiunzione e di mediazione tra autore e pubblico, quest'ultimo, e sempre più nel corso dell'Ottocento, era, in ultima istanza, l'arbitro del successo – o dell'insuccesso – di un'impresa editoriale o giornalistica e l'unico in grado di dare vera legittimazione a chiunque decidesse di cimentarsi nell'attività libraria o pubblicitaria; anzi, se si voleva che il prodotto letterario fosse soggetto il meno possibile alle leggi imposte dal mercato editoriale, il rapporto tra autore e pubblico, cioè tra produttore e consumatore, doveva essere particolarmente stretto e profondo.

Del resto, non si deve dimenticare che proprio nell'Ottocento era nata, da parte degli uomini di cultura, sia una maggiore attenzione nei confronti di un pubblico nuovo sia l'esigenza di allargare il numero dei destinatari dell'opera letteraria (si pensi all'esigenza di 'universalità' di pubblico avvertita dal Manzoni sin dalla composizione delle due tragedie e ancor più del romanzo o alle affermazioni del gruppo dei romantici lombardi). D'altronde, sin tra la fine del '700 e l'inizio dell''800, si era verificato un progressivo allargamento della base dei lettori: già gli scrittori dell'Illuminismo si erano rivolti, nella maggior parte dei casi, a lettori borghesi e non più nobili e avevano svolto un'azione di rottura nei confronti di un certo modo di fare cultura e di raffrontarsi con i fruitori dell'opera letteraria. Certo, ancora nel nostro decennio, ci si riferiva per lo più ad un pubblico di estrazione sociale borghese, a quel «popolo» indicato da Giovanni Berchet nella sua *Lettera semiseria di Grisostomo* in opposizione al «parigino» e all'«ottentoto», che in realtà nulla aveva da spartire con la classe davvero popolare, contadina e proletaria. Tuttavia, non si deve affatto dimenticare che l'interesse verso la letteratura 'popolare' – non folklorica –, avviata con la letteratura campagnola e con la scuola cattolica, in un certo senso avevano favorito l'allargamento della base dei lettori. D'altronde, la letteratura 'popolare' (ma pure quella sentimentale-psicologica) presupponeva da parte dell'autore, molto di più rispetto ad altre forme letterarie, il coinvolgimento diretto e la partecipazione affettiva del lettore attraverso la mobilitazione dei suoi istinti e at-

traverso la sollecitazione delle sue più intime passioni e della sua 'umanità' – non a caso venivano scelti come personaggi-chiave figure sventurate e disgraziate in genere capaci, proprio mediante la narrazione dei loro casi infelici e disperati, di sollecitare la partecipazione, se non addirittura l'immedesimazione, tra lettore e personaggio medesimo –. Del resto, anche la letteratura campagnola e quella di ispirazione cattolica, entrambe accomunate da un sentito intento pedagogico e morale, avevano come interlocutore più evidente ed esplicito un pubblico ancora abbastanza semplice, ben disposto a farsi coinvolgere in prima persona nella narrazione e quindi a percepire, facendoli propri, i messaggi che gli venivano inviati tramite vicende e casi in qualche modo esemplari. Comunque l'esigenza di allargare la base dei lettori e dei fruitori dell'opera letteraria non si fermava alle classi socialmente meno abbienti, andava ben oltre, con il riconoscimento della nuova e importante funzione sostenuta dal pubblico femminile all'interno di un mercato editoriale che volesse definirsi veramente tale.<sup>35</sup> Tuttavia il pubblico femminile a cui si faceva riferimento nella seconda metà dell'Ottocento era ancora in prevalenza di estrazione sociale medio-alto borghese o, addirittura, aristocratica: in poche parole, ci si rivolgeva per lo più alla donna lontana dalle occupazioni imposte dalla vita pubblica e neppure troppo impegnata in un lavoro di tipo intellettuale, avente a disposizione, rispetto alla contadina o all'operaia, molto tempo libero che appunto le permetteva di dedicarsi alla lettura e di tenersi in tal modo aggiornata sulle ultime mode culturali, una donna sufficientemente colta e istruita per saper cogliere e apprezzare il 'bello scrivere' e allo stesso tempo saper criticare con giudizio e sensatezza la produzione letteraria scadente. Non si deve, però, dimenti-

---

<sup>35</sup> «Ora se ad una letteratura moderna rimangono estranee le donne, vuol dire che essa non ha vita [...]. La donna deve entrare in una letteratura più come direttrice che come operaia; allora, col sul criterio fino e giusto, con quella sua attitudine a scoprire le pieghe del cuore, con quella sua prontezza nell'avvertire le lacune o le parti risibili della natura d'un uomo, con quel suo uso di mondo, con quel suo bisogno di verità e schiettezza, con quel suo vivere nel presente, colla sua inclinazione a non contentarsi [...], ha una influenza potente ed utile nella letteratura d'un popolo moderno. Oltre di che per il suo posto nella famiglia e nella società è l'istrumento più adatto e più sicuro della coltura, e per la natura delle sue occupazioni potrebbe fornire il maggior numero de' lettori d'un libro». (Bonghi, *Lettere critiche* cit., p. 67).

care che la donna durante l'Ottocento cominciava ad occuparsi in maniera diretta di cultura e di letteratura e che non disprezzabile, come abbiamo visto, era il numero delle donne letterate che collaboravano in maniera abbastanza costante e impegnativa agli almanacchi e alle strenne del tempo e che, anche se in misura ridotta, scrivevano per le maggiori testate dell'epoca (si pensi, tra tutte, ad Erminia Fuà Fusinato, a Francesca Lutti, a Caterina Franceschi Ferrucci o a Caterina Percoto).

Del resto, il sempre più stretto legame tra autore (o autrice) e pubblico era dato anche dal fatto che l'intellettuale era spesso volte produttore e fruitore insieme dell'opera letteraria: questo anche perché lo scrittore, come si è detto prima, aveva perso parte della sua 'aristocraticità', era diventato più professionale ed era costretto giorno dopo giorno a misurarsi con le dure leggi di mercato imposte dall'industria tipografica. Oltre a ciò, gli intellettuali del tempo notavano come una delle maggiori piaghe della tradizione letteraria italiana fosse stata proprio l'eccessiva distanza tra autore e pubblico, distanza che aveva chiuso il letterato in uno sterile isolamento e che aveva pertanto reso la loro produzione *non popolare* neppure in Italia, come aveva sostenuto il più volte citato Bonghi. D'altronde già il Bianchetti aveva fatto ricadere la responsabilità della distanza tra letterati e 'popolo' proprio sui primi, colpevoli, almeno in alcuni casi, di essere rimasti legati a una concezione di letteratura vecchia tanto nella forma quanto nel contenuto. Allo stesso tempo, però, il Bianchetti riconosceva che nel corso dell'Ottocento i lettori avevano incominciato a svolgere un ruolo fondamentale nella stessa creazione del prodotto letterario. Il pubblico, infatti, sempre più consapevole della propria funzione (uno scrittore poteva definirsi di successo solo se era letto da molti e poteva sperare in alti guadagni soltanto se le sue opere erano vendute presso un vasto numero di acquirenti), finiva per partecipare alla stessa composizione letteraria, perché se un autore aspirava ad avere un gran numero di lettori doveva in qualche modo «piegarsi» verso le loro esigenze e loro i gusti, anche linguistici, per cui, ora più che mai, prima di scrivere,

doveva valutare bene la «qualità» del pubblico al quale voleva rivolgersi e indirizzarsi.<sup>36</sup>

## Il pubblico milanese

Per quanto riguarda il pubblico milanese, mancando dati e informazioni sulla sua composizione sociale (per esempio, non si sono conservati gli elenchi degli abbonati ai periodici del tempo che in qualche modo avrebbero permesso di individuare la professione e, quindi, anche il tipo di studi compiuti, come invece esistono per il «Politecnico» del Cattaneo<sup>37</sup>), qualunque discorso si faccia è puramente teorico.

In linea generale, il pubblico milanese era piuttosto vasto e 'misto' e, del resto, la stessa pluralità di generi presenti sul mercato librario cittadino, che, pur in mezzo alle difficoltà già segnalate, era rimasto piuttosto ricco e variato, corrispondeva o comunque era indice di una buona articolazione sociale del pubblico medesimo.

Il lettore-tipo milanese era per lo più di estrazione borghese, con una preparazione scolastica discreta, per lo meno liceale (non si dimentichi che Milano vantava la più efficiente e capillare struttura scolastica nazionale, ma mancava di una sede universitaria), con interessi tecnico-pratici – le più volte segnalate «cognizioni utili» – e con i gusti letterari tipici del tempo, che spaziavano dal romanzo o racconto di ispirazione storica (e qui, ovviamente, prediligeva la storia milanese o lombarda, soprattutto medievale) al romanzo o alla novella sentimentale-psicologica secondo la moda francese, dalla letteratura campagnola alla poesia 'romantica', ma pure con un amore particolare verso una letteratura dal chiaro intento pedagogico-educativo rivolta in prevalenza alle classi meno abbienti e se-

---

<sup>36</sup> Bianchetti, *Dei lettori e dei parlatori* cit., pp. 21-22, 39.

<sup>37</sup> Nell'anno di fondazione, il «Politecnico» nel primo semestre contò 302 abbonati nel Lombardo-Veneto e 42 all'estero; nel secondo semestre 294 e 41, nel terzo 325 e 48 e nel quarto 355 e 55. Tra gli associati milanesi figuravano 42 librai, 3 architetti, 20 ingegneri, un avvocato, un pretore, un notaio, un fisico, 2 farmacisti e 27 'dottori' generici; fra i nobili si trovavano 5 cavalieri, 5 nobiluomini, 20 conti, 4 marchesi, un barone e un principe (MSRM, *Carte Cattaneo*, cartella 35, fasc. II).

miproletarie (il ceto 'popolare' a Milano era piuttosto attivo e vivace grazie anche all'intensa e sensibile attività svolta dalla Curia ambrosiana) e verso una letteratura di intrattenimento e di lusso (come le strenne o la produzione umoristica, que'ultima però sempre venata di quel sentimento 'morale' che può essere indicato come tratto distintivo di tutta la cultura letteraria milanese<sup>38</sup>) indirizzata per lo più al mercato medio-alto o addirittura aristocratico e a quello femminile. E non che mancassero interessi più ideologici o 'filosofici', ma certo la censura impediva, come si è già sottolineato, una più diretta partecipazione dell'intellettuale e del pubblico medesimo al dibattito delle idee che, proprio nel «decennio di preparazione», aveva trovato una nuova e più idonea sede nella vicina e concorrente Torino. Insomma, il pubblico milanese del tempo amava leggere – e leggeva tanto<sup>39</sup> –, anche se non sempre cose di alta qualità ed era solo apparentemente disinteressato alle grandi questioni ideologiche del tempo costretto com'era dall'Austria al silenzio: un pubblico cioè che amava l'informazione pratica e scientifica; che voleva essere sempre aggiornato sulle ultime novità italiane ed estere nei vari settori del sapere (sulle riviste del tempo era assai frequente la rubrica *Scoperte*, relativa alle più recenti o utili invenzioni nel campo della chimica, della biologia o delle tecniche industriali); che desiderava conoscere le letterature straniere (la più amata rimaneva certo quella francese, ma non mancavano esempi tratti dall'inglese, dal tedesco e, in particolare, dall'americano, per lo più con racconti di Harriet Beecher Stowe, autrice della *Capanna dello zio Tom* che tanto successo aveva riscosso anche in Italia); con la volontà – frustrata – di essere tenuto al corrente in modo imparziale sulle più importanti questioni politiche (le notizie di carattere politico erano

---

<sup>38</sup> Per ulteriori informazioni sulla produzione di strenne e almanacchi a Milano durante il decennio preso in esame mi permetto di rimandare al mio articolo *Il mercato degli almanacchi e delle strenne a Milano nel «decennio di preparazione»*, «Acme», vol. XLVI, fasc. I, 1993, pp. 115-170.

<sup>39</sup> Si pensi, per esempio, alle ottime tirature dei numerosi periodici editi nella Milano del tempo, che variavano da un minimo di 250 ad un massimo di 2500 copie circa. Si confronti, a tale proposito, l'interessante e inedito (ma unico esemplare del genere conservato negli archivi e nelle biblioteche lombarde) *Prospetto caratteristico dei periodici pubblicati nell'anno solare 1855 in Milano e Provincia di Milano* (ASM, *Studi P.M.*, cartella 245, s.v. «Gazzette Giornali Fogli periodici»).

quasi sempre presenti nei giornali di allora, ma o erano date in maniera del tutto incolore e insignificante o erano dettate da organi filo-asburgici: l'unico settimanale che offriva rassegne politiche davvero interessanti era il «Crepuscolo» che, però, si guardava bene dal trattare le vicende relative all'Austria e che incorse nelle ire della censura con grave danno della rivista medesima); con la passione verso una letteratura che sapesse educare e dilettere insieme e che, in un certo senso, fosse davvero rivolta al maggior numero possibile di lettori. La gran parte del pubblico milanese era, dunque, identificabile in quel ceto 'medio' che rappresentava pure l'asse portante di tutta la vita economica del capoluogo lombardo: cioè gli strati impegnati in attività imprenditoriali o commerciali, i professionisti sempre in costante espansione numerica pur in mezzo a tutte le difficoltà imposte dal governo austriaco (dai medici agli ingegneri, dagli avvocati ai notai ai funzionari di grado più elevato dell'amministrazione pubblica), ma anche gli impiegati comunali (nel 1852 erano ben 5.300 e in buona parte erariali), gli 'istruttori di scienze, lettere, lingue ed arti', i ragionieri e persino i membri del clero, per non dimenticare le emergenti classi 'popolari' e le donne sempre più acculturate e desiderose di diventare, pure loro, parte attiva del mercato librario. Insomma, come bene sottolineava il Tenca, il mondo delle lettere doveva fare i conti con un pubblico molto più articolato e critico, ormai capace di regolare, con i propri gusti e i propri interessi, l'industria editoriale e la letteratura stessa:

La condizione stessa del letterato, emancipatosi dalla protezione dei grandi, e dipendente invece da un vasto popolo di lettori, impedisce le solitarie astrazioni, le lunghe e pazienti meditazioni, e lo rende servo dei capricci e della versatilità del pubblico. Certo lo scrittore ha guadagnato in dignità, sottraendosi alla necessità dell'adulazione, ed al servile ossequio verso il potere; pure questo guadagno non fu senza scapito delle lettere. Invece di ubbidire ad un padrone, dovette compiacere a molti [...]. D'altra parte questo stesso pubblico è sorto appena jeri, e s'accosta adesso per la prima volta al banchetto delle lettere. Il grande rimescolamento sociale avvenuto sul finire del secolo scorso l'ha chiamato a prendere posto nel campo dell'educazione letteraria. Ed egli ci venne nuovo, ardente, indisciplinato, come un fanciullo appena uscito di tutela, caldo di passioni fin allora avvertite. La letteratura, avvezza da tempo immemorabile a vegetare all'ombra

delle corti, delle accademie e delle aule signorili, paga di quel circolo ristretto pel quale soltanto si credeva fatta, non potè soddisfare ai nuovi bisogni, non fu atta neppur a comprenderli. Però l'equilibrio fra autori e lettori si ruppe. L'elemento popolare chiedeva nuovo linguaggio e nuove forme; e, come la letteratura non potea darle, così nacque la necessità della trasformazione. La nuova letteratura è figlia appunto di questo rinnovamento, è l'interprete di quel pubblico, sorto appena allora. Essa rovesciò quella barriera che separava la letteratura dalla vita civile e progressiva, ed allargò i confini dell'arte per quanto è vasto il campo del bello e del vero.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Tenca, *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia*, in *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a cura di G. Berardi, Firenze 1969, pp. 282-284 (l'articolo tenchiano era apparso come recensione all'omonimo discorso premesso dal Guerrazzi alla seconda edizione - Milano, Manini, 1845 - della *Battaglia di Benevento* sulla «Rivista Europea» nel febbraio 1846). Sui rapporti tra autori e lettori si veda anche il recente: A. Cadioli, *Autori e pubblico. Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi-C. Di Girolamo, III: *Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*, Torino 1995, pp. 91-114.



## Appendice

Questa *Appendice* elenca, in ordine alfabetico, soltanto i nomi dei collaboratori di strenne, almanacchi, lunari e periodici e degli autori i cui scritti comparirono in tali pubblicazioni durante il decennio preso in esame.

- Ajraghi Antonio (Milano 1832-ivi 1857)  
Albarelli Vordoni Teresa (Verona 1788-Venezia 1868)  
Aleardi Aleardo (Verona 1812-ivi 1878)  
Allievi Antonio (Segrano 1824-Roma 1896)  
Amadei Vincenzo (Sermide 1816-Torino 1880)  
Ambrosoli Francesco (Como 1797-Milano 1868)  
Anselmi Leonardo (Camposanpiero 1835-1896)  
Arici Faustino (?-?)  
Antonibon Pasquale (Marostica 1826-?)  
Antonini Carlo (?-?)  
Arrighi Cletto (psudonimo di Carlo Righetti, Milano 1828-ivi 1906)  
Arrivabene Opprandino (Mantova 1805-Roma 1887)  
Ascoli Graziadio Isaia (Gorizia 1829-Milano 1907)  
Aureggio Gaspare (?-?)  
Ballerini Paolo (Milano 1814-Seregno 1879)  
Banfi Giuseppe (Milano 1812-ivi 1877)  
Baraldi Paolo (Mantova 1823-Milano 1891)  
Baravalle Carlo (Como 1826-Milano 1890)  
Barbieri Domenico (?-?)  
Barbieri Ulisse (Mantova 1842-S.Benedetto Po 1899)  
Baruffi Giuseppe Francesco (Mondovì 1801-Torino 1878)  
Battaglia Giacomo (Milano 1831-San Fermo 1859)  
Battaglini Niccolò (?-?)  
Bazzi Luigi (Milano 1827-Monza 1892)  
Bellini Fermo (Bergantino Polesine 1804-?)  
Bellù Emilio (?-?)  
Benvenuti Luigi (?-?)

- Berlan Francesco (Venezia 1821-Torino 1876)  
Bermani Benedetto (Trento 1816-Milano 1890)  
Bersezio Vittorio (Pevegnano 1828-Torino 1900)  
Berti Antonio (Venezia 1809-ivi 1879)  
Besana Domenico David (Milano 1838-Roma 1898)  
Betteloni Cesare (Verona 1808-Bardolino 1858)  
Bettoni Paolo (Brescia 1805-?)  
Biagi Emma (?-?)  
Bianchetti Giuseppe (Onigo 1791-Treviso 1872)  
Bianchi Bernardino (?-?)  
Biondelli Bernardino (Verona 1804-Milano 1886)  
Bixio Enrico (?-?)  
Bon Francesco Augusto (Peschiera 1788-Padova 1858)  
Bonafini Antonio (Ferrara 1821-Messina 1865)  
Bonsignore Enrico (Rimini 1807-Milano 1886)  
Bonzè Carlo (?-?)  
Brofferio Michelangelo (Castelnuovo Calcea 1802-Locarno 1866)  
Broglio Gaetano (Origgio 1831-Ameno 1901)  
Broglio Vincenzo (?-?)  
Busatto (o Busato) Luigi (?-?)  
Cabianca Jacopo (Vicenza 1809-ivi 1878)  
Caccianiga Antonio (Treviso 1823-ivi 1909)  
Cajmi Carlo (Milano 1825-ivi 1891)  
Camerini Salomone Eugenio (Ancona 1811-Milano 1875)  
Cantoni Giovanni (Milano 1818-ivi 1897)  
Cantù Cesare (Brivio 1804-Milano 1895)  
Cantù Ignazio (Brivio 1810-Monza 1877)  
Cappellina Domenico (Vercelli 1819-ivi 1859)  
Capparozzo Giuseppe (Lanza 1802-Venezia 1848)  
Capranica Luigi (Roma 1821-Milano 1891)  
Carcano Giulio (Milano 1812-Lesa 1884)  
Carutti di Cantogno Domenico (Cumiana 1821-ivi 1909)  
Castelbarco Cesare (?-Milano 1860)  
Castoldi Ezio (Milano 1830-?)

- Catella Aurelio (Milano 1819-ivi 1857)  
Cattaneo Carlo (Milano 1801-Castagnola presso Lugano 1869)  
Cattaneo Gottardo (Milano 1824-ivi 1875)  
Cattaneo Toccagni Elisa (Milano 1818-?)  
Catucci Ortensio (?-?)  
Cavenago Carlo (?-?)  
Cecchini Pacchiarotti Giuseppe (Padova 1794-1866)  
Cereseto Giovan Battista (Ovada 1816-ivi 1858)  
Cesana Giuseppe Augusto (Milano 1821-Roma 1903)  
Cesati Francesco (?-?)  
Chierici Vincenzo (?-?)  
Chiossone Davide Michele (Genova 1820-ivi 1873)  
Cibrario Luigi (Torino 1802-Trebiolo 1870)  
Ciconi Teobaldo (San Daniele 1824-Milano 1863)  
Cittadella Vigodarzene Andrea (Treviso 1804-Firenze 1870)  
Cocchetti Carlo (Rovato 1817-Brescia 1888)  
Cocchi Luigi (Todi 1813-ivi 1881)  
Coddè Luigi (?-?)  
Coletti Francesco (Livorno 1821-Firenze 1874)  
Cominazzi Pietro (Bergamo 1802-Milano 1877)  
Contini Pasquale (Varese 1829-?)  
Contrucci Pietro (Calamecca 1778-Firenze 1859)  
Coppino Pietro (Alba 1822-ivi 1901)  
Corelli Pietro (Casale Monferrato 1820-Torino 1867)  
Corinaldi Michele (Pisa 1815-ivi 1874)  
Correnti Cesare (Milano 1815-Meina 1888)  
Cossa Giuseppe (Milano 1803-ivi 1885)  
Costa Lorenzo (La Spezia 1798-Genova 1861)  
Cremonesi Giovan Battista (Brignano Gera d'Adda 1801-Treviglio 1874)  
Curti Pier Ambrogio (Milano 1819-ivi 1899)  
Cusani Francesco (Milano 1802-Carate Brianza 1879)  
Dall'Ongaro Francesco (Monsuè 1808-Napoli 1873)  
Dandolo Tullio (Varese 1801-Urbino 1870)  
De Castro Vincenzo Bernardino (Piramo d'Istria 1808-Milano 1886)

- Decio Innocente (Milano 1825-dopo il 1895)  
De Ferrarii Carlo (Aversa 1821-?)  
Del Lungo Isidoro (Montevarchi 1814-Firenze 1927)  
De Tiplado Emilio (Corfù 1798-Mirano 1878)  
De Vigili Carlo Nicola (Trento 1795-1886)  
Eletti Antonio (?-?)  
Emiliani Giudici Paolo (Mussomeli 1812-Hastings 1872)  
Fabi Massimo Salvatore (Parma 1819-Marsala 1866)  
Fadiga Domenico (?-?)  
Fambri Paulo (Venezia 1827-ivi 1897)  
Fapanni Scipione Francesco (Martellago di Mestre 1810-dopo il 1890)  
Filippi Filippo (Vicenza 1830-1887)  
Fischer Giovanni Maria (?-?)  
Fortis Leone (Trieste 1824-Roma 1896)  
Franceschi Ferrucci Caterina (Narni 1803-Firenze 1887)  
Frisiani Alfonso (?-?)  
Fuà Fusinato Erminia (Rovigo 1831-Roma 1876)  
Fulgonio Fulvio (Fiorenzuola d'Arda 1834-?)  
Fusinato Arnaldo (Schio 1817-Verona 1888)  
Gabba Melchiade (Lodi 1799-ivi 1878)  
Gallia Giuseppe (Ombrano di Marmentino 1810-Brescia 1889)  
Gar Tommaso (Trento 1808-Desenzano 1871)  
Garelli Antonio (Oliveto 1819-ivi 1894)  
Gaspari Giuseppe (Bologna 1807-?)  
Gatta Matteo (Castrezzato 1817-1870)  
Gazzoletti Antonio (Nago 1813-Milano 1866)  
Genoino Giulio (Frattamaggiore 1778-Napoli 1856)  
Gerlin Giovanni (?-?)  
Ghedini Bortolotti Fanny (Il Cairo 1820-?)  
Ghislanzoni Antonio (Lecco 1824-Caprino Bergamasco 1893)  
Giantobelli Augusto (?-?)  
Gisa Pasquini Ettore Maria (?-?)  
Grubissich Agostino Antonio (Macarsca 1810-?)  
Gualtieri Luigi (Saludecio di Romagna 1825-Sanremo 1901)

- Lagomaggiore Cesare Emanuele (?-?)  
Lamperti Giuseppe (Milano 1807-ivi 1869)  
Laurenti Niccolò (?-?)  
Lichtenthal Pietro (Pressburg 1780-Milano 1853)  
Limonta Carlo (?-?)  
Longoni Giacinto (?-?)  
Lorenzi Luigi (?-?)  
Lutti Alberta Franceschi (Riva di Trento 1827-Brescia 1878)  
Macchi Cecilia (Codogno 1837-1865)  
Maestri Pietro (Milano 1815-Roma 1871)  
Maffei Andrea (Molina 1798-Milano 1885)  
Magni Alessandro (?-?)  
Magrini Luigi (Udine 1802-Venezia 1868)  
Malacrida Giovan Battista (Griante 1823-?)  
Malvezzi Luigi (Milano 1806-ivi 1886)  
Mander Cecchetti Anna (Solimbergo 1836-?)  
Manusardi Antonio (Milano 1831-1904)  
Maridati Alessandro (?-?)  
Martinelli Massimiliano (Persiceto 1816-1893)  
Mascheroni Carlo (?-Milano 1869)  
Maspero Paolo (Morosolo 1811-Milano 1896)  
Massarani Tullo (Mantova 1826-Milano 1905)  
Mauri Achille (Milano 1805-Pisa 1883)  
Mazzoldi Luigi (Bottinio Sera 1824-Trieste 1861)  
Mazzoletti Luigi (?-?)  
Mazzoni Marcello (Crema 1801-1853)  
Moya Giovanni (?-?)  
Molinelli Pietro (?-?)  
Montanari Benassù (Verona 1789-1867)  
Morandi Felicita (Varese 1827-ivi 1906)  
Morbio Carlo (Novara 1811-1881)  
Mordani Filippo (Ravenna 1797-1886)  
Mugna Pietro (Trissino 1814-Schio 1882)

- Muzzarelli Carlo Emanuele (Roma 1797-Villa Cristina presso Torino 1856)
- Muzzi Luigi (Prato 1776-ivi 1865)
- Nessi Giovanni Gaspare (?-?)
- Nievo Ippolito (Padova 1831-1861)
- Odorici Federico (Brescia 1807-ivi 1884)
- Oldrati Luigi (Milano 1815-ivi 1873)
- Omboni Tito (Canonica d'Adda 1811-Milano 1900)
- Ottolini Vittore (Milano 1825-ivi 1892)
- Paganetti Mario (?-?)
- Paladini Luisa Amalia (Milano 1810-Lecce 1872)
- Pallastrelli Ettore (Piacenza 1780-ivi 1859)
- Parravicini Luigi Alessandro (Milano 1799-Vittorio Veneto 1880)
- Pavia Gentilomo Fortis Eugenia (Padova 1822-?)
- Percoto Caterina (S.Lorenzo di Soleschiano 1812-ivi 1887)
- Perego Pietro (Milano 1830-Verona 1863)
- Peretti Antonio (Castelnuovo di Monti 1815-Ivrea 1858)
- Peruzzini Giovanni (Venezia 1815-ivi 1869)
- Pezzi Giulietta (Milano 1816-ivi 1878)
- Pezzini Vittorio (Acqui 1815-1871)
- Piazza Antonio (?-?)
- Picozzi Antonio (Milano 1824-ivi 1893)
- Piola Daverio Giuseppe (1826-Milano 1904)
- Poma Giacomo (Trescore Balneario 1840-Milano 1912)
- Possenti Carlo (Milano 1806-Roma 1872)
- Prasca Maria Stefano (Genova 1817-ivi 1884)
- Prati Giovanni (Dasindo di Campomaggiore 1814-Roma 1884)
- Prestini Giuseppe (Milano 1828-Lugano 1866)
- Pullè Leopoldo (Verona 1835-Milano 1917)
- Rajberti Giovanni (Milano 1805-Monza 1861)
- Regaldi Giuseppe (Novara 1809-Bologna 1883)
- Regli Francesco (Milano 1802-ivi 1866)
- Riboldi Eugenio (?-?)
- Riccardi di Lantosca Vincenzo (Rio de Janeiro 1829-Ravenna 1887)

- Romani Felice (Genova 1788-Moneglia 1865)  
Romanin Samuele (Trieste 1808-Venezia 1861)  
Rosa Gabriele (Iseo 1812-Brescia 1897)  
Rota Alessandro (?-?)  
Rotondi Pietro (Milano 1814-Velate Varesino 1899)  
Rovani Giuseppe (Milano 1818-ivi 1874)  
Rovida Cesare (Milano 1785-ivi 1862)  
Sacchero Giacomo (?-?)  
Sacchi Giuseppe (Milano 1804-ivi 1891)  
Sagredo Agostino (Venezia 1798-Vigonovo 1871)  
Sala Francesco (Milano 1807-1888)  
Salmini Vittorio (Venezia 1830-ivi 1881)  
Sapio Giuseppe (?-?)  
Sartorio Michele (Milano 1808-Genova ?)  
Scuriada Ambrogio (?-?)  
Selvatico Pietro (Roma 1803-Padova 1880)  
Sommariva Giuseppe (S.Zenone 1802-Milano 1871)  
Somazzi Angelo (Montagnola 1802-Gentilino 1892)  
Sorgato Cesare (?-?)  
Strafforello Gustavo (Porto Maurizio 1820-ivi 1903)  
Susani Guido (Mantova 1824-vicinanze di Parigi 1892)  
Suzzarra Verdi Paride (?-?)  
Tallandini Leandro (?-?)  
Tasca Ottavio (Bergamo 1795-ivi 1872)  
Tenca Carlo (Milano 1816-ivi 1883)  
Terzaghi P.D. Carlo (Milano 1806-Brescia dopo il 1856)  
Thouar Pietro (Firenze 1809-ivi 1861)  
Toccagni Luigi (Brescia 1788-Milano 1853)  
Tommaseo Niccolò (Sebenico 1802-Firenze 1874)  
Trivulzio Belgioioso Cristina (Milano 1808-ivi 1871)  
Turotti Felice (Torre Pallavicini 1810-1860)  
Uda Bayle Michele (Cagliari 1830-Napoli 1898)  
Vallardi Luigi Giuseppe (?-?)  
Valussi Pacifico (Talmassons 1813-Udine 1893)

- Venosta Felice (Napoli 1828-Milano 1889)  
Ventura Giovanni (Milano 1801-ivi 1869)  
Viacava Antonio (Genova ?-?)  
Viganò Luigi Francesco (Besana Brianza 1830-?)  
Villani Filippo (Desio 1813-Milano 1887)  
Visconti Sigismondo (Roma 1789-1862)  
Visconti Venosta Emilio (Milano 1829-Roma 1914)  
Vismara Antonio (Milano 1831-Mantova 1903)  
Viviani Carlo (Milano 1827-1899)  
Vollo Benedetto (Venezia 1815-1877)  
Vollo Giuseppe (Venezia 1820-Genova 1909)  
Zacchi Giuseppe (?-?)  
Zacchi Colombo Gerolamo (?-?)  
Zanardelli Giuseppe (Brescia 1826-Maderno 1903)  
Zappert Francesco (Milano 1827-ivi 1898)  
Zoncada Antonio (Codogno 1813-Pavia 1887)  
Zoncada Giovannina (?-?)  
Zucchi Augusto (?-1888).



Laura Neri

## La scrittura umoristica nelle novelle dell'ultimo Svevo<sup>1</sup>

Nel dicembre del 1902, in un frammento delle *Pagine di diario*, Italo Svevo così commenta il suo abbandono della letteratura:

Noto questo diario della mia vita di questi ultimi anni senza propormi assolutamente di pubblicarlo. Io, a quest'ora e definitivamente ho eliminato dalla mia vita quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura. Io voglio soltanto attraverso a queste pagine arrivare a capirmi meglio. L'abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con la penna alla mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell'azione) mi obbliga a questo sacrificio. Dunque ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m'aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere. Poi la getterò per sempre e voglio saper abituarmi a pensare nell'attitudine stessa dell'azione: In corsa, fuggendo da un nemico o perseguitandolo, il pugno alzato per colpire o per parare (*Pagine di diario e sparse*, p. 818).

---

<sup>1</sup> Le novelle che sono state prese in considerazione comprendono: *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *Una burla riuscita*, *Corto viaggio sentimentale*, *Proditoriamente*, *La morte*, *L'avvenire dei ricordi*, *Vino generoso*, *Il vecchione*, *Le confessioni del vegliardo*, *Umbertino*, *Il mio ozio*, *Un contratto*; di esse le ultime cinque costituiscono il materiale preparatorio del «quarto romanzo». Sono tutti lavori collocabili tra il 1923 e il 1928, ma non è possibile precisare la datazione delle singole novelle. Si seguirà di regola l'edizione: I. Svevo, *Opera Omnia*, a cura di B. Maier, Milano 1966-1969, in 4 volumi. Per i *Romanzi* è fornita l'indicazione del volume e della pagina; per le *Novelle*, vol. III, è fornita solo l'indicazione della pagina.

Il rapporto controverso che egli intrattiene con la letteratura e soprattutto con l'istituzione letteraria lo conduce più volte ad un atto di rinuncia: l'impiegato e poi industriale Ettore Schmitz abbandona il piacere di scrivere perché lo rende «meno adatto al lavoro pratico». Sul piano pubblico Svevo si sottrae quindi al ruolo di scrittore, aprendo però una frattura netta fra l'esercizio della letteratura e la pratica di una scrittura privata, composta di lettere, racconti, commedie, brevi saggi. Se da un lato la volontà è quella di un abbandono definitivo, dall'altro si ripropone la necessità di pensare solo con la penna in mano, e la ricerca di un lettore almeno possibile. È a livello delle istituzioni collettive, infatti, che si apre il conflitto con l'uditorio, poiché si trova di fronte ad un pubblico incerto e malsicuro, che risponde ai primi due romanzi con un atteggiamento di assoluta indifferenza.

Le premesse da cui muove l'autore per giungere al rifiuto della letteratura sono riscontrabili soprattutto nell'insuccesso che accompagna la pubblicazione di *Una vita* nel 1892 e di *Senilità*, sei anni dopo. A contrastare l'ambizione letteraria, trascorrono decenni di silenzio; l'immagine pubblica dello scrittore non esiste ancora ed egli dovrà attendere il 1925, due anni dopo l'uscita della *Coscienza di Zeno*, per ottenere i primi riconoscimenti in Francia e in Italia, fautori James Joyce ed Eugenio Montale. In questo periodo intermedio, Ettore Schmitz prende decisamente il sopravvento sul romanziere Italo Svevo che continua la sua opera di scrittura 'clandestina'.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> La protesta di Svevo di fronte al suo insuccesso e la conseguente rinuncia non lasciano spazio, infatti, all'idea di una letteratura separata dal contesto sociale che le è proprio: «letteratura è una cosa che si vende e si compera», spiega il protagonista di *Una burla riuscita* al fratello; il rapporto dell'opera con il valore commerciale non è rifiutato, ma al contrario essa è concepita solo in quanto 'merce', tutto il resto è, appunto, 'clandestino'. Così la definisce Mario Lavagetto (il quale sostiene: «La frontiera non potrebbe essere più netta: da un lato qualcosa di colpevole, di assolutamente privato, di vergognoso, la cui esistenza deve essere scrupolosamente celata agli occhi di tutti; dall'altro la "letteratura" che si socializza nella misura in cui è merce e può entrare in rapporto con altre merci: una netta discriminazione colpisce il valore d'uso fino al momento in cui non è riscattato dal valore di scambio [...]. La scelta del silenzio è esattamente l'opposto di una protesta contro la società e contro la mercificazione del prodotto estetico; nel suo gesto non c'è nessuna "generosità", nessun senso di rivolta, ma proprio per questo lo "scandalo" dell'arte risulta anche più evidente» (M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino 1986<sup>2</sup> [1975], p. 18).

Probabilmente né lettori né critici sono pronti ad accogliere tali romanzi; neppure con *La coscienza di Zeno*, cioè quando decide di rientrare a pieno titolo nella repubblica delle lettere, riceve favori e comprensioni immediate. Anzi, è proprio con quest'opera che Italo Svevo si allontana decisamente dalle forme tipiche della narrazione verista e naturalista, mettendo in atto una profonda corrosione delle strutture romanzesche tradizionali, poiché si infrange il principio secondo il quale la disposizione della scrittura mantiene e riflette l'ordine della vita.<sup>3</sup> Il suo orizzonte d'attesa è ancora evidentemente lontano dall'uditorio reale di questi anni, ma il rapporto con il pubblico cambia progressivamente e il conflitto di un autore inascoltato diventa tensione verso il suo interlocutore, intrinseca dialogicità della scrittura. Il lungo periodo di riflessione che trascorre tra la pubblicazione di *Senilità* e l'uscita della *Coscienza di Zeno* inaugura una nuova fase che, se non abbandona mai completamente il lessico e la sintassi che avevano caratterizzato la prosa precedente, giunge nel terzo romanzo all'adozione di soluzioni narrative diverse e per certi aspetti opposte, che culminano nelle novelle successive.

Nelle ultime opere, infatti, l'umorismo letterario fonda il progetto di scrittura sveviano. Il destinatario elettivo acquista una nuova identità, poiché, lungi dal coincidere con la comunità del pubblico, si identifica con l'individuo singolo, chiamato, da un lato, a condividere un'esperienza raccontata, dall'altro ad assolvere ad un essenziale ruolo di interpretazione. E una inequivocabile conferma deriva proprio dalla prima scelta

---

<sup>3</sup> Secondo Debenedetti, tali romanzi sono da includere nella narrativa moderna che si distingue dalla precedente proprio per il suo carattere interrogativo, sottratto alla stabilità e alla logica del rapporto causa-effetto: «Svevo, coi suoi romanzi, presenta l'immagine dell'uomo che la nuova narrativa cerca e persegue; anche i suoi romanzi, come tutti i romanzi moderni, sono romanzi interrogativi. Interrogano per cercare, forse invano, di sapere il significato della vita, il senso del destino di un uomo dissociato, dilacerato. Forse parrà banale, ma è necessario, soggiungere che formulare più o meno distintamente una domanda non vuol dire promettere o far sapere una risposta. L'idea che porre un problema sia già risolverlo è tipica degli uomini e delle età ottimistiche (una simile idea, per esempio, era molto cara a Benedetto Croce. Ma il Croce, per l'appunto, era un ottimista, sia pure nel modo più complesso e meno ingenuo). Il romanzo interrogativo, anche in Svevo, è quello che affaccia, e lascia aperto nella sua drammatica problematicità, il problema di trovare il senso di ciò che si vede» (G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* (saggi 1960-1966), Milano 1987, p. 517).

narrativa che impegna ogni autore, la determinazione della voce narrante. Svevo dà forma, nelle novelle in prima persona, ad un narratore non autorevole, un'istanza enunciatrice che non garantisce della 'verità' dei fatti che egli stesso narra; l'inattendibilità che lo caratterizza chiede continuamente al lettore di scegliere e di distinguere la falsità delle affermazioni del protagonista dai momenti di maggiore sincerità. Tale strategia narrativa pone l'io narrato in una prospettiva capovolta rispetto all'enunciazione, o almeno in una dimensione di instabilità, poiché non esiste un ruolo di ordinatore. Quando compare, il commento dell'io narrante si trasforma in una incessante autoanalisi e anche i giudizi riguardo agli altri personaggi sono sempre misurati in rapporto a se stesso.

La lucidità introspettiva con cui Zeno vegliando si analizza di fronte al quadro del figlio, si sviluppa nel momento stesso in cui scrive e diventa una successione di sentimenti in progressione che culmina in una falsa dichiarazione di stima:

Lo guardai dapprima con ira, poi con compatimento incominciando a intendere quello che Alfio aveva voluto fare e infine con ammirazione scoprendo tutt'ad un tratto ch'egli veramente aveva fatto qualche cosa (p. 384).

La *climax* svela la bugia di una voce attenta a dire di sé non tanto ciò che la sensazione autentica le restituisce, ma solo ciò che desidera rivelare; durante l'intero episodio del quadro, Zeno ribadisce la sua nuova comprensione per l'arte del figlio, ma la narrazione gioca su una non concordanza tra la vicenda e la sua enunciazione: «la storia scredita il discorso». <sup>4</sup> Inoltre il protagonista che racconta la storia della sua vita è l'unico detentore della parola; questa voce è la sola a farsi sentire, in una scrittura quasi priva di dialogo. Ma tali racconti implicano necessariamente uno sdoppiamento: esiste uno Zeno narrato e uno Zeno narrante, posti su due piani temporali diversi; se alla storia appartiene l'io narrato e all'enunciazione appartiene l'io narrante, ambedue fanno parte dell'universo diegetico creato dall'autore. Le due voci, nella dimensione dell'inattendibilità, sono entrambe pregiudicate, al lettore non è concesso di

---

<sup>4</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, trad. it., Parma 1981, p. 255.

credere né alla parola del narratore né a quella del personaggio, tanto più quanto esibiscono il tono della 'verità';<sup>5</sup> l'affollarsi di avverbi quali: «sinceramente», «veramente», «esattamente», «severamente» e di locuzioni come: «è certo», «senza dubbio» precipitano il discorso in questa ambiguità, connotandolo in senso antifrastico:

È certo ch'io feci tutto quello che vi è raccontato (p. 137).

Io, sinceramente, lo ammiravo (p. 386).

Ed io che nel giudizio sulla mia vita intendo di essere severamente oggettivo, non dimenticai né gli uni né l'altro (p. 387).

Non dicevo esattamente il mio pensiero perché sono sicuro che già allora io sapevo che quel vuoto uomo pieno di serietà ch'era l'Olivì avrebbe tenuto la sua parola (p. 469).

Il narratore, nelle novelle in terza persona, appare invece come una voce autorevole, ordinatore e garante della verità; una voce non pregiudicata perché non c'è alcun indizio sulla base del quale si possa dubitare della sua parola. Ma anche questa costruzione narrativa subisce, negli scritti sveviani, evidenti deformazioni: la voce narrante contrasta i pensieri dei protagonisti, esplicita la vera natura dei loro sentimenti, fa emergere rapporti ambigui, velati dalle circostanze. Non manifesta mai compartecipazione alla vicenda, al contrario è frequentemente ironica, pronta a smentire il personaggio, e a evidenziare i tic, le fissazioni, le incoerenze di questi uomini sempre in lotta con la vita:

---

<sup>5</sup> La credibilità del lettore è, naturalmente, di tipo particolare, poiché si tratta comunque di un'opera di *fiction*: appartiene al livello interno al testo. A questo proposito, interviene Italo Calvino: «Però la credibilità che ora c'interessa [...] è quella credibilità speciale del testo letterario, interna alla lettura, una credibilità come tra parentesi, alla quale corrisponde da parte del lettore quell'atteggiamento definito da Coleridge "suspension of disbelief", sospensione dell'incredulità. Questa "suspension of disbelief" è la condizione di riuscita d'ogni invenzione letteraria, anche se essa si situa dichiaratamente nel regno del meraviglioso e dell'incredibile» (I. Calvino, *I livelli della realtà in letteratura*, in *Una pietra sopra*, Torino 1980, p. 313).

Mario aveva una certa esperienza degli affari e, bisogna riconoscerlo, aveva anche una certa esperienza di belle lettere. Quello che assolutamente ignorava, erano gli affari nel campo dei prodotti letterari. Solo perciò non arrivava a scoprire la burla (p. 109).

Il narratore assume un atteggiamento di distacco critico verso il protagonista di *Una burla riuscita*, irridendone atteggiamenti e illusioni; non smentisce esplicitamente, perché il lettore sa già come si sono svolti i fatti, conosce ormai l'animo di Mario e l'onniscienza gli ha chiarito la dinamica della burla. Ma attribuendo all'avverbio «solo» che introduce l'ultima frase un significato ancora una volta antifrastico, Svevo costruisce narrativamente e umoristicamente l'immagine di Mario Samigli. In una tale prospettiva capovolta, non solo la voce narrante decreta il suo distacco dal protagonista, ma anche l'autore non può che separarsi sempre più dal soggetto narrante, invitando nuovamente il lettore all'atteggiamento critico.<sup>6</sup>

Nell'ultima fase della narrativa sveviana, l'umorismo è in contrasto solo apparente con l'approfondirsi del dato di problematicità e di pessimistica sfiducia verso il progresso umano e la società contemporanea. Il riso assume un carattere ambivalente, non perché tenda alla conciliazione di un contrasto, ma viceversa perché mette in evidenza l'antitesi con l'unilateralità e il dogmatismo della sfera del 'serio': All'interno di questo universo narrativo, l'umorismo acquista una funzione dissacrante e pro-

---

<sup>6</sup> Contraria all'idea di un distacco tra autore e voce narrante, ma anche tra voce narrante e personaggio nella narrativa di Svevo, è la tesi di Teresa de Lauretis: «Si vede dunque che il rapporto autore-narratore-personaggio nei tre romanzi tende a uno, per mezzo di un processo linguistico e narrativo che immette l'autore come narratore sempre più dentro la coscienza del personaggio e gli permette di suddividerla, spezzettarla, disintegrarla in piccolissime schegge. Più capillare l'analisi, più il narratore si avvicina al personaggio e più entrambi acquistano conoscenza finché alla fine vengono a coincidere» (T. de Lauretis, *La sintassi del desiderio. Struttura e forma del romanzo sveviano*, Ravenna 1976, p. 132). A proposito del terzo romanzo, assimilabile alle novelle in prima persona, scrive: «È solo in *Coscienza* che narratore e personaggio coincidono, e non solo perché il romanzo è scritto in prima persona: poiché il narratore ci viene presentato come inattendibile (*unreliable*) ancor prima di cominciare a leggere la sua "autobiografia", la valutazione dei fatti, ossia la "diagnosi", tocca al lettore» (*ibidem*, p. 125). Si può notare con evidenza che se narratore e personaggio coincidono, è solo perché il romanzo è scritto in prima persona; l'inattendibilità del narratore incrementa semmai la scissione io narrante-io narrato.

pone un punto di vista critico e perennemente instabile: l'inattendibilità del narratore in prima persona, la mancanza di un principio organizzatore e ordinatore nella continuazione del romanzo di Zeno ribaltano la prospettiva sul mondo, così come l'ironia della voce narrante, nei racconti in terza persona, sospende la certezza del giudizio. È la «carnevalizzazione» della letteratura che, secondo Bachtin, appartiene tipicamente al romanzo, l'unico genere che non conosce un vero e proprio modello canonico;<sup>7</sup> in questo senso, il riso diventa espressione di crisi e rivitalizza il mondo serio che Zeno e gli altri protagonisti delle novelle vivono in una dimensione diversa o addirittura rovesciata. Nel momento in cui Zeno incarna tale attitudine umoristica e la trasforma in itinerario conoscitivo, diventa parodia di una forma fissa, determinata e tradizionale: il ricco commerciante borghese, il marito esemplare, il padre affettuoso, l'amante appassionato. Egli è tutto questo e contemporaneamente ne è anche il capovolgimento, non solo perché abbassa il tono del discorso, ma anche perché non può che affrontare ogni situazione con la falsa volontà di 'viverla' intensamente; solo così legittima la costante deresponsabilizzazione che lo caratterizza, in quanto, apparentemente legato e sottoposto ai vincoli della realtà sociale e familiare a cui appartiene, capovolge la loro valenza, assumendo il riso come forma difensiva.

L'umorismo non definisce un vero e proprio genere letterario, non rispetta regole e norme, semmai è il sovvertimento dei canoni tradizionali; Svevo lo interiorizza e lo propone come tecnica narrativa, invitando il lettore a ridere o a sorridere con lui. Se la parodia «implica una comunità di cultura» ed è innanzitutto allusiva, come sostiene Lucie Olbrechts-Tyteca,<sup>8</sup> la scrittura delle novelle richiede più che mai la necessità di un destinatario che interpreti quella allusione esplicitando il riferimento sotteso dall'autore; l'umorismo della pagina sveviana investe la dimensione

---

<sup>7</sup> Cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, trad. it., Torino 1979.

<sup>8</sup> L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, trad. it., Milano 1977, p. 130. Sostiene inoltre l'autrice del saggio: «nella maggior parte dei casi, la parodia che mantiene integralmente la forma verbale implica, da parte e del lettore e dell'autore, una certa ingegnosità interpretativa che è essa stessa fonte di comico». Se la conservazione della forma verbale rispetto al modello parodiato non è così assoluta per Svevo, la necessità interpretativa e collaborativa delle due parti in causa è quanto mai evidente.

individuale e là dove l'attività creatrice implica un'attitudine ironica, comica o parodica, la lettura non può che collaborarvi attivamente. D'altra parte la disposizione umoristica di Svevo si manifesta attraverso una forma tipicamente aperta: il paradosso, lo scontro, cioè, tra un'asserzione e un'idea comunemente accettata; il protagonista vive in un mondo carnevalesco e, assumendo la maschera del buffone, contrasta i gusti della figlia:

Grasso e non d'aspetto perfettamente sano io ebbi una tale impressione di lui quando lo vidi dopo la guerra, cioè prima del matrimonio, che dissi ad Augusta: "Ma è questo il marito per la nostra bella Antonietta?"

Augusta fece un gesto di rassegnazione per significare che non era stata lei a sceglierlo. Ma poi mossa dal desiderio di essere d'accordo con tutti e viver quieta aggiunse: "Promise però d'imprendere una cura dimagrante. È, se lo guardi bene, non brutto". [...] Volevo soltanto dire che non intendevo bene perché Antonia si fosse innamorata di lui. Eppoi non intesi perché Antonia restasse tanto attaccata a lui, e non pensasse a tradirlo benché la cura di dimagrimento ch'egli aveva intrapresa non fosse riuscita. Insomma l'evoluzione della carne è un grande mistero (p. 398).

La coerenza implicita al ragionamento di Zeno è confermata dal carattere di logicità che guida il discorso, ma le sue parole appaiono come evidentemente assurde: lo scontro è causato dal «*benché*», che collega il presupposto alle conseguenze, ponendoli in un rapporto di consequenzialità non valido per l'opinione comune. La dieta fallita, apparentemente motivo principale dell'incomprensione verso la scelta di Antonia, sottolinea il carattere labile della presunzione che sta alla base del matrimonio e della fedeltà, o della mancanza di fedeltà: Svevo pone in dubbio la concezione del 'normale', distruggendone l'origine e l'accordo convenzionale che la fanno esistere e, all'interno di una situazione paradossale, propone un altro punto di vista. Quando le circostanze non gli permettono l'alternativa, egli sospende il giudizio, ma non può che manifestare lo stupore di fronte ad una situazione che non rientra nella sua logica:

Pochi giorni dopo la morte di Valentino egli venne a confidarsi in me e a mandarmi il mio consiglio. [...] Non mi dispiaceva di star a sentire la storia di un



uomo che voleva sposare a questo mondo una sola donna, quella e nessun'altra. [...] Ma causa il Bigioni io lungamente pensai a quella donna unica che poteva soddisfare il desiderio di un uomo, fatta in quelle date dimensioni, munita di quel sorriso, di quel suono di voce, di quel modo di vestire che l'accompagna anche quando essa è nuda. E si vede che non sono tanto vecchio se seppi intenderlo (pp. 417-418).

Una tale vincolante unicità, che Zeno arriva a intendere solo dopo qualche sforzo, trova un equivalente stilistico nella catena di iterazioni degli aggettivi dimostrativi che fissano l'immagine della donna: il protagonista se ne allontana, quasi un 'estraneo' nel mondo e nell'ambiente che può tentare di capire ma non condividere. Avviene uno scontro tra due forme mentali diverse, delle quali non necessariamente una prevale sull'altra, ma semplicemente si giustappongono emergendo nella loro contraddizione. Il cinismo del protagonista sveviano conduce, da un lato, alla formazione del compromesso, in virtù del quale egli può continuare a vivere all'interno di una situazione sociale e familiare, dall'altro, all'emergere del conflitto e della polemica, che il motto di spirito include nella sua stessa dimensione retorica.<sup>9</sup> L'episodio del quadro venduto da Alfio al padre, ma sarcasticamente criticato da quest'ultimo durante un pranzo con un amico, agisce come una calamita nella sfera di attrazione degli opposti:

Non mi trattenne neppure il pallore che subito scolorì la già bianca faccia di Alfio. L'attacco era stato così inaspettato ch'egli aveva lievemente alzata la testa dal piatto per figgermi in faccia i suoi dolci occhi che mi studiavano per intendere se sotto l'apparente derisione non ci fosse stata tutt'altra intenzione. [...] Ma Alfio scoppiò: "Senti, se lo vuoi io ti restituisco il denaro che mi desti e riprendo il mio lavoro".

Ma io protestai: "E chi mi pagherà il lavoro che ci misi io?". E visto che il Cima con la sua mente lenta non arrivava ad intendere quello ch'io volessi dire spiegai che io, con uno sforzo grande e continuato, avevo completate e popolate le case di mio figlio e che ora ch'erano messe in ordine non volevo più restituirle. Adesso, completato da me, il quadro mi piaceva (p. 393).

---

<sup>9</sup> La maggior parte delle varianti dell'umorismo degli scritti sveviani si identifica tipicamente in quello che Freud ha definito «motto cinico».

Il procedimento che Arthur Koestler ha indicato con il termine di «bisociazione» consiste nella sovrapposizione di due schemi mentali distinti:<sup>10</sup> in questo caso, al concetto unanime per cui ad un lavoro corrisponde una retribuzione, si aggiunge un criterio estetico secondo il quale la fruizione dell'opera d'arte comporta uno sforzo interpretativo, tanto maggiore quanto più l'opera si mostra complessa o inaccessibile. L'urto di queste due «matrici» provoca l'ironia della replica di Zeno, che sfocia nell'assurda richiesta rivolta al figlio attraverso il motto di spirito e rivela la totale incomprensione nei rapporti familiari; la coerenza, come sempre, non è violata e ognuno dei due sistemi possiede una sua logica interna che diventa paradossale solo quando essi vengono a contatto. L'autodifesa del protagonista, ovviamente, si avvale del tono scherzoso delle sue parole, che non lo salva certo dal risentimento di Alfio, tanto maggiore in quanto la derisione avviene di fronte a Orazio Cima; ma se la situazione acquista e mantiene il carattere comico, è proprio in virtù della presenza di un terzo, complice di Zeno ai danni del ragazzo. L'isolamento non concederebbe la possibilità di ridere di qualcuno o di qualcosa diverso da sé, mentre il «riso di esclusione» implica l'associazione di due persone ideali.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> «Ho coniato il termine "bisociazione" per distinguere tra i meccanismi abitudinari del pensiero che opera, per così dire, su un solo "piano" e l'atto creativo che opera sempre, come cercherò di dimostrare, su più di un piano» (A. Koestler, *L'atto della creazione*, trad. it., Roma 1975, p. 22); nella «bisociazione», appunto, l'evento è dissociato e viene letto sotto due matrici, intendendo per matrice «ogni attitudine, abitudine, o capacità, ogni sistema di comportamento ordinato, che siano governati da un "codice" di regole fisse» (*ibidem*, p. 26). Il processo analizzato da Koestler rientra evidentemente nella categoria del carnevalesco, nell'universo fluido e contraddittorio dell'umorismo.

<sup>11</sup> Su questo punto concordano le opinioni di alcuni teorici del comico; per Bergson il carattere di socialità del riso è una delle condizioni fondamentali perché si verifichi la situazione comica: «noi non gusteremo il riso se ci sentissimo isolati. Sembra che il riso abbia bisogno d'un'eco. [...] E tuttavia questa ripercussione non deve andare all'infinito: essa può espandersi nell'interno d'un circolo largo quanto si vorrà; ma il circolo deve rimanere chiuso. Il nostro riso è sempre quello di un gruppo di persone. [...] Il riso, per quanto schietto lo si creda, cela sempre un pensiero nascosto d'intesa, direi quasi di complicità, con altre persone che ridono, reali o immaginarie che siano» (H. Bergson, *Il riso*, trad. it., Bari 1982, p. 6). L. Olbrechts-Tyteca conferma: «Vengono quindi ad assumere un'importanza fondamentale alcuni caratteri generali del riso, e in special modo il suo aspetto sociale. [...] Il "riso di accoglimento" festeggia la formazione o la ricomposizione

Nelle novelle in terza persona, la dimensione umoristica emerge nella logica paradossale in modo meno evidente di quanto avvenga per Zeno narrato e narrante, ma il narratore non rinuncia alla consueta ironia; il protagonista della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* si scontra con le obiezioni dell'infermiera, poiché le sue affermazioni non rientrano nel senso comune:

Per la prima volta parlò chiaramente del passato confessando quello ch'essa forse sapeva o di cui almeno dubitava. – I trascorsi di gioventù devono essere dimenticati. Ad ogni modo non possono più essere ripetuti. – Ma l'infermiera non si quietò. Per quanto non le mancasse nulla in quella casa, pure le spiaceva di veder preparati per altri quei buoni cibi. Velenosamente rispose: – Cinque mesi or sono Lei era dunque giovane!

– Solo cinque mesi sono trascorsi da allora? – domandò il vecchio stupito. A lui pareva fosse trascorso un secolo dall'ultima visita della giovinetta. Rifece il conto e trovò che quel periodo di tempo non raggiungeva neppure i cinque mesi. Non rispose all'infermiera, ma dubitò di essere vecchio essendo stato tanto giovane cinque mesi prima. Non dubitò però del proprio sincero desiderio di morale e di bontà (pp. 42-33).

All'ironia della replica della donna, corrisponde una sovrapposizione tra la considerazione del tempo cronologico ed esterno, e il tempo interiore, personale e indipendente. Ma il paradosso vero è proprio si realizza nel pensiero del vecchio; lo scorrere delle frasi segue la 'sua' logica, che si scontra con l'evidenza della realtà: l'infermiera, oltre a rappresentare il «buon senso comune», diventa anche il punto di riferimento oggettivo esterno con il quale si misura l'assurdità del protagonista. Subentra un'inversione mentale, basata però su un'assoluta coerenza sillogistica:

- 1) *la relazione con la fanciulla è sintomo di gioventù;*
- 2) *la relazione con la fanciulla risale a cinque mesi prima;*
- 3) *cinque mesi prima era dunque giovane.*

---

del gruppo, ovvero l'ingresso in un gruppo già costituito; esso è quindi una manifestazione di comunione; il "riso d'esclusione" è anch'esso manifestazione di comunione ma trae occasione dall'espulsione, generalmente provvisoria, di un membro fuori della comunità [...]. Un motto riuscito è sempre detto di fronte o contro qualcuno» (Olbrechts-Tyteca, *Il comico cit.*, pp. 16-17).

Il ragionamento deduttivo è valido perché appare coerente e logico; è invece la verità della prima premessa che viene posta in dubbio dalla donna, mentre prevale la dimensione intima su quella generale. Nel momento in cui l'infermiera la condanna assolutamente, il vecchio pone quella premessa alla base della sua concezione della senilità; l'umorismo che irride il personaggio sembra contemporaneamente diventare il suo più valido supporto nel momento in cui non decreta a priori l'erroneità di un pensiero, ma lo propone come valida alternativa al mondo dell'oggettività.

Anche Zeno si trova implicato in una situazione simile a quella del buon vecchio, quando decide «di prendersi un'amante» e la sua scelta cade su una giovane di ventiquattro anni; il procedimento strategico dell'autoironia trova in questo caso una esemplificazione particolare:

Subito da bel principio, anzi prima di fare quel contratto e per incorarmi a farlo, aderendo a me, essa mi disse: "Ti assicuro che non mi fai schifo". Era abbastanza dolce perché detto con grande dolcezza, ma mi stupì. Io veramente non ci avevo mai pensato di non far schifo. [...] Ma, ad onta dei denari che pagavo per la cura, non osai di spiegare a Felicità come io la volevo. Ed essa molto spesso abbandonandosi a me la guastava con piena ingenuità: "Curioso! Non mi fai schifo". Un giorno con la brutalità di cui io sono capace in certe circostanze, le mormorai dolcemente all'orecchio: "Curioso! Neppure tu non fai schifo a me". Ciò la fece ridere tanto che la cura fu interrotta (pp. 441-442).

Il rapporto gioventù-vecchiaia è riproposto qui in forma sarcastica, ma mantiene la medesima sproporzione nel ragionamento degli interlocutori. Alla sorpresa che già provoca l'affermazione della ragazza sul protagonista, si aggiunge un elemento essenziale per la tecnica umoristica: il controsenso della replica, che segue però la logica di una risposta consequenziale. La diversione del percorso mentale tra Zeno e la ragazza produce un effetto comico: la frase inattesa si sovrappone alla coerenza della dichiarazione del vecchio, ma è una coerenza che si scontra con il contesto; l'evento è appunto «bisociato», cioè letto contemporaneamente attraverso due codici incompatibili, ciò che crea il sorriso del lettore e il riso della stessa fanciulla. Interrompendo lo sviluppo logico della situazio-

ne, il racconto sembra imboccare una direzione, per poi deviare successivamente e attuare uno «spostamento dell'accento psichico su un tema diverso da quello iniziale». <sup>12</sup> L'episodio, infatti, non è concluso; Zeno narrante, nella sua irriducibile attitudine all'autocritica, vuole ancora sorprendere, e far ridere:

Eppure io talvolta oso vantarmi con me stesso, per rilevarmi, sentirmi più sicuro, più degno, più alto, dimenticare di aver dedicato una parte della mia vita allo sforzo di non fare schifo, che Felicita, in qualche breve istante della nostra lunga relazione, pur m'abbia amato. E quando cerco una sua sincera espressione di affetto, non la trovo né nella dolcezza sempre immutabile con cui essa m'accoglieva ogni volta, né nella sua cura materna con cui mi proteggeva dai giri d'aria, né, una volta, la sua sollecitudine, di coprirmi con un soprabito del fratello, e prestarmi un ombrello perché mentre stavamo insieme, fuori era scoppiato un temporale, ma ricordo un balbettio sincero: "Come mi fai schifo! Come mi fai schifo!" (p. 442).

L'autore innalza la carica emotiva, sviluppa la tensione del discorso, poi abbassa il tono ad un semplice «balbettio», una sorta di *anticlimax* improvviso che devia ancora il corso dell'attesa. Anche l'amante, dunque, rientra nell'obiettivo della sua polemica e diventa oggetto di umorismo: la rivolta antiborghese non la esclude perché anch'essa è parte del sistema che Svevo tenta di disgregare, rappresentandolo; l'adulterio non è più l'infrazione della regola, ma è compreso nelle convenzioni sociali cui il ricco commerciante borghese si adatta senza più scegliere. In questo senso la relazione di Zeno con Felicita non è un tradimento nei confronti di Augusta; il rapporto con la moglie sembra anzi trarne giovamento: «E così avvenne che qualche giorno anche Augusta ebbe un vantaggio dalla mia avventura e fu accarezzata, amata, compensata come all'epoca

---

<sup>12</sup> Questa tecnica, che Freud denomina «spostamento», risulta in larga misura indipendente dall'espressione verbale: «esso dipende non dalle parole, ma dalla successione di pensieri. Se vogliamo cancellare il motto, il sostituire le parole non serve, se il senso della risposta rimane inalterato» (S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it., Torino 1988, p. 75). Tale osservazione acquista particolare rilevanza nel contesto della narrativa sveviana: l'umorismo di questo autore, infatti, è raramente definito da caratteristiche verbali, neologismi o parole inconsuete; il linguaggio delle novelle tende a sottrarsi all'amplificazione.

di Carla». È implicita, ovviamente, la consueta autogiustificazione, ma l'analogia amante-farmaco sembra esorcizzare ironicamente uno dei luoghi più frequenti e più seri della società cui il protagonista e l'autore appartengono:

Io sono stato sempre molto intraprendente. Esclusa l'operazione volli truffare madre natura e farle credere ch'io sempre ancora fossi atto alla riproduzione e mi presi un'amante. Fu questa la relazione più calma ch'io m'abbia avuta in vita mia: Prima di tutto io non la sentii quale un trascorso, o quale un tradimento ad Augusta. Sarebbe stato un bizzarro sentimento questo: A me pareva che quella di prendermi un'amante fosse una decisione equivalente a quella di entrare in una farmacia (p. 439).

L'elemento di meccanicità che irrigidisce ciò che dovrebbe appartenere caratteristicamente alla sfera del sentimento e delle passioni è presente nella scrittura di Zeno e corrisponde alla sua disposizione all'umorismo, anche quando non realizza un vero e proprio motto di spirito.<sup>13</sup> L'automatismo interviene perfino nei commenti sulla figlia in lutto per la morte del marito:

Per lei quella figlia sempre piangente era un vero ingombro e quando veniva Clara, essa ne era liberata per intere due ore. Io non lo so per averlo constatato io ma Augusta m'assicurò che Antonia, quand'era in compagnia di Clara, piangeva molto meno. Capisco: Si propongono di spargere quella data quantità di lacrime e in due la raggiungono più presto (p. 421)

La meccanicità 'misurabile' dello spargimento di lacrime si scontra con la reazione, di per sé assolutamente incontrollabile, del dolore e ne emerge un'immagine di Antonia caricata dalla deformazione grottesca. L'aggressione dello scrivente non risparmia nessuno dei personaggi che circondano la sua vita, siano essi familiari o estranei; Zeno si distacca

---

<sup>13</sup> Il concetto della 'rigidità di meccanismo' fonda tutta la teoria bergsoniana del comico; nella varia tipologia delle situazioni risibili, Bergson (1900) pone in evidenza l'esistenza costante e in fondo immutabile di una rigidità o di un automatismo che interrompe l'elasticità e il fluire naturale della vita. L'elemento meccanico interviene là dove non ci si aspetterebbe di trovarlo.

dalla 'normalità' degli altri, li osserva spesso con occhi maligni e il procedimento, questa volta induttivo, del suo ragionamento lo conduce a trarre, dall'osservazione del particolare, commenti gnomici con significato paradossalmente invertito. È il luogo dove l'ironia trova uno spazio particolarmente favorevole: lo sdoppiamento narrato-narrante si rende esplicito nel commento e la sentenza generale consente allo scrivente di esprimere sinteticamente i suoi giudizi più universali, mantenendoli comunque sotto il segno dell'inattendibilità. Il caso di Clara implica una situazione intricata: la cognata della figlia Antonia piange con la vedova inconsolabile la morte del fratello, ma favorisce contemporaneamente la proposta di un pretendente, già amico di Valentino:

Ci pensavo spesso a quella fanciulla brutta che mi chiariva come in nessun caso i nostri istinti possono essere aboliti ma tutt'al più deviati a mete per le quali non erano fatti. In fondo per quanto attaccata alla memoria del fratello – attaccamento dimostrato con tanta assiduità col pianto ch'essa ogni giorno gli dedicava in compagnia di Antonietta – essa non poteva fare a meno di oltraggiarla favorendo l'amore del Bigioni. È semplice: Quando a qualcuno è tolta la possibilità di fare all'amore per proprio conto è costretto dall'istinto imperioso a farlo per conto altrui (p. 422).

La situazione di beffa a contenuto sessuale, esclusa dai primi due romanzi, diventa un *tòpos* della narrativa sveviana; in ogni caso non include mai la scurrilità, è piuttosto un'allusione più o meno esplicita che sostituisce simbolicamente l'aggressione del personaggio. È il tipico comportamento di Zeno che osserva il rapporto tra Renata, la bambinaia del nipote, e Fortunato, lo *chauffeur* di casa:

Era tanto più lento di lei che era rapida e intendeva prima che si fosse finito di parlare. È vero che Renata poi spesso dimenticava mentre Fortunato non sbagliava più dopo di aver fatto sprecare una quantità di fiato prima di afferrare esattamente quello che gli si diceva. [...] E poche sere dopo mi raccontò che quella sfacciatella di Renata aveva dichiarato che se avessero sentito il bisogno di avere dei bambini se li sarebbe fatti fare da qualcuno un po' più svelto di Fortunato.

Ridemmo molto io e Augusta. Lei perché riteneva fosse una parola scherzosa priva d'importanza, io perché realmente mi piacque e non m'importava di sapere se fosse detta sul serio o meno. Anche Renata pensava alla legge dell'eredità?

Carlo cui raccontai come al solito tutto per sottoporre al commento della generazione presente quello che io sapevo intendere meno, mi disse: "Ma tu sbagli, zio. Essa non pensa affatto all'eredità. Pensa ai bisogni dell'ora presente" (pp. 433-434).

Anche il dottore nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* mette in atto una forma di aggressione sessuale simbolica, nella risposta che fornisce al suo paziente, il quale indaga, con un atteggiamento moralmente nuovo, i rapporti tra gioventù e vecchiaia:

Il dottore si mise a ridere e quando rideva amava di rivelare il suo più intimo pensiero. – Obbedienza? Immediata perché non bisogna far aspettare i vecchi. Rispetto? Tutte le giovinette di Trieste in ginocchio perché si possa più facilmente sceglierle. Affetto? Di quello buono e solido, braccia al collo o altrove e bocca su bocca (p. 57).

La tecnica adottata dal medico consiste nel riprendere tutti i quesiti del protagonista e rispondere secondo una prospettiva diversa: egli esprime nel motto ciò che non può vivere nella realtà, ma assume anche la responsabilità delle sue parole, poiché le riferisce in prima persona. Al contrario Zeno non solo riversa la sua carica aggressiva sugli altri nel tentativo di occultare la propria, ma li rende anche responsabili dell'ironia o del sarcasmo più allusivo: è significativamente pronunciata da Carlo la frase che rimanda ai «bisogni dell'ora presente» di Renata. La situazione può essere emblematicamente rappresentata da una grande negazione freudiana che afferma prepotentemente ciò che nel momento stesso tenta di celare: i contrasti ancora una volta emergono dal discorso di Zeno, il quale somma in sé l'aggressività, l'atteggiamento difensivo e l'autoironia come opposti che non trovano mai una conciliazione, ma anzi si definiscono attraverso il continuo prevalere reciproco.

La medesima strategia è riproposta quando Svevo interviene clinicamente riguardo l'istituzione matrimoniale: l'io narrante pone sotto il segno della polemica innanzitutto la sua unione con Augusta, e le continue



dichiarazioni di 'amore inalterabile' rimandano immediatamente alla decisione di sposarsi e al criterio di tale scelta raccontati nella *Coscienza*; ma l'ironia più esplicita non si rivolge a se stesso, bensì alla figlia o alla bambinaia:

Io mi figuro che poi, quando poteva liberarsi dalla vita della trincea e correre a trovare la sorella presso la quale trovava Antonia, facilmente se ne innamorò, perché certamente il salotto di Antonia era tuttavia preferibile alla trincea. Non so se fra i due giovani si sia parlato d'amore. Augusta che conosce la propria figlia lo esclude. Essa pensa che per parlare di amore, Antonia avrebbe prima preteso si parlasse di matrimonio e ciò è quasi sicuro (p. 397).

Per quanto riguarda Renata, poi, Zeno non osserva più neppure quella ritrosia che lo tratteneva nel caso della figlia, e dalla situazione della ragazza ricava una legge generale:

E così Fortunato restò sempre a casa. Funge anche da giardiniere, senza un grande gusto, ma con un certo amore. E non ha troppo da fare. Tant'è vero che trovò il tempo di sedurre la nostra piccola amica.

La quale lo trattava già come un marito, cioè con poco amore. Amava chiamarlo quello delle *panne* ciò che mi faceva ridere maliziosamente dopo che Carlo m'aveva spiegato come si potesse farlo. C'era anche fra di loro qualche differenza per i lavori. Essa avrebbe voluto ch'egli fosse incaricato anche dell'ordine nel salotto perché c'erano delle piante, e quand'egli protestava essa rideva: "Non è tuo tutto quello che è mio?" (p. 433).

«Lo trattava già come un marito, cioè con poco amore»: Zeno solo apparentemente affida alla ragazza la responsabilità di tale analogia, ma in realtà quel «cioè» che sembra voler generalizzare la morale che sottende al matrimonio, è parola dell'io narrante. Svevo rievoca, insomma, i valori borghesi più consacrati dalla società contemporanea, ma l'umorismo della sua scrittura dà forma ad un personaggio che infrange quei valori nel momento stesso in cui le sue scelte sembrano decretare invece un'adesione; la figura del marito esemplare che Zeno impone non solo alla moglie, ma al lettore, rappresenta una grande immagine di ironia e l'istinto della ribellione e del rifiuto invade la razionalità dell'integrazione

borghese. In questo senso il matrimonio diviene il primo oggetto della polemica: là dove l'istituzione è più tutelata, la sua opera di corrosione ironica e parodica acquista una valenza primaria e diventa una possibilità alternativa, se pur critica, rispetto alla «limitatezza e univocità» di un concetto o di una certezza.<sup>14</sup>

Alla base dei comportamenti e delle scelte umane, sembrano esserci regole che dimostrano ora tutta la loro inconsistenza e soprattutto non appaiono più soggette ad una perenne validità: affiorano l'assurdità e il controsenso dei rapporti tra gli uomini, e il punto di vista dell'io narrante ne rappresenta la precarietà degli accordi:

Valentino come tanti altri uomini d'affari credeva che le cose si possono discutere a questo mondo (p. 460).<sup>15</sup>

Anche la religione non può essere accettata nella sua forma di chiuso dogmatismo: il credo più ferreo e convinto viene a contatto con il ragionamento analitico del narratore di *Corto viaggio sentimentale*, che assume con l'indiretto libero il punto di vista del protagonista:

Lo stesso fatto che anche se il peccato fosse dichiarato lecito, si peccerebbe ora meno sovente che in epoche anteriori, prova che tutto dipendeva da quello che si può e si deve. E il signor Aghios assurse anzi ad un pensiero altamente filosofico: Se il signor Iddio ci avesse fatti proprio allo scopo di vederci agire proprio come lui vuole, non ci sarebbe stato scopo alla creazione. Egli ci fece, eppoi

---

<sup>14</sup> Cfr., a questo proposito, l'acutezza dell'osservazione di Italo Calvino: «Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio». (Calvino, *Definizioni di territori: il comico*, in *Una pietra cit.*, p. 157).

<sup>15</sup> La presunzione secondo cui deve sempre essere possibile una discussione è un accordo necessario per il verificarsi di una argomentazione e il «buon senso» tende a considerare come un fatto quella che è e rimane solo una presunzione. Il carattere comico dell'affermazione di Zenò consiste nel mettere in evidenza che invece la presunzione possiede uno statuto labile e convenzionale, l'adesione non è universale e assoluta. Cfr. Olbrechts-Tyteca, *Il comico cit.*, p. 82; il riferimento al *Trattato dell'argomentazione* riguarda la parte seconda, in particolare il capitolo relativo a *L'accordo*.

stette a guardarci con curiosità e mai con ira. Perciò il signor Aghios desiderava le donne degli altri, senza averne rimorso (p. 157).

Il dubbio investe proprio «quello che si può e si deve»: la disposizione umoristica di Svevo sembra intrecciare due voci che danno rilievo ad attitudini distinte, contraddittorie ma sempre coesistenti. Una segue un percorso induttivo o deduttivo, costantemente caratterizzato da una logica o almeno da una coerenza interna, ma che si scontra paradossalmente con la realtà oggettiva, o si sovrappone ad uno schema mentale comune, sfociando nel controsenso; è quella che insinua il dubbio e infrange la validità di una regola insostituibile. L'altra si svela nell'incertezza delle scelte e delle affermazioni, sempre connessa ad un atteggiamento difensivo e sostenuta da moventi egoistici. Complementari l'una all'altra, possono pronunciarsi contemporaneamente nella scrittura umoristica, poiché essa tipicamente include, nella dimensione della carnevalizzazione, la plurivocità e l'emergere di contrari non necessariamente riconciliati. Ma dal *caos* e dalla polifonia di una tale rappresentazione, deriva una conseguenza assoluta, dalla quale l'autore non può più retrocedere: l'infrangersi di ogni stereotipo comporta, anche a livello linguistico, l'impossibilità di pronunciare massime già consolidate; dalla sovrapposizione di una frase 'fatta' con un'idea che rientra nella sfera personale, Zeno giunge ad un comico di linguaggio che associa un predicato ad un soggetto incompatibile con esso:

Insomma l'affare disastroso in cui mi precipitai dipese certamente dalla mancanza di sensibilità mia, credevo cioè che continuasse la guerra mentre sapevo che era *scoppiata* la pace (p. 455).

La logica risponde ad un fine utilitaristico che non trova ovviamente riscontro nel giudizio comune: per Zeno, al quale la guerra non ha portato gravi sventure, lo 'scoppio' della pace è causa della vera sciagura, cioè dell'insuccesso economico e del tracollo finanziario dei suoi «affari».

Nel mondo contemporaneo, insomma, Zeno riconferma la propria 'estraneità'. Secondo Bergson, il riso è la punizione della società al vizio

del singolo;<sup>16</sup> per Svevo, al contrario, la prospettiva è capovolta, poiché è l'uomo che ride, e il suo obiettivo è lo smascheramento della società. Avvalorando così la tesi di Bachtin, lo scrittore triestino sovverte l'ordine del mondo in cui vive, conferendo al singolo un potere straordinario; a questo proposito già Leopardi, un autore che Svevo aveva approfonditamente studiato, scriveva nel 1828: «In fine il semplice *rider alto* vi dà una decisa superiorità sopra tutti gli astanti o circostanti, senza eccezione. Terribile ed *awful* è la potenza del riso; chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire».<sup>17</sup>

Ma il riso è innanzitutto un'emozione e su questo punto sembra delinarsi uno degli apparenti contrasti della prosa sveviana: il fatto che il lettore sia chiamato ad interpretare e a porsi in una zona straniata rispetto alla narrazione, non comporta la negazione di uno stato emozionale.<sup>18</sup> Anzi, all'interno della comunicazione letteraria, anche l'autore partecipa in prima persona al 'divertimento' inteso come situazione emotiva privilegiata che non solo la fruizione dell'opera è in grado di offrire, ma anche l'attività creatrice; nel motto di spirito avviene qualcosa che nessuna analisi e nessun controllo possono spiegare. A Benjamin Crémieux, il 16 maggio del 1928, egli scrive:

Del resto dopo alcune settimane meno buone sto tanto bene che, con improvvisa decisione, mi sono messo a fare un altro romanzo, *Il Vecchione*, una continuazione di Zeno. Ne scrissi una ventina di pagine e mi diverto un mondo.

<sup>16</sup> Tale è per Bergson, infatti, la funzione sociale primaria del comico (cfr. Bergson, *Il riso* cit., pp. 11-15).

<sup>17</sup> G. Leopardi, *Zibaldone*, 23 settembre 1828, in *Tutte le opere*, vol. II, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze 1969, p. 1187. Uno degli espliciti riferimenti di Svevo a Leopardi si trova nel *Soggiorno Londinese*, vol. III, a proposito del confronto e dell'influenza tra arte e filosofia: «Mi basti ricordare l'incanto che lo Schopenhauer provò al conoscere l'opera del Leopardi. Talvolta si pensa che il Leopardi abbia saputo della filosofia dello Schopenhauer. È escluso. L'opera principale dello Schopenhauer è del 1818 ma fino al 1848 nessuno ne seppe in Germania stessa». (*Saggi*, p. 688).

<sup>18</sup> La carica emozionale del riso è al contrario molto intensa. Sostiene Arthur Koestler: «il riso ostacola le pulsioni biologiche e rende l'uomo ugualmente incapace di uccidere e di copulare» (Koestler, *L'atto* cit., p. 40). A differenza di Bergson per il quale il riso implica un distacco intellettuale e l'«insensibilità» che lo accompagna è una delle condizioni di esistenza, per Freud l'intento del comico è di «produrre piacere» e il desiderio soddisfatto, l'emozione, viene vissuto simbolicamente nel motto di spirito.

Non ci sarà niente di male se non arriverò a terminarlo. Intanto avrò riso di gusto una volta di più nella mia vita (*Epistolario*, pp. 876-877).

L'eccitazione del riso non lascia spazio, invece, all'ingranaggio della novella sentimentale: l'ironia e l'essenzialità dello stile sveviano annullano la possibilità di un vero e proprio momento drammatico. La dimensione simpatetica è esclusa totalmente dai racconti, come anche dalla *Coscienza*, e la narrazione umoristica, incrementando il distacco critico dell'autore e del lettore, ma anche della voce narrante, sembra non permettere la partecipazione al vissuto del personaggio. Ma tale distanza non comporterebbe di per sé l'assenza di un sentimentalismo 'interno' al racconto: invece proprio il livello diegetico, il meccanismo della 'fabula', consente di mettere in atto una strategia narrativa che allontana il protagonista dalla sua stessa vicenda. Il patetico è evocato, ma solo in quanto diventa oggetto di ironia, e gli uomini delle novelle guardano se stessi muoversi, vivere o divertirsi in un dramma esistenziale che non li assorbe mai completamente; vi è una sorta di scissione che conferisce loro la facoltà di straniarsi. La morte, il dolore, la malattia, il tradimento, l'inganno, luoghi tipici del coinvolgimento empatico e della letteratura 'seria', sono attratti nella sfera di un *pathos* che non traduce più l'immediatezza di un'esperienza, ma è ironizzato nelle sue forme più inviolabili: non il «basso materiale e corporeo», ma gli alti valori borghesi.<sup>19</sup>

Quel criticismo corrosivo che apre il dialogo e si espone al rischio necessario e suggestivo dell'interpretazione non è il frutto dell'ispirazione improvvisa, poiché un elaborato processo creativo conduce al risultato di una 'ragione comica' che non racchiude, neppure terminologicamente, alcunché di antitetico. È l'ambivalenza che appartiene tipicamente all'umorismo: il paradosso libera le energie psichiche e sembra, per un istante, straniare la ragione, ma al contempo essa non si scontra con la farsa o l'ironia, è anzi ciò che regge la formazione di ogni motto di spirito. L'*ho-*

---

<sup>19</sup> Il «basso materiale e corporeo» caratterizza, per Michail Bachtin (1965), il comico dell'opera di Rabelais e il riso ne rappresenta «la forza rigeneratrice e rinnovatrice» (Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it., Torino 1976, p.139).

*mo ridens* non è necessariamente un essere irrazionale: il progresso della ragione trae al contrario ogni vantaggio dal concetto di umorismo inteso come dimensione retorica e dalla proposta del riso come momento dell'avanzamento.

Valentino Cecchetti

La «scelta dei compagni» e la decadenza:  
nota sul *Seme sotto la neve* di Ignazio Silone

Il populismo esistenziale di Silone – declinato su socialismo, evangelio, utopia – è un'allegorizzazione della 'decadenza' novecentesca e proietta il mito libertario dello scrittore *needing to testify* tra i riflessi fenomenici dell'estetismo politico dei primi tre decenni di questo secolo. Per stabilire quanto ciò sia verificabile soprattutto in rapporto al terzo romanzo dello scrittore abruzzese, *Il seme sotto la neve*,<sup>1</sup> è necessario valutare in quale misura quest'ultimo sia contiguo all'esperienza naturalistico-veristica di *Fontamara* e in che termini se ne distanzi per avvicinarsi a moduli rappresentativi simbolico-figurati.

L'*ex abrupto* editoriale di Ignazio Silone si presenta, all'inizio degli anni Trenta, come una miscela di motivi anticipatori del «neorealismo postbellico» e di retaggi strutturali e tematici verghiani: corallità narrativa e mutamento inavvertito del punto di vista; impersonalità e gioco degli effetti; subordinazione del narratore vettoriale e realista; impianto ideologico privo di esplicitazioni programmatiche estrinseche alla struttura narrativa; spinta al naturalismo ciclico-epico da *Vinti* o da *Rougon-Macquart* d'Abruzzo; impostazione costruttiva omogenea che agisce, tuttavia,

---

<sup>1</sup> Prima edizione con il titolo *Der Samen unterm Schnee*, Zurigo 1941; seconda edizione, *Il seme sotto la neve*, Canton Ticino 1942; con lo stesso titolo, Roma 1945 (prima edizione italiana). Il testo del romanzo è stato modificato nel 1950 e nel 1961; cfr. V. Tudini, *Varianti sconosciute di «Il seme sotto la neve» di Ignazio Silone: analisi strutturale*, Ravenna 1992.

su dati strutturali secondari come la riproposizione del protagonista e dello sfondo. Nel recupero di maniera del naturalismo e dell'epica ottocentesca avviene, inoltre, la violazione del codice verghiano e il ritorno, già all'interno di *Fontamara*, a forme legate alla narrativa popolare e al melodramma ('l'eroe positivo'), cui si collega una certa programmaticità politica e ideologica comunque asincrona, in anticipo e in ritardo, rispetto al *revival* realistico ed *engagé* degli anni Trenta-Quaranta.<sup>2</sup>

Nel *Seme sotto la neve* il coro verghiano diviene *conversation novel* e romanzo a tesi, con l'importazione di modi narrativi parzialmente estranei alla tradizione italiana, mentre lo sfondo assume caratteri autonomi e assolve la funzione di garantire l'unità narrativa e la cornice della vicenda. Da un lato esso costituisce la quinta arcaicistica in cui si dispongono strutture narrative di carattere drammaturgico e il richiamo etico ad un'una umanità spoglia, elementare, che rappresenta la concretizzazione allegorico-referenziale del messaggio ideologico. Dall'altro, lo sfondo, sorregge un dialogo di ordine gnomico-mimetico, che costituisce il controcanto a un punto di vista autorale dominante, ora come veicolo d'idee, ora come vettore dell'andamento digressivo del racconto.

Con il precisarsi di un'ideologia cattolico-eretica che determina precise conseguenze sul piano delle opzioni formali e costituisce la necessaria premessa alla 'pura edificazione' delle ultime prove narrative,<sup>3</sup> emerge la natura ancipite del romanzo siloniano, tra mimesi e utopia, rappresentazione documentaria e realismo allegorico. Infatti, dalla sovrapposizione di istanze narrative differenti e contraddittorie – e non solo dalla dicotomia fra romanzo d'idee e romanzo d'azione – risulta la persistenza di alcuni caratteri sperimentali del primissimo Silone. Ciò soprattutto in direzione del recupero di esperienze mescolate, tra romanzo sociale e romanzo di formazione, con la matrice campagnolo-nieviana

---

<sup>2</sup> Per l'analisi del percorso intellettuale e letterario di Silone: a R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura contemporanea*, 2, Torino 1981, pp. 553-554.

<sup>3</sup> Sulla «pura edificazione» delle ultime prove narrative di Silone si rimanda a: Luperini, *Il Novecento* cit., p. 554; è interessante notare che a giudizio di Guido Piovene la tecnica del *Seme* sarebbe ottocentesca e mutuata da Fogazzaro: G. Piovene, *Moralità di Silone*, «Città», febbraio 1945.



che incontra il manzonismo pirandelliano dei *Vecchi e i giovani*, il D'Annunzio *Blut und Boden* della *Pescara* e di *Iorio*, l'anticipazione diegetica dostoevskijana, il tenore allucinato delle vicende, la coloritura esasperata del racconto, il codice espressivo esistenziale dell'eroe e degli antagonisti, la rappresentazione dal sottosuolo. Insomma, il concorso di una tradizione disparata che rivisita l'epica folklorica degli umiliati e offesi della tradizione populistica europea dà vita a un congegno narrativo sovraccarico, che abbandona le sillabazioni lessicali e le cantilene dialogiche fontamariane per strutturarsi in complessi e inceppati tentativi dialogici da *conte philosophique* cristiano e nello stesso tempo attraverso l'accumulazione di possibilità espressive mantenute sul piano delle strutture narrative tradizionali (e tutte repertorate nell'alveo multiforme del realismo), muove verso un'intento dissacratorio della verosimiglianza operando per vie interne all'opzione realistica e approdando all'apparente prevalenza del contenuto, alla negazione allegorizzante del romanzo di idee e di denuncia, alla *diminutio* ritualistica e liturgica dell'intreccio.<sup>4</sup>

Il carattere composito del *Seme sotto la neve* si risolve dunque, sul piano narrativo, in un processo figurale che carica di esemplarità l'*itinerarium ad utopiam* di Pietro Spina e la comunità *déracinée* del pagliaio di Colle; come in una Commedia minore, i dialoghi e le situazioni narrative si compongono nella simbolizzazione abruzzese e localistica dell'età dei totalitarismi e nel racconto di *Everyman* in viaggio in un quaggiù sordo al richiamo della redenzione e dell'utopia.

La procedura rappresentativa siloniana, quindi, recupera il racconto allegorico a sostegno di un dialogo spesso tortuoso, in apparenza incoerente, ma che di rado risulta pretestuoso e inquadra, in sintonia con molte analoghe esperienze intellettuali e letterarie europee dello stesso giro di

---

<sup>4</sup> Sul processo di figuralizzazione e di 'intensificazione simbolica' operato sulle strutture narrative da Silone dopo *Fontamara*, si noti quanto afferma M. Tedeschi: «In complesso ci sembra che l'interesse letterario dell'opera di Silone risieda in gran parte nella ripetizione di una formula di autobiografia politico-esistenziale in chiave allegorica» (R. Contarino-M. Tedeschi, *Dal Fascismo alla resistenza. Pubblicisti, saggisti e narratori dell'antifascismo*, XIV, *La prima narrativa politica. Ignazio Silone e Emilio Lussu*, LIL, Roma-Bari 1980, pp. 131-136. Di «realismo simbolico» aveva parlato anche C. Salinari, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli 1967.

anni (si pensi, per restare in Italia, all'Alvaro de *L'uomo è forte*), lo scenario ideologico in cui si incontrano e si contrappongono storia e mito, degenerazione totalitaria e rivolta esistenziale, adesione e contestazione, vitalismo, arcaismo, pauperismo.

Proprio il ritratto eroico-romantico di Pietro Spina, nella chiave apologetica e popolaristica di avventurato «povero cristiano», coincide con l'idealtipo dell'innocente e del *jeune revoltée*, raffigurato sullo sfondo del perduto ordine matriarcale e cristiano della nonna-madre donna Maria Vincenza:

Ma cosa potevo figurarmi – continua Donna Maria Vincenza, – che oggi-giorno possono esservi rimedi peggiori dei mali? No, proprio non mi ci raccapezzo. Tanto più che, se devo dirti francamente la mia impressione, ebbene non mi è lecito parlare di Pietro come di uno scapestrato. Se lo fosse, la situazione sarebbe persino più facile; invece è proprio il contrario. A dirti la verità, prima di rivederlo, ero in trepidazione, m'aspettavo, se non addirittura un petroliere o un teppista col coltello tra i denti, almeno uno scostumato, un uomo involgarito. Questo poverino invece (e io non riesco a spiegarmelo) è rimasto com'era a quindici anni. Ha ancora la sensibilità la timidezza la delicatezza, perfino il pudore, di quand'era ragazzo. Ma mentre allora nessuno di noi, nemmeno la madre, sapeva veder chiaro in lui, e non riuscivamo neppure a indovinare se una certa ritrosia gli venisse dalla salute cagionevole o dalla mancanza di intelligenza, adesso egli è così trasparente così aperto, direi così spalancato, come può esserlo un melone a metà. Egli mi fa pensare a un povero pellegrino che trae sulle mani la propria anima nuda. Pensa un po', Severino, una creatura simile nella politica. Ah, se potessi distoglierlo da quella idea fissa, da quel fanatismo. Ma non oso parlargliene.<sup>5</sup>

L'adolescenza e le stigmate di una impossibile ricomposizione con il mondo di ieri («È come un lutto, ormai; come una disgrazia senza rimedio»), un trauma storico che ha una portata e una connotazione generazionali, l'interrompersi della regolare percezione del processo di *Bildung* biografica in armonia con gli spiriti progressivi della Storia, fanno riaf-

---

<sup>5</sup> Silone, *Il seme sotto la neve*, Milano 1993<sup>11</sup>, p. 112.

fiorare la «tristezza sottile» e l'irreconciliabilità romantica, l'elezione dolorosa e la separazione fisica e fisionomica dalla tribù borghese. Il ritratto corporeo del giovane martire «dei primi tempi cristiani» è quello del resuscitato *étranger*, dalla «faccia di beduino», dalla «testa color terracotta», bruciata e torturata, appesa «per isbaglio» ad un corpo «non suo». Anche il corpo reca i segni di una qualche natura irrisolta e ancipite, vergine e antica, che sta «tra il sant'eremita e l'indemoniato»:

Il suo torso nudo bianco lungo esile, con le costole a fior di pelle, col ventre vuoto e rientrato, e la traccia d'innomerevoli lividori e scorticature, ricorda a Donna Maria Vincenza le immagini di certi ragazzi martiri dei primi tempi cristiani dipinti nella chiesa parrocchiale; ma la testa color terracotta, anzitempo invecchiata, con i tratti fortemente incavati e le occhiaie spettrali, è invece d'una tutt'altra persona e sembra appiccicata per isbaglio a un corpo non suo. [...] «Adesso, figlio mio, posso dirtelo» – confessa Donna Maria Vincenza sorridendo. – «La sera di Sant'Antonio, quando quell'uomo di Pietrasecca ti scaricò dal suo carretto, nel momento in cui vidi davanti a me questa tua faccia da beduino, fui sul punto di rifiutare di prenderti sulla carrozza, temendo un inganno, temendo che tu, figlio mio, fossi un altro, uno sconosciuto qualsiasi».<sup>6</sup>

La «tristezza sottile»,<sup>7</sup> soprattutto, pare fondare l'eccezionalità eslege dell'eroe, il «mancato adattamento al vivere comune con quel che comporta di debole e parassitario»; pare rimandare alla «innocenza e alla caduta romantiche, allo sradicamento *heureux* come riscatto che prelude a una nuova mitopoiesi civile e comunitaria in un mondo separato, salvato «dal nemico e dai suoi allettamenti volgari», in una parola, salvato dall'oltraggio della Storia:

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>7</sup> «Forse, Maria Vincenza, non si trattava di fanatismo politico [...] O forse solo in apparenza, se devo giudicare da quel poco che tu stessa m'hai raccontato di lui. [...] V'è una tristezza, Maria Vincenza, una tristezza sottile da non confondere con quella più ordinaria che viene da rimorsi da delusioni da sofferenze patite; v'è una forma d'intima tristezza e disperazione che si attacca di preferenza alle anime elette. [...] Da queste parti, tra le persone più sensibili, questa forma di disperazione è stata sempre molto diffusa; ma una volta, per sfuggire al suicidio o alla follia, essi andavano nei conventi» (*ibidem*, pp. 112-113).

Diventare un altro? Anche quello è un modo di morire. Non immaginarti, nonna, ch'io conduca una vita sacrificata in confronto a quella che mi viene offerta: forse l'accusa più seria che si possa muovere alla vita fuori-legge, è di essere una vita facile, ah, fin troppo facile e comoda. A parte alcuni inconvenienti materiali, alcuni pericoli da non prendere tragicamente, nella vita fuori-legge è così facile dire no a tutto, sempre no, soltanto no. Veramente io non ho ancora eliminato dalla mia mente il dubbio che forse la mia ostinazione per l'illegalità potrebbe essere il frutto della mia preferenza per la vita comoda e sicura, forse anche della mia pigrizia. Un rivoluzionario fuori-legge, vedi, si trova nella stessa condizione ideale del cristiano in convento; egli rompe i ponti col nemico e i suoi allettamenti volgari, gli dichiara guerra aperta e vive secondo la propria legge.<sup>8</sup>

«Dire di no [...] soltanto no» agli «allettamenti volgari» della Storia. La negazione ad oltranza segna il ritorno al mondo di Pietro Spina. Dopo essere stato creduto morto e divorato dai lupi, Pietro Spina, che è stato raccolto durante una tempesta di neve dal vagabondo Sciatàp e ricoverato in una stalla dove egli ha vissuto «per qualche settimana» da recluso, con un asino e con il sordomuto Infante, Spina, in figura di «resuscitato» («Sai che cosa mi rispose? [...] M'è sembrato, rispose, d'aver davanti un risuscitato») percepisce come un'ambigua esperienza di rinascita il ritorno del tempo, un tempo di cui egli aveva senza traumi perduta la nozione.<sup>9</sup> È un momento del romanzo su cui vale la pena di soffermarsi:

Però, quando il padrone della stalla e dell'asino, che era diventato quindi anche il mio legittimo padrone, dopo essersi messo d'accordo con te e aver ricevuto da te una somma di denaro, cioè dopo avermi regolarmente venduto, mi caricò sul suo traino e mi condusse a valle nascosto tra sacchi e cenci per consegnarmi, la prima forte sensazione che mi colpì, fu la mia reintegrazione nel tempo. E, fenomeno straordinario, che prima d'allora non avevo mai avvertito, cominciai a distintamente percepire lo scorrere del tempo. Tanto per dartene un'idea ti dirò che sentivo scorrere il tempo come si sente di solito scorrere un fiume; ecco, voglio dire, non alla maniera uniforme artificiale astratta degli orologi; no, senti-

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>9</sup> «Una sola cosa voglio aggiungere: in quella stalla, fin dal primo momento, io perdei ogni senso del tempo. Il quale, si sa, esiste per chi desidera e cerca, e per chi si annoia, ma io non avevo nulla da cercare – ero arrivato – e d'altronde non ho mai conosciuto la noia. Il tempo era dunque per me semplicemente svanito» (*ibidem*, p. 53).

vo scorrere il vero tempo come si sente scorrere un vero fiume, cioè in modo intermittente e irregolare, ora lento e ora impetuoso, secondo il pendio sul quale il fiume cammina, secondo la natura del suo letto, e delle sue sponde, secondo se esso incontra mulini o gualchiere e se alla riva vi sono lavandaie che sciacquano e sbattono i panni. Avevo la netta sensazione che il trainuccio traballante sul quale ero caricato, fosse, rispetto al tempo, come una barchetta malsicura su un fiume in piena che dalla montagna scendeva verso il piano. Altra sorpresa: appuntando lo sguardo tra le scuciture dei sacchi che mi nascondevano, ogni particolare del mondo esterno che mi riusciva di cogliere, benché m'apparisse nient'affatto sconosciuto, mi riempiva tuttavia di stupore.<sup>10</sup>

È qui che si può cogliere il senso dell'ambivalente ritorno del protagonista dallo spazio del mito (la stalla, l'asino e il muto Infante, la percezione creaturale delle esistenze) allo «sgomento del già vissuto», all'«angoscia della ripetizione» dell'«uomo senza passato», del «trovatello [...] raccolto dal brefotrofito» della Storia. Piombato ancora una volta in un mondo «tale [...] che basta allontanarsene per qualche settimana e poi tornarvi, per trovarlo del tutto assurdo e inverosimile». Negazione, assurdo, anarchia, stupore, rigenerazione: la rifondazione dell'esperienza rispetto a una delusione storica a sua volta esperita come una proiezione mitica, ruota attorno al rovescio nobile, positivo, di una sensibilità apocalittica, di un trauma legato al tramonto dell'intellettuale umanista e al nichilismo novecentesco, alle esperienze belliche è all'onda lunga del Novecento demoniaco dei totalitarismi. *Il seme sotto la neve* appartiene, infatti, alla stagione dell'esilio e del fuoriuscitismo comunista di Silone. Per chi desideri ricostruire la storia di una celebre e più volte raccontata frattura di coscienza durante la fase delle prime purghe staliniane, può essere sufficiente, in questa sede, ricordare come essa costituisca una eretica «uscita di sicurezza» e una radicale contestazione dell'ortodossia del Comintern. Ma come rappresenti, anche e soprattutto, una ferita giovanile, un trauma biografico,<sup>11</sup> che si sovrappone alla pedagogia colletti-

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 53-54.

<sup>11</sup> «non ci si libera dal Partito comunista come ci si dimette dal Partito liberale, poiché oltretutto il legame col partito è in proporzione dei sacrifici che esso costa. E in più, come è già stato affermato e analizzato, il Partito comunista, per i suoi militanti, non è solo, né principalmente, un organismo politico, ma scuola chiesa caserma famiglia: è un'i-

va e popolare e agli ideali progressivi ottocenteschi (dall'Ottantanove al socialismo umanitario e scientifico) e in conseguenza della quale formazione individuale e formazione collettiva, esperienza politica ed esperienza personale, convergono in un *Erlebnis* romantico della separatezza dalle istanze comunitarie, di cui viene esperita la degradazione sul piano della demistificazione nichilistica. Di fatto, l'adesione al Partito comunista viene vissuta come un'esperienza a carattere religioso e come risarcimento ad una rimozione di ordine escatologico, ma anche come un'iniziazione fallita, di cui la sofferta autenticità testimoniale siloniana non occulta il radicamento nella rivolta generazionale e nell'estremismo politico, attivistico ed estetizzante, del ventesimo secolo:

La rivolta di un giovane contro la tradizione è un fatto frequente in tutti i tempi e in tutti i paesi, e raramente essa si presenta spoglia di ambiguità. Secondo le circostanze, la rivolta può condurre alla legione straniera, al gangsterismo, all'arte del cinema, o all'estremismo politico. Ciò che definì la nostra rivolta fu la scelta dei compagni. Fuori della chiesa del nostro borgo c'erano i braccianti. Non era la loro psicologia che ci attirava, ma la loro condizione. Una volta consumata la scelta, come l'esperienza insegna, lo sviluppo della vicenda di solito perde ogni originalità. Quasi sempre senza opporre resistenza, anzi col fervore ben conosciuto dei neofiti, si accettano il linguaggio i simboli le norme organizzative la disciplina la tattica il programma e anche la dottrina del partito dei nuovi compagni.<sup>12</sup>

«Una condizione», non «una psicologia» nella scelta dei compagni; diciamo pure un sentimento della vita coniugato in un dogma, in un linguaggio, dei simboli, delle norme organizzative, in disciplina tattica, pro-

---

stituzione totalitaria nel senso più completo e genuino della parola, e impegna interamente chi vi si sottomette. [...] La verità è questa: l'uscita dal Partito comunista fu per me una data assai triste, un grave lutto, il lutto della mia gioventù. E io vengo da una contrada in cui il lutto si porta più a lungo che altrove. Non ci si libera facilmente, l'ho già detto, da un'esperienza così intensa come quella dell'organizzazione comunista. Di essa resta sempre qualche cosa che marca il carattere per il resto della vita. Guardate, infatti, come sono riconoscibili gli ex comunisti. Essi costituiscono una categoria a parte, come gli ex preti e gli ex ufficiali di carriera. [...] Che mi rimane della lunga e triste avventura? Una segreta affezione per alcuni uomini che vi ho conosciuti, e il gusto di cenere di una gioventù sciupata» (Silone, *Uscita di sicurezza*, in *Uscita di sicurezza*, Firenze 1965, pp.106-114).

<sup>12</sup> Silone, *La scelta dei compagni*, in *Uscita di sicurezza cit.*, pp. 139-141.

gramma, dottrina, in un assetto guerriero dell'esistenza. Vale la pena, dunque, di seguire Silone stesso nella ricognizione dell'orizzonte del nichilismo novecentesco, per rintracciare, nella esplorazione dell'«intera superficie» della decadenza, il segno di una *sodalitas* intellettuale che dall'emblema della negazione – «i suicidi di Essenin, di Majakowsky, di Ernst Toller, di Kurt Tucholsky, di Stefan Zweig, di Klaus Mann, di Drieu La Rochelle, di F.O. Mathiessen, di Cesare Pavese»; il pensiero della crisi; «le espressioni più significative del senso di smarrimento, di noia, di disgusto prodotte dal nostro tempo»; i libri di «Heidegger, di Jaspers, di Sartre»; le risposte di Jünger, Malraux, Camus, Simone Weil – risale all'«identica confessione di angoscia e di disperazione [...] davanti al penoso sforzo di vivere e alla sua inutilità» e fonda la reazione politico-esistenziale all'uccisione moderna della vita e l'*engagement* estetico novecentesco. Si tratta, per Silone, di dare conto di un percorso a ritroso lungo la genealogia del «nichilismo al potere» (i totalitarismi contemporanei), da Nietzsche e dalle «astrazioni» dei «giocolieri del nulla» (le avanguardie figurative e l'*art pour l'art* primonovecentesca), all'approdo alla «mera vitalità» del pensiero preesistenzialistico. È una denuncia di come non si possa «prendere dimora stabile nella situazione nichilistica» se non attraverso la descrizione sintomatologica della malattia contemporanea.<sup>13</sup>

Nietzsche definì per primo questa decadenza e la chiamò, come ho ricordato, nichilismo, dando a questa parola un senso che poi le è rimasto, diverso da quello del Turghieneff nel suo celebre romanzo. Le guerre e le rivoluzioni successive hanno adempiuto la previsione di Nietzsche, rendendo evidente ciò che ai suoi tempi poteva ancora essere nascosto. Di che si tratta? Nel suo aspetto morale più comune, nichilismo è l'identificazione del bene, del giusto, del vero col proprio interesse. Nichilista è la diffusa intima convinzione che dietro tutte le fedi e le dottrine in fondo non ci sia nulla di reale, e pertanto, in definitiva solo importi e conti il successo. Nichilista è il sacrificarsi per una causa alla quale non si crede, facendo finta di crederci. Nichilista è l'esaltazione del coraggio e dell'eroismo,

---

<sup>13</sup> «è una condizione dello spirito che viene giudicata morbosa soltanto da chi ne è immune o da chi ne guarisce, ma di cui i più neppure si rendono conto, nella persuasione, anzi, che essa corrisponda ad un modo d'essere del tutto naturale» (*ibidem*, pp. 135-136).

indipendentemente dalla causa a cui servono, equiparando così il sicario al martire. La stessa libertà può essere nichilista, la libertà che non sia al servizio della vita e si tramuta in schiavitù, agitandosi per nulla, nel suicidio e nel delitto, come taluni eroi di Dostoevskij. E così via.<sup>14</sup>

Se della fenomenologia dell'attivismo politico-estetico contemporaneo sono state circoscritte e analizzate le esperienze primonovecentesche e di «destra», una attenzione minore è stata dedicata alla caduta delle illusioni tra i giovani intellettuali identificati con i miti progressivi e con la perdita d'aura del mito proletario. Si tratta di un'area che, sul piano della coniugazione di estetica e politica, risente in pieno della 'ferita' che costituisce il fenomeno più caratterizzante del Novecento europeo e in rapporto alla quale va individuata la comune matrice storica della rivolta giovanile contro il moderno.

Una ragione e un effetto di tale rivolta risiedono nella caduta del mito progressivo del proletariato, come risultato di un crollo più generale e rovinoso di cui Silone stesso, come si è visto, ha delineato i contorni ideologici e le manifestazioni: dunque il primo conflitto mondiale e la tecnica come epifenomeni della crisi moderna;<sup>15</sup> e il proletariato, forza ritenuta immune, che «nel dramma moderno» era parso intervenire «con le sembianze di un protagonista» e come «un elemento nuovo» è coinvolto anch'esso nel medesimo processo di decadenza, una decadenza dalla portata tanto più vasta quanto più il proletario stesso aveva costituito la manifestazione del mito più alto dell'intellettuale romantico civile-progressivo:

Correvano allora gli ultimi anni di un'epoca in cui numerosi fatti sembravano confermare la validità del mito della missione liberatrice dei proletari. Il fascino del mito esorbitava di gran lunga gli angusti schemi della politica dei partiti. Il movimento dei lavoratori, nel suo insieme, appariva agli intellettuali più sensibi-

<sup>14</sup> Silone, *La scelta dei compagni* cit., p. 134.

<sup>15</sup> «Sappiamo che di solito si accusa la prima guerra mondiale di essere stata causa e origine di tanto disastro; ma possiamo domandarci se sarebbe scoppiata quella guerra nel caso che il mondo civile non fosse stato già in crisi. La grande guerra rivelò semplicemente la fragilità dei miti progressivi sui quali poggiava la civiltà capitalistica» (*ibidem*, p. 134).



li come la grande alternativa popolare alla decadenza nichilista annunciata da Nietzsche: era la promessa di una nuova epoca. La vita morale l'arte il pensiero ne erano direttamente influenzati. [...] Non si correva ancora il rischio di essere smentiti, in quegli anni, affermando che ovunque agisse un'organizzazione di lavoratori, in qualsiasi regime, clima o condizione sociale, malgrado i suoi difetti, e chiunque ne fossero i dirigenti, socialisti anarchici sindacalisti, essa si muoveva 'naturalmente' nella direzione della libertà e del rinnovamento. [...] Ebbene, noi tutti ora sappiamo che, nel frattempo, assieme al mito della fatalità del progresso, è svanito anche quello della spontaneità liberatrice del proletariato.<sup>16</sup>

Tra gli estremi della percezione della decadenza e la risposta in chiave politico-estetica alla decadenza stessa – intesa come identificazione in un ideale di rivolta giovanile che, per Silone e per molti degli intellettuali progressisti, coincide con l'adesione *perinde ac cadaver* all'ortodossia del Partito come struttura portante del *compagnonnage* generazionale – si iscrive la vicenda del trauma della rinascita nel tempo e nella Storia, che viene ignorato fintantoché il velo del mito dell'ortodossia e dell'identificazione comunitaria sostituisce la ferita moderna e si interpone, agli occhi del convertito, alle istanze di rimodellamento della Storia sulla base del pericolante mito proletario e all'istanza attivistica ed «a-logica» che sorregge l'identificazione del 'compagno' con il mito estetico della rigenerazione storica:

Non c'è da sorprendersi se le nozioni del catechismo e quelle dei libri di scuola non costituiscano, nella maggior parte dei casi, alcun serio ostacolo all'accettazione della nuova ortodossia. Non si pone a dir vero neppure il bisogno di confutarli, poiché i dogmi del catechismo e dei manuali scolastici fanno parte del mondo che s'abbandona. Essi non sono né veri né falsi; sono 'borghesi', foglie secche. La scelta è emotiva, a-logica. Che poi la nuova ortodossia, così globalmente accettata, rivendichi per sovrammercato il carattere di scientifica o di oggettiva, non è la minore delle incongruenze su cui invano voi cerchereste il senso critico del convertito. Questa è la regola. Ho letto un certo numero di biografie di anarchici, di socialisti, di comunisti, di fascisti, e sono più o meno al corrente delle circostanze che conducessero all'attivismo politico un certo numero di miei conoscenti: non ho ancora trovato una sola eccezione allo schema ora descritto.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 141.

Se eccezioni esistono, devono essere rare. In altre parole, ci dichiariamo sovversivi o conservatori per motivi che portiamo in noi, sovente in termini poco chiari. Prima di scegliere; siamo scelti, a nostra insaputa. E la nuova ideologia di solito, la si apprende più tardi, nelle scuole del partito, al quale, intanto, si è già aderito per slancio di fede. In modo analogo, d'altronde, si svolge il processo inverso, quello eventuale dell'abiura. L'ideologia vi subisce allora lo stesso brusco cambiamento riservato al catechismo e alle patrie storie.<sup>17</sup>

L'attivismo novecentesco risale dunque ad una scelta di campo di ordine non ideologico, ma mitico e generazionale. Si tratta di una sindrome intellettuale che «affonda le radici nel romanticismo decadente» e si intreccia con il filone «sentimentale e progressista del romanticismo sociale, fino a precipitare nel secondo conflitto mondiale». Il periodo che va dal primo dopoguerra sino agli anni Trenta, segna infatti, di fronte al governo mitico delle masse – i totalitarismi –, il ritorno dell'esteta decadente, del *joven señor* orteghiano. Si tratta di una fase intellettuale e politica da porre in rapporto con un disegno di riesautorazione della funzione intellettuale sulla base del recupero del ruolo guida del poeta-vate romantico-decadente: l'ideologia dell'intellettuale guerriero, erede dell'esperienza bellica, rompe con la concezione positiva e liberale del divenire storico e mira all'alleanza con le masse, che contrappone strumentalmente alle classi dirigenti, contestandone la funzione-guida in nome della rigenerazione antistoricistica e antidecadente della politica e del mito «della Bellezza, della Gioventù, del Destino o della palingenesi rivoluzionaria»; ciò allo scopo di costituire, o ricostituire, un «governo degli intellettuali» funzionale alla reazione al moderno e al risarcimento della frustrazione umanistica rispetto alla tecnica, alla produzione, alla selezione delle *élites*.

La rivolta giovanile, o giovanilistica, degli anni Venti-Trenta assume quindi i connotati di un estetismo armato, barbarico e vitalistico, in gran parte collegato «alla stagione della protesta di guerra, alla condanna del mondo dei superiori, degli adulti, dei benpensanti», a un *diable au corps* parricida teso a sottrarsi «all'oppressione delle cellule familiari e socia-

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 140.

li». Ma ciò che costituisce il dato più significativo in rapporto alla specifica esperienza politica e intellettuale di Ignazio Silone è che tale processo borghese e antiborghese di mitizzazione e di estetizzazione della politica, ribellistico e autorisarcenico, assume le forme di una «ricerca di cameratismo» e di un «attacco alla morale tradizionale», che recupera alcuni aspetti del «*compagnonnage* aristocratico» di origine bellicistica e costituisce il rovescio della «proletarizzazione» dell'intellettuale e dell'utopia romantica dell'andata al popolo, sulle quali si misura il meccanismo dell'appartenenza e della scomunica dei «compagni», dei «rinnegati», degli «ex»:

Il passaggio da una visione totale dell'esistenza, retaggio dei filoni antirazionalistici del secolo precedente, di un Nietzsche e di un Dostoevskij, alla pratica del totalitarismo, poteva attuarsi soltanto esautorando dal potere, come avvenne, chi pretendeva di guidare tale nuova realtà perchè ne aveva fornito la visione o la giustificazione estetica. Così il mito dell'esteta armato – poiché di mito si tratta, sempre più avulso dagli eventi – confluisce nella tentazione del Poeta-Guida o Condottiero, il Vate, il *Dichter als Führer* di Stefan George, decadentissima e appassionata reazione alla decadenza dello spirito nell'incipiente società di massa del nostro secolo. [...] Ad animare gli esteti armati sarà inoltre la ricerca di un cameratismo sottratto all'oppressione delle cellule familiari e sociali. Non sono neanche in questo caso dei precursori: dalla fine dell'Ottocento in poi le invettive di uno Strindberg, di un Hamsun, il *familles je vous hais* di un Gide che ancora non si piegava compiacente sotto i lauri, esprimono il carattere dominante dell'antiborghesismo borghese. L'attacco alla morale tradizionale viene da lontano, riscaldato al sole africano da Rimbaud e da Wilde, tradotto in sangue e letteratura del sangue da Barrés, Kipling, D'Annunzio. Ma sono gli anni Trenta a registrare simultaneamente l'emergere di un *compagnonnage* in chiave di aristocrazia sensuale e guerriera, e la scoperta delle masse quale arma del consenso. La cooptazione dei 'più uguali' fuori da ogni ragione di casta o di ceti, che resterà lettera morta alla prova dei fatti, corrisponde all'utopia di andare verso il popolo, ma anche alla proletarizzazione dell'intellettuale. L'individualismo integrale degli antesignani, Nietzsche in primo luogo, cede il posto all'individualismo di gruppo, la fusione di molti nell'Uno, con accenti mistici ed elitari ed un rituale scandito da scomuniche e rinegamenti.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> M. Serra, *L'esteta armato. Il Poeta-Condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, Bologna 1990, pp. 10-14. È impossibile fornire ragguagli bibliografici esaurienti sull'estetismo

Quanto tutto ciò coinvolga gli intellettuali legati agli ideali rivoluzionari di Ottobre, che raccolgono gran parte dell'eredità del romanticismo sociale e progressista, può essere valutato sulla base del processo di 'messianizzazione' della pratica rivoluzionaria da parte dei giovani intellettuali bolscevichi, da cui risultano un atteggiamento ideologico e dei comportamenti effettivi che omologano l'intellettuale internazionalista all'intellettuale nazionalista.<sup>19</sup> A destra come a sinistra prevale il medesimo richiamo utopico all' 'uomo nuovo', che fa perno su istanze di appartenenza e devianza, su ribellioni di gruppo, su tensioni anarchiche e istanze di fuga attraverso ipostasi mitiche e che determina, negli intellettuali più consapevoli ma anche più condizionati da tali meccanismi, una percezione della Storia in chiave di destino e di escatologia e una

---

politico novecentesco, per l'enorme numero di studi e contributi che esistono su questo tema. A scopo puramente esemplificativo si rimanda alle analisi e alle indicazioni bibliografiche contenute in Serra, *L'esteta armato* cit; Serra, *La ferita della modernità. Intellettuali, totalitarismo e immagine del nemico*, Bologna 1992; Serra, *Al di là della decadenza. La rivolta dei moderni contro l'idea della fine*, Bologna 1994; A. Asor Rosa, *La cultura. Storia d'Italia*, IV, 2, Torino 1975; N. Merola, *Su Verga e D'Annunzio. Mito e scienza in letteratura*, Roma 1978.

<sup>19</sup> È un'ipotesi incoraggiata dall'interpretazione «dell'altra rivoluzione» in chiave metafisica e dai legami che in quegli anni Guglielmo Ferrero, riteneva di scorgere tra Rivoluzione Francese, totalitarismi contemporanei e civiltà di massa. Si chiede infatti Serra: «Possiamo ritrovare negli anni Trenta i caratteri della democrazia totalitaria che il culto della Dea Ragione ed il *patriotisme tricolore* della Rivoluzione Francese hanno rivelato al mondo?» e aggiunge: «Guglielmo Ferrero, negli anni dell'esilio ginevrino cui l'aveva costretto il fascismo, quando già la guerra si annunciava alle porte, è stato tra i primi a riflettere [...] sui nessi tra una Rivoluzione che da libertaria si fa 'metafisica' ed inquisitoria, allorché comincia ad individuare nell'antico regime non un sistema da abbattere, ma l'origine stessa 'del male e della perdizione', e le degenerazioni della nuova politica del nostro secolo. Ciò è soprattutto posto in rapporto al presunto 'neoilluminismo' dell'intellettuale di sinistra. Continua Serra: «Questa interpretazione viene discussa nella ben documentata ricerca di D. Cauter, *The Fellow Travellers*, trad. fr. Paris 1979, pp. 165-225. L'autore si rammarica di non aver approfondito il caso italiano. Non sembra quindi conoscere [...] i capitoli dedicati da I. Silone a 'compagni' e 'rinnegati', poi raccolti in *Uscita di sicurezza*, Firenze 1965. Lo avrebbero forse indotto ad attenuare la tesi dell'intellettuale di sinistra come neoilluminista» (Serra, *L'esteta armato* cit., pp. 20-22). A proposito della Ferrero *renaissance* di questi anni, sarebbe opportuno esaminare i rapporti che intercorsero tra lo storico campano e Silone: cfr. Silone, *Le "Nuove Edizioni di Capolago" e gli anni di guerra*, in *Egidio Reale e il suo tempo*, Firenze 1961, pp. 149-168; Silone, *Ripensare il progresso*, in *Uscita di sicurezza* cit. Anche E. Signori, *Ignazio Silone e l'editoria dell'esilio*, «Nuova Antologia», luglio-settembre 1995, pp. 121-146.

prassi decadente-antidecadente frutto di una sostanziale rimozione del moderno.

L'esplorazione delle connessioni e dei limiti tra politica, mito ed esistenza investe gran parte dell'esperienza intellettuale siloniana e costituisce una specifica forma di riflessione sulla decadenza della civiltà borghese e sulla reazione politico-estetica a tale decadenza. La produzione di Ignazio Silone insiste, infatti, attorno a un'esperienza traumatica del moderno, «tra modernità e antimodernità, tra storia e mito», a cui rimandano, sul piano della coincidenza simbolica, gran parte dei temi fondanti e delle procedure rappresentative dello scrittore abruzzese. Proprio la figuratività del *Seme sotto la neve*, sul piano della mitizzazione dell'esperienza storica e della riassunzione medievale e liturgica di un'ideologia a codificazione mitico-simbolica, costituisce una forma di mimesi e di rappresentazione interna della frattura sociale moderna, intesa come crisi dell'appartenenza ad una *polis* dominata da istanze religiose degradate – il culto-rifiuto del gruppo, dell'identificazione collettiva organizzata e totalizzante, dell'esperienza elettiva della storia –; come negazione della storia ed epifania esistenziale cristiana, in conseguenza della quale i rapporti tra esistenza e storia vengono reimpostati su base anarchica, in risposta alla caduta nel «fiume del tempo»; come prospettiva di separatezza comunitaria – il *compagnonnage* degli eletti, dei prescelti, in contrapposizione alla menzogna familiare-sociale –; come tentativo di determinare una 'struttura' dell'autentico, un progetto pedagogico radicale, capace di resuscitare la parola *naturaliter* cristiana quale debba necessariamente riemergere dall'infanzia dei cuori purificati dall'esperienza dell'oppressione e del potere in quanto manifestazione della 'decadenza' e precipitato storico del Male. In questo senso appare congruo il richiamo alle vicende politiche intellettuali e storiche degli anni Trenta per dare ragione dell'escatologia francescana e della reviviscenza gioachimita siloniana, soltanto meccanicamente riferibili all'*humus* millenaristica abruzzese, dal momento che esse rappresentano il dato che risarcisce, secondo modalità gnoseologiche e mimetiche impostate proprio in termini ultimi e radicali, un'esperienza della politica a connotazione sostanzialmente apocalittica. Lo stesso avviene per il picaresco primitivistico delle

situazioni e dei personaggi, analogo al ribellismo barbarico dei moderni e che non possiede, tuttavia, connotazioni sensualistiche, ma di ritorno creaturale e rigenerativo alla terra – avvicinandosi in ciò a certo regionalismo romantico-folklorico di casa nostra, che transita per Renato Fucini e Grazia Deledda e arriva al naturalismo negativo di Tozzi –; mentre la comune anarchica di Pietro, Infante, Simone-la faina, rimanda a una revisione-risarcimento dei meccanismi aggregativi giovanili che corrono trasversalmente all'attivismo politico-estetico degli anni Trenta.

L'utopia dei picari siloniani obbedisce ad un progetto di spoliazione culturale e al recupero di una prospettiva conoscitiva rigoristica, esperienziale e diretta. Su di essa agisce una sorta di persuasione cristiana, che impone la distruzione della maschera sociale e la riacquisizione di una identità autentica, attraverso l'adesione al dolore delle «creature»: «Dovrei parlarti a lungo, nonna, di quel mio soggiorno nella stalla [...] perché di là sono uscito, se non completamente trasformato, certo spoglio nudo. Mi sembra che, fino a quel giorno, io non sia stato me stesso, ma abbia rappresentato una parte, come un attore a teatro, acconciandomi perfino una maschera adeguata e declamando le formule prescritte. Teatrale convenzionale finta m'appare ora tutta questa nostra vita». Se il legame istituito con «gli amici di partito» misura la distanza tra un fallito progetto di rigenerazione e la caduta nel male storico come assenza di amicizia e di autenticità, tuttavia esso costituisce l'aspetto mistificato e negato di una possibile, restaurata convivenza, da esperire con lo stesso slancio emotivo e la stessa assoluta disponibilità all'identificazione. La realtà 'militare' del Partito, le sue estensioni spersonalizzanti, non coincidono con il rifiuto individualistico dell'aggregazione e del gruppo, ma con la sua purificazione ascetica:

“Perché non mi parli dei tuoi amici del partito?” – gli chiede bruscamente Simone. – “Non riesco a capire come tu abbia potuto lasciarli o come essi t'abbiano lasciato partire, per finire in questo deserto”. [...] “Nel Partito non ho lasciato veri amici” – risponde Pietro impacciato. – “I rapporti tra compagni somigliano a quelli della vita militare. Ci s'incontra con ogni sorta di persone, più per caso che per scelta. Nel partito avrò conosciuto, vagamente, alcune migliaia di persone; un po' più da vicino, forse alcune decine; ma in quindici anni, a fondo e bene come

ora conosco te e Infante, nessuno. [...] A dir la verità, anzi, nel partito l'amicizia è addirittura malvista, direi quasi sospetta; e poiché vi è sinonimo di cricca e camorra, devo aggiungere, a giusta ragione. Nel senso vero l'amicizia pochi la concepiscono, i più la disprezzano come nostalgia di vita privata, piccolo-borghese, essi dicono".<sup>20</sup>

Il comunitarismo figurale appare dunque contraddistinto da due tensioni convergenti: la riappropriazione creaturale del mondo e il progetto educativo sotteso alla «comunità ripudiata», momento esemplare del recupero dell'originario statuto cristiano della storia, delle «parole pure, sincere», «incorruttibili».

La prossimità tra l'umano e il naturale garantisce la denominazione della creaturalità elementare, animistica e francescana, per cui al nome animale di Simone-la faina corrispondono quelli umani degli asini Susanna, Cherubino, del cane Leone, il richiamo materno e la metamorfosi onirica – Donna Maria Vincenza in forma d'asina –; mentre alla natura corrispondono ordine e organicismo, rigenerazione e reintegrazione dell'umano attraverso una sorta di fondamentalismo antireificante e di fisica dell'essenziale.

Il ritorno alla terra,<sup>21</sup> il seme,<sup>22</sup> la vita nuda,<sup>23</sup> costituiscono altrettante correlazioni di un restaurato e integrale rapporto di convivenza con i compagni e dell'abbattimento dei limiti deformanti di una «cultura barocca» attraverso un processo di rinominazione del mondo: «Sarebbe per la nostra vecchia e barocca cultura, un'immensa fortuna, se si potesse ricominciare da capo, ricominciare dalla nuda paglia e dall'acqua pulita, se

<sup>20</sup> Silone, *Il seme sotto la neve* cit., p. 252.

<sup>21</sup> «La parola terra, devo dirti, ha preso per me un significato molto preciso; essa indica adesso per me anzitutto quella tale zolla di terra, da me vista così da vicino, conosciuta così personalmente, e con la quale ho vissuto un certo tempo» (*Ibidem*, p. 178).

<sup>22</sup> «La scoperta in quella zolla di terra, d'un chicco di grano in germoglio» (*Ibidem*, p. 179).

<sup>23</sup> «E sentivo la mia esistenza così labile, così esposta, così in pericolo, come quella del piccolo seme abbandonato sotto la neve; e nello stesso tempo, come la sua, la sentivo così naturale, così vivente, così importante, anzi la sentivo come la vita stessa; voglio dire non come una immagine, non come finzione, non come rappresentazione della vita, ma come la vita stessa, nella sua umile dolorosa sempre pericolante realtà» (*Ibidem*).

si potesse andare avanti a tastoni, mettendo al vaglio a uno a uno i paroloni in uso». Ricominciare da capo, dunque, immergersi nella natura per sentirsi «in buona fidata compagnia»:

[...] ma tra me e gli altri corpi, gli altri oggetti, di quella caverna (Infante l'asino i sorci la mangiatoia la paglia il basto dell'asino una lanterna rotta) esisteva un'affinità una comunità una fraternità la cui scoperta mi inondò l'animo d'un sentimento nuovo, che forse, nonna, dovrei chiamare pace. Ad ogni modo adesso non credere, nonna, che quella mia fosse una romantica esaltazione per trovarmi fino a quel punto immerso nella cosiddetta natura, perché, come alla maggior parte degli uomini nati e allevati in campagna, la natura mi è quasi indifferente. Né credo che quel mio spontaneo comunicare e riconoscermi in oggetti così umili, così infimi, possa essermi venuto da qualche suggestione delle mie idee, delle mie preferenze politiche. [...] Forse neppure la parola amicizia è al più giusta a indicare il genere di rapporti che si stabilirono tra me e le altre cose di quel rifugio; ecco sarebbe più esatto dire che mi sentivo in compagnia, in buona fidata compagnia, che avevo insomma trovato dei compagni.<sup>24</sup>

Non lo stato di natura, dunque, né soltanto la suggestione di tutta una tradizione populistica e pauperistica. L'approccio con la naturalità delle cose avviene per linee interne all'*homme artificiel* che l'esperienza apocalittica della storia («il nostro paese reca tratti evidenti della fragilità e provvisorietà delle quinte di teatro: una notte avremo un terremoto un po' più rude dei soliti e l'indomani la rappresentazione sarà finita») restituisce a un'altra razza, a un regno sotterraneo:

Ma non v'avvedete, imbecilli, ch'io non vi appartengo, ch'io sono d'un'altra razza? [...] ecco, io sono di quelli il cui regno non è di questo mondo, quest'è il segreto mio e dei miei amici. [...] no, il nostro regno è sottoterra».

Un regno sotterraneo di cui Pietro Spina, il *magister apologeticus* della *Lettera a un giovane europeo del XXII secolo*, è l'eversore-resturatore che ruba, al perturbato e commosso silenzio dei compagni, parole cariche di tutte le risorse rigeneratrici del mito:

---

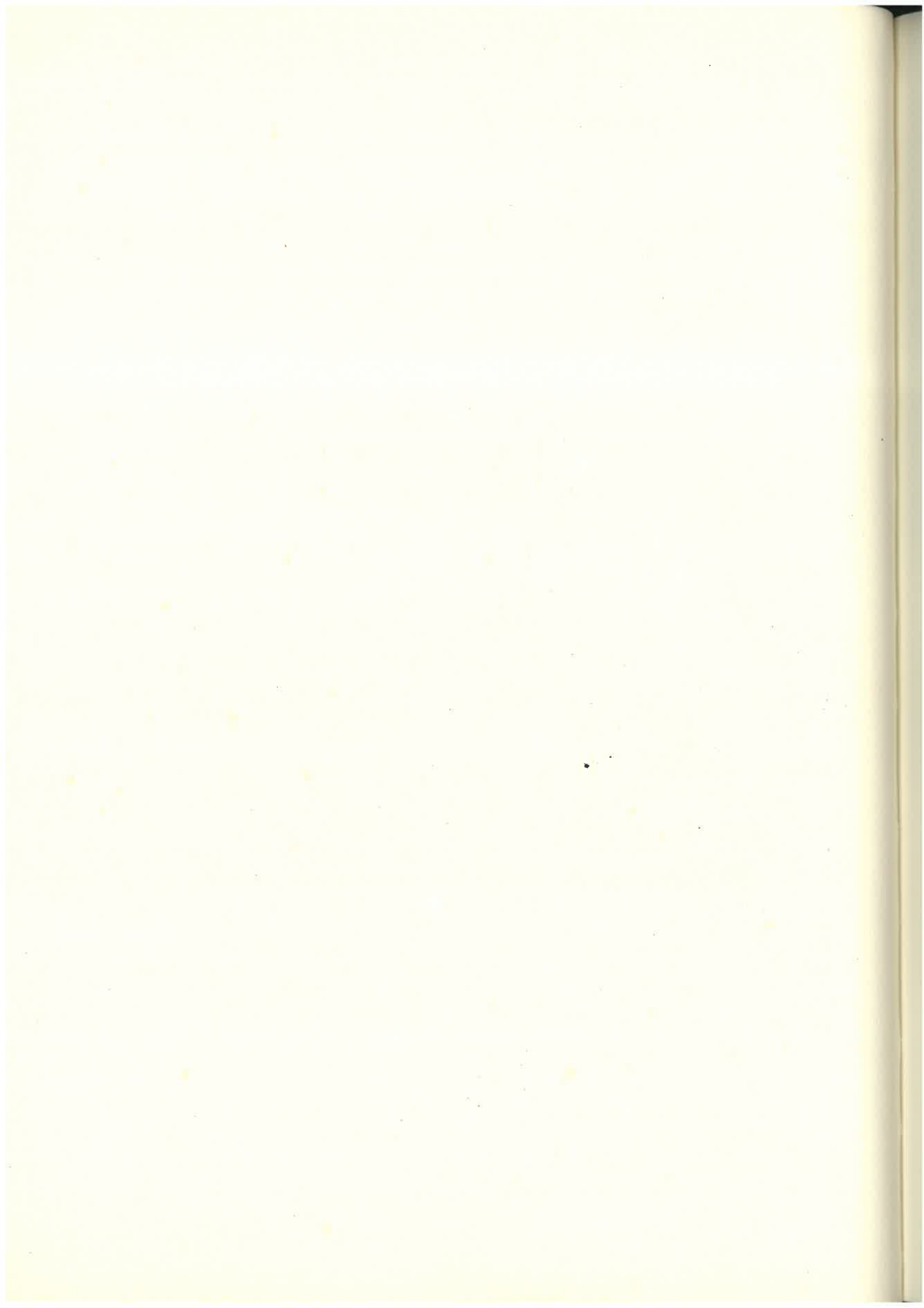
<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 176.



In pochi salti egli è di ritorno al pagliaio. Vi trova Pietro raggianti: il sordo ha imparato a dire l'utile e onesta parola letame e, assieme a letame, la bella parola che ne deriva, letizia. Quest'è il primo termine astratto capito e imparato da Infante; e prima d'insegnarglielo Pietro ha esitato a lungo, nel timore che quella prima astrazione introducesse nel suo spirito un germe pernicioso. Ma egli ha subito il piacere di poter constatare che Infante capisce e usa la parola letizia nel suo significato strettamente limitato agli effetti del letame, come d'altronde, Pietro gli ha insegnato. Letizia vuol dire anzitutto campo stabiato; letizia è l'odore, e anche il vapore, che si eleva da un mucchio di letame; letizia è anche l'atto naturale umile e, di certo, letificante dell'asino che si libera delle feci. Durante il pasto della sera, dopo aver osservato le scarpe di Simone insudiciate di letame, come gli zoccoli e gli stinchi di Cherubino, il sordo riflette un po' e quindi dice, ridendo a suo modo: 'Cumpagnia letizia'.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 244.



Monica Lanzillotta

Appunti sulla traduzione.  
In margine al 'mestiere' di traduttore  
di Cesare Pavese

Dubbi, riserve, perplessità pesano sulla varia meditazione intorno alla legittimità del 'mestiere' di traduttore. Di ciò può essere esemplare il giudizio di Sanguineti: la traduzione è una «falsificazione costruita sul bel fondamento di un testo che non esiste», è una «calcolata menzogna attributiva, giacché si presenta come trasposizione, quando è di fatto libera e sfacciata invenzione». La «pseudotraduzione ci aiuta a intendere immediatamente, se non mi inganno, che il meccanismo profondo della vera traduzione consiste pur sempre nel fatto che qualcuno, qui, parla per bocca di altri, sia esso anonimo o fornito di nome, poco importa, verificato o inverificabile, controllabile o no. Qualcuno, questo è l'essenziale, si esprime, mistificandosi in persona aliena. Il procedimento, ridotto all'osso, è tutto un travestimento. Ogni traduttore, il falso come il vero, trasponga da altra lingua o simuli di trasporre, opera, in qualunque caso, adottando, quale sua insostituibile impresa, il motto illustre del *larvatus prodeo*. Voglio insinuare l'idea, come capirete, che il più onesto, scrupoloso, e come ingenuamente si dice, il più letterale dei traduttori, è in realtà un porco del gregge di Epicuro».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> E. Sanguineti, *La missione del critico*, Milano 1987, pp. 182-183.

Sanguineti parla di traduzioni come di varianti di un testo, in cui a parlare non è più l'autore, ma il traduttore, la sua arbitrarietà interpretativa. Nella prassi della traduzione, dunque, entra in gioco la nozione di testo, la sua identità, la lingua a cui è affidata la tutela della sua identità, e il traduttore, che dovrebbe essere un puro mediatore linguistico, un *medium* che si annulla nel discorso dell'altro e lo fa parlare, è in realtà un interprete, il traduttore-traditore che ci restituisce un'immagine inattendibile dell'originale, corregge il testo, lo trasforma, pone in dubbio la necessità-funzionalità di ogni suo minimo particolare. La traduzione dunque come perdita. E già Dante, in un passo famoso del *Convivio*, ammoniva: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione perché Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione perché li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono trasmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno».<sup>2</sup>

Il problema della traduzione è emerso in tutta la sua problematicità da quando la scienza della traduzione è caduta sotto il dominio di discipline quali la filologia, la linguistica, la stilistica, lo strutturalismo, la teoria dell'informazione, che si sono poste soprattutto di fronte al problema degli aspetti linguistici, del *transfert* linguistico, dato che «l'originale è tutto un insieme indimenticabile che il traduttore vuol trasmettere nella sua totalità».<sup>3</sup> Il traduttore, pur attento al dettaglio, non deve mai smarrire il senso della globalità del testo, la sua dev'essere una presa di possesso dell'integrità del testo, che, riversato nella propria lingua, dovrebbe rispettare il significato stilistico dell'originale, il senso profondo disseminato nei dettagli fonetici, morfologici, lessicali, sintattici.

La coscienza della realtà linguistica del testo, dei valori tecnico-formali della poesia, ha posto, come primo passo della traduzione, la necessità della lettura-comprensione del testo e il problema di cosa resti

<sup>2</sup> D. Alighieri, *Convivio*, I, VII, 14-15.

<sup>3</sup> B. Terracini, *Il problema della traduzione*, in *Conflitti di lingua e di cultura*, Milano 1983, pp. 53-54.

dell'opera quando essa sia stata tradotta in un altro contesto tecnico-metrico, travasata in un altro specifico linguistico: che sia un'altra opera da quella di partenza non lascia dubbi, ma il problema è che cosa di essenziale si perde nel suo trasferirsi, nel suo divenire *aliud ed idem*. La traduzione, come si è detto, può aver luogo solo dopo la comprensione corretta di un testo, perciò è necessario che si dia conto delle possibilità oggettive del comprendere-interpretare, che è un problema tutt'altro che pacifico. Nel confitto delle interpretazioni, nella babele di metodi e di approcci al testo, per non cedere a un relativismo nichilistico, per cui ogni interpretazione diventa legittima, si deve o affermare che l'oggettività è una questione di gradi, per cui alcune interpretazioni sono più vere o più corrette di altre, dato che ad esse sarebbe sotteso un ideale significato immutabile, determinato e riproducibile; o si deve forse dire che la poesia, per salvare la sua anima, ha bisogno di perderla: la poesia ha più anime, e tutte decisive, da perdere e salvare, ha bisogno di essere fraintesa, perché i fraintendimenti, anziché indebolirne l'efficacia, la circondano di un immenso alone semantico. La verità è sempre contemporanea perché deve affrontare i secoli per durare, e la poesia deve perciò racchiudere in sé tutte le parlate future per poter esser interrogata e di nuovo rispondere. Il traduttore non è dunque un *medium* neutrale, e il suo punto di partenza, spesso, più che il testo è il suo presente, l'epoca in cui vive, i suoi parametri ideologici e il suo gusto, simulati sotto le leggi apparenti dell'oggettività. Meglio dunque affidarsi a più traduzioni, nella consapevolezza che ogni traduzione è sempre criticabile e relativa, perché ogni testo, è, prima che tradotto, interpretato, piuttosto che accontentarsi del mito della traduzione come operazione neutrale e legittima. Il mito della fedeltà al testo è una mistificazione, una falsificazione, e sarebbe meglio adottare la via del rifacimento esplicito. Ma la traduzione è indispensabile giacché è parte di un progetto culturale a favore di quanti non riescono a padroneggiare una lingua: sviluppare delle competenze è l'unico modo per non dipendere da mediatori autorizzati.

Folena, più che assumere il motto paronomastico *traduttore = traditore*, preferisce il bisticcio *traduzione = tradizione*, dato che «all'inizio di nuove tradizioni di lingua scritta e letteraria, fin dove possiamo spingere

lo sguardo, sta molto spesso la traduzione: sicché al vulgato superbo motto idealistico *in principio fuit poëta* vien fatto di contrapporre oggi l'umile realtà che *in principio fuit interpretes*, il che significa negare nella storia l'assolutezza o autoctonia di ogni cominciamento». <sup>4</sup> Esigenze anti-tetiche devono dunque conciliarsi: la necessità di rispettare il testo va coniugata all'esigenza di diffonderlo. Il traduttore è sì più attento se un testo gode di alto prestigio, ma anche il *Libro* per antonomasia, la Bibbia, è stato sottoposto alla pratica del *midrash*, prassi effettuata durante il processo di 'aggiornamento' del testo o nel corso di una traduzione da una lingua a un'altra, per cui alcuni passi son stati sottoposti a variazioni narrative, altri emendati o adattati ai tempi nuovi per rendere accettabile l'inintelligibile o lo sgradevole. <sup>5</sup> Perciò all'accusa paolina che «la traduzione della parola divina è un allontanamento da Dio, rappresenta una caduta postbabelica 'si leva alta' l'istanza evangelica e pentecostale della diffusione del Verbo, perché lo spirito divino soffia attraverso tutte le lingue ("tal risonò molteplice/ la voce dello Spiro:/ l'Arabo, il Parto, il Siro/ in suo sermon l'udì")». <sup>6</sup>

Se a Folena la traduzione «nella sua varia e molteplice vita millenaria appare come la manifestazione più tangibile [...] dei cosiddetti universali linguistici», <sup>7</sup> anche W. Benjamin, in quel famoso saggio sul compito del traduttore, concepito come introduzione ai *Tableaux parisiens* di Baudelaire, sottolinea come «la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra di loro» e vede perciò inverarsi nella traduzione l'affinità delle lingue, perché «le lingue non sono estranee fra di loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire». <sup>8</sup> All'idea della traduzione *naturalizzante* Benjamin contrappone l'idea della traduzione *estranziante*, che causa spaesamento perché produce una rottura dei confini di una lingua, andan-

<sup>4</sup> G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1994, p. 3.

<sup>5</sup> F. Kermodé, *Il segreto nella Parola*, trad. it., Bologna 1993, p. 110.

<sup>6</sup> Folena, *op. cit.*, p. X.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 3-4.

<sup>8</sup> W. Benjamin, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino 1962, p. 45.

dosi a proiettare su un piano più universale, e cita perciò le parole di Rudolf Pannwitz: «Le nostre versioni, anche le migliori, partono da un falso principio, in quanto si propongono di germanizzare l'indiano, il greco, l'inglese, invece di indianizzare, grecizzare, inglesizzare il tedesco. Esse hanno un rispetto molto maggiore per gli usi della propria lingua che per lo spirito dell'opera straniera [...]. L'errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo studio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera».<sup>9</sup>

Le parole di R. Pannwitz, richiamate da Benjamin, si adattano bene a quello che fu l'atteggiamento di Cesare Pavese nei confronti della traduzione. Il decennio 1930-1940 vede contrapposti Vittorini-Pavese, accomunati da un atteggiamento di apertura e sperimentalismo, a un Cecchi più prudente e conservatore: se Cecchi si lamentava per gli esiti di traduzioni spaesate, astratte, non sufficientemente rispettose della tradizione italiana, denunciando il patrimonio tradito, Pavese ribadiva invece la necessità di accogliere dal testo straniero una lezione di stile, facendone un'occasione di rinnovamento culturale, tendendo perciò a una traduzione *estraniente* più che a una *naturalizzante* (Cecchi).<sup>10</sup> Così parla il Pavese traduttore: «tradurre – parlo per esperienza – insegna come non si deve scrivere; fa sentire a ogni passo come una diversa sensibilità e cul-

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>10</sup> L'influenza della letteratura anglo-americana su Pavese, visibile soprattutto nei primi romanzi e racconti e in *Lavorare stanca*, è stata esaurientemente messa in luce da chi ha dato una valutazione complessiva dell'opera dello scrittore, sottolineando come in Pavese abbia agito, nel suo accostarsi polemicamente alla letteratura americana (vissuta come alternativa etico-politica e letteraria alla retorica romano-fascista di un'Italia chiusa e inaridita) la volontà di sprovincializzazione e di sperimentalismo, e come l'impostazione mitico-simbolica della maggior parte dei testi tradotti trovi un riscontro nell'indirizzo di poetica del Pavese-autore. Si possono qui segnalare, nell'ampia bibliografia, i lavori di: N. D'Agostino, *Pavese e l'America*, «Studi americani» (4), 1958, pp. 406-415; G. Gorlier, *Tre riscontri sul mestiere di tradurre*, «Sigma» (3/4), dicembre 1964, pp. 72-86; V. Amoruso, *Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana*, «Studi americani» (6), 1968, pp. 9-73; F. Pivano, *America rossa e nera*, Firenze 1964, pp. 215-226; P. Lorenzi Davitti, *Pavese e la cultura americana. Tra mito e razionalità*, Messina-Firenze 1975; C. Apollonio, *Cesare Pavese e la letteratura inglese*, «Otto/Novecento» X (2), marzo-aprile 1986, pp. 99-115; N. Carducci, *L'intellettuale e l'ideologia americana*, Bari 1972; S. Bozzola, *Note su Pavese e Vittorini traduttori di Steinbeck*, «Studi Novecenteschi» XVIII (41), giugno 1991, pp. 63-100.

tura si sono espresse in un dato stile, e lo sforzo per rendere questo stile guarisce da ogni tentazione che si potesse ancora nutrire di sperimentarlo in proprio. Allà fine di un periodo intenso di traduzioni – Anderson, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein – io sapevo esattamente quali erano i moduli e le movenze letterarie che non mi sono consentiti, che mi restano esterni, che mi lasciano freddo. Come sempre quando ci si mescola e avvezza a gente molto esotica e impensata, mi ritrovavo alla fine più isolato, più scontroso, ma anche più furbo nel vecchio senso piemontese del termine». <sup>11</sup> Per il poeta piemontese è necessario «intendere il più fedelmente possibile il testo e rendere quel che s'era inteso, non con la letterale equivalenza linguistica, ma col più italiano, col più *nostro*, sforzo di ri-creazione possibile. Potrò (sono il primo a riconoscerlo e l'ultimo a volermene scusare), potrò in questa impresa essere incorso in qualche sovrabbondanza o in qualche debolezza, potrò aver usato qualche espressione un po' insolita o un po' dura, ma vorrei che si tenesse a mente la difficoltà, l'*estraneità* del testo e, soprattutto, la novità del punto di vista». <sup>12</sup>

Come per Benjamin, per Pavese è necessario farsi agire dalla lingua straniera. La Guiducci ha notato come tradurre aiutò Pavese «in un senso tecnico molto importante, nel senso di saggiare le resistenze che una lingua come l'italiano offriva alla resa degli effetti *slangy*. Lo sforzo più interessante del suo mestiere di traduttore consistette proprio nel tentativo di rendere gli effetti dello *slang* con equivalenze di vivacità italiana 'saggiando' il grado di cedevolezza della lingua», <sup>13</sup> rinvigorendo polemicamente una lingua letteraria cristallizzata, inaridita, svuotata. Il gruppo di lettere indirizzate all'amico Antonio Chiuminatto, suo consulente tecnico e bibliografico, che fornisce dall'America saggi e testi di letteratura americana, nonché numerosi chiarimenti sullo *slang*, dà l'idea di come il tradurre fosse per il poeta piemontese un 'mestiere' svolto con scrupolo e puntiglio filologico: la traduzione si risolve in una nuova crea-

---

<sup>11</sup> C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino 1951, p. 264.

<sup>12</sup> Pavese, *Lettere 1924-1944*, Torino 1966, p. 290.

<sup>13</sup> A. Guiducci, *Il mito Pavese*, Firenze 1967, p. 209.



zione linguistica, che tuttavia gli consente di trasmettere qualitativamente quasi inalterati i fondamentali caratteri semantici e poetici del testo, tanto che per G. Godelier Pavese dà prova di una «traduzione felicemente risolta nel segno dell'intelligenza, ma soprattutto nel rispetto del testo»,<sup>14</sup> e M. Stella sottolinea più volte, in un suo ricco saggio, come Pavese riuscisse a rendere, nella traduzione, non solo l'ideologia dell'autore, ma a mantenere intatto, quasi quanto l'originale, il senso del testo seminato nei vocaboli, nel ritmo, nella punteggiatura.<sup>15</sup> Così pure A. Dughera, a proposito di alcune traduzioni inedite di classici greci, pone in evidenza come Pavese lavorasse: «Vicino al vocabolo greco, Pavese annota il corrispondente italiano, a volte con il suo contrario o con più sinonimi; i vocaboli sono riuniti in gruppi, alcuni evidenziati e sottolineati; su altri si sofferma per segnalarne l'etimologia. I testi in questione non compaiono tra quelli tradotti da Pavese: probabilmente questo glossario costituiva una operazione preparatoria alla traduzione. [...] Questi fogli sono particolarmente interessanti perché ci indicano il metodo di lavoro seguito: uno studio minuzioso, dettagliato, attento al lessico e alla sintassi: un vero e proprio laboratorio, un'officina, dove il testo viene scomposto nei particolari per poterlo penetrare nel profondo e poi ricostruirlo nella sua complessità. [...] L'aspetto macroscopico e di maggior rilievo di questi due gruppi di traduzioni pavesiane è senz'altro l'estrema fedeltà al testo, la interlinearità assoluta, la trasposizione esatta senza nessun intervento esterno, dettata dal rispetto a oltranza per il testo stesso. Non appaiono preoccupazioni per le regole stilistiche italiane: queste vengono coscientemente superate, a bella posta, con la consapevolezza di chi sta traducendo qualcosa di enormemente lontano per la sua perfezione e a cui si avvicina, per questo, con rispetto sacrale. Il modello che deve risaltare non è la struttura linguistica italiana a cui deve piegarsi quella greca, secondo il modello di tante traduzioni, ma semmai viceversa: il modello da salvare è nel testo da tradurre. Lo scopo a cui mi sembra tenda Pavese è di mettere in piena evidenza il periodare, la sintassi, il lessico greco,

---

<sup>14</sup> Godelier, *op. cit.*, p. 80.

<sup>15</sup> M. Stella, *Cesare Pavese traduttore*, Roma 1977.

contro ogni tentativo di subordinazione alle esigenze della lingua italiana. Si avverte nettamente questo sforzo immane per trasportare un contenuto espresso in una lingua, in un'altra, lasciandone però immutata la struttura: si ha così una lingua italiana nuova, esemplata e costruita su quella greca; il modello italiano è trascurato a tutto favore di quello classico che deve avere il sopravvento, a costo di dare la preminenza al significante, alla struttura periodale, rispetto al significato e alla comprensibilità. In questa operazione Pavese dimentica il pubblico, il lettore». <sup>16</sup> Quello di Pavese è dunque un forzare la lingua italiana sentita come inadeguata ad esprimere un'altra realtà espressiva lontana dalla sua.

Come mantenere l'alterità, come tradurre il testo scritto nel linguaggio di una tradizione in quello di un'altra tradizione? Due lingue e una distanza che non può essere annullata. La traduzione porta a significare diversamente un testo, testo da cui è obbligata a partire sancendone la differenza, la resistenza, che è anche rinuncia ad un suo assetto definitivo: la traduzione ha radici nel futuro, e ogni nuova generazione, ogni nuovo contesto storico, riscrive il testo, lo fa parlare di nuovo, perché la letteratura, come la traduzione, è un fenomeno storico-temporale, e il tempo produce senso, sensi diversi. Il testo ha radici nel futuro, esso riceve senso dalle interpretazioni-traduzioni che lo hanno preceduto e che lo seguiranno, dalla sua tradizione, di cui la traduzione è un aspetto, per cui mentre è sempre una risposta a determinate domande, è anche sempre altro, alterità che non può essere esaurita, sempre in eccesso rispetto a una critica-traduzione che lo relativizza. Per Benjamin l'opera non è mai identica a sé, perché ha una vita, una «maturità postuma» e la traduzione è una manifestazione del tempo delle opere. Benjamin, pur riconoscendo che la critica «rappresenta anch'essa un momento, benché minore, della sopravvivenza delle opere», <sup>17</sup> propone una nuova e provocatoria gerarchia di valore, spostando il primato di valore dalla critica (momento soggettivo della vita di un testo) alla linguisticità (momento oggettivo), ed è interessato più che alla fenomenologia della traduzione al problema del

---

<sup>16</sup> A. Dughera, *Tra le carte di Pavese*, Roma 1992, pp. 16-29.

<sup>17</sup> Benjamin, *op. cit.*, p. 44.

dispiegamento della verità, secondo una visione escatologica che indica il limite di ogni traduzione e allude a una lingua come totalità originaria, pienezza, dimora dell'Essere, che, proprio perché perduta, può essere riposseduta e proprio là dove le lingue si incontrano, ai confini: nella traduzione. Viene proclamata una sorta di origine divina del linguaggio: la babele dei linguaggi, frutto dei bisogni contrastanti degli uomini, del vario condizionamento biologico o geografico, nasconde in realtà una verità più profonda: le lingue non sono altro che frammenti di un'unica lingua sacra originaria, portano in sé celata la propria essenza come un segreto (che è questa relazione con la lingua pura o lingua delle lingue), che la traduzione indica senza poter rivelare. Questa pura lingua, a cui la traduzione tende, è la lingua della fine delle lingue: se ogni lingua storica intenziona il mondo in modo diverso, ogni lingua esclude ogni altra lingua. Solo in questa lingua pura le lingue potrebbero cessare di intendere diversamente, di escludersi: «In questa pura lingua, che più nulla intende e più nulla esprime, ma come parola priva di espressione e creativa è l'inteso di tutte le lingue, ogni comunicazione, ogni significato ed ogni intenzione pervengono ad una sfera in cui sono destinati a estinguersi».<sup>18</sup> Tutte le lingue rinviano dunque all'unica lingua vera: differiscono nel «modo d'intendere» ma alludono allo stesso «inteso».<sup>19</sup> Di qui la loro inquieta tendenza a voler superare la soglia della propria idiomatilità. Ed è qui che si può intendere il diverso 'compito' del traduttore e del poeta. Se la lingua del poeta è «ingenua, primaria, intuitiva», quella del traduttore è «derivata, ultima, ideale»:<sup>20</sup> la traduzione, infatti, segue l'opera, viene dopo, riflette il divenire della sua vita linguistica. Se la prima è diretta «solo e immediatamente a determinati contenuti linguistici», e mai «alla lingua come tale, alla sua totalità»,<sup>21</sup> tradurre significa invece misurarsi con «l'estraneità delle lingue»<sup>22</sup> (cioè con modi d'intendere che si escludono ma che aspirano ad annullarsi), dare espressione non alla

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 43.

«somialianza» ma all'«affinità» delle lingue, muoversi verso la «lingua nel suo complesso a partire da una singola opera d'arte». <sup>23</sup> L'affinità agisce allora come una sorta di principio trascendentale, come un tendere all'unità sotteso a tutte le lingue. Il traduttore tende appunto all'unità delle lingue, dà voce all'impronunciabile verità dell'opera, e l'opera diventa allora il «simboleggiante» di cui il «simboleggiato» <sup>24</sup> è la lingua pura, che è preludio della fine delle lingue. La traduzione promuove dell'opera la «maturità postuma», ne supera la limitatezza (idiomaticità), allude ad un ambito più alto dove entrambe le lingue, quella «primitiva» dell'opera e quella «derivata» della traduzione, si rivelano frammenti di un'unica lingua: «Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo d'intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande». <sup>25</sup> Perciò le opere sono incompiute e le traduzioni più compiute e perfette delle opere, perché si avvicinano alla condizione del silenzio, tendono a trasferire la lingua delle opere nella lingua della conciliazione delle lingue. Così Benjamin, proponendo la traduzione come figura provvisoria, come un tendere che non può mai cessare, sottolinea che la verità dell'opera è sempre inattuale e imposseduta e che è compito del traduttore, e non del critico, lo svelare un ambito di superire verità (la relazione di ogni lingua con la lingua pura). L'opera non ha certo bisogno della traduzione per esistere, ma è nella traducibilità che si svela la sua vera essenza.

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 46.

Adriana De Bernardo

Il percorso verso il romanzo:  
realismo e infrazioni al codice della leggibilità

Per una lettura de *Il Quartiere* di Vasco Pratolini

Nello svolgimento della narrativa pratoliniana e del lavoro critico che sorprendentemente si consolidava all'uscita di ogni libro, *Il Quartiere* rappresenta ancora un crocevia fondamentale per comprendere la ricerca dello scrittore in direzione del realismo e prendere atto del fatto che, da questo punto di vista, il romanzo non si costringe in una dimensione unitaria. Pratolini, dal canto suo, inseritosi nel dibattito che era nato intorno al testo, reagì mostrando la propria delusione nei confronti delle accuse mossegli anche da chi gli era più vicino sul piano culturale: «Difendermi dalle obiezioni contenute negli interventi della critica militante mi è facile e difficile a un tempo». <sup>1</sup> Così, infatti, egli esprime a Sandro Parronchi l'ormai raggiunta consapevolezza del fallimento, in parte presagito, delle intenzioni che avevano suggerito il concepimento del *Quartiere*.

Il romanzo, la cui intuizione era balenata già nel 1937,<sup>2</sup> fu scritto e portato a termine prima del 25 luglio del 1943: avrebbe dovuto essere de-

---

<sup>1</sup> V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, a cura di A. Parronchi, Firenze 1992, p. 139. Da questo momento in poi LS.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 125.

positario di un «significato sociale»,<sup>3</sup> le cui tracce però non vennero mai individuate, come dimostrerà la vicenda critica (sia coeva che recente) connessa alla ricezione del testo.

Lo studio di due fattori base<sup>4</sup> dell'atto di comunicazione letteraria, la funzione destinatario e il codice, appare utile per riattivare quel massimo di autosufficienza che un messaggio letterario ingloberebbe in sé in situazioni storiche ottimali. Per quanto riguarda il *Quartiere*, nel corso del tempo, esso si è verificato sporadicamente, o non si è verificato affatto, producendo di volta in volta una comprensione alterata del testo.

1. Frutto di una faticosa riappropriazione del genere romanzesco, a cui Pratolini si era avvicinato tramite il modello cronachistico, il *Quartiere* incarna i presupposti delle teorie elaborate negli anni '30 da G. Lukacs e M. Bachtin.<sup>5</sup> Esse vertono sostanzialmente sull'individuazione di alcuni

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

<sup>4</sup> Cfr. R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, trad. it., Milano 1966, pp. 181-218. Senza dimenticare le altre voci del sistema elaborato dal linguista (MESSAGGIO, DESTINATTORE, CONTESTO, CONTATTO), ci soffermeremo su quelle citate perché le manipolazioni compiute dal destinatario per regolare il flusso di informazione che scorre all'interno del romanzo, determina un sovvertimento delle convenzioni di cui esso deve tener conto, e che, invece, tornerà ad essere significativo solo mediante l'impegno ermeneutico del lettore. Per la questione del rapporto autore/lettore e della relazione simmetrica che si stabilisce tra essi rimando a C. Segre, *Intrecci di voci*, Torino 1991.

<sup>5</sup> Per avvicinarsi al discorso romanzesco vero e proprio, Pratolini parte da un contesto narrativo prettamente autobiografico e memoriale (cfr. N. Tanda, *Realtà e memoria nella narrativa contemporanea*, Roma 1970). La possibilità di oggettivare l'esperienza privata offerta dalla parola romanzesca traduce l'esigenza, ormai maturata, di tentare «un'altra dimensione artistica» (cfr. Pratolini, *Scrittori allo specchio*, «Corriere del libro» II (2), 15 febbraio-15 marzo 1947, p. 3). Non banale che Pratolini ricorra ad una espressione proveniente dalla sfera semantica spaziale, se pensiamo che negli anni '30, egualmente fruitore di termini di ascendenza topologica, Bachtin, mentre lavorava al problema estetico del rapporto autore/eroe, afferma «che una vita trova senso e perciò stesso diventa un potenziale ingrediente della costruzione estetica solo se è vista dall'esterno, come un tutto che deve essere incluso nell'orizzonte di un altro» (Tz. Todorov, *Critica della critica*, trad. it., Torino 1966, p. 87). Gli sforzi e le riflessioni in questa direzione sono sparsi nei numerosi e cospicui scambi epistolari; tra quelli oggi a noi noti e consultabili in recenti raccolte a stampa ricordo: *La lunga attesa. Lettere a Romano Bilenchi (1935-1972)*, a cura di P. Mazzucchelli, Milano 1989; le lettere di Pratolini a O. Macrì: O. Macrì, *Pra-*

punti fondamentali del problema romanzesco: la gradazione di verosimiglianza che esso può offrire e il fatto di essere, in prima istanza, «una forma di incontro tra individuo e mondo». <sup>6</sup> La concretizzazione di questo ultimo punto fa sì che il discorso letterario di Pratolini oltrepassi il suo campo specifico e, spinto dall'esigenza fortemente sentita di «oggettivare compiutamente», <sup>7</sup> addensando al suo interno interferenze extratestuali; esse provengono dalle riflessioni politiche maturate negli anni del «Bargello» e del «Campo di Marte» (1933-1939). La forma romanzesca, di per sé «genere impuro», <sup>8</sup> come la definisce lo scrittore stesso, si realizza nel *Quartiere* come manifestazione di un intervento politico: Pratolini se ne serve, infatti, come dello strumento più incisivo e pertinente per aprire il discorso <sup>9</sup> sulla crisi e sul fallimento dei piani politici e culturali del fascismo. <sup>10</sup>

Così il *Quartiere*, <sup>11</sup> composto nei mesi più duri dell'occupazione tedesca a Roma, dove Pratolini militava nelle file della Resistenza, può es-

---

tolini *Romanziere di «Una storia italiana»*, Firenze 1993; lettere di Pratolini a E. Vallecchi conservate nel Fondo Vallecchi, presso l'Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti' del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze; quelle inviate a S. Parronchi presenti nell'epistolario citato nella n. 1

<sup>6</sup> M. Biondi, nel numero speciale dedicato a Vasco Pratolini, «Rassegna della letteratura italiana» (3), 1992, p. 822.

<sup>7</sup> Pratolini, *Introduzione* a M. Pratesi, *L'Eredità*, Milano 1942, p. 9.

<sup>8</sup> Pratolini, *Notizie di scrittori*, intervista a cura di L. Caretti, «Studi italiani» II (1), 1990, p. 148.

<sup>9</sup> Esso verrà poi sviluppato in *Cronache di poveri amanti* e ne *Lo Scialo*.

<sup>10</sup> Cfr. *LS*, p. 139.

<sup>11</sup> Interessanti i dati raccolti in una lettera a Parronchi (6 aprile 1948), che confermerebbe l'importanza del *Quartiere* quale opera chiave anche perché, a questa data, figurava come componente di una trilogia. Tra i canovacci di storie cui Pratolini avrebbe potuto mettere mano nel 1948 egli ne elenca quattro:

- 1) Cronaca napoletana
- 2) Giornale di Bellaria
- 3) Il sabato è festa
- 4) Compagno scrittore

[...] Il terzo è per così dire il seguito del *Quartiere* di cui avevo parlato molto tempo fa un romanzo con grosso modo i personaggi (l'ambiente) del *Quartiere* e con un'apertura alla media borghesia e nell'ambiente studentesco, riferito agli anni 1936-1942; il quarto è il romanzo sugli anni della Resistenza 1943-45.

sere considerato sia un punto di arrivo, poiché egli vi ha portato esplicitamente le premesse romanzesche prima individuate e connesse strettamente all'impegno politico, che un punto di partenza rispetto ad un discorso di stampo realista, le cui coordinate verranno in un certo senso stravolte, proprio nell'intento di veicolare con verosimiglianza e profondità di sguardo<sup>12</sup> la complessità della tematica politica e ideologica. Se è vero, come osserva R. Barthes che «le scritture possibili di un dato scrittore si definiscono sotto la pressione della Storia e della tradizione [...] per cui [esse risultano] un compromesso tra un atto di libertà e un ricordo»,<sup>13</sup> allora rileviamo come il *Quartiere* rappresenti finalmente una posizione di attacco, laddove Pratolini sceglie di non ignorare le contraddizioni della società in cui vive, (e il romanzo verrà invece recepito dalla critica contemporanea quale atto «di ricordo», accusato di essere succube di una «mancanza di coraggio»<sup>14</sup> e di una «remora puristica»<sup>15</sup>).

Il senso generale di disorientamento, a cui spesso si è unita l'incompatibilità tra gli stessi giudizi critici, sono gli aspetti che emergono da una ricognizione sui commenti e le reazioni suscitate dal romanzo. In linea di massima i vari contributi, pur riconoscendo al *Quartiere* una certa originalità,<sup>16</sup> rispetto alla produzione precedente<sup>17</sup> e al panorama letterario

---

Naturalmente il terzo e il quarto sono in un certo senso "legati" tra di loro, formano la "Trilogia" col *Quartiere*, sempre in prima persona ecc. (*Ibidem*, pp. 203-204).

Questa trilogia non verrà mai sviluppata in modo sistematico, o almeno in questa successione e con questi titoli; a meno che non la si voglia considerare, come suggerisce Paronchi stesso, il secondo accenno di *Una storia italiana* (cfr. *Ibidem*, p. 143).

<sup>12</sup> «Quando si tratta di romanzo non si può mai prescindere da un giudizio sull'uomo che deriva dall'indagine che uno conduce sulla società. Il romanzo si avvicina alla scienza [...] come ricerca» (Pratolini, *Notizie* cit., p. 148).

<sup>13</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad. it., Milano 1966, p. 29.

<sup>14</sup> *LS*, p. 140.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Così, infatti, ritiene Lombardi: «Il *Quartiere* è il primo romanzo di Pratolini: in esso lo scrittore tende a dare una struttura unitaria a quel tema della memoria, ormai sostanziato di realtà sociale, che aveva finora espresso nella intensità frammentaria del racconto breve. Questo primo romanzo rivelò il nuovo impegno di Pratolini a superare regione e provincia e ad accogliere nella sua narrativa temi e motivi più ampi», (O. Lombardi, *Narratori italiani del secondo Novecento*, Ravenna 1985, p.36). Ma si vedano anche i giudizi di: E. Montale, *Un romanzo populista*, «Il Mondo», 5 maggio 1945; S. Antonielli, «La



coevo, nel corso degli anni hanno focalizzato la loro attenzione sulle incongruenze del romanzo.<sup>18</sup> I fattori che hanno scatenato simili posizioni critiche (e quelli formulati fino alla seconda metà degli anni '60)<sup>19</sup> sono il fraintendimento dell'aspetto di mondo chiuso e limitato, quale attribuito<sup>20</sup> base della vita di quartiere, e il tentativo di lavoro sul linguaggio. Quest'ultimo, nelle intenzioni dell'autore, avrebbe dovuto evitare false semplificazioni e disgregare gli schemi precostituiti, riorganizzando il sistema delle ideologie e delle pratiche letterarie entro le quali si proiettava il testo.

---

Rassegna d'Italia», ottobre 1948; A. Russi, *Gli anni dell'antialienazione (Dall'Ermetismo al Neorealismo)*, Milano 1967, p. 140; Tanda, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>17</sup> La cui influenza è riconoscibile nella mediazione memoriale, come hanno sottolineato A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma 1958, p. 72 e S. Matarrese, «Fiorentinità» e «toscanità»: *sul rapporto tra scrittori e lingua nella narrativa del Novecento. L'elaborazione periferica*, Padova 1981.

<sup>18</sup> Per questo problema rimando a M. Bevilacqua, *Il caso Pratolini. Ideologia e romanzo nella letteratura degli anni Cinquanta*, Bologna 1982. Un simile atteggiamento derivato dalle teorie elaborate negli anni '50 sul personaggio tipico, sottintende una visione a priori di ciò che deve essere la rappresentazione della realtà oggettiva. Essa richiede, durante la narrazione, l'inserimento palese della problematica storica cui fa riferimento il romanzo, nelle forme di un resoconto (il più possibile fedele e alieno da ambiguità) di eventuali contenuti socio-politici. La loro presenza è tanto più richiesta in un autore con un orientamento ideologico come quello di Pratolini: egli avrebbe dimenticato, proprio in un testo che si propone la documentazione del reale, una apertura ampia sulla storia. Se, infatti, Pratolini – sostiene Asor Rosa – «affronta qui per la prima volta il problema di un rapporto effettivo, concreto e quindi in una certa misura, realistico dei suoi personaggi con la società e con la storia», non sarebbe poi riuscito ad evitare «il solito atteggiamento di rifiuto verso la realtà esterna». Il critico motiva queste osservazioni basandosi su quelle che egli considera le due componenti fondamentali del *Quartiere*: «l'isolamento e l'atemporalità». Asor Rosa parla di «protesta populistica», piuttosto che di «denuncia storico-sociale dei mali del Quartiere», di «descrizione pura e semplice» al posto della trascrizione di «una realtà storica in movimento» (Asor Rosa, *op. cit.*, pp. 88-104. Ma si veda anche la posizione di R. Luperini-E. Melfi, *Neorealismo e neodecadentismo: da Moravia a Lampedusa, ne L'età presente. Letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, X, tomo I, Bari 1980).

<sup>19</sup> In questo periodo G. Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Milano 1961 (poi Padova 1965) e L. De Maria, *Introduzione a Pratolini, Il Quartiere*, Milano 1968, si discostano dalle letture negative che tendono a liquidare il romanzo come un fallimento.

<sup>20</sup> Una revisione critica che spiega il malinteso cui è andato incontro questo elemento è stata data da A. Ottavi, *Il significato simbolico dello spazio chiuso ne Il Quartiere di Vasco Pratolini*, «Resine» (6), 1980, pp. 41-50.

In realtà, l'operazione linguistica messa in atto nel *Quartiere* conferì alla narrazione quasi un vuoto di oggetto; le parole che ad esso avrebbero dovuto rinviare sono state considerate inesistenti, o, nel momento in cui furono usate, risultarono prive di consistenza, per la loro convenzionalità (in particolare mi riferisco al fatto che Pratolini non abbia mai adoperato le parole «fascismo» e «comunismo»). All'uscita del libro questa scelta fu imputata a ragioni di «buon gusto letterario»<sup>21</sup> e poi scambiata, dal filone critico marxista degli anni '50 e '60, per una scarsa resa del dinamismo della realtà storica e interpretata come il sintomo dell'incapacità della cultura italiana a risolvere i problemi del proletariato.<sup>22</sup>

A noi è parso interessante mettere in evidenza come la mancanza dei termini suddetti rientri in un procedimento che ha alle spalle un percorso di motivazioni più profondo e ambiguo,<sup>23</sup> rispetto all'etichetta di testo neorealista che si è voluta attribuire al *Quartiere*. Il romanzo, infatti, è stato a lungo bersaglio della critica storico-sistematica, poiché, se per certi versi accoglie le caratteristiche dell'invariante neorealista, allo stesso tempo ne infrange uno dei cardini fondamentali: la fiducia nella resa dei referenti è messa in discussione dalle oscillazioni sull'uso di alcuni termini. La struttura narrativa del romanzo è, infatti, contemporaneamente, affermazione del realismo e dissociazione da quella che Ph. Hamon<sup>24</sup> identifica come la caratteristica primaria del discorso realista: il generare un testo saturo e leggibile.

---

<sup>21</sup> LS, p. 139.

<sup>22</sup> Così F. Longobardi, *Vasco Pratolini*, Milano 1984.

<sup>23</sup> Per Asor Rosa «La presenza [di Pratolini nel quadro del neorealismo] complica le cose». Lo studioso arriva a parlare anche di «un equivoco realistico», che proprio dal *Quartiere* avrebbe avuto inizio quale contrassegno distintivo dell'opera pratoliniana e che, invece, per Asor Rosa non fu mai sufficientemente motivato. Dato il particolare momento storico in cui fu scritto, il romanzo è venuto meno ad «una più approfondita elaborazione teorica», quale poteva scaturire dall'esperienza resistenziale, dai contenuti e dalle soluzioni formali nuove che affiorarono nella letteratura (Asor Rosa, *op. cit.*, pp. 73-78).

<sup>24</sup> Ph. Hamon, *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, trad. it., Parma 1977.

Trovatosi più volte, nel corso della sua storia, a riflettere<sup>25</sup> sulle problematiche insite nel concetto di realismo e sulle tecniche di rappresentazione, lo scrittore attinge al 'codice del verosimile',<sup>26</sup> cioè ad un codice ideologico e retorico comune all'emittente e al ricevente, tale da assicurare la legittimità del messaggio. Tra le varie manifestazioni tematico-formali che di esso si sono avute col passare dei secoli, Pratolini si trova ad essere partecipe per ragioni biografiche, e in parte ad essere l'anticipatore<sup>27</sup> di una interpretazione privilegiata del codice: la norma neorealista.<sup>28</sup> Seppure essa non comporti l'ossequio ad un apparato di regole, non si esime in qualità di punto di vista sul mondo, dal riformularlo con un linguaggio parziale di possibilità già orientate, specifiche e con una ideologia.<sup>29</sup>

Negli anni 1943-1945 si assiste ad una profonda trasformazione della coscienza collettiva e, sotto la spinta di un bisogno urgente del nuovo, lievitano fermenti strettamente legati ad una frattura nelle condizioni politiche, che innescano un campo di tensioni tale da rendere inevitabile

---

<sup>25</sup> Si possono consultare le recensioni letterarie apparse sulla «Ruota» nel 1941-43 e sul periodico «Il Ventuno-Il Domani» (15 mar.-27 lug. 1941). Per quanto riguarda gli articoli di queste testate, si conoscono solo i pochissimi cenni bibliografici presenti nelle schede informative di Mazzucchelli, *op. cit.* Di particolare interesse sono: *Gauguin-Capitolo e narrativa-Garrone*, «Ruota» (10-12), ott.-dic. 1941, *Memoria e romanzo*, «Ruota» (3-4), mar.-apr. 1942; per «Il Ventuno-Il Domani» le recensioni del 12 aprile 1941 e del 12 giugno 1941, scritte per la rubrica *Le Lettere*.

<sup>26</sup> È Hamon che definisce il verosimile come codice (Hamon, *op. cit.*, p. 19).

<sup>27</sup> Data la precoce intuizione del *Quartiere*, avvenuta nel 1937.

<sup>28</sup> Usiamo questa parola non nell'accezione di canone (cfr. il saggio introduttivo di G.B. Conte, *Introduzione* a di Ovidio, *Remedia amoris*, a cura di C. Lazzarini, Venezia 1986 e sempre dello stesso autore *Il genere e i suoi confini. Cinque studi sulla poesia di Virgilio*, Torino 1980), ma nel senso di visione del mondo condivisa da una collettività, quale appunto adattiamo anche all'invariante neorealista. Si veda in proposito M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino 1978, la quale riconduce il neorealismo al modo di organizzarsi dell'esperienza storico-sociale di un momento della collettività italiana, per cui non si sarebbe trattato di una vera codificazione letteraria o di una poetica con regole.

<sup>29</sup> Cfr. Corti, *op. cit.*, p. 62: «Del neorealismo è caratteristica la settorialità o parzialità tematica di fronte al reale». Ma si veda anche W. Siti, *Controprova: un romanzo*, in *Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1956*, Torino 1980, pp. 233-250.

che, sul terreno letterario, si determinasse uno scontro tra le strutture ideologiche nuove e le strutture semiotiche tradizionali.

Se è vero che la norma consiste in un insieme di testi, Pratolini aveva alle spalle i romanzi del primo neorealismo,<sup>30</sup> al quale erano approdati negli anni '30, sulla scia della *Neue Sachlichkeit* tedesca, i giovani intellettuali frondisti. Essi, opponendosi allo status di isolamento, dietro cui il letterato si era trincerato sotto l'egida del fascismo, rivendicano un esplicito impegno morale ed affermano di voler riappropriarsi del concetto di trasparenza nell'ambito della produzione linguistica. Ma la funzione referenziale della lingua è anche il punto nodale dell'altro insieme di testi che darà vita al neorealismo vero e proprio, realizzando storicamente una delle possibili interpretazioni del codice realistico.

Uno dei capisaldi del codice realista era l'oggettività; se però nell'800, secondo il modello flaubertiano, per una sua resa nel romanzo, si parlava di materia estrapolata dal reale da offrire in maniera che si racconti da sé, la norma neorealista, invece, si presenta quale situazione comunicativa che orienta connotativamente il codice verso la referenzialità.

Gli anni della seconda guerra mondiale avevano provocato profonde rotture nella vita politica italiana, dando però origine ad una virtualità narrativa nuova. I resoconti delle operazioni partigiane, i racconti inseriti nei fogli clandestini della Resistenza,<sup>31</sup> illustrando attraverso la narrazione esperienze culturali ed eventi significativi, pongono l'accento su una tonalità specifica del codice: la poetica dell'immediatezza.

Un intero contesto sociale ha codificato e legittimato questo concetto base, indotto dalla necessità, come osserva M. Zancan, «di ristrutturare il linguaggio nel senso della realtà».<sup>32</sup> Ed infatti il racconto neorealista manifesta, come proprie costanti, l'oggettività, la verosimiglianza e la bre-

<sup>30</sup> Si veda il libro di C. De Michelis, *Le origini del neorealismo. Aspetti del romanzo italiano degli anni '30*, Cosenza 1980.

<sup>31</sup> Corti, *op. cit.*, parla di tradizione orale di fatti e di linguaggio.

<sup>32</sup> M. Zancan, *Tra vero e bello, documento e arte. Il neorealismo o il trionfo del narrativo*, in *Cinema e letteratura del neorealismo*, a cura di G. Tinazzi-M. Zancan, Venezia 1983, p. 41.

vità, per cui i fatti della vita quotidiana diventano oggetto di rappresentazione. È questo il materiale su cui lo scrittore neorealista lavora, apportando, rispetto alla norma verista, una trasformazione di fondo. Attraverso la ricerca di un linguaggio aderente ai gesti e alle parole, si mette in discussione il vecchio principio secondo cui i fatti parlano da soli e si tende a rimodellare il linguaggio in direzione di una aderenza ai fatti stessi. Pratolini farà propria questa intuizione peculiare del neorealismo, allontanandosene perciò solo apparentemente, anche quando commetterà quelle infrazioni che gli sono state rimproverate.

Il testo neorealista non è dunque altro se non la realizzazione empirica, a livello di strutture espressive, del codice del verosimile. Ora, un discorso verosimile si identifica nell'esigenza primaria della leggibilità, leggibilità che è assicurata da «una coerenza logico-linguistica a tutti i livelli»<sup>33</sup> e da tutta una serie di procedimenti classificabili nelle categorie della ridondanza e dell'analogia. Riprendendo i punti dell'inventario redatto da Hamon,<sup>34</sup> e contenente i criteri del codice realista, ci soffermeremo sui luoghi dell'opera pratoliniana in cui quei procedimenti sono evitati, per avanzarne una spiegazione.

2. Nel *Quartiere* è illustrato il processo di maturazione politica di un gruppo di giovani fiorentini nei primi anni '30, all'interno dunque di un'epoca storica che vede consumarsi l'illusione della rivoluzione fascista, appoggiata tuttavia da molti con ingenuità teorica. Così, infatti, è giustificata da alcuni personaggi del romanzo la partecipazione alla guerra di Abissinia, considerata quale territorio coloniale dove realizzare quei progetti di collettivismo, su cui si imperniava l'utopia fascista, sicuramente non impegnata sul fronte di una rivoluzione popolare. Fascismo e comunismo costituiscono il sostrato ideologico a partire dal quale si compie la maturazione della coscienza politica dei protagonisti e di cui

---

<sup>33</sup> Hamon, *op. cit.*, p. 23.

<sup>34</sup> Essi sono l'anafora, il pleonismo, la tautologia, la ripetizione e sono adoperati ipertroficamente con lo scopo di rimuovere qualsiasi ambiguità (*ibidem*).

Pratolini vuole rintracciare le origini. Così, ad esempio, attraverso le vicende di Carlo, vediamo analizzato l'avvicinamento improvviso del ceto operaio fiorentino alla piccola borghesia, il cui appoggio al fascismo risultò preminente e spontaneo.<sup>35</sup> Parallelamente la reazione antifascista (contro il corporativismo, le pretese di colonialismo) è incarnata dalle figure di Giorgio e Berto, la cui fermezza di convinzione politica è riconducibile ad un'ottica marxista. Essa non è suscettibile di dubbi, ripensamenti o oscillazioni, come invece accadeva agli altri abitanti del quartiere.<sup>36</sup> Entrambi si esprimono a favore di una trasformazione dei rapporti tra capitale e lavoro, attuando una demistificazione delle iniziative politiche ed economiche portate avanti dal regime.

Attraverso la cronaca di piccoli avvenimenti Pratolini registra fedelmente gli svolgimenti del fascismo e l'influenza del marxismo nella formazione della coscienza politica, ed è proprio questa la sostanza storica politica che inverte i dialoghi, gli appelli al lettore e i monologhi di cui è fittamente puntellato il romanzo.

Ma da un'analisi dettagliata di tutte le unità testuali soprannominate possiamo rilevare quel dato di fatto su cui si sarebbero fondate, in qualità di principale movente, le accuse della critica. Pratolini non ha mai fatto pronunciare ad alcuno dei suoi personaggi, compreso il narratore, le parole «fascismo» e «comunismo», sollecitando metanarrativamente la riflessione del lettore sulla non casualità di questa decisione.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Cfr. Pratolini, *Il Quartiere*, in Vasco Pratolini, *Romanzi*, a cura di F.P. Memmo, Milano 1993, p. 403. Da questa edizione (d'ora in poi *IL*) – di cui è stato pubblicato il primo volume contenente le seguenti opere: *Il tappeto verde* (1941), *Diario sentimentale* (1956), *Il Quartiere* (1944), *Cronaca familiare* (1947), *Cronache di poveri amanti* (1947), *Un eroe del nostro tempo* (1940), *Le ragazze di San Frediano* (1949) – saranno tratte da ora in poi le citazioni, con la sola indicazione della pagina.

<sup>36</sup> *IL*, p. 121.

<sup>37</sup> Si veda il dialogo tra Giorgio e Carlo in cui la domanda posta da quest'ultimo: «Tu sei o non sei un sovversivo?» (*IL*, p. 409), reifica la curiosità e l'inchiesta del destinatario. Tutti i protagonisti sono fotografati nella condizione di chi insegue lo scopo di acquisire la chiarezza della propria ragione politica: fattore essenziale che non è dato in partenza, né è risolto o esaurito con la fine del romanzo. Creando un corto circuito, l'autore ha attivato un processo di pensiero che non si compie nel semplice atto di riconoscimento, consentito dalla presenza dei nomi. Gli stessi personaggi, del resto, sono alla ricerca della tra-

Prima avevamo posto in evidenza quegli elementi che facevano del *Quartiere* un testo messo a punto secondo i criteri della norma neorealista, e, più in generale, secondo i criteri del codice del verosimile, connotandolo geneticamente quale discorso realista. Quest'ultimo prescrive che il sapere sia trasmesso senza prospettive di incertezza, distribuito sotto forma di descrizione. Ora solitamente una descrizione è preceduta dalla denominazione dell'oggetto concreto o astratto cui si riferisce: condizione necessaria, questa, in un romanzo come il *Quartiere*, dove la mimesi del discorso storico richiede la presenza di nomi propri. La nomenclatura<sup>38</sup> è un elemento tipico di quei generi descrittivi cui appartiene anche il romanzo neorealista; eppure essa è evitata nel *Quartiere*. Qui, piuttosto, anche i personaggi portatori della rispettabilità scientifica (l'io narrante e Giorgio), quando descrivono le loro aspirazioni politiche e la situazione sociale ed economica di Firenze, non pronunciano mai questi termini.<sup>39</sup> Egualmente gli altri personaggi, se discutono fra loro o allu-

---

sparenza onomastica, ed è proprio questo l'elemento straniante con cui Pratolini trasferisce al destinatario l'indagine di denominazione.

Per attenersi alle informazioni da essi possedute al momento dell'azione e accordarsi ai loro errori, lo scrittore ha deciso di rinunciare a quelle che egli stesso conosceva in prima persona. Nominare le cose significa compiere un atto di fede nella loro esistenza e conoscibilità; ma quest'ultima condizione necessariamente sfugge a coloro che erano cresciuti negli anni '30, anni di cui era estremamente difficile, soprattutto nel campo narrativo, dare proiezioni ideologiche univoche e compatte, con valori positivi e negativi nettamente determinati.

<sup>38</sup> Se il nome è un marchio di identificazione, l'assenza di una procedura logica corretta e controllabile come questa implica una lacerazione del principio di identità. Su questo problema rimando all'articolo di M. Riffaterre, *Systeme d'un genre descriptif*, «Poétique» (9), 1972, pp. 15-30. Parafrasando Barthes, possiamo ammettere, paradossalmente, che un autore neorealista «voce fenomenica [questa volta non] nomina ciò che constata» (R. Barthes, *SSZ*, Torino 1973, p. 43).

<sup>39</sup> Per quanto riguarda la parola 'comunismo' si leggano i seguenti passi del *Quartiere*: «Tornò in casa con in mano dei piccoli libri, e cartelle scritte da mio padre. Appunti. "Ora tu sei grande, Giorgio", mi disse la mamma. "Leggi ed impara tutto a memoria per quando il babbo sarà liberato. E taci. Taci con tutti, almeno tu non sia certo di avere trovato qualcuno che gli assomigli"» (*IL*, pp. 371-372); «Togliendo un poco a tutti quelli che hanno non si costruirebbero anche qui fabbriche e cantieri? [...] Invece di andare in casa d'altri a fare le prepotenze? [...], eppure nella voce di Giorgio risuonava l'eco di una speranza che mi turbava, allorché diceva che anche sotto questa guerra doveva esserci qualcosa che non era fatto a nostro vantaggio, se dopo guerre e guerre eravamo rimasti gli stessi poveri di prima [...] Carlo si alzò di scatto, in modo irriflessivo disse: "Già, tu sei figlio di un sov-

dono alla figura di Giorgio non svolgono una funzione chiarificatrice per il ricevente, ma tendono ad acuire la mancata trasparenza onomastica.

Assistiamo così ad un'inversione di tendenza: alla ricchezza definitoria dei nomi e delle circostanze,<sup>40</sup> Pratolini sostituisce un altro modo di significazione narrativa, proponendo il contatto con altri generi letterari. Nel *Quartiere*, infatti, compaiono quelli che Hamon definisce i contrasegni privilegiati del discorso dell'esitazione: l'innominabile e l'innominato, decisamente inconciliabili con le esigenze del discorso realista.

Lo scrittore ha dunque forzato la norma, promuovendo, con l'occultazione del messaggio, la ristrutturazione del romanzo in direzione di una riconquista delle vaste competenze del codice del realismo. Nel caso del *Quartiere*, l'assenza nominale è la forma espressiva che rimette in funzione una virtualità insita nella natura della scrittura clandestina esaminata da Corti.<sup>41</sup> La studiosa ha individuato, nelle diverse e numerose manifestazioni dell'ellissi, il suo configurarsi quale struttura formale propria dell'espressività di una lingua d'ambiente. La comune competenza referenziale di emittente e destinatario faceva in modo che un costrutto ellittico (a livello logico e sintattico) non fosse percepito come ostacolo, bensì costituisse un ponte tra uno scrittore e dei lettori preparati a recepire le immagini descritte e quelle sottese. Questo aspetto degli scritti partigiani è stato ereditato da Pratolini, ma è in contraddizione con uno degli ele-

---

versivo!"» (*IL*, pp. 396-400); «Carlo pensa alla guerra. Giorgio ha le sue idee che lo faranno finire come suo padre» (*IL*, p. 423); «Giorgio è stato arrestato sotto l'accusa di essere un sovversivo come suo padre [...] è stato arrestato anche Berto e in casa sua hanno trovato dei manifestini» (*IL*, p. 458). Il termine 'fascismo' vive *in absentia*, come bersaglio polemico negli accenni continui e omogenei all'attualità fascista. Così, infatti, Pratolini ne coglie alcune peculiarità. La ricerca di una giustificazione ideologica porterà la classe dirigente ad intraprendere una vasta opera di creazione del consenso di massa, attraverso gli allettamenti del capitalismo che Pratolini coglie attraverso l'individuazione del fascino che miti ed abitudini piccolo-borghesi producevano sui ceti diseredati: il letto di piume, il lavoro al bazar, il liquore del Caffè del centro, il pacchetto di sigarette Seraglio, sono questi indizi più chiari ed incisivi di un nome proprio. E di essi lo scrittore si serve per illustrare le manovre fasciste che intendevano inserire i ceti meno abbienti in una gestione del potere illusoria, fondata sulle lusinghe dell'ascesa sociale.

<sup>40</sup> Essa costituisce un momento essenziale della norma neorealista, che privilegia aspetti quali la consistenza e la tenuta documentaria del materiale.

<sup>41</sup> Per questa interpretazione rimandiamo in generale a Corti, *Il viaggio testuale* cit.



menti base del codice del verosimile, a cui è infatti estranea qualsiasi costruzione ellittica, che faccia a meno di un anello necessario alla coesione logica globale della catena discorsiva.

E così l'intervento di Pratolini nel *Quartiere*, inquadrabile ora come forzatura del campo di significazione della norma neorealista (constatazione non seguita da nominazione) o recupero dei suoi fondamenti originali (esistenza di immagini sottese), ora come reintroduzione dei principi del codice del verosimile<sup>42</sup> (il messaggio deve essere occultato) o infrazioni allo stesso (presenza di ellissi), denota un'operazione letteraria complessa, condotta ai margini di una questione fondamentale nella storia della letteratura: il problema del realismo e della rappresentazione. Lo scrittore ha selezionato dal codice del verosimile la norma neorealista (grande fiducia nella resa dei referenti), problematizzandola, laddove il sistema dei segni adottato per interpretare il messaggio nuovo del reale<sup>43</sup> difetta in prevedibilità.

Il rispetto del principio di verosimiglianza non è assoluto, se nel *Quartiere* «la distribuzione del significante»<sup>44</sup> è addirittura tematizzata e risolta in approcci perifrastici,<sup>45</sup> che non avranno mai il loro sbocco nella comparsa dei nomi (comunismo o fascismo).

Riattivata la funzione critica del linguaggio attraverso un processo di contaminazione, Pratolini apre così nuove prospettive semantiche, rendendo il suo atto letterario uno strumento interpretativo più ampio per recuperare, anziché allontanare, lo spessore storico. Il romanzo insinua nel lettore una modalità di percezione eccentrica rispetto all'asse imposto dalla norma, che vorrebbe attualizzato il paradigma lessicale latente in

---

<sup>42</sup> Ma esso è di per sé un sistema aperto, poiché, come sostiene Hamon, i procedimenti primari che lo caratterizzano non costituiscono «una condizione necessaria e sufficiente» (Hamon, *op. cit.*, p. 24).

<sup>43</sup> È diventato un sistema non completamente motivato (analogico), per la mancanza di un anello nella concatenazione logica. Cfr. a riguardo G. Genette, *Verosimiglianza e motivazione*, in *Figure II. La parola letteraria*, trad. it., Torino 1972, pp. 43-69.

<sup>44</sup> Cfr. Hamon, *op. cit.*, p. 111.

<sup>45</sup> «Le idee di suo padre»; «era stato arrestato perché era un sovversivo come suo padre» (*IL*, pp. 380, 458).

posse del narratore, a sua volta depositario di un sapere referenziale sul mondo. Se fosse presente il nome dei referenti, la loro descrizione risponderrebbe a quello che sappiamo essere uno dei criteri generali del discorso realista: la nomenclatura quale scheda preorganizzata del romanziere. Eliminata la nominazione quale operatore principale di leggibilità, Pratolini apparve agli occhi della critica, come colui che rinunciava ad assumere l'informazione (contenuti storici e politici) come fine. Alla coerenza e ridondanza, fattori mimetici per eccellenza, egli sostituisce la contraddizione e l'ellissi, smentendo inammissibilmente il precetto cardinale della mimesi neorealista: grado massimo di informazione (storica e politica). La mancanza di un elemento così essenziale, all'estremo limite dello *showing*,<sup>46</sup> è solo apparentemente un paradosso e lo è per la rigidità della teoria mimetica. L'operazione di Pratolini, cui la critica ha negato oggettività, potrebbe invece essere l'unico tentativo di concretizzare in strutture narrative i reali rapporti intercorrenti tra la problematica storico-politica e gli uomini.

Nelle pieghe della storia stagnano eventi angosciosi il cui ricordo è facilmente negato;<sup>47</sup> la loro successione diacronica è trasportata su un piano sincronico e trasformata in disaccordo fra punti di vista opposti (fascismo vs comunismo), ma simultaneamente presenti negli uomini di quel periodo storico. Un'opposizione forte come quella suddetta si allenta notevolmente e all'interno del romanzo le diverse coscienze dei personaggi sono affiancate nella reciproca autonomia e contraddizione. L'av-

---

<sup>46</sup> Si veda a riguardo G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it., Torino 1976, p. 214.

<sup>47</sup> «O tenuto a bada», come Longobardi ritiene sia accaduto a Pratolini (Longobardi, *op. cit.*, p. 43). Ma si legga la dichiarazione dello scrittore contenuta in una intervista concessa a Golino (E. Golino, *Letteratura e classi sociali*, Bari 1976) riguardante i problemi del personaggio operaio, emersi nel romanzo *Metello*: «Nel periodo in cui vive Metello l'evoluzione dell'idea socialista, allora più di prima era violentemente repressa. A me interessava cogliere in un individuo con tutte le contraddizioni e le iniziali incertezze, la nascita di una coscienza di classe, singola e collettiva, le luci e le ombre di questo duro cammino [...] è stato così che nei miei libri fin dal *Quartiere* ho tentato di raccontare in filigrana anche la Storia non ufficiale, la storia vissuta dal basso, nelle sue vicende più crude, sgradite alle versioni autorizzate» (*ibidem*, pp. 135-139).

vicinamento al fascismo e l'adesione al comunismo si dispongono come voci inconciliabili, eppure dotate dall'autore di salde e raffrontabili motivazioni.

3. Se il mondo umano e concettuale<sup>48</sup> scelto da Pratolini rivela una irriducibile complessità, per cui la verità non è più unica, ma nascosta nella contraddizione, allora la forma di relazione che lega il testo ai suoi oggetti ingloberà in sé soluzioni linguistiche che esprimano la pluralità dei significati in atto. Ed il *Quartiere* è appunto giocato su un contrasto sotterraneo tra linguaggio comunicante e linguaggio non comunicante; ma quest'ultimo attributo è solo apparente, perché in realtà la non definizione nominale fa parte di una comunicazione verbale potenziata, anziché ridotta. Abbiamo visto in che senso ridotta e in che modo essa risulta tale (provocando un'alterazione del rapporto di trasparenza tra significante e significato). Ma la presenza di una struttura della contraddizione costituisce l'unico modello formale<sup>49</sup> in grado di accogliere e filtrare, nell'opera

---

<sup>48</sup> La temporalità extraletteraria dei fatti reali ritorna nel romanzo, ma frantumata nello spazio interiore dei personaggi. Qui il tempo della storia può non conoscere sistemi ideologici che abbiano validità assoluta e che siano nettamente differenziati fra loro, per espletarsi, invece, solo nella dimensione lacerante del conflitto. A questa verità testuale, la più profonda, il lettore è condotto sin dalle 'soglie' dell'opera. (Cfr. Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di C. Cederna, Torino 1989). L'attesa è infatti creata dai versi di Montale scelti da Pratolini come epigrafe del *Quartiere*: «Codesto solo possiamo dirti;/ ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

<sup>49</sup> Seguiamo in questo caso la proposta teorica di F. Orlando sviluppata in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1987 e in *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino 1982. Secondo lo studioso la struttura della contraddizione è assimilata al modello freudiano di formazione di compromesso, in cui prevale il gioco dei significanti e il rimpasto dei significati. C'è un passaggio particolare che ci interessa della sua teoria, quello in cui il «ritorno del represso formale» è definito come una costante comune ai linguaggi dell'inconscio e della letteratura. Così, nel *Quartiere*, l'aver giocato (e l'aver dunque trasgredito) con le regole dell'identificazione, eliminando i nomi di alcuni contenuti, risulta una chiara esemplificazione di quella retorica del dire nascondendo, assai vicina all'opacità delle manifestazioni del discorso inconscio. Ma su questa strada ci inducono anche alcune considerazioni di Macri, il quale pone l'accento su un motivo di fondo della scrittura pratoliniana, cioè «la preoccupazione semantica in ordine alla complessità dei contenuti, etica, politica, sociale» (Macri, *op. cit.*, p. 163).

letteraria, determinati contenuti ideologici e, contemporaneamente, provocare uno scandalo critico, dato il suo effetto di contestazione del codice linguistico ufficiale.

Avvalendoci di un approccio critico che guardi innanzitutto alla forma del contenuto, constatiamo che l'assenza di un significante (irreperibilità del nome), ovvero di una qualità formale, mette sullo stesso piano due significati oggettivamente diversi.<sup>50</sup> L'arbitrio compiuto con l'azzerramento nominale, creando un ponte tra due unità di pensiero, ha consentito un'assimilazione che se è inimmaginabile in un trattato scientifico, può invece realizzarsi nel discorso letterario. In questa sede, infatti, anche un gioco di contraddizioni può essere ipotizzato come essenziale al senso del testo.

Nel *Quartiere* abbiamo quattro contenuti tendenziosi appartenenti al versante del represso sessuale e a quello ideologico-politico, continuamente intersecantisi, nei termini di un tragitto associativo, in base al quale ci imbattiamo in una rappresentazione letteralmente presente (vicenda delle coppie) e in una figuramente evocata<sup>51</sup> (scontro di ideologie).

Un ruolo importante è assunto proprio nel *Quartiere* dal tema sentimentale,<sup>52</sup> la cui predominanza non è riconducibile a un semplice pretesto romanzesco.<sup>53</sup> Nel passato la critica ha espresso il proprio fastidio per le eccedenze psico-sessuali che affollerebbero le opere di Pratolini.

<sup>50</sup> Così il linguaggio dell'inconscio tollera la mescolanza di significati, avvicinabili anche per la somiglianza più approssimativa.

<sup>51</sup> Cfr. Orlando, *Illuminismo* cit., p.130 e il seguente passo del *Quartiere*: «Poi si profilò la possibilità della guerra e mi ci buttai ad invocarla come un disperato [...], ma non sarei mai stato così accanito per la guerra se non avessi avuto questa piaga [l'amore contrastato con Marisa] che mi bruciava» (*IL*, p. 432).

<sup>52</sup> Ma già nelle *Amiche* (1943) si hanno le prime avvisaglie di questo tema, poi ampiamente sviluppato nelle opere successive.

<sup>53</sup> Sui timori di Pratolini a questo riguardo, anche per quanto concerne l'inserimento di una storia d'amore nel romanzo (mai terminato) cui stava lavorando prima di morire, si legga l'intervista concessa a L. Luisi, *Vasco Pratolini*, a cura di L. Luisi, Taranto 1988. Giudizi perentori, sotto forma di dichiarazioni di disgusto, sono stati lanciati per mettere in luce la degenerazione delle tematiche pratoliniane, e per sottolineare come l'erotismo (insieme al freudismo e alla violenza) siano gli aspetti dominanti di una negatività. Tali posizioni sono riportate da Biondi, *op. cit.*, p. 72.

In margine a queste stroncature, quasi isolati, acquistano corpo gli spunti interpretativi di Macri,<sup>54</sup> che nota come l'archetipo nuziale, oggetto rappresentativo reale e simbolico, non si ferma alle ragioni della cronaca casuale. Tra il gioco delle coppie di poveri amanti e l'elemento politico sussiste un rapporto reciproco in termini di interscambiabilità: l'uno come sostituto dell'altro.<sup>55</sup> Da queste considerazioni, ovvero dall'individuazione di un nesso profondo, ma non facilmente sviscerabile, tra il nucleo erotico-nuziale e quello politico, è partita la nostra indagine.

Per 'poter vedere' l'oggetto tematico creduto inesistente, in un romanzo che non è, e non vuole essere ideologico, è necessario andare a cercarlo dietro una verità di copertura (tema amoroso). Accanto alla tecnica della non nominazione, quella dell'occultamento fa in modo che nel *Quartiere* le idee politiche siano oggetto di rappresentazione, ma con l'effetto di rompere nuovamente gli argini della comunicazione neorealista.

4. La sfera pragmatica in cui i personaggi sono coinvolti è la vicenda erotica, come ci viene subito confermato dall'*incipit* del secondo capitolo,<sup>56</sup> quasi che l'evento scatenante della storia di ogni singolo personaggio e dei suoi rapporti con i compagni fosse appunto l'iniziazione alla vita amorosa e sessuale. Nel corso dei capitoli essa si snoda come un ripetersi del confronto primario tra uomo e donna, come primo banco di prova per quello di uomo e società. E questa funzione sentimentale – operante in tutti gli altri romanzi, e spesso considerata la causa di una

---

<sup>54</sup> Macri, *op. cit.*, pp. 14-16.

<sup>55</sup> Questa omologia è documentabile anche sul piano linguistico. Si legga un passo del *Metello* (1955), in cui è visibile l'impiego di un processo metaforico di natura erotica per descrivere il fenomeno politico dello sciopero: «Se i muratori si aggiravano intorno alle impalcature, nemmeno più portativi dalla speranza di incontrarsi con i padroni, ma come da un impulso amoroso è perché era il luogo della città più inconsciamente familiare» (Pratolini, *Metello*, Milano 1965, p. 191).

<sup>56</sup> «Un giorno Arrigo prese a pugni Carlo perché aveva detto che Maria gli piaceva» (*IL*, p. 303).

certa sterilità in fatto di contenuti politici<sup>57</sup> – rappresenta un elemento critico nuovo per chiarire la qualità della narrativa pratoliniana. Ma il *Quartiere* non va letto come semplice romanzo di matrice naturalista, che descrive un *milieu* ben preciso sullo sfondo delle relazioni amorose. La sua originalità giace nella duplice valenza che si scorge all'interno della funzione sentimentale e nel suo porsi quale contenuto sostitutivo, attraverso la doppia natura che contraddistingue anche il personaggio femminile. La complessa tematica politica è ben dissimulata fra gli itinerari di una mappa sentimentale articolata secondo un meccanismo binario che non si riduce mai a semplice dicotomia tra piano pubblico e privato. Tale distinzione è sussunta all'interno di un sistema più vasto: da una parte la funzione sentimentale è zona di dialogo e riflessione sugli aspetti pubblici e politici dell'esistenza,<sup>58</sup> dall'altra, essa è adibita a segnalare il passaggio dalla natura alla storia. Per «una materia umana in formazione politico-civile»,<sup>59</sup> la felicità amorosa è quella primaria, generatrice, la cui perdita e ricomposizione<sup>60</sup> è il motore profondo che scatena la ricerca personale e collettiva<sup>61</sup> dei protagonisti. Nel percorso verso il raggiungimento della maturità sentimentale, l'eroe pratoliniano trova proprio nel confronto con la donna un vincolo di solidarietà e nel patto d'amore la speranza di una condizione di verità, di equilibrio, di liberazione. La meta finale di questo cammino è la completa e definitiva assunzione di responsabilità, pur nella perdita dell'originaria innocenza e nella

<sup>57</sup> Biondi rileva che il *Metello* fu ripetutamente censurato come «frequentatore della camera da letto [più che] della camera del lavoro» (Biondi, *op. cit.*, p. 21).

<sup>58</sup> Cfr. il dialogo finale tra Valerio e Marisa (*IL*, p. 469) e quello fra Giorgio e Maria (*IL*, pp. 318-319, 343).

<sup>59</sup> Così la definisce Macrì, *op. cit.*, p. 15.

<sup>60</sup> In tutti i romanzi pratoliniani torna ossessivamente il trauma dell'idillio amoroso infranto. C'è sempre un personaggio che ha subito una grave mancanza affettiva, per morte (Valerio, Marisa) o disinteressamento (Carlo, Marisa, Gino) di un membro familiare, ricevendo da questa esperienza una profonda trasformazione del proprio essere. In questo senso è emblematica *Cronaca familiare* (1947).

<sup>61</sup> La forza esistente nella natura e negli uomini in grado di unificare l'esistente è la forza dell'eros, degli istinti primari. Si leggano quei passi del *Quartiere* in cui l'esperienza amorosa degli altri è vissuta come meta comune (per il matrimonio di Giorgio e Maria), o come fonte di riflessione e autoanalisi (per la maniera di vivere la sessualità).

consapevolezza di dover attraversare una dolorosa dimensione conflittuale, prima di riuscire a realizzare l'inscindibilità tra formazione spirituale e sviluppo sociale.<sup>62</sup>

Solo attraverso la congiunzione cuore-coscienza è possibile la conquista di una salvezza anche storica; il progressivo svolgimento di quella «matassa intricata dall'ignoranza»<sup>63</sup> che ogni personaggio conduce, è irrealizzabile senza un reciproco decifrare e comunicarsi «gli affetti fino all'ineffabile».<sup>64</sup> L'ipotesi di un riscatto («siamo creta che da millenni attende di liberarsi in figure»<sup>65</sup>) inizia dal vincolo d'amore, poiché esso è principio di chiarimento e di discernimento di fronte alle illusioni della realtà esterna. Ogni tentativo di resistenza da parte di ciascun personaggio si compie mediante la strenua difesa del legame di intimità (fortemente carnale), intrecciato nel cerchio di case in cui egli si è consapevolmente autoconfinato, e urgente si rivela la salvaguardia della propria dimora affettiva. È in essa, infatti, che si racchiude l'unica fonte di salvezza, quella cui attingere energia di conoscenza e di lotta inesauribili. Ogni volta che viene a mancare la congiunzione cuore-coscienza, o perché subentra dall'esterno un fattore che ne provoca la disgregazione, o perché ragioni interne ad essa ne impediscono l'effettivo compimento, allora anche l'amore (come la famiglia) può indurre alla corruzione, alimentando i desideri connessi all'ascesa sociale.

L'interesse analitico e particolare con cui Pratolini sorveglia il gioco delle coppie non è motivato da una disamina meramente romantica e romanzesca delle vicende interiori. L'intento di sondare l'aspetto diadico della funzione sentimentale nasce dall'esigenza di porre, al centro di

---

<sup>62</sup> È questo il senso che emerge dal discorso che il padre rivolge a Valerio quando egli perde il proprio vincolo amoroso: «Devi servirti del tuo dolore per acquistare un'esperienza [...] Olga rimarrà per te una specie di voce della coscienza [...] vedrai che d'ora in avanti anche il tuo mestiere ti suggerirà qualcosa [...] Sarai diventato un uomo». (*IL*, p. 361).

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 369.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 370.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

questo primo romanzo,<sup>66</sup> un'ottica di interpretazione delle problematiche socio-economiche, non basata sugli schemi manichei e ingenui del bene e del male, contrapposti e distribuiti tra personaggi positivi e negativi. E così l'attenzione riservata all'ambivalenza del sentimento amoroso (catarsi vs corruzione<sup>67</sup>) serve ad indicare l'esistenza di deviazioni ideologiche, a tal punto introiettate e assimilate dall'uomo che possono essere riportate in superficie e studiate solo tra le pieghe di un dramma intimo. Ed esso si identifica nel frantumarsi o distruggersi dell'identità sentimentale e sessuale.

Già nelle *Amiche* lo scrittore aveva affrontato il tema della superficialità, del dolore, dell'annichimento che il rapporto uomo-donna porta in sé riuscendo però sempre ad evitare il pericolo dell'epilogo scontato e banale del lieto fine. Oltre la puntualità e prevedibilità che presiedono, secondo i canoni ereditati dal naturalismo, alla descrizione dei moti interiori, emergono, sin da questa prima raccolta di racconti, aspetti solitamente accantonati del vissuto amoroso. Essi, alla stessa tregua dei contenuti politici, cui serviranno da copertura, rappresentano l'estremo limite di una rimozione profonda, di cui Pratolini avrebbe lasciato la traduzione mediante un compromesso con il codice letterario. Alla positività delle immagini che avevano caratterizzato il dispiegarsi della funzione sentimentale, lo scrittore affianca e sovrappone il nucleo sessuale della vita quotidiana. Esso comprende quella sfera di comportamenti umani, quali il tradimento, l'omicidio, la violenza, che la scrittura pratoliniana intende far riaffiorare senza pregiudizi. Un ruolo importante in questa direzione è giocato dalla femminilità, da sempre privilegiato oggetto di analisi. La funzione della donna è infatti significativa perché documenta l'altra fac-

<sup>66</sup> Una chiara coscienza dei limiti del *Quartiere* è rinvenibile nelle dichiarazioni dello stesso Pratolini: «Nel *Quartiere* ho fallito le mie intenzioni [...] dare il senso dello sconcerto, del limbo spirituale e dell'ignoranza e della sofferenza che colpiva la generazione dei miei personaggi (e la mia e la tua) giusto in quegli anni» (*LS*, p. 139) e «Giorgio, credimi, non è un personaggio di maniera. Forse (e senza forse) l'avrò reso io di di maniera [...] Io so che nel *Quartiere* non sono ancora riuscito a far collimare il mio mestiere con la mia coscienza» (*Ibidem*, p. 125).

<sup>67</sup> Il riferimento amoroso è suggerito da un nuovo punto di osservazione: la tematica psicologica del confronto uomo-donna.



cia del rapporto sentimentale, che può rivelarsi anche un mero esercizio edonistico della relazione con l'altro (in particolare quando la donna si prostituisce). Il rapporto sessuale è la configurazione antropologica che funge da bersaglio su cui si infrangono le sicurezze del patto d'amore,<sup>68</sup> sicurezze che diventano false e facilmente incrinabili sotto l'influsso deviante dell'istinto di possesso. Sono le zone oscure della femminilità che si prostituisce, dell'adulterio, del delitto e del suicidio, che offrono al lettore una percezione diversa del tema erotico, ad iniziare dal *Quartiere*. Di fronte allo spettacolo di una società, in rovina Pratolini perviene a constatare che soltanto le dimensioni volgari e sgradevoli del grottesco,<sup>69</sup> o i luoghi comuni del romanzo d'appendice, criticamente assunti, possono far intuire il vero volto del mondo, il risvolto drammatico della realtà. Nella femminilità è particolarmente accentuato il desiderio di possesso come annullamento e alla donna è concesso di avvicinarsi ad una sessualità diversa, trasgressiva, fuori da quella positiva del matrimonio. Ella, infatti, non tende a sublimare nel suo comportamento etico gli impulsi più oscuri e fisiologici ed è più facilmente preda delle false forme del sistema borghese.<sup>70</sup>

Ciò che rende immediata l'adesione ai disvalori della società è una condizione di incomunicabilità,<sup>71</sup> derivante dalla consapevolezza di vivere profondamente il conflitto tra istinto del piacere e richiamo alla ne-

---

<sup>68</sup> Si tengano presenti i seguenti brani in cui Valerio riflette sul suo rapporto con Marisa: «Avevo creduto di amarla per quel suo sperperato donarmisi, corpo e anima [...] Il nostro amore fu consumato ancor prima di essere espresso [...] Ogni volta gioivo di una crudele soddisfazione quasi avessi simulato un atteggiamento per carpirle il piacere [...] Ma l'intimità di cui abusavamo, invece di legarmi a Marisa, lentamente mi distaccava da lei» (*IL*, pp. 383-385).

<sup>69</sup> Si osservino le frequenti comparazioni uomo-animale che connotano, ad es., un personaggio come Carlo, o la presenza inquietante del giocoliere deforme (*ibidem*, pp. 304-306).

<sup>70</sup> Indicativi a questo riguardo sono i personaggi di Elvira, madre di Olga e Marisa.

<sup>71</sup> Essa è percepibile nella scena in cui Maria si guarda allo specchio, mentre Giorgio parla, o durante il tragitto che Valerio e Marisa compiono per giungere alla Grotta (*Ibidem*, pp. 313, 330-344).

cessità di un ordine.<sup>72</sup> Emblematica è la costruzione del personaggio di Marisa: donna estremamente sensuale, scossa da fremiti carnali, coinvolta in una serie di rapporti che le provocano distruzione psichica, confinandola nella dimensione introspettiva della pura interiorità (non a caso rivela se stessa mediante il racconto di un sogno). Il dramma intimo non scaturisce soltanto dalla sua sensualità, ma dalla non accettazione di sé, dal sentirsi povera o di scarse risorse,<sup>73</sup> sentimenti talmente radicati nel suo essere, che la percezione della propria organica inadeguatezza e del disagio diventa simbolo di una estraneazione anche storica.<sup>74</sup> Sarà Marisa, infatti, che, all'apice della sua relazione amorosa con Valerio, troverà la lucidità e la forza di comunicare al proprio compagno l'intuizione della falsità di un sentimento che pure li aveva portati alla soglia del matrimonio. Il legame che li aveva uniti nasceva da un insistente bisogno di soddisfare il proprio istinto di possesso e la propria volontà di dominio, bisogni entrambi vissuti nel segno di una dolorosa rappresentazione, di un gioco crudele (lo stesso che vede coinvolto il personaggio femminile

<sup>72</sup> «Mi svegliaivo impaurita. Dissi che ti sognavo al confessore [...] Le lavandaie affermavano di commettere dei peccati quando sognavano un giovapotto»; «Ho immaginato sì, che ci saremmo potuti sposare [...] Ma era un sogno da cui mi ricredevo non appena vedevo con quanta insistenza tu cercavi quel momento. Sono andata avanti così per disperazione, sapendo di non avere più via d'uscita» (*ibidem*, pp. 340, 342, 331, 332-338).

<sup>73</sup> Così avviene per la madre di Carlo e Olga (*ibidem*, pp. 327, 443-445). Il sema della prostituzione incarnato in maniera specifica da questo personaggio, ma fissato anche in altri luoghi del testo, è l'emblema tangibile di una società che avvilita e travolge l'individuo per cui tutti i rapporti sono visti come rapporti di tipo economico. La prostituta rappresenta l'immagine capovolta del mondo borghese che, attraverso essa, allontana da sé l'asservimento di ogni valore al denaro.

<sup>74</sup> «[Marisa] stava al Madonnone: una fila di case lungo la via Aretina, abitate da lavandai e contadini, da infermieri del Manicomio che era nei pressi [...] la sua adolescenza era trascorsa lontano da noi, seppure simile. Non v'era amicizia tra lei e me»; «Tu sai che al Madonnone si vive come in un'isola» (*ibidem*, pp. 330, 341).

L'isola (spazio di emarginazione), come il cerchio – individuato da G. Bertocchini, *Vasco Pratolini*, Roma 1987, p. 56 – è una figura forte del racconto, figura dell'ideologia e della struttura del testo, che spiega gli spostamenti dei personaggi all'interno o all'esterno del quartiere come il manifestarsi di quel desiderio di integrazione e di fuga che, di volta in volta, li spinge ad un comportamento stravolto.

di un racconto di Pratolini poco frequentato dalla critica, ed invece significativo all'interno del nostro discorso: *Gli uomini che si voltano*).<sup>75</sup>

Questa prosa conferma la centralità che l'indagine sulla femminilità assume nell'opera pratoliniana: dai grumi densi della sensibilità erotica della donna, dall'irrazionale patologico che identifica la sua sostanza umana e psicologica, lo scrittore muove per l'elaborazione della propria *Weltanschauung* esistenziale e politica.

Abbiamo messo in evidenza come l'entrare in contatto con la realtà femminile, quasi diabolica<sup>76</sup> agli occhi dell'uomo, possa significare la soppressione di qualsiasi altro stimolo di conoscenza verso l'altro, che non sia la corsa al possesso. Liberarsi dalla propria castità, dall'annichimento della malattia attraverso l'abuso del rapporto sessuale con una ragazza che misteriosamente ha iniziato a prostituirsi: sono queste le molle che spingono i personaggi del racconto alla ricerca del contatto femminile. Una ricerca aliena da qualsiasi esigenza di comprensione delle ragioni e del segreto della propria compagna. La donna dunque diviene, ad un livello più profondo, il simbolo di un meccanismo erotico, da cui affiorano i più semplici, ma anche i più torbidi moventi degli individui singoli e della collettività. Gli impulsi erotici sono forme particolari di un trava-

---

<sup>75</sup> La prosa scritta nel 1935, è oggi contenuta in Pratolini, *Diario sentimentale* cit., pp. 167-171.

<sup>76</sup> «“Così è campata”.  
“Come?”

“Così, con un diavolo in corpo, è il caso di dirlo, fino da bambina”» (*ibidem*, p. 169). A prima vista, questa, che appare una semplice citazione da Radiguet, il cui *Diable au corps* rappresentò appunto il libro fondamentale per la generazione pratoliniana (cfr. Luisi, *op. cit.*, p. 65), è in realtà di nuovo l'impercettibile spia di un'ulteriore infrazione al codice della leggibilità. Il sottile gioco intertestuale qui insinuato, vive attraverso il richiamo ad un'opera e ad una tematica di natura disforica, correlate in Pratolini alla presenza femminile e portatrici di contenuti agli antipodi di ogni principio realista di 'detonalizzazione' (così Hamon, *op. cit.*, pp. 38-41). L'associazione donna-morte (si veda in proposito Luisi, *op. cit.*, p. 71), o anche il che la donna sia depositaria di una forza occulta, misteriosa (e dunque diabolica), sessualmente ambigua, inizia a configurarsi ne *Le amiche*, per esplodere poi nella creazione di personaggi quali la Signora di *Cronache di poveri amanti* e Nini e Fru de *Lo Scialo*. La «semantizzazione negativa» (cfr. Bertoncini, *op. cit.*, p. 77) che le caratterizza raggiunge un grado di esasperazione espressionistica tale da violare definitivamente qualsiasi principio di trasparenza, già incrinato da quella connotazione di doppiezza che ci siamo proposti di enucleare in questa sede.

glio di decadimento, di illusione e sconfitta morale che ogni uomo porta dentro di sé:

La odiavamo perché non potevamo più abusare di lei [...] Ella mai ci guardò in viso, soltanto disse: "Mi danno la caccia e ho fame". Le si davano poche lire [...] Eravamo poveri [...] ci giocavamo a carte la precedenza nel godere di lei.<sup>77</sup>

Qualcuno è stanco del banco di operaio e come ultima fatica si costruisce un grimaldello. È logico che anche Maria si prostituisca per un letto di piume.<sup>78</sup>

Da questi brani emergono chiaramente quelle che appaiono le sole realtà autenticamente irriducibili della condizione umana: il sesso e il denaro. Nelle pieghe repressive della coscienza femminile viene penetrato e mimetizzato il mondo capitalistico e l'elemento primario per la significazione del personaggio diventa così l'integrazione dell'erotico con l'economico, a cui si aggiunge l'irrisolvibile contraddizione che qualifica la figura femminile. Essa, infatti, è depositaria di una possibilità catartica e, insieme, è portatrice di valori che dovrebbero essere inaccettabili. Eppure, se la voce narrante propone di accettare la prostituzione come una caratteristica della nuova realtà sociale, prendiamo atto del fatto che *Il Quartiere* non adempie, come testo realista, al semplice rispecchiamento dei grandi processi storico-economici, poiché accoglie connotazioni tematiche che hanno un valore estraniante.

È ammessa pertanto una sessualità che passa attraverso il denaro e il possesso, alternativa a quella che passa attraverso il patto d'amore, atta a disvelare l'ennesima ripetizione di un processo di accumulazione/dilapidazione capitalistica. La mercificabilità dell'atto sessuale, la corruzione che fa da sfondo alla storia di Gino, rappresentano fatti culturali storicamente legati ad una realtà politica che Pratolini progettava di sovvertire e che non mancarono di rendere *Il Quartiere* la manifestazione di uno scandalo erotico e poi critico.

---

<sup>77</sup> *LS*, p. 169.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 327.

Il ritorno del represso in senso sessuale<sup>79</sup> serve a motivare, nei termini di doppio narrativo, gli interessi della ricerca politica ed intellettuale del nostro autore.

Il tema dello scacco dell'ordine costituito di fronte al desiderio perverso (di cui è esemplare la vicenda di Gino), e quello della proposta di un sistema sociale alternativo (lo spazio chiuso del quartiere), sembrano conferire all'opera pratiniana una apparenza evasiva e privata, fonte di equivoci interpretativi, ma in realtà rivelano gli schermi dissimulati di un atteggiamento critico rivolto al presente e contro di esso.

5. La natura dualistica della funzione sentimentale rientra in un sistema ricco di rimandi impliciti, dove il legame tra 'ritorno del represso sessuale' e 'ritorno del represso ideologico-politico' non possiede segnali evidenti a livello di narrazione, ma è dissimulato dietro il meccanismo formale della copertura. Attraverso una fitta rete di motivi<sup>80</sup> provenienti da una *imagerie* romanzesca di tipo psicologico e privato, emergono le premesse di una problematica solo in parte affiorante. Si tratta di quell'«inespresso morale»,<sup>81</sup> di cui parlano i personaggi per definire il disorientamento che nasce dall'aver condiviso l'esperienza di chi, fra loro, ha inteso seguire la propria idea di rivoluzione o quella presunta tale. In que-

---

<sup>79</sup> Seguendo la proposizione di Orlando secondo cui «la letteratura è sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato» (Orlando, *Per una teoria* cit., p. 27) possiamo affermare che nel testo in questione è attiva la combinazione delle tre accezioni ricevute dall'espressione «ritorno del represso»: 1) 'ritorno del represso' come qualità formale simile a quella propria dell'inconscio: sottrazione del nome; 2) 'ritorno del represso' come presenza di contenuti sessuali su cui grava la censura della repressione sociale; 3) 'ritorno del represso' come esistenza di contenuti censurati dalla repressione ideologica e politica: comunismo, fascismo.

<sup>80</sup> Il principio di congiunzione cuore-coscienza come base del cammino di formazione politica e la possibilità di trasmissione di disvalori proprio nel corso dell'educazione sentimentale di ciascun personaggio sono esemplari in merito.

<sup>81</sup> «Quando vogliamo spiegarci diciamo destino ed è invece soltanto la condanna che noi uomini ci decretiamo per assuefarci alla vita, piegandoci in essa, relegando il nostro corpo nella sua prigione, con la speranza riposta nel più segreto angolo del nostro inespresso morale» (*ibidem*, p. 421).

st'ultima<sup>82</sup> leggiamo l'effetto di una mistificazione populistica seminata fra i giovani dalla cultura approssimativa e distorta del fascismo, ma estremamente attiva, se fu in grado di mascherare i principi di forza e autorità con la prospettiva di un affrancamento dalle vecchie regole. L'ambivalenza della funzione sentimentale, svelando la dimensione del privato come il terreno più adatto in cui avrebbero potuto attecchire (e in effetti attecchirono) i falsi miti del capitalismo, richiama l'attenzione del lettore su verità più audaci.

Nel *Quartiere*, dunque, il tessuto politico è tutt'altro che inesistente: la crisi di identità storico-sociale, derivante dallo scontro inevitabile tra due concezioni (fascismo di sinistra, marxismo) che, almeno per un momento, sembrarono procedere di pari passo sulla base di una comune idea rivoluzionaria, è trasposta narrativamente non attraverso una denuncia aperta, ma nella forma di una neutralizzazione ideologica. Il romanzo, infatti, contiene una rappresentazione del fascismo – accettato nel contesto narrativo – senza l'indignata e sospetta retorica antifascista; ma accanto ad essa è propugnata l'idea comunista, ovvero la possibilità di un'alternativa anticapitalistica e antiborghese. L'esistenza di due modelli politici è riscontrabile anche nella configurazione topologica del romanzo, articolata in una dicotomia netta ed emblematica: «La nostra vita scorreva sulle strade e piazze come nell'alveo di un fiume [...] eravamo un'isola che comunque andava. [...] A seguire il corso [...] avremmo trovato la città [...] eppure per fare quei pochi passi inconsciamente ogni volta, ci preparavamo ad affrontare qualcosa di estraneo da affrontare. Creature innocenti, confinate per malinconia, abitudine o amore, per qualcosa di più intimo e rissoso nel nostro Quartiere [...] La città era al di là di questa nostra repubblica, aveva per noi un senso di archeologia ed eldorado insieme».<sup>83</sup> Esiste dunque un modello rifiutato: la città, luogo di repressione, sede di un potere lontano ed estraneo, immutabile nei secoli («archeologia»), eppure ancora capace di lusinghe per conquistarsi il

<sup>82</sup> Le vicende di Carlo e Gino qualificano l'idea di rivoluzionenei termini di scatenamento fisiologico-sessuale, liberatorio rispetto agli schemi moralistici.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 299-302.

consenso («eldorado»), e, in opposizione, ad un modello proposto, identificabile nella vita di quartiere, inteso come spazio ristretto da cui emerge però la prospettiva, difficile, di un sistema di organizzazione e convivenza fondato su valori diversi («questa nostra repubblica») da quelli ufficiali.

La presenza di un conflitto nella serie dei contenuti comporta un'ambiguità di fondo, se ogni volta a ciascuna delle forze in opposizione è riservata una riuscita e un fallimento.<sup>84</sup> Nel *Quartiere* questo tipo di compromesso comporta l'inversione di segni positivi e negativi tra valori e comportamenti, ma anche la presenza di verità di copertura.

Da una parte, allora, riscontriamo l'esigenza di far conoscere un sistema ideologico trasgressivo, qualcosa di non autorizzato agli occhi del destinatario empirico, il quale, solo assumendo la funzione-destinatario inclusa nel testo, può decifrare correttamente ciò che gli giunge dal punto di vista del suo ordine gerarchico capovolto (fascismo sullo stesso piano di comunismo).<sup>85</sup> Da due ordini di idee contrastanti e lontani collegati mediante una precisa articolazione di forme e contenuti, Pratolini ha ottenuto, per un verso, l'effetto di alterare il rapporto di trasparenza tra significante e significato, per l'altro, quello di attivare l'attenzione del ricevente sul messaggio. Così l'autore ha proposto un discorso letterario che covasse al suo interno il rischio di essere illeggibile, con il fine di lasciare ampi margini al lavoro interpretativo del lettore. Il suo 'fare' acquista pertanto un carattere di necessità, dal momento che lo scrittore non fa più riferimento ad un codice unico (quello realista), ma a modelli diversi e incompatibili, come abbiamo dimostrato in precedenza. E in questo senso Pratolini è l'artefice di una rottura con il linguaggio della classe dominante: il realismo di cui si è nutrito il romanzo borghese alle sue

---

<sup>84</sup> Cfr. Orlando, *Per una teoria* cit., p. 101.

<sup>85</sup> Secondo Matte Blanco, queste due forme politiche potrebbero essere assimilate come oggetti di una stessa classe logica, in virtù dell'unico attributo che, almeno agli inizi, sembrano poter avere in comune: l'istanza rivoluzionaria (I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bilogica*, trad. it., Torino 1981).

origini, è stato un attributo di questa classe e dunque da maneggiarsi con cura e cautela autocritica.

L'assenza dei termini «fascismo» e «comunismo» appare una mossa lungimirante, appropriata per un autore come Pratolini, che intende trasferire sul piano letterario i risultati della propria revisione ideologica ed irrompere nell'orizzonte assiologico del destinatario. Lo scrittore adotta il punto di vista di chi è stato vittima di quell'intreccio di mistificazioni e illusioni che caratterizzarono la cultura fascista negli anni '30; ma il lettore, libero di muoversi fra le parole altrui, inserite senza essere imposte come verità assolute (e proprio per questo menzionate a livello del significante), si abitua ad osservare la realtà nell'ottica del nemico. In questo modo l'atrocità e l'assurdità delle leggi capitalistiche sono criticate lasciandole parlare e, la critica si riferisce anche ad una resa di fronte all'ovvietà di esse.<sup>86</sup> Dietro il meccanismo formale possiamo di nuovo intravedere la rappresentazione di una precisa condizione storica.

Solo attraverso un esame di coscienza serrato e doloroso divenne chiara la strada da intraprendere per una resistenza contro le forze sociali che esprimevano gli interessi del potere fascista. Crollata ogni velleità di antiborghesismo, il regime intraprese una serie di iniziative in campo economico, ispirate a modelli di razionalizzazione e concentrazione tali da renderlo una delle fasi storiche più forti e rigorose del capitalismo italiano.<sup>87</sup> Ma prima di attuare pienamente gli elementi teorici del liberali-

---

<sup>86</sup> È questo forse il senso più profondo della frase finale messa in bocca a Valerio: «Anche l'aria e il sole sono cose da conquistare dietro le barricate» (LS, p. 471).

<sup>87</sup> Così lo sventramento del quartiere di cui si parla nel romanzo (e in un racconto *Lo sgombero*, contenuto in *Diario sentimentale*), fa parte di quelle grosse operazioni retorico-finanziarie che la politica di regime intraprese per liberalizzare il mercato dell'edilizia. Esse insieme alla compressione delle retribuzioni che avrebbe consentito il calo del costo della vita, dovevano favorire la ripresa economica. La demolizione di antichi centri urbani da destinare ad usi più redditizi, agevolava il trasferimento di popolazioni a reddito minimo verso le remote periferie (aree industrializzate), in modo da non aggravare gli oneri dei comuni. La disciplina urbanistica fascista garantiva il disurbamento e ostacolava la tendenza all'urbanesimo, per impedire accentrazioni di cittadini lavoratori. (Cfr. la legge del 17 agosto 1942, n. 1150, art. 1 e l'articolo di Mussolini, *Cifre e deduzioni-Sfollare la città*, «Il Popolo d'Italia», 22 nov. 1928; entrambe le fonti sono riportate anche ne *La Toscana nel regime fascista, 1922-39*, Atti del convegno di studi promosso dall'Unione



simo conservatore, il fascismo doveva conquistarsi il consenso di larghi settori dell'opinione pubblica; a questo scopo riprese, demagogicamente, tendenze e suggestioni del socialismo<sup>88</sup> (rappresentanza sindacale dei lavoratori, politica riformatrice in favore delle masse, ecc.). Ad una simile interscambialità ideologica corrispose un'oscillazione terminologica,<sup>89</sup> se Mussolini era arrivato a definire il fascismo «democrazia autoritaria». Si tratta di «un'annessione mistificante»<sup>90</sup> di termini come democrazia, popolo, massa popolare e proletariato, di cui lo stesso Pratolini divenne consapevole in prima persona, si rese conto della natura utopica di quel progetto rivoluzionario a favore dei ceti popolari, che il fascismo fece credere di portare avanti.

Alla ridotta decifrabilità<sup>91</sup> dei contenuti politici, riportati a galla dalla nostra analisi, Pratolini associa complesse forme retoriche, non più riferibili ad uno specifico genere letterario e con una precisa funzione.

Alla luce di quanto dimostrato finora, emerge nettamente il bisogno di enucleare, dal magma della dottrina fascista, ogni elemento deformante che potesse riguardare il pensiero marxista, stabilendo una linea di demarcazione, un confine teorico-pratico, entro cui ricostruire un'autonoma posizione operaia. Pertanto, nel caso dei termini «socialismo» e «comunismo», la non accentuazione nominale conferisce alla parola altrui un

---

Regionale delle Province Toscane, della Provincia di Firenze e dell'Istituto Storico per la Resistenza in Toscana, Palazzo Medici-Riccardi 23-24 maggio 1969, a cura di A. Binazzi-I. Guasti, Firenze 1971). In quest'ottica acquista un'enorme importanza la resistenza che gli inquilini organizzano nel cuore del quartiere e che non può più essere considerata (come volle la critica) un sintomo di inerzia storica. Le mura delle case, i mobili e le suppellettili, per quanto misere, sono amate e difese non quali beni da possedere, ma come rifugio, rispetto ai luoghi dell'oppressione dove sono considerate soltanto come valori di scambio.

<sup>88</sup> Bisogna ricordare che nel 1904 Labriola era morto senza lasciare una scuola e una tradizione marxista, per cui già faticosamente, e non senza equivoci, la lezione di Marx era stata ripresa dai sindacati rivoluzionari.

<sup>89</sup> A questo riguardo si leggano gli articoli di Pratolini sul «Bargello», reperibili nella monografia di Bertoncini, *op. cit.*, p. 7.

<sup>90</sup> *Ibidem.*

<sup>91</sup> «Vorrei che si parlasse di politica e che tu mi spiegassi certe cose» (*LS*, p. 437).

«grado di isolamento e di purezza»,<sup>92</sup> tale da poter invogliare il lettore ad una autonomia di pensiero. Innescando o acuendo i processi di identificazione, l'emittente offre al lettore una percezione dei fatti rinnovata, libera da assuefazioni, quasi al suo stadio primario, e quindi aperta ad eventuali ripensamenti. È in questa prospettiva che nel *Quartiere* rinveniamo in filigrana tutta una serie di indicazioni di pedagogia rivoluzionaria, con il fine di far riconoscere concretamente le condizioni elementari della pratica e dell'organizzazione comunista. È Giorgio che rende consapevoli i suoi compagni dell'imprescindibilità della discussione comune per modificare e unire le coscienze, per giungere maieuticamente alla verità ed opporre finalmente resistenza. L'azione rivoluzionaria parte proprio dalla ricostruzione di una comunità che il potere borghese ha tentato di disgregare, dalla difesa del nucleo più profondo della sua storia spirituale.

---

<sup>92</sup> Cfr. Bachtin, *op. cit.*, p. 147. In questo modo Pradolini entra nella contraddizione e spacca ciò che pareva unito.

Giovanni Potente

Postille a Bloom.  
Ermeneutica e ansia dell'influenza

La critica moderna è stata concorde nell'indicare il completo ribaltamento del giudizio di Platone sulla poesia come uno degli esiti teorici essenziali dello Pseudo Longino; anzi, proprio la dottrina platonica avrebbe costituito il problema principale dell'autore del *Perì hypsous*, da cui avrebbe appunto mutuato «la definizione, ma non la valutazione, dell'arte come fatto irrazionale». <sup>1</sup> Eppure ritengo che questa tesi possa essere smentita proprio ripercorrendo quei luoghi dell'opera platonica in cui il tema della *mania*<sup>2</sup> si intreccia a quello della prassi poetica, dove si può verificare come le sue argomentazioni circa questo tipo di 'follia' siano estremamente articolate. In particolare, nel *Fedro*, si legge che «i massimi beni ci provengono per mezzo di una follia concessa certamente per dono divino»,<sup>3</sup> ed appare evidente che Platone sta esaltando la *mania* quale straordinaria condizione dell'animo, purché determinata dal-

---

<sup>1</sup> G. Lombardo, in Pseudo Longino, *Perì hypsous*, trad. it. e commento a cura di G. Lombardo, Palermo 1992, p. 96, n. 15.

<sup>2</sup> Il termine platonico è tradotto in genere come 'follia'; da un punto di vista antropologico è lecito individuare nelle diverse forme di *mania* certi tipi di *trance*, alterazioni del cosiddetto «stato ordinario di coscienza» che nelle culture antiche (e in certi ambiti ancora oggi) erano attribuite all'intervento di una divinità. Per un rimando bibliografico sull'argomento, in chiave soprattutto antropologica, si veda n. 6.

<sup>3</sup> *Fedro* 244a (qui ed in seguito citato nella trad. it. di G. Cambiano: Platone, *Dialoghi filosofici*, vol. II, Torino 1981, p. 175).

l'intervento della divinità. Al riguardo, più avanti, egli opera una distinzione nettissima: «di follia esistono due specie, una che proviene da malattie umane e l'altra, invece, da una modificazione divina delle consuete norme di condotta».<sup>4</sup> A questo intervento della divinità, sempre nel *Fedro*, Platone riconduce anche la *mania* poetica: «Una terza forma di possessione e di follia, suscitata dalle Muse, dopo aver colto un'anima tenera ed inviolata, le infonde un delirio bacchico sul piano dei canti e di ogni altro genere di poesia [...]».<sup>5</sup> La capacità poetica è dunque fatta dipendere esclusivamente dalla immane potenza della divinità che 'parla' l'uomo mentre momentaneamente lo possiede, sconvolgendone quello che oggi è definito 'stato ordinario di coscienza'.<sup>6</sup>

Sulla base di queste premesse mi sento di affermare che la variante introdotta dall'autore del *Peri hypsous* rispetto all'idea di Platone sull'origine della poesia è del tutto strutturale e non circoscrivibile ad una pura mutazione di giudizio. Lo Pseudo Longino mantiene infatti l'impianto platonico, implicando la poesia in una alterazione dello 'stato ordinario di coscienza', ma rovescia proprio la tipologia e l'origine di questa devianza dall'ordinario, giacché il sublime come «eco di una grande anima»,<sup>7</sup> che indica come unica e vera fonte della prassi poetica, è appunto una dimensione spirituale del tutto umana, straordinaria ma mai 'entusiastica'. E così il sublime si configura come una devianza dall'ordinario emotivo solo in quanto fondato sullo «slancio esuberante dei pensieri»,<sup>8</sup> che è impulso del tutto umano e che diventa purissima creatività quando è connesso ad un talento linguistico individuale che nulla deve alle ispirazioni divine. Piuttosto, suggerendo l'«emulazione dei grandi prosatori e poeti del passato»,<sup>9</sup> lo Pseudo Longino rimarca del sublime proprio il carattere doppio, di naturale inclinazione dell'animo e graduale impegno

<sup>4</sup> *Fedro* 265a, trad. cit. p. 203.

<sup>5</sup> *Fedro*, 245a, trad. cit. p. 176.

<sup>6</sup> Per un approfondimento del tema dei cosiddetti 'Stati Modificati di Coscienza' si rimanda all'opera di G. Lapassade, trad. it. *Stati modificati e Transe*, Roma 1993.

<sup>7</sup> Pseudo Longino, *Peri hypsous*, cap. 9, §2 [trad. it. *Del Sublime*, curata e commentata da G. Lombardo, Palermo 1992, p. 35].

<sup>8</sup> *Ibidem*, cap. 8, § 1, p. 34.

<sup>9</sup> *Ibidem*, cap. 13, §2, p. 42.

intellettuale. Così, riconvertendo il movimento alto-basso del rapporto tra cantore invasato e Dio ispiratore nella relazione, più problematica, di ogni poeta con il proprio personale talento e soprattutto con la Tradizione letteraria, egli riconosce il carattere radicalmente laico della poesia.

È questa, come è noto, l'altra grande modernità longiniana, l'aver colto nel meccanismo letterario la complessità dei rapporti interpoetici, del relazionarsi ininterrotto di ogni nuovo autore con i grandi scrittori precedenti. E siccome per lo Pseudo Longino questo consiste nel «ricalcare forme e contenuti d'arte»,<sup>10</sup> ma non nell'impossessarsene *tout-court*, è evidente che nella sua idea il fare letterario presuppone un approccio ai precursori fortemente competitivo ma essenzialmente 'sano', per cui, se fare i conti con gli autori forti del passato rimane inevitabile, tuttavia questi mai costituiscono un ostacolo 'psicologico' all'inventiva dei moderni, alla possibilità che essi esplorino e rinvengano forme e temi originali e nuovi. Anzi, dopo aver premesso che «la grandezza senza studi è come una nave senza ormeggi»,<sup>11</sup> lo Pseudo Longino evoca l'intera Tradizione come referente ideale di ogni slancio creativo, libero ed incondizionato, ma sempre rivolto agonisticamente ad un'ideale tribuna di maestri: «Cimento davvero grande: supporre un siffatto tribunale e teatro delle nostre opere e immaginare di rendere ragione delle cose che abbiamo scritto a giudici e testimoni così prestigiosi!».<sup>12</sup>

Così egli segna le coordinate di una prassi creativa in cui la autoco-scienza poetica, nell'atto stesso di affrontare il mare aperto del proprio immaginario, si àncora ai solidi «ormeggi» dei testi canonici, ma simultaneamente sa andare all'avventura introspettiva senza bussola: avventura poetica non più come 'avvento' teofanico in un poeta-medium, ma quale 'evento' creativo purissimo, il 'qui ed ora' di un immaginario individuale stimolato e mai ostruito dalla memoria letteraria, tanto libero e forte da competere con i Padri. E, riprendendo l'idea esiodea della 'invi-

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, cap. 13, § 4, p. 43.

<sup>11</sup> *Ibidem*, cap. 2, § 2, p. 30.

<sup>12</sup> *Ibidem*, cap. 14, § 2, p. 43.

dia costruttiva',<sup>13</sup> l'autore di *Perì hypsous* arriva ad assumere Platone quale esempio supremo di grande scrittore che mai sarebbe stato tale «se, con tutta l'anima, non avesse tentato di gareggiare per il primato con Omero».<sup>14</sup>

Io non so con chi abbia gareggiato lo Pseudo Longino; so però che nessuno oggi può competere con lui, non direttamente almeno, giacché, se il singolare destino di *Perì hypsous* è stato quello di essere un'opera scritta nella cultura antica ma divenuta celebre nella cultura moderna, la modernità deve aver complicato di molto il sano agonismo longiniano e la sua nozione di sublime, se la «più acuta trascrizione moderna»<sup>15</sup> della teoria longiniana è considerata quella di Harold Bloom.<sup>16</sup> E tuttavia considero fondamentale rileggere oggi lo Pseudo Longino attraverso il filtro della teoria poetica di Bloom proprio perché questa mi sembra paradigmatica della difficoltà moderna di comprendere appieno il sublime, e di vivere la Tradizione letteraria se non con «ansia dell'influenza», con il «sentimento tormentoso, incantevole dell'esistenza di altri poeti».<sup>17</sup> E qui «tormentoso» ed «incantevole» marciano il registro doppio, di disagio e sollievo, della sensazione che la Tradizione, contemporaneamente, stimola ed inibisce la creatività dei moderni.

Sotto questo profilo Bloom stravolge il discorso longiniano in modo davvero sconcertante: il sublime, da «eco della grandezza dell'anima», è

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, cap. 13, §4, p. 43: «giacché, come ammonisce Esiodo, "proficua è questa contesa per gli uomini"»: questa citazione esiodea costituisce il nucleo teorico dell'agonismo longiniano, della sua idea di poesia come risultato di una tensione competitiva nei confronti degli autori del passato, ed in questo senso Esiodo è davvero un modello forte: «così il vicino prende invidia dal vicino che anela al benessere - buona è questa contesa ai mortali! - ed il vasaio gareggia col vasaio e l'artigiano con l'artigiano, ed il mendico gareggia con il mendico e l'aedo con l'aedo»: Esiodo, *Le Opere e i Giorni*, vv. 23-26, in *Opere*, a cura di A. Colonna, Torino 1977.

<sup>14</sup> Pseudo Longino, *op. cit.*, p. 43.

<sup>15</sup> Lombardo, in Pseudo Longino, *op. cit.*, n. 1, p. 13.

<sup>16</sup> Come H. Bloom sia considerato il massimo interprete contemporaneo del sublime longiniano è testimoniato, tra l'altro, dal fatto che gli è stata affidata la postfazione della raccolta di saggi *Da Longino a Longino: I luoghi del Sublime*, Palermo 1992.

<sup>17</sup> H. Bloom, *The anxiety of influence*, Oxford 1973 [trad. it. *L'angoscia dell'influenza*, a cura di M. Diacono, Milano 1985, p. 33].

tramutato nella «grandezza letteraria in quanto tale»,<sup>18</sup> identificata in un manipolo di giganti che ci fa ombra attraverso i secoli, Omero, Dante, Shakespeare, Milton, Proust e pochi altri; costretto a sperimentare costantemente il peso di questi Padri poetici, ogni autore nuovo è il luogo psicologico per eccellenza di tutta l'ansia della influenza possibile. E allora, in quanto per Bloom la prassi letteraria «deve essere considerata indistinguibile dall'influenza poetica»,<sup>19</sup> l'agonismo longiniano viene ridotto ad un abbozzo di rivolta contro i 'Padri' che, sostanzialmente, è strategia difensiva, tensione autoprotettiva da un'ingerenza vissuta come insostenibile: all'interno di un orizzonte intertestuale, la rivolta contro l'influenza poetica sarebbe nella natura del rapporto con i testi del passato, un rapporto marcato da fraintendimenti e 'mis-interpretazioni'; alla fine i poeti forti si traviserebbero l'uno con l'altro per «liberare un nuovo spazio alla propria immaginazione».<sup>20</sup> E così la poesia si fa «lotta per la parola»<sup>21</sup> e per lo spazio poetico, agonismo radicale per cui «il poeta scrive per usurpare [...] un posto, una pienezza, l'illusione dell'identificazione[...]»,<sup>22</sup> fino all'estremo romantico del poeta che combatte per essere un altro Demiurgo, creatore divino assoluto ed assolutamente libero.

Tuttavia, questa lotta è tale che per Bloom noi «non leggiamo mai un poeta quale è in sé, ma leggiamo soltanto un poeta in un altro poeta»,<sup>23</sup> ed allora mi pare proprio che il decondizionamento dal passato letterario rimanga appunto un'illusione: se «ogni poesia è una mis-interpretazione di una poesia madre»,<sup>24</sup> se non è il superamento dell'ansia dell'influenza ma è quest'ansia stessa che si fa testo, è proprio perché nel modello di Bloom al momento del riscatto revisionista segue, come fase culminante

<sup>18</sup> H. Bloom, *The book of J.*, 1990 [trad. it. *Il libro di J.*, a cura di F. Saba Sardi, Varese 1992, p.283].

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> La definizione, assolutamente pregnante, è di Ezio Raimondi, *Il pathos critico del Sublime: Harold Bloom*, in *I sentieri del lettore*, vol. 3, p. 513.

<sup>22</sup> H. Bloom, *Agon. Toward a Theory of Revisionism*, Oxford 1982 [trad. it. *Agone. Verso una teoria del revisionismo*, a cura di A. Atti e F. Gobbo, Milano 1985, p.28].

<sup>23</sup> Bloom, *L'ansia dell'influenza* trad. cit., p.98.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

della prassi poetica, proprio il «ritorno dei morti»,<sup>25</sup> il ritorno intertestuale in ogni testo nuovo delle opere canoniche che non si lasciano dimenticare. E questa non è presenza che si misuri in termini di citazione o recupero di fonti, non è il calcolato riuso, come fu per T.S. Eliot, di una Tradizione che da Omero in poi «ha una sua esistenza simultanea»<sup>26</sup> rassicurante e pacificata, ma è invasione di spazio interiore, è presenza fantasmagorica, è la linea del cono d'ombra dei Padri come limite alla lunga insormontabile. In questo senso Bloom fraintende proprio quella che in *Perì hypsous* mi pare una straordinaria teoria dello spazio mentale, che muove da una tradizione retorica unitaria e consolidata, in cui la riflessione sull'originalità e sulla creatività artistica aveva un ruolo centrale, tanto che «fantasia era ormai il termine tecnico fissato per designare la capacità [...] di presentare le immagini e ancor più di concepirle».<sup>27</sup>

D'altra parte, è noto che lo Pseudo Longino riprese la nozione stoica di fantasia come luogo delle interne visioni della mente; in tal modo il meccanismo mimetico dell'arte risultava radicalmente invertito: il modello diventava l'artista medesimo e non più la natura, e l'intera prassi poetica muoveva da una introspezione visionaria, da un gesto autocontemplativo a cui il rapporto costante con la tradizione lasciava comunque illimitati spazi creativi per concepire immagini sempre nuove. Di qui la stessa celeberrima definizione di «fantasia», in *Perì hypsous*, come «tutto ciò che dà luogo ad una idea da cui nasca un discorso»,<sup>28</sup> per cui la condizione preliminare della 'produzione' di immagini è una dimensione interiore, una predisposizione della mente a proiettarsi nei propri luoghi incondizionati dalla memoria ed inesplorati. Ed infatti, nel discorso longiniano, «l'universo intero è insufficiente perché anzi la nostra mente spesso eccede i limiti del creato» e quindi di se stessa.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>26</sup> T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, 1920 [trad. it. *Il bosco sacro*, a cura di V. Di Giuro e A. Obortello, Milano 1967, p. 69.

<sup>27</sup> G.M. Rispoli, *L'artista sapiente*, Napoli 1985, p. 115.

<sup>28</sup> Pseudo Longino, *op. cit.*, cap. 15, §1, trad. it. cit., p. 43.

<sup>29</sup> Il passo longiniano è davvero straordinario e merita di essere citato per esteso: «Qual è dunque il divino segreto dei grandi scrittori? Cos'è che, spingendoli alla grandezza, li solleva dalle minuzie dei pedanti? Fra le molte altre cose, questa convinzione: che la natura



Se risulta agevole rinvenire suggestioni pitagoriche, stoiche o platoniche in questo passo, il solito, rassicurante recupero delle fonti non può tuttavia impedire di cogliervi un impulso davvero nuovo, le coordinate della capacità eccezionale ma umanissima di accedere ad 'infiniti mondi possibili', macro e microcosmi della mente e nella mente, oltre i luoghi ordinari della memoria e del familiare: un 'nulla' come vuoto democriteo, luogo primigenio antecedente la caduta e la colpa e quindi non (ancora) *unheimlich*, in cui espandersi senza timore né *hybris*: una vastità interiore illimitata e aperta alla navigazione di una coscienza che simultaneamente è vascello e mare, esplorante ed esplorato, superficie e profondità, oltre l'idea stessa del naufragio e della dispersione. Ed è chiaro che questo 'nulla' oltre i «limiti del creato» è, simultaneamente, un 'altrove' assoluto dalla memoria letteraria, totale levità al di là della 'gravità' della Tradizione e dei Padri.

Poiché non implica questa libertà, che per lo Pseudo Longino è decisiva, il progetto di Bloom non poteva che fallire: il suo errore è stato quello di usare l'agonismo longiniano come arma di rivolta contro il proprio (ed il nostro) retaggio ebraico, in cui egli individua la vera fonte di ogni «ansia dell'influenza», ammettendo al contempo proprio il «ritorno dei padri», in una visione della letteratura che è sostanzialmente un circolo vizioso. Ciò da cui Bloom ha cercato di fuggire è esattamente ciò in cui è ricaduto, una concezione fondamentale del mondo che affonda le radici nella *Midrash*, l'immane complemento esegetico che generazioni di dotti sovrapposero e continuano a sovrapporre alla *Torah*, e la cui idea essenziale è che, essendone Dio l'autore, nessuna parola della *Torah* è superflua, ed il testo non ha spazi vuoti di senso nemmeno nei suoi passi tautologici: esso è un tutto ipersignificante che richiede una iperdecodificazione. Dal testo come mondo chiuso, al mondo come testo altrettanto compatto, il passo è stato breve quanto radicale, e travalica la sua di-

---

non ha giudicato l'uomo una creatura ignobile e di poco conto, ma, introducendoci nella grande e festosa adunanza della vita e dell'ordine cosmico affinché, allo spettacolo dei suoi cimenti, potessimo ambire a competervi, ha subito infuso nelle nostre anime il desiderio irresistibile di ciò che è sempre grande e che ci sovrasta con la sua divinità. Perciò agli slanci dell'osservazione e del pensiero umano l'universo intero è insufficiente, perché anzi la nostra mente spesso eccede i limiti del creato». [*Ibidem*, cap. 35, §§2-3, p. 60].

mensione ebraica: ma non conta tanto sapere che questa vertigine suggestionò e corruppe fino all'eresia Swedenborg o Blake, come ci dice Borges,<sup>30</sup> né di ricordare che il mondo esiste per diventare libro, come per Mallarmé: piuttosto il problema è che questo libro è totalitario ed arrogante, si impone e pretende costantemente di essere interpretato, vuole implicare in sé tutti i mondi possibili occupando ogni spazio dell'immaginario, con l'aggravante del mistero di un tempo ciclico in cui tutto è già stato.

D'altra parte, Bloom è ben consapevole di muoversi in un «cosmo psichico allo stesso tempo rabbinico e freudiano dove il senso è presente in ogni cosa, perché ogni cosa già esiste nel passato e niente di ciò che conta può essere completamente nuovo».<sup>31</sup> Ed a livello letterario il risvolto di questa idea del mondo, è che, se tutto ciò che conta è stato davvero scritto e commentato, quello della letteratura è un 'universo' compatto ed impenetrabile, che da un lato vanifica ogni ulteriore tentativo di fare arte o critica, ma dall'altro continua ad imporsi come un 'orizzonte d'attesa' rovesciato, come qualcosa che pretende la nostra attenzione più completa. In tal senso, esattamente nell'attitudine revisionista dei Cabballisti,<sup>32</sup> che Bloom adotta nel suo modello poetico come forza eversiva contro il Senso e la Parola dei Padri (del Padre), va rintracciata quella contraddizione di fondo che la rende un vicolo cieco. Sottoporre infatti la *Torah* alla ricerca di significati esoterici, letteralmente stratificati nel testo, nelle sue combinazioni linguistiche, implica appunto la polisemia testuale e tutela la pluralità delle interpretazioni (fino alla deriva, direbbe Eco), ma condivide con l'approccio ortodosso rabbinico proprio la tensione esegetica di fondo, l'idea sostanziale che la Sacra Scrittura pretende uno sforzo ermeneutico assoluto perché cela il Verbo dato e ultimo, il

<sup>30</sup> Cfr. J.L. Borges, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires 1960 [trad. it. *Altre inquisizioni*, a cura di F.T. Montalto, Milano 1963, p. 124].

<sup>31</sup> H. Bloom, *Ruined the Sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, 1989 [trad. it. *Rovinare le sacre verità. Poesia e fede dalla Bibbia a oggi*, a cura di C. Béguin, Milano 1992, p. 145].

<sup>32</sup> Per uno studio della Cabbala è ancora oggi imprescindibile l'opera di G. Scholem, in particolare il libro *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich 1960 [trad. it. di A. Solmi, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino 1980].

quale però simultaneamente si dà e si nasconde, il che reitera tale sforzo all'infinito.

Allora se la scrittura davvero partecipa dell'«ansia dell'influenza» come sensazione dell'ingerenza dei testi dei precursori nella creatività dei moderni, questo è vero proprio perché quest'ansia è implicata in un'altra più grande e opposta, che proporrei di definire 'ansia ermeneutica', e che si identifica esattamente nella sensazione sconcertante di dovere, e non potere fino in fondo, introyettare e possedere la Parola dei Padri Poetici, ovvero di non poterla interpretare senza residui. E così il «ritorno dei morti» che Bloom postula al termine del ciclo poetico, il recupero intertestuale di quelle opere canoniche prima 'fraitese' durante la momentanea ebbrezza agonistica e sublime, è proprio la risposta ad un passato che si impone non solo quale presenza forte, ma anche e soprattutto in quanto assenza, come qualcosa che quanto più si nega alla comprensione tanto più si costituisce come Tradizione.

Da questo punto di vista, se è vero che la «colpa di Joseph K. è anzitutto ignoranza della legge»<sup>33</sup> e che «la legge è essenzialmente una Cabala chiusa»,<sup>34</sup> allora non solo si può aggiungere che il peccato di Joseph K. è sostanzialmente un fallimento ermeneutico, un aborto interpretativo nei confronti di qualcosa che proprio negandosi alla comprensione non cessa di pesare, ma va anche riconosciuto che Franz Kafka è il parametro di una modernità letteraria soggetta non al peso dei Padri poetici *tout-court*, come per Bloom, ma, secondo la mia proposta, al doppio gioco della loro influenza ineludibile e della loro incatturabilità sostanziale, per cui ogni testo forte non finisce di premere sul presente anche e soprattutto perché mai si concede ad una interpretazione totale che permetta di possederlo fino in fondo. E se la Legge kafkiana è metafora della Parola del Dio dei Padri, essa è metafora della Creazione stessa quale atto eminentemente verbale del Dio che crea attraverso la Parola, ed allora quel reciproco rimando metaforico fra Mondo e Libro (di Dio) rivela l'angoscia assoluta della modernità, l'identità tra fallimento ermeneutica e

---

<sup>33</sup> Bloom, *Rovinare le sacre verità* trad. cit., p. 177.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

scacco metafisico, all'interno di un orizzonte culturale dominato esattamente dall'ingiunzione fondamentale alla memoria e all'interpretazione, sempre e comunque, perché ciò che conta non è comprendere davvero la Parola dei Padri e del loro Dio, ma sforzarsi di farlo. La colpa di Joseph K. non risiede in un fraintendimento della 'Legge', bensì nel non essersi abbastanza applicato a conoscerla, per quanto conosceva se stesso.

E questa colpa non ha la sua unica origine nella nostra eredità ebraica; si pensi ad Edipo, la cui autocoscienza coinciderà con l'apice della tragedia, e all'ironia della sua condanna, che si identificherà nell'introspezione assoluta, la cecità: ciò vuol dire che la possibilità di cercare non altrove ma in se stessi la 'verità', è fatta passare inesorabilmente attraverso una pena che non redime, giacché non riscattabile è la colpa, e questo è un fondamento dell'intera cultura Occidentale. Il recupero che Bloom fa del sublime, per contrapporlo al peso dei Padri, risulta pertanto fondato su un equivoco terribile: evocare infatti, contro l'eredità ebraica della cultura occidentale, una presunta, univoca 'greicità' tutta incentrata sullo spirito competitivo,<sup>35</sup> non tiene conto della complessità di una cultura irriducibile a formule totalizzanti. Piuttosto mi pare proprio che l'espressione suprema di una civiltà che ha postulato l' 'Uno' ma ha praticato una doppia via alla conoscenza sia l'Hermes tratteggiato da Platone nel *Cratilo*, l'Hermes contraddittorio e bifronte: «Ora, la parte vera di es-

---

<sup>35</sup> Muovendo da una prospettiva fin troppo rigidamente dualistica, Bloom postula che l'intera cultura occidentale si fonda su due anime diverse e incompatibili: «il conflitto intellettuale e spirituale tra l'elemento ebraico e quello greco è tutt'altro che illusorio, e sembra realmente insanabile» (Bloom, *Rovinare le sacre verità* trad. cit., p. 139). Caratteristica essenziale di questo elemento greco sarebbe proprio un fortissimo spirito agonistico, e Bloom chiama a testimonianza di questo il Nietzsche greco, citandone direttamente un frammento del 1872, *La competitività di Omero*: «Più un greco è grande e sublime, più brilla la fiamma dell'ambizione che emana da lui, consumando tutti quelli che gareggiano con lui; [...] non capiamo tutta la forza dell'attacco di Senofane contro l'eroe nazionale della poesia se non vediamo [...] che alla sua radice vi è un desiderio travolgente di prendere il posto del poeta sconfitto ed ereditare la sua fama» (Bloom, *Rovinare le sacre verità* trad. cit., p. 35). E questo agonismo viscerale, per Bloom, si oppone all'ingiunzione ebraica alla memoria e al rispetto dei Padri, ingiunzione eminentemente religiosa perché è la Bibbia che «ordina agli ebrei di ricordare» (Bloom, *Rovinare le sacre verità* trad. cit., p. 35). Allora lo Pseudo Longino avrebbe codificato l'attitudine mentale più profonda della greicità e di ciò che da essa abbiamo ereditato.

so è liscia e divina e abita in alto fra gli dei, mentre la parte falsa abita in basso tra gli uomini ed è ruvida e caprina».<sup>36</sup>

Ma se ammettiamo che davvero i greci derivarono dalla figura di Hermes l'idea di *hermeneia* come «arte dell'inventare e dello spiegare che non riconosce autorità divine o umane»,<sup>37</sup> dovremo anche riconoscere che proprio Platone si preoccupò di attribuire l'*inventio* alla parte inferiore del Dio, e di assegnare alla sua parte superiore il compito della spiegazione e della riformulazione della parola degli dei, attività tipica degli araldi che «ricevendo dagli altri certi ordini non da loro pensati, a loro volta li bandiscono ad altri».<sup>38</sup> Nacque così l'ermeneutica dalla repressione della libera *hermeneia*, relegata al rango di attività comunque inferiore ed inoffensiva: e questa nascita segnò la vittoria definitiva della cultura del commento su quella dell'invenzione, laddove commento implica una verità data, che si oppone alla presunta 'fallacia' dell'immaginario umano. E questa vittoria platonica è intimamente 'greca' come e più dell'agonismo longiniano, e consentì in seguito la saldatura senza traumi di greicità ed ebraismo sul comune culto del vero e sull'ermeneutica come prassi della riformulazione, scienza del tutelare la persistenza del senso dato, e sulla comune attitudine censoria di ogni pensiero che non sia garantito, tutelato, inverato dall'autorità della Tradizione o della Scrittura.

In questo orizzonte culturale, fondato sul «riconoscimento di testibase che hanno il privilegio di fornire l'orientamento a ogni riflessione»,<sup>39</sup> nessuno può davvero «pensare liberamente, anche se gli si lascia l'illusione di poterlo fare».<sup>40</sup> E tuttavia occorre fare i conti non solo con il fatto che la cultura moderna è dominata dall'ermeneutica, e che questa modernità è fatta di «uomini pii, [...] timorosi di affrontare da soli l'av-

---

<sup>36</sup> *Cratilo*, 408c, (trad. it. a cura di G. Cambiano: Platone, *Dialoghi filosofici*, Torino 1981, vol. II, p. 42).

<sup>37</sup> A. Plebe - P. Emanuele, *Contro l'ermeneutica*, Bari 1990, p. 15.

<sup>38</sup> *Politico*, 260d, (trad. it. a cura di F. Adorno: Platone, *Dialoghi filosofici*, Torino 1988, vol. I, p. 875).

<sup>39</sup> Plebe-Emanuele, *op. cit.*, p. 18.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

ventura del pensiero senza prima aver rivelato a se stessi ed agli altri una qualche guida che la renda meno avventurosa»;<sup>41</sup> ma anche, aggiungerei, col fatto che lo stesso accesso a queste guide, ai testi-base dominanti, mai è lineare e compiuto.

Anzi, la forza della loro influenza mi sembra direttamente proporzionale al residuo interpretativo, allo scarto che continua ad esistere tra lo sforzo per comprenderli ed introiettarli e la comprensione stessa, per cui ogni testo forte è tale nella misura in cui dà la sensazione di non poter mai essere veramente capito fino in fondo, esattamente come la Legge kafkiana. Ed il paradosso è che nel frattempo resiste la sensazione stupefacente, sconcertante, che tutto è stato detto e compreso. O non è forse dell'Illuminismo, del *Grund* stesso della modernità, quell'«arida saggezza per cui non c'è nulla di nuovo sotto il sole perché [...] tutti i grandi pensieri sono già stati pensati»?<sup>42</sup> Eppure non possiamo negare che il culto illuminista della Ragione, e la metafora della luce ad essa legata, nacque anche nella soffusa oscurità dei templi massoni, sotto la tutela di un (presunto) sapere primordiale ed esoterico tramandato attraverso un sistema di simboli che reclamava una interpretazione continua quanto incompiuta. E proprio questo sistema simbolico, e la stessa architettura del tempio massone, sono sempre stati una totale, rassicurante simbiosi iconografica di greco ed ebraismo, il luogo pacificato della conciliazione assoluta, l'ibridazione di Yahaveh e Minerva, a dispetto dell'ipotesi di Bloom circa un conflitto permanente, nella cultura occidentale, fra elemento ebraico ed elemento greco.<sup>43</sup>

Allora, è chiaro, quella fiducia longiniana nel sublime come grandezza di un'anima che rompe gli argini dell'ombra dei Padri, esplorando se stessa come luogo aperto di un immaginario liberato, fu felice quanto breve parentesi fra il modello platonico e quello giudaico-cristiano. E così, per converso, ritengo possibile accostare l'*anxiety [of influence]* di Bloom ad un senso di *angustia*, angoscia come oppressione, riduzione di

<sup>41</sup> *Ibidem.*, p. 15.

<sup>42</sup> H. Horkheimer-T.W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Amsterdam (trad. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, a cura di L. Vinci, Torino 1966, p. 20).

<sup>43</sup> Cfr. n. 35.

spazio, claustrofobia dell'anima, perché, in definitiva, l'intera sua teoria è una questione irrisolta ma incalzante di 'spazi' interiori. Per questo dunque mi pare inevitabile accostare il sublime, come categoria morale prima che estetica, al Nulla come [non]categoria metafisica, giacché una riflessione sul sublime longiniano non può che essere, simultaneamente, una riflessione sul 'nulla' come 'vuoto' della mente, luogo decondizionato dalla presenza, e più ancora dall'assenza dei Padri: e questo implica riflettere al tempo stesso sull'incapacità della cultura moderna di vivere questo 'nulla' se non come colpa oppure crisi nichilista, frattura sempre abortita nel tessuto-testo di un reale che sempre si autoripristina.

Dunque il «folle volo» dell'Ulisse dantesco che preme sulla memoria moderna, può essere assunto a metafora di quell'autentico 'tabù del nulla' che fonda la nostra cultura e le nostre vite, versione letteraria dell'interdizione assoluta di un Dio che crea *ex nihilo* e attraverso la Parola arrogandosi l'autorità suprema e l'esclusiva sull'uno e sull'altra. E questo proprio in quanto Ulisse non oltrepassa il confine fra una *Weltanschauung* ed un'altra, fra due sistemi di valori alternativi (come sarà per certi personaggi romantici pendolari fra la saldezza della fede e le suggestioni del 'male'), ma, al contrario, misura come colpa assoluta proprio l'aver infranto il divieto di sperimentare ciò che c'era oltre le 'colonne d'Ercole' del *kalokagathón* platonico-cristiano e del suo 'Senso' millenario, appunto il Nulla. La sua sorte si fa così metafora del naufragio poetico che si prospetta per chi si inoltri al di là dei bordi fissati della Tradizione.

Ma se l'interdetto del nulla è vero – ed è vero – se infrangerlo provoca perdizione e annientamento, allora lo stesso «terrore»<sup>44</sup> di Burke, uno dei filtri essenziali della comprensione moderna del sublime, è in realtà autentico *horror vacui*. E se ancora vale l'idea che il «piacere negativo», in cui Burke fece consistere il sublime, «rappresenta [...] proprio il momento estremo del depotenziamento, vertigine al limite della dissoluzio-

---

<sup>44</sup> L'*Inchiesta sul Bello e sul Sublime* di Burke resta da secoli un passaggio fondamentale della ricezione moderna del sublime longiniano: per Burke il Sublime possiede un principio dominante costituito dal Terrore come piacere ancora più forte di quello innescato negli uomini dal Bello.

ne dell'«Io»,<sup>45</sup> a me pare che tale vertigine sia, viceversa, espressione di un momento esattamente contrario, il supremo potenziamento dell'«Io» che sperimenta se stesso nel proprio vuoto interiore, in quel 'nulla' oltre la memoria e l'ansia ermeneutica dove incontra il proprio potere creativo assolutamente incondizionato e libero. Ed è questo piacere degli spazi vuoti della mente, sublime e folgorante, questo piacere negativo in quanto 'piacere del nulla' che si trasforma poi in vertigine ed agorafobia, dopo la rivolta contro la claustrofobica appartenenza ad un *Nomos*, ad una Tradizione. Terrore e piacere, dunque, di essere oltre e contemporaneamente dentro il proprio micro-macro cosmo, vertigine dello specchio che alla fine implica il *nostos*, il ritorno nell'alveo del consueto e della norma, secondo un processo che è esattamente contrario a quello postulato da Kant lettore di Burke.<sup>46</sup> E l'intero percorso da Tasso a Burke al Piranesi delle *Carceri*, fin dove questo doppio gioco di agorafobia e claustrofobia finalmente emerge, inerisce il sublime proprio in quanto si offre ad una lettura metapoetica, allo stesso modo del mito della prigione, dell'incubo della reclusione e della catena che attraverserà il romanticismo in quanto, ad un tempo, terrore e sollievo, giacché il carcere simultaneamente opprime e protegge dal mondo, chiude spazi esistenziali ma apre luoghi mentali altri e mai conosciuti.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> L. Russo, in AA.VV., *Da Longino a Longino: I luoghi del Sublime*, Palermo 1987, p. 11.

<sup>46</sup> Nel tentativo di esorcizzare la nozione burkeiana, in cui, proprio come certa critica contemporanea (cfr. n. 45), leggeva un pericoloso cedimento dell'«io», Kant riaffermò una versione positiva del sublime, come «momentaneo impedimento, seguito da una più forte effusione delle forze vitali» (in *La Critica del Giudizio*, trad. it. di V. Gargiulo, Bari 1970, p. 92). Ma se la mia ipotesi è giusta, già il sublime di Burke era una prorompente effusione vitale, anzi, era la più forte possibile, quella per cui ed in cui la mente incontra senza ostacoli il proprio potere creativo, si specchia in se stessa nel vuoto oltre la memoria: ma proprio allora, dopo un istante davvero sublime di identità, è immediatamente costretta a verificare che l'incontro con se stessa, essenzialmente una *unio* mistica, è insostenibile per i condizionamenti cui è da sempre sottoposta: allora rientra nei ranghi del consueto, come ogni poeta nuovo ritorna nei Padri. E così il sublime burkeiano è esattamente concentrato in un istante esaltante, cui segue il ripristino nella norma, questo sì momento di depotenziamento.

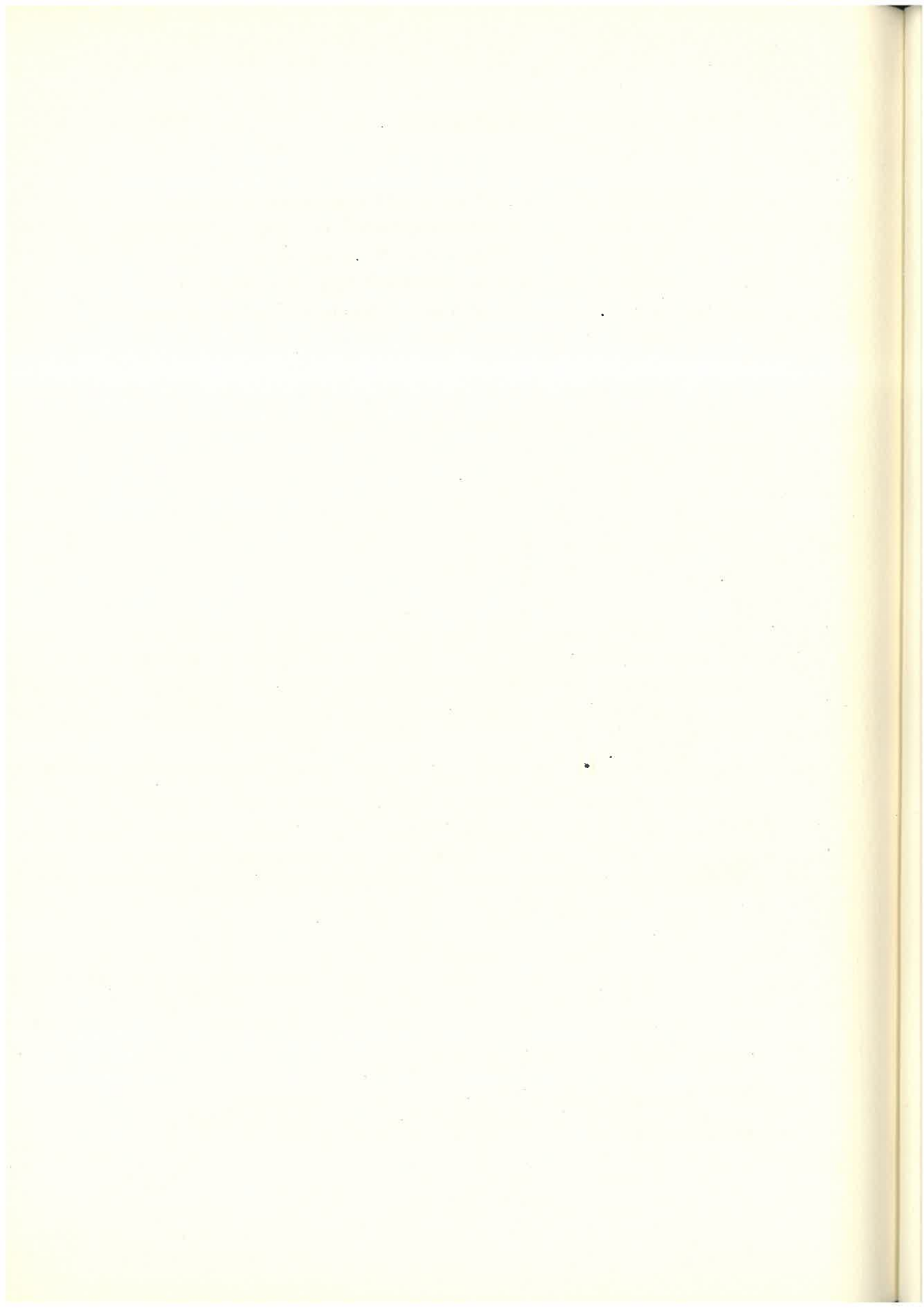
<sup>47</sup> Sull'argomento rimando al testo di V. Brombert, *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, Paris 1975 (trad. it. *La prigione romantica*, a cura di A. Pasquali, Bologna 1991).



Ma se la detenzione si fa metafora dell'esistenza stessa, se la colpa si configura come scacco ermeneutico nei riguardi di una 'Legge' (la morale, la tradizione, la parola del Padre e dei suoi testi), che pretende ogni luogo della nostra anima ed al tempo stesso si nega ad una comprensione completa, proprio questo scarto inevitabile, il residuo fra il Mondo-Libro e la nostra interpretazione, è spazio libero dove può inoltrarsi una mente nomade, e senza naufragare: allora meta e sentiero alla fine coincideranno, magari in un 'cuore di tenebra': «Chiaramente egli non chiedeva altro a quella terra se non spazio in cui respirare, e traverso al quale aprirsi senza tregua un cammino».<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> J. Conrad, *Heart of Darkness* (trad. it. *Cuore di tenebra*, di A. Rossi, introdotto da G. Sertoli, Torino 1978, p. 87).



Ilaria Scola

### Intervista a Mario Luzi: 5 aprile 1995

**D:** Si può prendere come punto di partenza della poesia-dialogo, cioè dell'apertura dell'io verso il tu, la raccolta *Quaderno gotico*? Perché l'io cerca la sua alterità?

**R:** Nel suo piccolo, *Quaderno gotico* esprimeva già quello che sembrava un incontro, un incontro personale tra me e una figura di donna, un'immagine, era in sostanza il 'Giardino d'Armida', da dove l'io era disposto ad ascoltare la propria alterità mantenendo ancora la sua condizione di separatezza dal mondo, che era già nelle raccolte precedenti determinata dalla forza degli eventi, eventi drammatici, per cui tutti gli intellettuali si erano rifugiati nella soggettività di un universo separato. Quindi l'incontro con gli altri, con l'alterità, che poteva essere significato in tanti modi, bastava anche un amore, come in *Quaderno gotico*; l'incontro chiamava fuori dall'universo separato della propria soggettività, chiamava ad essere nella festa dinamica del mondo.

**D:** È possibile definire la poesia che viene dopo *Quaderno gotico* con i due termini 'diario' e 'dialogo'? Il diario potrebbe riferirsi alla vita esclusivamente privata e il dialogo alla vita collettiva?

**R:** Trovando una coerenza tra mondo privato e mondo collettivo, in quanto non è che esista un mondo privato e poi ci si accorge che esiste un

mondo collettivo separato da quello privato. È una commistione unitaria di eventi, in cui entra in gioco sia l'individuo che la società. Trovo che chi faccia distinzione tra i due mondi, quello privato e quello storico, la faccia polemicamente. La storia è la vita degli uomini che si svolge in base a leggi inconoscibili.

**D:** La raccolta *Nel magma* segna il culmine dell'incontro dell'io con il tu? Perché introduce nel tessuto lirico la forma del 'parlato'?

**R:** Lì c'è stata proprio una rottura, è subentrato un altro tema, anch'esso situato nel periodo in cui, una volta riacquisiti certi diritti umani, certi rispetti dell'umano, del suo mondo e della sua lingua, subentrò il bisogno di trovare un'identità, di riconoscersi intimamente, non più in una convenzione sociale, ma in una vera realtà umana, che si riconosce come tale e che si cerca anche per avere una vera notizia di sé. Quindi a livello di ricerca, d'indagine della individualità, della vera condizione umana, che nel presente si è complicata, dopo le frustrazioni del dopoguerra, quando si era sperato in una generazione che non è venuta, allora, in quel tempo, c'è stato uno smarrimento, una perdita del centro, e *Nel magma* ne è la prova, poiché scende nell'affanno dell'umanità di quel periodo, nelle indecisioni, nelle incertezze. La poesia prima si era posta come qualcosa di esistente, di realtà che poteva essere grande o piccola, ma esistente, qui, invece, è il mondo stesso che entra, con le sue inquietudini, dentro la poesia. C'è un cambiamento: questa poesia è fatta da dentro il mondo. Questa è una novità che segna una svolta nella mia storia non solo formale, quindi non solo tematica, ma proprio di condizione, di tema. Una poesia che prima era monocentrica, monodica, tradizionalmente legata ad un poeta legiferante, qui, invece, diventa dialogica e polifonica ed entra all'interno di una situazione reale del mondo.

**D:** Dal rapporto col tu, interlocutore del dialogo, il suo io, la sua identità hanno conferma?

**R:** Il poeta diventa egli stesso una persona di questa umanità che cerca se stessa, fa parte di questa umanità ma ha in più il dono dell'espressione e la responsabilità della testimonianza.

**D:** La poesia è dialogo dell'io con se stesso?

**R:** Sì. Prima questo dialogo veniva dato a priori, ora invece nasce dalla voce che si ritrova al termine di un'esperienza, quindi non è più impostazione gratuita del testo e della poesia, ma c'è piuttosto una voce che, pur scindendosi e ramificandosi, si ritrova sempre come voce unica. L'io è nella situazione del dialogo ma è anche al di fuori di esso, perché cerca un senso a tutto quello che accade, quindi è dentro il dialogo ma lo vive anche un po' a distanza, quasi cercando di interpretare ciò che accade e non solo di registrarlo.

**D:** Nella raccolta *Nel magma* la forma del 'parlato' prosasticizza la sua poesia? Lei ha dichiarato di non voler prosasticizzare la poesia, ma di assumere in essa semplicemente l'«indiscriminato». Che cosa intende per «indiscriminato»?

**R:** Con questa raccolta la poesia si allontana dalle forme tradizionali e si avvicina alla prosa. Io non parlerei di prosasticizzazione, ma piuttosto di acquisizione di altri campi linguistici, finora estranei al linguaggio poetico e che, secondo me, hanno diritto di cittadinanza. Infatti *Nel magma* adotto una lingua ricca di sfumature, senza fare un uso discriminato, aprioristico del linguaggio, senza dire questo ci va e questo non ci va.

Con «indiscriminato» io mi riferisco al linguaggio opposto a quello «discriminato», cioè selezionato dalla tradizione secondo le norme della poeticità linguistica. La frontiera fra prosa e poesia, fra linguaggio del pensiero e linguaggio del senso, io ho cercato di abolirla. Se la poesia c'è, è dovunque e tutto può essere assunto dalla sua focalità.

In fondo, Dante ci aveva insegnato questo, purtroppo ce ne siamo accorti ora.

**D:** Il poeta può controllare i significati della sua poesia? Può esserne il garante? Perché allora esistono le varie interpretazioni della critica? Il lettore è un punto di riferimento astratto o reale?

**R:** Difficilmente il poeta è padrone della sua poesia, e può regolare veramente la vita delle sue parole: la può accendere, ma non la può arrestare. La parola si può avvicinare a te, al di là del senso che io avevo creduto di attribuirle. Lo stesso Petrarca è stato letto, nel tempo, in vari modi, ha dato delle emozioni ed è stato sempre interpretato diversamente.

Il lettore c'è sempre come punto di riferimento, ma è un'alterità propriamente mentale. Tu ti decidi a scrivere perché il tuo testo sia letto. Sia letto da chi? Non si sa, è un'incognita. Puoi essere anche tu stesso che, una volta cessato di essere scrittore, sei lettore di te stesso; il lettore si può materializzare in cento, mille persone, ma anche semplicemente nello stesso poeta. La lettura di un testo poetico è imprevedibile per il lettore, ma anche per il poeta. Certi significati profondi affiorano dopo, quello che il poeta fa coscientemente è, nel suo lavoro di artista, di mettere a fuoco immagini, parole, ritmi. Quello che invece c'è di profondo, di latente, e che poi è la vera motivazione dello scrittore, affiora dopo, molto dopo.

**D:** Come vive il rapporto critico-poeta? Il critico si nasconde in Luzi poeta? Come si spiegano altrimenti le cancellature e i ripensamenti delle poesie?

**R:** La critica che io faccio è una critica fatta dall'interno del mio lavoro di artista, di scrittore. Sono pensieri, riflessioni che nascono e che vengono dall'interno del lavoro di artista, anche se poi c'è una certa professionalità, avendo delle basi filologiche. Viceversa, il lavoro di chiarimen-

to, di definizione critica non può non influire sulla creazione artistica. È tutto un sistema mentale che viene occupato. Dove comincia il critico e dove finisce è un po' difficile dirlo, impossibile. È il dominio dell'espressione che è tutto mobilitato. Certo la morfologia della poetica è dominante e condiziona tutte le altre.

**D:** Qual è la molla che la spinge a scrivere? Non è l'intreccio di casualità e progettualità che crea una poesia o, in genere, una qualunque creazione artistica?

**R:** Non saprei definire con certezza il momento in cui una realtà, che noi viviamo, diventa non solo significativa, ma anche impaziente di essere detta, e quindi chiede la parola. C'è una tensione continua dello scrittore che non si realizza se non attraverso la scrittura. Però quali siano le occasioni originarie dalle quali nasce una poesia è impossibile dire in maniera precisa: c'è un momento in cui emozioni e memorie convergono e cercano un posto sulla pagina bianca, allora nasce la poesia, che è sempre un insieme di frammenti di vita vissuta. Anche l'esigenza di risolvere le inquietudini interiori, come attitudine psicologica, può essere una forte molla per la scrittura.

**D:** Lei si riconosce nella poesia dei primi anni? Ogni volta che rilegge una poesia degli inizi non ritorna in contatto con il proprio passato che non è andato perduto?

**R:** Sì, sì, anzi nelle prime poesie, specialmente in quelle della prima raccolta, ritrovo proprio allo stato nascente, un po' *in nuce*, molte cose che poi si sono sviluppate successivamente.

**D:** Poesia e vita: lei in che rapporto pone questi due termini? In *Vita fedele alla vita*, lei sostiene che la vita non può essere spiegata né compre-

sa, ma solo vissuta. La poesia è una realtà altra dalla vita?

**R:** Noi ci siamo dentro la vita e non possiamo certamente definirla, né spiegarla. È assurdo dire che cos'è la vita, perché la vita bisognerebbe non averla o averla avuta per poterne parlare criticamente, sempre da un di fuori. La poesia è vita anche lei, e si nutre di vita, di aspetti, di episodi, di fenomeni, di accadimenti e di eventi vitali. È certo che la poesia ha un ritmo, ha una legge interna che probabilmente risponde ad una misura che è nel mondo, nel tempo, nel cosmo. Allora, la vita che la poesia afferra, anche se è una cosa provvisoria, ecco che diventa durevole.

**D:** C'è differenza fra vivere la vita e scriverla?

**R:** Trascriverla è già qualcosa, ma scriverla veramente, cioè inserirla in un sistema espressivo, di poesia o prosa, vuol dire darle una durevolezza, o un'illusione di durata. Io poi dico che spesso il poeta, come dice un teologo polacco, "muore al mondo per dare più vita la mondo", in senso sacrificale quasi muore alla vita per essere più vitale come scrittore. Il poeta muore alla vita per dare più vita alla sua rappresentazione della vita, per mettere più vita nelle sue immagini: sembra quasi che si astenga dalla vita immediata, dal confondersi con la quotidianità più spicciola, per avere più distanza ma anche più slancio nella rappresentazione della vita stessa, anche di quella vita spicciola di cui si diceva.

**D:** Anche nella poesia-frammento di *Frase e incisi di un canto salutare* c'è dialogo?

**R:** In *Frase e incisi* è il mondo che parla da sé, più che dialogo è coinvolgimento del tutto, è la vita che parla da se stessa. Nel *Simone Martini*, che è il mio ultimo lavoro, ci sono più persone che pensano, che giudicano, però prevale su tutte la centralità dell'artista col suo tormento di arti-



sta e di uomo alle prese con il dicibile e l'indicibile.

**D:** Lei parla di silenzio come «stato naturale delle cose», come linguaggio continuo. Che significato ha nella sua poesia il silenzio?

**R:** Nella lirica parlano non solo gli spazi bianchi, le pause, ma è importante proprio la nascita della parola da un fondo neutro e profondo di silenzio, parola che si stacca dal silenzio, che è il linguaggio dell'universo, e diventa vita umana. Il silenzio è un universo abitato, solo che l'uomo ha bisogno di rompere quel silenzio per dare una nota altra parlando, dicendo. La parola è uno strappo al silenzio che però rimane, e specialmente la poesia fa sentire questo stretto rapporto tra la parola e il silenzio, fa sentire che questa parola viene da un abisso, da un retroterra di silenzio cosmico: questo si percepisce nella poesia anche perché il valore della parola poetica è più accentuale.

**D:** Il dialogo scaturisce dal rapporto antitetico che esiste tra silenzio e voce?

**R:** Il dialogo è la contrapposizione di due parole ma anche di due silenzi; il dialogo è la festa dell'intelligenza perché sulla scena è l'uomo che si attua come coscienza, soprattutto come un essere che prende coscienza di sé in rapporto agli altri, in rapporto ai suoi interlocutori in un rapporto diretto, o in un rapporto indiretto come può essere il monologo, che è una parola solitaria, che ha ragione di essere perché ci sono altri che magari non sono presenti, è una parola che si contrappone ad altre che momentaneamente non si sentono. C'è il prologo e l'epilogo del Messaggero in cui si domanda che cosa significa tutto questo balbettare, parlare della voce umana sulla vicenda dell'uomo, ritorna il confronto tra la parola e il silenzio, ma anche il complessivo significato di questo argomentare, cavillare della mente di fronte all'impenetrabilità della vita.

**D:** Nella raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* lei come collega il linguaggio alla vita?

**R:** Che la riflessione sul linguaggio non è tanto sull'organizzazione gerarchica del linguaggio, ce lo fa capire la citazione di Giovanni, secondo cui «il verbo è la luce e la luce è la vita degli uomini». Noi costringiamo il linguaggio, lo pieghiamo troppo ad un uso convenzionale e quindi lo distanziamo, lo allontaniamo dalla fonte della vita. La metafora, la grammatica è appunto la convenzione che ha allontanato dalla sorgente il linguaggio. Questo libro è continuamente attraversato dal problema del linguaggio, lo confermano poesie come *Vola alta parola*, *La lingua dei profeti*, dove nel rapporto tra parola e vita c'è sempre questa specie di confronto tra la prigionia a cui va incontro la parola e la libertà che è aderenza alle origini, al verbo. Inoltre in quel libro io vedo il sostituirsi di un linguaggio brutale a una parola non più comunicativa, vitale, che non corrisponde più alle cose: è il linguaggio usato dal terrorismo, è un altro linguaggio, non di parola, ma il linguaggio brutale delle armi, della violenza. C'è una crisi del linguaggio che è crisi della mente, crisi della cultura, crisi della civiltà, infatti ci sono fasi in cui tutto si disgrega. Ecco io ho visto, in quel periodo lì, tutto questo: un disgregarsi del linguaggio, una reificazione, una forza delle cose superiore a quella delle parole.

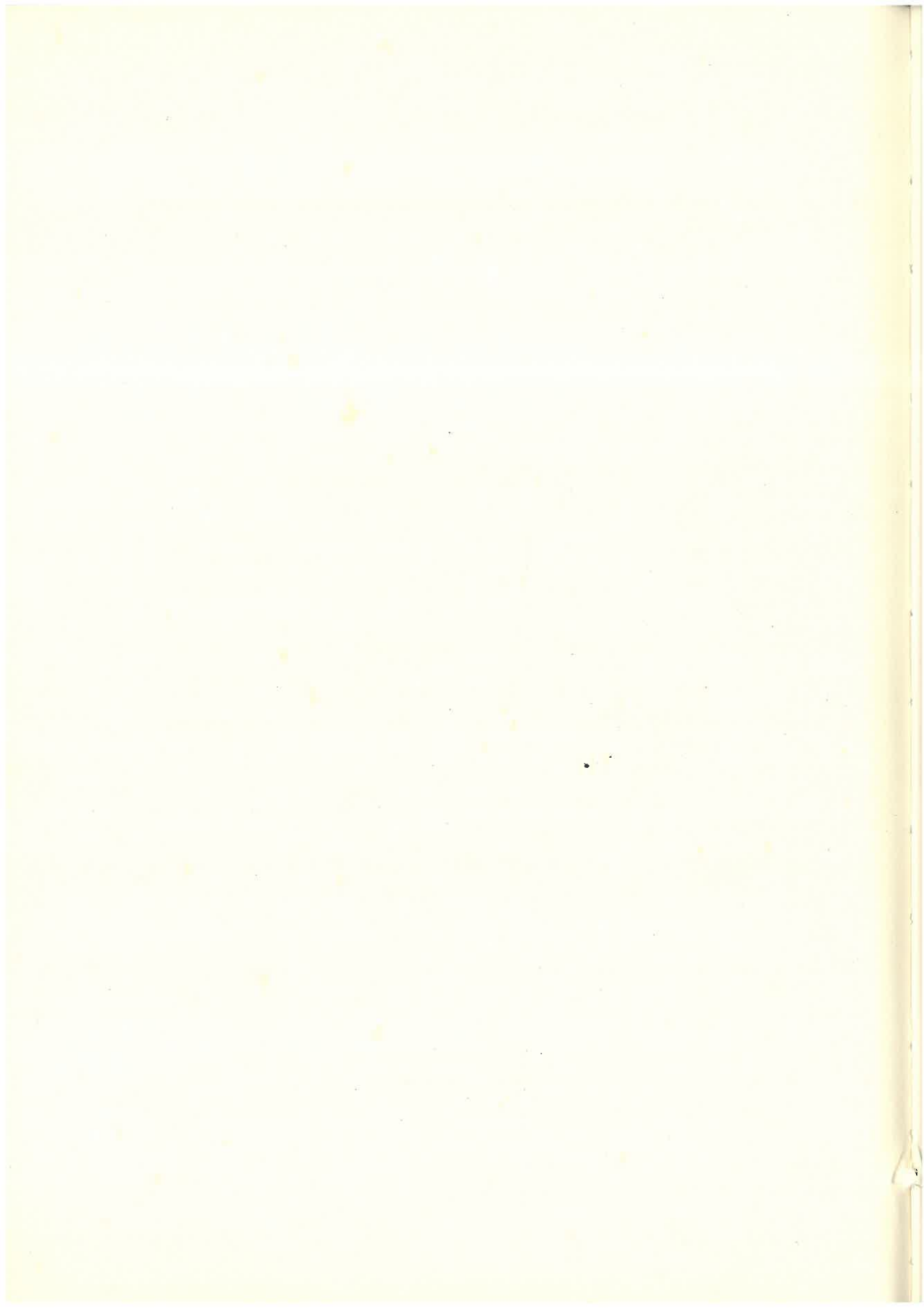
**D:** Il teatro è lo sbocco del suo cammino poetico. Il dialogo è la struttura portante del suo teatro?

**R:** Il teatro nasce per endogenesi dalla poesia, il linguaggio teatrale rinnova certi tratti, certi caratteri, certi ritmi, ma in sostanza continua a dare voce a un pensiero interrogante e dilemmatico. Il poeta, sullo spazio scenico si ritrae per lasciar spazio ai suoi interlocutori, per lasciar a ciascuno la sua parte, ma rientra sempre nell'unità delle concezioni. Proprio nel teatro si pone il problema del monologo e del dialogo, per esempio nella seconda parte del dramma *Ipazia*, il Messaggero dice: «Sono diventato un maestro nell'arte del monologo», a dimostrare l'intreccio profon-

do tra la natura prevalentemente dialogica del teatro e la natura monologante della poesia. Anche nel teatro ritorna il confronto tra il silenzio e la voce, tra il dire a sé e il dire agli altri, tra il colloquiare e il rimuginare solitario.

**D:** Perché la poesia abbandona gradualmente il ritmo narrativo e si riduce ai frammenti di *Per il battesimo dei nostri frammenti* o alle frasi di *Frase e incisi di un canto salutare*?

**R:** Non voglio minimalizzare la poesia, ma semplicemente dire che noi possiamo conoscere per frammenti, essendo lacerati dalla violenza della storia. Però io dico che in ognuno di questi frammenti è un tutto di unità e compiutezza. Un poema unitario di tipo organico, oggi, io credo sia impossibile, perché non abbiamo una dottrina, non abbiamo un qualcosa che congiunga moralmente ed intellettualmente. La continuità che aveva un poema classico oggi non è realizzabile, se non attraverso questi frammenti.



**Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. di Daniela Fink, Einaudi, Torino 1995.**

Inutilmente in questo libro di Peter Brooks cercheremmo dichiarazioni teoriche improntate alla sistematicità. Il primo evidente pregio di quest'opera, ben situata fra teoria e critica, è di fare apparire ai nostri occhi l'oggetto dello studio – la trama o, meglio, il tramare (*plotting*) narrativo – quasi rivestito di una sua 'naturalità', come qualcosa, da sempre presente, e forse troppo implicito nella nostra considerazione, su cui non avessimo mai avuto la ventura di porci più approfondite domande, e che ora si rivela in tutta la sua sconvolgente importanza. Sul crinale della 'naturalità' dell'oggetto, le osservazioni di Brooks sembrano muovere a un solo parto fra teoria e critica, fecondando ipotesi generalizzabili laddove più densa si fa l'esperienza della lettura. Solo in questa prospettiva, vuol farci capire Brooks, «saremo in grado di riportare la critica letteraria nell'ambito degli interessi umani» (p. X).

Brooks pone al centro della sua attenzione la nozione di «trama» (*plot*), da intendersi sia nel senso comune, cioè narrativo, del termine (con un allargamento del suo alone semantico all'ambito che potremmo definire 'degenerativo' del complotto, della trama nel senso di oscuro operare – col che egli si colloca sul terreno dell'ermeneutica del sospetto); sia in un senso che potremmo definire da subito metaforico-allusivo, per il quale l'attività del tessere e, da parte del lettore, ritessere le trame viene a coincidere con la letteratura stessa nella sua peculiarità antropologica, con il suo proiettare una traccia di significato sulla superficie altrimenti opaca e inafferrabile del reale. Così, sulla scorta delle acquisizioni del miglior strutturalismo (Todorov, Greimas, Genette) Brooks vuole che dalla dimensione metonimica dell'inizio e dell'intreccio si addivenga alla fine della lettura dell'opera allo scatto metaforico che consiste nell'assegnare un significato (e dunque una ricostruzione di senso interno) all'opera nel suo complesso dentro le nostre svariate trame storiche ed esperenziali. «La trama – scrive Brooks – costituisce il disegno segreto e la vera intenzione di ogni progetto letterario; è quel che dà forma al racconto e gli conferisce una certa spinta propulsiva» (p. VII). Tale spinta propulsiva che porta il lettore (ma, nondimeno, l'autore) verso l'esito finale, lo scioglimento nella catena degli eventi, è definito da Brooks, tramite

calco psicoanalitico, «desiderio narrativo». Questa definizione confessa la sua lontana origine energetica, positivista, ma si intreccia, nella prospettiva del critico della Yale University, a un ambito antropologico e razionalista. Il bisogno-desiderio di narrazione, e dunque di trame, è connaturato sia alla sfera dei singoli individui i quali possono ritenere, in una prospettiva di psicologia umanista, uno stato di salute solo in presenza di una ordinata ricostruzione narrativa della propria biografia (cfr. a proposito il cap. 10); sia alle vicende e alle sorti delle comunità le quali possono reggersi solo a patto di conservare una memoria, e dunque sempre e solo in virtù di una Storia che, dal suo punto di vista, Brooks definisce suggestivamente la «trama maestra», trama delle trame. Gli ambiti di queste due dimensioni della narratività del sapere e dell'esperienza sono necessariamente connessi: «L'individuo, per così dire, saccheggia un'ipotetica trama maestra per porre rimedio all'insufficienza della sua insoddisfacente trama personale [...] È come se l'individuo, per acquisire la capacità di narrare a se stesso la storia della sua vita in forma coerente e significativa, fosse costretto a risalire verso l'idea provvidenziale di un *plot* che, in un modo o nell'altro, valga a reintegrare il suo caso singolo all'interno di quello dell'umanità» (p. 292).

Il «desiderio narrativo» non è univoco né lineare; non porta direttamente dall'inizio alla fine, ma gli piace dimorare nei terreni a volte accidentati delle temporalità interne delle trame, disegnando talora sinuosissime serpentine (vedi il richiamo al simbolo grafico del *Tristram Shandy* ripreso poi in epigrafe da *Peau de chagrin*, racconto di Balzac cui Brooks dedica una convincente lettura). Esso sottostà alla duplice sollecitazione dell'istanza di morte e dall'istanza di piacere. La prima lo fa tendere verso la fine, secondo «l'aspirazione universale di tutti gli esseri viventi» che è quella di «ritornare alla quiete dell'inorganico». La seconda invece lo trattiene nelle spire analettiche e prolettiche della narrazione (a indicare la qual cosa Brooks conia la felice espressione di «retrospezione anticipata», che è la dimensione temporale del tutto specifica, il «tropo fondamentale della logica singolare del racconto», dove si vive il passato come un presente e si è come remoti da un futuro); indi la fa indugiare nel conflitto delle trame, tanto da porsi come ipotesi di conoscenza in considerazione del continuo ritorno al momento esplicativo. Siamo così nei termini descritti da Freud in *Al di là del principio di piacere*. Rifacendosi ad autori come Benjamin e Sartre, Brooks coglie nella morte – sia quella metaforica del testo, la fine, il cedere all'al di là dell'esperienza,

sia quella propria dell'esperienza persefonica – la fonte autorizzante non solo di possibilità narrativa (racchiusa nella famosa metafora sartriana del dover diventare lo scrittore il necrologio di se stesso), ma anche, e qui sta la sua novità, di interpretazione narrativa del mondo. Solo la morte del testo, il suo scioglimento, consentono di proiettare i significati delle trame narrative verso una più generale, cioè non puramente letteraria, costruzione di realtà; necessità, questa, e destino di ogni operazione artistica a cui la filosofia e l'epistemologia americane di stampo pragmatista hanno prestato la debita, ormai pluridecennale, attenzione, e di cui non è certamente immemore Peter Brooks. Appropriarsi, tramite l'esperienza della lettura, della coscienza della propria finitezza, agita all'interno di quella del testo, può consentire un'ordinamento del mondo stesso, un significato da attribuire alla vita.

Brooks richiama, dal punto di vista ermeneutico, l'aspetto costruttivista del pensiero freudiano, così poco familiare ai teorici della letteratura, rifacendosi al modello dialogico del *transfert* e dunque all'aspetto relazionale del rapporto psiconalitico; aspetto del resto esplicitamente circoscritto dallo stesso Freud in opere come *Costruzioni nell'analisi*. Così come l'analista costruisce sulla base delle fantasie del paziente le trame che possano consentire la narrazione e, *ipso facto*, la razionalizzazione delle emergenze inconscie, il lettore e il critico costituiscono quelle trame di significato utili ad ambientare i fantasmi letterari messi in gioco dall'autore nel palcoscenico nell'esperienza, nella costruzione e decostruzione del mondo. È questo l'aspetto più nuovo ed originale della proposta teorica di Brooks, dalla quale risulta netta l'inversione di tendenza rispetto a chi, come in Italia Francesco Orlando, ha posto il saggio sul *Witz* a fondamento di una teoria freudiana della letteratura, supervalutando, con l'ausilio dell'elaborazione lacaniana, le questioni linguistico-testuali della teoria rispetto all'aspetto relazionale e al «principio di realtà», il quale al contrario è, nelle intenzioni di Brooks, «l'architrate [...] su cui poggiare le nostre analisi». L'affinità fra letteratura e psicanalisi è data, nella prospettiva di questo autore, proprio dal comune richiamo a un fondamento narrativo del sapere e dell'esperienza. Scrive Brooks che «almeno in un certo senso noi costruiamo e definiamo il nostro senso dell'identità attraverso le nostre narrazioni, all'interno delle pressioni di ordine transindividuale e simbolico» (p. 39), e che «la psicoanalisi promette, e al tempo stesso esige, che oltre alle consuete preoccupazioni narratologiche [...] si metta in gioco la dinamica

della memoria e la storia del desiderio, nella loro tensione incessante per ritrovare i significati attraverso il tempo» (ibidem). Egli, così procedendo, arriva a fondare una sorta di «strutturalismo dinamico», proprio nel ridiscutere dalle fondamenta, senza denegarne la forza della tradizione, le nozioni statiche, spaziali, di «fabula» «intreccio» e «storia», alla luce degli apporti provenienti dalla critica ricezionista e, appunto, del pensiero psicoanalitico (ma anche mantenendo sempre attivo, come abbiamo visto, l'orizzonte ermeneutico della Storia). Egli così rimette in campo le questioni della progettualità e dell'intenzionalità proprie della letteratura, insite non tanto, come voleva la critica genetica, nella volontà dell'autore quanto nel ruolo attivo, concretizzante del lettore e interprete. In luogo del modello spaziale-geometrico proposto dallo strutturalismo, che obbliga a una sola dimensione temporale a due facce (quella reale della fabula, e quella artificiale dell'intreccio), Brooks pone un conflitto-dialogo fra temporalità diverse, a partire dalla differenza fondamentale di prospettiva insita proprio nei diversi ruoli di autori lettori e personaggi attorno alla costruzione di trame. Bella, da questo punto di vista, l'analisi di *Le rouge et le noir* di Stendhal, dove Brooks mette in luce l'attività del protagonista, Julien Sorel, che arriva a crearsi delle trame fantastiche, proprio come nel romanzo familiare del nevrotico di freudiana memoria, col fine di soddisfare l'ambizione inesauribile che lo agita.

Brooks sembra più efficace quando cala il suo scandaglio teorico nella puntigliosa analisi tematica delle opere (di genere vario: dalle *Confessions* di Rousseau, a *Blow up* di Antonioni, da *Absalom, Absalom!* di Faulkner a *Finale di partita* di Beckett). Vedi appunto l'efficassima lettura de *Le rouge et le noir* dal punto di vista della dialettica fra presenza dei modelli e loro infrazione, con la relativa continua ricerca da parte di Julien di figure paterne (della quale è archetipo il disconoscimento di quello reale) cui sostituirne sempre nuove altre sotto la spinta dell'ambizione/desiderio narrativo. Julien stesso sembra incarnare una «figura di desiderio inappagato e inappagabile, che nulla e nessuno può ancorare a un significato prestabilito, nemmeno retrospettivamente» (p. 83). La dialettica padre-superamento del padre in *Le rouge et le noir* inverte la insoddisfacibilità del desiderio narrativo di cui è testimonianza l'incerto, molto criticato finale del romanzo (ghigliottinamento di Julien e *passim*). La trama assurda in questo romanzo a valenza politica; il tramare di Sorel è «un atto di usurpazione in senso politico» (p. 92), per cui nel finale sadico di Stendhal «quel che va punito in modo esemplare



non è uno specifico gesto o atteggiamento politico, bensì il semplice fatto di aver avuto una trama» (p. 93). L'ansia di Julien scaturirebbe proprio dalla sua impossibilità di collocarsi in un presente (per poter quindi ricorrere da lì a un definito passato), la qual cosa lo costringe a doversi immaginare di continuo un futuro da dove 'essere stato'. Nell'ottica di Stendhal l'insoddisfacibilità della trama narrativa di Julien, si proietta nel mai nominato clima di ascesa sociale, rivoluzionario, degli anni '30 del diciannovesimo secolo in Francia.

L'esempio di questa lettura basti a presentare la specificità del procedimento critico di Brooks. Sulla base di analisi sempre così strutturate, avvolte ma non condizionate da uno sfondo teorico, (splendida ad esempio quella de *Le colonel Chabert* di Balzac, nella quale Brooks inverte l'aspetto transazionale, transferale della trama) egli arriva a definire una tipologia storica della sua tematica, cogliendo l'evoluzione del problema del *plotting* da uno statuto ottocentesco (romanzo borghese e realista) – dove l'esito finale della narrazione era il punto di partenza per una comprensione razionale del destino individuale nella «trama maestra» della Storia – a uno statuto modernista (da Proust e Joyce in poi) che mette in dubbio la univocità temporale (e qui Brooks si rifà alla rottura della consequenzialità cronologica discesa dal racconto freudiano de *Il caso dell'uomo dei lupi*) e di conseguenza la liceità dell'interpretazione narrativa del mondo. Giunge infine all'epoca del postmoderno, dove l'attardarsi delle trame o, meglio, non-trame, al di qua di ogni significativa fine, denuncia la condizione di eterno sconfinato presente nel quale si muovono gli eroi della contemporaneità.

Renato Nisticò

Finito di stampare nel mese di febbraio 1996  
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 Dip.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 uncinata « »), 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 uncinata. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie " ". • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre [ ]. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ' '. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

### Abbreviazioni

capitolo/i = cap./capp.  
carta/e = c./cc.  
commento = comm.  
confronta = cfr.  
eccetera/et cetera = ecc.  
edizione = ed.  
frammento = fr.

in particolare = in part.  
manoscritto/i = ms./mss.  
nota/e = n./nn.  
opera citata = *op. cit.* (corsivo)  
pagina/e = p./pp.  
paragrafo/i = §/§§  
ristampa anastatica = rist.  
anast.

*scilicet* = *scil.*  
seguente/i = s./ss.  
*sub voce* = s. v.  
supplemento = suppl.  
traduzione italiana = trad. it.  
verso/i = v./vv.  
volume/volumi=vol./vooll.

### 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. Piero, *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 1983<sup>2</sup>, p. 11.  
A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris 1901<sup>2</sup>, V, p. 944.  
Cfr. G. Lanata (a cura di), *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, p. 195.  
Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris 1944, p. 3.  
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<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> 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. *Uso 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.