

Università degli Studi  
della Calabria

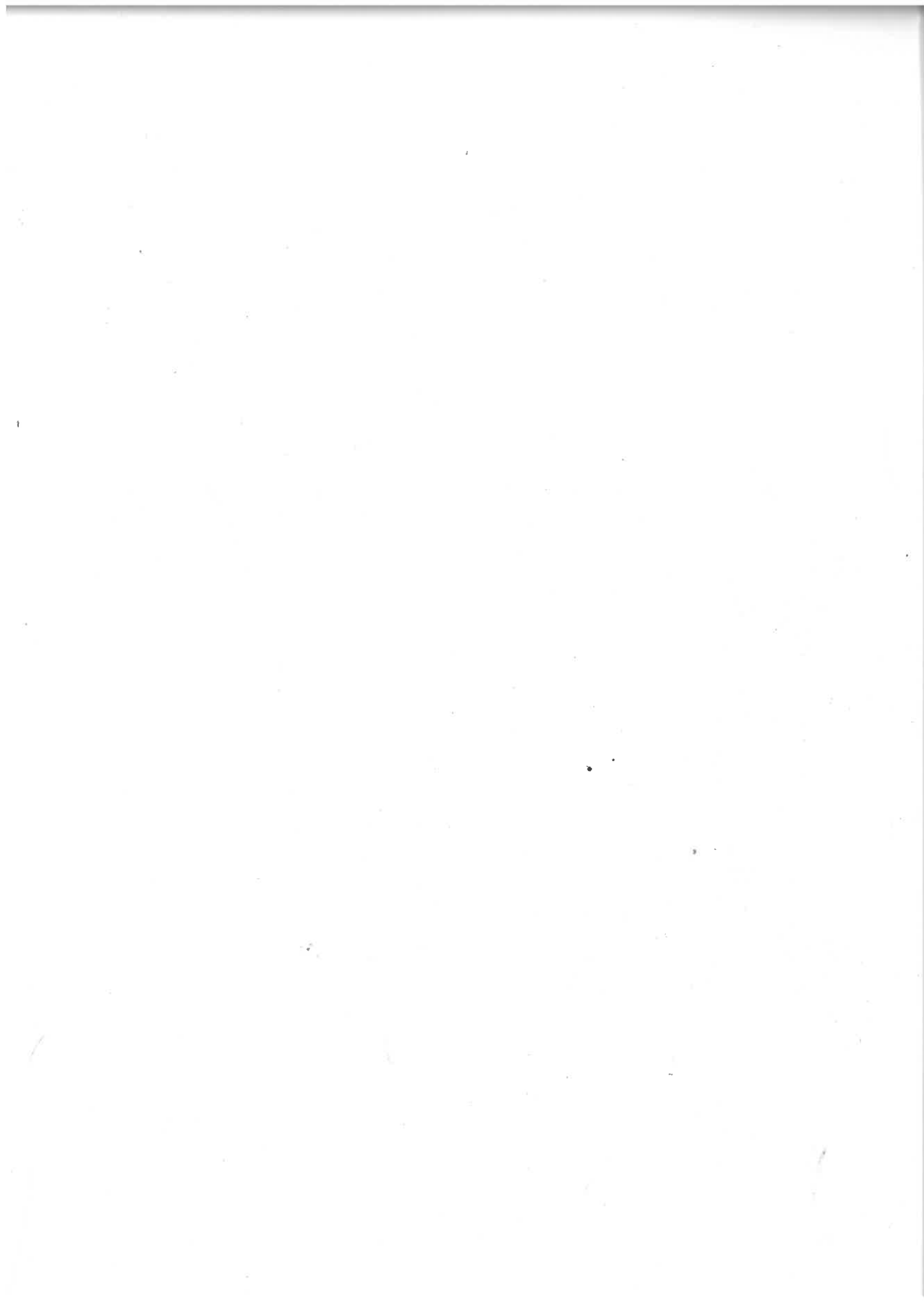
Dipartimento di Filologia

A large, thin, dark brown circular frame that encloses the title text.

FILOGIA  
ANTICA E MODERNA



Vecchiarelli  
Editore



Università degli Studi  
della Calabria  
Dipartimento di Filologia

**FILOLOGIA**  
**ANTICA E MODERNA**



**Vecchiarelli**  
**Editore**

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

DIRETTORE  
NICOLA MEROLA

COMITATO DI REDAZIONE

ADELE CONCOLINO, FRANCA ELA CONSOLINO, ROSARIO CONTARINO, ANTONIO  
DANIELE, MATILDE FERRARIO, FRANCESCO IOVINE, NICOLA MEROLA, ROSSELLA  
MORRONE, NUCCIO ORDINE, CARMELO SALEMME, LUIGI TARTAGLIA, VITO TETI

SEGRETERIA DI REDAZIONE

MIMMA ADRIANI, PINA CONFORTI

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

FASCICOLO CURATO DA:

MIMMA ADRIANI, PINA CONFORTI, FRANCESCO IUSI, FRANCESCO MONTUORI

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, 87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

In attesa di registrazione presso il Tribunale di Cosenza.

# *FILOLOGIA ANTICA E MODERNA*

*1, 1991*

p. 7 NOTIZIA

**FRANCO BRIOSCHI**

p. 9 PRAGMATICA E NOMINALISMO NELLA TEORIA DEL LINGUAGGIO

**MARIO BARZAGHI**

p. 31 IL MAESTRO RAMMENTATORE. UN'INTERPRETAZIONE DELLA MODERNITA'

**NICOLA MEROLA**

p. 65 L'OROSCOPO DEL SAGGIO. SU ALGAROTTI

**GABRIELLA DONNICI**

p. 81 L'ARCHIVIO FRANCESCO FLORA (CON INEDITI MONTALIANI)

**GRAZIA SOMMARIVA**  
p. 107 *IL BARBIERE DI MIDA*

**ARBOGAST SCHMITT**  
p. 119 *NUMERO E BELLEZZA NEL DE MUSICA DI AGOSTINO*

**GUIDO PADUANO**  
p. 137 *AMINA: LA VERITA' DEL SOGNO*

**ROSARIO CONTARINO**  
p. 149 *CARDUCCI E LA «FILOSOFIA DELLA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA»*

**FERNANDO GIOVIALE**  
p. 175 *BELLINI, I PURITANI E LA DRAMMATURGIA ROMANTICA*

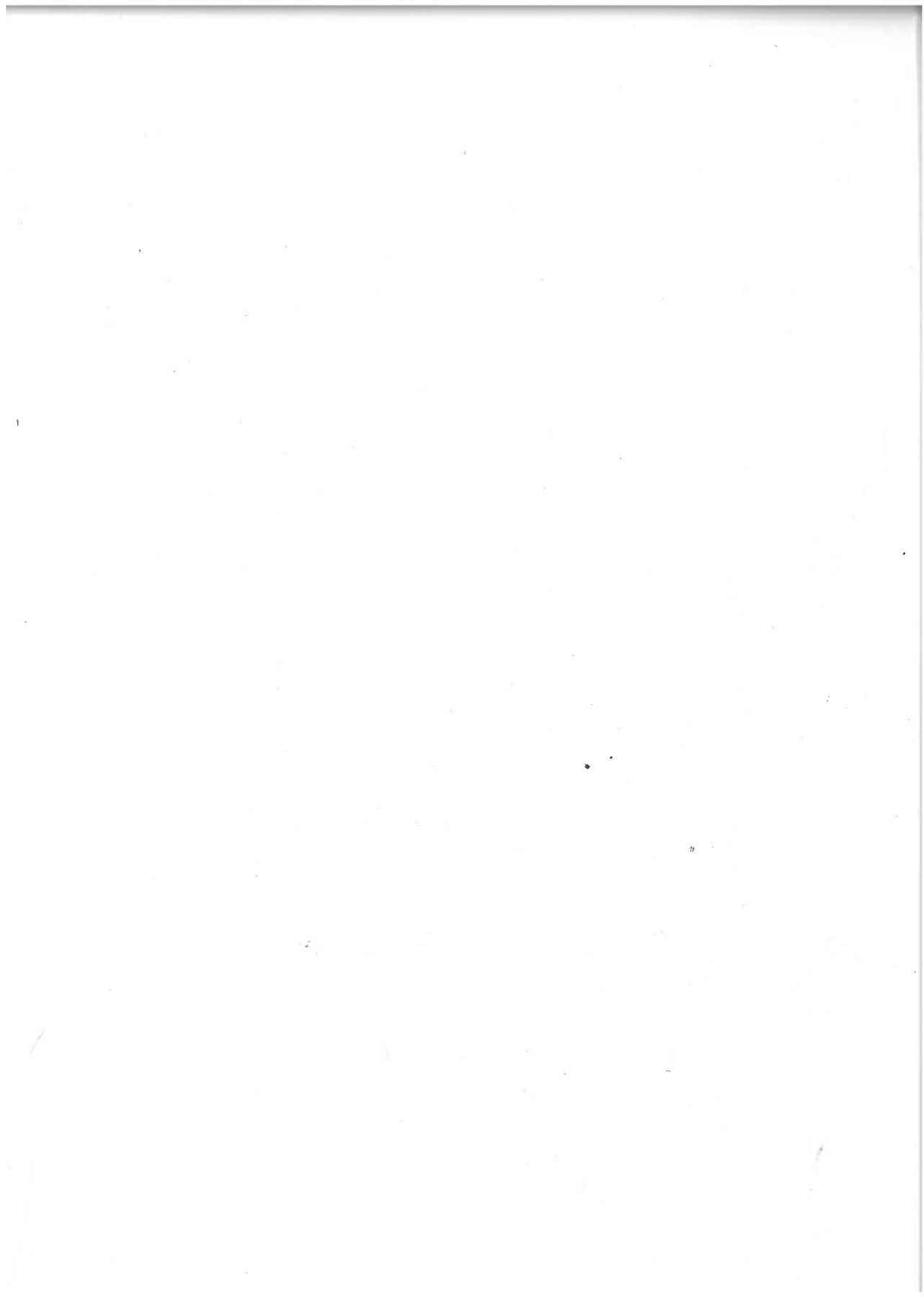
**ANTONIO DANIELE**  
p. 201 *CARATTERE DI ROMANO PASCUTTO*

## Notizia

*«Filologia Antica e Moderna» raccoglie i risultati dell'attività di scambi culturali del Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria e del Dottorato di ricerca in Scienze letterarie, retorica e tecniche dell'interpretazione. Nasce quindi come una sorta di bollettino, intanto utile a documentare e a promuovere una politica di metodica apertura verso l'esterno e di confronto interdisciplinare, ma non nasconde l'ambizione di poter svolgere la funzione di una rivista letteraria, per quanto almeno il Dipartimento e il Dottorato che la editano, e che contano di affiancarle una collana di saggi, anziché registrare in maniera neutra la routine del lavoro universitario, credono di esprimere in questo momento, ma non per la prima volta, un campo di interessi e una linea di ricerca culturalmente ben individuati e, ci si sarebbe sentiti in dovere di precisare fino a qualche anno fa, non meramente accademici. Forse però i nuovi compiti dell'accademia e i profili professionali di coloro che sono chiamati a svolgerli, più che datata, rendono ora superflua questa precisazione.*

*Gli scritti accolti in questo primo numero della nostra pubblicazione rispecchiano solo parzialmente il grande fervore intellettuale e la straordinaria generosità con cui gli interlocutori e gli ospiti del Dipartimento e del Dottorato durante l'anno accademico 1990-1991 hanno risposto al nostro invito. Dei testi non ancora pervenuti, e di prossima pubblicazione, ci limitiamo comunque ad annunciare quelli di Annamaria Andreoli, Alfonso Berardinelli, Gian Biagio Conte, John Freccero e Paolo Valesio, anche se continuiamo a sperare di avere presto anche gli altri.*

*Dal prossimo numero, una parte di «Filologia Antica e Moderna» sarà dedicata all'approfondimento e alla discussione degli spunti offerti dalla più recente bibliografia specializzata italiana e straniera.*





## Franco Brioschi

### Pragmatica e nominalismo nella teoria del linguaggio

#### 1. Oggettività

In che senso possiamo parlare di 'oggettività' a proposito di quei particolari oggetti che sono i testi? Senza dubbio, quando siamo impegnati in un'interazione verbale, ciò che noi produciamo o abbiamo di fronte sono certe entità fisiche (suoni, tracce d'inchiostro o altro ancora), che come tali sono 'oggettive' al pari di qualsiasi altra entità fisica. Il problema, tuttavia, non è per nulla risolto da questa semplice constatazione. Come sappiamo, infatti, i suoni o le tracce d'inchiostro non possiedono *di per sé* alcun valore linguistico determinato. Un'esecuzione della [n] velare dell'italiano *manco*, ad esempio, potrebbe essere fisicamente indistinguibile da un'esecuzione della [N<sub>k</sub>] velare dell'inglese *thing*; ma il punto essenziale è che il loro valore linguistico sarà del tutto diverso: mentre in inglese la [n] velare è in grado di discriminare parole per il resto eguali (cfr. ingl. *thin*), in italiano essa è solo una variante condizionata dal contesto fonetico circostante (cfr. it. *manto*, *mano*, ecc.). Più precisamente, il valore linguistico di un suono dipende dai rapporti che esso intrattiene con gli altri suoni: e solo questi rapporti, di opposizione (*thin*g ~ *thin*) o di equivalenza (*man*co, *man*to, *man*o, ecc.), sono in realtà rilevanti ai nostri scopi.

Per afferrare il testo, in quanto prodotto di linguaggio, non basta dunque guardare o ascoltare i caratteri o i suoni di cui si compone: occorre anche, e anzitutto, classificarli nei modi adeguati, facendo riferimento alle loro proprietà secondo una certa gerarchia di pertinenza funzionale. L'interazione verbale è possibile, pertanto, solo a condizione che, all'interno di una comunità linguistica data, i soggetti applichino gli stessi criteri di classificazione. E perché tale condizione sia a propria volta rispettata, sarà sufficiente che i criteri seguiti siano *convenzionali*. Ciascuno di noi si attenderà,

allora, che gli altri applichino quei criteri, attendendosi da lui altrettanto. Così, in questo momento, la mia azione è guidata da una ricostruzione presuntiva della tua, e la tua azione è guidata da una ricostruzione presuntiva della mia.

In questo senso, e solo in questo senso, i simboli del linguaggio obbediscono al principio secondo cui *esse est percipi*: nel senso, appunto, che il loro essere questo o quel simbolo dipende in modo cruciale dal loro essere percepiti e classificati secondo questo o quel criterio. Ciò che si vuol dire, in altri termini, è che un siffatto criterio, non essendo iscritto nella sostanza fisica degli oggetti deputati a funzionare come simboli, sarà anche, in quanto convenzionale, *arbitrario*. Naturalmente, perché si dia un simbolo, un qualche oggetto dovrà pur esserci in assoluto, e dovrà pur possedere questa o quella proprietà acustica o visiva perché possa venire percepito in questo o quel modo. Ma la nostra osservazione, ripeto, riguarda esclusivamente il valore linguistico di questi oggetti. Né sotto tale profilo, almeno da Saussure in poi, mi pare vi sia sulla questione controversia di sorta.

Il fatto di essere un oggetto così e così rappresenta insomma una condizione necessaria, non sufficiente, perché un certo oggetto funzioni come un simbolo. Questo non significa, peraltro, che ciascuno di noi possa percepirlo e classificarlo a *proprio* arbitrio. Ogni interazione verbale, abbiamo visto, è un gioco di cooperazione con i nostri interlocutori, governato da un insieme di aspettative reciproche: e se vogliamo giocare questo gioco, non un altro qualsiasi che ci stia passando per la mente, almeno in prima istanza dovremo attenerci alle aspettative che sappiamo pubblicamente condivise dalla comunità. Quanto occorre e basta è che siano rispettate certe convenzioni di riferimento, tali da assicurare (almeno, ripeto, in prima istanza) una coordinazione di base tra i soggetti. Nulla di più e nulla di meno.

Parlare, a questo punto, di 'oggettività' rischia di riuscire un poco fuorviante. Qui, ad esistere 'oggettivamente', sono i parlanti empirici e le entità fisiche che si vengono scambiando: quanto alle regole o convenzioni che essi seguono, ovviamente regole e convenzioni non 'esistono' in nessun senso proprio del termine, bensì sono semplicemente in vigore (quando lo sono). Per converso, nessun simbolo si dà 'in quanto tale' là fuori di noi, nel regno dell'oggettività, come qualcosa che funga da simbolo assolutamente e indipendentemente dalle operazioni che compiamo su di esso. Noi possiamo, beninteso, parlare delle nostre convenzioni collettive, delle nostre pratiche sociali e della nostra memoria storica come di qualcosa di 'oggettivo': ma è questo solo un modo per sottolineare come si tratti appunto di realtà storiche, sociali, collettive, che trascendono la sfera del privato, dell'individuale, del soggettivo. La lingua è un'istituzione. Ciò non basta, però, a conferirle uno statuto propriamente ontologico, né vi è bisogno alcuno di attribuirglielo per renderne conto.

## 2. Tipi e repliche

Questa presentazione, nella sua banale piatezza, si limita a riformulare alcuni luoghi comuni, più o meno tradizionali ma ormai del tutto scontati, della riflessione sul linguaggio. Pure, se non vado errato, l'affermazione conclusiva sembra porsi per qualche aspetto in conflitto con altri luoghi comuni, altrettanto radicati nelle nostre abitudini concettuali: e su tale conflitto credo sia venuto il momento di richiamare un'attenzione più esplicita.

Sino ad ora, sebbene in termini molto generali, ho parlato esclusivamente del processo attraverso cui noi identifichiamo le unità sintattiche elementari in cui si articola un testo. Va da sé che molte delle considerazioni sopra accennate varranno anche per il processo attraverso cui noi associamo, a questi elementi o alle loro combinazioni, certi significati, ossia una certa interpretazione semantica. In particolare, non vi è nessun 'segno', lì di fronte a noi, che assolutamente e indipendentemente 'contenga' dentro di sé alcun significato, comunque concepito: i significati sono *attribuiti*, in una relazione più o meno stretta e vincolante a seconda che siano più o meno strette e vincolanti le convenzioni di riferimento in vigore. Del resto, per il medesimo Saussure l'indissolubile unità del segno, in quanto unità biplanare di significante e significato, si realizzava dopotutto nella nostra mente, e non là fuori, in qualche spazio ontologico autonomo. Proprio questa mediazione, che nel cuore stesso della teoria chiamava in causa l'attività dei soggetti empirici, è stata tuttavia giudicata da molti poco più che una deprecabile concessione allo psicologismo. Ebbene, ammettiamo pure che la linguistica, per diventare una linguistica 'veramente scientifica', dovesse salvaguardarsi a ogni costo da una tale siffatta: siamo sicuri che la strada seguita non abbia condotto ad esiti anche più imbarazzanti? Per rispondere alla domanda, cominciamo a fare un passo indietro.

Di solito, il processo di identificazione dei simboli linguistici elementari sopra descritto appare presentato in una versione abbastanza diversa, le cui linee fondamentali si vengono peraltro disegnando già nell'opera di Saussure: i tratti fonetici che di volta in volta risultano pertinenti per determinare il valore linguistico di un suono definirebbero certi *tipi* paradigmatici, i fonemi, di cui i suoni effettivamente pronunciati sarebbero *repliche*. Pertanto, *conferire* questo o quel valore linguistico a un suono equivale a *riconoscerlo* come realizzazione di questo o quel fonema. Così, nell'esempio discusso all'inizio, le varie [n] italiane, velari o dentali o altro che siano, saranno considerate repliche di uno stesso tipo indifferenziato /n/, anziché di due fonemi diversi, /n<sub>k</sub>/ e /n/, come accadrebbe in inglese dove il tratto 'velare' è, al contrario, pertinente.

Si badi: i contenuti empirici di questa descrizione, nonché la distinzione cruciale tra la fonetica (che si occupa dei suoni in quanto entità fisiche) e la fonologia (che si

occupa del loro valore linguistico), sono integralmente conservati anche nella descrizione da noi fornita in precedenza. Ma c'è ora anche qualcosa di più. A un universo di entità fisiche, costituito dai singoli fatti fonetici, noi abbiamo ora aggiunto un universo costituito da entità di secondo ordine, i tipi fonologici. E anziché parlare di aspettative reciproche o di atti di riferimento, noi facciamo ora appello a una relazione 'oggettiva' fra i tipi e le loro repliche. Tale relazione investirà via via tutti gli altri livelli della lingua, dalle unità significanti (morfemi, lessemi) alle unità di significato, acquistando così una funzione costruttiva determinante per quasi tutte le formalizzazioni in uso.

All'interno appunto di un universo siffatto sarà possibile allora postulare la saldatura fra i tipi sintattici e i corrispondenti tipi semantici nell'unità indissolubile del segno: qualcosa, dunque, che preesiste all'interazione verbale e che si dà indipendentemente dalle nostre azioni. L'"oggettività" del testo, quale combinazione sintagmatica di entità paradigmatiche che portano dentro di sé la propria interpretazione, assume in questa prospettiva un senso assai meno rarefatto e metaforico di quanto non fossimo prima disposti a concederle. E la *langue* a sua volta, «considerata in se stessa e per se stessa», finisce per ricevere un proprio peculiare statuto ontologico, contrapponendosi, quale sistema autonomo e indipendente di entità paradigmatiche, alla *parole* costituita dalle loro repliche.

In breve, a un'idea di lingua come codice puramente 'deontologico', di sole regole, subentra un'idea di lingua come codice 'ontologico', non di sole regole ma anche di tipi. Si tratta di due concezioni, con ogni evidenza, inconciliabili. E tuttavia né Saussure, né l'altro padre fondatore della semiotica, Charles Sanders Peirce (che ha bensì introdotto la distinzione fra tipi e repliche, ma era pur sempre un filosofo pragmatista), le hanno mai tematizzate in termini di antitesi. Certo è che l'ambiguità da essi lasciata in proposito come eredità ai loro successori sarebbe stata quasi sempre risolta, implicitamente o esplicitamente, a favore della seconda: credendo magari che questa fosse solo una versione, più sintetica e smalzata ma in pratica sinonimica, della prima.

### 3. Nominalismo

Nonostante l'ossequio pressoché incondizionato di cui sembra tuttora godere, il modello fonologico fondato sulla nozione di fonema è in effetto andato incontro a gravi difficoltà empiriche e teoriche, che discuteremo tra poco. Il problema principale è tuttavia un altro, di indole più generale.

Dunque: che entità sono i 'tipi', sintattici o semantici, di cui abbiamo parlato poc'anzi? La risposta, in sede filosofica, sarebbe facilissima. I tipi sono *universali*, e le

loro repliche sono gli *individui* che li realizzano. Il problema che noi portiamo è se una teoria possa legittimamente ospitare, nel suo universo di discorso, entità universali quali i tipi, o se debba invece, come nella tradizione del nominalismo, ammettere esclusivamente entità individuali, ossia le repliche stesse (che in tal caso non sarebbero, ovviamente, repliche di alcunché, bensì individui posti volta per volta, secondo certi criteri condivisi di riferimento, in una relazione di equivalenza o di opposizione tra di loro). Vorrei fosse subito chiaro che il problema non nasce dal fatto che i tipi sono entità *astratte*, ma dal fatto che sono, né più né meno, *entità*, astrazioni ipostatizzate, sia pure sotto specie di oggetti ideali, definiti in termini meramente oppositivi. E non c'è dubbio che l'apparato formale di cui la linguistica postsaussuriana fa prevalentemente uso presuppone per l'appunto entità di tal genere. Così possiamo riformulare l'alternativa sopra delineata alla luce della secolare controversia sugli universali. Una teoria che fa ricorso a tipi (o comunque a entità di secondo ordine) tratterà perciò stesso i fatti di linguaggio come fatti collocati in un proprio spazio ontologico autonomo e indipendente: mentre per una teoria nominalistica, al contrario, i fatti di linguaggio assumeranno forma solo all'interno della dimensione intersoggettiva costituita dalle azioni e dalle aspettative reciproche dei parlanti empirici.

Sotto questo profilo, l'argomentazione a favore del nominalismo è assai semplice. In generale, usare un linguaggio implica uno scambio pubblico di oggetti, e più esattamente, da parte di chi interloquisce, l'ostensione diretta (nello scambio orale) o indiretta (attraverso la scrittura) di certe entità fisiche (suoni o tracce d'inchiostro) deputate a fungere da simboli. Anche ammesso che esistano tipi universali, tuttavia, qualsiasi oggetto entificherà molti di questi tipi: la mia pipa è un esemplare di 'pipa', 'articolo per fumatori', 'oggetto di legno rosso', e così via. Ma allora, se ti mostro la mia pipa, quale fra i tipi che entificherebbe è qui chiamato in causa? In assenza di presupposti indipendenti, l'ostensione sottodetermina il tipo a cui l'oggetto dovrebbe essere sussunto. Così, questa traccia d'inchiostro *o* è nera e rotonda, ma non è 'in sé' più nera di quanto non sia rotonda: e se tu fai riferimento alla sua rotondità anziché alla sua nerezza, ciò non accade perché essa entifichi la rotondità più di quanto non entifichi la nerezza, bensì perché tu stai obbedendo a una certa convenzione di riferimento. Che senso ha, allora, fare appello alla relazione 'oggettiva' fra questa lettera e 'il' tipo di cui sarebbe in questo caso replica, quando fra tutti i tipi di cui essa è 'oggettivamente' replica tu dovrai comunque far riferimento all'uno piuttosto che all'altro, in base alle aspettative che sai essere in quel caso in vigore? Le nostre aspettative reciproche non sono espungibili dalla definizione dei simboli. Ma se le includiamo in questa definizione, semplicemente non abbiamo più bisogno di tipi: ci bastano gli individui, e le convenzioni di riferimento che abbiamo adottate.

D'altra parte, mi sembra difficile credere che qualcuno, quando parla di tipi, pensi davvero a un qualche iperuranio platonico in cui essi condurrebbero la loro

immateriale esistenza. Presumibilmente, molti protesteranno che, parlando di tipi, intendevano semmai esprimere, in tal modo, il carattere appunto convenzionale e istituzionale di queste operazioni che noi veniamo compiendo nello scambio comunicativo. Ma sta di fatto che, fino a quando l'apparato formale di cui ci avvaliamo implica l'ipostatizzazione di universali, qualsiasi teoria comporterà, a prescindere da ogni nostra eventuale intenzione contraria, una prosopopea più o meno dichiarata del linguaggio: ed è proprio l'opportunità di questa prosopopea che qui si sta discutendo. Dall'abusatissimo slogan secondo cui non siamo noi che parliamo la lingua bensì è la lingua che ci parla, all'inopinato *revival* dell'heideggeriana Parola che Parla, non sono peraltro nemmeno pochi coloro che si sono sentiti poi autorizzati a prendere la cosa realmente sul serio. L'ontologizzazione del linguaggio, implicita nella teoria che, tanto per intenderci, chiameremo 'platonista', rimane anzi il tratto saliente che accomuna la tradizione 'classica' della linguistica e della semiotica a una parte rilevante dell'ermeneutica 'poststrutturalista'. Per questo ritengo possa valere la pena di provare a rifletterci un poco sopra: e ciò a maggior ragione, in quanto come ora vedremo il ricorso agli universali non garantisce, sotto un aspetto sicuramente decisivo, l'adeguatezza empirica che sarebbe necessaria.

#### 4. Scambiarsi oggetti

La mia tesi, in breve, è che una teoria nominalistica non solo si dimostra in grado di conservare tutti i contenuti descrittivi della teoria platonista, ma presenta inoltre alcuni vantaggi tecnici specifici, che ci consentono di superare con la massima naturalezza proprio le difficoltà empiriche a cui va incontro la nozione di fonema come tipo, o universale. Quali sono, dunque, tali difficoltà?

La descrizione fonologica di una lingua naturale deve trovare risposta a un duplice problema. In primo luogo, come abbiamo visto, essa deve stabilire quali tratti fonetici (per esempio, il tratto 'velare' nella [n] dell'inglese *thing*) sono pertinenti per assegnare a un suono il suo valore linguistico. È questo, precisamente, il problema affrontato dalla teoria dei cosiddetti tratti distintivi, a cui Jakobson ha dato una sistemazione ormai classica. Anzitutto, noi identificheremo un numero estremamente ridotto di parametri acustici (dodici per l'esattezza), espressi in termini di coppie oppostive: consonantico ~ vocalico, sordo ~ sonoro, compatto ~ diffuso, e così via. Sono questi i soli parametri utilizzati come pertinenti nelle lingue naturali, mentre tutti gli altri possibili (a cominciare, supponiamo, dal timbro) non possiedono rilevanza linguistica. La sovrapposizione combinata di tali parametri definirà a propria volta certe entità astratte, i fonemi, di cui i suoni saranno considerati repliche. Così /k/ si definisce come consonantico, sordo, compatto, e così via, di contro rispettivamente ad /a/

vocalico, /g/ sonoro, /t/ diffuso, e così via. Non tutte le combinazioni, beninteso, saranno effettivamente utilizzate in ogni lingua particolare; per esempio, l'opposizione compatto ~ diffuso appena citata è pertinente nel caso di /k/ e /t/: ma pur concorrendo a distinguere da un punto di vista fonetico la [n] velare di *manco* dalla [n] dentale di *manto*, non è pertinente in italiano per quanto concerne i suoni in questione, e non definisce, a differenza di quanto accade in inglese, due fonemi distinti, /n<sub>k</sub>/ ~ /n/.

Rispetto alla gamma infinita di varianti fonetiche possibili, noi otteniamo in questo modo poche decine di unità, più o meno diverse da una lingua all'altra, ma invariante all'interno di ciascuna. Tali unità, si dice inoltre, sono *discrete*: mentre i valori fonetici realizzabili da un suono lungo la scala che va dal sordo al sonoro sono infiniti (non esiste un limite prestabilito al di là del quale una [p] diventa una [b], una [k] diventa una [g], ecc.), i fonemi corrispondenti (/p/ ~ /b/, /k/ ~ /g/, ecc.) sono definiti da valori fonologici contrapposti, o sordo o sonoro. Il sistema fonologico è, per l'appunto, un sistema di differenze, che proiettano drastiche *coupures* su una sostanza fisica dove esistono, di per sé, solo transizioni graduali.

Proprio qui si pone, tuttavia, il secondo problema. Quando parliamo, infatti, noi non ci scambiamo queste entità immateriali né le relazioni oppositive che le definiscono, bensì, ripeto, certe entità fisiche. Tali entità fisiche saranno anche, 'in sé', la realizzazione di questo o quel fonema: ma noi siamo in grado di stabilire, in base alla definizione che sopra abbiamo dato, di quale fonema volta per volta si tratti? Chomsky (che è non a caso tra i maggiori critici della fonologia classica) parla in proposito di una 'condizione di biunivocità', secondo cui la rappresentazione fonologica di un segmento della catena parlata e la sua rappresentazione fonetica dovrebbero essere deducibili *reciprocamente*. È essenziale che questa condizione sia in qualche modo rispettata dalla nostra teoria, in quanto essa esprime una caratteristica cruciale della lingua: se noi non assegnassimo ai suoni gli stessi valori linguistici, classificandoli secondo gli stessi rapporti di opposizione o equivalenza, nessuna coordinazione tra di noi sarebbe possibile, neppure nell'identificazione delle unità sintattiche elementari. E dal momento che di fatto una classificazione del genere regola la nostra pratica, dove noi di fatto assegniamo ai suoni gli stessi valori linguistici, sarà dunque compito della teoria spiegare come ciò avvenga.

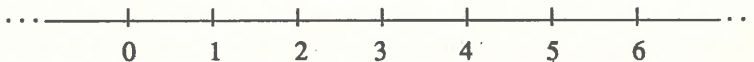
Generalmente, si è a lungo creduto che la definizione dei fonemi costituisse appunto, di per sé, un criterio di discriminazione efficace per la classificazione delle repliche sotto i tipi corrispondenti. Questo, almeno, in linea di principio. Poi, si sa, inaccurately di esecuzione, errori d'interpretazione o resistenza della materia non sempre consentiranno alla pratica di rispecchiare fedelmente le *coupures* del sistema. Ma in linea di principio, quando sappiamo quali fonemi sono previsti in una lingua, noi dovremmo essere in grado anche di classificare le repliche in modo adeguato. Questa fiducia è risultata empiricamente smentita: data la trascrizione fonetica di un segmento

della catena parlata, e dato un certo sistema di fonemi definiti come sopra, noi possiamo assegnare a quella trascrizione fonetica rappresentazioni fonologiche sensibilmente diverse, eppure del tutto compatibili con essa. Se qualcosa di analogo accadesse anche nella pratica, come si è detto, verrebbe meno ogni coordinazione tra i parlanti: perciò la nostra teoria risulta carente sotto un aspetto essenziale.

La nostra fiducia derivava da un errore di prospettiva su cui sarà interessante soffermarci. In generale, l'idea che ci si dovesse occupare dei tipi e non delle repliche ha indotto a trascurare il secondo problema a vantaggio del primo. Più specificamente, l'enfasi sulla lingua come 'sistema di differenze' ha finito per nascondere l'altra faccia della medaglia: i fonemi saranno bensì entità definite esclusivamente da rapporti di opposizione; ma le repliche intrattengono tra di loro, oltre che rapporti di opposizione (in quanto ciascuna replica di /k/ e ciascuna replica di /g/ sono repliche di fonemi diversi), anche rapporti di equivalenza (in quanto tutte le repliche di /k/ sono repliche dello stesso fonema /k/, e tutte le repliche di /g/ sono repliche dello stesso fonema /g/). Ebbene, i criteri di differenziazione che consentono di definire fonemi diversi assicurano solo la possibilità di stabilire se due repliche sono diverse, e non di stabilire se due repliche sono equivalenti: in altri termini, la relazione di equivalenza tra repliche non è, contariamente a quanto saremmo portati a supporre, una conseguenza delle loro relazioni di opposizione. Vediamo perché.

## 5. Un sistema di differenze

Immaginiamo un linguaggio i cui simboli elementari siano costituiti da segmenti di retta, dove qualsiasi differenza di lunghezza definirebbe simboli diversi. Affinché risultino più evidenti le proprietà di un linguaggio siffatto, ricorderò che la retta può essere considerata come una rappresentazione dei numeri interi, razionali e reali. Fissando in qualsiasi punto della retta un'origine  $O$  [fig. 1], corrispondente allo zero, noi collocheremo sulla semiretta di destra numeri positivi e a sinistra i negativi (ma sarà inutile eseguire anche questa seconda operazione, del tutto speculare alla prima). Fissata una distanza arbitraria  $m$ , per esempio  $m=1$ , e riportandola ricorsivamente, a partire da  $O$ , sulla semiretta di destra, noi stabiliremo via via una corrispondenza biunivoca tra i punti così individuati e la successione degli interi positivi:



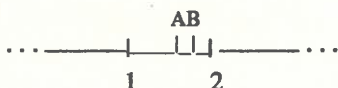
[fig.1]



Ogni intero trova qui in questo modo il suo predecessore e successore immediato, esattamente come quando ci limitiamo ad elencare 1,2,3... Fra il punto corrispondente a un intero e il punto corrispondente al suo successore o predecessore immediato non esiste alcun punto corrispondente a qualche altro intero. Ma lo stesso non accade per i razionali. Razionali, ricordo, sono quei numeri il cui valore può essere espresso come il risultato della divisione tra due interi, e il risultato della divisione tra due interi sarà sempre o un altro intero ( $4/2=2$ ), o un intero seguito da una sequenza finita di decimali ( $3/2=1,5$ ), o un intero seguito da una sequenza finita di decimali che si ripete periodicamente all'infinito ( $10/3 = 3,333...$ ): in ciascun caso, noi sappiamo che il valore in oggetto sarà completamente determinato entro un numero finito (per quanto grande) di passi. Tali valori sono pertanto discreti, poiché data qualsiasi coppia di razionali noi saremo in grado entro un numero finito (per quanto grande) di passi di differenziarli l'uno dall'altro. Continuo sarà, invece, l'insieme dei numeri reali, come ad esempio  $\sqrt{2}$  o  $\pi$ , i cui valori non sono esprimibili come il risultato della divisione di due interi, e dove la serie infinita dei decimali non risulta dalla ripetizione di alcuna sequenza periodica: in questo caso, nessun numero finito (per quanto grande) di passi sarà sufficiente a determinare conclusivamente il valore in oggetto, e dunque non saremo mai sicuri che, data una qualsiasi coppia di reali, noi saremo in grado entro un numero finito (per quanto grande) di passi di differenziarli l'uno dall'altro. Per questo la retta rappresenterà un insieme continuo solo quando rappresenteremo su di essa anche i numeri reali.

Pur essendo un insieme discreto, tuttavia, l'insieme dei razionali è anche un insieme *denso*: tra due numeri razionali, per quanto i loro valori siano ravvicinati, esisteranno sempre infiniti altri razionali intermedi. Si prendano ad esempio due razionali, per così dire, contigui come  $3/5=0,6$  e  $4/5=0,8$ ; sommiamoli e dividiamo il risultato ( $7/5$ ) per due, ottenendo così il razionale mediano  $7/10=0,7$ . Ora sommiamo  $3/5$  e  $7/10$ , e dividiamo il risultato ( $13/10$ ) per due, ottenendo il razionale mediano  $13/20=0,65$ . Ripetendo l'operazione, otterremo  $5/8=0,625$ : e così via. Dal momento che l'operazione può essere ripetuta un numero infinito di volte, per quanto i valori così ottenuti si avvicinino sempre più al valore di  $3/5$ , tra questo e ciascuno di quei valori esisterà sempre un numero infinito di valori intermedi. Un insieme denso, si badi, è ancora un infinito *virtuale*, o costruttivo, non un infinito *attuale*, come è il caso degli insiemi continui. L'infinità è qui una semplice conseguenza della ricorsività, ossia del fatto che, dati due razionali qualsiasi, noi possiamo sempre, per l'appunto, ripetere la nostra operazione e costruire un altro razionale intermedio: così come, a qualsiasi punto della numerazione fossimo giunti, potremo sempre aggiungere un successore all'ultimo numero intero. Ciò non toglie che la densità introduca una distinzione importante tra certi insiemi discreti come l'insieme dei numeri interi, dove ogni numero ha un predecessore o successore immediato, e altri insiemi pur sempre discreti, come

l'insieme appunto dei razionali, che non soddisfano questa condizione. Lo stesso accadrà, a propria volta, per i punti corrispondenti sulla retta:



[Fig. 2]

Fra il punto A corrispondente a  $\frac{3}{5}$  e il punto B corrispondente a  $\frac{4}{5}$  [fig. 2], ci sarà qui il punto corrispondente alla metà della loro somma,  $\frac{7}{10}$ ; fra il punto corrispondente a  $\frac{3}{5}$  e quello corrispondente a  $\frac{7}{10}$  ci sarà il punto corrispondente a  $\frac{13}{20}$ ; fra  $\frac{3}{5}$  e  $\frac{13}{20}$  ci sarà  $\frac{5}{8}$ ; e così via. Insomma, fra due punti corrispondenti a qualsiasi coppia di razionali ci sarà sempre un numero infinito di punti corrispondenti ad altri razionali, e nessun razionale troverà mai, sulla retta, alcun predecessore o successore immediato.

Quali sono le conseguenze, allora, per il nostro linguaggio di segmenti? Noi avremo qui tipi discreti (in quanto definiti da valori numerici discreti) e repliche discrete (in quanto qualsiasi coppia di segmenti diversi, corrispondenti a diversi numeri razionali, potrà essere differenziata in un numero finito di passi). Il problema è che noi non abbiamo fissato alcun limite al calcolo dei valori frazionari, o decimali. Così, nella fig. 2, dopo un certo numero finito di passi noi avremo differenziato OA da OB. Ma, dato OA, qualunque sia il numero di passi effettuato per differenziarlo da OB, ci sarà sempre almeno un altro segmento di lunghezza intermedia (diciamo, OC) per cui occorrerà almeno un altro passo per differenziarlo da entrambi: e via di seguito, all'infinito. In breve, dopo un qualsiasi numero per quanto grande di passi, non esistendo un limite al calcolo dei valori frazionari, ci saranno sempre tra due segmenti successivi  $x$  e  $y$ , per quanto ravvicinati, infiniti altri segmenti intermedi che non avremo ancora differenziato da entrambi. Chiamiamo *intorno* di  $x$  l'insieme, delimitato da  $y$ , di tali elementi.

Ebbene, dato un segmento, anche se esso realizza una certa lunghezza geometrica corrispondente a un certo numero razionale, e dunque è la replica di un certo tipo e di quello soltanto, noi però non potremo mai stabilire in modo conclusivo di quale lunghezza, e dunque di quale tipo, esattamente si tratti. Noi infatti sappiamo solo che ciascun segmento ha un valore finito, ma non sappiamo a priori quando avremo finito, appunto, di misurare tale valore. Per quanto innanzi ci saremo spinti nella determinazione delle quantità frazionarie, noi non potremo ancora sapere se la lunghezza effettuale del segmento non sia una qualsiasi delle altre lunghezze dell'intorno che non abbiamo ancora differenziato, e che differenzieremo in qualche passo successivo. A qualsiasi punto ci fermassimo, rischieremo pertanto di assegnare

il segmento a un tipo sbagliato. E se assegnassimo anche una sola replica a due tipi diversi, tutte le loro repliche risulterebbero equivalenti e le due classi si ridurrebbero, per collasso, a una sola.

Non basta. Supponiamo di sovrapporre alla semiretta, a partire dall'origine, un certo segmento OT, e supponiamo che la sua lunghezza sia esattamente identica a quella di OB. Emergerà allora una conseguenza solo apparentemente paradossale; se OB e OT avessero lunghezze diverse noi potremmo sempre stabilire conclusivamente la loro differenziazione dopo un numero finito di passi, imputandoli a tipi diversi: ma non sarà possibile invece stabilire conclusivamente la loro identità di lunghezza in un numero finito di passi, imputandoli allo stesso tipo. Ancora una volta, infatti, non avendo fissato alcun limite alla misurazione delle quantità frazionarie, quale che sia l'ordine di decimali a cui ci saremo spinti non potremo mai escludere che una differenziazione possa intervenire al passo successivo. Delle tre proprietà (riflessiva, simmetrica, transitiva) che caratterizzano l'equivalenza tra i simboli, non ci resta altro, dunque, se non la proprietà riflessiva, che sancisce solo l'identità di ogni simbolo con se stesso.

In conclusione, noi non possiamo assicurare né la relazione 'verticale' dalla replica al tipo, né la relazione 'orizzontale' tra repliche equivalenti. E dal momento che la replica di un tipo non può essere riconosciuta come tale entro un numero finito di passi, né repliche dello stesso tipo possono essere riconosciute come tali entro un numero finito di passi, un sistema siffatto sarà davvero un sistema di sole differenze, dove non esisterà mai equivalenza alcuna tra simboli, né esisteranno classi di simboli equivalenti, né, in effetti, tipi a cui assegnare repliche, e neppure, a rigore, repliche di sorta. Essendo un sistema di sole differenze, esso sarà pure un sistema di soli individui, e cioè l'esatto contrario di quanto cercavamo.

## 6. Sistemi articolati

Chiameremo effettiva una procedura che si esaurisca dopo un numero sicuramente finito (per quanto grande) di passi. Così, ricapitolando quanto detto sopra, noi disponiamo di una procedura effettiva per calcolare il valore dei numeri razionali, ma non per calcolare la lunghezza esatta di un segmento (perché non abbiamo fissato un limite alla misurazione dei possibili valori frazionari): e disponiamo di una procedura effettiva per discriminare due segmenti di lunghezza diversa (perché dopo un numero finito, per quanto grande, di passi noi assegneremo all'uno un valore frazionario diverso che all'altro), ma non per stabilire l'equivalenza tra segmenti di lunghezza eguale. Se vogliamo rendere *articolato*, e non più solo discreto, un sistema di segmenti, noi dovremo fissare un limite alla misurazione dei valori frazionari. In tal caso, dopo

due, tre, mille passi, purché sia un numero prestabilito, noi saremo in grado di assegnare a ciascun segmento un valore che sarà conclusivo ai nostri scopi. E, dati due segmenti, dopo quel certo numero di passi noi saremo sempre in grado di decidere se si tratta di simboli diversi o equivalenti tra di loro rispetto al criterio da noi introdotto.

Come è facile constatare, l'articolazione o la mancata articolazione di un sistema non dipende in alcun modo dalla natura fisica dei simboli adottati. Il primo dei sistemi sopra descritti non era denso perché facesse uso di segmenti, bensì perché ogni differenza di lunghezza contava come una differenza tra simboli: è stato sufficiente introdurre un limite alla misurazione dei valori frazionari per ottenere un sistema articolato. Né l'articolazione o la mancata articolazione dipende dal numero, finito o infinito, delle opposizioni possibili (in termini platonisti, dei tipi possibili), bensì dalla disponibilità o meno di procedure effettive per la classificazione dei simboli. Noi potremmo voler usare, infatti, simboli di due tipi soltanto, il primo costituito da tutti i segmenti i cui valori sono minori o uguali a 1, il secondo da tutti i segmenti maggiori di 1: eppure nell'intorno di 1 esisterebbero sempre, dopo un qualsiasi numero finito di passi, infiniti segmenti di cui non avremmo ancora escluso l'appartenenza ad entrambi. Tale sistema, dovremo semmai osservare, non è più 'denso da un capo all'altro', in quanto per i segmenti lontani dal confine esso consente pur sempre di stabilire equivalenze effettive: parleremo in questi casi di sistemi solo parzialmente articolati.

Quando un sistema è articolato, dato un simbolo o una combinazione di simboli, noi potremo costruire una loro *copia effettiva*, ossia un altro simbolo o un'altra combinazione di simboli di cui potremo accertare in un numero finito di passi l'equivalenza con l'originale. Così, se B è una copia effettiva di A, e C una copia effettiva di B, allora C è anche una copia effettiva di A; e in qualsiasi catena per quanto lunga di copie di copie l'equivalenza con l'originale sarebbe sempre preservata. Dal momento che lo scopo di una notazione (come ad esempio la notazione musicale o alfabetica) è per l'appunto quello di consentire la riproduzione di un originale (uno spartito o un enunciato) per mezzo di sue copie effettive, parleremo anche di sistemi *notazionali*. Non importa nulla, sotto tale profilo, che questa possibilità sia spesso solo teorica. In effetto, dato l'originale della *Commedia* di Dante, noi sappiamo che qualsiasi amanuense commetterà qualche errore nel ricopiarla; e in una catena abbastanza lunga di passaggi da A a B, da B a C, ecc., dove ad ogni passaggio venisse soppresso o sostituito anche un solo carattere, noi rischieremo di trovarci di fronte, da ultimo, non alla *Commedia* ma alla *Vispa Teresa*. Il punto è che noi possediamo, se il sistema è articolato, una procedura finita che ci consente di decidere se una copia è o non è una copia effettiva di ciò che ha copiato. E anche se questo non basta certo a risolvere i problemi della filologia, è comunque sufficiente a distinguere in modo cruciale un sistema articolato da un sistema denso.

Un sistema denso, infatti, non prevede tale possibilità neppure in teoria. Qui un simbolo o un'espressione originale non avrà mai una copia effettiva: perché se anche una copia possedesse in realtà gli stessi valori geometrici dell'originale, e anche se questi corrispondono a quantità razionali, noi non saremmo mai in grado di stabilirne conclusivamente l'identità. In altri termini, nessun messaggio costruito in un sistema denso potrà essere effettivamente riproducibile in una catena illimitata di copie l'una dell'altra. Per quanto la copia B sia per me indistinguibile dall'originale A, e per quanto C sia indistinguibile da B, io non dispongo di alcun criterio di controllo per il passaggio da un testimone all'altro tale da garantirmi che C sarà ancora indistinguibile da A. Neppure una catena di fotografie può mai assicurare che dopo un qualsiasi numero di copie di copie sia ancora riconoscibile in Z la stessa immagine di A. Le elaborazioni digitali, di figure o di suoni, offrono precisamente 'riproduzioni' articolate di un originale denso, e saranno tanto più 'fedeli' a seconda dell'ordine di valori frazionari che sono in grado di restituire. Anche se ogni copia varrà qui come copia effettiva di ogni altra, nessuna di queste varrà tuttavia come una copia effettiva dell'originale, poiché al di là di quell'ordine di valori frazionari il criterio adottato, per quanto fine possa essere, non garantisce più un'equivalenza effettiva.

Sarà bene osservare, d'altra parte, che all'interno di uno stesso linguaggio possono convivere sistemi densi e articolati; mentre la pittura è un linguaggio completamente denso, la musica ha una sintassi articolata (almeno entro i limiti che vedremo tra poco): ma le proprietà fisiche di ogni singola esecuzione sono tipicamente dense, e ciononostante svolgono un ruolo fondamentale in qualsiasi ascolto degno di questo nome, che non si limiti a constatarne la correttezza rispetto allo spartito. Una stessa combinazione di simboli può essere dunque interpretata contemporaneamente in funzione di un sistema articolato e di un sistema denso. Qualcosa del genere accade, nelle lingue naturali, quando conferiamo rilevanza comunicativa a certi tratti privi di valore fonologico: si pensi all'intensità variabile con cui possiamo pronunciare uno stesso atto locutivo, rendendo un'affermazione più o meno recisa, o una richiesta più o meno supplichevole. E neppure è infrequente il caso in cui faremo riferimento simultaneo a un sistema addirittura estraneo al linguaggio stesso d'origine. Così, se leggo *L'Infinito* di Leopardi, e a me interessa solo leggere *L'Infinito* di Leopardi, qualsiasi copia notazionalmente conforme all'originale mi andrà bene: ma se mi sto ponendo certi delicati problemi filologici, di datazione o altro, non mi basterà nemmeno una fotocopia dell'originale, perché solo la consultazione del manoscritto stesso mi consentirà di valutare, supponiamo, certe caratteristiche grafiche della scrittura (spessore e incisione della linea, spaziatura dei caratteri, e così via).

Come che sia, se un sistema è articolato, e per quel tanto che è articolato, le relazioni di equivalenza e opposizione tra i suoi simboli possono essere trasposte in un altro sistema articolato: purché i criteri di classificazione conservino una

corrispondenza biunivoca tra le due serie di simboli, all'alfabeto latino possiamo sostituire qualsiasi altro alfabeto, che faccia uso di qualsiasi altro *medium* fisico (impulsi elettrici, tattili, e così via). Lo stesso alfabeto, del resto, è il risultato di una trasposizione da un sistema di simboli sonori a un sistema di simboli visivi (trascuriamo qui gli aggiustamenti e le approssimazioni del caso). In breve, a un sistema notazionale possono essere applicate, appunto, notazioni diverse. Ciò implica ovviamente che le espressioni composte in un linguaggio articolato possano essere a loro volta tradotte da una notazione all'altra. Così, se il sistema è articolato, sono trasponibili da una copia all'altra e da una notazione all'altra sia le relazioni paradigmatiche (le relazioni di opposizione o equivalenza tra un simbolo e gli altri simboli del linguaggio a cui appartiene), sia le relazioni sintagmatiche (le relazioni spaziali o temporali tra un simbolo e gli altri simboli che compaiono all'interno di un'espressione composta di quel linguaggio). Il che è ovviamente impensabile per un sistema denso.

## 7. Paradigmi assoluti e paradigmi scalari

Questa trasponibilità mette in luce un aspetto cruciale di tali sistemi, e cioè la natura *relazionale* dei simboli: tema giustamente assai caro alla linguistica e alla semiotica moderne, suscettibile peraltro di alcune utili precisazioni. Tutti i sistemi simbolici sono ovviamente sistemi relazionali, almeno nel senso che ciascun simbolo deriva la propria identità funzionale dalle sue relazioni con gli altri simboli. Questo senso resta però ancora generico per quanto concerne i sistemi densi, i quali di fatto sono costituiti da puri individui contrapposti tra di loro ma equivalenti solo a se stessi. Esso acquista invece maggior pregnanza, evidentemente, quando parliamo di sistemi articolati: dove l'identità del sistema e delle sue espressioni non consiste in un insieme di valori assoluti, bensì in un insieme di relazioni, ossia in una *struttura*. Più specificamente, se un sistema è articolato, le relazioni sintagmatiche possono essere trasposte, oltre che da una notazione o da una copia all'altra, anche scalarmente. Così, nel nostro sistema articolato di segmenti, le relazioni sintagmatiche interne a una figura potranno essere trasposte lungo la scala di grandezza, amplificandola o rimpicciolendola, ma conservando comunque l'identità delle sue proporzioni.

Qui, la possibilità di trasposizione scalare riguarda peraltro le sole relazioni sintagmatiche. I valori paradigmatici restano invece, all'interno della medesima notazione, *assoluti*: un segmento ha questo o quel valore paradigmatico a seconda che il suo valore fisico oscilli entro questi o quei margini stabiliti una volta per tutte. In tal caso, qualsiasi individuo isolato potrà essere riconosciuto come questo o quel simbolo attraverso una procedura, appunto, indipendente dal contesto che lo circonda. La

relazionalità acquista perciò un senso ancora più pregnante nei casi in cui la trasposizione scalare riguardi anche, per converso, le stesse relazioni paradigmatiche. La musica ne offre un esempio perspicuo, almeno per quanto concerne la durata dei suoni.

In che modo è ottenuta l'articolazione nel sistema musicale? Un suono si definisce come questa o quella nota (indipendentemente da altri parametri possibili) in funzione dell'altezza e, appunto, della durata. Anche se i valori fisici di altezza e di durata costituiscono un insieme denso, il sistema diventa articolato in quanto sono fissati, da una parte, gli intervalli di altezza fra i toni, dall'altra i rapporti proporzionali delle durate: semibreve = 1, minima =  $\frac{1}{2}$ , semiminima =  $\frac{1}{4}$ , croma =  $\frac{1}{8}$ , semicroma =  $\frac{1}{16}$ , biscroma =  $\frac{1}{32}$ , semibiscroma =  $\frac{1}{64}$  (si noti, a quest'ultimo proposito, che per conservare il requisito dell'articolazione dovrà essere anche fissato un limite alle quantità frazionarie: e infatti questo limite coincide in pratica con la semibiscroma, né si conoscono altri casi oltre a qualche raro esempio di  $\frac{1}{128}$ ). Grazie a ciò, sarà possibile riprodurre queste relazioni da un'esecuzione a un'altra che sia copia effettiva della prima, nonché trasporle in una notazione grafica, e quindi copiare uno spartito in un numero illimitato di copie di copie effettive, nonché stabilire in modo effettivo (tornando da un sistema grafico a un sistema sonoro e viceversa) se un'esecuzione è congruente con lo spartito o se uno spartito è congruente con l'esecuzione. E potremo inoltre trasporre una melodia lungo la scala di altezza, eseguendola più o meno velocemente lungo la scala temporale.

I valori paradigmatici delle altezze tonali sono assoluti: la sequenza degli intervalli è infatti ancorata al valore assoluto di 420 vibrazioni al secondo, corrispondente al *la* del diapason (anche se questo valore, come vedremo tra poco, può avere solo una funzione regolativa, ed è del resto variabile storicamente e geograficamente). I rapporti proporzionali di durata sono, invece, tipicamente scalari, in quanto sono determinati da istruzioni (fra l'altro non notazionali) quali *lento*, *presto*, *andante*, o simili. Di conseguenza, un suono non può essere riconosciuto come questa o quella nota (se teniamo conto della durata, come è necessario, oltre che dell'altezza) indipendentemente dal contesto in cui è collocato: la minima in un *lento* potrebbe avere una durata reale maggiore della semibreve in un *presto*, e sarà pertanto riconoscibile, nel flusso dei suoni, solo per mezzo di un confronto con la durata reale della battuta intera. Ciò significa, in altri termini, che il valore paradigmatico di un suono musicale (il suo essere questa o quella nota) dipende in modo cruciale dalle sue relazioni sintagmatiche. Il rinvio al contesto è qui pertanto costitutivo nella definizione stessa del sistema.

Molte opposizioni fonologiche sono precisamente opposizioni scalari: basti pensare all'opposizione tra sillabe toniche e atone nelle lingue in cui ha funzione distintiva. Ma non è questo ancora il punto d'arrivo della nostra analisi. Restiamo per

un istante alla musica. Più sopra, abbiamo parlato di struttura, come di un insieme di relazioni che può essere preservato da un sistema all'altro, o da una copia all'altra, o riprodotto scalarmente. Parlare di struttura non risolve tuttavia ancora interamente la questione. In fondo, gli intervalli e i rapporti andranno pur sempre mantenuti, se vogliamo che la struttura resti intatta: e quando prendessimo questo imperativo alla lettera saremmo allora ricondotti di nuovo, sia pure seguendo una via più lunga, di fronte all'impossibile compito di commisurare esattamente determinati valori assoluti, disposti su un insieme denso di quantità. L'intervallo tra una nota e l'altra dovrebbe essere infatti, in linea teorica, esattamente di quel numero assoluto di frequenze, sia pure stabilito comparativamente, così come il rapporto tra una semibreve e una minima dovrebbe tradursi, dato un contesto, esattamente in quella differenza assoluta di durata, sia pure stabilita comparativamente. Ma sarà ben difficile che l'accordatura di uno strumento (e limitiamoci pure ai soli strumenti a tastiera) possa mai riprodurre in modo idealmente perfetto gli intervalli fra i toni, o che una minima sia mai la metà idealmente perfetta della semibreve a cui è confrontata. L'universo sonoro reale può solo approssimarsi ai valori teorici assoluti, per quanto questi siano stati stabiliti comparativamente. E, ciò che più conta, se anche l'approssimazione fosse spinta sino alla coincidenza idealmente perfetta, noi non lo potremmo in alcun caso stabilire con una procedura conclusiva.

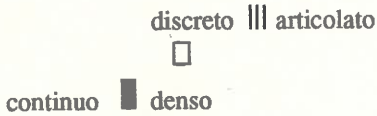
Per nostra fortuna, in pratica importa poco che gli intervalli e i rapporti in questione siano commisurati con perfetta esattezza. L'importante è che il sistema possa funzionare *per noi* come un sistema articolato. A questo scopo, sarà sufficiente che i suoni siano approssimati entro margini abbastanza ristretti perché possiamo classificarli non ambigualmente sotto le categorie proiettate, escludendo sempre e comunque la simultanea attribuzione di un suono a due note diverse: e va da sé che tali margini, considerando i limiti delle nostre capacità percettive, dovranno essere possibilmente tanto ristretti da non farci avvertire riconoscibili distorsioni. Se questi requisiti sono rispettati, la struttura resterà comunque salva. Certo, le *coupires* tra una nota e l'altra sono così ottenute più per via di polarizzazione attorno a certi valori regolativi, o 'punti di condensazione', che non attraverso la coincidenza, del resto inattuabile, con i valori teorici assoluti. Sarebbe peraltro insensato pretendere di più dalla pratica, se non che permetta al sistema di funzionare praticamente.

## 8. Il sistema fonologico

Torniamo dunque al nostro tema, il sistema fonologico di una lingua naturale. Come abbiamo visto, l'opposizione tra continuo e discreto va anzitutto integrata da



un'altra opposizione, quella tra denso e articolato:



[fig.3]

Quando cessa di essere discreto (quando una coppia di elementi non è più differenziabile in un numero finito di passi), il denso diventa continuo; quando cessa di essere denso (quando l'equivalenza tra due elementi può essere stabilita in un numero finito di passi), il discreto diventa articolato. Quali conseguenze discenderanno da questa integrazione? Potremmo cominciare osservando che, a rigore, i valori fonetici costituiscono semmai un insieme denso e non, come si suol dire, continuo, poiché si tratta comunque di quantità razionali. Ma ciò, sappiamo, non cambia molto la sostanza delle cose se il nostro scopo è quello di una classificazione effettiva. Il punto è che anche le unità fonologiche, così come le abbiamo definite, sono davvero a loro volta unità *soltanto* discrete, e non articolate. Dicendo che sordo ~ sonoro è un tratto distintivo, infatti, che cosa realmente diciamo? Evidentemente, noi stiamo bensì identificando un certo parametro come pertinente, in contrapposizione ad altri parametri (relativi, per esempio, al timbro), che non sono pertinenti. Non per questo, tuttavia, i valori fonetici assunti dalle repliche relativamente a quel parametro cessano di appartenere a un insieme denso; né il fatto che la differenziazione debba essere solo binaria (tra due sole classi di suoni, quelli che varranno come sordi e quelli che varranno come sonori) riduce in alcun modo la difficoltà, fino a quando non abbiamo stabilito in base a quale criterio effettivo quelli varranno come sordi e questi come sonori: né la sovrapposizione di pochi parametri, con l'esclusione di tutti gli altri possibili, rende per questo più articolate le unità del sistema, fino a quando per ciascun parametro pertinente l'insieme dei valori continua ad essere un insieme denso.

Che cosa ci autorizza allora a classificare, come di fatto classifichiamo, qualsiasi suono per cui sia pertinente l'opposizione sordo ~ sonoro o come sordo o come sonoro? La domanda, obietterà qualcuno, tradisce forse un banale equivoco. Forse non abbiamo tenuto in debito conto la natura squisitamente relazionale delle opposizioni fonologiche. Se infatti tra le repliche di /p/ e le repliche di /b/ non esiste un limite assoluto nella scala di sonorità, ciò è perché non ne abbiamo bisogno alcuno: dati due suoni, a noi basta che uno abbia un valore più alto per contrapporlo efficacemente, in quanto sonoro, a quello con valore più basso, che di conseguenza fungerà per noi come sordo. Purtroppo la situazione non è così semplice. È certamente vero che le opposizioni fonologiche, diversamente dalle differenze fonetiche, hanno una natura

relazionale; ed è certamente vero che noi non abbiamo bisogno di un limite assoluto tra le repliche di /p/ e le repliche di /b/: solo che ancora non è stato fissato l'*intervallo* necessario a distinguere il sordo dal sonoro, e perciò non sappiamo ancora quando una differenza di valore fonetico conta come differenza di valore fonologico o invece consente l'appartenenza a una stessa classe.

Non sorprende, dunque, se la condizione di biunivocità risulta insoddisfatta in sede sperimentale. Pure, una lingua naturale *deve* essere, almeno per quanto concerne questo livello, un sistema articolato, nel senso che, quando usiamo una lingua naturale, deve necessariamente sussistere tra di noi un accordo nella classificazione dei suoni: e di fatto un accordo del genere sussiste, dal momento che di fatto noi attribuiamo ai suoni della catena parlata gli stessi valori fonologici. In che modo ci riesce possibile?

L'esempio della musica ci mostra la strada che noi di fatto seguiamo. La situazione, beninteso, resta molto diversa, perché nella musica sono stabiliti precisi intervalli fra i toni e precisi rapporti proporzionali fra le durate. Ma questa precisione non è indispensabile. Ancora una volta, sarà sufficiente una percepibile polarizzazione dei suoni intorno a certi 'punti di condensazione':

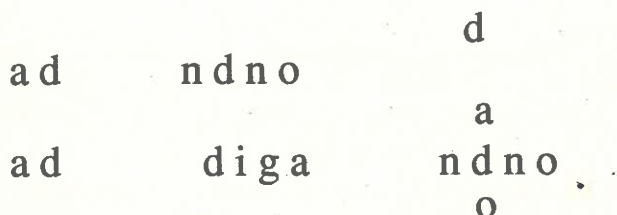
gravi		acuti
/u/	-3,8	/i/ +15,2
/o/	-5,5	/e/ +4,0
/f/	-4,7	/s/ +6,3
/p/	-2,5	/t/ +0,5
/m/	-2,5	/n/ +8,9

[fig.4]

La fig. 4 presenta alcuni esempi eloquenti, riportati dallo stesso Jakobson, relativi a valori assunti dalla larghezza della cavità faringea, rispetto alla posizione di riposo, nella produzione dei suoni gravi e acuti del ceco (cfr. R. Jakobson, L.R. Waugh, *La forma fonica della lingua* [1979], Milano, il Saggiatore, 1984, p. 103). Corrispondentemente, sul piano acustico, l'opposizione si realizzerà intorno a coppie di valori regolativi che, secondo l'impostazione di voce del parlante (basso, baritono, tenore, soprano...), possono risultare trasposti anche di molto lungo la scala delle altezze. L'effettività del sistema sarà incrementata, d'altra parte, dalle modalità della ricezione. In primo luogo, noi assegneremo ai suoni un'interpretazione sintattica rigida: nessun suono, di fatto, sarà mai considerato come esemplare di due fonemi, ma sarà assegnato o all'uno o all'altro, o sarà scartato come un non-simbolo. In secondo luogo, l'interpretazione sintattica tenderà a investire direttamente, al di là delle unità atomiche, sequenze più ampie come parole o frasi, tali in ogni caso da consentirci di elaborare, 'in

parallelo' anziché in successione, una contemporanea interpretazione semantica. L'identificazione di articolazioni globali, nonché eventualmente il ricorso ai valori semantici già assegnati, ci porgeranno a loro volta i dati contestuali con cui saremo in grado di eliminare, per lo più, le ambiguità residue, o magari di riconoscere e correggere veri e propri errori commessi dal parlante. Per questa via, il sistema potrà persino tollerare la presenza di escursioni anche notevoli dallo *standard*, legate per esempio a varianti regionali o locali: così, nella parlata di un noto uomo politico italiano, l'opposizione fonologica tra sorde e sonore è sostanzialmente neutralizzata in certi nessi consonantici, senza che ciò impedisca, almeno sotto il profilo che qui interessa, la nostra comprensione.

La fig. 5 mostra alcuni di questi meccanismi all'opera, con esempi proposti da Nelson Goodman relativi alla notazione alfabetica. Nel primo caso, a due segni della stessa forma e grandezza sono attribuite diverse interpretazioni sintattiche: la struttura oppositiva è conservata dall'uno all'altro contesto, scalando lungo l'asse dei possibili valori l'intervallo tra i 'punti di condensazione'. Nel secondo, fra i due segni, quello che preso isolatamente più assomiglierebbe a una «d» vale al contrario, nel contesto, come una «a», e viceversa. Nel terzo, lo stesso segno assume valori diversi nei due contesti simultanei.



[fig.5]

## 9. Conclusioni

La morale è abbastanza semplice. Lungi dal rappresentare un mero fatto di esecuzione, quando non addirittura una mera causa di disturbo, in una lingua naturale è proprio la pratica a rendere notazionale il sistema, consentendoci di produrre copie effettive di enunciati, nonché di fare eventualmente uso, per l'appunto, di altre notazioni equivalenti. Potremmo dire che la *parole* concorre, paradossalmente, a istituire la *langue* almeno tanto quanto la *langue* determina e modella la *parole*. Certo è che il sistema linguistico acquisisce una delle sue proprietà essenziali attraverso una mediazione di ordine pragmatico: e va da sé che, oltre che nella stabilizzazione del

sistema, questa mediazione svolgerà un ruolo rilevante, inversamente, nella sua incessante trasformazione storica.

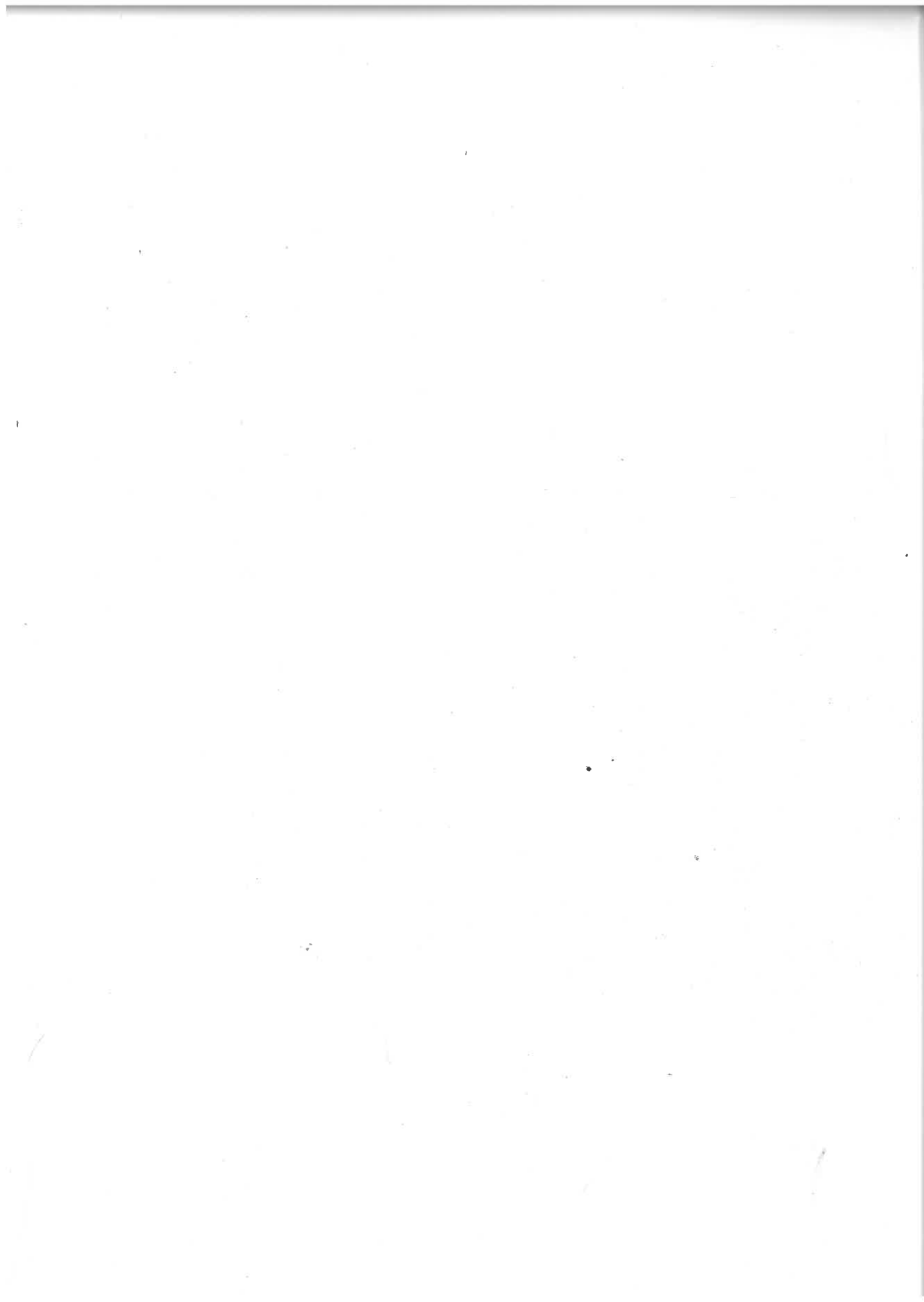
Che bisogno abbiamo, a questo punto, di tipi? Ho sostenuto sopra come, in linea di principio, sia del tutto inutile ricorrere ai tipi dal momento che, in ogni caso, dovremo includere nella definizione dei simboli i nostri atti di riferimento. La stessa conclusione peraltro ci attende, come abbiamo ora visto, se entriamo più specificamente nel merito dei vari sistemi simbolici. Quando un sistema è denso, non possiamo neppure parlare di tipi. Quando un sistema è articolato, sarà sufficiente una relazione tra individui (che stabilisca se sono o no copie effettive l'uno dell'altro) per definire tutte le opposizioni o equivalenze paradigmatiche necessarie: ed entità di secondo ordine in cui siano 'oggettivati' i rapporti paradigmatici costituirebbero solo un'inutile ipostasi. Quando infine un sistema diventa articolato (come accade per il sistema fonologico delle lingue naturali) solo attraverso una mediazione pragmatica, parlare di tipi è addirittura fuorviante, in quanto lo scopo ovvio che perseguiamo parlando di tipi è proprio quello di evitare ogni riferimento alle azioni degli interlocutori: e perseguendo questo scopo ci impediamo appunto di cercare la soluzione là dove dovremmo cercarla.

Nominalismo e pragmatica del linguaggio si giustificano dunque reciprocamente. Se facciamo a meno dei tipi, dovremo far appello alla dimensione pragmatica per spiegare come certe entità fisiche funzionino da simboli. E se facciamo appello alla dimensione pragmatica, allora possiamo fare a meno di universali, prendendo in considerazione i soli individui: con il vantaggio che abbiamo appena rilevato, di potere assicurare il rispetto della condizione di biunivocità. Per questa via, la portata teorica che attribuiamo alla pragmatica del linguaggio appare anzi radicalizzata, rispetto ai modelli tradizionali. Lungi dal costituire un terzo 'livello' di analisi, aggiuntivo e sussidiario alla sintassi e alla semantica, la dimensione pragmatica si presenta infatti come la dimensione stessa in cui il linguaggio trova le proprie condizioni di possibilità. Ebbene, se la nostra immagine del linguaggio risulta così profondamente mutata, quali conseguenze ne derivano per la teoria della letteratura? Potremo ancora parlare tranquillamente, come se niente fosse successo, di proprietà 'intrinseche' al testo che ne definirebbero la 'letterarietà'? Credo proprio di no. Ma questo è ormai un altro discorso, su cui per il momento possiamo solo interrogarci.

## Nota

Sul concetto di convenzione come reciprocità di aspettative, cfr. D. K. Lewis, *La convenzione* [1969], Milano, Bompiani, 1974. La discussione sui sistemi densi e articolati è uno sviluppo di alcuni fondamentali suggerimenti di N. Goodman (cfr. *I linguaggi dell'arte* [1968], Milano, il Saggiatore, 1976, cap. IV). Ma Goodman è soprattutto, con Quine, il maggiore alfiere del nominalismo nella filosofia contemporanea: si veda in particolare *La struttura dell'apparenza* [1951], Bologna, il Mulino, 1985, e specialmente le pp. 417-19, che delineano per la prima volta la possibilità di una teoria nominalistica del linguaggio. Proprio dall'insegnamento di Goodman, presumibilmente, Chomsky ha tra l'altro derivato la sua nota diffidenza verso la nozione di fonema: certo è che uno dei suoi primi saggi, *Systems of Syntactic Analysis*, «Journal of Symbolic Logic», XVIII 1953 pp. 242-56, conteneva un esplicito impegno al rispetto dei requisiti nominalistici. Successivamente, la conversione alla tesi delle idee innate ha provocato il suo allontanamento dall'antico maestro: cfr. la risposta di Goodman, *The Emperor's New Ideas*, i «Problems and Projects», Indianapolis, Hackett, 1972, pp. 76-9.

Nella *Struttura dell'apparenza*, la relazione tra nominalismo e pragmatica appare molto stretta, in quanto l'applicazione del nominalismo alla teoria del linguaggio trae spunto proprio da un'analisi dei deittici (su cui pure le pagine citate richiamano l'attenzione per la prima volta), ossia da uno dei temi (insieme alle presupposizioni, agli atti di parola, ecc.) che sono caratteristicamente oggetto della pragmatica del linguaggio. L'indagine su questi temi avrebbe poi avuto grande fortuna nell'ambito della filosofia analitica, ed è oggi largamente ripresa in ambito linguistico: per un'utile rassegna, vedi S. C. Levinson, *La pragmatica* [1983], Bologna, il Mulino, 1985; il suo nesso con il nominalismo è stato invece completamente dimenticato, per quanto mi risulta, sino al mio *Platonismo e nominalismo nella teoria dell'interpretazione*, «L'ombra d'Argo», IV 1987, nn. 11-12 (ora in *Tre studi di teoria*, Lecce, Milella, 1991, a cui rimando per una più ampia discussione intorno agli argomenti sopra affrontati). Sulla pragmatica della letteratura, infine, vedi la buona silloge curata da J. A. Mayoral, *Pragmatica de la comunicacion literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, a cui è almeno da aggiungere M. L. Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana U. P., 1977.



## Mario Barzaghi

### Il maestro rammentatore Un'interpretazione della modernità

**Introduzione** - «*Gli dèi possono diventare demoni malvagi quando nuove divinità li soppiantano*» - Freud

Più di quarant'anni fa Ladislao Mittner domandava nel suo saggio su Goethe *Il favorito degli dèi*<sup>1</sup> come fosse possibile che nel poeta tedesco coabitassero i tratti antitetici dell'indemoniato e dell'olimpico e che, entrambi autenticamente vissuti, in lui si conciliassero. Fin da bambino è particolarmente sensato, equilibrato, metodico fino alla pedanteria e nel contempo è beffardo, millantatore e dotato di un eccellente gusto del travestimento. Tali aspetti contrastanti della personalità di Goethe sono stati rilevati da innumerevoli testimoni nel corso della sua vita.

Nel 1772 Kestner ci ha lasciato un ritratto del poeta ventitreenne in cui è descritto come un vero genio, un uomo di carattere, dotato di una straordinaria immaginazione; come un impulsivo che a stento riesce a controllarsi; esente da pregiudizi e contrario ad ogni specie di costrizione; come un bizzarro benvoluto da donne e bambini per i quali manifesta grande disponibilità; un giovane dalle opinioni radicali che non ama, però, turbare gli altri, anzi è alquanto pudico su questioni essenziali; che ha rispetto per il cristianesimo e crede nell'al di là; che cerca la verità,

---

<sup>1</sup> L. Mittner, *Il favorito degli dèi*, in *La letteratura tedesca del novecento con tre saggi su Goethe*, (1950), Torino 1975.

ma più con l'intuizione che attraverso la dimostrazione; che studia, lavora, ragiona e pensa con coerenza e applicazione.<sup>2</sup>

Quando nel 1774 Jacobi conobbe Goethe disse di aver visto «uno degli uomini più straordinari, pieno di genio eccelso, ardente immaginazione, profonda sensibilità, vivida arguzia»; disse inoltre che «recitava versi con un tono così insuperabile che palpitavamo ed eravamo sgomenti come nella nostra infanzia, quando ascoltavamo creduli i racconti della governante»<sup>3</sup>. E' interessante anche quanto Wieland scrisse a Bürger nel 1776: mentre fino a quel momento Goethe era stato oggetto di scandalo a Weimar, «dall'istante in cui decise di dedicarsi al duca e ai suoi affari si è sempre comportato con impeccabile *sophrosine* ed ogni sorta di mondana saggezza».<sup>4</sup> E' certo memorabile la testimonianza di Gleim del 1777, il quale ricorda che ad un ricevimento in cui stava leggendo brani da un almanacco letterario comparve un giovanotto in abito verde da cacciatore che si offerse di alternarsi nella lettura. «Ad un tratto fu come se il diavolo in persona fosse entrato in corpo al lettore. Leggeva poesie che nell'almanacco non c'erano né tanto né poco [...] esametri, giambi, *Knittelverse*, tutto come veniva, veniva [...] Cosa diavolo non ha egli improvvisato quella sera! [...] Pensieri così stupendi che gli autori cui egli li attribuiva avrebbero potuto ringraziare in ginocchio Iddio se davvero fossero fioriti sotto la loro penna [...] Ma costui non può essere che Goethe o il diavolo! Esclamai volto a Wieland [...] L'uno e l'altro, fu la risposta, oggi ha di nuovo il diavolo in corpo».<sup>5</sup> Quando nel 1796 Richter visitò Goethe nella sua casa di Weimar gli venne detto che ormai non ammirava più niente, neanche se stesso; le sue parole erano di ghiaccio, riusciva a entusiasinarsi ancora solo per le opere d'arte.<sup>6</sup> Diversamente nel 1797 von Humboldt sosteneva che Goethe era «infinitamente buono e amichevole»,<sup>7</sup> mentre secondo Johanna Schopenhauer, che lo vide nel 1806, «se ne sta nel suo tacito splendore, come il sole».<sup>8</sup>

Tutto ciò conforta pienamente l'osservazione di Mittner secondo la quale tutti coloro che sono venuti a contatto di Goethe concordano nell'affermare che «era il più amabile ed il più terribile degli uomini, che vi erano due Goethe diversissimi, che egli era molto serio, eppure non poteva essere preso sul serio».<sup>9</sup> Nel poeta tedesco vi è

<sup>2</sup> Cfr. B. Allason, *Goethe a colloquio*, Torino 1947, pp. 5-6. Si tratta di una scelta di 400 colloqui operata dalla Allason sui 3150 raccolti dal Biedermann in *Goethes Gespräche*, Gesamtausgabe, neu hgg. von F. von Biedermann, 5 voll., Lipsia, 1909-1911.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 35, K.W. von Humboldt a sua moglie, aprile 1797.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 71, 27 novembre 1806.

<sup>9</sup> L. Mittner, *Op. cit.*, p. 26.



dunque compresenza di passione e saggezza, nel senso particolare che tali tratti antitetici si integrano e si rafforzano l'uno con l'altro nella sua personalità; «come ciò avvenga - osserva Mittner - è un mistero, forse il mistero più intimo di Goethe»,<sup>10</sup> Il grande critico dichiara di voler rinunciare a spiegare un tale arcano, ma non a ricostruirlo nelle sue espressioni più rilevanti.

Due osservazioni ci colpiscono di tale ricostruzione. La prima per cui Mittner sostiene che in Goethe coabitano «inganno, seminganno, illusione sincera o quasi sincera»,<sup>11</sup> una tonalità psichica che egli definisce globalmente come «semicolpevolezza». <sup>12</sup> La seconda per cui afferma che nel poeta abita un «oscuro impulso» quale molla dello *Streben*: «dove venga tale impulso Goethe non lo sa e non si preoccupa di saperlo; è per definizione oscuro e tale deve restare». <sup>13</sup> Semicolpevolezza e oscuro impulso sarebbero dunque due aspetti qualificanti l'intimo del poeta entro i quali si esprimerebbe quella speciale personalità che apparve a tanti testimoni entro l'antitesi demonico/olimpica.

Per parte nostra cercheremo di utilizzare questi suggerimenti nella convinzione che tali componenti dell'animo di Goethe abbiano un interesse interpretativo che supera l'ambito da cui hanno origine. Riteniamo sia possibile tematizzarle quali fonti della specifica concezione della modernità in Goethe e che, anzi, la rinuncia a tentare una tale analisi inibisca preventivamente la comprensione di una sua parte essenziale. Di questa concezione, infatti, sosteniamo faccia parte di diritto la stessa struttura particolare demonico/olimpica della personalità di Goethe, non nell'ovvio senso fisiologico della cosa, bensì quale risposta determinata, pazientemente «costruita» dal poeta, al problema che l'orizzonte della nuova epoca andava ponendogli: quello del significato dell'agire umano entro la modernità. Ciò che Mittner ha colto come mistero del carattere di Goethe è, secondo noi, un importante aspetto di quella che costituisce la risposta goethiana a un tale problema.

I - «*So che il pubblico appartiene alla giornata e la giornata a lui; ma io non voglio vivere alla giornata*».

Goethe avvertì con un senso di disagio l'avanzare della modernità nel corso della propria vita. Tale disagio lo esprime una volta asserendo che si andava verso un'epoca di socializzazione prorompente, verso una dimensione comunistica dei rapporti umani a cui si viene costretti a sacrificare ogni valore per compiacenza, e che sarebbe stato

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 42.

stupido oltre che inutile tentare di opporsi al vincitore, magari in nome di un qualche preteso privilegio della cultura. L'unica risposta adeguata sarebbe stata il silenzio.<sup>14</sup> Il poeta ricorda nei suoi diari che Napoleone ebbe a dirgli: «Cosa vogliamo avere a che fare oggi col fato? La politica è il fato».<sup>15</sup>

Goethe valutava il XIX secolo come quello destinato ad iniziare una nuova era i cui frutti, postisi in germe con gli eventi rivoluzionari, si sarebbero potuti cogliere appieno solo verso la sua fine.<sup>16</sup> A suo parere la modernità offriva il suo volto peggiore nella supremazia della folla che vuole ed impone il vivere alla giornata<sup>17</sup> e che pretende di essere nutrita di novità.<sup>18</sup> L'instaurarsi di un mondo che ruota attorno alla produzione sistematica di novità era, secondo la sua intuizione, il nocciolo negativo dell'epoca.<sup>19</sup> La novità, infatti, non richiede alcuna distanza critica da parte di chi le si accosta, nessun momento di pacata riflessione, nessuno sforzo educativo della propria personalità; essa comporta unicamente una totale adesione, un coinvolgimento della sola sensibilità nell'assumere integralmente la sua aura stupefacente.<sup>20</sup> La forma

<sup>14</sup> Cfr. B. Allason, *Op. cit.*, p. 70, colloquio n° 80, Goethe e F.W. Riemer, 18/11/1806: «Tutto il successo della nostra cultura e del cristianesimo stesso ci porta alla partecipazione, alla comunizzazione, all'assoggettamento, insomma a tutte le virtù sociali per cui si cede, si è compiacenti, anche sacrificando sentimenti, sensibilità e persino diritti che eran vivi al rozzo stato di natura. Opporsi a coloro che ci sovrastano, urtare, caparbi e ribelli, contro il vincitore, perché ci sentiam nutriti di greco e di latino, e lui di queste cose poco ne sa, è puerile e di cattivo gusto». Cfr. anche p. 103, coll. n° 116 del 31/12/1809, Goethe allo stesso: «Contro il pubblico non vi è che un mezzo: perseverare nel silenzio».

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 284, colloquio n° 320 del 25/8/1829 fra Goethe e A.E. Odyniec: «Goethe stima che il nostro secolo XIX non è soltanto il seguito del precedente, ma pare destinato ad essere l'inizio di un'era nuova: i grandi eventi che scossero il mondo nei primi anni di esso, non possono restare senza grandi corrispondenti conseguenze, anche se queste matureranno lentamente [...] Goethe non le aspetta che nell'autunno del secolo, cioè nella seconda metà, o meglio nell'ultimo quarto di esso».

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 134, colloquio n° 145 del 13/12/1813 fra Goethe e H. Luden: «E poi forse che ogni moto è elevazione? Si eleva chi è cacciato su con la violenza? Non parliamo delle migliaia di giovani e di uomini colti, parliamo della folla, dei milioni». Cfr. anche p. 170, coll. n° 195 fra Goethe e J.D. Falk: «Non voglio udire nulla né del pubblico, né dei posteri, né della giustizia, come la chiama Lei, con cui più tardi sarà giudicata l'opera mia [...] maledico tutte quante le cose mie che piacciono al pubblico. So che il pubblico appartiene alla giornata, e la giornata a lui; ma io non voglio vivere alla giornata».

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 172, colloquio n° 196 dell'aprile 1817 fra Goethe e F.W. Riemer: «[...] se il solo sentimento che nel pubblico ha preso radice è l'amore della novità a qualunque costo, anche se ignobile, fortunato chi può svincolarsi da un carro che precipita al basso».

<sup>19</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in *Schriften zur Literatur, II, Aufsätze zur Weltliteratur*, vol. XVIII di *Werke*, a cura della Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin und Weimar, 1952-1973, pp. 473-686, trad. it. Milano 1988, a cura di S. Seidel, massima n° 479 «Devo considerare come la massima sventura del nostro tempo il fatto che non lascia arrivare nulla a maturazione, che nell'istante presente si consumi l'istante precedente, che si sprechi il giorno nel corso del giorno stesso e si viva sempre così alla giornata, senza mettere niente da parte [...]».

<sup>20</sup> Cfr., J.W. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, «Berliner Ausgabe», cit., vol. IX, trad. it. Firenze 1984, *Conversazioni di profughi tedeschi*, p. 48.

spiacevole prevalente in cui si andava consolidando il mondo era, insomma, quella del dominio della novità.

Moderno, alla lettera, significa «alla moda d'oggi» e con ciò la valorizzazione, la legittimazione e l'apprezzamento di ogni fatto, di ogni evento affiorante e dileguante nell'attimo del suo apparire.<sup>21</sup> L'epoca ha, però, elaborato un duplice modo di considerazione di un avvenimento che a prima vista appare antinomico. Infatti, da un lato è nuovo l'inaudito, ma poiché nulla vi è di veramente tale,<sup>22</sup> ci si apre alla considerazione che ogni evento possiede una propria genealogia e che essa, come tale, è produttiva di alta genealogia. Così l'epoca si muove entro una scala di valori contrastanti: tutto ha un significato ed una dignità poiché tutto è temporalmente determinato o, come si inizia a dire, perché ha storia, anzi, perché fa parte della Storia; nello stesso tempo, però, nulla viene apprezzato di più di ciò che fulmineamente proviene dall'attimo.

Così nella modernità si instaura l'apparente paradosso di una diarchia del giudizio di valore storico e di attualità. Storia e attualità si pongono come tribunali del giudizio di valore degli eventi entro la modernità. Titolare del giudicare del valore di qualcosa sotto specie storica è stato lo storicismo, mentre di quello sotto specie di novità è stata la critica: in entrambi i casi si costituì una casta di specialisti addetti a comunicare al pubblico il valore degli eventi.<sup>23</sup> Organi della considerazione storicistica e critica furono le pubblicazioni: libri e giornali.<sup>24</sup> Lo storicismo assolse all'ufficio della propagazione di una mentalità per cui tutto il quotidiano meritava di essere preso

<sup>21</sup> J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, cit., n° 479: «Abbiamo perfino giornali per le varie ore del giorno! Un cervello ingegnoso potrebbe certo inserire qualche altro qua e là. Così tutto ciò che uno fa, combina, scrive e perfino ciò che si propone vien messo in piazza. Nessuno ha il permesso di soffrire o gioire se non per divertire gli altri e così tutto rimbalza di casa in casa, di città in città, di regno in regno e infine di continente in continente, a folle velocità». Cfr. anche n° 986: «Ciò che si chiama moda è tradizione momentanea. Ogni tradizione porta con sé una certa necessità di conformarsi ad essa». Trad. it. cit.

<sup>22</sup> *Ibidem*, n° 441: «Tutto ciò che è intelligente è già stato pensato, bisogna solo tentare di ripensarlo di nuovo».

<sup>23</sup> B. Allason, cit., p. 69, colloquio n° 78, 7/11/1806, Goethe a Riemer: «Oggi i libri non si scrivono perché si leggano, perché ne tragga istruzione e insegnamento, ma per essere recensiti perché si parli e discuta, e così all'infinito. Dacché i libri vengono recensiti non si legge più che il recensore, e anche questo solo li così. Vero è che oggi, raramente qualcuno ha da comunicare qualcosa di nuovo, di pensato da lui, di istruttivo, di elaborato con amore e diligenza: e così gli uni son degni degli altri». Ancora a p. 78, nel colloquio n° 93 del 17/4/1808, Goethe disse a J.D. Falk: «In Germania abbiamo un sapientissimo pubblico che non legge se non ciò che in precedenza fu recensito».

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 301, colloquio n° 340 del 28/3/1830, Goethe al Cancelliere Müller: «Dacché non leggo più i giornali mi sento meglio e più libero di spirito. Si finisce per occuparsi soltanto di ciò che fanno e combinano gli altri e si trascura ciò che è compito essenziale di ognuno». E a p. 302, nel colloquio n° 341 del 5/4/1830, Goethe disse a Soret: «Ringrazio il cielo di essermi liberato a tempo di quest'abitudine di leggere i giornali che stava diventando una suggestione; ero quasi schiavo di quella lettura, e mi sentivo trascinato dalle opinioni».

in considerazione, per cui ogni evento poteva esser tenuto per vero in quanto divenuto:<sup>25</sup> ricostruire la storia di qualcosa significò fornire la garanzia del suo valore, così come non vi fu praticamente più nulla ritenuto indegno di essere storicamente apprezzato.<sup>26</sup> La critica dal canto suo, avendo ricevuto licenza di tutto considerare, informava il pubblico circa le novità rilevanti: ma con quale criterio oggettivo si stabiliva un'intesa tra i due? Con il criterio che piacesse al pubblico e che a questo piaceva tutto ciò che gli veniva presentato sotto la veste della novità.<sup>27</sup>

Ma come può essere una simile cosa? Se il nuovo è nuovo non può certo presentarsi conforme ad alcun codice già acquisito, ad alcun serbatoio di attese già prestabilito. Oppure è nuovo solo in apparenza. Come è possibile allora che pubblico e critica concordino nel chiamare e sentire la tal cosa come novità? Ciò diventa possibile se ammettiamo l'esistenza di una potenza inconscia di simulazione collettiva.<sup>28</sup> Ma quale vantaggio potrebbe derivarne? Bisognerebbe anche ammettere vi fosse una qualche specie di piacere procurato da eventi che, simulando l'apparenza di novità, fossero per altra via riconoscibili almeno oscuramente da parte del pubblico come provenienti dal suo passato e che ciò, in qualche modo, risultasse di suo gradimento. Per tale ipotesi si dovrebbe inoltre ammettere l'apparenza dell'antinomia fra storia e attualità; che l'atteggiamento storicistico di valorizzazione del passato sia in realtà collegato a quello della critica promozionale della novità da una comune radice di legittimazione e di valorizzazione di quanto è gradito al pubblico.<sup>29</sup> Questo infatti,

<sup>25</sup> Ibidem, p. 64, colloquio del 19/8/1806, Goethe a H. Luden: «E meglio sarebbe non curarsi affatto del passato che per portarne in giro concetti falsi, inutili, capaci di confonderci. Giacché così siamo solo sedotti a comprendere male anche il mondo in cui viviamo e ad agire assurdamente in esso e su di esso». Cfr. anche J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, trad. it. cit., n° 960, «Uomini eccellenti vivono in una specie di disperazione dovendo, secondo i programmi e in virtù dell'ufficio, insegnare e tramandare cose che ritengono inutili e dannose». Ancora cfr., Ibidem, n° 961, «Nulla è più triste a vedersi che la repentina aspirazione all'incondizionato di questo condizionatissimo mondo; nel 1830 essa appare più inadeguata che mai».

<sup>26</sup> Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. Torino 1956, IV, 2 voll., vol. II, pp. 208-209.

<sup>27</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, trad. it. cit., n° 970, dove si osserva che «quando per alcuni mesi non si sono letti i giornali e si leggono poi tutti assieme, solo allora si vede quanto tempo si sciupa con quei fogli»; l'aforisma si conclude osservando che nel mondo dei giornali «l'accaduto è ammirato come una divinità». Cfr. anche n° 1019: «Il pubblico vuol essere trattato come le donne: non gli si deve assolutamente dire se non quello che vorrebbe udire». Ancora cfr. il n° 1022: «Un gran danno deriva dai falsi concetti della folla, perché il valore delle opere esistenti viene subito disconosciuto, se esse non sono comprese nel pregiudizio corrente».

<sup>28</sup> Ibidem, n° 957: «Bisogna considerare gli uomini come organi del loro secolo che per lo più si muovono inconsciamente».

<sup>29</sup> Ibidem, n° 1320: «Ciò che si fa per loro non basta, ciò che si è fatto per loro non è niente: considerano l'intera esistenza che si è creata per loro come piovuta dal cielo, e così si resta come se non si fosse nulla, come non si fosse mai stati nulla».

Cfr. anche, per il tema del pubblico, J.W. Goethe, *Aus Meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, «Berliner Ausgabe», cit., vol. XIII, trad. it. *Poesia e verità*, in *Opere*, Firenze 1963, 4 voll., vol. I, p. 1153 dove è

torniamo a dire, approverebbe l'evento come nuovo in quanto contenente una qualche ripetizione del passato che ha assunto le sembianze di ciò che appare improvvisamente dal futuro. Noi sosteniamo che tale carattere prevalente della struttura degli eventi nella modernità fosse alla base del sentimento di sgradevolezza e di estraneità che Goethe avvertì nei confronti della sua epoca.

II - «*Quale vissi, finché vivrò rimango; e anche oltre la vita, spero, su qualche stella. Me ne sono scelte un paio, su cui intendo di proseguire a far le mie burle*».

L'idea goethiana di ciò che è degno di venir storicamente apprezzato fu molto diversa da quella espressa dallo storicismo.<sup>30</sup> Innanzitutto egli vedeva la storia, umana o naturale che fosse, come luogo di applicazione lenta, appropriata e organicamente coerente di forze profonde che giungono in superficie<sup>31</sup> e che si esprimono in una sintesi, in un prodotto finalmente individuato tramite il concorso del caso.<sup>32</sup> E' il suo

---

detto che «gli autori ed il pubblico sono separati da un profondo abisso, di cui per loro fortuna né gli uni né l'altro hanno idea. Egli [Goethe, ndr.] aveva già da tempo visto quanto siano inutili le prefazioni, perché quanto più si ritiene di chiarire le proprie intenzioni, tanto più si dà pretesto a confusione. Inoltre un autore può spendere parole finché vuole, il pubblico continuerà sempre a pretendere da lui quel che egli ha cercato di evitare [...] A parte tutto ciò, la più gran fortuna o sfortuna ora [dopo la diffusione de *I dolori del giovane Werther*, ndr.] fu che ognuno voleva saper qualcosa di questo singolare giovane autore [...] Si pretese di vederlo, di parlargli, di apprendere qualcosa da lui, anche da lontano, e così egli dovette far esperienza colla folla dei curiosi [...] dal silenzio, dal crepuscolo, dall'oscurità che sola può favorire le produzioni pure, egli era uscito ai rumori della luce del giorno, dove ci si perde fra estranei, dove si vien turbati così dall'interesse come dall'indifferenza del pubblico, dalla lode come dal biasimo; perché questi contatti esteriori col pubblico non coincidono mai con l'epoca della nostra cultura interiore, e, quindi, non potendoci far progredire, devono necessariamente nuocerci».

<sup>30</sup> J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionem*, trad. it. cit., n° IV: «Vi sono due momenti della storia universale che a volte si susseguono l'un l'altro, a volte affiorano contemporaneamente negli individui e nei popoli, rimanendo in parte isolati e distinti uno dall'altro, in parte invece strettamente intrecciati. Il primo è quello in cui gli individui si formano liberamente l'uno accanto all'altro: è l'epoca del divenire, della pace, della passione per l'arte e le scienze, dell'amorevolezza, della ragione [...] da ultimo questa situazione genera faziosità e anarchia. La seconda epoca è quella dell'utilizzazione, dell'assimilazione, del consumo, della tecnica, del sapere, dell'intelletto. Le forze si dirigono verso l'esterno [...] esso degenera facilmente in egoismo e tirannia, anche se questa non viene necessariamente esercitata da un singolo despota; esiste una tirannia di intere masse che è irresistibile ed estremamente arbitraria».

<sup>31</sup> *Ibidem*, n° 2: «Vi sono periodi importanti di cui sappiamo poco, situazioni la cui importanza ci appare solo se ne esaminiamo le conseguenze. Il tempo che il seme trascorre sotto terra è parte integrante della vita della pianta. Vi sono periodi di cui conosciamo poche cose, ma altamente significative. Qui spuntano individui straordinari, si verificano eventi insoliti. Tali epoche danno un'impressione decisiva, suscitano grandi immagini che ci attirano per la loro semplicità». Cfr. anche n° 374: «Le grandi forze originarie esistenti dall'eternità o formatesi nel corso dei tempi agiscono continuamente: è puramente casuale se siano utili o nocive».

<sup>32</sup> B. Allason, cit., pp. 100-101, colloquio n° 112 del giugno 1809, Goethe a J.D. Falk: «Nessun pomo cresce nel mezzo del tronco, dove tutto è rozzo e ligneo. Occorre una serie di anni e la preparazione più accurata per trasformare un arbusto in un albero fecondo, che metta fuori prima i fiori poi i frutti [...] Bisogna immaginare la natura come posta davanti a un tavolo da gioco e continuamente intenta a raddoppiare, cioè a giocare da capo tutto il guadagnato, e così all'infinito, per tutti i regni dell'attività sua.

intervento che d'improvviso rende possibile l'apprezzamento di tali forze entro un evento determinato che si sottrae così all'opacità del tipico e del generico. Un prodotto in tal modo divenuto può essere vero se è bello, se in esso è riconoscibile la bellezza come espressione dell'universale, dell'idea che ha operato per mezzo dell'arte o della natura entro un'individualità.<sup>33</sup>

Contrariamente a ciò, gli eventi considerati storicamente entro la modernità hanno tutti, secondo Goethe, il carattere di *exempla*: qualcosa è valorizzato solo in quanto è un dato particolare da sussumere ad un concetto e cioè proprio se è indipendente dal caso; ma così dalla tal cosa è per principio espunta ogni possibilità di novità e bellezza.<sup>34</sup> Un modo particolare di produzione di un'unità organizzata in vista di questi due criteri è la poesia. Con essa, secondo Goethe, possiamo assolvere il compito fondamentale di rendere eterno ciò che è caduco, apprezzando entrambi e

---

Pietre, animali, piante, tutto essa torna ad arrischiare da capo nella *roulette* del creato, e chissà se l'uomo non sia anch'esso una giocata per uno scopo più alto». Cfr. anche p. 245, colloquio n° 275, prima del 1826, ancora fra Goethe e Falk: «A che cosa mi servono le parti? A che il loro nome? Io vorrei sapere ciò che in ogni particella dell'universo spira tanta anima da farla andare in cerca di un'altra, che essa poi serve o domina, secondo che l'innata legge della ragione le assegna questo o quel compito. Ma giusto su questo punto regna dovunque il più profondo silenzio».

<sup>33</sup> J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, trad. it. cit., n° 1350: «La bellezza: ogni (?) soave, elevato combaciare di tutto ciò che piace immediatamente, senza esigere riflessione né meditazione». Cfr. anche n° 1346: «La legge che si manifesta, nella massima libertà, secondo le sue condizioni più proprie, produce l'oggettivamente bello, il quale, s'intende, deve trovare dei soggetti degni dai quali essere accolto». È importante anche la massima n° 562: «Tutto ciò che chiamiamo invenzione, scoperta nel senso più alto, è la significativa applicazione, attività di un innato senso della verità che, formatosi da lunghissimo tempo in silenzio, improvvisamente, con la velocità del fulmine, conduce a una feconda intuizione». Per questa problematica cfr. anche gli scritti sulla *Teoria generale della natura* di Goethe e, in particolare, il cosiddetto *Studio su Spinoza* (l'originale sta in *Naturwissenschaftliche Schriften*, vol. XIII della «Hamburger Ausgabe», a cura di D. Kuhn e R. Wnackmüller, Hamburg 1955, trad. it. a cura di S. Zecchi, Milano 1983, in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, pp. 123-125). Segnaliamo infine un passo di *Campagna di Francia* (J.W. Goethe, *Campagne in Frankreich*, «Berliner Ausgabe», cit., vol. XV, trad. it. col titolo *Incomincia la novella storia*, Palermo 1990, 2a, p. 130) in cui Goethe così spiega il giudizio teleologico kantiano: «Se Kant, nella sua *Critica del giudizio*, pone il giudizio teleologico accanto al giudizio estetico, ne risulta che vuol far comprendere che bisogna considerare un'opera d'arte come un'opera della natura e viceversa, e il valore di ciascuna, sviluppato da se stesso deve venir considerato in se stesso».

<sup>34</sup> J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, trad. it. cit., n° 279 dove è espressa la distinzione tra allegoria e simbolo a cui è stato dato tanto risalto da parte di Walter Benjamin. «È molto diverso che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nei particolari l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo invece si svela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare all'universale e senza alludervi. Ora chi coglie questo particolare vivente coglie allo stesso tempo l'universale senza prendemene coscienza, o prendendone coscienza solo più tardi». Cfr. anche n° 569: «L'universale e il particolare coincidono: il particolare è l'universale che si manifesta in condizioni diverse». Importante è anche quanto detto nel n° 571: «[...] anche l'avvenimento più particolare appare sempre come immagine e simbolo di quanto vi è di più universale». Ricordiamo infine l'aforisma n° 575: «L'ideale sarebbe capire che ogni elemento reale è già teoria. L'azzurro del cielo ci rivela la legge fondamentale del cromatismo. Soprattutto non si cerchi nulla dietro ai fenomeni: essi stessi sono la teoria».

creando così qualcosa di assolutamente nuovo.<sup>35</sup> Possiamo farlo trattando, innanzitutto, simbolicamente<sup>36</sup> il quadro storico-sociale da cui dovrà esser fatta emergere l'occasione individuale che abbiamo preso in considerazione.<sup>37</sup> In tal modo l'individuo di cui si ricostruiscono le trasformazioni viene rispettato come carattere assoluto e sottratto ad ogni tipizzazione in favore della idealità che liberamente in esso si incarna. Il prodotto poeticamente così costruito sarà dotato dei requisiti affinché, nella prospettiva di Goethe, abbia il valore di autentico evento: la bellezza e la verità. Diversamente i caratteri di realtà e tipicità gli conferiscono lo status di novità apparente in quanto prodotto entro il contesto di simulazione dell'inaudito quale forma di godimento dominante nell'epoca moderna.

Con questa tesi asseriamo l'esistenza di una formazione che, costituitasi in modo embrionale, nel corso della modernità si è sviluppata sino ad assumere quei connotati maturi vantaggiosi per la sua interpretazione di cui Goethe ebbe, come minimo, una precoce intuizione. Di tale tesi fa parte anche il concetto secondo cui portatrice di questa formazione dominante nell'epoca fosse la borghesia, e che, quindi, la possibilità di realizzare individualità e bellezza passasse attraverso l'emancipazione da tale contesto.

III - *«Sì, la storia rivela meravigliosi fenomeni, quando la si consideri da un dato punto di vista. E tuttavia nessuno può apprendere dalla storia: essa non contiene che una folla di demenze e perfidie».*

L'unità armonica delle facoltà sensibili e intellettuali e, dunque, il raggiungimento per se stessi di una bella individualità, era possibile, secondo Goethe, solo attraverso un severo e coerente processo di autocontrollo e di autoeducazione dei propri istinti e dei propri turbamenti per ottenere da tali fonti un costante apporto di

<sup>35</sup> Ibidem, n° 155: «Compiango gli uomini che si lamentano tanto della transitorietà delle cose e si perdono nella contemplazione della vanità terrena. Noi esistiamo proprio per rendere eterno ciò che è passeggero: e questo può avvenire solo qualora si apprezzi sia il transeunte che l'eterno». Va ricordato anche il bell'aforisma n° 443: «Ma qual è il tuo dovere? Il compito giornaliero».

<sup>36</sup> Cfr. nota n° 34.

<sup>37</sup> Cfr. B. Allason, cit., p. 82 colloquio n° 96 del 28/8/1808 fra Goethe e F.W. Riemer: «Compleanno di Goethe. Parlato con lui del romanzo tedesco attuale, specialmente del suo. Disse che la sua idea per il nuovo romanzo, le «Affinità elettive», era: rappresentare i rapporti sociali e i conflitti di questi simbolicamente concepiti». E cfr. anche il colloquio n° 225 del 22/1/1821 fra Goethe e il Cancelliere Müller (Ibidem, p. 196) dove, con riferimento particolare al «Wilhelm Meister» viene detto che «gli dava piacere, e lo tranquillizzava riconoscere che tutto il romanzo era assolutamente simbolico, che dietro alle persone apparenti eran celati motivi universali, superiori». Cfr. quanto osserva a tale proposito Erich Auerbach in *Mimesis*, trad. it. cit., pp. 214 e ss.

energie vitali.<sup>38</sup> Questa è la condizione essenziale perché l'individuo raggiunga chiarezza verso i propri scopi, si ponga in grado di afferrare il caso al suo presentarsi e costruisca così la sua vita in vista della finalità assoluta dell'ideale di bellezza.<sup>39</sup> Ma questo percorso egli lo dovette ben presto avvertire ostacolato dalla propria origine borghese. Questa, infatti, da un lato negava valore all'individuo armonioso in favore di quello specializzato, dall'altro rendeva possibile la costruzione di un'esperienza strutturata unicamente attorno al godimento di ripetizioni simulate come novità. Ciò produceva negli spiriti più fragili e delicati il perverso fenomeno del *tedium vitae*, le cui funeste conseguenze dovette patire lo stesso Goethe.<sup>40</sup> La storia segreta della stesura del Werther è quella di una tappa della sua lotta contro la propria origine: attraverso la stesura del romanzo egli dice che conquistò per sé il diritto ad una vita nuova. Si era liberato da una condizione in cui, non sentendosi «incitati affatto dall'esterno ad azioni notevoli, nell'unica prospettiva di doverci trattenere in una strascicata vita borghese, senza spirito [...] ci si familiarizzava col pensiero di poter in ogni modo lasciare a piacimento la vita»<sup>41</sup>. Questo lungo travaglio spirituale era stato accolto dal padre con malcelata ostilità ed irritazione: egli non vedeva in tutto ciò altro che una fastidiosa contrarietà, un intralcio ai suoi piani per la carriera del figlio da sempre minuziosamente predisposti.<sup>42</sup> Goethe intuì, dunque, che doveva riuscire ad allontanarsi dalla sua origine per poter ottenere per sé quell'individualità armonica da cui si sentiva irresistibilmente attratto.

Ciò gli fu reso possibile da una naturale disposizione, costantemente educata, al demonismo e all'olimpicità notati nel corso di tutta la sua vita da chi lo conobbe e che sono stati rilevati da Mittner come mistero della personalità di Goethe traducibile in semicolpevolezza e oscuro impulso. Tale disposizione è quel che fece di lui un «favorito degli dèi» e cioè affrancabile dall'universo delle coazioni impostogli dalla sua origine borghese.

Goethe giudicò gli eventi politici fondamentali della modernità - quelli della rivoluzione francese - come nauseanti per l'indegnità e l'abominio con cui si

<sup>38</sup> Cfr. quanto narra Goethe in *Poesia e verità*, trad. it. cit., pp. 938-939, a proposito degli esercizi fisici e spirituali a cui si costrinse sistematicamente quando era studente a Strasburgo per poter ottenere un completo dominio di sé.

<sup>39</sup> Cfr. B. Allason, cit., pp. 199, colloquio del 20/2/1821 fra Goethe e il cancelliere Müller a proposito del rapporto fra il caso e l'agire umano: EH già, - rispose Goethe - che mai si compie di notevole che non si sia eccitati a farlo da qualche circostanza fortuita? Le occasioni sono le vere muse; son esse che ci scuotono dal sognante torpore; di tutto dobbiamo esser loro grati».

<sup>40</sup> Cfr. la lunga esposizione goethiana della propria morbosità melanconica, e del clima psicologico comune in cui era diffusa, alle pagine 1138-1145 di *Poesia e verità*, trad. it. cit.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 1142-1143.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 903 e pp. 920-921.



manifestarono.<sup>43</sup> D'altra parte in quell'epoca la forma raggiunta dalla propria personalità era ormai in grado di offrirgli quel salutare rimedio per cui, secondo la sua espressione, «nessun evento esteriore poteva mai distogliermi da me stesso, ed anzi mi ricacciava sempre più nel mio intimo». <sup>44</sup> Ma perché ciò fosse reso possibile in Goethe doveva evidentemente essere intervenuto un profondo cambiamento.

Nella «Digressione» inserita più tardi al centro della sua relazione sugli avvenimenti di guerra contro la Francia rivoluzionaria al seguito del duca di Weimar nel 1792, egli spiega che tali vicende erano state per lui così importanti che «pur essendo rimasto sempre la stessa persona, ero diventato un altro uomo, e perciò apparvi ai miei antichi amici quasi irriconoscibile». <sup>45</sup> Tale mutamento consistette principalmente nel fatto che dinanzi agli orrori del giorno Goethe si era indurito sino alla scomparsa dal suo animo di ogni sentimento delicato. <sup>46</sup> Quando poco dopo si ritrovò entro quella cerchia di amici si accorse di una frattura spirituale: «il mio modo di pensare non s'accordava col loro [...] Non si potrebbe immaginare un uomo più isolato di quello che io ero allora, e che rimasi per lungo tempo». <sup>47</sup> Il fatto era che egli non era stato cooptato dallo «spirito del tempo» <sup>48</sup> come era avvenuto alle eccellenti persone di tale cerchia a cui era legato dall'affetto. Tra di esse si era ormai diffuso lo spirito della libertà e della democrazia; molti erano persino andati a Parigi ed avevano preso gusto ad imitare i modi rivoluzionari nel parlare e nell'agire, proprio in un momento in cui la loro patria correva pericolo. <sup>49</sup> Il congedo avvenne entro uno strano dissidio dell'animo combattuto fra l'affetto e la pena per il loro scompiglio interiore e l'ansia del dover di nuovo percorrere le strade dell'orrore e della desolazione che attraversavano in quel momento tali regioni. <sup>50</sup>

Se ora saltiamo alle pagine conclusive della *Campagna di Francia* troviamo proprio quel Goethe compiutamente disumano che egli stesso ci ha preannunciato. E' ormai tutto preso dal supremo dovere dell'imperturbabilità; descrive il suo compito

<sup>43</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Campagne in Frankreich*, trad. it. cit., pp. 215-217 in cui Goethe si esprime in questo modo a proposito degli eventi rivoluzionari e delle loro conseguenze: «La rivoluzione mi commosse come la più atroce realtà; vidi un trono rovesciato e schiantato, una grande nazione scossa dalle sue fondamenta e, dopo la nostra disgraziata campagna, sconvolto il mondo intero [...] Il mondo mi sembrava più sanguinante e più assetato di sangue che mai [...] Non vedevo nel mondo intero che spettacoli indegni [...] Sazio fino alla nausea delle scene di strada, di mercato di plebaglia [...]».

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 155-156.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>48</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, trad. it. cit., n° 481: «Ma in ogni cerchia lo minaccia lo spirito del tempo, e nulla è più necessario che l'indicargli tempestivamente la direzione verso la quale la sua volontà deve agire».

<sup>49</sup> J.W. Goethe, *Campagne in Frankreich*, trad. it. cit., p. 167.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 170.

come quello dell'osservatore imparziale fra le parti in lotta che si compenetra nelle ragioni ora dell'una ora dell'altra, per capire se sia artisticamente più confacente rappresentare la loro conciliabilità o trattarle in termini tragici; così verrebbe assolto il suo dovere assoluto di poeta dinanzi al «ciclo di tragedie» che stava sconvolgendo il mondo.<sup>51</sup>

IV - «*Un individuo rimane significativo non in quanto lascia qualche cosa, ma in quanto agisce e gode e induce altri ad agire e godere.*».

In un passo del *Perturbante* Freud osserva che quanto più un uomo si orienta nel mondo che lo circonda, tanto meno facilmente riceverà una impressione di turbamento da cose o eventi.<sup>52</sup> Ora, come abbiamo visto, è proprio nel corso della sua partecipazione alle operazioni militari contro le truppe rivoluzionarie francesi che Goethe dice di aver maturato quella trasformazione decisiva nel senso dell'imperturbabilità che ormai vecchio, lo porterà a dire «Non son giunto alla mia età per occuparmi della storia universale, la cosa più assurda che esista: se questo o quell'altro muore, questo o quel popolo soccombe mi è indifferente: sarei ben folle a preoccuparmene». <sup>53</sup> Eppure proprio nel corso della sua corrispondenza di guerra egli parla di un qualcosa che poteva essere avvertito solo da una finezza critica pari a quella di Erich Auerbach<sup>54</sup> e che non corrisponde al quadro di quella trasformazione che lo stesso Goethe ci ha proposto per sé.

Se torniamo ad esaminare *Campagna di Francia* notiamo che, ad un certo punto, e precisamente poco prima di quella «Digressione» tanto importante in cui è stata richiamata l'attenzione del lettore per illustrargli i motivi del suo profondo mutamento, Goethe narra di sentirsi d'improvviso turbato perché inaspettatamente raggiunto da una lettera della madre. Era arrivato a Treviri in un momento della guerra di estremo pericolo per molte città tedesche e ciò assorbiva i suoi pensieri, ma ora quella lettera lo richiama altrove; lo obbliga a rammentare l'infanzia con la sua città natale e la casa paterna. Nel suo animo si apre un travaglio nel leggere la proposta di un ritorno a Francoforte per assumervi l'onorevole ed autorevole carica di membro del Consiglio cittadino. Ciò lo turba e lo rende incapace di ragionare; si sente preso da una strana

<sup>51</sup> Ibidem, p. 217.

<sup>52</sup> S. Freud, *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, Londra 1940-52, 17 voll., vol. XII (1947), pp. 229-268, trad. it. in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, 2 voll., Torino 1969, vol. I, p. 269-307, col titolo *Il perturbante*; l'opera è integralmente ristampata, su licenza dell'editore Boringhieri, in volumetto a sé presso ed. Theoria, Roma-Napoli 1984. Le nostre citazioni in trad. it. si riferiscono sempre a quest'ultima edizione: cfr. p. 17.

<sup>53</sup> B. Allason, Op. cit., p. 271.

<sup>54</sup> Cfr. E. Auerbach, *Mimesis*, trad. it. cit., vol. II, p. 216.

malattia; prigioniero di un sortilegio; catturato entro una fiaba che lo porta lontano, in una dimensione arcana. La favola si dipana dalle profondità del proprio sé e lo pone in un paradiso terrestre in cui il vecchio dio, il nonno, lo ammonisce a non toccare i pomi che pendono dagli alberi carichi. Il bambino rinuncia al suo desiderio nella speranza di riceverne più tardi in dono, o forse con il segreto proposito di rubarne qualcuno in seguito.

Altre immagini si rincorrono: il nonno, nel festoso costume da sindaco, seduto sull'alto scranno; la sua catena d'oro; poi la decadenza nel corso della lunga malattia, infine composto nella bara. Alla sua morte tutto era passato al figlio che aveva seguito degnamente le orme paterne. Ora, con la scomparsa dello zio, la madre gli annunciava la possibilità di prenderne il posto. In quel momento la famiglia si ripresenta alla memoria di Goethe come luogo di intima intatta origine, eternamente uguale a se stessa, fonte dimenticata degli albori della sua coscienza. Dinanzi a lui si spalanca nuovamente l'attimo di una decisione che egli da tempo, in seguito, aveva già preso. Tale improvviso immergersi nel più lontano passato egli non lo avverte, però, come fonte di tenera commozione, anzi come foriero di tristi presagi e di amarezza. Il primo impulso di Goethe è quello di pensare che questo sia dovuto alla terribile circostanza storica della guerra che gli vieta la dolcezza del soffermarsi su quei teneri ricordi. Ma subito dopo aggiunge, resosi ormai franco verso se stesso: «anche nel periodo più fortunato di quel venerabile consesso cittadino mi sarebbe impossibile accettare quella proposta. Da dodici anni io godevo una rara fortuna: il duca di Weimar m'onorava della sua fiducia e della sua protezione [...] egli mi forniva la possibilità di erudirmi, come non avrei potuto fare in nessun'altra delle posizioni che la mia patria poteva offrirmi». <sup>55</sup> Dunque qui egli dichiara che, anche dinanzi alla più idilliaca delle situazioni storiche, la propria origine ha perduto per lui valore e si sente svincolato dal provare per essa riconoscenza alcuna. <sup>56</sup>

Così all'interno di questo travaglio Goethe giunge a prendere coscienza di volersi staccare dal mondo in cui lo ha riportato per un attimo il bambino in lui sopito; l'adulto ha rinnegato la propria famiglia per farsi altro. Ha un'altra patria che gli procura un più intenso godimento reale che avverte come una prefigurazione di immortalità: è presso

<sup>55</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Campagne in Frankreich*, trad. it. cit., pp. 135-136. La tentazione goethiana di costruire per sé un'origine nobile sembrerebbe «preistorica» se diamo fede al passo di *Poesia e verità* in cui è detto di alcuni bambini che, per schemire il piccolo Goethe, inventano che fosse figlio di un nobile e che il padre attuale si fosse solo prestato a svolgere pubblicamente tale ruolo. In questo passo Goethe narra che fu turbato da tale insinuazione al punto che si mise ad accarezzarla come un bel sogno, spingendosi sino a verificarne l'attendibilità in seno alla propria famiglia. Cfr. trad. it. cit., pp. 635-637.

<sup>56</sup> In *Poesia e verità* è contenuta un'osservazione illuminante su questo argomento. Goethe distingue fra mancanza di riconoscenza, ingratitudine e ritrosia a ringraziare e sostiene che la prima, diversamente dalle altre due, «è innata nell'uomo, anzi creata con lui perché deriva da una provvidenziale e facile dimenticanza dello spiacevole e del piacevole, per il quale soltanto è possibile la continuazione della vita». *Ibidem*, p. 974.

Calypso e non rimpiange Itaca. Così scriverà alla madre di non sentirsi più cittadino della sua madrepatria, anzi è da essa talmente ormai lontano da considerarsene straniero. Questa risposta non sorprese affatto sua madre, anzi non ne aspettava altre.<sup>57</sup>

Questa testimonianza di Goethe colpisce per il significato che oggettivamente riveste riguardo a quella trasformazione di cui, però, ha inteso suggerirci in *Campagna di Francia* una spiegazione ben differente. Siamo propensi a ritenere che il mutamento in lui avvenuto più tardi per cause di cui si mostra perfettamente consapevole, abbia piuttosto avuto quale fonte principale la sua risoluzione a tradire completamente la propria famiglia e, con ciò, la propria origine borghese nelle sue aspettative essenziali di prosecuzione dei ruoli che assegna ai propri figli. Ma, a ben vedere, ciò non significa altro che rifiutarsi alla ripetizione entro una vita i cui eventi principali debbono avere la forma della coazione a ripetere, in cui, cioè, nulla di realmente nuovo può per principio mai avvenire. Certo tutto questo nella vita di Goethe era già accaduto, ma di ciò egli non poteva che sentirsi semicolpevole in quanto era potuto avvenire attraverso il concorso del caso. L'esame di questa particolare circostanza ci dovrebbe permettere di illuminare tale aspetto della personalità di Goethe che ci era stato segnalato da Mittner, più in particolare dovrebbe emergere che l'operare del caso costituisce nella vita del poeta la fonte della sua semicolpevolezza e, più in là, della sua demonicità, mentre il modo particolare in cui egli si sostituì volontariamente al caso stesso costituisce la fonte della sua olimpicità.

La grande autobiografia goethiana *Poesia e verità* termina proprio con un lungo inno al caso. Narra Goethe che quando si era ormai deciso a partire per l'Italia, convinto dal padre che l'invito del duca di Weimar di recarsi alla sua corte fosse solo una beffa a causa del mancato arrivo della carrozza che avrebbe dovuto condurvelo, d'improvviso tutto si risolse benignamente per il concorso di una strana e tortuosa serie di combinazioni fortuite. Queste creano qui un contesto di salute e di espansione vitale, un contesto appunto di semicolpevolezza indotto dal sentirsi un beniamino degli dèi. Di ben altro si tratta invece dinanzi alla lettera della madre. Qui Goethe è infatti chiamato per la prima volta a decidere non in base al preventivo stato di grazia a cui lo assegnava il proprio «oscuro impulso», ma pienamente e consapevolmente della propria identità e del proprio destino. In questa circostanza egli è costretto a giocare la propria semicolpevolezza assumendo su di sé quel ruolo che nel passato aveva sempre riservato alla divinità. Il risultato di tale scelta ci si propone però come un mistero in quanto egli ne uscì in modo del tutto consapevole e, nel contempo, privo di sentimenti di colpa. Ma raggiungere un simile traguardo significa, come direbbe Nietzsche, porsi migliaia di

---

<sup>57</sup> Cfr. J.W. Goethe, *Campagne in Frankreich*, trad. it. cit., pp. 136-137. Del resto Goethe, in seguito, rinunciò addirittura alla cittadinanza di Francoforte, anche se dichiarò di essere stato spinto a questo passo dal figlio e dalla nuora. Per questo cfr. B. Allason, *Op. cit.*, p. 231.

metri al di sopra del livello degli uomini, significa ottenere quella condizione di imperturbabilità e di disumanità che nella sua *Campagna di Francia* Goethe dice di aver conseguito.

V - «*Suo figlio a Roma è stato improvvisamente schiantato da un colpo apoplettico. Egli ricevette la notizia con grande padronanza di sé e rassegnazione. «Non ignoravi, me mortalem genuisse», esclamò, mentre i suoi occhi si riempivano di lacrime».*

La scelta a cui Goethe fu chiamato a seguito della lettera materna implica che egli abbia in qualche modo colto la propria origine familiare, in quanto mito delle sue origini personali e nel contempo tipiche di tutta la borghesia, quale fonte del carattere sempre uguale degli eventi entro la modernità. Egli, cioè, avvertì oscuramente che la sua provenienza, in quanto genericamente borghese, andava fondando, tramite l'assunzione di una forma mitica, quella potenza inconscia di simulazione universale dell'identico come nuovo che abbiamo ipotizzato. Perciò a Goethe, nel bel mezzo dei terribili avvenimenti della guerra, l'eventualità di rivestire quella carica pubblica appare non come novità, bensì come ripresentarsi dell'arcaico delle sue origini, a cui egli è sfuggito per la porta che il caso ha improvvisamente spalancato sul fluire monotono della ripetizione.

In Goethe, dunque, quell'eventualità - ormai priva della valenza di piacevolezza indotta dal contesto di simulazione instauratosi entro la borghesia moderna - produce pena e tristezza da cui egli si libera vietandosene ogni nostalgia e rifiutando, così, l'offerta della madre. Tutto ciò è certamente verosimile. Ma perché è proprio una tale eventualità, unica tra le tante a cui il poeta sta andando incontro, ad assumere una carica perturbante?

Secondo Freud perché nasca un tale sentimento è necessario si ponga un dilemma relativo alla possibilità che convinzioni superate e ormai ritenute indegne di fede, improvvisamente si rivelino rispondenti a realtà.<sup>58</sup>

In sostanza entro la classe degli eventi angosciosi è possibile individuare una sottoclasse di eventi definibili come perturbanti in quanto disorientano colui che ne fa esperienza per la novità e inconsuetudine di un loro particolare. Ma cos'è precisamente questo elemento nuovo? Ciò che non possiede tale carattere noi lo avvertiamo come familiare (*Heimlich*), il suo contrario lo avvertiamo come perturbante (*Unheimlich*). A seguito di una splendida analisi interpretativa, condotta preventivamente in via etimologica, nel saggio sul *Perturbante*, Freud giunge alla conclusione secondo cui: innanzitutto «il termine *heimlich* non è univoco, ma appartiene a due cerchie di

<sup>58</sup> Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, trad. it. cit., p. 74.

rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato»; secondo poi *Unheimlich* «è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato»; ed infine che «*Heimlich* è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *Unheimlich*». <sup>59</sup>

Se ora applichiamo queste considerazioni al turbamento che Goethe dichiara di aver provato dinanzi al recapito inaspettato della lettera della madre, dovremmo concludere che egli si senta turbato perché tale evento riveste per lui il carattere di una minaccia a recedere, in termini freudiani, a determinate fasi che il suo Io ha percorso durante la propria evoluzione affettiva; la minaccia «di una regressione a tempi in cui non erano ancora nettamente tracciati i confini tra l'Io e il mondo esterno e tra l'Io e gli altri». <sup>60</sup> Poco dopo, però, nello stesso saggio, Freud produce una osservazione di particolare interesse per il nostro problema interpretativo. Egli sostiene che, anche se in genere ogni ripetizione di eventi che si somigliano è fonte del perturbante (*Unheimlich*), <sup>61</sup> è però «soltanto il fattore della ripetizione involontaria a rendere perturbante ciò che di per sé sarebbe innocuo, *insinuandoci l'idea della fatalità e dell'ineluttabilità laddove normalmente avremmo parlato soltanto di 'caso'*. <sup>62</sup>

Siamo indotti da questa osservazione di Freud a trarre alcune conseguenze importanti circa il carattere di Goethe ed il suo rapporto con il perturbante. Sembra corretto affermare che Goethe, dinanzi al complesso del proprio *Heimlich*, abbia potuto scegliere una strada diversa da quella - in senso freudiano - della rimozione che, alla luce dello sviluppo di questa interpretazione, assumiamo quale fonte della circostanza che alla borghesia nell'epoca moderna le proprie origini appaiano sotto specie mitica. Egli ha potuto costruire per sé un'altra forma-mito in base a cui la categoria dell'*Unheimlich* non gli si presenta come coazione a ripetere del proprio *Heimlich*, bensì come autentica novità: così per Goethe il perturbante poté coincidere con ciò che realmente è nuovo. Possiamo dunque affermare che in questo debba consistere quel mistero della sua personalità che Mittner ha segnalato. Tale personalità ha fra i suoi caratteri più peculiari il fatto che il suo rapporto con il proprio arcaico borghese riesca ad assumere una tonalità psichica unicamente spiacevole e non costituisca, perciò, la fonte tipicamente ambivalente dell'esperienza moderna serrata entro la coppia piacere/orrore.

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 24 e p. 26.

<sup>60</sup> Ibidem, pp. 45-46.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 48, corsivo nostro.

Con questo non riteniamo, però, di avere esaurito l'interpretazione del mistero del carattere di Goethe e della sua connessione con l'avvento della modernità. In quell'ultima osservazione di Freud da noi riportata è infatti contenuto qualcosa che ci spinge a sviluppare ulteriormente il nostro disegno interpretativo.

VI - «Cosa pensano di fare di me gli dèi? Proprio non lo so. Ma questo è certo che hanno dato potere su di me a certi spiriti, che nella loro lotta mi montano addosso, sospingendomi di qua e di là».

Quando Freud osserva che ciò che rende perturbante un evento è il carattere di fatalità che si insinua in noi quando lo ripetiamo involontariamente, altrimenti esso è un normale prodotto del caso, egli segnala senza avvedersene una differenza essenziale all'interno dell'area della potenza oggettiva produttrice di perturbante, quella che Otto ha definito il «numinoso».<sup>63</sup>

Tale differenza è quella fra numinoso demoniaco e diabolico. Ad essa corrispondono, a ben vedere, due sentimenti perturbanti di segno opposto, uno che infonde salute ed uno che prostra; l'uno benevolo, l'altro portatore di maliziosa malevolenza. Il primo esprime in sostanza l'unica reale possibilità del nuovo e corrisponde al caso, mentre l'altro lo finge solamente potendosi rivelare ogni volta come nient'altro che ripetizione. L'attrazione del diabolico consiste proprio nel possedere velati i connotati dell'arcaico e così può sedurre perché già seducente, ma rimosso, per cui, una volta avvicinato come proveniente dal futuro, mostra che le sue attrattive erano quelle del passato che torna, sortendo un effetto di scoramento nell'atto, inspiegabile alla coscienza, del riconoscimento in esso di tratti appartenenti all'epoca originaria della nostra assoluta indistinzione narcisistica.

Come Goethe ebbe a dire ad Eckermann, Mefistofele non può essere inteso come potenza demoniaca perché portatore del negativo - è «colui che sempre nega». Ben altri tratti deve possedere il demoniaco ed egli li ha compiutamente espressi nella conclusione di *Poesia e verità* là dove dichiara di aver cercato nel corso della sua vita di entrare in contatto in varie maniere con il soprasensibile, specie guardando «negli spazi intermedi fra queste regioni». Ascoltiamo direttamente dal poeta cosa intende per demoniaco: «Egli credette di scoprire nella natura animata e inanimata, viva e non viva, qualche cosa che si manifesta solo in contraddizioni, e per questo non poteva venir compreso sotto nessun concetto, e tanto meno sotto nessuna parola. Non era divino, perché sembrava irragionevole; non era umano, perché non aveva intelletto; non

<sup>63</sup> R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem*, München 1936, trad. it., *Il Sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale* a cura di E. Buonaiuti, Milano 1989, 3a, p. 19.

diabolico perché era benefico, non angelico perché spesso si manifestava maligno. Era simile al caso, perché non dimostrava nessuna conseguenza; somigliava alla provvidenza, perché accennava a connessione. Tutto quello che a noi sembrava limitato, penetrabile - prosegue Goethe - per esso pareva che procedesse arbitrariamente con gli elementi necessari della nostra esistenza; raccoglieva il tempo ed estendeva lo spazio. Pareva si compiacesse solo dell'impossibile e scostasse da sé con disprezzo il possibile. Questo quid, che pareva penetrare fra tutti gli altri, separarli, collegarli, io lo chiamavo «demoniaco» sull'esempio degli antichi e di coloro che s'erano accorti di qualcosa di simile». <sup>64</sup>

Appare più che evidente, dunque, che nella nozione di «numinoso» debbano essere apprezzate due potenze nettamente distinte, la diabolica e la demoniaca, che nella ricostruzione freudiana del perturbante in termini psicologici si riducono ad una sola, a quella produttrice di coazione a ripetere. «Questa coazione - scrive Freud - dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è abbastanza forte da imporsi a dispetto del principio del piacere, fornisce a determinati aspetti della vita un carattere demoniaco». <sup>65</sup> Il demoniaco a cui si sta riferendo Freud è, dunque, piuttosto il diabolico a cui corrisponde quella entità numinosa che, una volta divina, dopo la caduta della sua religione si è, secondo l'interpretazione dello stesso Freud, trasformata nel proprio opposto: il diavolo. <sup>66</sup> Riteniamo sia importante per la nostra analisi del problema goethiano approfondire la distinzione fra demone e diavolo, distinzione che in Freud è stata tralasciata, o almeno non posta nel dovuto risalto.

VII - «*Nel mio viaggio nello Harz quello che desideravo di più era di salire sul Brocken. Oggi io son stato lassù sino in cima, e sull'altare del diavolo ho fatto sacrificio al mio dio, con l'animo pieno di riconoscenza.*».

Abbiamo visto che Goethe dichiara di aver chiamato «demoniaco» la potenza del caso riprendendo questo nome dagli antichi perché, secondo lui, «la mitologia greca offre una ricchezza inesauribile di simboli divini e umani». <sup>67</sup> Considerando il

<sup>64</sup> J.W. Goethe, *Poesia e verità*, trad. it. cit., p. 1327.

<sup>65</sup> S. Freud, *Il perturbante*, trad. it. cit., p. 50.

<sup>66</sup> Osserva a tale proposito Freud che «non occorre una grande perspicacia psicoanalitica per arguire che Dio e il diavolo furono originariamente identici, un'unica figura che in seguito fu scissa in due figure dotate di attributi opposti», S. Freud, *Eine Teufelneurose im siebzehnten Jahrhundert* (1923), in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XV, trad. it. *Una nevrosi demoniaca del secolo diciassettesimo*, in *Opere*, a cura di C.L. Musatti, 12 voll., 1967 e ss., vol. IX, edito in *paperbacks* nella raccolta *Ossessione, paranoia, perversione*, ivi 1978, alle pp. 359-397, a cui si riferiscono le nostre citazioni la presente è a p. 375. Cfr. anche il cosmo neoplatonico che Goethe dichiara di aver abbracciato nel corso della sua vita e la descrizione della sua genesi in *Poesia e verità*, trad. it. cit., p. 916, con riferimento particolare a Lucifero a cui «fu affidata tutta la forza creativa, e da cui doveva procedere ogni altro essere».

<sup>67</sup> J.W. Goethe, *Poesia e verità*, trad. it. cit., p. 1201.



particolare significato che riveste per Goethe la categoria del simbolico, e di cui si è accennato nel II paragrafo di questo scritto, ci sembra interessante aprire una breve digressione a proposito della cognizione che alcuni scrittori del mondo antico ebbero dei demoni.

Platone nel *Simposio* sosteneva che «ogni essere demoniaco sta in mezzo fra il dio e il mortale [...] (allo scopo) di interpretare e di trasmettere agli dèi qualcosa degli uomini e agli uomini qualcosa degli dèi [...] E chi è dotto in queste arti è un uomo demoniaco». <sup>68</sup>

La natura dei demoni è maggiormente specificata, però, da Apuleio nel *De Deo Socratis* <sup>69</sup> dove, in XIII,1, li definisce «interposti fra noi e gli dèi, come per il luogo della loro regione, così per l'indole della loro mente, avendo in comune coi superi l'immortalità, con gli esseri inferiori la capacità di provare passioni». Egli classifica poi i demoni in una duplice gerarchia. Del genere definito superiore fanno parte quelli liberi da ogni impedimento corporeo e «provvisti di poteri determinati e aventi cura di determinate cose». Tra questi vi sono il Sonno e l'Amore, questo con la forza di imporre la veglia, quello il dormire (XVI,1-2). Entro questa classe di demoni, infine, ve ne sono alcuni deputati a far da testimoni e custodi dei singoli uomini nelle vesti di protettori, soccorritori, premonitori, regolatori di favori e di avversità (XVI,3).

Come è noto, Agostino dedicò l'VIII libro del *De Civitate Dei* alla confutazione della dottrina pagana dei demoni attraverso una discussione puntuale delle opinioni di Apuleio. Nel XXII capitolo egli conclude la sua critica sostenendo che «bisogna credere che si tratti di spiriti avidissimi di nuocere, da giustizia assolutamente estranei, di orgoglio tumidi, di dispetto lividi, di insidie destri; essi che in questo aere sicuramente abitano, perché dalla sublimità del superiore cielo scacciati, a motivo di irrimediabili colpe, in questo a loro confacente carcere sono sin d'ora predannati [...] Su molti uomini - prosegue Agostino - i demoni esercitano la propria dominazione [...] con prove miracolose e false, ora di fatti ora di predizioni, hanno suscitato la persuasione di avere a che fare con dèi [...] (in altri casi) finsero di essere internunzi fra gli dèi e gli uomini, quasi fossero capaci di ottenere delle grazie». <sup>70</sup>

Dinanzi a questa critica sorge in noi una domanda significativa per la nostra interpretazione: perché mai Agostino, lungi dall'eliminare, dinanzi alla sua certezza nel vero Dio, nell'unico Dio, i demoni come realtà trattandoli come residui di superstizioni pagane, ne discusse criticamente la sola funzione riducendola ad un'unica componente negativa? Perché nella sostanza accetta la visione dei demoni di Apuleio preoccupandosi unicamente di eliminarne il carattere salutare? Stranamente qui con lo

<sup>68</sup> Platone, *Simposio*, in *Opere*, trad. it. Bari 1974, 2 voll., vol. I, p. 698, 202-203 d.

<sup>69</sup> Trad. it. Roma 1966, a cura di Raffaello del Re.

<sup>70</sup> Trad. it. Brescia 1976, pp. 75-76.

scrittore cristiano sembra avere inizio in occidente una classificazione delle potenze soprasensibili la cui ultima eco abbiamo avvertito nell'interpretazione freudiana delle cause psicologiche del perturbante individuate, come abbiamo visto, nella sola componente di ordine diabolico a cui è stato ridotto il demoniaco.

Vediamo se è possibile chiarire il significato della scelta di Agostino attraverso una ricostruzione psicologico-storica del periodo in cui visse. Secondo quanto osserva Festugière nell'opera *Epicuro e i suoi dèi*, «nel III secolo della nostra era, una delle cause più comuni dell'odio popolare contro i cristiani era che, trascurando essi stessi e sviando gli altri dal sacrificare, si credeva avessero provocato il furore divino contro l'impero». Dopo il sacco di Roma del 410 da parte dei Goti, Agostino fu costretto a rispondere a tale accusa nei primi dieci libri della *Città di Dio* per dimostrare che i cristiani non han colpa delle sventure dell'Urbe. Tale dimostrazione doveva passare attraverso la riduzione a demoni degli dèi della religione pagana, ai quali già non si credeva più negli ambienti colti, ma ad essi la folla restava attaccata. In sostanza questa era timorosa di offendere con qualche pur lieve mancanza rituale la divinità, da un lato, mentre nutriva la speranza di accattivarsela, dall'altro.<sup>71</sup>

In tal modo, secondo Festugière, nel popolo si era diffusa la *deisidaimonia*, cioè la superstizione del devoto turbato dal timore scrupoloso di aver irritato la divinità, sentimento questo ben diverso da quello che sta alla base di un'autentica religiosità. A tale proposito lo storico francese cita il trattatello di Plutarco *De Superstizione* contenente un gustoso ritratto del *deisidaimon*. Questi si sente un eterno disgraziato su cui gli dèi rovesciano ogni sorta di maledizione per castigarlo di una colpa misteriosa che avverte di aver commesso.<sup>72</sup>

Nella concezione del superstizioso del mondo tardo antico è dunque assente il caso poiché il dio interviene direttamente e minutamente in ogni più piccolo evento della sua vita, a causa di un qualche peccato a lui nascosto e visibile solo alla divinità.

Festugière ha sostenuto che tale sentimento di ansia, che vedeva gli dèi sempre pronti a inondare di collera i vivi e i morti, fosse molto diffuso presso i Greci e che, anzi, esso fosse alla base della dottrina di Epicuro.<sup>73</sup> Questi ne tentò la cura ponendo al bando quel timore attraverso l'educazione all'*atarassia*. Saggio è colui che, avendo una giusta opinione degli dèi, non li concepisce come sempre intenti a scrutare gli uomini, ma perfettamente imperturbabili. Ed allora la guarigione dall'ansia si ottiene riuscendo ad assomigliare il più possibile agli dèi stessi; pur senza dividerne l'immortalità, se

<sup>71</sup> Cfr. A.J. Festugière, *Epicure et ses Dieux*, Presses Universitaires de France, 1946, trad. it. *Epicuro e i suoi dèi*, Brescia 1952, p. 99.

<sup>72</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 101.

<sup>73</sup> Cfr. *Ivi*.

ne potrà così condividere la beatitudine giungendo in noi stessi all'assenza di turbamento.<sup>74</sup>

Il dio di Epicuro come quello di Platone è innanzitutto bello, è armonia, è ritmo, è piacere, è eterna gioia: in sostanza è l'ideale di perfezione cui si rivolge il saggio.<sup>75</sup>

La via scelta da Epicuro per guarire dalla superstizione non fu quella di Agostino dal quale gli dèi furono, come abbiamo visto, ridotti a demoni e questi a potenze meramente negative a cui nessun sacrificio, né sentimento di venerazione era più dovuto. Con ciò Agostino controbatteva alle accuse del volgo pagano ed assegnava all'unico Dio tratti assolutamente positivi; certamente rendeva anche superflua la preoccupazione popolare di sacrificare agli dèi: ma ora che ne sarebbe stato della schiera dei demoni malvagi immessa nel vittorioso cosmo cristiano? La forza della preghiera levata al vero Dio sarebbe bastata a garantire una genuina religiosità e a guarire l'uomo dal turbamento della superstizione? Non vi era piuttosto il rischio evidente che, specie i più deboli fra i cristiani, si trovassero in balia del sentimento perturbante che il diavolo e i suoi accoliti erano liberi di infonder loro?

VIII - «*Qui per la prima volta ho intravisto in quale morte morale, in genere, noi viviamo, e da dove proviene l'aridità e la freddezza del cuore, che in sé, non è mai arido e mai freddo*»

La precedente digressione ci fornisce l'opportunità di azzardare una ipotesi storico interpretativa pur non potendo, in questa sede, suffragarla con alcun apparato critico. Ci sembra di aver notato un'affinità tra il carattere ossessivo del *deisidaimon* e quello del protestante che, secondo la tesi di Max Weber, contenuta nel suo famoso scritto di sociologia della religione *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, costituisce una importante componente della psicologia collettiva posta alla base della mentalità capitalistica moderna. L'affinità tra i due caratteri consiste nell'assunzione da parte di entrambi di un comportamento sempre teso ad escludere, attraverso una sorveglianza sistematica della propria coscienza, che si affaccino entro di questa segni che possano essere endopercepiti come indicanti uno stato di disgrazia personale nei confronti della divinità. Ma in tal modo, a ben vedere, si costituisce per il suo portatore un sistema etico tendente ad eliminare la possibilità che affiorino entro il proprio orizzonte eventi imprevedibili. Nel soggetto si istituisce a priori una struttura psichica calcolante con precisione ogni avvenimento della sua esistenza, organizzandola in modo che ogni circostanza sia prevedibile, ovvero in modo che giunga come ripetizione dell'identico nel rispetto di un codice di attese strutturatosi preventivamente.

<sup>74</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 105.

<sup>75</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 119.

Un carattere così costituito avvertirà sistematicamente come perturbante ogni eventualità in quanto questa non potrà configurarsi altrimenti che secondo lo schema esplicativo freudiano del ritorno del rimosso. In particolare tale ripetizione sistematica è perturbante perché - come ha precisato Freud - apparentemente involontaria e quindi simulante una fatalità avvertita nel passato come prodotto diabolico e, prima ancora, come collera degli dèi. L'ossessione del diavolo tipica del luteranesimo sembra dunque essere una ripresa della *deisidaimonia* dell'antichità che si è, infine, assimilata alla costituzione psichica collettiva della modernità. Tutto ciò venne notato da Freud in chiave psicoanalitica e decifrato entro la categoria della ripetizione.

IX - «*I casi della vita stanno davvero in rapporto l'uno con l'altro, come lo stato di veglia e sonno*».

In un saggio di Abraham intitolato *La storia di un impostore alla luce della conoscenza psicoanalitica* del 1923 è segnalato un caso che getta davvero una luce sul rapporto tra evento e ripetizione. Egli osserva che nel comportamento di un individuo di cui venne una volta ad occuparsi, il quale risultava soggetto a forme specifiche di coazione a ripetere fortemente lesive della sua personalità in senso etico, accadde d'improvviso un importante mutamento definito dal terapeuta stesso «in contraddizione con ogni esperienza psichiatrica». Abraham addirittura aggiunge che in un caso simile «tutta la nostra esperienza ci obbliga a negare la prospettiva di un miglioramento spontaneo» ed osserva che, anzi, «non sapremmo neanche indicare a quali influenze si possano attribuire tali effetti».

Provando subito dopo ad indicarle egli dichiara che esse «dovrebbero soltanto essere circostanze straordinarie, nelle quali in pratica non aspettiamo d'imbatterci». <sup>76</sup>

Tali «circostanze straordinarie» sono presto dette. Mentre «l'impostore» errava affranto da un luogo all'altro, tirando avanti fra debiti e truffe e in preda ad un profondo scoramento, narra Abraham che «si verificò un felice evento» e cioè, semplicemente, «fece la conoscenza di una signora»(!) che si prese cura di lui; così fra i due nacque un sentimento tale che decisero di sposarsi. Da allora, secondo la testimonianza del terapeuta, è guarito e conduce una buona vita; è amato e stimato. Ciò corrisponderebbe all'appagamento completo «di una situazione infantile di desiderio» e può essere considerato, a detta ancora di Abraham, *un caso eccezionale* per cui «nessuno può fare affidamento sull'avvento di ciò che qui come per miracolo accadde». Poco dopo l'autore del saggio conclude che «sarebbe ovvio parlare di una «guarigione attraverso l'amore»,

<sup>76</sup> K. Abraham, *Die Geschichte eines Rochstaplers im Lichte psychoanalytischer Erkenntnis*, Relazione alla Società psicoanalitica di Berlino del 13/11/1923, pubblicata in «Imago», vol. XI, n° 4, 355-370 (1925), trad. it. *La storia di un impostore alla luce della conoscenza psicoanalitica*, in *Opere*, trad. it. Torino 1975, 2 voll., vol. I, pp. 162-163.

se potessimo esser sicuri che si tratti di una vera guarigione». <sup>77</sup> Ecco, appunto la luce che il caso in questione getta sul tema del rapporto tra evento e ripetizione: l'amore è un demone, ma la psicoanalisi si occupa solo del diavolo!

La psicoanalisi si è, dunque, strutturata in modo tale da apprezzare la vera forma che hanno assunto gli eventi entro la modernità, quella della coazione a ripetere, e registra perciò che propriamente essi sono non-moderni. E' infatti evidente che moderno potrebbe essere solo ciò che si apre al caso per cui eventi moderni dovrebbero esser considerati in modo eminente solo quelli provenienti dal futuro. Ed in effetti Freud non cade nella «trappola» che la modernità ha predisposto per catturare gli eventi, dal momento che la psicoanalisi oggettivamente rileva che il nuovo altro non è che il perturbante della ripetizione.

X - «*Lo scopo delle mie aspirazioni è raggiunto, è attaccato a tanti fili, e molti fili sono attaccati ad esso: lei sa quanto la mia esistenza è simbolica*».

Goethe volle costruire per sé un cosmo in cui pose la sua esistenza sotto la tutela dei demoni e degli dèi del mondo classico, ovvero, secondo la nostra interpretazione, volle vivere, da un lato, secondo il modello della imperturbabilità epicurea che ha preso la divinità a ideale, dall'altro, in modo aperto all'influenza del caso nella quale aveva originariamente avvertito la possibilità di sottrarsi alla struttura degli eventi concepiti unicamente come ripetizione entro la trionfante psicologia borghese moderna. Così, in alternativa alla diabolicità della coazione a ripetere del mondo cristiano/protestante, entro il quale le braccia umane - secondo la visione di Lutero - erano ridicolmente corte per poter sperare di giungere fino a Dio, Goethe decise di aprirsi alla soggezione a potenze cosmiche estranee a quel circuito di fatalità incarnato dalla figura del diavolo, dominante in occidente dalla fine del mondo antico.

A testimonianza della sua scelta egli pose in apertura della sua biografia, *Poesia e verità*, il proprio oroscopo, preceduto dall'osservazione che «la costellazione era fortunata» e, cioè, che il caso dispose in una congiuntura favorevole le potenze che presiedono alle possibilità della vita.

Il poeta nacque di giovedì del 28 agosto 1749 a mezzogiorno e di tale momento Goethe enumera una ad una le posizioni astrologicamente significative di tutti i pianeti considerati in base alla tradizione classica.

Innanzitutto, l'astro più benigno, il Sole, che si trovava al suo culmine; poi la collocazione favorevole di Giove e di Venere; quindi la mancanza di avversione da parte di Mercurio e di influenza per quel che riguarda Saturno e Marte. Solo la Luna poteva considerarsi in posizione nefasta e, se non fosse stata contrastata dalle altre

---

<sup>77</sup> Ibidem, p. 167.

forze, egli osserva che forse non sarebbe sopravvissuto, dato che era venuto alla luce come morto.

Con molto spirito, e con la vastità delle sue cognizioni in campo astrologico, Boll, nel corso della sua *Storia dell'astrologia*, si sofferma ad analizzare la situazione zodiacale della nascita di Goethe e ce ne fornisce l'oroscopo confermando, non senza una sorridente complicità col poeta, la sua corrispondenza ai caratteri e al corso della sua vita. Tutti gli astri, insomma, si erano graziosamente posti nel modo più favorevole ad una bella esistenza.<sup>78</sup>

Di tale esistenza Goethe scrisse una volta alla Von Stein, «sono riuscito a portare sino al culmine della felicità o molto avanti sulla sua via, il maggior numero di cose di cui ero capace [...] Basta ch'io muova un dito e tutto mi è reso con un bacio».<sup>79</sup>

XI - *«Ieri notte me ne stavo a letto mezzo addormentato, quand'ecco compare Filippo con una lettera [...] leggo la notizia del fidanzamento di Lili. Poi mi rivolto dall'altra parte e mi addormento! Come adoro il destino [...] Tutto a tempo giusto».*

Goethe avvertiva di costituire un centro di irraggiamento di forze, un campo magnetico che gli consentiva di imbastire legami nei quali poteva affascinare e incutere timore, e ritenne che tale potenza gli derivasse dai propri contatti con gli dèi in grazia della mediazione dei demoni superiori dell'Amore e del Sonno, quelli che, come abbiamo visto, secondo Apuleio, danno vita e oblio della vita. Queste erano le forze segrete in grado di concedergli la capacità di vedere immediatamente le cose del mondo senza alcuna mediazione concettuale. Riconobbe subito tale capacità nella Signora Von Stein quando gliene venne mostrata la silhouette nel 1775. «Spettacolo stupendo - disse - sarà vedere come il mondo si rispecchi in questa anima. Poiché ella vede il mondo qual è, e tuttavia attraverso il medium dell'amore».<sup>80</sup>

Amore e Sonno eran per Goethe il nesso fra ciò che il soggetto e l'oggetto sono per la conoscenza intellettuale; ne consentivano il superamento dando vita ad una loro conoscenza reciproca di ordine passionale, simpatetica, mitopoietica.<sup>81</sup> Una tale forma di conoscenza portava quali suoi frutti più eminenti godimento e sofferenza. E quando Amore ne produceva oltre quel limite di assorbimento vitale per cui l'equilibrio delle

<sup>78</sup> Cfr. F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Stenglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Stuttgart 1966, Va, trad. it. *Storia dell'astrologia*, Bari 1979, pp. 95-104.

<sup>79</sup> J.W. Goethe, *Briefe an Frau von Stein*, in «Hamburger Ausgabe», cit., 4 voll., trad. it. *Lettere alla Signora von Stein*, Milano 1986, Lettera del 2/4/1782, p. 163.

<sup>80</sup> B. Allason, Op. cit., p. 10, colloquio n° 11 del 25/5/1775, J.G. von Zimmermann a Charlotte von Stein.

<sup>81</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 264, colloquio n° 296 del 28/8/1827, Goethe a G.F. Parthey: «Dove soggetto e oggetto si toccano, lì è la vita».

forze interiori veniva messo in pericolo, ecco intervenire nel poeta il demone del Sonno che infondeva l'oblio ristoratore. «Gli dèi non si mischiano con l'uomo - osserva Platone - ma per mezzo di Amore è loro possibile ogni comunione e colloquio con gli uomini, in veglia e sonno».<sup>82</sup>

Nel suo saggio *I maestri di verità nella Grecia arcaica* Detienne ha ricostruito il significato del sonno presso gli antichi greci. Esso era un mezzo di divinazione oracolare particolarmente nella sua forma più antica, l'incubazione. L'oracolo Trofonio, a Labadea, rende responsi simulando una discesa nell'Ade che si attua facendo bere al postulante l'acqua di due sorgenti, l'una chiamata Lete, l'altra Mnemosyne, prima di venir ammesso dinanzi all'oracolo. Con la prima acqua si dimentica la propria vita, la seconda consentirà di conservare memoria dell'al di là. Immesso nella bocca oracolare in stato di incoscienza, il consultante ne viene tratto fuori dopo qualche tempo ed è fatto sedere sul trono della memoria; lì poco per volta esce dal torpore e per prima cosa ritrova la capacità di ridere. L'iniziato è entrato in contatto con le potenze dell'oltretomba e quindi, osserva Detienne, ritorna «ricco di una conoscenza che non si limita più al momento presente, ma si estende al passato e all'avvenire». Dunque «Memoria e Oblio sono valori essenziali in entrambi i casi. Quando esce dalla consultazione incubatoria, l'iniziato è dotato di memoria».<sup>83</sup>

In sostanza l'iniziato diviene dotto sui misteri della vita e della morte attraverso il suo commercio con i demoni del Sonno e dell'Amore. Un uomo del genere, come abbiám visto, è definito da Platone «demoniaco» e Goethe è una tale specie d'uomo, e nel contempo divinamente olimpico.

Com'è possibile che nel poeta convivano e si equilibrino tratti della personalità così antitetici quali, a prima vista, appaiono il potere di perturbare e di rasserenare?

**XII** - «*E se quel che guadagno fosse denaro, in breve avrei messo insieme un milione. Ma, nel mondo, non a tutti tocca la stessa sorte. Io non sarò mai ricco di denaro, ma tanto più ricco nell'acquisto di confidenza, di buon nome e di influenza sulle anime buone.*».

La convivenza di perturbante e di rasserenante entro una stessa individualità risulta essere incompatibile solo se il lato demoniaco viene ridotto a quello diabolico in quanto antitetico al divino, secondo la formula che ha trionfato nella civiltà europea dall'avvento del cristianesimo sino alla sua secolarizzazione entro lo spirito della moderna borghesia. Da tale momento il numinoso diabolico si è precipitato sotto specie

<sup>82</sup> Platone, *Simposio*, trad. it. cit., p. 698, 203a.

<sup>83</sup> N. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967, trad. it. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Bari 1983, p. 30.

psicologica; ovvero la sua oggettualità è stata introiettata, divenendo la molla interiore dell'agire costantemente teso a conseguire segni esteriori della grazia da tradurre endoperceettivamente quali conferme del proprio far parte della schiera di coloro che Dio ha eletto per suo imperscrutabile decreto.<sup>84</sup>

In tal modo la moderna eticità borghese si è configurata dicotomicamente a partire dal modello dell'eterna conflittualità fra Dio e il diavolo per il possesso dell'anima del cristiano.

Entro tale quadro storico la psicanalisi può allora venire interpretata come l'operazione di una definitiva *reductio ad hominem* illuministica di quella configurazione, avendo drasticamente inteso come illecita duplicazione di enti il corrispettivo numinoso della rappresentazione psichica. La scissione cosmica fondamentale del cristianesimo è stata ascritta ad un ordine di eventi unicamente psicologico; lo stesso Io moderno è spiegato come prodotto di istanze di ordine psichico che traducono potenze di altro ordine, nel linguaggio di Freud, l'Es e il Super Io. Entro tale schema esplicativo sappiamo che l'Io deve tentare un compromesso che lo renda compatibile con le richieste di tali potenze, oppure subentra in esso una patologia psichica che può essere ricostruita con strumenti di ordine psichiatrico.<sup>85</sup>

Secondo la psicoanalisi attraverso una teoria psicopatologica è, dunque, possibile esaurire l'intera gamma dei fenomeni caratterizzanti la scissione costitutiva dell'uomo europeo nell'epoca moderna. Ciò, in particolare, significa che la fenomenologia del numinoso è esprimibile senza residuo alcuno nei termini di una dialettica psichica nei confronti di oggetti affettivi originari individuati nel padre e nella madre o in loro equivalenti.

**XIII** - «*E che!* - disse una volta fissandomi coi suoi occhi di Giove Olimpico - la luce esisterebbe solo in quanto Lei la scorge? No! Lei non sarebbe lì se la luce non vedesse Lei».

Freud ha sostenuto che «alla base della formazione della religione stia la repressione, la rinuncia a certi moti pulsionali» e che tale rinuncia attivi un «senso di colpa conseguente alla continua tentazione, l'angoscia d'attesa come paura della punizione divina» per cui «ricadute totali nel peccato sono addirittura più frequenti nei

<sup>84</sup> Cfr. M. Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen 1922, trad. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze 1965, pp. 257-258.

<sup>85</sup> Cfr. ad esempio l'importante scritto teorico della maturità di Freud, *Das Ich und das Es* del 1923, in *Gesammelte Werke*, cit., trad. it. *L'Io e l'Es*, in *Opere*, cit., vol. IX.



fedeli che nei nevrotici e stanno alla base di una nuova specie di attività religiosa: le azioni di riparazione di cui troviamo gli equivalenti nella nevrosi ossessiva». <sup>86</sup>

Si può addirittura concludere questa moderna interpretazione della *deisidaimonia* considerando «la nevrosi ossessiva come un equivalente patologico della formazione religiosa e descrivere la nevrosi come una religiosità individuale e la religione come una nevrosi ossessiva universale». <sup>87</sup> In tal modo la psicoanalisi certamente registra uno stato di cose storicamente oggettivo: la prevalenza del perturbante diabolica in quanto costitutivo dell'eticità moderna; nel contempo, però, assolutamente esclude dalla gamma della fenomenologia e dell'esperienza umana un'altra specie di perturbante, quello demoniaco.

Secondo la nostra tesi, invece, Goethe si mantenne aperto ad un tale ordine di esperienza rendendo così possibile per se stesso l'improntare la vita ad un atteggiamento etico e poetico differente da quello prevalente nella modernità. Entro la sua individualità poterono coabitare il dio e il demone semplicemente perché egli non li intese come coppia di opposti, secondo quanto impone la filosofia della storia vittoriosa entro la modernità, bensì come gradi del numinoso di cui il «quid» demoniaco rappresenta la potenza della mediazione fra universale e particolare, esiliato dal cosmo cristiano/borghese. Tale esilio è stato infine espresso dalla psicoanalisi attraverso la sua riduzione del numinoso e del suo corrispettivo psichico alla coppia Dio/diavolo.

XIV - «Il mondo è tutto pieno di poveri diavoli che hanno più o meno paura. Altri che han superato quello stato d'animo stanno pacatamente a guardare le loro contorsioni».

Il saggio di Freud intitolato significativamente *Una nevrosi demoniaca del XVII secolo* si apre con un'osservazione che getta una luce appropriata sulla questione filosofica storica che stiamo esaminando. Si osserva, a proposito di quanto già espresso nel titolo, che «non dobbiamo stupirci se le nevrosi di queste epoche passate si presentavano sotto vesti demoniache, mentre quelle della nostra psicologica età assumono sembianze ipocondriache travestendosi da malattie organiche»; altresì è chiaro per l'autore che «gli stati di possessione demoniaca corrispondono alle nostre nevrosi per la spiegazione delle quali noi facciamo ricorso ancora una volta a forze psichiche». In base a tale premessa Freud non può che concludere sostenendo che «i demoni sono [...] desideri cattivi, ripudiati, che derivano da moti pulsionali che sono

<sup>86</sup> S. Freud, *Zwanghandlungen und Religionsübungen*, in *Gesammelte* trad. it., *Azioni ossessive e pratiche religiose*, in *Opere*, cit., vol. V, citato nella raccolta *Ossessione, paranoia, perversione*, cit., pp. 10-11.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 12.

stati respinti e rimossi. *Noi non facciamo nulla di più che eliminare la proiezione nel mondo esterno ipotizzata nel Medioevo a proposito di tali entità psichiche*.<sup>88</sup>

Non è possibile fare a meno di osservare nuovamente che con tale posizione la psicoanalisi riduce l'ambito dell'esperienza apprezzabile secondo il programma illuministico dell'assolutizzazione del paradigma conoscitivo incentrato sul soggetto. Ma è evidente che così, nei confronti di ogni eventuale coefficiente oggettivo del conoscibile, ci si pone nell'intenzione di sottoporlo preventivamente alla sentenza critica che lo assegna all'ambito del mito, inteso quale comparto di enunciati privi di valore e di significato nel contesto della conoscenza moderna. Un presupporre che non fa che ribadire la persistenza del mito proprio là dove la pretesa dell'emancipazione, assolutizzandosi, traccia attorno a sé il cerchio di una nuova superstizione.

Più in particolare, però, occorre ribadire l'ulteriore limitazione operata dalla psicoanalisi entro l'area delle rappresentazioni a tonalità psichica perturbante: queste sono considerate come derivabili unicamente da contenuti divino/diabolici. E' espunta così per principio la provincia delle espressioni connesse al sentimento demoniaco che tanta parte ha avuto nel cosmo goethiano.

Veniamo ora al caso del paziente «indemoniato» che Freud ha magistralmente sottoposto ad analisi. Nel 1677 il pittore bavarese Christoph Haizmann confessò a rappresentanti del clero locale di aver stipulato un patto col diavolo dopo che questi lo aveva tentato nove volte. Dopo un periodo di nove anni in cui il Maligno era stato al suo servizio e al cui scadere sarebbe dovuto entrare in possesso del corpo e dell'anima del pittore a termini di contratto, questi, pentito, passò un periodo di penitenza ponendosi sotto la protezione della Madonna, al che il diavolo riapparve e gli restituì il patto scritto col sangue. Ma la pace durò poco. Fu perseguitato da visioni terribili, questa volta di origine celeste, perché si facesse restituire un secondo patto scritto con l'inchiostro. Ottenuto anche questo entrò nell'Ordine dei Fratelli della Misericordia ormai del tutto libero.

In che consisteva propriamente tale patto? Freud pone in risalto che, lungi dal contenere elementi tradizionali che ognuno si attenderebbe in un caso del genere - ricchezza, amore, fortuna - il contratto contemplava nelle sue clausole qualcosa che, entro l'ottica che ci riguarda, potremmo definire come sintomo dell'incalzare della modernità. Il pittore, a cui era morto il padre, ci dice Freud, era caduto in uno stato di profonda depressione melanconica; questa non gli consentiva più di essere produttivo nella sua arte. Di che ha allora bisogno, per superare una tal crisi morbosa il personaggio in questione? Non di un intervento demoniaco, bensì diabolico e, cioè, appunto di ripetizione potendo riprodurre tramite una propria configurazione psichica un sostituto paterno che riempia fantasticamente il vuoto lasciato dal lutto che l'aveva

<sup>88</sup> S. Freud, *Una nevrosi demoniaca del secolo decimosettimo*, trad. it. cit., pp. 359-360. Corsivo nostro.

privato del legame libidico con l'oggetto originario, fonte ambivalente della propria identificazione.<sup>89</sup>

Freud ci indica in questi termini la via della soluzione di questo caso: «ritorniamo dunque alla nostra ipotesi [l'unica praticabile, aveva osservato, se non si crede al diavolo o ad altre spiegazioni inimmaginabili, ndr] secondo la quale il diavolo con cui il nostro pittore stringe il patto è un diretto sostituto del padre».<sup>90</sup>

Ma perché tale scelta cade proprio sul diavolo? Perché quella del padre è «una rappresentazione che ha un contenuto ambivalente» e, dunque, entro la psiche «si scompone in due termini opposti in netto contrasto tra loro»: l'immagine di Dio assorbe il lato affettivamente percepito come quello del padre buono, quella del diavolo il lato del padre cattivo. La conclusione a cui giungiamo allora in base a tutto il ragionamento è la seguente: «se il Dio giusto e misericordioso è un sostituto del padre, non c'è da stupirsi che anche l'atteggiamento ostile nei confronti del padre, per cui il figlio lo odia e lo teme e si lamenta di lui, abbia trovato espressione nella creazione di Satana».<sup>91</sup>

Il punto essenziale di tutta la ricostruzione per quanto ci riguarda è allora che l'immagine mitica è ridotta da Freud ad immagine psichica. La sua origine viene svelata ricavandola dal contesto dell'*Heimlich* del soggetto che si ribalta come perturbante, ovvero come ciò che gli appare provenire da infinite lontananze che la psicoanalisi insegna magistralmente a ricostruire come infinita vicinanza.

In questo modo la storia del patto diventa, appunto, la storia di una nevrosi, ma può essere decifrata come tale, se non ci inibiamo dal pensare la cosa sino in fondo, proprio perché così si è venuta configurando la forma di identità universalmente predominante nella modernità. Essa è l'epoca in cui il campo degli elementi cosmicamente apprezzabili si riduce a quello delle forze di produzione della psicologia borghese che producono e riproducono il proprio cosmo nei termini del sempre identico, a patto di riuscire a strutturare l'ambito dell'accadere sempre e solo entro il modello della coazione a ripetere.

XV - «*Ma mentre io mi sentivo alleggerito e chiarificato per aver tramutato la realtà in poesia, i miei amici invece ne furono turbati, credendo di dover tramutare la poesia in realtà, imitare un tale romanzo e spararsi*».

Il segreto del carattere infinitamente aperto della struttura degli eventi entro la modernità può quindi venir compreso nei termini di una loro costituzione, occulta e

<sup>89</sup> A proposito di tale tematica cfr. S. Freud, *Trauer und Melancholie*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. X, trad. it. *Lutto e melanconia*, in *Metapsicologia*, Torino 1978, pp. 125-143.

<sup>90</sup> S. Freud, *Una nevrosi demoniaca*, trad. it. cit., p. 374.

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 375-376.

coattiva nei confronti dei suoi portatori empirici, improntata alla ripetizione dell'eternamente identico. Abbiamo già visto che per essere veramente nuovo l'evento dovrebbe per principio sintonizzarsi sulla lunghezza d'onda del caso, porsi in attesa di quel «quid» che unicamente giunge dal futuro, dalla lontananza reale. In questo modo «ciò che viene» assumerebbe i caratteri del *finito* e del *non* sempre e comunque *calcolabile* e, nel contempo, di quel che infonde *salute* non camuffata da quel ferale «brivido dell'imprevisto» di cui va eternamente in caccia una umanità oppressa dal *tedium vitae*.

La vita sembra trovare condizioni più favorevoli in un ambito di produzione di oggetti aventi finalità interna e senza scopo, secondo quanto Kant ha indicato nella *Critica del giudizio*. Sarebbe dunque vitale ciò che può esser creato con una forma avente un limite in sé necessario e portatrice, perciò, del solo significato interno. Entro una vita così concepita si muovono liberamente, bendate, potenze oggettive a cui da sempre sono state prestate immagini extraconcettuali<sup>92</sup> aventi valore reale, anche se forse né conoscitivo, né pratico per l'epoca moderna.

Del mondo di queste potenze fan parte di diritto gli dèi e i demoni dell'antichità e la vita che oggi ha appreso a rinunciarvi ha forse operato una scelta necessaria, ma che non ha comportato alcun apprezzabile incremento di felicità, né una particolare elevazione morale da parte dei moderni soggetti socializzati. Il cielo dell'antico Mediterraneo è stato barattato con quello dello *Spleen* di Parigi. E questo può anche lasciar indifferenti; un po' meno il fatto che da tempo la sola possibilità d'esperienza a cui un individuo autorizza se stesso, sia quella della monotonia del proprio arcaico che, rimosso, a lui appare venirgli incontro dal futuro come perturbante novità.

**XVI - «Pensare che la stessa signora di Staël, così intelligente, me ne voleva perché io, nel Coro degli angeli, di fronte al Padre eterno, avevo rappresentato il diavolo così bonaccione!»**

Freud sostiene che il pittore demóniaco da lui analizzato fu consapevole/inconsapevole della propria mistificazione: egli scrisse da sé il patto col diavolo che si impegnava a sostituire il padre morto assistendolo benevolmente e, nonostante ciò, dinanzi alla propria coscienza fu come se non avesse perpetrato una tale falsità.

Per sua fortuna Goethe, trattando sotto specie poetica la costituzione del soggetto moderno nel *Faust* non dovette sciogliere concettualmente un dilemma del genere, perché poté riprodurre il nodo essenziale della coscienza borghese direttamente sotto la

---

<sup>92</sup> «Da questo elemento spaventoso - scrive Goethe in *Poesia e verità* (trad. it. cit., p. 1327) - cercai di salvarmi, rifugiandomi secondo la mia abitudine in una immagine».

forma assoluta della poesia. Non può dunque stupire come in questa, diversamente da quanto avviene nella psicoanalisi, Achille possa finalmente raggiungere la tartaruga.

Di certo la domanda che ha trafitto ogni lettore del *Faust* deve essere stata: perché Mefistofele non riesce mai a soddisfarlo? Viene il sospetto che ciò dipenda, certo, dalla formula del tutto particolare che caratterizza il patto, ma soprattutto dal fatto che sia stato possibile includerla semplicemente perché, in modo semiconsapevole, Faust ha steso da solo quel contratto. «Ma allora si tratterebbe di inganno e non di nevrosi», direbbe Freud, e Faust «sarebbe un simulatore e un falsificatore, non un malato ossessionato dall'idea di esser posseduto dal diavolo!». Ma non c'è di che allarmarsi, tutto ciò è perfettamente in linea con il carattere costitutivo della coscienza moderna, nella quale, «com'è noto, le frontiere fra nevrosi e simulazione sono labili». <sup>93</sup>

Le coordinate di un tale mondo che si avvia a rendersi, per così dire, acosmico, sono state precocemente registrate da Goethe sotto specie poetica.

Nello spazio che va dall'inizio della tragedia alla comparsa di Mefistofele, Faust ha maturato, attraverso tutte le fasi di una profonda crisi depressiva, una scelta che lo determina ad abbandonare tutti i presupposti del cosmo classico e cristiano, per avviarsi a costruirne un altro incentrato unicamente sulla propria soggettività. La tragedia di Faust è l'opera con cui Goethe verifica la progressiva consumazione del mondo degli eventi reali al quale l'Io moderno sostituisce quello basato sulla simulazione infinita della novità.

Entro la coscienza di Faust cadono i valori della sapienza tradizionale come sistema, come *ordo idearum* in corrispondenza di un *ordo rerum*; tenuta la strada della magia, ma gli manca la forza di guardare in faccia le potenze cosmiche che gli si fanno innanzi; giunge allora sull'orlo del suicidio, ma lo salva la forza del mistero della Pasqua cristiana, anche se ne ode solo il messaggio perché «la fede manca; a questo punto avverte ormai chiaramente una scissione entro la propria anima che si duplica in una parte, ancora legata al mondo dei contenuti di cui è portatrice la natura, e in un'altra, che trova ormai entro di sé pulsioni legate unicamente ad oggetti interni. Seguendo tali pulsioni Faust è pronto ad operare il superamento della fondazione cristiana del cosmo e ad interpretare il suo principio, incarnato nell'immagine di Cristo, come agire infinitamente produttivo del proprio Io. Così quando interviene Mefistofele quel cosmo è ormai avvertito da Faust come ambito dell'esperienza empirica, come serbatoio della molteplicità dei contenuti su cui l'agire del soggetto può imprimere il segno del proprio volere.

La natura si può d'ora in poi offrire solo come la carta bianca su cui Faust tratterà i propri ghirigori. Così l'esito della scommessa è già segnato.

<sup>93</sup> S. Freud, *Una nevrosi demoniaca*, trad. it. cit., p. 391.

Nella scena del patto Mefistofele dice a Faust: «la solitudine ti atrofizza i sensi e inaridisce in te ogni linfa. Mi adatterò ad essere un *quid* che ti appartenga: compagno, servitore, schiavo». E più in là: «Vedrai che la mia arte sa compiere mirabili prodigi. Io ti darò quel che non vide mai nessun uomo al mondo». Replica Faust: «E che puoi offrirmi tu, povero diavolo? Con che puoi barattare l'ansia della umana ricerca senza fine di ciò che sta sempre più in alto?» Ed ecco che Faust espone la famosa sequenza dei desideri che esprimono quell'abisso ormai apertosi fra cosmo naturale e cosmo moderno: «Potrai tu mai darmi cose dal carattere così intimamente contraddittorio da aver destinazione opposta a quella per cui furon concepite? Il cibo che non sfama; il valore che non dà ricchezza; l'attività priva di piacere; la donna che non ti appartiene; la rinomanza effimera? Il frutto che è già marcio prima di venir consumato; gli alberi che ogni giorno rinverdiscono?».

La risposta di Mefistofele se ne sta innocentemente al di là di quello che Freud chiamerebbe il confine funesto dell'organizzazione della libido, quello al di là del quale, solamente, può aver inizio una forma di amore oggettuale, mentre al di qua - secondo quella che è forse la più profonda intuizione della psicoanalisi - «l'ombra dell'oggetto cadde sull'Io». <sup>94</sup>

Ed infatti «il povero diavolo» risponde: «Sì, tutto ciò posso dartelo. Ma ti piacerà pure di godere dei beni accumulati!».

*XVII - «Quando visitai Goethe l'ultima volta sul suo tavolo da lavoro c'erano due grandi volumi in-folio contenenti manoscritti. Indicandomeli disse: Chiusa sotto sette suggelli sta qui la seconda parte del Faust».*

All'amico Boisserée che, desideroso di sapere come si sarebbe concluso il *Faust*, provocava Goethe dicendo «Penso che il diavolo finisca per restare scornato», il poeta rispose: «Faust, all'inizio, pone al diavolo una condizione da cui tutto deriva». Ma avrebbe dovuto dire che gli poneva una condizione davvero «diabolica». Essa, infatti, recita in sostanza: «Io sarò tuo quando mi sentirai ammettere di avermi procurato un vero godimento e cioè quando desidererò che quel tale attimo, perché bello, divenga eterno». Ma soddisfare una simile condizione è doppiamente impossibile, per Mefistofele.

Se prendiamo il diavolo goethiano in termini di potenza numinosa oggettiva, questa, come forza produttiva naturale non può che offrire prodotti naturalmente limitati, oggettivamente significativi in quanto destinati ad estinguersi nel loro uso. Se

<sup>94</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia*, trad. it. cit., p. 132. Cfr. K. Abraham, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seeischer Storungen*, in «Neue Arbeiten zur arztlichen Psychoanalyse», n° 11, Lipsia-Vienna-Zurigo, pp. 1-96, trad. it., *Tentativo di una storia evolutiva della libido sulla base della psicoanalisi dei disturbi psichici*, in *Opere*, cit., vol. I, pp. 286 e ss.

invece lo prendiamo nella sua fattispecie, pur oggettiva, di diavolo, allora dobbiamo dire che non può soddisfare Faust che offrendogli ripetizioni; ma queste sono coattive e non vere soddisfazioni che, come tali, non può offrire un diavolo, ma solo un demone: perciò «l'attimo fuggente» - ovvero ciò che appartiene eminentemente al caso - non è mai sotto il controllo di Mefistofele che in termini di pseudo-evento. Ma, infine, entro questo contesto, è evidente che l'esperienza di Faust consiste nel provare a se stesso la propria potenza a tracciare i contorni di un cosmo solitario, interamente rotante attorno alla propria soggettività, poiché le sue leggi risultano unicamente ricavate dal mio Io voglio che stabilisce il mio essere e, con ciò, l'essere come tale. D'ora innanzi non vi saranno più cose, ma solo interpretazioni.

E il «gran beffardo»? E' giocato dalla forma trionfante di astuzia della ragione incarnata da Faust; fornirà materiale ed energie per le forze produttive della *Weltgeschichte*. «Ormai, potrebbe aver detto l'uomo al diavolo, la diabolicità del tuo eterno negare fa parte della mia costituzione». Certo così Penuria, Insolvenza e Inedia saranno vinte, ma non la Cura. E la psicoanalisi ha scorto quanto profondo sia il suo legame con l'*Heimlich* di questa costituzione.

Sorridendo Goethe concede un attimo di godimento in punto di morte alla sua creatura poetica e così i buoni angeli posson cantare, rasserenanti «Tutto passò». E lì c'è Mefistofele, scornato, per nostra consolazione, che, però, bofonchia «Passò! Sciocca parola. Passò! Perché? Passato e puro Nulla non son forse tutt'uno? A che mai vale crear senza respiro? Vale soltanto per poter travolgere, quindi, nel nulla ogni creata forma. «Passò!» [...] Che vuol mai dire? Tanto varrebbe che non fosse stato. Pure, è qualcosa che va intorno errando, come se fosse [...] Eh, sì! Per conto mio, preferirei davvero il Nulla eterno».<sup>95</sup>

**Conclusione** - *«Nessuno svela all'altro i trucchi di un'arte o di un mestiere; tanto meno i trucchi della vita. Il trucco è una sintesi di esperienza; esso significa: col minor sforzo raggiungere la meta, lo scopo; è la via più breve, la linea retta per giungere alla cosa giusta, al voluto effetto».*

La coppia numinosa Dio/diavolo venne posta come assoluto all'inizio dell'era cristiana; entro di questa tracciò una parabola il cui esito fu quello di una sua riduzione a rappresentazione psicologica, priva di corrispondenza, del soggetto moderno, che così autofondava se stesso. In tal modo il diavolo, dallo status di potenza sovransensibile di

<sup>95</sup> J.W. Goethe, *Faust*, in *Werke*, «Hamburger Ausgabe», cit., vol. III, trad. it., *Faust. Seconda parte della tragedia*, Atto V, in *Opere scelte*, Firenze 1970, 2 voll., vol. II, p. 1188, nella bella versione poetica di Vincenzo Errante.

eterno negatore, si contrasse in potenza soggettiva che infinitamente nega. Ciò è sedimentato quale strato della costituzione faustiana interpretabile - in termini freudiani - come priva di oggetti, come costituzione melanconica e così infinitamente diabolica nella forma del suo agire, che ha quale proprio principio autofondatosi la coazione a ripetere.

Il vero diavolo di Faust è entro il suo proprio spirito scissosi e divenuto ambivalente nei confronti del proprio oggetto originario introiettato di cui va in cerca in quel mondo che egli stesso ha svuotato. Da allora null'altro che ripetizioni possono farsi incontro a un tale spirito, perché sempre, di nuovo, non gli si fa incontro che il proprio arcaico che ammicca come novità entro il contesto della propria simulazione.

Goethe ebbe il fulmineo presentimento dell'esito della modernità e ne rappresentò la chiave in allestimento poetico. Rispetto al contesto che trionfava si fece da parte e perseguì per sé il disegno della costruzione di una personalità protetta dai numi ed ispirata al modello della divinità platonico-epicurea. Volle per sé un'esistenza aperta al caso, alla possibilità del nuovo, e nel contempo stabilizzata entro la struttura di un cosmo in cui fossero ancora operanti energie pagano/cristiane. Lavorò per mantenere in vita le immagini di tali energie, per rammentarne a sé e agli altri il valore.

Così concepì la *summa* della modernità in un'opera teatrale in cui veniva trattata essa stessa come mito, certo al di là di quel che avrebbe desiderato sapere di sé. Ma questo era per Goethe proprio l'ufficio della poesia, «rendere eterno ciò che è passeggero». A quell'opera lavorò tutta la vita, perciò nel corso della sua rappresentazione volle riservare per sé un posto particolare, quello che si trova nella buca del proscenio e che lo rende visibile agli attori, ma occulto al pubblico. Di lì ha potuto svolgere indisturbato le sue attività preferite: quella di osservatore disincantato e divertito, e quella di ammaliante, terribile, ma gioioso maestro rammentatore.



Nicola Merola

L'oroscopo del saggio. Su Algarotti

*quando io parlo del saggio come  
una forma d'arte, lo faccio in  
nome dell'ordine*

György Lukács

Meno proverbiale della genuflessioncella metastasiana che per una volta si meritò lo sdegno del sempre tragico Alfieri della *Vita*, è a lungo risultato ugualmente imperdonabile, press'a poco per gli stessi motivi, ma con l'aggravante di una mediocrità troppo prosaica anche per i più grigi dei suoi patriottici detrattori, il felice cosmopolitismo di Francesco Algarotti<sup>1</sup> di borghese creato conte, ciambellano e ambasciatore dal suo Federico II di Prussia, nonché incaricato di fornire opere d'arte italiane per la galleria di Dresda da un «padrone» non altrettanto esclusivo, Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia.

A una più passionata disamina, gli è poi toccato un generico apprezzamento, memorabile soprattutto per la formula elegante e perentoria che, mentre accantonava quei capi d'accusa, di fatto lo ha congedato dalle patrie lettere. Dopo averlo definito, con iperbole troppo scoperta perché l'uditorio non ne pregustasse lo schianto, «lo scrittore più rappresentativo del Settecento italiano»,<sup>2</sup> Pietro Paolo Trompeo si dava il

<sup>1</sup>Sulla fortuna di Algarotti si veda soprattutto la *Nota critico-bibliografica* apposta da G. Da Pozzo alla edizione da lui curata dei *Saggi*, Bari, 1963. Utile anche P. Bédarida, *Stato presente degli studi su F. Algarotti*, in AA.VV., *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*. Atti del Quarto Congressodell'A.I.S.L.L.I. Wiesbaden, 1965.

<sup>2</sup> P.P. Trompeo, Introduzione a F. Algarotti, *Viaggi di Russia*, Torino, 1961<sup>2</sup>, p.VII.

tempo di evocare tutti i confronti disastrosi cui andava incontro la pretesa esemplarità di Algarotti, domandandosi retoricamente se fosse il caso di includerlo perciò nel canone d'eccellenza dei Vico e degli Alfieri, dei Muratori e dei Metastasio, dei Goldoni e dei Parini, e fingendo un crescente disappunto per non poterlo mettere nemmeno sul piano dei Beccaria Gozzi Baretta Casti Cesarotti Casanova de' Liguori, prima di concludere negativamente e con irreparabile causticità. In Algarotti non rilucendo alcun bagliore della grandezza di personalità tanto diverse, lo si poteva ancora sì considerare «Il più rappresentativo», ma «della media umanità di questo secolo [...], farfalla iridata cui seducono via via così l'aiole dell'arte come le serre della scienza, anche se nessuna la trattenga troppo a lungo.<sup>3</sup> A dimostrazione, se pur ce ne fosse stato bisogno, di come la nozione da cui ci troviamo tuttora a partire, di un Algarotti perdutamente superficiale e del suo eclettismo naturalmente votato al compromesso, ripettesse su un altro registro l'immagine vivida del suo curioso trascorrere da Londra a Pietroburgo, da Parigi a Berlino, oltre che dall'ottica all'architettura e dalla letteratura alla storiografia, e rappresentasse insomma lo scotto dell'incompreso cosmopolitismo della sua cultura.

Può essere degna di nota, e arriverà forse a stupire chi non si sia mai domandato se la natura di certe generalizzazioni partecipi più dell'immaginario che dello statistico, l'idea di chiamare a illustrare la realtà di tutti i giorni, quella che si sarebbe intravista dietro e avrebbe suggestivamente contrastato con la festiva definita grandezza dei «maggiori», un personaggio tanto chiaramente di fantasia, una curiosità per eruditi farfalloni e forse l'esasperazione didattica di un intero Settecento di fantasia.

Proprio il cosmopolitismo di Algarotti, e saremmo tentati di dire la sua professione di intellettuale organico all'illuminato dispotismo delle corti e all'illuminismo dispotico delle capitali della cultura europea, è invece un buon punto di partenza per correggere lo stereotipo di una rappresentatività come mediocrità e irrilevanza individuale, se non *tout court* invisibilità. Basti pensare a come uno scrittore così notoriamente disimpegnato finiva per dar conto di tale sua scelta, reinterprestando la nostalgia arcadica della corte e del centro propulsore della cultura con un pragmatismo e persino una specie di risentimento nazionalistico che gli venivano direttamente da Machiavelli. O forse era in omaggio alla legge di gravitazione universale del suo Newton, che Algarotti si sforzò di percepire tanto nitidamente il gioco delle forze culturali e seppe spiegare l'irresistibile attrazione esercitata nella realtà su di lui e virtualmente su tutti dalle prime capitali della moderna opinione pubblica.

Tali sono gli effetti della picciolezza e divisione degli stati: ignoranza, presunzione, frivolezza. La vera Accademia è una capitale, dove i comodi della vita, i piaceri, la fortuna vi chiamino da

---

<sup>3</sup> Ibidem.

ogni provincia il fiore di una gran nazione, dove otto in novecentomila persone si elettrizzino insieme.<sup>4</sup>

Certo invece che di realismo si potrebbe parlare di cinismo e sarebbe sicuramente istruttivo confrontare con questo passo quello dove alla «picciolezza e divisione degli stati» si attribuiva la grande fioritura della civiltà greca, o denunciare secondo copione l'atteggiamento oscillante nei confronti delle accademie, ora poco meno che provvidenziali, ora inutili trastulli: «Di tutti i tribunali i più severi sono forse le Accademie di lingua, come i fanciulli sogliono essere i più crudeli degli uomini». <sup>5</sup> Non si può negare tuttavia che l'ideale cosmopolita viene presentato come una necessità e che, anziché limitarsi a giustificarlo, in questo modo lo scrittore sembra metterne in risalto il carattere provvisorio e strumentale. Comunque sia, resta il fatto che rivolgendosi a Voltaire, cui in gran parte doveva la sua precoce notorietà europea, egli, per confermare la propria adesione all'ideale di una sovranazionale *République des Lettres*, non trova di meglio che agganciare il riscatto della contemporanea decadenza culturale italiana e il proprio stesso destino intellettuale all'esistenza di un circuito interno e alla crescita di un pubblico borghese.

Che poi non si trattasse nemmeno soltanto di buoni propositi, risulta dalle conseguenze immediatamente rilevanti che altrove Algarotti giunse a dedurre da constatazioni dello stesso tipo.

Sans capitale et sans cour il nous faut écrire une langue presqu'idéale, craignant toujours de choquer les gens du monde, ou les savans des académies; et dans cette carrière on n'a pour guide que le goût, dont il est si difficile de fixer les loix. Si l'Italie avoit eu dans ces derniers tems des Princes, tels que le Nord en voit aujuord'huy, notre langue ne seroit plus incertaine, et comme autrefois elle seroit universelle.<sup>6</sup>

Il problema è insomma ineludibile perché investe il linguaggio, quella lingua «ni vivante ni morte»<sup>7</sup> che costituisce la condizione prima del lavoro intellettuale di qualsiasi scrittore italiano: «Ogni scrittore dee stare, dirò così, nel suo paese e nel suo secolo»,<sup>8</sup> per ragioni di opportunità che vanno anche oltre un'interpretazione prescrittiva del mito settecentesco del genio della lingua:

<sup>4</sup> Lettera a Voltaire del 10 dicembre 1746. Citiamo dalle *Opere* di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli, a cura di Ettore Bonora, Milano-Napoli, 1969, p. 549.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 588 (dai *Pensieri diversi*).

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 13 (è la lettera dedicatoria a Federico II dei *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*).

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 564: Lettera a Giuseppe Pecis del 4 febbraio 1760.

Diversi sono appresso nazioni diverse i pensamenti, i concetti, le fantasie; diversi i modi di apprendere le cose, di ordinarle, di esprimerle. Onde il genio, o vogliam dire la forma di ciascun linguaggio, riesce specificamente diversa da tutti gli altri, come quella che è il risultato della natura del clima, della qualità degli studi, della religione, del governo, della estensione dei traffici, della grandezza dell'imperio, di ciò che costituisce il genio e l'indole di una nazione. A segno che una dissimilitudine grandissima conviene che da tutto ciò ne ridondi tra popolo e popolo, tra lingua e lingua; e i politici tengono per naturalmente nemici quei popoli che parlano lingua diverse.<sup>9</sup>

Ciò comporta da parte dello scrittore l'assunzione di una nuova responsabilità nei confronti del suo pubblico naturale: egli non potrà ritenersi soddisfatto di partecipare a titolo personale, o con i *savans des académies*, alla circolazione europea delle idee, ma dovrà impegnarsi a saldare lo iato tra *gens du monde* e *savans* nell'unica maniera possibile, visto che la creazione di un vero e proprio pubblico moderno dipende da fattori di tutt'altro genere, superando cioè l'aleatorietà e l'arbitrarietà del *goût* e stabilendo una comunicazione efficace ai vari livelli. Come se insomma il problema della formazione del pubblico potesse diventare quello della pubblicità della comunicazione e la sua soluzione acquistasse in validità generale quanto perdeva in concretezza, non creando certo *ex nihilo* quella «conversation familière» di cui lo scrittore avrebbe aspirato a «rendre l'air et le tour»,<sup>10</sup> ma indirizzando la costruzione della *langue presqu'idéale* in modo che essa fosse accessibile a tutti.

L'intelligente moderazione delle proposte più propriamente linguistiche di Algarotti, contro il culto superstizioso dell'antichità e del «rancidume» trecentesco e in favore dell'uso reale, non sembra prescindere da questo progetto e anzi verrebbe meno alla istanza funzionalistica cui nelle più diverse circostanze si appella lo scrittore, se non sottoponesse l'uso al tribunale superiore di una generalizzata efficacia comunicativa e non richiedesse poi sempre l'approvazione da parte dei dotti che fanno le veci di una capitale che non c'è.

Così, già fedele alla convinzione «che punto si trovasse di bellezza là dove non si riscontri una qualche utilità» e che niente «metter si dee in rappresentazione che non sia anche veramente in funzione»,<sup>11</sup> quando il problema gli si presenta per la prima volta, Algarotti non cerca il consenso sulla globalità delle sue scelte concretamente linguistiche, ma punta tutto sulla riuscita del suo progetto di integrale pubblicità e di evidenza, se non sulla bontà pura e semplice del progetto. È dunque con una nuova attenzione che ci volgiamo alla fortunatissima operetta divulgativa originariamente e più significativamente intitolata *Newtonianesimo per le dame* e da ultimo, quando

<sup>9</sup> Ibidem, p. 515: *Saggio sopra la necessità di scrivere nella propria lingua.*

<sup>10</sup> Ibidem, p. 13: Lettera dedicatoria a Federico II già citata.

<sup>11</sup> Ibidem, pp. 312-313: *Saggio sopra l'Architettura.*

ormai il suo titolo era *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, arricchita della dedica a Federico II dalla quale abbiamo citato. All'inizio, vi si trova tracciata una sorta di deontologia del divulgatore che è al tempo stesso la divisa di integrale pubblicità cui intende conformarsi lo scrittore. Ristretto a villeggiare in un arcadico *locus amoenus* con una Marchesa, «il cui aspetto ben risponde a tale amenità del luogo»<sup>12</sup> Algarotti finge che gli

convenne ragionar con lei di filosofia. Mi ridusse a questo l'acutezza del suo ingegno non meno che della sua curiosità, la quale, secondo che porta il discorso, si risveglia a un motto, e non si sbrama così di leggeri. Più vaga di sapere che volenterosa di parlare, non meno ella sa fare di belle domande che ne voglia udire la risposta: e tali per altro sono le maniere, ond'ella suole accompagnare e condire ogni sua voglia, che quanto piace a lei, tanto solamente può piacere ad altrui.<sup>13</sup>

Poteva mai sembrare più appropriata la formula di Arcadia di filosofia che di fronte a una situazione del genere? Alla riduttività della formula, non opponiamo però soltanto il sospetto di un senso di responsabilità più rigoroso e per così dire sportivo («si risveglia a un motto») che in tante altre occasioni. La nobile alunna tiene bordone al maestro, quando avanza le sue richieste:

Piano a' mai passi [...] andiamo adagio. Troppo presto voi uscir ne vorreste, senza badare, se altri vi possa tener dietro sì, o no. Dichiaratene un po' più diffusamente tutte queste cose; e non vogliate che la vostra chiosa abbia più bisogno di chiosa essa, che non ne avea forse il testo medesimo.<sup>14</sup>

E il maestro è pronto a risponderle, con le difficoltà esponendo il progetto e il pregio del compito al quale si accinge, quello contingente e almeno in parte fittizio dell'erudizione scientifica della marchesa e quello ben più importante della definizione dei requisiti cui deve rispondere qualsiasi comunicazione non puramente strumentale nel regime di incertezza che deriva dalla disparità di cultura rappresentata dagli interlocutori del *Dialogo*, ma è realmente caratteristico della situazione italiana e prefigura la condizione-limite del moderno irriducibile pluralismo:

la Marchesa era bensì di varie cognizioni fornita, ma di filosofia non avea tintura veruna: e della filosofia era pur bisogno darle una qualche contezza, prima di venire all'ottica, e agli ultimi ritrovamenti del Neutono. Si aggiungeva a questo il doverle dichiarar l'ottica, senza aver alla mano quei vetri, ond'essa, quasi direi, procede armata, e senza i quali male si può venir a capo di

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 20.

quella scienza. E sopra tutto avendole io a parlar di fisica senza l'aiuto della geometria, mi pareva quasi che impossibile tor via le spine e non disfogliar la rosa.<sup>15</sup>

Basterebbe già questo, si pensi all'accenno rivelatore all'impossibilità di far ricorso a qualsiasi tipo di dimostrazione sperimentale, per rendersi conto di come i problemi della divulgazione stiano a rappresentare la questione forse più generale, e comunque più importante per Algarotti del moderno saggismo, di una scrittura cioè in cui si accoppino le esigenze conoscitive della scienza con la civile considerazione di quelle di un destinatario genericamente colto ma sprovvisto di qualsiasi preparazione specifica e tuttavia desideroso di ricevere un messaggio culturalmente serio e impegnativo. Perciò nella dedica già ricordata si poteva leggere:

Tous les ouvrages, de quelque genre qu'ils soient, demandent l'homme tout entier. Mais j'ose dire, qu'un des plus difficiles c'est le dialogue scientifique: sur tout lorsque les figure de géométrie, et les termes d'art doivent en être bannis; qu'il faut remplacer les uns par des équivalents pris dans les objets les plus connus, et les autres par le secours des descriptions. Mais ce seroit, Sire, abuser de votre tems, et peu connoître votre génie, que de vouloir vous prouver, combien il est difficile d'instruire l'esprit en parlant toujours à l'imagination, de suivre la méthode la plus rigoureuse et la cacher en même tems, et de donner à un traité de physique l'agrément, pour ainsi dire, d'une pièce de théâtre.<sup>16</sup>

È in questo senso che si spiega la critica, mossà ad Aristotele e non a un divulgatore qualsiasi, dell'uso di «un certo suo linguaggio, o gergo particolare»,<sup>17</sup> tanto che ci sarebbe voluto l'esempio di Newton per «mostrare a' filosofi ciò che si sarebbe dovuto fare in ogni tempo, a non voler parlare un linguaggio inintelligibile, voto di senso, e pieno di orgoglio».<sup>18</sup>

Che non si trattasse comunque di un episodio trascurabile, limitato all'ambito contingente della divulgazione o senz'altro riconducibile alla civiltà degli Enciclopedisti, viene appunto confermato dalla centralità della scelta più personale da lui compiuta, quella appunto per il saggio, nel pensiero di Algarotti:

certi pensieri che hanno un certo che di grazia originale in lettere o in piccioli saggi, la perdono, mi pare, nel metodico apparato di un libro. Senza che io sono nella letteraria milizia volontario anziché soldato, e benché vogliano i volontari e debbano altresì più travagliarsi nell'armi e nella zuffa de' soldati stessi, è loro permesso almeno vestir quella divisa che più lor piace!<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>18</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 306: *Lettere di Poliziano ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, VI.

Ciò che era occasionale e sembrava motivato soltanto dalla scelta di una interlocutrice dilettante, diventa qui la regola, di fronte all'assunzione da parte dello stesso Algarotti della divisa del dilettante, ovviamente non per sé ma per il prediletto saggismo, per la decisione *de suivre la méthode la plus rigoureuse et la cacher en même tems* in nome di esigenze che non solo sbrigativamente potremmo definire letterarie. Tra la accettazione virtuosistica di una sfida impossibile e il realismo apparentemente più opportunistico:

E perché pochissimi sono tra noi quelli che, avendo il potere in mano, diano qualche parte del tempo alla lettura di libri, ho creduto dover singolarmente studiare in questa operetta [*il Saggio sopra il Commercio*] la brevità, acciocché dalla picciolezza del volume fossero invitati a leggere quello che gli avrebbe forse atterrito presentato loro sotto mole maggiore.<sup>20</sup>

Ma in realtà veramente in linea con le tendenze fondamentali di una situazione in cui «l'ideale del gentiluomo [*Les gens du monde*] cooperò con l'appello all'universalità per escludere dal corpo della letteratura lo sfoggio di cognizioni e l'uso di termini tecnici».<sup>21</sup>

Una distinzione non dissimile a quella implicita nell'algarottiano rifiuto del «gergo» sarà compiuta da Leopardi, tra «termini» e «parole», con una analoga preferenza accordata a queste ultime e una importante conseguenza del primato dei «termini» nella lingua francese: «Benché questo la renda facile e comune, perch'è la lingua più *artificiale* e geometricamente nuda ch'esista oramai», non è una lingua facile e comune come si conviene alla poesia, dal momento che, «Quanto più una lingua abbonda di parole, tanto più è adattata alla letteratura e alla bellezza ec. ec. e per lo contrario quanto più abbonda di termini».<sup>22</sup> E Algarotti, nel suo *Saggio sopra la lingua francese*, già ricordava: «fu chi disse che l'Accademia dando a' Francesi la grammatica, aveva loro levato la poesia e la rettorica», e attribuiva a Du Bos il merito di aver mostrato «come per la presente meccanica sua costituzione esso [idioma francese] non è né musicale né pittoresco, che tanto è a dire ritroso, se non ribelle alla Poesia».<sup>23</sup>

Ci voleva un riferimento così diretto alla letteratura e anzi alla poesia per dimostrare definitivamente che il celato rigore della dedica a Federico era un requisito del divulgatore solo in quanto questi anticipava il saggista. Stupisce piuttosto che, nella algarottiana fedeltà a una immagine unitaria della cultura *sub specie litterarum*, si insinuasse un principio di differenziazione teorica, per cui l'iscrizione alla letteratura non

<sup>20</sup> *Saggio sopra il Commercio*, nella ed. cit. dei *Saggi*, p. 345.

<sup>21</sup> R. Wellek, *Storia della critica moderna*, trad. it., Bologna, 1959, vol. I p. 27.

<sup>22</sup> G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 110, in *Tutte le opere*, a c. di W. Binni, Firenze, 1969.

<sup>23</sup> *Saggio sopra la lingua francese*, nell'ed. cit. delle *Opere*, pp. 534 e 541-542.

sembra più naturale e automatica, come doveva essere nella prospettiva tradizionalmente unitaria, ma richiede il rispetto di una norma e sia pure di quella generalissima, nonché valida come una sintesi o una prova cruciale, dell'opzione per le «parole». A proposito della quale e dell'impronta nobilmente orale che le conversazioni algarottiane si fanno un punto d'onore a mantenere, varrà forse una giustificazione come quella che, nel *Saggio sopra l'Architettura*, modera il troppo rigido funzionalismo della fonte, il francescano Carlo Lodoli, ove, invece della modularità del legno rispetto alla pietra con cui realmente si edifica, si intenda l'impronta incancellabile della voce umana, o meglio la situazione originaria del discorso rivolto a qualcuno in una determinata circostanza, «quella disinvoltura di stile che è propria del dialogo» e per esempio rifugge dai «lunghi periodi col verbo in fine, nemici dei polmoni e del buon senso e tanto amati da' nostri scrittori». <sup>24</sup>

Al tempo che gli uomini avvisarono di ridurre l'Architettura in arte, non è egli naturale a pensare che tra tutte le materie con che edificar poteasi, pigliar dovessero le forme da una materia sola, onde potere stabilire certe e determinate regole nell'ornare gli edifizj, nel rendere anche graziose alla vista quelle cose che trovate aveano per uso e comodo loro? E a tutte le materie non è egli ancora naturale a pensare che dovessero preferir quella che potea somministrar loro un maggior numero di modanature, modificazioni e di ornati che qualunque altra? <sup>25</sup>

Allo stesso modo in cui la letteratura si lascia contrassegnare da una strategia linguistica, all'insegna magari del recupero della «materia matrice», <sup>26</sup> la scienza avanza, per bocca di Algarotti, le sue precise richieste, quelle che non volle soddisfare Cartesio e di fronte alle quali la letteratura, e quindi anche il saggio, si trova chiaramente in difficoltà.

Volevano anch'essi [Cartesio e i suoi seguaci] la ragion dell'uomo libera dal giogo dell'autorità; e degli aristotelici dispregiatori eran solenni, il che già era di moda. Di fare tante esperienze e osservazioni, onde venire in chiaro de' naturali effetti, non si davan gran travaglio. Si davan bensì vanto di spiegare ogni cosa con grande speditezza, e per modo che senza fatica potesse intendergli ognuno. [...] Né era cosa in natura, che in certo modo non operassero a mano, quasi testimoni di veduta della creazione del mondo. <sup>27</sup>

Il sarcasmo non nasceva solo dall'atteggiamento naturalmente polemico del partigiano di Newton e del fedele di Galilei nei confronti della linea di pensiero concorrente. Drammatizzava anche, non molto persuasivamente, la differenza esistente

<sup>24</sup> Ibidem, pp. 569 e 568: Lettera al Marchese Azzolino Malaspina del 4 febbraio 1764.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 318.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 330.

<sup>27</sup> Ibidem, pp. 23-24: *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*.



tra il proprio personale modo di procedere e quello, sentito pericolosamente vicino, del cartesianesimo più letterario.

Ma ben crederei che si dovesse dire piuttosto come, atterrito ch'ebbero amendue il barbaro edificio degli scolastici, il Galilei costrusse in luogo di quello una casa non così ampia, ma solida per modo che nulla aveva da temere dalla lunghezza del tempo, e il Cartesio vi sostituì una scena da teatro, che era per isparire e dileguarsi ben presto dalla vista. [...] Non è però meraviglia ch'ella tenesse rivolti in sé gli occhi delle persone e levasse di grandi applausi. Se mancavano di solidità i principi di Cartesio, del che pochi erano atti a giudicare, egli seppe in contraccambio entrare nelle menti dei più coll'ordine che diede a' suoi pensamenti, ne diletto la fantasia colle belle similitudini onde gli ornò mostrando qua e là quello ingegno poetico che vivo dalla fanciullezza tralucea in esso lui. [È noto che infatti] quasi tutti gli uomini vorrebbero con poca opera farsi ricchi e scienziati.<sup>28</sup>

Se non per vaghezza di «aura popolare»,<sup>29</sup> Algarotti deve evitare persino il sospetto che i suoi possano essere «nomi senza soggetto»,<sup>30</sup> e non è quindi immune dal fascino di una semplicità e, proprio cartesianamente, di un'evidenza che rappresentano pur sempre l'unica controprova alla portata del suo saggismo.

In assai maggior pregio senza dubbio si hanno a tenere coloro, che con pochissimi ordigni sanno far quello per cui gli altri ne mettono in opera moltissimi.<sup>31</sup>

L'affermazione è della Marchesa nel *Dialogo*. Ma il rasoio di Occam conviene di più all'impugnatura ferma del saggista che non a quella della bella signora con la quale bisogna tuttavia fare i conti, adottando tutte le precauzioni del caso. Ovviamente non per lei, ma per quello che rappresenta:

la medesima certezza delle cose sbandisce ogni contenzione che è pur l'anima del dialogo; e nulla lasciando nell'arbitrio dell'altrui volontà, sembra avere, come avvertì un gran filosofo, alquanto dello scortese.<sup>32</sup>

Volendo «sciogliere insomma geometricamente», anziché «per approssimazione» il problema «di farmi una lingua pura e corrente [...], che non istonasse né alle orecchie de' gentiluomini, né a quelle degli scienziati»,<sup>33</sup> Algarotti è giunto a definire prescrittivamente, sulla base dell'obbligo della pubblicità, non la civile

<sup>28</sup> *Saggio sopra il Cartesio*, nell'ed. cit. dei *Saggi*, pp. 415-416.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 424.

<sup>30</sup> *Dialoghi...*, in *Opere cit.*, p. 22.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 567: Lettera al Marchese Azzolino Malaspina cit.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 570.

comunicazione familiare o il corrispondente pionieristico disegno di giornalismo, per cui credeva di lavorare, ma senz'altro la letteratura, ignorando come bastasse la sola presupposizione di una legalità linguistica integralmente razionale, in cui tutto si spiega e può essere giustificato, per passare a quella teoria ristretta del linguaggio che è la teoria letteraria. Perché allora il consenso ricercato non può esprimersi che sulla funzionalità della comunicazione linguistica e tale funzionalità deve essere tendenzialmente assoluta e naturale. Che è appunto la contraddizione costitutiva della comunicazione letteraria..

Ammirevole, in uno scrittore che non disponeva degli strumenti teorici necessari a superarla, l'aggiramento della ulteriore contraddizione che ne derivava. Ci riferiamo alla risoluzione di agganciare a due casi particolari, il circuito dilettantesco della comunicazione praticata e l'irrilevanza scientifica dei fenomeni esaminati, la problematica validità del proprio lavoro saggistico. Se di per sé l'appello alla «pubblica argomentazione razionale», della quale si esalta «il richiamo alla ragione» e già si pronostica la «sprezzante riduzione a cavilloso almanaccare»,<sup>34</sup> è la spia di un atteggiamento culturale fertilissimo e moderno, non è infatti meno interessante l'affermazione secondo la quale «nelle cose che dipendono principalmente dall'ingegno [distinte da quelle "che dipendono per la maggior parte da una serie lunghissima di osservazioni"] è forza dar vinta la causa agli antichi, e massimamente a' Greci, nazione di spirito acutissimo posta sotto clima felice e distribuita in stati liberi e rivali, ne' quali la eccellenza nelle cose d'ingegno guidava alle ricchezze, all'onore, alla signoria», e perciò «un Neutonò può correr rischio di avere un giorno de' compagni tra' filosofi, dove un Omero sarà sempre il re degli scrittori».<sup>35</sup> Questa non è solo una presa di posizione nella *cccquerelle des anciens et des modernes*, ma anche la giustificazione di una ricerca che non approderà mai alla rassicurante formalizzazione delle scienze e, per non rassegnarsi a ripetere stancamente le verità scoperte e messe alla prova in tutt'altro ambito, sceglierà di continuare imperterrita il proprio colloquio con i grandi del passato, nella convinzione che il più delle volte miglior partito sia quello di «risalire quasi in ispirito sino a' principi primi» e che «abbiamo il più sovente mestieri di chi ci mostri quello che pare dovesse saltare agli occhi di tutti».<sup>36</sup>

Il saggismo algarottiano, che già conosce e pratica come norma di cortesia la riduzione delle proprie speciali competenze ai preliminari della licitazione del problema, anticipa dunque anche il nesso modernamente inquietante tra l'ideale della più assoluta pubblicità e l'erudizione e ci permette di coglierlo quasi allo stato nascente. I tempi non erano ancora maturi, si sarebbe detto una volta, perché lo scrittore se ne

<sup>34</sup> J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, trad. it., Bari, 1971, p. 41.

<sup>35</sup> *Opere cit.*, p. 591: *Pensieri diversi*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 311: *Saggio sopra l'Architettura*.

rendesse conto, ma in questo modo rispondeva implicitamente anche al proprio timore di incorrere nella leggerezza stessa che imputava ai cartesiani. Non è infatti necessario nutrire certezze offensive della ragione prima che del diletterantismo dei gentiluomini e delle dame e nemmeno esprimersi in un gergo incomprensibile, per attingere a una cultura anche sterminata, in cui occupino un posto importante le conoscenze scientifiche. Allo stesso modo del ritorno alle origini, che non è né ovvio né alla portata di tutti, i riferimenti più peregrini confermano la crucialità del discorso saggistico, il suo non essere tributario di nessuna competenza esclusiva, che diventerebbe obbligatoria anche per il lettore, e il suo poter fruire analogamente di informazioni molto meno straordinarie, a patto di non risolversi in esse. Se le origini significano la natura ed esaltano l'ingegno, l'erudizione, lo abbiamo imparato da Poe molto prima che da Borges, scavalca ugualmente diletteranti e specialisti, elettrizzando i primi con gli echi di un mondo misterioso e remoto che basta sempre un altro libro a mettere a portata di mano. Il diletterantismo dei grandi saggisti è figlio sempre di una altissima specializzazione, senza per questo risolversi in una ingannevole lusinga dei lettori sprovvisti di competenze specifiche. Si può ritenere infatti che il suo obiettivo principale sia rappresentato dalla dimostrazione della disponibilità delle competenze alle quali fa ricorso.

Di Algarotti non parleremmo come di un grande saggista, ma l'importanza delle sue riflessioni intorno al «genere» e dei suoi esperimenti in questo senso ci pare ugualmente fuori dubbio, all'interno di una parabola che, per sua esplicita ammissione, tra i moderni comprende almeno Machiavelli, Castiglione e Galilei, accomunati probabilmente da una dimensione pedagogica che, come avremo modo di vedere, anche secondo lui costituisce un riferimento privilegiato della scrittura saggistica.

Gli antichi non suscitano né *pietas* né inquietudine. Là loro presenza si limita a rassicurare lo scrittore circa la legittimità del suo intervento, gli fornisce una traccia da ripercorrere e un mezzo contrastivo per rendere spettacolare la *mise en abyme* dei suoi procedimenti, gli dà infine la corposa illusione di essere inserito in un tessuto culturale omogeneo.

Un esempio per tutti possono essere persino i *Viaggi di Russia*, per lo più letti alla stregua di un lungo «reportage giornalistico»,<sup>37</sup> modernamente efficace e concreto. Algarotti si reca nel paese che più incuriosisce gli intellettuali, gli uomini politici e gli imprenditori europei, come quello che da ultimo si è affacciato prepotentemente alla ribalta internazionale, con l'aureola di una barbara grandezza e di un sistema politico sociale ed economico incredibilmente arretrato, per riferire con la massima precisione circa la consistenza e l'organizzazione delle forze russe di mare e di terra, la natura e le direttrici più importanti degli scambi commerciali, gli orientamenti e le prospettive

---

<sup>37</sup> E. Bonora, *Introduzione*, *ibidem*, p. XVII

della politica estera, l'andamento infine della guerra russo-turca, indirizzando poi a un altro destinatario le ultime quattro lettere, in cui racconta il fallimento del tentativo di penetrazione commerciale compiuto dagli inglesi a distanza di molti anni dagli avvenimenti precedentemente presi in considerazione.

Attribuiamo pure al pragmatismo giornalistico la spregiudicata decisione di assumere informazioni prevalentemente di seconda mano, e spesso tali da non giustificare un viaggio sul posto, fermandosi per giunta solo alle porte dell'impero. Non riusciremo ugualmente a ridurre tutto allo stereotipo del viaggiatore superficiale e curioso, perché le stesse prove che potrebbero essere addotte per dimostrare la sua superficialità e la parte più caduca e arcadica della sua cultura, rappresentano ormai ai nostri occhi la conferma di un atteggiamento ottimisticamente fiducioso nei poteri dell'intelligenza e nella possibilità di trasformarla in un patrimonio comune. Non solo in questo caso, ogni esercizio di scrittura si rivela come un viaggio, la relazione di chi ha compiuto una esperienza degna di essere raccontata nei più diversi campi dello scibile e ritiene di renderla veramente produttiva soltanto inscrendosi nella traccia inevitabilmente letteraria che gli garantisce di parlare ai suoi simili e di ricondurre al noto l'ignoto. Perché il viaggio intrapreso da uno solo possa essere ripetuto da molti senza muoversi di casa. E come se l'estetistico delirio di immobilità dei tempi nostri non dovesse poi far altro che giungere alle estreme conclusioni di questo assunto.

Basti vedere quanto ci tiene lo scrittore a rendere esplicita la deroga che gli pare di compiere e di cui invece si serve per ribadire la propria dipendenza da un orizzonte letterario.

E già parmi essere certo, Mylord, che per assai meno accidenti, che noi non incontrammo in questo nostro tragitto, furono fatti, e si faranno tuttavia dei giornali. Ogni viaggiatore, Ella ben sa, facilmente si persuade, e si vorrebbe persuadere altrui, che i mari ch'egli ha corso sono i più pericolosi, che le corti ch'egli ha veduto sono le più brillanti del mondo; e non manca di tenere di ogni cosa un esatto registro.<sup>38</sup>

È in relazione a questi luoghi comuni, ma senza la pretesa di liberarsene davvero, che i *Viaggi di Russia* riescono a fare emergere la insospettabile consapevolezza dello scrittore e la natura saggistica anche di questa sua opera, dilettesca istituzionalmente e raffinatamente letteraria quanto alla percezione dei propri limiti e alla più generale capacità di costruirsi conseguentemente in corrispondenze e trasgressioni.

---

<sup>38</sup> Ibidem, pp. 179-180.

Io potrei cominciare anch'io dal narrarle [...]. Tutte queste cose, Mylord, potrei narrarle, se io volessi fare il giornale del nostro viaggio. Non gli mancherebbono a un bisogno gli ornamenti o ricci scientifici. Potrei dirle, per esempio [...]. Potrei dirle ancora<sup>39</sup>

qualcosa che, se venisse detto senz'altro, costituirebbe semplicemente un'informazione, e che così invece imprime una nuova torsione retorica a tutto il discorso, sul quale infine soltanto e sulla sua ostentata costruzione possono contare i lettori, come su una petizione di principio circa la praticabilità e l'agio letterario dei *Viaggi*

All'insegna della preterizione, per cui sembra capace di esistere quasi solo ciò che viene cancellato, si svolge anche l'utilizzazione dei riferimenti classici, che, più o oltre a chiamare in causa analoghe competenze da parte del lettore, riduce lucidamente a un repertorio di luoghi comuni e dà un fondamento di certezza a tutto quanto è suscettibile di essere raccontato.

Io non le starò a far la descrizione di una burrasca, che ci sbattè per sei giorni continui. La potrà vedere in Omero o in Virgilio; e creda pure, Mylord, che non mancò il *terque quaterque beati* per coloro ch'erano in terra. Quando in un subito, vegga anche qui Virgilio sul bel principio,

... stridens aquilone procella  
velum adversa ferit; tum prora avertit, et undis  
dat latus, insequitur cumulo praeupto aquae mons.

Io vorrei trovare qualche bel passo di Virgilio, per descriverle la bella situazione di Helsingor, come gli ho avuti belli e trovati per descriverle le nostre burrasche.<sup>40</sup>

Ancora una volta ci troviamo di fronte a un atteggiamento che rientra nel programmatico rifiuto del «gergo», o leopardianamente nella preferenza accordata alle «parole» rispetto ai «termini». Il fatto è che della letteratura non si coglie il lato più importante della codificazione dell'esperienza, ma paradossalmente e, ci pare, abbastanza evidentemente la svalutazione della contingenza e dell'estensione incontrollabile dello spettro linguistico che ne dovrebbe conseguire. I luoghi comuni non sono insomma quelli della letteratura, quanto piuttosto appartengono alla realtà.

Se così la maggior parte delle citazioni classiche presenti nei *Saggi* testimoniano semplicemente la continuità che si può stabilire in ambiti di ricerca assegnabili prevalentemente all'«ingegno», e possono essere tranquillamente fatte proprie e tradotte dallo scrittore, altre ve ne sono eminentemente plastiche, donde la pratica algarottiana dell'adattamento, che si lasciano coniugare dal resto del discorso e risultano «parole» per antonomasia in quanto si riferiscono inevitabilmente a una esperienza universale,

<sup>39</sup> Ibidem, pp. 180, 183 e 184.

<sup>40</sup> Ibidem, pp. 182, 183 e 185.

quella mai compiuta da nessuno e evidente a tutti che esse descrivono e quella, compiuta da tutti e misteriosamente naturale, della lettura.

Al regime letterario del saggio, finirà per corrispondere la scelta di temi letterari e artistici, come quelli appunto più tradizionalmente riservati all'«ingegno» e ritenuti scientificamente irrilevanti. È il caso delle più riuscite prove del saggismo algarottiano, dal *Saggio sopra l'Architettura* al *Saggio sopra la Pittura*, dal *Saggio sopra l'Opera in Musica* al *Saggio sopra Orazio*, nei quali si trova largamente confermata l'impressione di una pressoché perfetta continuità tra i criteri informativi del «genere» prescelto da Algarotti e i requisiti fondamentali delle opere artistiche. L'immediata evidenza:

L'allegoria vuol essere non meno ingegnosa che chiara. E però si hanno da fuggire quelle allusioni alla erudizione e alla Mitologia, che per l'universale hanno troppo del recondito, e quelle generalità che troppo lasciano la mente nel vago. Miglior partito di tutti pare sia quello di simboleggiar le cose morali e le astrazioni col figurare e mettere sotto gli occhi avvenimenti particolari. [...] Tali rappresentazioni portano seco la spiegazion loro, senza che altri vi debba apporre il polizzino e farvi il commento.<sup>41</sup>

E perché egli [l'autore del libretto] possa conseguire il fin suo, che è di muovere il cuore, dilettere gli occhi e gli orecchi senza contravvenire alla ragione, gli converrà prendere un'azione seguita in tempi o almeno in paesi da' nostri molto remoti ed alieni, che dia luogo a più maniere di meraviglioso, ma sia a un tempo semplicissima e notissima. [Così] per essere semplice e nota né di tanto lavoro egli avrà mestieri, né di così lunghe preparazioni per dare a conoscere i personaggi della favola e per far, come si conviene, giocar le passioni, che sono la molla maestra e l'anima del teatro.<sup>42</sup>

La tendenziale universalità, per cui, così come riguardo alla lingua «la moltitudine è una miglior guida, che esser nol possono gli scrittori»<sup>43</sup>

È necessario che il pittore s'imprima fortemente nell'animo che niuno è miglior giudice dell'arte sua, quanto il vero dilettante ed il pubblico. [...] Ognuno, senza altrimenti entrare in sottili considerazioni e in lunghi ragionamenti, può fare un retto giudizio intorno alla rappresentazione di cose che sente egli medesimo, che pur ha tutto il giorno dinanzi agli occhi. [...] Al lume della piazza, diceva non so chi, si scuopre ogni neo d'imperfezione, e quivi ancora risalta ogni vera bellezza.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> *Saggio sopra la pittura*, nella ed. cit. dei *Saggi*, pp. 104-105.

<sup>42</sup> *Saggio sopra l'Opera in Musica*, *Opere cit.*, p. 441.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 519: *Saggio sopra la necessità...*

<sup>44</sup> *Saggio sopra la pittura*, *ibidem*, pp. 123, 125 e 126.

E la naturalezza, «che non ha mai da perdere di mira lo scrittore»<sup>45</sup> l'efficacia, per raggiungere la quale «i gran maestri hanno creduto doversi con felice ardire allontanare dalle regole e modificarle secondo i caratteri che avevano da rappresentare»;<sup>46</sup> l'appassionato e rigoroso impegno che è solo apparentemente in contraddizione con l'esaltazione della naturalezza e del diletantismo.

Contraddittoria risulta semmai l'ulteriore individuazione di una zona privilegiata di intervento per il saggista nei fatti concernenti l'educazione, se non addirittura l'evidenziazione del suo ruolo pedagogico, con un progetto educativo ispirato invece a una precoce specializzazione.

Appresso i Romani quale de' loro figliuoli, dice Tacito, a milizia, a legge o a eloquenza inchinava, a quella tutto si dava, quella tutta ingoiavasi.<sup>47</sup>

Per tal guisa adoperando, il tempo del pittore, persino alle sue recreazioni medesime, sarà totalmente speso [...] dietro all'arte sua. Nè altra via ci è che questa, onde l'uomo rendersi possa connaturale qualunque disciplina e vincere quelle difficoltà che se gli parano innanzi in qualunque sia affare di grande intrapresa. Una educazione in cui tutte cose, anche le più minime, tendessero unicamente a un gran fine, è lo stesso che l'arte del formar gli uomini eccellenti e gli eroi.<sup>48</sup>

Tanto più significativa questa illuministica fiducia nelle possibilità dell'educazione, in quanto poi viene dichiarata a proposito di un'arte che ha per scopo quello di dipingere «i quadri, i quali, secondo il detto comune, sono i libri degl'ignoranti».<sup>49</sup> Anche se forse la circostanza si spiega con il rilievo del carattere meccanico della relativa abilità, se non addirittura con il suo automatismo:

Che se arte ci è alcuna la quale oltre al natural genio richiegga, senza altro svagamento, un particolare e pertinacissimo studio, la Pittura è pur dessa. Quell'arte cioè in cui la mano dee francamente eseguire quanto di più bello e peregrino può apprendere la fantasia, che si propone di giugnere a dar rilievo alle cose piane, luce alle scure, lontananza alle vicine, vita e anima ad una tela.<sup>50</sup>

Può essere a questo punto di qualche utilità ricordare come i modelli antichi e moderni del saggismo algarottiano fossero tutti in qualche modo implicati con l'educazione e, nella loro paradigmatica inattualità, finissero per confluire nella intemporale genericità dell'arte oratoria. È dunque ancora al profilo professionale del

<sup>45</sup> *Saggio sopra Orazio*, in *Saggi cit.*, p. 500.

<sup>46</sup> *Saggio sopra la pittura*, *Opere cit.*, p. 357.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 139-140.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 336.

letterato, che bisogna riferirsi, se si vuole comprendere in che modo si potessero conciliare lo statuto saggistico del discorso educativo e la sua finalizzazione primaria, in favore del pittore o del musicista o del cantante. Nell'età della critica, sarebbe stato d'altra parte improbabile che una strategia educativa riuscisse a imporre un modello unitario diverso da quello del critico. Al quale, è vero, non competono né il fare né il giudicare, ma che è anche l'unico a conferire dignità teorica ai concreti comportamenti degli artisti e a garantire la sensatezza degli orientamenti del pubblico, sfruttando una competenza che sarebbe intollerabile, se non si risolvesse poi semplicemente nella testimonianza della continuità del nuovo rispetto alla natura e al passato, ribadendo quindi il primato dell'«ingegno».

Ogni parte dee aver ordine e corrispondenza col tutto insieme; nella varietà ha da regnare la unità, nel che sta la bellezza; ed è il precetto fondamentale di tutte le arti che hanno per oggetto l'imitare le opere della natura.<sup>51</sup>

Più evidenti sono i limiti del suo eclettico classicismo quando, alla libertà e alla spregiudicatezza di una fedeltà agli antichi che non ha mai nulla di superstizioso, si oppone con successo il gusto del *connoisseur*, soprattutto come è ovvio a proposito della pittura. Ma non manca nemmeno in questi casi l'ossequio non solo formale alle idee-guida del funzionalismo e dell'organicità, che, se non riescono sempre a costituire un criterio di discriminazione molto attendibile, traducono in pratica la convinzione algarottiana che non sia meno necessaria «la Loica sotto alla dicitura di un oratore, che sotto l'argomentazione d'un filosofo»,<sup>52</sup> e ciò perché in effetti funzionalismo e organicità, prima di essere attributi delle opere d'arte, rappresentano le griglie interpretative di chi le legge.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 384-385.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 340.



Gabriella Donnici

### L'archivio Francesco Flora

L'archivio privato di Francesco Flora<sup>1</sup> fu affidato qualche anno fa al Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria dal professor Pietro Bucci, già Rettore, in anni recenti, dell'ateneo calabrese e nipote dello studioso.

Il prestigio della figura del Flora e la qualità e dovizia dei materiali, per lo più manoscritti, raccolti nel corso di oltre quarant'anni di vasto impegno intellettuale, qualificano il fondo e ne definiscono l'importanza.

Quando ci fu consegnato, l'archivio aveva ricevuto già una parziale sistemazione dalla sorella Clelia e poi da Luisa Lanzillotta, figlia di lei, che convissero a lungo con lo studioso e si avvicendarono nel ruolo di sue segretarie. La prima nostra operazione è stata appunto quella di ricostruire e restaurare tale ordinamento originario del materiale, a noi consegnato in scatole di cartone e prima sottoposto forse a più d'un trasloco. L'archivio è infine risultato composto da due sezioni: un epistolario e una raccolta di materiali di lavoro, ulteriormente articolate al loro interno.

Nell'epistolario, le carte - prevalentemente missive indirizzate al Flora - si presentavano ripartite in fascicoli nominativi, intitolati ai corrispondenti. I fascicoli, poi, erano raggruppati in cartelle (o buste), ordinate a loro volta in una sequenza alfabetica. L'ordinamento dei materiali epistolari sembra essere avvenuto in due tempi, determinando il costituirsi di due diverse serie alfabetiche di cartelle, parallele, collegate da rinvii interni.

---

<sup>1</sup> Per notizie sulla vita e per la bibliografia degli scritti si rinvia agli *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, promossi dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, l'Università Bocconi di Milano e la Casa Editrice Arnoldo Mondadori, Milano, Mondadori, 1963; e a E. Mazzali, *Francesco Flora*, in *Letteratura italiana. I critici*, Milano, Marzorati, 1973, vol. 3., pp. 2173-2208.

Ciascun fascicolo serviva a raccogliere le missive del corrispondente cui era dedicato, minute e copie di lettere scritte dal Flora a lui (molto raramente si trovano anche lettere originali del Flora, restituitegli), e poi lettere di terzi, scritti di vario genere, ritagli, bozze di stampa, opuscoli, documenti e quant'altro avesse relazione con quella persona. In molti casi la corrispondenza di un medesimo mittente era ripartita in due fascicoli, appartenenti l'uno alla prima, l'altro alla seconda e più recente serie di cartelle.

Una certa quantità di lettere e cartoline si presentava invece raccolta alla rinfusa in involucri di carta, evidentemente in attesa di uno smistamento nei vari fascicoli.

Per quanto riguarda l'ordinamento della seconda sezione dell'archivio, costituita dai materiali di lavoro del Flora, le carte vi si presentavano raggruppate per ambiti di interesse, in cartelle intitolate o a una categoria di interlocutori (es.: «Editori», «Associazioni», «Lettori», ecc.) o a un settore di attività («Premi letterari», «Convegni», le riviste fondate e dirette, ecc.), oppure ai rapporti con un singolo ente («Lincci», «Vinciana», ecc.). Vi sono dunque conservati numerosi e interessanti documenti (e ancora molte missive), legati alla intensa e poliedrica attività del Flora, e suoi appunti, dattiloscritti, testi di discorsi, copie di lettere, ecc.

Una volta terminata la fase di ricostruzione dell'ordinamento originario, è stato intrapreso l'inventario dei materiali, che è tuttora in corso e che ha riguardato per adesso il solo epistolario.

Quest'ultimo comprende complessivamente trecentoquarantotto buste, ciascuna delle quali contiene dalle quaranta alle cento e più carte, distribuite in uno o più fascicoli; ad esse si aggiungono i materiali non ordinati.

Per redigere l'inventario, si è assegnata una numerazione progressiva a tutte le buste, quindi a tutti i fascicoli contenuti in ciascuna busta, infine a tutte le carte contenute in ciascun fascicolo, dopo averle disposte in ordine cronologico. Il materiale non epistolare eventualmente presente, è stato distinto dalle lettere e collocato in fine di fascicolo. È stata apposta una segnatura di inventario sulle singole unità. I dati relativi al contenuto dei fascicoli sono stati riportati su apposite schede, secondo criteri fissati in una griglia descrittiva. In alcuni casi sono state schedate anche le singole carte, dandone un breve regesto.

I fascicoli sono stati in qualche caso integrati con lettere provenienti dal materiale non smistato oppure da altri luoghi dell'archivio, segnalando tale provenienza e le ragioni dello spostamento.

Compiute queste operazioni, ogni fascicolo è stato dotato di una nuova cartella di cartoncino e di una segnatura di collocazione, e inserito in un unico flusso alfabetico.

Come s'è detto, talvolta la corrispondenza di uno stesso mittente si trovava ripartita in due diversi fascicoli, uno in ciascuna serie di buste: dopo averli registrati nell'inventario, è parso opportuno riunire materialmente i due fascicoli in uno solo.

Per il materiale mai smistato, si è stabilito di procedere prima a un ordinamento delle carte secondo i criteri generali individuati, quindi alla inventariazione e, infine, all'inserimento nei fascicoli relativi.

Le schede dei fascicoli e delle carte compongono un catalogo dotato di indici.<sup>2</sup>

Nella ricorrenza del centenario della nascita del Flora,<sup>3</sup> mentre si sta lavorando all'allestimento del catalogo, che fornirà compiuta descrizione dell'epistolario e renderà - crediamo - più agevole la consultazione dei copiosi materiali, è parso opportuno anticipare qualche notizia sulle corrispondenze finora schedate e sulle circostanze che accompagnarono il loro prodursi e sedimentarsi nell'epistolario. La statura intellettuale di molti dei mittenti e del destinatario, la molteplicità degli interessi del Flora e l'ampiezza della sua rete di relazioni fanno sì che questo ricchissimo epistolario costituisca una viva testimonianza della vita letteraria italiana del Novecento e una fonte documentaria di grande importanza. L'interesse è accresciuto dal lungo arco cronologico coperto, che va dal 1919 circa (benché vi siano lettere di data anteriore) al 1962, abbracciando tutta la vicenda umana e intellettuale del critico. La sua figura costituisce il punto di intreccio e di snodo nella ricca trama di vicende, idee, situazioni, rapporti che emerge dal dipanarsi delle corrispondenze.

La lettera di Ferdinando Russo del 29 gennaio 1914 (la più antica finora trovata nell'archivio), ci riporta agli esordi del critico: il poeta napoletano, in qualità di direttore della rivista «Vela Latina», comunicava al giovane Flora d'aver accettato il saggio *Elogio funebre del futurismo*<sup>4</sup> e gli rimandava i francobolli, inviati dall'aspirante pubblicista nell'ipotesi che l'articolo venisse respinto. Il Flora, sensibile interprete della inquietudine primonovecentesca, dopo una iniziale militanza nell'avanguardia futurista, poi rinnegata, fu accolto nel 1920 nel circolo crociano a Napoli.<sup>5</sup> In questo ambiente definì e maturò le proprie idee di poetica e di morale, e rimase poi sempre tra «i seguaci

---

<sup>2</sup> Le schede vengono inserite in un *database* che ne permette l'ordinamento in base a diversi criteri: la sequenza alfabetica dei corrispondenti, l'ordine inventariale, gli indici di classificazione, e, per quanto riguarda le schede delle singole carte, l'ordine cronologico.

<sup>3</sup> Il Flora era nato infatti a Colle Sannita (Benevento) il 27 ottobre 1891. Morì a Bologna il 17 settembre 1962.

<sup>4</sup> Fu infatti pubblicato da «Vela Latina» in tre puntate, rispettivamente il 13, 20 e 27 agosto 1914.

<sup>5</sup> Nell'archivio è conservata fra le altre una lettera del 24 febbraio 1920 di Regina Algranati che, dichiarandosi della «famiglia spirituale» che circonda il Croce, invita il Flora, del quale s'è notato un recente articolo di tema crociano (forse il *Benedetto Croce* apparso in «L'Azione», Genova, il 17 febbraio 1920), a dar notizia di sé.

più ortodossi e più devoti [del Croce] [...] nonostante i suoi gusti, preferenze e metodologie lo allontanassero molto da lui».<sup>6</sup> Le missive di Benedetto Croce presenti nell'archivio, com'era prevedibile, sono in numero piuttosto cospicuo; si tratta di novantacinque tra lettere e cartoline del filosofo, datate tra il 1920 e il 1952, che restituiscono in parte il rapporto - fatto, del resto, soprattutto di assidua frequentazione personale - fra il già anziano maestro e il giovane e sensibile critico.

Il Flora fu, naturalmente, anche in rapporti di amicizia e di collaborazione con molti degli intellettuali che gravitavano a quell'epoca intorno alla figura del Croce. L'archivio ci conserva le missive (cento e otto, datate dal 1921 al 1957) di Luigi Russo,<sup>7</sup> conosciuto a Napoli all'epoca in cui era giovane insegnante di italiano e latino all'Accademia Militare «La Nunziatella», di Mario Fubini (ventisei), Guido De Ruggiero (diciotto, dal 1922 al 1948), Fausto Nicolini (ventidue, dal 1930 al '59), Giovanni Castellano (settantotto, dal 1920 al 1951), Gino Doria (ottantatré, dal 1930 al 1958), e altri. Questi dati sulla consistenza delle carte sono probabilmente da integrare con i risultati dello spoglio della seconda sezione dell'archivio - che contiene anche materiale epistolare - e del materiale non ordinato ancora da censire.

Di quella generazione che, stretta intorno al Croce, maturò una rigorosa opposizione morale e politica al fascismo, con atteggiamenti che andarono dalla insofferenza alla fronda, dalla non collaborazione all'impegno politico aperto, il Flora fu tra gli esponenti più tenaci e coerenti. È noto, in proposito, che fu proprio lui, dopo la legge fascista sulla stampa, ad assumere la responsabilità legale della «Critica»,<sup>8</sup> che mantenne poi fino al 1944. Questo ruolo morale rivestito dal Flora agli occhi di una certa generazione<sup>9</sup> emerge con particolare vivezza dalle lettere di Leone Ginzburg (tredici missive, datate tra il 12 luglio 1931 e il 18 agosto 1941) e Franco Antonicelli (quattordici, tra il 18 novembre 1941 e il 6 maggio 1953), nelle cui lettere si esprime quell'intrecciarsi di ideali di cultura e tensione etica tipico dell'ambiente torinese influenzato da Gobetti e da Croce. Meritano di essere segnalate anche le tre missive di Antonio Amendola (fratello minore di Giorgio, anch'egli noto a Flora), tutte del 1937,

<sup>6</sup> R. Wellek, *La teoria letteraria e la critica di Benedetto Croce*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. 4. *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pag. 392. Al Croce il Flora dedicò il saggio *Croce*, Milano, Athena, 1927, e il numero speciale di «Letterature moderne», *Benedetto Croce*, dicembre 1953, oltre a numerosissimi articoli e a capitoli in diversi suoi volumi, a partire da *Dal romanticismo al futurismo* (Piacenza, Porta, 1921) in poi.

<sup>7</sup> Vedi la commossa rievocazione di quell'amicizia nell'intervento del Flora *L'uomo Luigi Russo*, nel fascicolo commemorativo di «Belfagor», *Scritti su Luigi Russo*, XVI, 1961, 6.

<sup>8</sup> Cfr. V.E. Alfieri, *La figura morale di F. F.*, in *Studi di varia umanità in onore di F.F.*, cit., p. 1117.

<sup>9</sup> «i giovani [...] comprendevano che il Flora, redattore-capo della 'Critica', [...] contribuiva ad una battaglia di civiltà condotta dal Maestro col De Ruggiero e [...] con l'Omòdeo» (C. Cordiè, *Nota su F.F. e Benedetto Croce*, in *Studi di varia umanità in onore di F.F.*, cit., p. 1068).

che offrono un'altra fugace immagine della situazione dei giovani intellettuali antifascisti in quegli anni.

Il coerente antifascismo, vissuto senza clamori, ma senza cedimenti, causò al Flora per tutta la durata del regime pesanti condizionamenti e difficoltà e una sorta di libertà vigilata, evocata anche visivamente dai timbri della censura postale, minacciosamente frequenti sulle missive dell'epistolario risalenti al ventennio. Tuttavia, pur in quegli anni, egli riusciva a svolgere una intensa attività critico-letteraria e editoriale, sotto la spinta di molteplici interessi e sollecitazioni, estendendo sempre più la rete delle proprie relazioni, al di là dell'ambiente strettamente crociano. Il critico, che si era imposto all'attenzione del mondo letterario con la pubblicazione di *Dal romanticismo al futurismo*,<sup>10</sup> rimase sempre fedele alla propria formazione militante, nella vivace e talvolta polemica partecipazione alle vicende letterarie e culturali e nell'intensa attività pubblicistica in riviste e giornali e in volume.<sup>11</sup> La costante attenzione alla contemporaneità non impedì peraltro che lo spettro dei suoi interessi critici andasse sempre più allargandosi,<sup>12</sup> fino a culminare nella pubblicazione, che suscitò vasta eco, della monumentale *Storia della letteratura italiana*,<sup>13</sup> esame di tutto il patrimonio letterario italiano condotto secondo il procedimento monografico crociano. Si impegnava anche sul piano teorico nel tentativo di dare sistemazione alle proprie scelte originali di estetica e di poetica, e nel 1931 espresse i risultati della propria riflessione ne *I miti della parola*.<sup>14</sup> In quegli stessi anni, attendeva a una intensa attività filologica e editoriale.<sup>15</sup> Trasferitosi a Milano nel 1930, anche per sfuggire al controllo poliziesco ormai soffocante che subiva a Napoli, fu chiamato da Mondadori a ideare e dirigere la collana dei 'Classici italiani'. Coltivava anche una

<sup>10</sup> Piacenza, Porta, 1921 (nuova ed. con aggiunte: Milano, Mondadori, 1925).

<sup>11</sup> *D'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1926 (nuova ed. riveduta: Messina-Milano, Principato, 1935); *Croce*, cit.; *Civiltà del novecento*, Bari, Laterza, 1934; *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936; *Taverna del Parnaso*, Roma, Tumminelli, 1943. Nel secondo dopoguerra pubblicò poi i *Saggi di poetica moderna*, Messina, D'Anna, 1949; *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Nistri-Lischi, 1952; *Poesia e im poesia nell'Ulisse di Joyce*, Milano, Nuova Accademia, 1962.

<sup>12</sup> Ricordiamo fra i suoi lavori *Il codice Baruffaldi della 'Gerusalemme' e dell' 'Aminta' di Torquato Tasso*, Milano, Hoepli, 1936; *Foscolo*, Milano, Società Editrice Nazionale, 1940; *Leopardi e la letteratura francese*, Milano, Malfasi, 1949; *Poetica e poesia di Giacomo Leopardi*, 2 voll., Milano, Malfasi, 1949; *I 'Discorsi del Poema Eroico' di Torquato Tasso*, Milano, Malfasi, 1951; *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1959; *La poesia e la prosa di Giosuè Carducci*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959.

<sup>13</sup> Milano, Mondadori, 1940 (13. ed.: ivi, 1962).

<sup>14</sup> Trani, Vecchi, 1931. Riflessioni sviluppate più tardi anche in *Orfismo della parola*, Bologna, Cappelli, 1953.

<sup>15</sup> Fra i commenti e le edizioni ricordiamo: V. Monti, *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1928; G. Bruno, *De gli heroici furori*, Torino, UTET, 1928; G. D'Annunzio, *Il fiore delle Laudi*, Milano, Mondadori, 1934; T. Tasso, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1934, e *Prose*, ivi, 1935; M. Bandello, *Tutte le opere*, 1934-1935; U. Foscolo, *Poesie*, Parigi, Tallone, 1938; G. Parini, *Il Giorno*, ivi, 1939; D. Alighieri, *La Divina Commedia*, 3 voll., ivi, 1939-1941; F. Petrarca, *Triumphs*, ivi, 1941; D. Alighieri, *Rime*, ivi, 1942; e soprattutto, fra i 'Classici italiani' Mondadori, G. Leopardi, *Tutte le opere*, 5 voll., 1937-1949.

propria vena creativa, espressa fin dai versi di *Immortalità*<sup>16</sup> e proseguita poi nei due romanzi, *La città terrena*<sup>17</sup> e *Mida il nuovo satiro*<sup>18</sup> e, ancora, nei versi dei *Canti Spirituali*.<sup>19</sup> Infine, si interessava, e approfonditamente, di musica e di arti figurative. Impegnato in un'attività intellettuale tanto varia e vivace, e in un'epoca in cui la lettera costituiva ancora un mezzo privilegiato della comunicazione, il Flora poté dunque intrattenere quella fitta corrispondenza con tante voci della cultura italiana che l'archivio ci ha conservato. Fra i mittenti delle lettere che datano a partire dal primo dopoguerra, in aggiunta a quelli sopra menzionati, basterà citare solo i nomi di Giuseppe Prezzolini, Emilio Cecchi, Antonio e Gabriele Baldini, Luigi Baldacci, Riccardo Bacchelli, Giuseppe Antonio Borgese, Giuseppe De Robertis, Attilio Momigliano, Cesare Angelini, Lanfranco Caretti, Walter Binni, Luciano Anceschi, Sergio Antonielli, Pietro Pancrazi, Ugo Ojetti, Enrico Falqui. Segnaliamo inoltre, benché si tratti, in qualche caso, solo di contatti sporadici (si rimanda al catalogo per l'indicazione della consistenza delle carte), le lettere di Sibilla Aleramo, Carlo Bernari, Massimo Bontempelli, Libero De Libero, Salvatore di Giacomo, Filippo T. Marinetti, Fausto M. Martini, Eugenio Montale, Marino Moretti, Angiolo Silvio Novaro, Renzo Pezzani, Guido Piovene, degli scultori Francesco Messina e Michele Guerrisi. Non si tratta, comunque, che di elenchi assai lacunosi e approssimativi, in attesa dell'indice completo dei corrispondenti che accompagnerà il catalogo. Uno spazio cospicuo è tenuto dalle missive di responsabili di case editrici, di direttori e redattori di giornali e riviste, e in genere dalla corrispondenza relativa a iniziative editoriali.

Allorché le date delle lettere coincidono con gli anni della guerra, acquistano rilevanza i riferimenti agli eventi drammatici d'allora: i lutti, le città bombardate (a Milano fu colpita la casa del Flora, in via Bronzetti), gli amici e i parenti sfollati, gli arresti (venne deportato dai tedeschi anche un fratello del Flora), le vicende stesse di quel che allora esisteva di questo archivio, affidato a Piero Malvestiti e nascosto alle perquisizioni, mentre Flora, nel 1943, sopravvenuta l'occupazione militare tedesca si allontanava da Milano e si recava fortunatamente a Napoli.<sup>20</sup> Fra il 25 luglio e l'8 settembre assumeva anche il segretariato nazionale degli scrittori. A Napoli, «semidistrutta e ridotta alla fame ma animata dalla fierezza della ribellione contro i

<sup>16</sup> Napoli, stampato come manoscritto, 1 settembre 1921 (nell'archivio sono conservate, raccolte insieme, le lettere di illustri critici del tempo - Vossler, Guido Mazzoni, Cecchi, ecc. - contenenti i giudizi su questa prima opera poetica, spesso intrecciati con osservazioni su *Dal Romanticismo al futurismo*, cit.

<sup>17</sup> Foligno, Campitelli, 1927.

<sup>18</sup> Milano, Ceschina, 1930.

<sup>19</sup> Napoli, stampato come manoscritto, 1944. Una successiva edizione (Milano, Mondadori, 1955) comprende anche i testi di *Immortalità*.

<sup>20</sup> Cfr. F. Flora, *Un viaggio di fortuna*, Milano, Gentile, 1945.

tedeschi»,<sup>21</sup> il Flora partecipava alla Resistenza e alle 'quattro giornate', e si inseriva con passione nella battaglia in atto. Intervenne con vari articoli sui quotidiani e in trasmissioni radiofoniche, e fondò la rivista «Aretusa»,<sup>22</sup> «per servire [...] il paese e incitarlo a ravvivare le speranze, riconoscendosi nel suo vero e materno genio di civiltà».<sup>23</sup>

Le lettere scritte negli anni del secondo dopoguerra sono marcate dai rapidi mutamenti culturali e materiali che maturano nel paese. In questo periodo il Flora, caduto, insieme al fascismo, ogni pregiudizio alla carriera accademica e ad un libero operare, conquista una posizione di grande rilievo anche nel mondo culturale «ufficiale», rivestendo diversi incarichi di grande prestigio. L'elenco è imponente. Oltre a proseguire l'attività critico-letteraria e filologica e la produzione saggistica, il Flora, che l'aveva rifiutata quando «gli si offriva e garantiva insieme la tessera fascista»<sup>24</sup> ottiene nel 1949 la cattedra di letteratura italiana (per concorso - giacché rifiuta di beneficiare, come ben poteva, della legge riguardante i perseguitati che durante il ventennio non avevano potuto partecipare ai concorsi) e insegna prima a Milano, presso la Bocconi e, dal 1952, a Bologna. Fonda e dirige successivamente le riviste «La Rassegna d'Italia» (1946-48) e «Letterature moderne» (1950-1962). Accanto ai 'Classici' mondadoriani, assume la direzione di nuove importanti collezioni. Entra a far parte del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, ed è eletto membro dell'Accademia dei Lincei. Presiede circoli e associazioni (fra l'altro contribuisce a far risorgere a Milano la "Raccolta Vinciana") e le giurie di numerosi premi letterari, fra i quali il Viareggio e il Chianciano. Viene invitato e conteso quasi ovunque si parli di letteratura, è intervistato come voce autorevole della cultura italiana. Fa parte della Commissione nazionale italiana dell'Unesco. Ha assunto un impegno diretto anche sul piano politico quando, nel 1946, è stato investito dal Consiglio dei Ministri della nomina di Direttore generale delle relazioni culturali con l'estero; si è dimesso, però, una volta resosi conto che la mancata assegnazione di fondi e la insufficiente autorità conferitagli facevano perdere efficacia al suo mandato. Negli anni successivi, si trova schierato decisamente nell'area progressista, come indipendente. Un carteggio a più voci, conservato nell'archivio, documenta la proposta di una sua nomina a senatore a vita, sotto la presidenza De Nicola. Nel corso degli anni cinquanta compie viaggi e

<sup>21</sup> V. Castronovo, *La stampa italiana dalla Resistenza agli anni '60*, Bari, Laterza, 1980, p. 175. Nella stessa pagina, si accenna a una testimonianza del Flora sulle vicende del quotidiano «il Risorgimento», in quel periodo.

<sup>22</sup> Napoli, 1944, stampata in pochi esemplari dall'editore Casella. Seconda rivista del Flora, dopo l'esperimento de «Il Saggiatore. Rivista di varia umanità», Milano, 1943. Nell'archivio c'è la corrispondenza con le autorità americane che autorizzarono la pubblicazione.

<sup>23</sup> Dallo scritto introduttivo del Flora, nel primo fascicolo della rivista.

<sup>24</sup> V. E. Alfieri, *La figura morale di Francesco Flora*, cit., p. 1117.

missioni culturali all'estero, in particolare in Cina e in America latina, dove allaccia nuove relazioni.

Questo fermento di attività si riverbera sulle sue relazioni epistolari, che si moltiplicano e si diversificano. L'archivio, oltre a registrare la prosecuzione di molti degli antichi rapporti, si arricchisce di nuovi nomi di corrispondenti, fra i quali quelli di Vasco Pratolini, Salvatore Quasimodo, Vittorio Bodini, Lionello Fiumi, Luigi Bartolini; Giacomo Debenedetti, Antonio Banfi e tantissimi altri. In particolare il lavoro delle riviste offre l'occasione per nuovi contatti. Alcune corrispondenze sono occasionali e di poca consistenza e tuttavia interessanti (Alberto Moravia, Cesare Pavese, Corrado Alvaro, Elio Vittorini, Giorgio Bassani, Anna Banti, Anna Maria Ortese, e molti altri); numerosi fascicoli documentano l'attenzione del Flora per giovani autori e nuovi critici. Numerosissime le lettere dei colleghi del mondo accademico; presenti anche missive di personalità politiche, come Pietro Calamandrei, Ugo Mondolfo, De Gasperi (un telegramma), ecc. D'altra parte, accade sempre più spesso che le corrispondenze si diluiscano in sequenze di comunicazioni solo formali o di convenienza, o che si tratti di contatti estemporanei.

È notevole, in generale, la quantità dei messaggi di persone sconosciute al Flora e al di sotto della soglia della notorietà. Come effetto del criterio ultra-conservativo che ha presieduto alla formazione dell'archivio, nel quale troviamo documentato probabilmente quasi ogni approccio epistolare all'illustre personaggio, si è conservata memoria dei molti che, alla ricerca di un maestro e di un punto di riferimento culturale, scrivevano al Flora. Particolarmente nutrita la rappresentanza della categoria, sempre assai vitale, degli «aspiranti alle belle lettere», cioè di coloro che, desiderando un giudizio del critico celebre sulle proprie prove letterarie, gliene inviavano saggi più o meno copiosi, incoraggiati peraltro dalla cortesia costantemente manifestata dal Flora (gli scrive ad esempio un insegnante romano, ansioso d'un giudizio sui propri versi: «la bontà e la cortesia usate da Lei nei miei riguardi altre volte, mi dà ancora l'ardire di sottrarre al Suo tempo qualche minuto»). Si tratta di materiale assai vario, suscettibile di analisi.

Nella estrema eterogeneità dei registri e dei contenuti, l'intero epistolario contribuisce a disegnare un ritratto vivo e ricco di sfaccettature: dell'intellettuale militante e del critico sensibile e generoso, del poeta e del «maestro che ha educato diverse generazioni»;<sup>25</sup> fra le righe - in controluce - traspare costantemente il riflesso di un «accogliente e benevolo sorriso».<sup>26</sup>

<sup>25</sup> L. Anceschi, *La poetica della parola «clavis hieroglyphica»*, in *Studi di varia umanità in onore di F.F.*, cit., p. 1157.

<sup>26</sup> M. Fubini, *Francesco Flora o dell'ottimismo*, in *Studi di varia umanità in onore di F.F.*, cit., p. 1108.



## Appendice

### Lettere di Eugenio Montalé a Francesco Flora

Le quindici lettere di Montale a Flora, accompagnate da una copia di lettera di Flora a Montale, provenienti dall'Archivio Flora e di seguito trascritte, sono tutte inedite.

Le citazioni di titoli, riviste, ecc., contenute nelle lettere sono state trascritte con le stesse modalità adottate volta per volta dall'autore. Il medesimo criterio di trascrizione senza modifiche è stato applicato ad accenti, maiuscole, segni di interpunzione, sottolineature, ecc., salvo interventi minimi. Ciò anche in considerazione del carattere assai provvisorio di questa edizione.

#### I.

Biglietto autografo [a Francesco Flora  
Inv.: AF, I.259.1.1

8 Via privata Piaggio  
Genova 27.XII.1925

*Caro collega, Le son grato delle sue cortesi parole e Le mando i miei auguri di buon Anno. Avrò in realtà assai caro il Suo giudizio su gli Ossi.<sup>1</sup> Spero mi riuscirà di farle spedire i volumi di Italo Svevo di cui mi occupo su l'Esame ultimo.<sup>2</sup>*

*Mi abbia Suo  
E. Montale*

<sup>1</sup> Flora doveva aver ricevuto *Ossi di seppia* (Torino, Gobetti, 1925) e scritto a Montale riservandosi di esprimergli le proprie impressioni. Giudizi critici di Flora sull'opera di Montale si trovano, molti anni più tardi, negli articoli *Scrittori del Novecento*, in «La Rassegna d'Italia», 1948, n. 3, pp. 350-365, e *Eugenio Montale*, in «Letterature moderne», 1950, 2, pp. 145-175 (quest'ultimo poi in *Scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Nistri-Lischi, 1952).

<sup>2</sup> *Omaggio a Italo Svevo*, in «L'Esame», IV, novembre-dicembre 1925, ora in I. Svevo-E. Montale, *Carteggio, con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 71-82.

## II.

Lettera autografa di 1 carta [a Francesco Flora]  
Inv.: AF, I.259.1.2

8 Via privata Piaggio, Genova (6)  
19 febbraio 1926

*Gentile Signore*

*ha Ella ricevuti i tre libri del famoso-ignoto-Svevo-Schmitz che le feci mandare da un amico triestino?*<sup>1</sup> *Voglia darmene certezza con un Suo rigo. I due primi volumi costituiscono anche una rarità bibliografica,*<sup>2</sup> *e non Le riesciranno certo discari. Allo Schmitz è dedicato l'ultimo fascicolo del Navire d'argent;*<sup>3</sup> *il mio articolo dell'Esame*<sup>4</sup> *precedette però il Navire di oltre un mese,*<sup>5</sup> *e di parecchi altri l'avrebbe avanzato se non ci fosse stato di mezzo il numero "Fattori".*<sup>6</sup> *Il mio scrittarello uscì con gravi errori; peggior sorte ancora toccò a quell'altro del 15<sup>nale</sup>.*<sup>7</sup> *Ecce qualche frase meno appariscente: il bellissimo d'oltralpe è il ... battesimo; dissossate e non disrozzate ho chiamato le opere di tipo joyciano; Chestor è Scestof. Eccetera. Molti altri errori di grammatica e punteggiatura sono più evidenti (Ricordo ancora il "meccanicismo" diventato meccanismo).*<sup>8</sup>

*Io spero ch'Ella condividerà in qualche modo il mio interesse per questo scrittore ignoto prima ed ora frainteso;*<sup>9</sup> *e che non Le sarà impossibile di recare un Suo giudizio sul caso Svevo.*<sup>10</sup>

*La ringrazia e saluta cordialmente*

*Eugenio Montale*

<sup>1</sup> Forse Bobi Bazlen.

<sup>2</sup> Doveva trattarsi di esemplari di *Una vita e Senilità* stampati dalla tipografia triestina Ettore Vram, rispettivamente nel 1893 e nel 1898.

<sup>3</sup> «Le Navire d'Argent», 1.er février 1926, parzialmente dedicato a Svevo e contenente il celebre saggio di B. Crémieux, *Italo Svevo*. Trascritto come è nella lettera (cfr. nostra avvertenza iniziale).

<sup>4</sup> Cfr. il biglietto I, nota 2. Per la forma della citazione, vale quanto detto nella nota precedente.

<sup>5</sup> In parecchie occasioni Montale rivendicò per sé il merito della «scoperta» italiana di Svevo, sottolineando come questa pur piccola precedenza cronologica nella pubblicazione del proprio articolo rispetto al fascicolo francese, e in particolare all'articolo del Crémieux, differenziasse la sua posizione da quella di tutti gli altri critici italiani che ebbero parte nel cosiddetto «caso Svevo» (cfr. I. Svevo-E. Montale, *Carteggio, con gli scritti di Montale su Svevo*, a cura di G. Zampa, cit., e *Il caso Svevo, guida storica e critica*, a cura di E. Ghidetti, Bari, Laterza, 1984). In particolare, cfr. l'articolo *Italo Svevo*, apparso senza firma ne «Il Lavoro» il 18 settembre 1928, attribuito a Montale da Marco Marchi; protetto dall'anonimato, l'estensore dell'articolo (ristampato ora ne *Il caso Svevo*, cit., p. 39-46) così si esprimeva: «Quando i critici del nostro paese seppero che lo Svevo era recensito dal 'Navire d'Argent' si precipitarono anch'essi allo sfruttamento dello scrittore; e lo scoprirono di terza mano dai francesi, che lo avevano scoperto di seconda mano dal Montale». La presente lettera a Flora è di pochi giorni successiva all'uscita dell'articolo di Prezzolini *Rivelazioni: Italo Svevo* (in «L'Ambrosiano», 8 febbraio 1926), che attribuiva senz'altro al Crémieux la «rivelazione», senza alcun riferimento a Montale, «giovane poco noto, [...] allora» (come si autodefinirà, molti anni più tardi - nella prefazione a I. Svevo, *Corrispondenza con V. Larbaud, B. Crémieux e M. A. Comnene*, Milano, Scheiwiller, 1953, ristampata in I. Svevo-E. Montale, *Carteggio*, cit., pp. 117-119).

<sup>6</sup> Nella prefazione a I. Svevo, *Corrispondenza con V. Larbaud*, cit., Montale rievoca la composizione dell'*Omaggio* dandone una datazione precisa: «Raccolta la cauta indicazione di un amico triestino [com'è noto, il Bazlen] che mi procurò anche i tre romanzi sveviani, nell'estate del '25 scrissi il mio saggio, accolto poi e stampato con qualche ritardo dall'intermittente rivista milanese». Nell'articolo *Ultimo addio*, apparso nella «Fiera letteraria» del 23 settembre 1928 per la morte di Svevo, Montale, citando quel «primo omaggio italiano» allo scrittore triestino, lo definiva «diffuso, e insieme frettoloso», spiegando: «ci occorreva precedere di qualche tempo la 'rivelazione' francese di Svevo, della quale da pochi giorni si anticipava l'annuncio da parte di gente ben informata ... è certo che a noi sarebbe spiaciuto veder gabellare la nostra antica e motivata convinzione - per colpa di un ulteriore ritardo - quale uno dei troppi casi di grossolano *retour de Paris*».

<sup>7</sup> Trascritto come è nella lettera. Si tratta di *Presentazione di I.S.*, in «Il Quindicinale», a. I, n. 2, 30 gennaio 1926, ora in I. Svevo - E. Montale, *Carteggio*, cit., pp. 83-87.

<sup>8</sup> Di questi «gravi errori», nella ristampa di *Presentazione di I. S.* contenuta in I. Svevo-E. Montale, *Carteggio*, cit., rimangono le forme «bellissimo» e «disrozzate»; vi troviamo invece corretto 'Chestov' (nome che, peraltro, viene traslitterato con diversi esiti); vi risulta emendato, infine, l'altro errore qui segnalato da Montale («meccanismo», corretto in «meccanicismo»).

<sup>9</sup> Cfr. la chiusura dell'*Omaggio*, e le lettere di Montale a Svevo e a Sergio Solmi del periodo 1926-27. Cfr. anche le valutazioni espresse in anni successivi da Montale sulle possibilità ricettive della critica italiana d'allora rispetto all'opera di Svevo, per esempio nell'articolo *Il vento è mutato* («Il Corriere della Sera», 30 dicembre 1949), e nel discorso *Italo Svevo nel centenario della nascita*, pronunciato al Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste, il 10 novembre 1961 (tutto ora in I. Svevo-E. Montale, *Carteggio*, cit.).

<sup>10</sup> Cenni critici di Flora su Svevo sono nell'ultimo volume della sua *Storia della letteratura italiana* (Milano, Mondadori, 19537).

## III.

Cartolina illustrata (didascalia: «Firenze. Palazzo Pitti»), autografa, indirizzata: «A Francesco Flora / Via Mattia Preti 1 / Vomero / Napoli».

Inv.: AF, I.259.1.3

Firenze, Bemporad, Cas. 449

6.VI.27

*Caro Flora, solo oggi ho avuto da Genova la Sua cartolina.<sup>1</sup> Il libro<sup>2</sup> è arrivato regolarmente e appena questo carosello della mia vita lo permetterà lo leggerò. Amo i libri lunghi e complessi. L'indirizzo di Ettore Schmitz, è Villa Veneziani, Trieste 10. Scriva 10 e non X o (10).<sup>3</sup>*

*Cordiali saluti e auguri*

*da Eugenio Montale*

*E grazie del dono gradito.*

<sup>1</sup> Montale abitava a Firenze dal febbraio 1927.

<sup>2</sup> Se allude a un libro di Flora, potrebbe trattarsi del romanzo *La città terrena*, Foligno, Campitelli, 1927 (ma cfr. quanto Montale scrive a Svevo riguardo a Flora nella lettera del 22 agosto 1927, ora in: I. Svevo - E. Montale, *Carteggio*, cit., p. 64); oppure del saggio *Croce*, Milano, Athena, dello stesso anno; o, ancora, del volume *Dal romanticismo al futurismo*, la cui seconda edizione (Milano, Mondadori) è del 1925.

<sup>3</sup> Cfr. ancora la lettera di Montale a Svevo citata nella nota precedente.

IV.

Cartolina postale intestata: «Gabinetto G.P. Viesseux / Firenze / Direzione», manoscritta, indirizzata: «Al Dott. Francesco Flora / Via Mattia Preti 1 / (Vomero) / Napoli»  
Inv.: AF, I.259.1.4

Firenze,\* 31.XII.29

*Caro Flora,*  
*molto lieto di averla incontrata e di aver ricevuto in dono il suo*  
*Mida.<sup>1</sup> Appena l'avrò letto le scriverò.*  
*Buon Anno e cordiali cose*

*dal suo*  
*E. Montale*

\* Il luogo si ricava dal timbro postale

<sup>1</sup> *Mida il nuovo satiro*, Milano, Ceschina, 1930; è il secondo romanzo del Flora.

V.

Lettera autografa di 1 c. Con busta indirizzata all': «Illustre / Francesco Flora / via Fratelli Bronzetti 21 / Milano».  
Inv.: AF, I.259.1.5

Firenze, 5 aprile 1943  
Viale Duca di Genova 38\*

*Caro Flora,*  
*mi fa molto piacere quanto Lei mi comunica, e la sua lettera*  
*gentilissima che mi dà modo di dirle quanta simpatia (e non da oggi) io*  
*abbia per l'opera Sua. Credo che il Saggiatore<sup>1</sup> sarà una rivista molto*  
*interessante e lontana dalle due barbarie d'oggi, quella delle formule e*  
*quella della sensibilità a vuoto. Naturalmente farà il possibile per dare*

qualcosa alla rivista,<sup>2</sup> ma non fin dal 1° numero perché sono impelagato in una serie di lavori (traduzioni, prefazioni, rabberciamenti vari) che mi danno, malamente, da vivere e che non posso sospendere<sup>3</sup> finché non avrò trovato di meglio. Aspetto dunque il 1° numero, e poi vedrò di farle qualche proposta, e più ancora attendo qualche idea da Lei - perché è difficile scrivere su una rivista che non si è ancor veduta. Riguardo ai miei articoli pubblicati in passato le darò le poche indicazioni che possiedo. Conservo pochissimi di quegli scritti e ho sempre resistito alle proposte che mi fanno, di raccogliarli. Si tratta, per lo più, di recensioni, non tutte scritte per mio interesse, anzi spesso<sup>4</sup> in forza di circostanze e contingenze varie. Del resto tutti i miei vecchi libri, appunti, ritagli ecc. sono andati distrutti nell'Ottobre scorso a Genova. Qui ho poca roba. Negli ultimi 15 anni ho avuto una vita difficilissima; prima un impiego mal pagato e che mi lasciava poco tempo per me, poi il licenziamento<sup>5</sup> e le traduzioni quali unica risorsa. Non ho mai avuto aiuti, neppure da chi poteva,<sup>6</sup> neppure dagli amici letterati che mi trovano o troppo poco inquadrato in un dogma o troppo poco decadente. Che farci? Io mi contenterei di poter lavorare per mio conto per qualche anno; ma quando sarà possibile sarà troppo tardi ed io sarò esaurito.

Voglia credermi, caro Flora, con la più cordiale amicizia il Suo aff.mo

Eugenio Montale

\* Ora Viale Giovanni Amendola. Montale vi abitava dal 1939 con Drusilla Tanzi (Mosca).

<sup>1</sup> *Il Saggiatore. Rivista di varia umanità*, a cura di Francesco Flora. Milano, 1943.

<sup>2</sup> Ma la rivista ebbe vita breve e travagliata. Stampati in una tipografia milanese, uscirono solo tre fascicoli (10 agosto, 10 settembre e 10 novembre 1943), due dei quali per cura di Carlo Cordiè, rimasto a Milano mentre Flora, dopo l'armistizio dell'8 settembre, era riparato a Napoli (cfr. C. Cordiè, *Le riviste di Francesco Flora*, in *Studi di varia umanità in onore di F.F.*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 1072-1081). Montale contribuì invece al primo numero della «Rassegna d'Italia» (gennaio 1946), fondata successivamente da Flora (cfr. lettera VI, nota 2).

<sup>3</sup> Segue una mezza riga cancellata.

<sup>4</sup> «anzi spesso» è aggiunto in sostituzione di un cancellato però ancora leggibile «ma».

<sup>5</sup> Come è noto, Montale, dopo un primo impiego presso la casa editrice Bemporad fra il 1927 e il 1928, era stato direttore del Gabinetto Scientifico-Letterario Viesseux dal 1929 al 1938. In quell'anno era stato allontanato dall'incarico perché privo della tessera del partito fascista.

<sup>6</sup> Silvio Guarnieri (in *L'ultimo testimone*, Milano, Mondadori, 1989) ricorda che Montale, quando la sua posizione al Viesseux si era fatta precaria, «assillato dalla preoccupazione e addirittura dall'angoscia che gli venisse tolta ogni possibilità di una sopravvivenza dignitosa», aveva cercato aiuto presso i fratelli Pavolini, rivolgendosi in particolare ad Alessandro, «personaggio di spicco del fascismo fiorentino [...] chiedendogli il suo appoggio o perlomeno il consiglio; e ne ebbe un consiglio ma non l'appoggio».

Secondo la stessa fonte Montale si rivolse poi allo scrittore romano Marcello Gallian, chiedendogli di condurre un tentativo di mediazione a suo favore, che non ebbe alcun esito.

VI.

Lettera di una c., intestata: «Il Mondo / Lettere Scienze Arti Musica / Firenze / Palazzo Strozzi», dattiloscritta con firma autografa.

Inv.: AF/II

Firenze, 10 novembre 1945  
viale Duca di Genova 38

Caro Flora,

vado a Roma per due o tre giorni, e per conseguenza "ti perdo" al tuo ri-passaggio di qui, se ti fermerai a Firenze. Spero di mandarti entro la fine del mese tre o quattro cartelle sull'impellente argomento "come e perché sono diventato poeta" (dato e non concesso che io non<sup>1</sup> sia diventato un fesso, come tutto tenderebbe a dimostrare).<sup>2</sup>

Vorrei ricordarti quanto m'hai detto di fare: cioè di dire (e far dire da Baldacci) due paroline in mio favore al dott. Borsa,<sup>3</sup> particolarmente per quanto riguarda il capitolo 'teatro'. So che sarà ben difficile, anche perché qui c'è il pregiudizio del mestiere e di solito il critico drammatico è un commediografo fallito. Ma certo non mancheranno argomenti a un uomo come te, per illustrare i probabili vantaggi di una diversa provenienza.

Comunque vada la faccenda ti ringrazio fin d'ora con molta gratitudine. Tuo

aff.mo  
Eugenio Montale

<sup>1</sup> Le due ultime parole sono aggiunte dopo.

<sup>2</sup> Sarà la celebre *Intenzioni. Intervista immaginaria*, in «La Rassegna d'Italia», diretta da Flora, n. 1, gennaio 1946, pp. 84-89 (poi in *Poesia italiana contemporanea*, a cura di G. Spagnoletti, Parma, Guanda,

1954; quindi in E. Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976; e infine in *Per conoscere Montale*, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1986).

<sup>3</sup> Mario Borsa diresse il «Corriere della Sera» nel 1945-46.

## VII.

Lettera di una c., intestata «Il Mondo / Lettere Scienze Arti Musica / Firenze / Palazzo Strozzi», autografa.

Inv.: AF.II

Firenze, Viale Duca di Genova 38

27 nov. 45

*Caro Flora, il mio breve articolo<sup>1</sup> ti perverrà il 5 Dic., non prima. Siccome è concepito come una coda alla recensione di Solmi della quale mi parlasti, se nel 1° numero non figurasse quella recens[ione],<sup>2</sup> penso che potrebbe andare nel n° 2 anche il mio scritto. In caso telegrafami, e io lavorerò con più calma e ti manderò tutto verso il 15 Dic.*

*Se no stai zitto e io spedirò per espresso il 3 Dic.*

*Affettuosi saluti dal tuo*

*Eugenio Montale*

<sup>1</sup> *Intenzioni*, cit. (cfr. la lettera precedente, nota 2)

<sup>2</sup> Di Sergio Solmi, la «Rassegna d'Italia» di Flora pubblicò *Il Croce e noi*, nel numero 2-3, febbraio-marzo 1946, cioè nel fascicolo successivo a quello in cui uscì *Intenzioni*.



## VIII.

Lettera di una c. dattiloscritta, con firma e piccola aggiunta autografa.

Inv.: AF.II

Firenze, 25 aprile 1946  
viale Duca di Genova 38

Caro Flora,

*ho sentito da Baldacci che tu dirigerai la terza pagina del Corriere, e che probabilmente avrai bisogno di un aiutante. Ti pregherei, se a te la cosa sembra possibile e se a te conviene, di parlarne a Borsa<sup>1</sup> prima ch'egli s'impegni con altri. Purtroppo il ritorno di r.s. al teatro mi ha tolto (esclusa questa che ti dico) quasi ogni possibilità al giornale. E poiché il Corriere, pur compensando molto bene o miei articoli, non mi dà da vivere e mi obbliga a una esclusiva piuttosto dura, se io non trovassi il modo di concludere un contratto diverso dovrei prima o poi cadere nelle braccia di Angiolillo,<sup>2</sup> provvisoriamente più...aurifere. Ma io preferisco di gran lunga il Corriere che durerà di più ed è più serio. Borsa mi disse che mi avrebbe affidato la critica letteraria; pensai e penso che questo compito dovrei semmai dividerlo con te e con Pancrazi, com'è giusto. Ma esso non basterebbe da solo a darmi da vivere de non si concretasse dandomi una figura di redattore.<sup>3</sup> S'intende che in tali condizioni mi stabilirei a Milano anche subito. Preferirei però farlo in settembre, perchè ora mi è necessario portare al mare un'ammalata che non può farne a meno.<sup>4</sup>*

*Hai una radio? Domenica alle 21.35 parlo da Roma (\*)<sup>5</sup> facendo l'elogio della "cattiva musica". Al ritorno spero di trovare una tua lettera che probabilmente non mi dirà nulla di preciso ma mi permetterà di orientarmi. Fra un paio di settimane sarò poi a Milano e avremo agio di parlare di tutto.*

Affettuosi saluti dal tuo  
Eugenio Montale

(\*) ma su rete nazionale.

<sup>1</sup> Cfr. la lettera VI, nota 3.

<sup>2</sup> Renato Angiolillo, «intraprendente uomo di cinema e giornalista», dirigeva in quel periodo il quotidiano romano «Il Tempo» (cfr. G. De Luna-N. Torcellan-P. Murialdi, *La stampa italiana dalla Resistenza agli anni sessanta*, Bari, Laterza, 1980).

<sup>3</sup> Montale venne assunto dal «Corriere» come redattore nel gennaio 1948.

<sup>4</sup> Drusilla Tanzi, colpita da una grave malattia ossea. Trascorreranno alcuni mesi della primavera e dell'estate 1945 a Vittoria Apuana (cfr. *Per conoscere Montale*, a cura di M. Forti, cit. p. 66).

<sup>5</sup> Nota di Montale, il cui contenuto è in calce al foglio.

## IX.

Lettera di 1 c. dattiloscritta, con firma e aggiunte autografe. Con busta intestata: «Letteratura. Rivista bimestrale di letteratura contemporanea. Edizioni di "Letteratura". Alessandro Bonsanti Direttore. Palazzo Strozzi, Firenze», e indirizzata all'«Illustre Prof. / Francesco Flora / via Fratelli Bronzetti 21 / Milano»

Inventario: AF.I.259.1.6

Firenze, viale Duca di Genova 38

20 novembre 1946

Caro Flora,

ti son molto grato della proposta di far parte del comitato Italo-Svizzero di cui mi parli,<sup>1</sup> e accetto l'invito senza esitazione. Conosco bene la Svizzera e Ginevra e debbo all'Engadina una scossa quasi...nietzscheana. Purtroppo da 12 anni le mie finanze non mi consentono di rifare quell'esperienza.(1)\*

Grazie di cuore, dunque.

Mandami il numero della Rassegna che conterrà il mio 'paradosso'<sup>2</sup> e ricevi un affettuoso saluto dal

tuo Eugenio Montale

Baldacci è tornato? E a che punto sono le possibilità di un nuovo quotidiano? Io qui son tagliato fuori da tutto ... Vorrei anche l'indirizzo di Sacchi.<sup>3</sup>

(1) *ma in gennaio tornerò in Svizzera per un paio<sup>4</sup> di conferenze (Berna, Zurigo, Ginevra, Friburgo e Ticino).*

\* Nota di Montale, il cui contenuto è aggiunto a mano, in calce al foglio.

<sup>1</sup> Nel 1946 Flora tenne l'incarico di Direttore generale delle relazioni culturali con l'estero per il governo.

<sup>2</sup> Il più importante contributo di Montale alla «Rassegna d'Italia» fu *Intenzioni*, cit. (cfr. lettera VI, nota 2). Qui probabilmente si allude al *Paradosso della cattiva musica*, apparso nel numero del novembre 1946 della rivista.

<sup>3</sup> Le parole che seguono i puntini sospensivi sono aggiunte a mano. La grafia del nome, in ultimo, non è chiara. Potrebbe trattarsi, comunque, di Filippo Sacchi, giornalista milanese, saggista e narratore.

<sup>4</sup> La grafia non è chiara.

## X.

Lettera di 1 c., intestata: «Il nuovo Corriere della Sera», dattiloscritta, con firma e piccole aggiunte autografe. Con busta, intestata come il foglio, indirizzata all' «Illustre Prof. / Francesco Flora / via Fratelli Bronzetti 21 / Milano».

Inv.: AF.I. 259.1.7

9 giugno 1950

*Caro Flora,*  
*oltre ad alcuni dei saggi citati da Anceschi nella sua Antologia<sup>1</sup>*  
*bisognerebbe ricordare:<sup>2</sup>*  
*il volume di Raul Lunardi : Eugenio Montale e la nuova poesia,*  
*Editoria Liviana, Padova, 1948.*  
*un saggio di Giovanni Getto uscito due anni fa sulla rivista del*  
*Collegio Borromeo (Pavia) diretta da Don Angelini.<sup>3</sup>*  
*il recente saggio di Sergio ....., uscito da poco in Belfagor di Russo<sup>4</sup>*  
*il saggio di Giovanni Macchia nel numero 2 dell'Immagine di*  
*Roma,<sup>5</sup> numero<sup>6</sup> dedicato a me*  
*il pezzo a me dedicato da Cesare Brandi sull'ultimo numero*  
*dell'Immagine (Roma) N° 13/14 (??)<sup>7</sup>*  
*una recente nota di De Robertis sul Tempo di Tofanelli (1 mese fa)<sup>8</sup>*

*E forse una recente nota di Franco Fortini sull'ultimo fascicolo di Comunità di Olivetti: (parla ancora dell'Amleto). C'è ancora tanta roba che non ricordo; non sono abbonato all'Eco<sup>9</sup> e non ho nè casa nè archivi ...<sup>10</sup>*

*Grazie e un saluto affettuoso dal  
tuo  
Eugenio Montale*

<sup>1</sup> *Lirici nuovi, Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Hoepli, 1943.

<sup>2</sup> Qualche mese più tardi, Flora avrebbe pubblicato in «Letterature moderne» il suo *Eugenio Montale*, cit. Per le modalità di citazione dei contributi elencati da Montale, cfr. ns avvertenza iniziale.

<sup>3</sup> *Postilla sulla poesia di Montale*, in «Saggi di umanesimo cristiano», II, 1947, n. 4, pp. 32-42.

<sup>4</sup> Sergio Antonielli, *Eugenio Montale*, in «Belfagor», V, 1950, pp. 193-200.

<sup>5</sup> *Nota a Eugenio Montale: «Una voce giunta con le folaghe [...]»*, in «L'Immagine», 1947, n.2, pp. 109-115.

<sup>6</sup> Parola aggiunta a mano.

<sup>7</sup> *Montale*, in «L'Immagine», 1950, p. 383.

<sup>8</sup> «Le occasioni» di *Eugenio Montale*, in «Il Tempo», 1° aprile 1950. La precisazione fra parentesi è aggiunta a mano.

<sup>9</sup> «L'eco della stampa».

<sup>10</sup> A Milano, dove si era definitivamente trasferito nel 1948, Montale abitò per circa tre anni all'Albergo Ambasciatori. Nel 1951 si trasferì in via Bigli 11.

## XI.

Lettera autografa di 1 c., intestata: «Il nuovo Corriere della sera». Con busta, intestata come il foglio, indirizzata all'«Illustre / Prof. Francesco Flora / via Bronzetti 21 / Milano».

Inv.: AF.I.259.1.8

8 aprile 1955

*Caro Flora,  
di cuore ti ringrazio e ti mando i più affettuosi auguri. Spero di  
poterti rivedere presto.*

*tuo aff.mo  
Eugenio Montale*

## XII.

Lettera di 1 c., intestata «Il nuovo Corriere della Sera», dattiloscritta, con firma autografa. Con busta, intestata come il foglio, indirizzata all'«Illustre / Prof. Francesco Flora / Facoltà di lettere / Università di / Bologna».

Inv.: AF.L259.1.9

29 novembre 1955

*Caro Flora,*

*ho perso il cartoncino col tuo nuovo indirizzo di Bologna e scrivo così all'Università<sup>1</sup> sperando che la lettera ti giunga. Prima di tutto ti ringrazio del libro di poesie<sup>2</sup> che colma (o meglio colmerà) una mia vecchia curiosità, accesa or è un quarto di secolo, e forse più, leggendo una recensione (mi pare) di Piero Nardi (è possibile o mi sbaglio?).<sup>3</sup> Eppoi eppoi... la signora Lea Quaretti<sup>4</sup> mi prega di pregarti di buttar l'occhio sul suo romanzo *L'estate di Anna*.<sup>5</sup> (Aspira, in sostanza, al premio Veillon).<sup>6</sup> Io ho recensito quel libro in cui c'è una pietas<sup>7</sup> per l'uomo (intendo il maschio) ormai scomparsa nei libri delle altre donne, tutte maschili nella prosa e tutte mal rassegnate al loro sesso. Questo rende interessante la Quaretti, malgrado il fondo 'clinico' del caso esposto.*

*Ma mi accorgo, e già lo vedi, che sono un cattivo raccomandatore.*

*So anche perfettamente che queste cose (le raccomandazioni) "non si fanno..."<sup>8</sup>*

*Tanti auguri di successo e felicità anche a Bologna dal sempre*

*tuo*

*aff.mo*

*Eugenio Montale*

<sup>1</sup> A Bologna, Flora insegnava letteratura italiana dal 1952. Vi si era trasferito stabilmente, da Milano, a partire dal 1954, e abitava in via Paolo Costa 34.

<sup>2</sup> Probabilmente i *Canti spirituali*, di Flora, Milano, Mondadori, 1955, edizione che riunisce poesie già pubblicate precedentemente in *Immortalità*, Stampato come manoscritto, Napoli, 1 settembre 1921, e *Canti spirituali*, Stampati come manoscritto, Napoli, 1944.

<sup>3</sup> Piero Nardi aveva recensito, di Flora, *La città terrena*, cit., in «La Fiera letteraria», 19 giugno 1927, e *Mida, il nuovo satiro*, in «Pegaso», aprile 1930

<sup>4</sup> Compagna dell'editore Neri Pozza.

<sup>5</sup> Firenze, Vallecchi, 1955. Cfr. nostra avvertenza iniziale per la forma della citazione.

<sup>6</sup> Flora era membro della giuria. Il Premio internazionale 'Charles Veillon' per il romanzo italiano 1955 fu assegnato, nel maggio dell'anno successivo, a Giorgio Bassani per *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955.

<sup>7</sup> Poichè nella lettera la parola non è evidenziata, si omette l'uso del corsivo (cfr. avvertenza iniziale).

<sup>8</sup> Le virgolette restano aperte nell'originale.

### XIII.

Lettera autografa di 1 c., intestata: «Corriere della Sera / Redazione». Con busta, intestata come il foglio, indirizzata all'«Illustre Professor / Francesco Flora / della giuria del premio Viareggio / Hotel Royal / Viareggio»

Inv.: AF.I.259.1.10

Milano, 25 agosto 1958

*Caro Flora,*

*neppure quest'anno posso partecipare ai lavori della giuria del premio Viareggio. Ti pregherei perciò (nel caso che fossero ammessi i voti per corrispondenza o le deleghe) di comunicare ai colleghi questi miei voti:*

*Premio Viareggio: Quarantotti Gambini<sup>1</sup>*

*Premio per la critica: F. Giannessi per il suo Carducci<sup>2</sup>*

*Premio per la poesia: Nelo Risi per Civilissimo.<sup>3</sup>*

*Ti ringrazio di quanto potrai fare, mi scuso del disturbo che ti do e ti prego di accogliere il mio ricordo affettuoso.*

*Il tuo*

*Eugenio Montale*

<sup>1</sup> Probabilmente per *La calda vita*, Torino, Einaudi, 1958.

<sup>2</sup> *Il grande Carducci*, Treviso, Canova, 1958.

<sup>3</sup> Milano, Scheiwiller, 1958.

XIV.

Copia di lettera di 1 c. dattiloscritta, senza firma, ma di Francesco Flora  
Inv.: AFI.259.1.11

Via Paolo Costa 34  
21.3.1961

*Caro Montale,*

*avrei bisogno di parlarti, e ti dico subito perché. Vorrei tu assumessi la presidenza del Premio Chianciano, che io lascio per consentire al Comitato promotore di costituire una nuova e ristretta Giuria. Nessuno dei vecchi commissari potrà lagnarsi, se il primo a lasciare il campo come presidente e come giudice sarò proprio io.<sup>1</sup> È un premio che merita di esser sostenuto, e tu lo sorreggeresti col tuo nome. Sarà di due milioni: uno alla poesia e l'altro alla narrativa. Il Segretario resterebbe sempre Villaroel che lo ha fondato, e che non è veramente nella Giuria, ma ha il diritto di voto. La scelta di altri cinque giudici (si vorrebbe una Commissione di sette persone) avverrà con un accordo tra te e il Comitato promotore. Il Premio sarà assegnato alla fine di settembre.*

*Io sarò a Milano sabato 25 (via dei Pellegr[i]ni, 14) e amerei trovare un tuo biglietto<sup>2</sup> con un appuntamento. Grazie. Arrivederci.*

*Tuo*

<sup>1</sup> La risposta di Montale è contenuta nella lettera XV (vedine la nota alla data). Flora presiedette ancora la sezione 'Poesia' del premio per due successive edizioni.

<sup>2</sup> Cfr. nota 1

## XV.

Lettera di 1 c., dattiloscritta, firmata. Con busta, intestata «Il Corriere della Sera», indirizzata all'«Illustre / Prof. Francesco Flora / via Paolo Costa 34 / Bologna»

Inv.: AF.L259.1.12

Milano, 2 marzo 1961\*  
via Bigli 11

*Caro Flora,*

*ti ringrazio della prova di stima e di amicizia che mi dai (non è la prima e te ne sarò sempre riconoscente); ma non me la sento di entrare nel premio Chianciano, nè tanto meno di presiederlo, il che implicherebbe anche il mio contributo a formare una nuova commissione, destando gli inevitabili risentimenti degli esclusi. Ma non sono mosso soltanto da ragioni di quieto vivere: penso anche che i premi siano troppi e che la loro formula (il concorso) obblighi le giurie a scegliere tra il poco che c'è, creando illusioni ed equivoci e screditando tutti i premi. Recentemente il Corriere<sup>1</sup> offriva 2 milioni per un libro qualsiasi; io ero nella commissione, non potevo rifiutarmi per ovvie ragioni.<sup>2</sup> I concorrenti furono 16, mediocri, e si premiò il migliore, un autore di 74 anni! Sono convinto che, oggi come oggi, sia necessario *décourager les arts*.<sup>3</sup> Spero però che tu troverai qualcuno meglio disposto di me.*

*Sabato sarò ancora a Milano, se vuoi telefonarmi (N. 794048); ma domenica mattina vado a Roma per ricevere una laurea (!), e poi a Venezia.*

*Grazie ancora, di cuore, e un abbraccio e un augurio dal  
tuo aff.mo  
Eugenio Montale*

\* Questa data, riportata sulla lettera, è molto probabilmente da ritenere inesatta quanto al giorno, per il concorrere di due elementi: il fatto che Montale risponda qui ad una proposta formulata da Flora in una missiva (necessariamente precedente, quindi) di cui abbiamo copia datata 21 marzo (n. XIV); e la data dei due timbri postali di partenza presenti sulla busta allegata alla lettera, che è quella del 22 marzo. Si può facilmente adottare quest'ultima data, ipotizzando la banale omissione di un due da parte di chi dattiloscrisse questa lettera. Per questo motivo, la lettera è stata collocata in questo punto, nel flusso cronologico.



<sup>1</sup> Il «Corriere della Sera», ovviamente. Cfr. avvertenza iniziale per la modalità di citazione.

<sup>2</sup> Cfr. lettera VIII, nota 3.

<sup>3</sup> Cfr. lettera XII, nota 7.

XVI.

Biglietto autografo, su foglio quadrettato da block-notes [a Francesco Flora].

Inv.: AF.I. 259.1.13

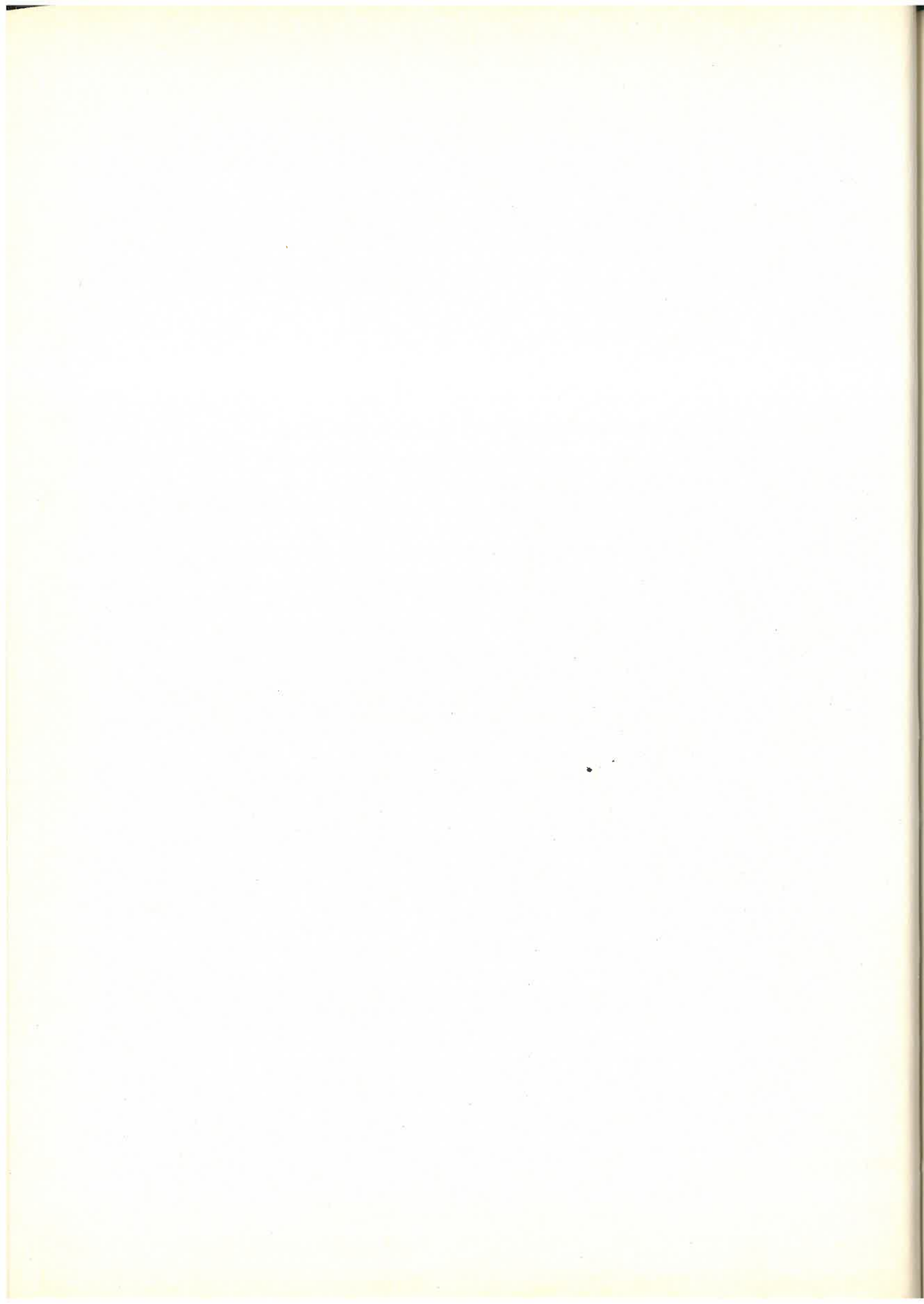
[senza data]

*Hai fatto bene a premiare Lalla Romano.<sup>1</sup> Bravo !!!*

*tu*

*Montale*

<sup>1</sup> Allude, forse, al Premio Veillon (della cui giuria Flora era membro - cfr. lettera XII), assegnato alla Romano nella primavera 1954, per il romanzo *Maria* (Torino, Einaudi, 1953). Questo riferimento farebbe datare il biglietto a quell'epoca.



## Grazia Sommariva

### Il barbiere di Mida (Petr. *Satyr.* fr. 28 Ernout)

Il fr. 28 Ernout del *Satyricon* è tramandato come carme autonomo dal codice Leidensis Vossianus Lat. Q. 86, all'interno di quel gruppo di componimenti poetici (*Anth. Lat.* 464-479 R<sup>2</sup>. = 462-477 Shackleton Bailey) che lo Scaligero attribuì a Petronio<sup>1</sup>. Qui la paternità petroniana è confermata dalla tradizione indiretta, in quanto Fulgenzio (*Myth.* 3, 9, 74) cita come di Petronio i vv. 6-9: perciò anche gli editori del *Satyricon* più restii ad accogliere l'ipotesi dello Scaligero (tra i più autorevoli citiamo Bücheler, Ernout, Konrad Müller<sup>2</sup>) inseriscono il carme tra i frammenti del romanzo petroniano. Del resto il *nam* iniziale costituisce un indizio inequivocabile dell'originaria appartenenza dei versi a un più ampio contesto, verosimilmente quello del *Satyricon*.<sup>3</sup>

Si intende portare qui qualche nuovo contributo all'esegesi del carme e ridiscutere, sulla base degli elementi acquisiti mediante l'analisi dello stile e del contenuto dei versi, le ipotesi di ricontestualizzazione del frammento finora avanzate

<sup>1</sup> Sulla tradizione manoscritta di questo gruppo di carmi, il cosiddetto 'nucleo petroniano' dell'*Anthologia Latina*, informa esaurientemente V. Tandoi, *Note esegetiche e testuali a carmi dell'«Anthologia Latina»*, «Ann. Sc. Norm. Sup. Pisa», Cl. Lettere, Storia e Filosofia, Serie II, XXXI 1962, pp. 118-121. Dello stesso autore si veda inoltre la voce *Antologia Latina* dell'*Enciclopedia Virgiliana*, vol. I, pp. 202 e 204 (bibliografia).

<sup>2</sup> Più favorevoli, in linea di massima, ad accogliere l'ipotesi della paternità petroniana e di un'originaria appartenenza dei carmi al *Satyricon* sono gli editori dell'*Anthologia Latina*, come Baehrens (cfr. *Poetae Latini Minores*, recensuit et emendavit Ae.B., vol. IV, Lipsiae 1882, p. 36 ss.), e da ultimo Shackleton Bailey, *Anthologia Latina*, I 1, Stuttgart 1982, p. 345, che afferma: «ex Satyrico excerpta (sc. carmina haec) esse facile credideris».

<sup>3</sup> Su ciò si veda Tandoi, art. cit., p. 118. Inizia con *nam* come il nostro carme AL 470 R<sup>2</sup>.

dagli studiosi, tentando di definire meglio, se possibile, l'originaria funzione svolta dall'inserito metrico all'interno del *Satyricon*.

Leggiamo dunque i versi, seguendo il testo stabilito da Ernout, fatta eccezione per *cumulatius* del v. 4, che è lezione del codice: *simulatius*, che l'editore francese considera, per una svista, lezione del Vossianus, è in realtà congettura dello Scaligero.<sup>4</sup>

Nam citius flammam mortales ore tenebunt  
quam secreta tegant. Quicquid dimittis in aula,  
effluit et subitis rumoribus oppida pulsat.  
Nec satis est vulgasse fidem: cumulatius exit  
proditiōnis opus famamque onerare laborat.  
Sic commissam verens avidus reserare minister  
fodit humum regisque latentes prodidit aures;  
concepit nam terra sonos calamique loquentes  
invenerunt Midam, qualem narraverat index.

«Poiché è più facile che i mortali trattengano in bocca le fiamme di quanto non lo sia che tengano nascosto un segreto. Qualunque cosa tu dica a Palazzo trapela, e con dicerie improvvise martella le città. E non basta aver divulgato la notizia confidenziale: spunta moltiplicato il prodotto del tradimento e si industria di accrescere la notizia. In questo modo il servitore, timoroso e insieme impaziente di svelare il segreto, scavò una buca nel terreno e rivelò le orecchie nascoste del re. Infatti la terra accolse i suoni come semi e le canne parlanti scovarono Mida tal quale il delatore aveva raccontato.»

L'esordio è di stile elevato, come indicano il lessico (*mortales per homines*) e l'adynaton, che rinvia a un modo di dire proverbiale nobilitato da Ennio, secondo la testimonianza di Cicerone.<sup>5</sup> Al v.2 *dimittis in aula* del Vossianus è da mantenere:

<sup>4</sup> Cfr. Pétrone, *Le Satyricon*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris 1931<sup>2</sup>, p. 191 e, per la corretta attribuzione della congettura *simulatius*, A. Riese, *Anthologia Latina*, I 1, Lipsiae 1893<sup>2</sup>, p. 348. *Simulatius* compare anche nell'edizione di Wernsdorf-Lemaire (*Poetae Latini Minores, Satirica, Elegiaca, Lyrica et alia quaedam carmina*, quae notis veteribus ac novis illustravit N.E. Lemaire, vol. II, Parisiis 1824, p. 128), con questa parafrasi: «ita fit proditio, ut simul summa fides et taciturnitas simuletur».

<sup>5</sup> A onor del vero, secondo Cic. *De orat.* 2, 54, 222, il passo enniano non si riferirebbe ai segreti in generale, ma ai *bona dicta*, nel senso di *salsa dicta: dicere aiunt* (sc. *ridiculi homines*, «gli uomini di spirito») *Ennium flammam a sapiente facilius ore in ardenti opprimi, quam bona dicta teneat*. Il detto proverbiale si ritrova citato in Symmach. *Epist.* 1, 31, 2, riferito al *secretum luculenti operis* (*nam facilius est ardentes favillas ore comprimere quam luculentis operis servare secretum*) in Hier. *Adv. Ruf.* 3, 31, applicato alle battute velenose dell'avversario (*tu videlicet flammeus, immo fulmineus, qui in loquendo fulminas et flammam ore conceptas tenere non potes*) e infine in Ennod. *Epist.* 16, p. 240, 15 Vogel, *facilius est ignem in pyras animatum lingua comprimere, quam silentium inter optata servare*, con riferimento alle

*demittis in aurem*, congettura del Francius, apprezzata da Burman jr., Jacobs, Haas, Wernsdorf e Lemaire, e da ultimo accolta nel testo da Shackleton Bailey e da Müller,<sup>6</sup> è inutile banalizzazione. *Aula* non deve essere inteso nel senso di *atrium*, come vorrebbero Wernsdorf e Lemaire:<sup>7</sup> ciò è escluso chiaramente da August. *Quaest. hept.* 2, 177,9: *quam illi (sc. Graeci) appellabant αὐλήν nostri 'aulam' vocaverunt. Sed iam non atrium isto nomine, sed domus regia significatur in Latina lingua; apud Graecos autem atrium.*<sup>8</sup> *Dimitto* ha qui il significato di «*ex ore dimittere, fere i.q. loqui*».<sup>9</sup> Il riferimento all'*aula*, alla corte reale, in antitesi con *oppida* del verso successivo, conferisce maggiore efficacia al concetto della rapida e inspiegabile diffusione del segreto: non un fatto qualunque, ma un segreto di stato riesce a propagarsi, iperbolicamente, a intere cittadinanze. Credo inoltre che l'accenno all'ambiente di corte<sup>10</sup> intenda anticipare l'exemplum mitico della seconda parte del carne, ambientato nella reggia di Mida.<sup>11</sup>

Nel v.3 il propagarsi della notizia viene presentato come un processo misterioso che, quasi per magia, all'improvviso (cfr. *subitis rumoribus*) trasporta il *secretum* da Palazzo agli *oppida*.<sup>12</sup> Ma altrettanto improvvisa, inaspettata per colui stesso che aveva tradito è la rivelazione del segreto di Mida, la quale avviene mediante un prodigio, la metamorfosi in canne delle parole del servo: il v. 3 prefigura dunque in qualche modo il *monstrum* dei vv. 7-8. Un'anticipazione di questi versi forniscono inoltre, a mio parere, alcuni elementi lessicali del v. 4: *cumulatius*, *exit* e *opus* sono infatti, a ben guardare,

buone notizie. Cfr. A.Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890, p. 138, s.v. *flamma*.

<sup>6</sup> Cfr. Petronius, *Satyrica. Schelmengeschichten*, Lateinisch-deutsch von K.Müller u. W.Ehlers, München 1983<sup>3</sup>, p. 376: nella prima edizione (München 1961, p. 192) e nella seconda (München 1978, p. 374) Müller manteneva invece il testo trádito.

<sup>7</sup> Cfr. ed. cit., *ad loc.*: «*aula etiam de atrio, vel quovis domo potest accipi*». A questa interpretazione si attengono Cesareo e Terzaghi (cfr. Petronio Arbitro, *Il romanzo satirico*, testo critico, traduzione e commento a cura di G.A.C. e N.T., Firenze 1950, p. 161, «tutto quello che si lascia libero in casa [...]»).

<sup>8</sup> Cfr. *Th.l.L.*, vol. II, col. 1455, 51 ss., s.v. *aula*.

<sup>9</sup> Cfr. *Th.l.L.*, vol. V 1, col. 1215, 21 s., s.v. *dimitto*. Bene anche Bücheler, *Petronii Saturae*, recensuit F.B., Berolini 1862, p. 216, «*sic dixit ut vulgo ἀφιέναι φωνήν*».

<sup>10</sup> Scaligero intitolò il carne 'De aulicorum vanitate', titolo che dispiaceva a Wernsdorf-Lemaire, ed.cit., ad v. 2, secondo cui il carne sarebbe diretto contro la loquacità e slealtà dei servi: ma lo Scaligero si richiamava evidentemente al *minister* di re Mida, che era sì servitore, ma pur sempre di un sovrano, e perciò in qualche modo anch'egli un *aulicus*.

<sup>11</sup> Ciò non era sfuggito a Bücheler, ed.cit., *ad loc.*: «*aulicos perstringere eum (sc. poetam) non oppidorum solum oppositum in v. 3 sed etiam regis Midae exemplum persuadet*».

<sup>12</sup> L'immagine della fama personificata che percorre a volo le città mettendole in agitazione («*commovet et fatigat*») è la parafrasi di Wernsdorf-Lemaire per *pulsat*) è un topos della poesia specialmente epica: cfr. ad es. Verg. Aen. 9, 471 *volitans pinnata per urbem nuntia Fama ruit*. Particolarmente vicino al nostro passo è inoltre Val. Fl. Argon. 2, 121 s. *terrasque fatigat/ quas datur... et motis quatit oppida linguis*.

termini prefiguranti la metamorfosi vegetale. L'indizio più evidente di ciò è offerto da *cumulatius*: questo termine, sinonimo di «*auctum*», «*amplificatum*», «*multiplicatum*», è infatti sovente riferito al reddito agricolo, al prodotto dei campi, che restituisce moltiplicato il seme a suo tempo nascosto nella terra.<sup>13</sup> È dunque *cumulatius* il vocabolo-chiave della frase,<sup>14</sup> che orienta il lettore più attento a cogliere l'ambiguità semantica anche di *exit* e di *opus*. Il verbo, che certamente, dato il contesto, evoca espressioni del tipo *fama exit*,<sup>15</sup> riacquista tuttavia nel contempo, alla luce di *cumulatius*, il suo significato proprio di «*exrescere*», «*edi*», «*provenire*», con riferimento ai vegetali, alle piante.<sup>16</sup> Anche *exit* dunque è termine ambivalente, riferentesi nell'accezione traslata alla divulgazione del segreto e contemporaneamente usato nel suo senso proprio, con anticipazione allusiva del v. 8, dello spuntare delle canne parlanti dal terreno. Ora, se la mia interpretazione è corretta, l'espressione che segue, *proditionis opus*, non sarà una semplice circonlocuzione per *proditio*,<sup>17</sup> ma un altro termine allusivo prefigurante la metamorfosi delle parole. Poiché *opus* ha tra i suoi significati quello di «prodotto», «risultato»,<sup>18</sup> *proditionis opus* sarà qui «il prodotto della delazione», con riferimento ancora una volta alle canne traditrici.

L'impiego ambivalente di termini lessicali da parte di Petronio non sorprende: esso infatti è un po' il 'marchio di fabbrica' della prosa, ma anche e soprattutto degli intermezzi metrici petroniani.<sup>19</sup> Petronio sembra infatti prediligere un uso virtuosistico del lessico corrente: egli sfrutta al massimo le potenzialità semantiche di determinati termini, talora con l'ausilio del procedimento della 'callida iunctura' di oraziana memoria. In particolare Petronio mostra di avere apprezzato le possibilità espressive di *opus*, termine che copre un'area semantica alquanto vasta: in un inserto metrico del *Satyricon*, 135, 15, v. 2, ricorre infatti un altro nesso di *opus* più genitivo (*damnatisque novae simplicitatis opus*) in cui viene sfruttata da Petronio la polivalenza del vocabolo. Si tratta lì di un carne di tipo apoletico programmatico, inserito però in un contesto

<sup>13</sup> Cfr. *Th.l.L.*, vol. IV, col. 1384, 13 ss., s.v. *cumulo* e l'esempio particolarmente significativo di Colum. 10, 142 *ut redeant nobis cumulato foenore messes*.

<sup>14</sup> Ciò esclude definitivamente la congettura *simulatius* (cfr. sopra, n. 4): al poeta preme sottolineare qui l'ingrandirsi della fama, non il misterioso suo propagarsi, già sottolineato al v. 2 da *effluit* (su questo termine, che evoca l'immagine di un liquido che trapela dal recipiente, cfr. *Th.l.L.*, vol. V 2, col. 192, 36 ss., s.v. *effluo*, e Ter. *Eun.* 121) e da *subitis rumoribus*.

<sup>15</sup> Cfr. *Th.l.L.*, vol. V 2, col. 1365, 76 ss., s.v. *exeo*: «de fama, rumoribus narrationibus sim. in vulgus proditis».

<sup>16</sup> Cfr. *Th.l.L.*, vol. cit., col. 1358, 51 ss., s.v. *exeo*: «de herbis, sativis frugibus, floribus».

<sup>17</sup> Così il *Th.l.L.*, vol. IX 2, col. 842, 17 ss., s.v. *opus* («fere per epexegesim»): cfr. già Wernsdorff-Lemaire, ed. cit., *ad loc.*, «*proditionis opus* h.e. ipsa proditio».

<sup>18</sup> Cfr. *Th.l.L.*, vol. cit., col. 843, 33 ss.

<sup>19</sup> Si veda quanto osservavo in *Petronio, Sat. fr. 37 e 47 Ernout*, in *Disiecti membra poetae*, vol. I, Foggia 1984, pp. 125 s. e 141 s.

non proemiale o comunque letterario, ma a chiosa dell'apologia di Encolpio per la sua indecorosa apostrofe al membro virile: *opus* non può perciò significare «opera letteraria» ma deve riferirsi a quella apostrofe di Encolpio (*opus*= «gesto verbale», «discorso»), e tuttavia conserva, come in trasparenza, in filigrana, il valore contestuale allo stereotipo programmatico.<sup>20</sup> È un esempio notevole di come Petronio utilizzi il lessico per conferire al testo maggiore profondità, spessore. Nei nostri versi l'ambivalenza di alcuni termini della prima parte del carne serve a prefigurare la fase culminante dell'exemplum mitico che occupa la seconda parte.

L'episodio mitico del segreto di re Mida è diffusamente narrato da Ovidio (*Met.* 11, 172 ss.): a conclusione della contesa musicale tra il dio Apollo, suonatore di cetra, e Pan, suonatore di flauto, nella quale il primo fu giudicato vincitore,<sup>21</sup> lo stolto Mida contestò il giudizio e fu punito dal dio con l'ignominiosa metamorfosi delle orecchie in orecchie d'asino. Mida cercò di nascondere le orecchie asinine sotto il turbante regale, ma il suo barbiere le vide. Il servo si impegnò al silenzio, ma ad un certo punto, incapace di tenere per sé il segreto, scavò una buca nel terreno e in essa proferì la rivelazione scottante, ricoprendo quindi la fossa. Egli credeva così di avere mantenuto l'impegno alla segretezza, ma i suoni, come semi, germogliarono nella terra, dando vita a canne, le quali, mosse dal vento, riprodussero amplificate le parole del barbiere.<sup>22</sup>

Petronio si rifà evidentemente alla versione ovidiana della *fabula*, ma la riporta in forma alquanto concisa, quasi enigmatica: il nome del protagonista viene rivelato soltanto nell'ultimo verso, e del *minister*, involontario delatore, si tace la qualifica di *tonsor*, mentre antecedente e svolgimento della metamorfosi vengono taciuti del tutto o esposti mediante cenni allusivi. È vero che sia la metamorfosi delle orecchie di Mida sia quella delle parole del delatore erano tanto celebri da essere passate in proverbio, per cui bastava un accenno per evocarle, come dimostra là I satira di Persio<sup>23</sup> Credo

<sup>20</sup> Prospettavo questa interpretazione della frase in art.cit., p. 141 n. 78. S'intende che l'intermezzo metrico serve a caratterizzare Encolpio, personaggio tanto imbevuto di cultura scolastica da adottarne quasi istintivamente gli stereotipi, adattandoli alle situazioni spesso sordide in cui viene a trovarsi.

<sup>21</sup> Una diversa versione è attestata dallo scolio a Persio 1, 119: giudice della contesa (tra Marsia e Apollo) sarebbe stato lo stesso Mida, il quale dichiarò vincitore Marsia: cfr. A. *Persi Flacci, D. Iunii Iuvenalis, Sulpiciae Saturae*, recognovit O.Jahn, post F.Buecheleri-iteratas curas ed. IV curavit F.Leo, Berolini 1920, p. 16.

<sup>22</sup> Anche qui la versione dello scoliasta di Persio (cfr. n. 21) è un po' diversa: dalle parole del barbiere sarebbe nata una sola canna «ex qua fistulam fecerunt pastores, et cum cantare vellent fistula verba tonsoria narrabat».

<sup>23</sup> Da Persio 1, 119-121 *me muttire nefas? nec clam? nec cum scrobe? nusquam?| hic tamen infodiam. Vidi, vidi ipse, libelle:| auriculas asini quis non habet?*, si arguisce che *cum scrobe muttire* doveva essere frase proverbiale equivalente a «rivelare un segreto vergognoso in forma velata, allusiva» (cfr. l'accostamento a *clam*), come aveva fatto il barbiere di Mida. Per quanto riguarda l'altro detto proverbiale, *auriculas asini habere* (sul quale si veda A. Otto, op.cit., p. 222, s.v. *Midas*, nr. 2), lo scoliasta di Persio ci

però che nei versi di Petronio la concisione narrativa sia dovuta soprattutto al carattere dotto del carme. I vv. 6-9 sono, come i precedenti, improntati a uno stile aulico: si veda l'elegante ossimoro *verens*<sup>24</sup> *avidus*, sul quale torneremo tra breve, l'uso di *minister*, termine stilisticamente più elevato di *servus*, e infine *invenere*, verbo che si è voluto maldestramente correggere,<sup>25</sup> mentre esprime in maniera sobria ed efficace l'«essere colto in flagrante»<sup>26</sup> di Mida. Colui che declama i versi è dotto e mostra di rivolgersi a un uditorio parimenti colto, capace di apprezzare l'*aemulatio* del passo delle *Metamorfosi* di Ovidio. Egli sembra dare per scontata la conoscenza dei versi ovidiani (e quindi della trama della *fabula*) da parte del suo pubblico e concentra l'attenzione solo su alcuni dettagli, già particolarmente curati da Ovidio. Così *verens avidus* del v. 6 è ossimoro che sintetizza elegantemente Ov. *met.* 11, 183-185 *viderat hoc famulus, qui cum nec prodere visum/ dedecus auderet, cupiens efferre sub auras, / nec posset reticere tamen [...]*

Di ispirazione ovidiana pare anche l'insistenza sul carattere 'agricolo' della metamorfosi delle parole: il *famulus*

secedit; humumque  
effodit et domini quales aspexerat aures  
voce refert parva terraeque immurmurat haustae  
indiciumque suae vocis tellure regesta  
obruit et scrobibus tacitus discedit optertis.  
Creber harundinibus tremulis ibi surgere lucus  
coepit et, ut primum pleno maturuit anno,  
prodidit agricolam: levi nam motus ab austro  
obruta verba refert dominique coarguit aures.  
(*met.* 11, 185-193)

---

informa che la prima redazione dei v. 121 suonava *auriculas astni Mida rex habet* (che sarebbe poi la frase proferita dalla canna parlante), ma che Cornuto mutò queste parole in *auriculas asini quis non habet?*, temendo che «Nero in se dictum putaret».

<sup>24</sup> *Verens* è la lezione del codice Montepessulanus di Fulgenzio, mentre il Vossianus ha *ferens*, che Shackleton Bailey mantiene, senza tener conto dell'ossimoro di ispirazione ovidiana (cfr. *infra* nel testo) e della tipologia degli errori di V, dove è frequente lo scambio tra v e f (ad es. in AL 470, 3 R<sup>2</sup>. *vulfom* per *fulvom* e AL 472, 6 R<sup>2</sup>. *festam* per *Vestam*).

<sup>25</sup> *Invenere* fu mutato in *incinuere* da Salmasius e da Palmer: questa congettura fu accolta nel testo da Müller nella sua seconda e terza edizione del *Satyricon*, mentre nella prima egli aveva chiuso *invenere* tra croci. In ultimo ha avuto fortuna la congettura di Delz *vulgavere* (cfr. «Gnomon» XXXIV 1962, p. 677), accolta nel testo da Shackleton Bailey (cfr. D.R. Shackleton Bailey, *Towards a Text of 'Anthologia Latina'*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», suppl. vol. V 1979, p. 63).

<sup>26</sup> Cfr. *Th.I.L.*, vol. VII 2, col. 146, 77 ss., s.v. *invenio*.



Il culmine del concettismo viene raggiunto con *prodidit agricolam*, che rovescia i termini della vicenda trasformando il *proditor*, il traditore, intradito. Inoltre il sostantivo *agricola* sottolinea umoristicamente la disavventura del barbiere, il quale senza accorgersene aveva compiuto i gesti di un solerte contadino ricoprendo accuratamente la buca e provocando così il germogliare delle parole.

Era difficile emulare il virtuosismo ovidiano, e al nostro poeta non resta che seguire le orme di Ovidio sottolineando a sua volta il carattere agricolo della metamorfosi, anticipato, come s'è visto, da alcuni elementi lessicali dei vv. 4 e 5. Egli concentra la sua attenzione sull'unica fase del processo della metamorfosi agricola trascurata da Ovidio, vale a dire il momento in cui la terra fa germogliare, come fossero semi, le parole del *famulus*. Nella frase *concepit nam<sup>27</sup> terra sonos* del verbo *concipio* viene valorizzata l'accezione tecnico-agricola,<sup>28</sup> ma il poeta gioca, una volta di più, sull'ambivalenza semantica del termine, che significa anche «nascondere»:<sup>29</sup> la terra insomma parve inghiottire le parole del barbiere, ma in realtà le accolse a guisa di semi, che a tempo debito restituirono moltiplicati i suoni.

Si diceva all'inizio che il *nam* del v. 1 induce a ipotizzare l'originaria appartenenza del carne al contesto del *Satyricon*. Alcuni studiosi hanno così formulato diverse ipotesi di inserimento dei versi all'interno degli *excerpta* del romanzo che ci sono pervenuti. Il Bourdelot anzi inserì senz'altro il fr. 28 tra il §12 e il §13 del capitolo 113 (dopo le parole *iurat Eumolpus verbis conceptissimis*), dove Eumolpo scopre, a quanto pare di capire, un intrigo amoroso di Encolpio e giura solennemente di non rivelarlo ad alcuno.<sup>30</sup>

Pieter Burman preferiva invece collocare i versi all'interno del capitolo 117, «ubi corpora sua et animas addicunt Eumolpo et secretum iure iurando promittunt»: secondo lo studioso olandese l'inserito metrico si collocherebbe dunque dopo 117, 5 e si riferirebbe al giuramento con cui Encolpio, Gitone e Corace si impegnano a non rivelare il *mendacium* di Eumolpo ai danni dei *captatores hereditatum* di Crotone.<sup>31</sup>

Altre due proposte di ricontestualizzazione dei versi nei capitoli 21 e 140 sono citate, senza indicazione dell'autore, da Ernout in apparato. Per il capitolo 21 l'ipotesi potrebbe prevedere l'inserimento dei versi dopo il §3 (*uterque nostrum religiosissimis*

<sup>27</sup> *Nam* ha valore esplicativo-causale rispetto a *prodidit* del v. 7 e perciò non va corretto in *iam*, come proponeva in apparato Baehrens (ed.cit., p. 93): i vv. 8-9 spiegano infatti come il *minister* divenne delatore, pur non avendo rivelato il segreto ad anima viva.

<sup>28</sup> Si veda *Th.l.L.*, vol. IV, col. 55, 81 ss., s.v. *concipio*.

<sup>29</sup> Cfr. *Th.l.L.*, vol. cit., col. 54, 49 ss.

<sup>30</sup> Cfr. *T. Petronii Arbitri Satyricon*, Io. Bourdelotius emendavit, supplevit, commentarium perpetuum adiecit, Parisiis 1618, p. 70; nel commento (p. 247) non viene fornita alcuna giustificazione dell'inserimento del carne in quel punto.

<sup>31</sup> Cfr. su ciò Bucheler, ed. cit., p. 217, appar.

*iuravit verbis inter duos periturum esse tam horribile secretum*: il *secretum* in questione dovrebbe essere legato ai 'riti' orgiastici officiati da Quartilla). La proposta di inserimento del carne nel capitolo 140, così com'è citata da Ermout, senza indicazione precisa del punto in cui si collocherebbe l'intermezzo metrico, lascia perplessi e non è possibile discuterla.

Tranne quest'ultima, tutte le proposte sopra menzionate hanno in comune il fatto di riferire i versi alla pronunzia di un solenne giuramento, il che, a mio parere, è poco plausibile: il carne proclama infatti l'incapacità umana di mantenere i segreti e l'exemplum del servo di re Mida serve a dimostrare che neppure l'impegno solenne e la buona fede di chi promette riservatezza valgono a impedire che il segreto trapeli. Mancherebbe perciò di logica l'accostamento dei versi al resoconto della pronunzia di un giuramento: infatti altra cosa è osservare che nel romanzo di Petronio i segreti e gli intrighi affidati alla tutela di siffatti giuramenti sono infallibilmente destinati ad essere scoperti, altra cosa è ritenere che tale esito si rendesse esplicito (l'intermezzo metrico si apre con un *nam* esplicativo-causale!) in maniera così rozza, guastando l'effetto comico creato, a distanza di tempo, dalla sproporzione tra la solennità del patto tra i congiurati e la sua miserevole riuscita.

Assai più plausibile è l'ipotesi, avanzata da Vincenzo Ciaffi, di un collegamento dei versi con l'intrigo escogitato da Eumolpo ai danni dei Crotoniati.<sup>32</sup> Per primo Ciaffi istituì un rapporto tra il *minister* del fr. 28 e Corace, il *mercennarius* di Eumolpo, che da 103, 1 sappiamo essere anche barbiere (dice lì Eumolpo: *mercennarius meus, ut ex novacula comperistis, tonsor est*) e propose *dubitanter* una collocazione dei versi dopo il soliloquio di Encolpio (125, 2-4). Siamo all'interno dell'episodio ambientato a Crotone, dove Eumolpo, per ingannare e sfruttare gli *heredipetae*, con la complicità di Encolpio, Gitone e appunto Corace, inscena un vero e proprio *mimus* fingendosi un riccone privo di eredi. L'inganno sembra riuscire, ma Encolpio è inquieto e continua a tormentarsi col timore che qualche contrattempo possa svelare la truffa. Orbene, tra i motivi di preoccupazione vi è questo: *quid, si etiam mercennarius praesenti felicitate lassus indicium ad amicos detulerit totamque fallactam invidiosa proditione detexerit?*

Abbiamo dunque due elementi che collegano il carne dell'*Anthologia* a un episodio del *Satyricon*: il mestiere di *tonsor*, esercitato dal *minister* di Mida e da Corace, e il presentimento di Encolpio, che paventa una delazione del barbiere.

Di recente Mario Labate ha ripreso l'ipotesi di Ciaffi, concentrando l'attenzione sul personaggio di Corax,<sup>33</sup> il cui nome lo studioso ritiene contenga un'allusione al corvo delatore del mito di Coronide, cantato da Callimaco e poi da Ovidio. Secondo

<sup>32</sup> V. Ciaffi, *Struttura del 'Satyricon'*, Torino 1955, p. 105, n. 2.

<sup>33</sup> M. Labate, *Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax «il delatore»*, «MD» XVI 1986, pp. 135-146.

Labate perciò «il nome di Corax è, già di per sé, profezia di una immancabile delazione»<sup>34</sup> legata all'episodio crotoniate: il fr. 28 si collocherebbe non, come supposeva Ciaffi, nel contesto del capitolo 125, bensì «al momento dell'attuarsi - sempre che si attuasse - di quel presagio narrativo», vale a dire del dubbio espresso da Encolpio in merito a Corace.<sup>35</sup>

Premesso che concordo, nelle linee generali, con Labate, vorrei tuttavia ridiscutere alcuni punti della sua trattazione e, valendomi di quanto emerso dall'analisi dei versi (che lo studioso cita senza commentarli) proporre una diversa ipotesi di inserimento nel contesto del *Satyricon*.

Per quanto riguarda il nome Corax, un'allusione al corvo delatore del mito di Coronide non è certo impossibile, ma, a mio parere, a suggerire l'ethos del personaggio è sufficiente l'uso generico del nome dell'uccello ciarliero. Si tenga inoltre presente che Corax si chiama anche un celebre oratore siracusano del V secolo a.C. e che già Cicerone parlando di costui (*De orat.* 3, 81) giocava sull'omofonia tra il nome proprio e quello comune.<sup>36</sup> Né forse è opportuno insistere troppo su un ethos di delatore consapevole, quando l'accostamento all'inserito metrico sembra suggerire una delazione involontaria, causata da imprudenza più che da volontà malevola, una delazione simile a quella del barbiere di Mida.<sup>37</sup> Interpreterei pertanto Corax come «ciarliero» piuttosto che come «delatore».

A ulteriore sostegno dell'ipotesi che il fr. 28 si riferisse all'episodio della beffa di Crotone, è utile mettere in rilievo un elemento finora trascurato dagli studiosi: il protagonista dell'episodio mitico citato nei versi è personaggio divenuto proverbiale per un altro mito ancora più famoso, quello del 'tocco aureo',<sup>38</sup> e il nome Midas era sinonimo di «ricco»,<sup>39</sup> ed Eumolpo a Crotone si finge appunto ricchissimo. Una volta posti i versi in rapporto con l'intreccio narrativo dell'episodio crotoniate del *Satyricon*, rivelerebbe un intento allusivo non solo il termine *minister* - la cui sostituzione a *famulus* non sarà dunque imputabile soltanto a motivi stilistici<sup>40</sup> - ma anche il nome

<sup>34</sup> Art.cit., p. 144.

<sup>35</sup> Art.cit., p. 146, n. 31.

<sup>36</sup> L'oratore Corace era già citato in *De orat.* 1, 91.

<sup>37</sup> Non è prudente trarre indicazioni in merito alla natura del tradimento 'annunciato' (su cui cfr. Labate, art.cit., p. 144 e n. 26) dalla già citata frase di Encolpio di 125, 3: in essa si paventa un *indicium* riferito - si direbbe involontariamente - da Corace agli amici (e ciò sarebbe in linea con la nostra ipotesi), ma si parla poi, non senza contraddizione, di *invidiosa proditio*.

<sup>38</sup> Si noti che nel libro XI delle *Metamorfosi* di Ovidio l'episodio del 'tocco aureo' di Mida è narrato immediatamente prima di quello della metamorfosi delle orecchie del re.

<sup>39</sup> Su ciò si veda A.Otto, op.cit., p. 222, s.v. *Midas*, nr. 1.

<sup>40</sup> Corace non è infatti uno schiavo, ma un *mercennarius*, un uomo libero stipendiato da Eumolpo: cfr. R.Martini, «*Corax mercennarius Eumolpi*», «*Labeo*» VII 1961, pp. 341-348.

stesso del re, qualora se ne recuperi il valore antonomastico. Se *Midas* allude al personaggio impersonato da Eumolpo nel *mimus* di Crotone, il *minister* barbiere non può adombrare altri che Corace.

Per quanto riguarda infine l'originaria collocazione del l'intermezzo metrico, un indizio non trascurabile è offerto dal *nam* esplicativo-causale con cui si apre il fr. 28: esso induce a credere che i versi venissero declamati da qualcuno al fine di argomentare la difficoltà di mantenere un segreto. Inoltre, poiché il componimento poetico sembra doversi mettere in rapporto con la messinscena di Eumolpo a Crotone e dato che è Encolpio l'unico tra i 'congiurati' a nutrire e a esprimere timori sulla riuscita dell'impresa truffaldina (si veda il già citato soliloquio del capitolo 125), a lui potrebbe attribuirsi l'intermezzo metrico. Oltre al contenuto, non disdice a Encolpio lo stile aulico, elegante dei versi: quanto più sordide sono le vicende in cui viene coinvolto, tanto più egli tende a trasfigurarle filtrandole attraverso la sua cultura.<sup>41</sup> Questo contrasto tra volgarità delle situazioni e aulicità dello stile viene sovente fruttato nel *Satyricon* per creare effetti comici.

Si potrebbe dunque ipotizzare una collocazione dei versi nella fase preparatoria dell'intrigo ordito da Eumolpo ai danni dei Crotoniati. Dallo stato del testo dei capitoli 116-117 sembra di poter arguire<sup>42</sup> che la discussione su 'come entrare a Crotone'<sup>42</sup> fosse molto più estesa e articolata di quanto non appaia dagli *excerpta* superstiti: non è perciò da escludere che nel corso di tale dibattito (che possiamo immaginare ampio e disteso come quello che avviene sulla nave di Lica in un momento cruciale, quando vengono passate in rassegna e via via confutate molte possibilità di azione: cfr. i capitoli 101-103) Encolpio esprimesse (forse dopo 117, 3?) i suoi dubbi sull'esito del *mendacium*. A quanto pare, gli avvertimenti del giovane erano caduti nel vuoto e il *mimus* di Eumolpo era stato messo in scena: ciò non esclude che in un futuro più o meno lontano i timori di Encolpio si rivelassero fondati<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Così, ad es., in 135, 8 la squallida casupola di Enotea richiama alla mente di Encolpio la dimora di Ecale e poco più oltre (136, 6) la cacciata delle oche sacre viene paragonata, in versi epicheggianti, alla lotta di Eracle con le Arpie.

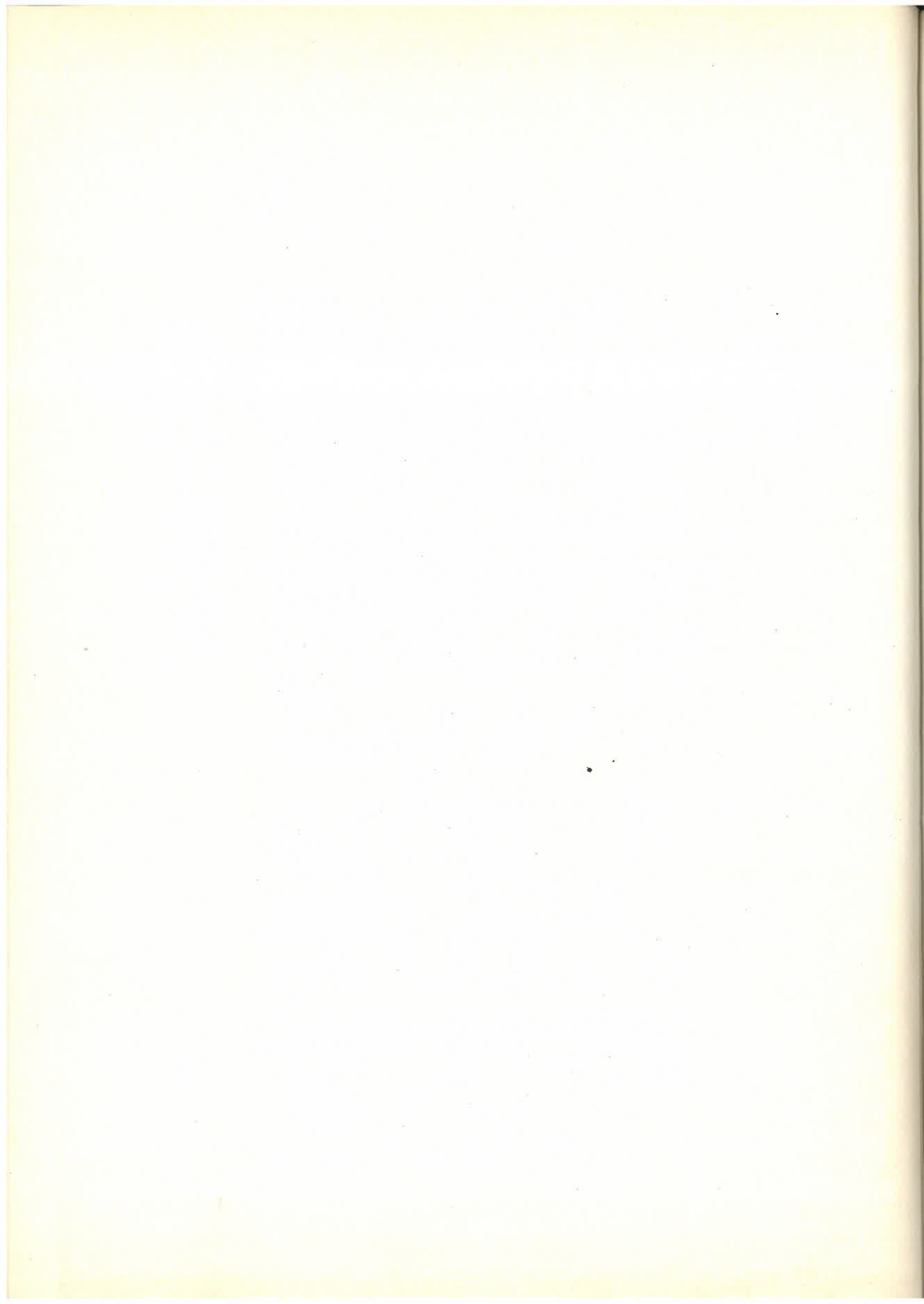
<sup>42</sup> E' questo il titolo di un articolo inedito di Vincenzo Tandoi (in corso di pubblicazione negli *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*), dove si sviluppa l'ipotesi che prima di adottare l'espedito messo in atto da Eumolpo si prendesse in considerazione l'idea di entrare a Crotone come sacerdoti questuanti di Cibele. Credo anch'io che questa parte degli *excerpta* sia molto più lacunosa di quanto non appaia dalle esplicite indicazioni di lacuna tramandateci, e mi pare verosimile che la proposta di Eumolpo di inscenare il *mimus* fosse presentata e discussa più distesamente.

<sup>43</sup> Dagli *excerpta*, assai lacunosi in questa parte del romanzo, non è possibile capire bene come si concludesse l'avventura di Crotone: sulla questione si veda Labate, art.cit., p. 145, n. 20. A me non sembra comunque argomento sufficiente per sostenere che Eumolpo morisse il fatto che a 141, 2 si riporti il testamento del vecchio poeta: potrebbe infatti trattarsi di una lettura fattane, ancor vivo il testatore, per qualche motivo che a noi sfugge (cfr. 71, 4, dove Trimalchione fa recitare a tavola il suo testamento).

Se questa mia ipotesi cogliesse nel segno, si potrebbe ricostruire un gioco narrativo basato sul graduale attuarsi di un presagio, dalle criptiche, direi oracolari, allusioni contenute nell'intermezzo metrico alla frase del soliloquio di Encolpio, in cui la delazione di Corace «si presenta più come un presentimento ansioso che come una previsione ragionata»,<sup>44</sup> per giungere da ultimo allo smascheramento del Mida di Crotone.

---

<sup>44</sup> Così bene Labate, art.cit., p. 144.



## Arbogast Schmitt

### Numero e bellezza nel *de musica* di Agostino

La convinzione che numero e bellezza non siano soltanto connessi in qualche modo, ma che la bellezza si fondi sul numero sta alla base di quasi tutti i concetti di bellezza della tarda antichità. Così, p. es., Giamblico nell'opera *de communi mathematica scientia*<sup>1</sup> dice che la bellezza si manifesta in forma primaria nel numero, poiché il numero è la prima sintesi fra i superiori principi ontologici di unità e molteplicità.

In Proclo si trova addirittura una breve ma illuminante arringa contro critici rimasti purtroppo anonimi, secondo i quali la matematica non avrebbe nulla a che spartire con la bellezza. *Noi controbatteremo a tali affermazioni*, sostiene Proclo, *dimostrando la bellezza della matematica e prendendo le mosse dai punti di vista, dai quali prende avvio anche Aristotele, per persuaderci [della bellezza della matematica]. I seguenti tre pregi generano infatti in primo luogo tanto nei corpi quanto nell'anima la bellezza: l'ordine, la simmetria, la chiara esattezza. Il brutto fisico, infatti, proviene da un difetto di ordine, forma, simmetria ed esattezza causato dalla materia [...] la bruttezza spirituale, invece, deriva da quella mancanza di raziocinio, che nei propri moti ignora sia la regola che l'ordine. [...] Così anche la bellezza fonda il proprio essere sui pregi opposti, l'ordine appunto, la simmetria e l'esattezza. Questi li scorgiamo però soprattutto nella scienza matematica [...]*<sup>2</sup>

Attirando l'attenzione su concetti come quelli di misura, ordine, simmetria ed esattezza, Proclo centra senza dubbio aspetti spesso messi in rapporto con la bellezza,

<sup>1</sup> Cfr. Giamblico, *De communi mathematica scientia liber.*, ed. Nicolaus Festa, Leipzig 1891, 18, 3-5.

<sup>2</sup> Cfr. Proclo, *In primum Euclidis elementorum librum commentarii*, ed. Godofredus Friedlein, Leipzig 1873, pp. 26, 10-27, 13.

che nel corso di molti secoli sono stati ritenuti condizioni essenziali della bellezza. Purtuttavia non dovrebbe essere difficile concordare sul fatto che a noi questo stretto rapporto tra matematica e bellezza appare piuttosto sospetto e ci causa perlomeno problemi di comprensione.

Qui non intendiamo trattare di quei libri, di cui esistono ormai caterve, per i quali il numero costituisce un mistero dotato di forze magiche e di una miriade di significati simbolici. In questa sede è sufficiente ricordare che per noi bellezza e computabilità quantificabile sono degli opposti. Un'arte che deve la sua forma ad una costruzione basata solo su rapporti numerici, ci appare priva di creatività, di libertà, nel migliore dei casi classicistica nel senso peggiorativo del termine. Un filologo, che cerchi in uno spartito o nella struttura del verso di un componimento epico solo corrispondenze numeriche, non è evidentemente in grado, anche se ha ragione, di evidenziare con queste dimostrazioni ciò che determina la qualità di queste opere.

Affermare quindi che la bellezza affonda le sue radici nel numero, sfocia in un'aporia: ciò appare infatti possibile solo se si attribuiscono al numero significati irrazionali, mistici o simbolici e gli si toglie così una caratteristica essenziale, la razionalità. Oppure, qualora si resti attaccati ad un concetto razionale di numero, si è costretti a restringere quello di bellezza ad uno schematismo normativo sempre uguale, dogmaticamente canonizzato ed astratto, attraverso il quale proprio gli aspetti essenziali, innovativi e pluralistici della bellezza artistica vengono persi di vista.

Questa aporia si riflette in parecchi studi di storia dell'arte e di estetica filosofica. L'impressione che si tratti qui di una aporia è determinata, nonostante a tale aspetto gli studiosi abbiamo rivolto scarsa attenzione, da un cambiamento radicale del concetto di numero all'inizio dell'età moderna, giunto a compimento definitivamente soprattutto grazie a Stevin, Vieta e Cartesio. In questa sede mi è purtroppo impossibile illustrare questo processo importante, ma molto complesso, svoltosi nella storia della cultura.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Resta fondamentale per la trasformazione del concetto di matematica agli inizi dell'età moderna l'opera di J.Klein, *Die Griechische Logistik und die Entstehung der Algebra, Quellen und Studien zur Geschichte der Mathematik, Astronomie und Physik, Abt.B: Studien, Bd.3*, Berlin 1936, pp. 18-105 e 122-235 (ora anche in traduzione inglese: *Greek Mathematical Thought and the Origin of Algebra*, Cambridge/Mass.1968). Anche Klein trascura la base gnoseologica della matematica antica (cfr. a riguardo il mio *Zur Erkenntnistheorie bei Platon und Descartes*, in: «A & A» XXXV 1989, pp. 54-82; nell'opera *Subjektivität und Innerlichkeit. Deutung der Antike und neuzeitliches Selbstverständnis* [vol.6 della collana *Saecula Spiritalia*, Baden-Baden, di prossima pubblicazione] questa problematica è affrontata più per esteso) e illustra pertanto il concetto antico di numero prendendo le mosse da quello della quantità numerica. La sua analisi del processo di trasformazione, a causa del quale il numero come *intentio secunda*, cioè come concetto simbolico di un atto mentale, fu trasformato in qualcosa di concreto e la sua dimostrazione che questo processo si svolse parallelamente alla fondazione della conoscenza nel *cogito, ergo sum'* di Cartesio sono ricavate in modo convincente dai testi stessi. Nonostante la loro enorme importanza anche per l'autoconsapevolezza della matematica moderna esse sono state pressoché ignorate dagli addetti ai lavori.



Gli storici della matematica hanno dato scarso rilievo a questa trasformazione, giacché nella matematica antica essi, di solito, cercano di stabilire quanto già fosse noto delle conoscenze attuali. Sapere che l'antichità si era creata un concetto di numero diverso da quello moderno ha attirato l'attenzione unicamente su quanto manca in questo rispetto al nostro, come, ad esempio, il fatto che per gli antichi la serie numerica iniziava dall'uno anziché dallo zero, che mancavano determinate classi numeriche, mentre di altre, superflue, si teneva conto. In questa prospettiva tutte le asserzioni sul numero che vadano oltre l'aspetto puramente quantitativo, appaiono un relitto di una concezione precritico-ontologica o addirittura magica del numero.

Questo giudizio contraddice tuttavia fortemente alle affermazioni contenute nei testi antichi, ad esempio in quelli di Giamblico o Proclo. Essi, infatti, quando attribuiscono la bellezza al numero, rivendicano appunto a sé la possibilità di fornire anche una spiegazione concettuale della bellezza sulla base di una illustrazione razionale delle condizioni concettuali del numero.

Un approccio adeguato al concetto di numero nella tarda antichità ci riesce pertanto difficile per diversi motivi. In questa situazione ci è di particolare ausilio un progetto di introduzione alle sette arti liberali delineato e portato almeno in parte a compimento da Agostino. Queste sette arti sono notoriamente articolate nel cosiddetto trivio, che abbraccia grammatica, retorica e dialettica, e in quello che in seguito, da Boezio in poi, fu detto quadrivio,<sup>4</sup> cui appartengono aritmetica, musica, geometria e astronomia.

Le discipline del quadrivio sono nell'insieme derivazioni da una teoria del numero: l'aritmetica tratta le modalità di sintesi di singoli numeri e classi di numeri, la musica le relazioni di ordine razionale che possono stabilirsi fra questi numeri, la geometria prende i numeri come grandezze e ne studia le possibilità di costruire nuove forme, l'astronomia esamina le grandezze nel loro movimento, cioè tratta le loro possibilità di reciproco rapporto.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr. Boezio, *De institutione arithmetica libri duo*, ed. G. Friedlein, Frankfurt Main 1966 (=Leipzig 1867), lib. I, cap. I, pp. 7, 25; 9, 28.

<sup>5</sup> Per questa articolazione delle discipline e per la loro fondazione si veda ad es. Nicomaco di Gerasa, *Introductionis arithmeticae libri duo*, rec. Ricardus Hoche, Leipzig 1866, lib. I, cap. II e III, in particolare pp. 4, 13-6, 7. Il quadrivio è stato fortunatamente oggetto, in questi ultimi anni, di rinnovato interesse tra gli studiosi. Cfr. soprattutto Ilsetraud Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, Paris 1984, e Linda M. Napolitano Valtidara, *Le idee, i numeri, l'ordine. La dottrina della matheis universalis dall'accademia antica al neoplatonismo*, Napoli 1988; per il medioevo si veda la miscellanea: *Arts libéraux et philosophie au moyen âge. Actes du quatrième Congrès international de philosophie médiévale*, 27 août - 2 septembre 1967 Montreal, Paris 1969; abbondante materiale e bibliografia in Josef Dolch, *Lehrplan des Abendlandes. Zweieinhalb Jahrtausende seiner Geschichte*, Ratingen 1971<sup>3</sup>.

Purtroppo sull'aritmetica Agostino ha steso solo alcuni principi di base, e questi stessi non ci sono pervenuti. Ma del suo trattato sulla musica la parte dedicata al ritmo è compiuta. Per la domanda che noi ci poniamo una speciale importanza ha dunque il sesto libro, nel quale Agostino, prendendo ad esempio l'esperienza musicale, offre una sorta di fondamento teorico-conoscitivo di una *Scientia* del bello.<sup>6</sup>

Nel far questo, egli parte dall'esperienza empirico-sensuale della bellezza ritmico-musicale (l'esempio che egli prende è il verso *deus creator omnium*), e cerca di mostrare come anche in questa esperienza, già di per sé non empirica, razionale, sia contenuta la *ratio* di presupposti trascendenti del giudizio.

I diversi atti di giudizio che concorrono nell'immediata valutazione sensoriale, che trova bello questo verso, Agostino di volta in volta li chiama *numerus*.<sup>7</sup> Questa designazione è innanzitutto resa possibile dall'uso linguistico, dal momento che *numerus* significa non solo numero, ma anche cadenza, verso, piede, ritmo, armonia, ordine e simili. Tuttavia Agostino cerca di ricondurre la varietà dell'uso linguistico al concetto di *numerus* come numero, dimostrando come tutto ciò che ha misura, ordine,

<sup>6</sup> Nonostante un'immensa bibliografia al riguardo, l'estetica di Agostino non ha ancora trovato una trattazione idonea. L'introduzione più importante, che ne illustra il pensiero filosofico in maniera adeguata al contenuto è offerta dall'articolo di Werner Beierwaltes, *Aequalitas numerosa. Zu Augustins Begriff des Schönen, Wissenschaft und Weisheit*. «Zeitschrift für augustinisch-franziskanische Theologie und Philosophie in der Gegenwart» XXXVIII 1975, pp. 140-157. Molto adatto a fornire una introduzione sull'argomento è l'ottimo lavoro di Hans-Jürgen Horn, *Lügt die Kunst? Ein kunsttheoretischer Gedankengang des Augustinus*, «JbAC» XXII, 1979, 50-60; Resta fondamentale, soprattutto per la maniera con cui il materiale sul tema vi è elaborato, Karel Svoboda, *L'esthétique de saint Augustin et ses sources*, Brünn-Paris 1933. Robert J.O'Connell, *Art and the Christian Intelligence in St. Augustin*, Oxford 1978, prende a criterio della sua interpretazione un concetto di arte autonomo e giunge così a individuare molteplici discrepanze e difetti nell'estetica agostiniana. Cfr. al riguardo la recensione di Gerard J.P.O'Daly, «J. Th. S.» N.S. XXXIII 1981, pp. 263-265. Importanti per l'estetica di Agostino sono inoltre Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Einsiedeln 1961, vol. II, pp. 97-143. Per la concezione musicale di Agostino si vedano in particolare E.J.Dehnert, *Music as liberal art in Augustine and Boethius*, in: *Arts libéraux et philosophie au moyen âge* (cfr.sopra n.5), 986-991 e Klaus Sallmann, *Augustinus' Rettung der Musik und die antike Mimesistheorie*, in: *EPHNEYMATA*, Festschrift für Hadwig Hörner zum 60.Geburtstag, hrg. von Herbert Eisenberger, Heidelberg 1990, pp. 81-92. I due lavori, meno recenti e nati sotto l'influsso heideggeriano, di Wilhelm Hoffmann, *Philosophische Interpretation der Augustinusschrift de arte musica*, Diss. Freiburg Br., Marburg 1931, e Heinz Edelstein, *Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift De musica*, Diss. Freiburg Br.1928, Ohlau Schlesien 1929, dipendono entrambi, ma in particolare quello di Hoffmann, da un preconcetto unilaterale e servono ben poco alla comprensione del testo. La traduzione curata da Carl Johann Perl, Paderborn 1962<sup>3</sup>, del *de musica* è piena di tanti errori e fraintendimenti da non poter essere utilizzata senza controllare il testo latino. Migliore è la parafrasi del testo curata da W.F. Jackson Knight, *St. Augustine's De Musica. A Synopsis*, London 1948, essa pure, per certi versi, problematica.

<sup>7</sup> Il fatto stesso che Agostino chiami *numeri* gli atti dell'anima ha naturalmente origine platonica. Cfr. Konrad Gaiser, *Platons ungeschriebene Lehre*, Stuttgart 1968<sup>2</sup>, pp.44 ss., 95 ss.

armonia - e con ciò forma e bellezza - sia reso possibile dalla potenza del numero. Ed è il ritorno a questo concetto di numero a rendere la sua trattazione ricca di implicazioni per quanto attiene al problema del rapporto fra numero e bellezza. Il concetto di numero conseguito da Agostino sulla strada di una riflessione analitica è da una parte espressamente un concetto razionale di numero; contemporaneamente Agostino rivendica e dimostra anche con esempi il fatto che questo *numerus rationis* non è - come il nostro concetto usuale di numero - un concetto quantitativo vuotamente astratto. Opponendosi alla rappresentazione per noi corrente, Agostino ci parla dei numeri viventi della *ratio*,<sup>8</sup> che contengono in sé una quantità di differenze e rendono possibile una infinita varietà di figure ordinate.

Come sia al contempo possibile al di fuori delle contraddizioni concepire il numero come qualcosa di razionale, o meglio come quintessenza della razionalità - e non come qualcosa di magico-mistico - e come ancora il numero possa essere inteso come fonte creatrice di forme molteplici: ebbene, alla comprensione di questo evidente paradosso può contribuire la spiegazione di Agostino sul perché il numero sia la vera base della gioia che si prova all'ascolto del verso *deus creator omnium*.

Prima di volgersi alle condizioni soggettive del giudizio sulla bellezza, Agostino comincia con uno sguardo all'oggetto dell'esperienza dell'ascolto, oggetto che egli intende come un *numerus sonans*.<sup>9</sup>

Ciò non è così ovvio e banale come può sembrare a prima vista, poiché mostra la necessità di una differenziazione che è centrale per lo sviluppo dell'analisi: in ciò che da fuori colpisce l'orecchio quando questo ascolta, si deve distinguere fra un sostrato materiale, come la vibrazione dell'aria, e l'ordine proporzionato del movimento di questo sostrato. Secondo Agostino può essere sentito solo quest'ultimo, il *numerus*, e non la materia. In questo senso egli pone l'accento - con la domanda *quid est ergo quod in audiente contingit?* «qual è dunque il fenomeno che si verifica in colui che ascolta?», e la risposta: *Corporalia [...] quaecumque huic corpori ingeruntur vel obiciuntur extrinsecus, non in anima, sed in ipso corpore aliquid faciunt* «tutto quel che di fisico viene immesso nel corpo o urta contro di esso dall'esterno opera qualcosa non nell'anima, ma nel corpo stesso».<sup>10</sup>

Il significato e la fondazione della tesi secondo cui già nell'atto della percezione non si coglie nulla di fisico e materiale e quindi nulla che abbia le caratteristiche di un oggetto esteriore, diventano ancor più chiari se si segue l'ulteriore esposizione di Agostino su come questo cosiddetto *numerus sonans* viene registrato dall'anima. Agostino con ciò si volge contro la trattazione dell'ascolto come puro processo

<sup>8</sup> Cfr. Agostino, *de musica* VI 24.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, VI 2-3; V 24.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, VI 8-9.

fisiologico, come modificazione puramente recettiva degli organi sensori: «Bisogna riflettere con attenzione se di fatto quel che si definisce udire non sia nient'altro che qualcosa che a partire dal corpo avviene nell'anima»<sup>11</sup>

Solo quando ci si rivolge all'atto dell'ascolto criticamente, ponendosi questa domanda, diventa chiaro secondo Agostino che una affezione corporea è sì condizione necessaria, ma non sufficiente all'ascolto. Così può per esempio accadere che un'onda sonora giunga all'orecchio e che l'organo ne sia colpito, ma che noi non sentiamo alcun suono perché la nostra attenzione è concentrata su qualcos'altro.<sup>12</sup> È dunque anche solo attraverso l'attenzione all'affezione percepita che la messa in moto dell'organo viene recepita come suono: «pare a me che l'anima, quando ha delle sensazioni corporee (fisiche), non subisca qualcosa da parte del corpo, ma piuttosto presti attenzione a ciò che esso patisce, e che queste azioni [...] non le sfuggano: e tutto questo è quel che vien detto percezione».<sup>13</sup>

Anche questa prestazione attiva dell'anima nella percezione Agostino la intende come un effetto determinato dal numero, poiché questi atti della percezione acustica soggettiva li chiama *numeri occurrentes*.

Il concetto di *numerus occurrentes* probabilmente (e in ogni caso secondo la maggioranza degli interpreti) è una creazione di Agostino stesso. Ma come *occursus* l'atto della percezione viene designato anche nelle traduzioni latine dei commenti tardoantichi ad Aristotele, dove *occursus* e *occurrere* sono la traduzione latina dei concetti greci *προσβολήν προσβάλλειν τοῖς πράγμασιν, προσπίπτειν* etc. Filopono dice ad esempio nel suo commento al *de anima* dell'*αἴσθησις* [...] *κατὰ πρώτην προσβολήν προσβάλλει τοῖς πράγμασιν*<sup>14</sup> e definisce in tal modo la maniera attiva con cui la percezione si volge ai propri oggetti.

In tutte le teorie neoplatonico-peripatetiche tardoantiche della percezione si trova, al di là del concetto di per sé, concordanza unanime sul fatto che nella percezione il rivolgersi verso il percepibile è una prestazione attiva dell'anima.<sup>15</sup> D'altra parte

<sup>11</sup> Cfr. *ivi*, VI 8: *Diligenter considerandum est utrum revera nihil sit aliud quod dicitur audire, nisi aliquid a corpore in anima fieri.*

<sup>12</sup> Cfr. *ivi* VI 21.

<sup>13</sup> Cfr. *ivi* VI 10: *Videtur mihi anima, cum sentit in corpore, non ab illo aliquid pati, sed in eius passionibus attentius agere, et has actiones [...] non eam latere: et hoc totum est quod sentire dicitur.*

<sup>14</sup> Cfr. Philopon. in *de an.*, «CAG» XV 488, 4 s.

<sup>15</sup> L'opinione un tempo sostenuta che Agostino potrebbe aver derivato il concetto di una prestazione attiva della percezione solo da Plotino, nel quale esso comparirebbe per la prima volta (così, ad es., R.H. Nash, *The Light of the Mind, St. Augustine's Theory of Knowledge*, Lexington Kentucky 1969, p. 43) è confutabile. Si veda ed es. Wolfgang Bernard, *Rezeption und Spontaneität der Wahrnehmung bei Aristoteles*, Baden-Baden 1988, che ha documentato in Aristotele e Platone la presenza di una percezione dotata di una attiva capacità discretiva. Per Agostino si vedano in particolare M.A.I. Gannon, *The Active*

finora la ricerca non ha fornito una soddisfacente definizione di questa attività nel caso dell'ascolto o, più in generale, della percezione e soprattutto non ha dato risposta alla domanda perché ed in che senso simili atti psichici possano essere chiamati da Agostino *numeri*. Probabilmente ciò è accaduto perché la risposta appariva fin troppo chiara. Quando Agostino stabilisce che si ha percezione quando non sfugge o non resta celato all'anima ciò che il corpo patisce.<sup>16</sup> allora l'attività dell'anima nella percezione sembra essere esattamente la sua consapevolezza di una modificazione dell'organo sensorio.<sup>17</sup> Ma questa risposta non può essere adeguata al senso pensato da Agostino, e per varie ragioni.

La ragione principale è che Agostino nella sua analisi dell'atto dell'ascolto distingue dai *numeri occurrentes* i così detti *numeri recordabiles* e sottolinea che non può darsi alcuna coscienza di ascolto senza l'effetto operato sui *numeri occurrentes* dai *numeri recordabiles*. Ciascun suono, per breve che sia, si estende nel tempo, per cui il suo inizio non può risuonare contemporaneamente alla sua fine.<sup>18</sup> Se i *numeri occurrentes*, che seguono questo movimento del suono, non venissero puntellati dai *numeri recordabiles*, che tengono insieme in una unità di suono l'inizio e la fine di questo movimento, potremmo ritenere di non aver sentito niente.<sup>19</sup>

Nell'opinione di Agostino, dunque, al di là di quella che può essere per lui la specifica attività dei *numeri occurrentes*, essa precede la memoria e pertanto anche la possibilità di avere una coscienza unitaria della percezione.

Per provare che Agostino conoscerebbe atti dell'anima inconsci, e tuttavia definiti dal numero e quasi razionali, si può anche rimandare al fatto che al di fuori dei *numeri occurrentes* e *recordabiles* egli distingue anche *numeri progressores*, la cui esecuzione egli esplicitamente descrive come involontaria e inconscia.<sup>20</sup>

Di fatto tali numeri non hanno niente a che fare con il processo auditivo e perciò potrebbero non essere presi in considerazione qui. Con questo concetto Agostino indica

*Theory of Sensation in St. Augustine*, «The New Scholasticism» XXXIX, 1965, pp. 154-180; Gerard J.P. O'Daly, *Augustine's Philosophy of Mind*, Berkeley 1987, pp. 84-87.

<sup>16</sup> Cfr. Agostino, *de quantitate animae* 41,14 *nam sensum puto esse non latere animam quod patitur corpus*.

<sup>17</sup> Cfr. ad es. O'Daly (n.15), che rifacendosi a K. Lütcke-G. Weigel (*Augustinus, Philosophische Spätdialoge: Die Größe der Seele, Der Lehrer*, übers. und erl. von G. Weigel und K. Lütcke, Zürich-München 1973, p. 398) rimanda a Plotino IV 4, 19,25 come possibile fonte di Agostino, presuppone nel contempo, però, che anche il concetto stoico di *Synaisthesis* possa aver influenzato Agostino. Per gli stoici, in effetti, la parte attiva della percezione inizia con la coscienza della percezione (cfr. a riguardo A. Dihle, *The Theory of Will in Classical Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-London 1982, p. 52), mentre in Plotino e in Agostino l'attività peculiare della percezione precede la coscienza.

<sup>18</sup> Cfr. Agostino, *de musica* VI 21.

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*: *in audienda [...] nihil nos audisse possumus dicere*.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi* VI 20.

quell'attività psichica, che nel movimento corporeo porta una tendenza alla realizzazione di armonia, come p. es. nel camminare, masticare, respirare, ma anche nella danza, nel canto e così via. Questi *numeri progressores*, che derivano il loro nome dal fatto che in essi un movimento interno all'anima muove verso l'esterno - l'equivalente neoplatonico a questo è il concetto di *prohodos* - traggono la loro tendenza ad una efficacia di carattere numerico da un ordine che rimane celato (cioè inconscio) e che viene dai cosiddetti numeri giudiziali, dei quali parleremo fra poco: *nam et illi progressores cum aliquam in corpore numerosam operationem appetunt, latente istorum iudicialium nutu modificantu.*<sup>21</sup>

Da una incauta interpretazione di simili frasi si potrebbe arrivare alla conclusione che Agostino pensi ad una sorta di istinto numerico nell'anima, attraverso il quale essa porta ad effetto i suoi *numeri progressores* e *occursores*.<sup>22</sup> Questo però non si attaglia almeno ai *numeri occursores*, in quanto ad essi Agostino attribuisce una potenza di riconoscimento attivo, e non solo perché le *passiones* del corpo non rimangono loro nascoste: essi dispongono della potenzialità di ascolto anche quando nessun suono colpisce l'orecchio, poiché sono forniti di una *naturalis vis quasi iudiciaria*, che si esercita sui *numeri sonantes*;<sup>23</sup> inoltre la percezione si attua, non [...] *nisi intentione facientis*, solo sulla base dell'attenzione mirata di chi la ha.<sup>24</sup>

Benché l'atto della percezione del suono - e quindi la *operatio* dei *numeri occursores* - sia un atto inconscio, esso è tuttavia secondo Agostino un atto cognitivo, che può e deve essere compiuto dal soggetto con i propri mezzi. Questa rappresentazione, che è paradossale rispetto ai moderni concetti della psicologia, per la quale l'inconscio è irrazionale e agisce involontariamente, senza controlli razionali - non è d'altra parte per nulla inconsueto nell'orizzonte delle teorie della coscienza tardoantiche. Perfino il concetto di teoria del conscio può essere con ragione rivendicato alla tarda antichità: Non solo c'è tutta una serie di concetti che si avvicinano abbastanza al concetto di coscienza proprio dell'età moderna, come ad esempio

<sup>21</sup> Ivi.

<sup>22</sup> Non appena la coscienza diviene l'atto razionale per antonomasia, ne scaturisce di necessità questa concezione: tutto ciò che precede la coscienza, ad es. il piacere che deriva da una melodia numericamente definita senza conoscenza esplicita della sua struttura numerica, va inteso come un atto ancora prerazionale o interamente irrazionale. Per questo processo nell'età moderna si veda W. Beierwaltes, *Musica exercitium metaphysices occultum? Zur philosophischen Frage nach der Musik bei Arthur Schopenhauer*, in: *Philosophischer Eros im Wandel der Zeit*. Festgabe für Manfred Schröter zum 85. Geburtstag, hrsg. von A.M. Koptanek, München 1965, pp. 215-231.

<sup>23</sup> Cfr. Agostino, *de musica* VI 3.

<sup>24</sup> Cfr. ivi VI 9.

συναίσθησις, σύνεσις, παρακολούθησις,<sup>25</sup> ma c'è stata anche (come p.es. riferisce Filopono nel suo commento al *de anima* di Aristotele) un'ampia discussione sul quesito se la coscienza (τὸ προσεκτικόν), e dunque la conoscenza del pensiero sui propri atti che ad essa si accompagna sia una potenza attiva dell'anima.<sup>26</sup>

La risposta, di cui non posso motivare qui dettagliatamente le ragioni, è peraltro negativa, perché la consapevolezza può avere luogo solo quando è preceduta da un atto di conoscenza. Chi non vede alcun albero, non può essere conscio di vederne uno. Così la vista o la conoscenza in quanto tali precedono la coscienza e vanno distinti da essa, e anzi Plotino sottolinea che la coscienza è nociva alla specifica attività primaria della conoscenza. Chi legge qualcosa con concentrazione totale.<sup>27</sup> non ha bisogno di essere consapevole di ciò, diventa anzi tanto meno conscio della sua attività quanto maggiore è la concentrazione con cui si dedica all'attività di una attenta lettura.

Se si prende in considerazione questa possibilità di compiere una attività di pensiero o di percezione senza averne coscienza, allora i differenti momenti definitivi dei *numeri occurrentes* da parte di Agostino si lasciano ricondurre ad un quadro d'insieme coerente e anche comprensibile.

Nel caso dell'ascolto, l'attività percettiva soggettiva consiste nel fatto che l'attenzione viene immediatamente diretta al movimento indotto da un medium nell'organo sensoriale. Ma con questo non viene semplicemente elevata a coscienza l'affezione corporea. Come anche taluni fisiologi moderni hanno constatato con stupore, è sorprendente che non si abbia assolutamente coscienza delle tappe corporee che conducono ad una percezione, ad es. del movimento, che si verifica in corrispondenza di una determinata onda luminosa, nei recettori dei neuroni all'atto della vista o delle vibrazioni del timpano all'atto dell'udito. Invece di percepire queste tappe materiali, fisiologiche o biochimiche, si vede semplicemente un colore o si sente un suono.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Cfr. H.-R. Schwyzer, 'Bewußt' und 'unbewußt' bei Plotin, in *Les sources de Plotin*, Ginevra 1960 (Entretiens sur l'antiquité classique 5), 341-348 e E.W. Warren, *Consciousness in Plotinus*, «Phronesis» IX 1964, pp. 83-97.

<sup>26</sup> Cfr. Philop., *de anima*, «CAG» XV 464, 30-465,17. Ho cercato di illustrare più dettagliatamente il valore di questo passo per la storia dello spirito in *Subjektivität und Innerlichkeit* (n.3). Su questo passo si veda anche Wolfgang Bernard, *Philoponus on Self-Awareness*, in Πηλοπονους ανθ της Ρέεχτιον οφ Αριστοτελιαν Σχευχε, ed. by Richard Sorabji, London 1987, pp. 154-163.

<sup>27</sup> Cfr. Plotino, I 4,10,25 s.: μετὰ τοῦ συντόνου.

<sup>28</sup> La constatazione di questa discrepanza tra il processo fisiologico all'atto della percezione e la conoscenza che si produce con la percezione ha portato ad es. nelle posizioni costruttivistiche a formulare la tesi che colore, suono, sapore etc. non siano che mere invenzioni del soggetto (la dipendenza in ambito di *Wirkungsgeschichte* di tale tesi dalla interpretazione fornita già agli inizi dell'età moderna delle cosiddette qualità secondarie non viene in tal caso chiaramente presa in considerazione). Si veda ad es. Heinz von Foerster, *Das Konstruieren einer Wirklichkeit, in Erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, hrsg. und komm. von Paul Watzlawik. München Zürich

Secondo Agostino, ciò che delle affezioni del corpo non rimane nascosto all'anima è esclusivamente la misura definita ed in questo senso numericamente strutturata del movimento corporeo. Ma l'anima - e questo è il punto nodale dell'argomentazione agostiniana - non potrebbe avere la capacità di riconoscere questa misura, se essa non fosse nella condizione, rivolgendosi al complesso globale dell'affezione corporea che le si dà come unitario, di compiere una astrazione e infine, distinguendo rigorosamente, di prestare attenzione alla strutturazione numerica di questa affezione. Pertanto si deve presupporre che l'anima ha di suo la capacità di cogliere determinate misure numeriche e di distinguerle da quelle non numeriche. Agostino sottolinea che le orecchie posseggono indipendentemente e prima di ogni esperienza una *naturalis vis quasi iudiciaria*, che serve loro da criterio di valutazione quando, percependo qualcosa, vi volgono la loro attenzione.<sup>29</sup>

Ma anche questo giudizio naturale non ha niente a che fare con una coscienza del numero, altrimenti, quando sentiamo una quarta, una quinta o un'ottava, dovremmo essere consci che i suoni di volta in volta creano un rapporto numerico, dunque 3/4, 2/3, 1/2, etc. Il diritto di attribuire già all'orecchio stesso una sorta di giudizio numerico sta appunto in questo, che non si potrebbe sentire la differenza fra quinta e quarta se non si fosse capaci di cogliere la raffigurazione fonica determinata da un rapporto numerico e di distinguerla dalle altre.

La capacità di riconoscimento dell'orecchio, dunque, non coglie i numeri, ma una vibrazione numericamente determinata.

Nonostante questa limitazione, tuttavia, si tratta, come Agostino sottolinea, di una pura potenza di riconoscimento, il che non si mostra solo nel fatto che la si può mettere in azione di più, di meno o per niente, ma anche dal fatto che attraverso l'ascolto può venire definito solo ciò che è nell'ambito del suo potere di riconoscimento. Dal diffuso fracasso di un cantiere (a parte il fatto che non è possibile conservarlo nel ricordo) anche un orecchio fine ed esercitato non può cogliere alcuna precisa differenziazione, mentre il suono, più chiara è la sua struttura numerica, e più chiaramente si lascia riconoscere e può anche essere tenuto a mente.

Da questo modo di riconoscere dell'orecchio implicitamente orientato sul numero deriva una importante conseguenza per l'atto di cogliere la bellezza attraverso l'orecchio, dal momento che l'orecchio, come Agostino ripetutamente sottolinea, sentirà

---

1988<sup>5</sup>, pp. 39-60, in particolare pp. 40-44. Per Agostino non si potrebbe però affatto parlare di invenzione anche solo tenendo conto della determinazione 'numerosa' della conoscenza operata dalla percezione. Quanto viene percepito con determinazione ed esattezza non è qualcosa di materiale ed una analisi stringata della percezione lo fa apparire tutt'altro che sorprendente. Cfr. il mio *Kritische Anmerkungen zum neuzeitlichen Wissenschaftsbegriff aus der Sicht des Alphilologen*, «Gymnasium» XCVIII 1991, pp. 232-254.

<sup>29</sup> Cfr. Agostino, *de musica* VI 3.



come bello e gradevole ciò che gli corrisponde e gli è congruente, e invece respingerà come sgradevole ciò che non gli corrisponde. Ma poiché il canone implicito dell'orecchio è pur sempre il numero, ciò vuol dire che l'orecchio ama ciò che è determinato da una analogia numerica (di ritmo), mentre respinge come qualcosa che gli è estraneo ciò che è disordinato e privo di misura.

Da ciò si potrebbe trarre la conclusione che chiaramente questa *numerosa operatio* dell'orecchio, anche se non è consapevole di operare un calcolo, tuttavia ha la tendenza a preferire ciò che è articolato secondo chiari rapporti numerici e in questo senso ciò che è regolare, sempre uguale, monotono, a ciò che è variabile in modo complesso, sempre nuovo, creativo. E questa conclusione non è assolutamente errata partendo dalla prospettiva della teoria agostiniana della bellezza. Ma vale soltanto per una esperienza estetica che fondasse il proprio giudizio unicamente su quanto è immediatamente gradevole all'orecchio. L'intenzione di Agostino, invece, è di mostrare il valore relativo anche della percezione di bellezza legata ai sensi, ma di mostrare che essa è una forma manchevole di esperienza del bello, che in paragone alla *ratio* che crea a partire da numeri viventi essa è di fatto vuota, povera, monocorde e anche di minor valore etico.<sup>30</sup>

Per proseguire su questa strada, Agostino rende chiaro che, come abbiamo già visto, la capacità di ascolto da sola non potrebbe mai essere sufficiente a cogliere un unico suono unitario - per questo si adoperano già i *numeri recordabiles* - per non parlare poi di cogliere più suoni nel loro reciproco rapporto, da cui necessariamente dipende il piacere o il non-piacere in una sequenza organizzata di suoni. Per questo chiaramente si richiede, oltre alle quattro specie finora distinte - *numeri sonantes, occursores, progressores, recordabiles* - una quinta categoria, un *quintum genus, quod est in ipso naturali iudicio sentiendi, cum delectamur parilitate numerorum, vel cum in eis peccatur, offendimur. Non enim contemno quod tibi visum est, sine quibusdam numeris in eo latentibus, hoc sensum nostrum nullo modo agere potuisse.*<sup>31</sup> È per questo che Agostino preferisce aggiungere alle categorie finora stabilite ancora un'altra: *aliud est sonare [...] aliud audire [...], aliud operari numeros [...], aliud ista meminisse, aliud de his omnibus vel annuendo vel abhorrendo quasi quodam naturali iure ferre sententiam.*<sup>32</sup>

<sup>30</sup>A partire dal Rinascimento fino al postmodernismo si va rafforzando la tendenza a fare dell'apprendimento sensibile il criterio della bellezza. Una simmetria, che il senso non è in grado di afferrare, ma solo il pensiero può cogliere ricorrendo al calcolo, va rifiutata. Cfr. a tale riguardo Walter Kambartel, *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewußtseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*, München 1972.

<sup>31</sup>Cfr. Agostino, *de musica* VI 5.

<sup>32</sup>Cfr. *ivi*. Per i *numeri iudiciales* cfr. A. Novak, *Die numeri iudiciales des Augustinus und ihre musiktheoretische Bedeutung*, «Archiv für Musikwissenschaft» XXXII 1975, pp. 196-207.

Questa nuova categoria viene anche utilizzata come presupposto della capacità di cogliere e giudicare sotto più suoni analogia e differenza. È questa categoria a far sì che molte diverse esperienze possano essere messe una accanto all'altra e in questo modo possano essere colte unitariamente: essi stessi (i numeri iudicialis) mi sembrano infatti quelli cui si riconducono i servigi di tutti i sensi.<sup>33</sup>

Ciò che Agostino qui descrive come l'unitaria istanza d'esperienza nell'ambito delle percezioni è anche ciò che egli in altri luoghi (quello classico è *de libero arbitrio* II, 8-13 (= 25-51) chiama *sensus interior*.<sup>34</sup>

Nonostante il fatto che nella tradizione successiva questo *sensus interior* venga chiamato per lo più *sensus communis*, esso non deve essere confuso (il che purtroppo succede ancora) con quello che Aristotele chiama *αἴσθησις κοινή* (= *αἴσθησις τῶν κοινῶν*). Con il termine *αἴσθησις κοινή* <sup>35</sup> Aristotele indica precisamente che ci sono determinati oggetti che possono essere colti da più sensi. Così, p. es., il movimento può essere colto non solo - come i colori - con l'occhio, ma anche con l'orecchio o con il tatto. Da questo bisogna tuttavia distinguere nettamente (e anche i commenti tardoantichi ad Aristotele lo fanno) il compito che secondo Agostino il *sensus interior* o *communis* assolve: esso fa sì che possa stabilirsi un collegamento fra i diversi dati colti dai diversi sensi, come ad es. il giallo che si è visto e il dolce che si è gustato.<sup>36</sup> Secondo Simplicio, che concorda perfettamente con Agostino, la *ὄψις* non percepisce il dolce così come la *γεῦσις* non percepisce il giallo, ma tutti e due (il dolce e il giallo) vengono colti da una medesima facoltà, e questa facoltà riconosce anche la loro differenza ed il fatto che entrambi si trovino nel medesimo oggetto.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Cfr. ivi VI 23: *ipsi enim mihi videntur esse ad quos omnium sensuum ministeria referuntur.*

<sup>34</sup> Cfr. soprattutto Gerard J.P. O'Daly, *Sensus interior in St. Augustine, de libero arbitrio 2.3.25-6.51*, «*Studia Patristica*» XVI 1985, 528-532; R. Mondolfo, *La teoria agostiniana del senso interno ed i suoi antecedenti greci*, in Id., *Momenti del pensiero greco e cristiano*, Napoli 1964, 59-84.

<sup>35</sup> Cfr. Arist., *de anima* 425 a27. A riguardo si veda W. Bernard, *Rezeptivität und Spontaneität der Wahrnehmung* (n.15), pp. 113-130.

<sup>36</sup> Questa facoltà collocata nella dimensione della percezione, in grado di riferire le une alle altre le qualità colte dai singoli sensi è descritta con precisione e chiarezza da Aristotele, che però non ha coniato un termine *technicus* per essa. Cfr. *de anima* 425 a 30-b3. A riguardo si veda Viviana Cessi, *Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles*, Frankfurt Main 1987, pp. 86 s. Nei commenti è definito unitariamente *αἰσθησις κοινὴ* o, nella tradizione latina, *sensus communis*, questo rapporto, e non la percezione di ciò che hanno in comune più individui, (che Aristotele chiama invece *αἰσθησις κοινὴ*). Agostino utilizza il concetto di *sensus communis* con il significato più esteso di un *sensus naturalis*. Cfr. a riguardo *de vita beata* 6 (CSEL 63), *de mendacio* 5 (CSEL 41).

<sup>37</sup> Cfr. Simplicio, in *de an.*, «CAG» XI p. 185, 32-35. Con chiarezza e concisione, appoggiandosi all'argomentazione aristotelica, Plotino IV 7,6 illustra la necessità che la percezione possa conoscere con una sola ed unica facoltà ciò che i diversi sensi hanno colto.

Questa facoltà svolge la sua attività da un lato nell'ambito della percezione, per così dire in immediata unità di azione con essa, ma d'altra parte essa non è diretta a percepire il percepibile - questo lo fanno i singoli sensi - ma alla determinazione di unità e differenze in ciò che viene colto dai sensi. È dunque primariamente la facoltà di collegamento e di distinzione, e questo spiega perché Agostino la definisca una *vis iudiciaria*.

Il fatto che Agostino attribuisca carattere numerico a questa facoltà di giudizio - egli parla infatti di *numeri iudiciales* - fa venire il sospetto che per lui il compito del numero consista meno nella determinazione di elementi quantificabili che nella capacità di diagnosticare l'individuazione di unità e diversità. La conferma di questo sospetto risulterà più chiara in seguito. Per ora dobbiamo solo tener presente il fatto che secondo Agostino i *numeri iudiciales* sono responsabili dell'immediata valutazione di unità, misura, ordine, uguaglianza e disuguaglianza in quel che viene percepito da più sensi contemporaneamente, o da un unico senso in successione cronologica.

Che questi *numeri* non emettano un giudizio nato da riflessione conscia, ma uno immediato, in concomitanza con la percezione sensoriale, si dimostra nel fatto che l'oggetto di percezione viene sentito come gradevole o sgradevole. Diversamente che negli stoici,<sup>38</sup> i quali presuppongono l'assenso conscio ad una sensazione o rappresentazione (*συγκατάθεσις*),<sup>39</sup> in Agostino si tratta di un atto di *delectatio* o di *offensio* provocato dall'oggetto della percezione e che prescinde dalla *aestimatio*, dalla valutazione razionale.<sup>40</sup>

Questa *delectatio* o *offensio* non è un atto di giudizio che si aggiunge al *sensus interior*, ma è il suo immediato prodotto. La gioia non è altro che l'espressione del fatto che i *numeri iudiciales* hanno colto in quanto tali determinate percezioni che si adattano singolarmente una all'altra e sono in armonia fra loro.

Lo stretto legame dei *numeri iudiciales* alla sfera sensoriale ha in Agostino un aspetto positivo e uno negativo. Quello positivo è che non esiste una cesura assoluta fra sensazione e *ratio*, poiché il senso ha già in se stesso una componente razionale, onde nel *sensus interior* lo spirito e il senso si trovano ancora in un'unità immediata ed indivisibile. Le sue percezioni sono, per quanto prerazionali, conformi ai dettami della *ratio*.<sup>41</sup> L'aspetto negativo, invece, è che la capacità valutativa di questi *numeri*

<sup>38</sup> Per questa interpretazione cfr. O'Daly, *Augustine's Philosophy of Mind* (n.15), pp. 88-92.

<sup>39</sup> Per la dottrina stoica della *synkathesis* cfr. Cicerone, *de fato* 42ss.; *Acad.post.*, I 40 (=SVF I,61); Alessandro di Afrodisia, *de fato*, cap. 14 (=SVF II,980; 981); cfr. a riguardo M. Pohlenz, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen 1948-49, I, pp. 88-92; II, pp. 88; 113; W. Görler, *Asthenes συγκατάθεσις. Zur stoischen Erkenntnistheorie*, «WüJbb» N.F. III, 1977, pp. 83-92.

<sup>40</sup> Cfr. Agostino, *de musica* VI 21.

<sup>41</sup> Questa peculiarità ha suscitato un grande interesse per il *sensus communis* nell'età moderna. Esso viene considerato l'organo responsabile dell'esperienza del bello per antonomasia. Cfr. il mio *Klassische und*

*iudiciales* è molto limitata in quanto è circoscritta entro l'ambito della capacità percettiva. Perciò la percezione, senza l'aiuto della *ratio* (capace a sua volta di misurare e valutare) non è già più in grado di individuare come giambica una sequenza giambica, anche se essa dura solo pochi minuti. Inoltre, finché ci si concentra solo sull'unità e la diversità dell'esperienza sensoriale, si giudica solo sulla base della gradevolezza o della sgradevolezza connesse, ma senza conoscenza della norma da cui dipende il fatto che qualcosa sia stato giudicato unitario e regolare oppure disunitario e privo di struttura unica. Ciò porta, come Agostino dimostra con molti esempi, alla conseguenza che questo giudizio sensoriale è incoerente, errato, contraddittorio, e soprattutto coglie soltanto strutture ordinate, facili e uniformi, dal momento che di suo non è in condizioni di afferrare le molteplici possibilità di analogia e simmetria individuabili e in questo senso di generare e produrre in modo creativo.

Poiché l'analisi fin qui fatta ha già mostrato che il *sensus interior* sente gioia e dispiacere solo attraverso l'individuazione di unità e differenza, armonia e disarmonia nelle percezioni, ne consegue che il *sensus interior* adopera già criteri per l'individuazione di armonia e disarmonia, cioè implicitamente è provvisto di tale criterio, o - per dirla con i platonici - lo presuppone.<sup>42</sup>

In questo senso Agostino dice che l'anima nel trattare la facoltà e la forza della *ratio*, per quanto ci è possibile coglierla dai suoi atti (*vis et potentia rationis, quantum ex operibus eius aspicere possumus*), è giunta a riconoscere che essa stessa non avrebbe potuto né percepire il tutto né distinguerlo, né ordinarlo senza precisi numeri a lei propri: *seque ipsam haec omnia neque animadvertere, neque distinguere, neque recte numerare sine quibusdam suis numeris potuisse cognovit*.<sup>43</sup>

Per questa ragione il necessario passo successivo dell'analisi è che i principi razionali da cui dipende il sentire qualcosa come bene ordinato vengono scoperti come assolutamente per sé. Agostino compie questo passo ricapitolando ancora una volta ciò che aveva detto nei libri II-V sulla costituzione di diversi metri, per chiedersi quale sia la base razionale del piacere estetico (*delectatio*) che tali metri danno. Riesaminando prima i singoli piedi da soli, poi in collegamento fra loro, egli dimostra che in tutti regna da una parte una precisa forma di uguaglianza nella differenza (*aequalitas*), ma

---

*Platonische Schönheit. Anmerkungen zu Ausgangsform und wirkungsgeschichtlichem Wandel des Kanons klassischer Schönheit*, in: *Klassik im Vergleich*, hrg. von Wilhelm Voßkamp und Reinhart Herzog, Stuttgart (di prossima pubblicazione).

<sup>42</sup> Per il significato corrente della scoperta di un 'prima' di per sé più definito in un 'dopo' contenutisticamente dipendente nei dialoghi platonici cfr. l'interessante studio di Hermann Gundert, *Dialog und Dialektik. Zur Struktur des platonischen Dialogs*, Amsterdam 1971, passim. Per il senso logico del metodo dell'ipotesi cfr. il mio *Die Bedeutung der sophistischen Logik für die mittlere Dialektik Platons*, Diss. Würzburg 1974, pp. 207ss.

<sup>43</sup> *de musica* VI, 25.

che tale uguaglianza d'altra parte non è uniforme, e che essa, peraltro secondo un ordine rigoroso, partendo dalle forme più elementari di somiglianza, e mettendo una unità insieme a se stessa, procede passo dopo passo verso forme sempre più complesse di uguaglianza possibile. Così, in ogni *sensibilis numerositas* noi non amiamo altro che una certa uguaglianza e degli intervalli misurati con lo stesso criterio (*parilitatem quamdam et aequaliter dimensa intervalla*).<sup>44</sup> Ciò si verifica con i piedi più semplici, il pirrichio, lo spondeo, l'anapesto, il dattilo etc., ove una parte viene riunita in eguale suddivisione con un'altra. Con i più complessi, ad es. con i versi a sei tempi come il coriambo e il ditrocheo, anche la forma di *aequalitas* che si presuppone è già più differenziata. Il loro fascino può essere dovuto tanto al fatto che essi hanno due parti eguali dotate di tre tempi ciascuna (*duas aequales partes terna tempora possidentes*, come il coriambo) o che sono sì divisi in maniera diseguale, ma che le parti poi stanno tra di loro nel rapporto 'semplice a doppio' (ad es. ionico a minore o a maggiore). Lo stesso vale anche per le sequenze di piedi nel verso. Anche qui si inizia necessariamente con la possibilità più semplice di sequenza, mettendo insieme un piede di pirrichio con un altro, per proseguire di qui con una mescolanza più complessa dei piedi tra di loro, ma sempre in modo tale che *aequalitas* e *similitudo* si impongano su *inaequalitas* e *dissimilitudo*. In altri termini, ogni nuova, più complessa forma di rapporto dei piedi fra loro deve garantire un aspetto di unitarietà: altrimenti si andrebbe al puro arbitrio, ad un caos non più classificabile e dunque non più valutabile e anche non più godibile.

Più importante ancora dell'aspetto sottolineato precipuamente da Agostino - che cioè anche nelle congiunzioni più complicate il bello e ciò che rallegra i sensi sono dati dalla forma in essi coglibile di una uguaglianza - è che ciascuna nuova forma di uguaglianza procede da una forma di uguaglianza più semplice, e che tutte insieme procedono dall'unità. Ciò equivale a dire che il più complesso è implicitamente già contenuto nel più semplice e che pertanto, attraverso una riflessione continua e creativa su ciò che è più semplice, il più complesso può venirne estrapolato e per così dire portato alla luce di una visibile e percepibile sperimentabilità.

Questa convinzione di Agostino coincide appieno con l'insegnamento di tutti i teorici matematici della tarda antichità (Giamblico, Proclo, Filopono, Nicomaco di Gerasa, Boezio) secondo cui l'unità *δυνάμει*, lat. *vi et potentia*, possiede già in sé tutte le forme e leggi dei numeri differenziabili nell'aritmetica,<sup>45</sup> allo stesso modo in cui

<sup>44</sup> Cfr. *ivi* VI 26

<sup>45</sup> Cfr. ad es. Nicomaco di Gerasa, *Introductionis arithmeticae libri duo* (n.5), I, VIII, 2, p. 14,18 s.: ἀρχὴ ἄρα πάντων φυσικὴ ἢ μονάς Giamblico, *In Nicomachi arithmeticae introductionem liber*, ed. Hermenegildus Pistelli/Udalricus Klein, Stuttgart 1975, 11,15-17: τινὲς δὲ ὄρισαντο μονάδα εἰδῶν εἶδος, ὡς δυνάμει πάντα περιέχουσιν τοὺς ἐν ἀριθμῶ λόγους Giovanni Filopono, *Eis tò prōton tῆς Νικομάχου ἀριθμητικῆς εἰσαγωγῆς*, ed. Ricardus Hoche, Leipzig 1864, 14 (su VIII 1); in

nell'ambito dei rapporti fra i numeri la forma più semplice di uguaglianza possiede implicitamente in sé tutte le forme di possibile e definibile ineguaglianza in modo tale che questa può metodicamente venire dedotta da essa.

Per Nicomaco di Gerasa dalla prima e più semplice forma di uguaglianza vengono generate, come da una sorta di madre o radice, tutte le diverse specie di ineguaglianza e le differenze tra queste specie medesime: ἀπ' ἰσότητος μονωτάτης καὶ πρωτίστης οἶον μετρός τινος καὶ ρίζες γεννᾶσθαι πάντα τὰ τῆς ἀνισότητος ποικίλα εἶδη καὶ εἰδῶν διαφοράς.<sup>46</sup>

Nicomaco sostiene questa tesi non solo per fare affermazioni di carattere metafisico-speculativo sulla forza segreta dei numeri, ma indica con un'argomentazione che resta strettamente legata alla dimensione dell'aritmetica, come tutti i tipi di rapporti numerici, a partire dal raddoppiamento per arrivare ai cosiddetti rapporti epimori ed epimeri, alla loro moltiplicazione e inversione, possano effettivamente essere derivati dalla prima disposizione reciproca delle unità premessa nel concetto di uguaglianza. Egli getta in tal modo - nella concezione di questa matematica - le basi per rinvenire tutte le possibili armonie musicali, vale a dire tutti i suoni che stiano tra di loro in un ben preciso rapporto razionale.

In questa sede non è possibile, purtroppo, indagare ulteriormente la problematica *quomodo de arithmetica procedit musica*.<sup>47</sup>

Va tenuto fermo però questo punto: ricondurre forma, figura e bellezza a semplici numeri e rapporti fra numeri non vuol dire ricondurle a sterili, sempre uguali, dogmaticamente canonizzate e per di più semplici proporzioni numeriche, ma riportarle a principi numerici semplici sì, ma che, attraverso la riflessione delle differenziazioni che essi rendono possibili, portano però alla costruzione metodicamente ordinata di strutture numeriche sempre più complesse. Ciò significa che questa comprensione del numero da una parte abilita alla scoperta di sempre nuovi e sfaccettati rapporti proporzionali di misure, ma d'altra parte non conduce mai al puro arbitrio, ad una casualità priva di senso o ad una caotica indifferenziazione. *Numerus autem et ab uno incipit, et aequalitate ac similitudine pulcher est, et ordine copulatur*,<sup>48</sup> dove con *numerus* si intende qualunque forma ordinata con criterio numerico.

Da ciò risulta chiaro che la spiegazione agostiniana della bellezza a partire dal numero (pregnante è la formula *pulchra numero placent*<sup>49</sup>) non consiste in una rigida

Boezio si veda ad es. il capitolo *De principalitate unitatis, De institutione arithmetica* I 7, che Boezio conclude con il risultato: *Quare constat primam esse unitatem cunctorum ... numerorum et eam rite totius quamvis prolixae genitricem pluralitatis agnosci.*

<sup>46</sup> Cfr. Nicomaco di Gerasa, *Introd. arithm.* I, XXIII, 6, p. 65, 19-21.

<sup>47</sup> Questo il titolo del trattato di teoria musicale di Guido d'Arezzo (*PL* 141,435 ss.).

<sup>48</sup> Cfr. Agostino, *de musica* VI, 56.

<sup>49</sup> Cfr. *ivi* VI 38.

aderenza a determinate e canonizzate proporzioni numeriche, ma presuppone una comprensione dinamica del numero. Ma sarebbe riduttivo del pensiero agostiniano ritenere che, soprattutto per il fatto che in quanto ci resta del *de musica* Agostino esamina solo la struttura del verso ed il ritmo, il suo concetto di bellezza si fondi su rapporti numerici variabili fin che si vuole, ma meramente quantitativi. Agostino dice infatti *pulchra numero placet*, ma aggiunge *in quā iam ostendimus aequalitatem appeti* (nel quale abbiamo già dimostrato che viene perseguita l'eguaglianza): *ubi autem aequalitas aut similitudo, ibi numerositas*.<sup>50</sup>

Che qualcosa riceve forma dal numero per Agostino non vuol semplicemente dire che è articolato secondo proporzioni enumerabili e quantificabili, ma che esso non è mera molteplicità, bensì una forma di molteplicità intessuta dall'unità: è per l'appunto *aequalitas*, armonia.

L'esatta ragione di questo concetto di numero non è più esplicitata nel *de musica* e del resto la sua spiegazione va collocata nel campo dell'aritmetica, della teoria del numero.

Su questa teoria possediamo informazioni abbastanza precise soprattutto dal commento di Proclo al *Parmenide*, dal *de communi mathematica scientia* di Giamblico, dalle introduzioni all'aritmetica di Teone di Smirne e di Nicomaco di Gerasa unitamente ai commenti, conservati per intero o solo in parte, di Giamblico, di Filopono, di Asclepio di Tralle, di Proclo ed altri. Come Agostino si chiede, a proposito dell'esperienza dell'ascolto, che cosa vi sia premesso come motivo della sua possibilità, così questi commenti si interrogano su quale sia la premessa necessaria all'impiego di un concetto come quello del numero uno, due o tre.

Partendo da questa problematica si mostra nei commenti citati<sup>51</sup> che non sarebbe possibile nemmeno formulare in maniera corretta il concetto di uno, se non si fosse in grado di distinguere il concetto di unità in sé da quello di una ben precisa unità e che ciò non sarebbe a sua volta possibile senza una distinzione di unità e molteplicità, identità e diversità, tutto e parte, medesimezza, uguaglianza e concetti analoghi e una definizione del loro reciproco rapporto. La peculiarità del sapere concernente i numeri, però, è che, per conseguirlo, ci si deve occupare solo di questi concetti universalissimi, nei quali ciò che è e può essere unità viene differenziato e spiegato. Ne consegue che i diversi concetti numerici non rappresentano altro che forme diverse di una possibile unità. Nel numero si comprende nella maniera più pura e senza aggiunte estranee in che

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>51</sup> Per un'analisi più dettagliata rimando al mio *Subjektivität und Innerlichkeit* (cfr. n.3); per il fondamentale aspetto gnoseologico di questa teoria dei numeri si veda anche il mio *Zur Erkenntnistheorie bei Platon und Descartes* (cfr. n.3).

modo la molteplicità è compresa nell'unità e può essere così ricondotta ad una forma di armonia.

Questo è il motivo per cui l'armonia risulta il principio base della matematica antica e soprattutto è la ragione per cui ciò che si può imparare dal numero va oltre il mero computo delle quantità. Tutto ciò che in qualche modo è uno, viene compreso nella forma della sua unità prendendo le mosse dal numero.

Così siamo tornati, concludendo, all'inizio, alla constatazione fatta da Giamblico che l'essere del numero sta nella sintesi di unità e molteplicità e che, poiché questa sintesi si realizza in maniera primaria e pura nel numero, è in esso per primo che essere e bellezza fanno la loro comparsa.

Questa teoria agostiniana sul rapporto fra il bello e il numero è diventata la sostanza di tutte le teorie del Medioevo sulla bellezza e sull'estetica: la ritroviamo p. es. in Dionigi l'Aeropagita, in Alberto Magno, in Tommaso d'Aquino, in Bonaventura da Bagnoregio, nella famosa scuola platonica di Chartres, fino a Nicolò Cusano. Ma essa ha avuto anche effetti pratici nella musica, nella poesia e anche nell'architettura: ai principi agostiniani sembrano infatti ispirate le proporzioni di molte chiese romaniche e gotiche, e in due casi questa impressione può essere filologicamente confermata. Si tratta della chiesa romanica di S. Michele a Hildesheim e della chiesa di Saint Denis a Parigi, che è la più antica cattedrale gotica del mondo. Rimisurando la cattedrale di S. Michele durante il restauro postbellico, gli architetti si sono accorti che le proporzioni erano leggerissimamente imperfette: rispondevano però alle prescrizioni del testo di matematica usato dal vescovo Bernward, il costruttore della cattedrale, testo fondato su Agostino e Boezio. Nel caso di Saint Denis, come risulta dal diario dei lavori tenuto dall'abate Suger, la teoria globale sulle caratteristiche (dimensioni, colori, proporzioni, effetto della luce ecc.) della nuova chiesa si fonda su Ugo di San Vittore e su una teoria della bellezza che è agostiniana e neoplatonica.



## Guido Paduano

### Amina: la verità del sogno

All'indomani della prima milanese della *Sonnambula* (6 marzo 1831), il recensore dell'«Eco» scriveva tra l'altro: «il trasformare la maestà della Semiramide e la sensibilità profonda dell'Anna Bolena nelle semplici ed ingenue grazie d'una giovane contadinella, in modo sí mirabile, era impresa riserbata a Madama Pasta».

A proposito della rappresentazione scaligera del 1955, diretta da Bernstein con la regia di Visconti e la memorabile Amina della Callas, Fedele D'Amico teneva a ricordare che «*Sonnambula* e *Norma* furono scritte per la stessa cantante, Giuditta Pasta, e tutt'e due le parti cantava la Malibran, come le canta oggi, unica, la Callas».

Il confronto tra Amina e le eroine di Rossini e Donizetti suona provocatorio, giacché all'iperbolica distanza sociale corrisponde, prima e più che un'opposizione di registri stilistici, un'opposizione tra due forme di protagonismo, una che comporta l'occultamento e l'altra l'esibizione del narcisismo come volontà di potenza e coinvolgimento nelle aspre dialettiche del potere. Non è meno provocatorio il confronto con *Norma*, dove opposizioni dello stesso tipo sono esaltate dall'identità del regime compositivo, stante la strettissima vicinanza cronologica tra le due opere. Eppure noi sentiamo infallibilmente che queste espressioni d'ascolto colgono l'autenticità del messaggio testuale al di là dei problemi di estensione e di timbro della vocalità, e anche dell'abilità performativa delle cantanti; almeno nel caso di Maria Callas, del resto, sappiamo bene che la sua grandezza è consistita nella enucleazione e nell'espressione di grandi direttrici di senso, latenti nel melodramma italiano sotto la stanchezza delle abitudini o sotto gli smalti belcantistici. Ma anche senza di lei, e senza cessare di rimpiangerla, ci accorgiamo che la musica della *Sonnambula* perentoriamente richiede di essere presa sul serio come *Norma* o *Anna Bolena*, nel senso che non meno di quelle mette in gioco eventi e valori decisivi per la comprensione della condizione umana e dell'immagine di essa che viene elaborata nell'autocoscienza culturale. Quando avremo

precisato che questi medesimi eventi e valori sono veicolati attraverso un'identificazione con l'esperienza della protagonista, senza nessuna delle operazioni di distanziamento o alienazione che identificano i registri del comico, avremo dato a mio parere un'attendibile definizione del genere tragedia, cui non è essenziale invece (non lo è mai stato) l'opposizione tra lieto e triste fine.

Amina, una ragazza di campagna, sta felicemente per sposarsi col suo innamorato (Elvino), senz'altri turbamenti che il rancoroso dispetto della precedente fidanzata di lui, l'ostessa Lisa, quando il paese è messo in subbuglio dall'arrivo di un aristocratico cittadino: il signore del castello Rodolfo, che rientra nei luoghi della sua infanzia. Egli sembra guardare con interesse sospetto alla sposa, e al gelosissimo sposo sembra, del tutto a sproposito, che l'interesse sia ricambiato. Il sospetto diventa certezza, lacerazione, abbandono quando la sposa viene trovata nella camera d'albergo di Rodolfo; il quale tuttavia è in grado di spiegare: Amina soffre di sonnambulismo - non è altri che lei, nel suo vagare notturno, il fantasma di cui tutto il villaggio favoleggia con sgomento. Nella stanza di Rodolfo è dunque entrata incoscientemente e si è rivolta a lui sognando un dialogo con Elvino. La spiegazione è presa come un'interessata menzogna, ed Elvino si accinge a sposare Lisa per ripicca (se non fosse che anche Lisa è accusata, e lei giustamente, dello stesso peccato), quando sulla scena compare Amina. Il turbamento l'ha sposata e ora nel sonno esprime indubitabilmente il suo dolore e il suo amore. Avviene la riappacificazione e Amina risvegliata si trova felice, acclamata dai suoi paesani: «a noi più cara, Bella più del tuo soffrir».

Che cosa c'è in questa vicenda di tragico, cioè di essenziale e problematico?

La risposta «niente», che si può essere tentati di dare, è sostenibile solo ammettendo che la musica sia un discorso perfettamente autosignificante, rispetto al quale la situazione teatrale sarebbe un puro pretesto. Questa posizione, che pure sulla critica belliniana ha avuto diritto di cittadinanza, è insostenibile in rapporto a tutte le categorie strutturali, funzionali, semantiche, storiche del teatro musicale in genere e del melodramma italiano in particolare, ancora più in particolare, è incompatibile con la prassi compositiva di Bellini e con il ruolo di Romani. Come ha chiaramente detto il maggiore studioso di Bellini, Friedrich Lippmann, *La Sonnambula* non si costituisce nonostante il libretto, ma a partire dalle «situazioni drammaticamente mosse» che esso contiene. Qualificare questo discorso mediante un accertamento delle funzioni testuali, delle loro strategie e delle loro gerarchie, è quello che mi propongo di fare; anticiperò tuttavia subito la mia risposta, la quale, giovandosi dei benefici della tautologia, sostiene che quanto c'è di essenziale e problematico nella *Sonnambula* è propriamente l'esperienza del sonnambulismo.

Non a dimostrazione di questo assunto, ma solo a preventiva giustificazione della sua praticabilità vorrei ricordare l'attenzione dedicata da Ernesto De Martino ai fenomeni che come questo, o come la trance o l'ipnotismo, comportano l'esercizio delle

facoltà psichiche in un regime sensoriale alterato; dalla sua analisi risulta che essi comportano altresì una ridefinizione dell'identità individuale e della rappresentazione del mondo; i confini fluttuanti tra queste due realtà sono vissuti, con enorme investimento emotivo, come 'rischio di non esserci' e come ambiguità di affermazione e di distruzione.

Venendo all'opera di Bellini, converrà innanzitutto notare che il tema del sonnambulismo ha effettivamente il ruolo decisivo nella strutturazione del *plot*: se esso, ridotto a estrema formalizzazione, consiste in un doppio movimento, prima di alterazione e poi di ristabilimento della felicità amorosa, che prima crea e poi colma angosciose distanze, la responsabilità di entrambi sta appunto nella particolare e ricorrente condizione di Amina: la manifestazione dell'io attraverso il sogno, che in tal modo è resa pubblica, è prima fonte di equivoco e poi soluzione di esso, venendole riconosciuto un indiscusso valore di verità. E in effetti entrambi, equivoco e verità, ineriscono essenzialmente a questa esperienza, confermando l'ipotesi che in essa sia una ricchezza ambigua e inquietante. La garanzia di verità risiede nella possibilità di estrinsecare i contenuti psichici con tutta la libertà permessa dal codice onirico, e cioè senza nessuno dei condizionamenti e delle censure operanti nel vivere sociale e nell'elaborazione dell'immagine che consciamente si trasmette di se stessi. Il rischio di equivoco è invece legato alle modalità espressive dell'inconscio: poiché la sua attività è indipendente dai principi della logica classica (d'identità e di non contraddizione), e tratta gli oggetti di investimento emotivo alla stregua di una realtà totalizzante e infinita, gli oggetti stessi non hanno lo statuto preciso che compete loro nella realtà empirica: nella fattispecie per Amina qualunque uomo, ma forse semplicemente qualunque entità sentita come altro da sé, è nel sogno Elvino - e questa crea gli inconvenienti che sappiamo.

Tuttavia l'interesse maggiore non risiede a mio parere nell'aspetto oggettivo del sonnambulismo, cioè nelle sue conseguenze, bensì nei modi di realizzazione, cioè nell'itinerario di vita interiore che esso disegna e nel suo rapporto con la vita consueta, caratterizzata dalla vigilanza e dalla interrelazionalità. Se si preferisce, tra le relazioni che organizzano il microcosmo psichico e quelle che nelle loro cooperazioni e interferenze formano il quadro semiotico del dramma.

L'elaborazione della realtà condotta nel sonnambulismo di Amina può definirsi con l'aiuto di termini contrastivi che hanno grande rilievo nella civiltà musicale contemporanea: penso alla scena della pazzia in *Lucia di Lammermoor* e al ricorrente delirio di Elvira in cui culminerà la ricerca belliniana sugli aspetti più tormentati e inquietanti della psiche, e specialmente della psiche femminile. Le visioni di Lucia, Amina ed Elvira sono tutte incentrate su un unico idolo ossessivo, concepito come sede di appagamento universale dell'immaginario femminile: la festa di nozze. Ne viene di conseguenza il ripetersi e sovrapporsi di movenze stilistiche e di fattori lessicali. Per

esempio: «Ardon le sacre tede» (*Sonnambula*) e «Ardon gli incensi [...] splendono / le sacre faci intorno» (*Lucia*). «Cielo, al mio sposo io giuro / Eterna fede e amor» (*Sonnambula*) e «Oh, vieni al tempio, fedele Arturo, / Eterna fede, mio ben, ti giuro» (*Puritani*). «Elvino! [...] Alfin sei mio. [...] Tua son io» (*Sonnambula*, I atto); «Ancor son tua, tu sempre mio» (*Sonnambula*, II atto); «Alfin son tua, alfin sei mio» (*Lucia*).

Naturalmente, se è vero che il sonnambulismo è fenomeno praticamente privo di rilevanza patologica, c'è da aspettarsi che la distanza tra esso e la realtà sia ben altrimenti colmabile che non nel caso della pazzia: e in effetti, l'esplorazione visionaria di Lucia è una via che non ha ritorno, e il ritorno di Elvira passa per la violenza paradossalmente benefica di un trauma (la condanna a morte di Arturo), laddove Amina si trova alla fine a trapassare dal sogno alla realtà per confini aperti e illusionisticamente, dolcemente confusi. Su questo trapasso, che è la cosa più straordinaria dell'opera e con piena pertinenza occupa il finale, tornerò poi; ma va detto che esso è il punto terminale di uno svolgersi del discorso solipsistico come parte dell'esperienza vitale e non già come suo chiaroscuro, alternativa, rovesciamento - le funzioni che si possono attribuire alle due scene di pazzia sopra citate.

In *Lucia* e nei *Puritani* la realtà dolorosa viene globalmente negata opponendole un mondo di delirante luminosità, non toccato dall'angoscia, frutto immediato e assoluto del desiderio; nella *Sonnambula* il desiderio esprime con altrettanta forza la sua richiesta di felicità, ma i modi in cui la formula mostrano coscienza delle difficoltà e degli ostacoli, generati dal fatto che l'alterità dell'oggetto d'amore è comunque irriducibile all'io, e ne vivono la dialettica con pena, attesa, speranza.

Sia pure esprimendosi in termini grossolani, non si andrà troppo lontano dalla verità se si dice che nella *Sonnambula* l'inconscio affronta gli stessi problemi che si presentano alla coscienza, e allo stesso modo, nel rispetto cioè della griglia che ospita e determina la vita della coscienza: la scansione del tempo. Con ciò intendo dire due cose distinte tra loro: la prima è che, essendo come s'è detto le visioni visioni non di stati psichici ma di processi e conflitti, esse sono ordinate nel regime di mutabilità biunivocamente connesso al tempo; la seconda è che l'inconscio serba memoria della coscienza, e dunque le visioni non evocano dal nulla, o se si vuole dall'acronicità assoluta del desiderio, la loro dialettica, ma ereditano una situazione compromessa dagli eventi della vita di relazione. Diciamo anzi progressivamente compromessa, se è vero che la seconda scena di sonnambulismo registra, nel medesimo quadro di opposizione tra il desiderio e le avversità, gli sviluppi e i deterioramenti accaduti nell'intervallo dalla precedente.

Se il primo punto autorizza a definire la struttura delle visioni come drammatica (e non sarebbe improprio parlare di psicodrammi), il secondo chiarisce che in essi si realizza la stessa struttura drammatica che come spettatori siamo chiamati a fruire unitariamente.

Considerando più concretamente le due scene in questione, vediamo che il rapporto sintagmatico tra sogno e veglia viene garantito dalla prima frase di Amina, sonnambula, dopo l'invocazione «Elvino, Elviño!»: «Geloso / Saresti ancor dello straniero?». *Ancor*: il sogno non ripete, ma riprende e prosegue la situazione conflittuale che si era prodotta tra lei e l'amato a motivo dell'interferenza di Rodolfo, poi espansa e addolcita nel duetto *Son geloso del zefiro errante* e risolta nell'unisono «Mai più dubbi, timori mai più», all'uscita del quale sta una promessa profetica: «Pur nel sonno il mio cuor ti vedrà».

L'io onirico - in ciò più realistico della dedizione manifestata nel duetto - sa bene di non poter contare sulla scomparsa dei «dubbi» e dei «timori», e li mette in scena con un preciso déjà vu, che riprende prima di tutto la tonalità globale dell'angoscia (sottolineata dal ripetersi della didascalia «con pena»), e poi i topoi dell'innocenza offesa, l'apostrofe «ingrato», e la professione d'amore «non t'adoro / Il mio ben non sei tu?» versus «amo te solo, il sai». Più preziosamente, ancora, la solitudine strutturale del sonnambulismo fa rivivere lo stizzoso silenzio di Elvino («Elvino, e tu lasci me / Senza un tenero addio?», versus «Non rispondi?»). Poi Amina «comincia a serenarsi» e passa alla rappresentazione solare delle nozze: la gioia che parla in essa si oppone alla precedente «pena» con un'impressionante crescita d'intensità, certo avallata dalla struttura cantabile; se la frase «Oh madre mia m'aita» sembra comunicare una passione dolorosa, è perché rappresenta quell'insostenibilità della gioia che Amina, conscia, aveva predicato nella cabaletta iniziale: «Egli è il cor che i suoi contenti / Non ha forza a sostener». Confrontata con essa, può mostrare utilmente, io credo, quale dislivello di autenticità e profondità passi tra la manifestazione sociale e quella segreta dell'io.

Da questa prima scena possiamo dunque già concludere che *La Sonnambula* rappresenta a due livelli la sua semplicissima, quasi nucleare azione originata dalla minaccia dell'infelicità e risolta nel trionfo della felicità: al primo livello, che comporta la rappresentazione di rapporti interumani banali, irrimediabilmente impoveriti dalla loro idoleggiata semplicità (tornerò su questo punto), segue la *mise en abyme* della medesima realtà: un teatro di secondo grado che situa la sua scena non nelle dolcezze bucoliche, svizzere o padane che siano, ma nell'universalità essenzializzata della psiche, e ne parla il linguaggio categorico, dove non esistono piccole ferite e la gelosia è degnissima figura di morte, dove l'invocazione «madre mia» non concerne propriamente la molinara Teresa, con la sua solida affettività e partigianeria, capace di moralismi aggressivi e di ironia acida, una specie di Agnese manzoniana - ma il corrispettivo nostalgico dell'originario smarrimento umano.

Il risveglio di Amina fa esplodere come sappiamo il conflitto con Elvino e i paesani, ma anche un conflitto di molta più violenza e respiro che coinvolge la persona della sognatrice, e nell'estremizzazione dei suoi termini ne minaccia la coerenza. Da un lato infatti la sua condizione è di onnipotenza: assumendo dentro di sé la crisi, ha in sé

la capacità di portarla a compimento e di coronarla nel lieto fine (il più tradizionale, le nozze). Dall'altro lato è di impotenza, cecità indifesa. Lungi dall'aver il controllo del mondo, Amina non ha il controllo di sé, e l'oscurità che concerne il sé, lo spazio («Dove son»), le azioni («Che mai feci?»), il rapporto con gli altri («Chi mi vi ha spinto?»), pesa come una condanna all'incomprensione e alla separatezza, e dunque all'infelicità.

I termini di questo conflitto non hanno niente di sorprendente, sono anzi iscritti nella definizione stessa di inconscio a seconda che se ne elabori un'immagine autarchica o una bisognosa di riconoscimento sociale; ma sorprendente è la loro resa musicale, drammaturgica, semiotica: basti pensare al persuasivo nitore con cui è costruito il contrasto tra il predominio che la voce di Amina ha nella scena del sonnambulismo (esaltato dal rispettoso distanziamento di Rodolfo) e la sua posizione di dolorosa marginalità nel concertato finale del primo atto, che culmina capovolgendo il ruolo della figura musicale dell'unisono: quando Amina ed Elvino cantano insieme *Non è questa ingrato core*, la solidarietà vocale, altrove rassicurante, esprime al contrario la lontananza e l'incompatibilità delle loro angosce.

Similmente possiamo dire che nel primo atto l'identità dei progetti vitali elaborati nella veglia e nel sogno si stabilisce attraverso una stridente incomunicabilità dei due universi.

Nel secondo atto, invece, essi si intersecano e si identificano.

La seconda e più grande scena di sonnambulismo ha una struttura opposta alla prima per ciò che concerne l'estensione relativa del positivo e del negativo. Mentre infatti la prima risolveva rapidamente in un sia pur intensissimo declamato le distonie e le disforie dell'amore, per approdare al cantabile estatico della gioia e da quello ripiombare nell'incubo del risveglio, la scena finale attraversa con cristallina sofferenza tutto il percorso della lacerazione, affidandone l'espressione al cantabile *Ah! non credea mirarti*; dal profondo dell'angoscia risale alla speranza con la febbrile velocità di frasi spezzate, ma la cabaletta che corrisponde, rovesciandone la situazione emotiva, a *Ah! non credea mirarti* sta al di là del sogno e chiude l'opera (*Ah! non giunge uman pensiero*).

Come sappiamo, la situazione è precipitata e il sogno di Amina la riflette, agganciandosi a ben precisi elementi di realtà: il matrimonio con Lisa che Elvino ha inopinatamente deciso e sta per attuare. L'insistenza su questo punto crea un contraltare angoscioso al sogno beato delle nozze: il tempio è ancora il luogo dello psicodramma, ma il senso della cerimonia è atrocemente rovesciato.

Insieme ad esso si capovolgono due simboli dell'unione felice: l'anello che Elvino le ha tolto, le viole ricevute da lui e riposte nel seno e ora appassite. Il canto sul fiore - di estenuata dolcezza e bellezza - segna tuttavia la transizione verso il nuovo e definitivo cammino della felicità. Dovremmo anzi dire che l'ultima frase «ravvivar

l'amore / il pianto mio non può», dal momento che avvia la successiva impennata della speranza («E s'egli a me tornasse?»), va definita come negazione freudiana: tanto poco l'attività onirica è espressione grezza del desiderio, che conosce le più complesse interazioni tra inconscio e coscienza. Ma, prima che si chiuda la compatta elegia del dolore, è già avvenuto il fatto decisivo: nel cerchio solipsistico di Amina è entrato Elvino, non l'immagine sognata ma la persona fisica di Elvino, e su uno dei nuclei tematici dell'aria di Amina ha cantato: «No, più non reggo». Molto a ragione Lippmann insiste sul fatto che l'inserzione della frase di Elvino nell'aria fu una scelta di Bellini, correttiva del libretto che collocava la stessa frase all'inizio del successivo recitativo (dove in effetti sta ancora, ripetuta), perché significa rivendicare alla volontà compositiva determinante non solo il momento di massima commozione, ma il vertice dell'azione drammatica.

È a questo punto infatti che avviene in maniera primaria il ricongiungimento di Amina ed Elvino, che ora cantano in parole diverse lo stesso fecondo dolore (esattamente al contrario di ciò che avveniva nel finale primo). Il linguaggio della musica esprime con la sua illimitata ricchezza figurale ciò che in termini di comportamento avverrà subito dopo. Elvino si avvicina ad Amina, che ancora sognando riceve da lui l'anello e gli rivolge le parole, già citate prima, che potremmo considerare una celebrazione laica del matrimonio («Ancor son tua, tu sempre mio» - appena sarà da notare come questa nuova fioritura di felicità sognata conservi, attraverso il termine «ancor», l'impronta della memoria). Poi anche Teresa si avvicina ad Amina, e solo dopo Rodolfo decreta: «dei suoi diletti in seno / Ella si desti».

Lo scioglimento dunque avviene in sogno, e dopo il risveglio è soltanto ratificato. L'interattività tra la persona che sogna e gli altri è garantita nello statuto del sonnambulismo quale pedantesco lo traccia Rodolfo («V'han certuni che dormendo / Vanno intorno come desti, / Favellando, rispondendo / Come vengono richiesti»), ma ben altro è naturalmente il suo senso e il suo messaggio.

Il sogno determina la realtà esterna e stabilisce ciò che per essa ha valore di verità.

«Seconda il suo pensier», dice Rodolfo a Elvino come si potrebbe dire davanti a una devianza mentale: ma ciò che Elvino compie per «secondare» le imperative richieste del sogno di Amina, è la sostanza della sua propria autentica volontà, che già una volta si era manifestata nella consegna solenne di quello stesso anello, e successivamente era stata pervertita dalla stupidità e dalla cecità che imperversano nei rapporti umani.

Anche l'alternativa tra onnipotenza e impotenza è risolta in senso solarmente affermativo, ma non senza attraversare, con un ultimo tenero brivido, l'uscita dal sonno, che resta nonostante tutto problematica. Le prime reazioni di Amina svegliata non sono differenti dall'altro e terribile risveglio («Dove son io? che veggo?»; «Dove son? chi

siete voi?»), ma il disagio che accompagna il recupero dell'identità razionale esprime una commovente preghiera: «ah. [...] per pietade [...] / Non mi svegliate voi».

Amina crede di sognare ancora, anzi di sognare di sognare, perché solo un sogno di secondo grado consente una valutazione del sogno quale è implicita nella sua frase. Ed è una valutazione ambivalente, perché implica insieme appassionato coinvolgimento e coscienza della sua inanità, certezza che i sogni non possono resistere al risveglio.

Invece proprio questo avviene, e il paradossale primato dell'interiorità chiude in forme scintillanti la certezza che essa, rielaborando e rappresentando sul suo palcoscenico i contenuti dell'angoscia, possa vincerla o almeno esorcizzarla. Esattamente come la esorcizza l'istituzione teatrale.

Ma *La Sonnambula* non è anche uno stucchevole idillio, una regressione verso l'infantilismo arcadico, una nostalgia di primitività nutrita di false coscienze e ancorata alla angusta contentezza di sé che Friedrich Nietzsche bollava a fuoco con parole come «trastullamento fantasticamente balordo»?

In tutta franchezza, io non credo si possa negare che sia in parte anche questo, ma mi pare necessario determinare correttamente il profilo e l'estensione di questa parte, e soprattutto la sua funzionalità rispetto a quella che ci è apparsa la tematica centrale.

Come sempre il mito dell'Arcadia si nutre di due nuclei simbolici: la bellezza della natura intesa come 'paesaggio spirituale' e l'interesse per la condizione umana che convenzionalmente si reputa vicina all'elementarità della natura perché priva delle complicazioni e mediazioni della cultura.

Sul primo punto, l'ambientazione paesaggistica della *Sonnambula* è ispirata a una gentile sobrietà, priva di insistenze oleografiche. Si pensi alla tenuità dell'accompagnamento orchestrale che illustra le parole di Teresa «il sol tramonta» riproducendo il suono delle cornamuse. Lo spazio della descrizione naturale è ristrettissimo, rispetto per esempio al *Guglielmo Tell* (naturalmente, non perché il *Guglielmo Tell* sia a sua volta una 'pastorelleria': ma là l'indugio sui temi naturalistici è funzionale a una struttura che oppone il libero respiro dell'uomo sulla terra alla tirannia cupa e tempestosa).

Ma, soprattutto, nella *Sonnambula* il valore simbolico dell'ambientazione naturale non consiste nel fatto che la serenità del mondo determini nell'animo umano la «tranquilla giocondità», ancora per usare le parole di Nietzsche, bensì l'iter è quello opposto: la dimensione interiore informa di sé i contorni del mondo esterno. Così dice Amina nella cavatina incipitaria:



Come per me sereno  
Oggi rinacque il dì!  
Come il terren fiorì  
Più bello e ameno!  
Mai più di lieto aspetto  
Natura non brillò:  
Amor la colorò  
Del mio diletto.

E ancora, in risposta alla gelosia di Elvino:

Son, mio bene, del zefiro amante  
Perché ad esso il tuo nome confido;  
Amo il sol, perché teco il divido,  
Amo il rio, perché l'onda ti dà.

Al di là dell'insistenza tematica, sta alla vicenda successiva, come ben sappiamo, avvalorare questa gerarchia.

È invece sul versante antropologico di questa Arcadia che si verifica lo scadimento. Sono stati infatti fortemente banalizzati ambedue i termini dell'opposizione città-campagna in cui essa si orienta.

La peculiarità contadina pertinentizzata è fundamentalmente l'ingenuità, intesa in senso negativo come incapacità di comprensione razionale e proclività a farsi ingannare dalle apparenze: lo sdoppiamento del tema del sonnambulismo consente di presentare due versanti simmetrici di questo atteggiamento: credere il falso e disconoscere il vero. I paesani sono convinti dell'esistenza reale del fantasma e non credono alla smitizzazione di Rodolfo («Ve la dipinge, ve la figura / La vostra cieca credulità»), opponendogli che «non è fola». Tutt'al contrario, è fola per loro la spiegazione dell'innocenza di Amina data dal Conte («A tai fole non crediamo. / Un che dorme e che cammina! / No, non è, non si può dar»). Questo secondo aspetto della loro ottusità è più insistito perché drammaturgicamente più rilevante, ed anche perché più sapidamente ironico: qui infatti l'ignoranza riposa sulla presunzione di un giudizio razionalistico. Ancor maggiore rilievo gli è conferito dal fatto che l'ottusità entra in conflitto con i valori di lealismo cieco nei confronti dell'autorità (Baldacci ha parlato di sanfedismo), che trascorre largamente per il villaggio, raggiungendo il culmine nel coro iniziale del secondo atto e nella successiva entrata: «Buone nuove! / Dice il Conte ch'ella è onesta, / ch'è innocente e a noi già muove». Ma neanche questa acquiescenza bonacciona basta a fare accettare ai paesani lo scandalo della verità.

Bisognerà tenere il massimo conto del fatto che questa sordità e refrattarietà del milieu era drammaturgicamente e simbolicamente necessaria all'azione. Senza i pregiudizi e la miopia del villaggio, non si sarebbe creata o si sarebbe anonimamente

risolta la crisi. Ciò che più importa, la distanza tra Amina e la comunità cui appartiene consente l'isolamento della protagonista sia nel senso dell'astrazione che in quello dell'emarginazione, e sappiamo quanto l'uno e l'altro contribuiscono alla semantica dell'opera.

Peraltro, la distanza è risultata eccessiva. Eccessiva almeno per il fatto di non essere illuminata dalla luce coerente dell'ironia; al contrario, bisogna confessare che il comico affiorante nella *Sonnambula* è per lo più involontario, richiedendosi viceversa che tra Amina e i suoi compaesani si presupponga una corrente di affettività e di solidarietà emotiva. Ma se Amina, a differenza di Lucia e di Elvira, ha come prima immagine delle sue nozze l'affetto collettivo («Oh come lieto è il Popolo / Che al tempio ne fa scorta»), i suoi compaesani la ricambiano di buona volontà inconcludente, fatua, volubile.

Il guasto peggiore si è ripercosso nella costruzione del personaggio di Elvino, cui vengono messe in bocca parole, melodie, atteggiamenti della maggiore intensità e nobiltà, e alcune tra le più belle arie tenorili che si conoscano. Ciò in base al teorema melodrammatico per cui la coppia solidale in atto o in prospettiva condivide lo stesso livello di altezza e di profondità espressiva. D'altro canto, non è la sola incredulità, strutturalmente necessaria, che omologa Elvino al piccolo mondo paesano, piccolo nella superficialità emotiva non meno che nella limitatezza culturale e intellettuale. Lo vediamo infatti uscire di scena («disperato», sottolinea la didascalia) dopo la splendida melodia di *Ah! perché non posso odiarti*, e rientrarvi sposo promesso di Lisa e addirittura rievocare «il bel nodo di pria». Dal punto di vista della legittimità psicologica, la ripicca può essere atto «disperato» o se vogliamo anche tragico; tuttavia il testo drammatico e musicale non attiva le contraddizioni potenziali della situazione, e di fatto si limita ad approfittare del cambio di scena per far passare sotto silenzio l'incoerenza, che non è di comportamenti, ma di livello emotivo e dunque stilistico.

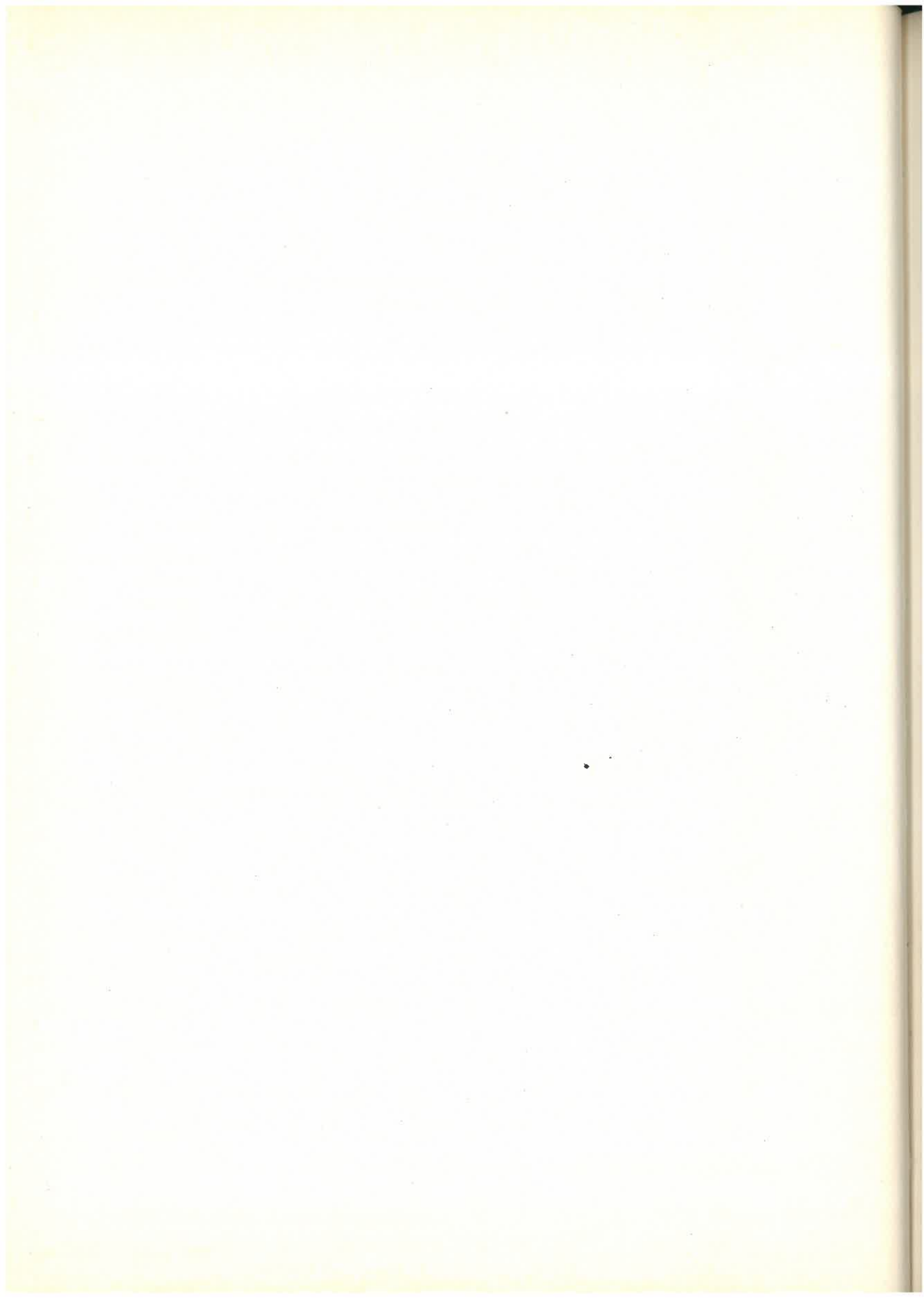
Nella stessa superficialità è più gravemente e frequentemente coinvolto il Conte, degna controparte cittadina e illuministica dell'ignoranza paesana.

In questo caso, tuttavia, si scorge più chiaramente l'origine delle distonie compositive nel travagliato processo redazionale per cui originariamente Rodolfo doveva essere il padre dell'orfanella Amina, riconosciuto alla fine per il perfezionamento del tripudio universale. Poiché questa soluzione è stata scartata, il personaggio di Rodolfo ha sofferto di un calo di motivazione. Uno dei risultati è stato quello di trasformare l'impegno affettivo della paternità in paternalismo, che si trovava altresì a essere da sempre la pecca caratteristica del cittadino verso la campagna; così vediamo Rodolfo alternare due atteggiamenti complementari: da un lato, una noiosa superiorità didascalica, appena salvata dall'utilità della finzione registica da lui esercitata nel finale, dall'altro uno slancio ammirativo verso il mondo altro. Esso ha però appena il tempo di manifestarsi nelle forme leopardiane di *Vi ravviso, o luoghi*

*ameni* - un'aria approfondita peraltro dal fascino di un mistero inesistente - che precipita nel crasso compiacimento borghese, idolo polemico di Nietzsche:

Davver non mi dispiace  
L'essermi qui fermato: il luogo è ameno,  
L'aria eccellente, gli uomini cortesi,  
Amabili le donne oltre ogni cosa.  
Quella giovane sposa  
È assai leggiadra, e quella cara ostessa  
È un po' ritrosa, ma mi piace anch'essa.

A parte il fatto che di Lisa lo spettatore ha avuto tutt'altra impressione, la conclusione della climax nella lode indistinta della bellezza femminile confina il mancato padre nello statuto volgare del libertino di provincia; come se, non avendo una reale consistenza di personaggio, fosse stato adattato a giustificare l'immagine che gli altri si formano di lui. Comunque sia, rinunciare all'agnizione del padre è stata da parte di Bellini un'invenzione felicissima; in tal modo è stata salvaguardata alla vicenda emotiva di Amina quella semplicità che non ha nulla a che fare con l'ingenuità laccata dei pastori, ed è invece rigorosa purità dell'amore e del dolore visti come componenti essenziali dell'animo umano.



## Rosario Contarino

### Carducci e la «Filosofia della Storia della Letteratura Italiana»

Nella valutazione della frastagliata attività critica di Carducci sono stati in genere poco considerati i suoi momenti di riflessione teorica e di conseguenza i suoi tentativi di costruire un diagramma storiografico, fondato ad un tempo su una visione generale del problema estetico e su un'idea dello svolgimento diacronico della letteratura italiana. Le motivazioni di questo disinteresse, talora accompagnato da qualche pregiudizio e sarcasmo, si colgono già nel saggio di Croce del 1909,<sup>1</sup> dove all'approccio critico carducciano veniva riconosciuto un difetto di filosofia dell'arte, largamente però compensato dal sicuro istinto dell'artefice. Chi poi, come Giuliano Innamorati, ha riscontrato negli interventi del Carducci «la persistenza di un ideale storiografico, frammentariamente realizzato, ma mai abbandonato»,<sup>2</sup> ha egualmente convenuto che questo sforzo di costruire vaste sintesi totalizzanti venne frustrato dai suoi stessi «limiti culturali» e soprattutto dalla «povertà della sua filosofia».<sup>3</sup> Attribuendo ad un generico influsso del «secolo della storia» il bisogno di impianto sistematico, si finiva in fondo con il ribadire la contrapposizione del Pettrini tra la critica

---

<sup>1</sup> Si può dire che la posizione di Croce sia già chiarita dall'*incipit* del saggio *Il Carducci pensatore e critico*: «Come abbiamo mostrato la forza del Carducci poeta non fu nella sua filosofia, ma nel suo temperamento: due cose che importa non confondere. E ora aggiungiamo che il suo animo era non solo poco filosofico, ma quasi antifilosofico», in *La letteratura della nuova Italia* (1909), Roma-Bari 1973, p. 81. Né questa svalutazione del momento teoretico è stata sostanzialmente corretta da L. Russo, che riconosceva in Carducci «un maestro esemplare per una critica tecnica della poesia» e proprio nel suo assiduo commercio con le lettere ritrovava una «salda dottrina estetica»: «La filosofia dell'arte del Carducci è in quella esperienza viva, sciolta, irregolare, asistemica che egli ebbe del lavoro letterario in concreto; la sua filosofia dell'arte è nel suo riconosciuto buon gusto, il quale non gli venne come privilegio della sua apollinea natura, ma fu conquista di un assiduo tirocinio umanistico» (*Carducci senza retorica*, Roma-Bari 1973, pp. 13-14).

<sup>2</sup> G. Innamorati, *Carducci critico*, in *Letteratura Italiana. I critici*, Milano 1969, I, p. 621.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 626.

dei «filosofi» e la critica dei «letterati»,<sup>4</sup> cioè tra il metodo del De Sanctis e quello del Carducci, il quale poteva sopperire alla mancanza di «un concetto sicuro dell'arte» solo grazie ad «una piena esperienza di artista». Nell'esame complessivo del lungo esercizio critico carducciano sono stati perciò - e aggiungiamo giustamente - considerati quegli aspetti che chiamavano in causa la competenza e quasi la professionalità del lettore assiduamente esercitato: la ricerca erudita condotta in parallelo, ma non in totale uniformità con la scuola storica;<sup>5</sup> l'attenzione per la forma del testo (nella celebrata *Storia del «Giorno»*, dove pure non manca un'ecclettica mistione di analisi letterarie e digressioni erudite) fino a quel commento petrarchesco che Contini inserisce nella «storia della critica stilistica».<sup>6</sup> Se lungo le sopra indicate direzioni Carducci realizzò i suoi più felici risultati critici, non si devono però sottovalutare i suoi sforzi, più frequenti nella prima parte della sua attività, di disegnare il percorso della storia letteraria nazionale e di rinvenirvi i principi immanenti che l'avevano animata e vivificata, assicurandole caratteri distintivi e uno specifico processo evolutivo. Carducci non sentiva certo il bisogno, come gli hegeliani di Napoli, di una riflessione approfondita sul significato e l'essenza dell'arte; ma dalla sua stessa passione di scrittore e di cittadino gli veniva l'esigenza di una valutazione organica delle varie manifestazioni letterarie, che l'erudizione minuta di tanti suoi contemporanei non poteva certamente appagare. Il Carducci, che rivela interesse verso la storiografia letteraria, contrae certo dei debiti nei confronti della cultura romantica, che il genere aveva creato; ma pur apprestandosi, soprattutto dopo l'investitura accademica, ad una doverosa lettura di autori come Fauriel e Schlegel,<sup>7</sup> egli non vuole mai dare di sé l'immagine di un critico obbediente ad un rigido *esprit de système* e preferisce muoversi liberamente nelle sue indagini senza cedere alla coazione delle ideologie. Egli appare in sostanza oscillante tra il bisogno di una sintesi filosofica e la cautela derivante da un'educazione che lo portava soprattutto allo studio delle forme o all'erudizione diligente. Perciò se da un lato si fa quasi un vanto di essere ai «sillogismi parco» e si

<sup>4</sup> D. Petrini, *De Sanctis e Carducci. Critica di filosofi e critica di letterati* (1928), ora in D'Arco S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia*, Milano-Napoli 1970, pp. 173-7.

<sup>5</sup> Estremamente chiarificatrici a tal riguardo le osservazioni di C. Dionisotti: «L'indirizzo proprio del Carducci, fondato sulla poesia e sull'eloquenza, non poteva prestarsi a un'impresa che finisse col sacrificare il corpo vivo della tradizione poetica e retorica italiana all'idolo della scienza moderna, per di più d'una scienza tedesca», *Scuola storica*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino 1986, IV, p. 142.

<sup>6</sup> La sezione così intitolata nel volume *Varianti e altra linguistica* (Torino 1970) comincia proprio con lo studio intitolato *Il commento petrarchesco di Carducci e Ferrari*. Su Carducci commentatore di classici si è attentamente soffermato R. Tissoni, *Carducci umanista: l'arte del commento*, in *Carducci e la letteratura italiana* (a c. di M. Saccetti), Atti del Convegno di Bologna (11-13 ott. 1985), Padova 1988, pp. 47-113.

<sup>7</sup> Dell'acquisto dell'opera di Fauriel, *Dante et la littérature italienne*, Carducci parla in una «nota» del 1861, *Opere*, Ed. Naz., XXX, p. 51; mentre il 27 gennaio 1862 annota: «Leggo la prima lezione dello Schlegel, *Letteratura antica e moderna*» (ibidem, p. 62). Sulla presenza del Fauriel nell'opera di Carducci, cfr. G. Mangain, *G. Carducci et la France*, Paris 1914, ad indicem.

mostra insofferente per le «aride metafisicherie», dall'altro non è senza rammarico che fin da un intervento giovanile Carducci denuncia la sua carenza di «lingua» e di «stile» nel campo della critica e la sua grande povertà «in prosa specialmente teoretica». <sup>8</sup> La successiva diffidenza verso gli indecifrabili diagrammi interpretativi dei critici-filosofi come il De Sanctis <sup>9</sup> non può far trascurare l'esigenza che Carducci aveva di trovare una prospettiva di lettura unitaria nell'esame delle opere letterarie. E questa non poteva certo consistere nell'appiattimento della letteratura a propaganda patriottica, come si augurava la «scuola così detta civile», da cui egli si dissociava dichiarandosi «scettico panteista e politeista» e rivendicando l'indipendenza del suo gusto e la sua estraneità ai fervori di parrocchie troppo ristrette:

«Per ciò io nella letteratura italiana veggio molte più cose e molto più belle cose che non ci vedete voi altri, o civilisti, costretti ad essere necessariamente esclusivi [...] Il bello per me è relativo e morale di per se stesso: e poi non conosco letterature barbare, così ogni letteratura è essenzialmente civile». <sup>10</sup>

Gli intendimenti metodologici di Carducci vengono enunciati con chiarezza solo negli anni Sessanta, e non paiono corrispondere ad una sola direzione di indagine. Proprio mentre rifiutava la lettura ideologica dei «civilisti» egli designava almeno due indirizzi, tra cui intendeva muoversi in questa stagione di piena maturità critica: da un lato la pratica erudita che lo portava a ricercare austeramente il «libero esame del fatto», <sup>11</sup> dall'altro lo psicologismo alla Sainte-Beuve, alla cui «critica storico-morale» vorrebbe conformare un «qualche saggio su poeti e prosatori nostri»: <sup>12</sup>

<sup>8</sup> Lettera a G. Chiarini, 27 luglio 1857 (Lettere, Ed. Naz., I, p. 259).

<sup>9</sup> Al De Sanctis Carducci contrappone il Camerini, proprio nel momento in cui (1869) egli stava a sua volta compiendo il suo maggiore sforzo storiografico: «Lo metto al di sopra di tanti e tanti, ciarlatani, impostori, farabutti, che vanno per la maggiore. Per esempio preferisco di molto il Camerini al De Sanctis. Dio guardi se lo sa la camorra napoletana» (lettera a G. Barbera, terza decade di marzo 1869, ibidem, VI, p. 42). Con lapidaria brevità più tardi così sintetizzerà le ragioni di questo suo rifiuto di una prospettiva critica asservita alla filosofia: «Il De Sanctis è tutto metafisica e nulla storia» (lettera a F. Cristiani, 9 novembre 1871, ibidem, VII, p. 54).

<sup>10</sup> Lettera a P. Dazzi, 19 novembre 1864, ibidem, IV, p. 125.

<sup>11</sup> Lettera a don L. Bolognini, 27 dicembre 1866, ibidem, V, p. 65).

<sup>12</sup> Lettera a G. Chiarini, 2 febbraio 1865, ibidem, IV, p. 168. L'incontro con l'opera di Sainte-Beuve risaliva già ai primi mesi del 1862, come è testimoniato da numerosi appunti dell'epoca (*Opere*, XXX), pieni di ammirazione per l'autore dei *Portraits*; solo più tardi si risolverà di rompere «il ghiaccio» e di scrivere al Sainte-Beuve una lettera piena di cordiale simpatia (1° aprile 1867, Lettere, V, pp. 103-4), pregandolo di «accettare» un qualche «suo lavoro».

«E io mi sentirei una buona voglia di fare articoli di letteratura a uso delle *Causeries du Lundi* di Sainte-Beuve (a uso, intendiamoci, non di quel merito: *ché sono stupendissime*): mi sentirei voglia di farli per la Nazione e più per la futura sospirata Rivista». <sup>13</sup>

Ma né il saggismo alla maniera di Macaulay<sup>14</sup> e di Sainte Beuve, né la severità dell'accertamento filologico escludevano altre pratiche, né avevano una funzione oppositiva al suo tentativo di organizzare un disegno storico della letteratura nazionale.

I primi approcci ai problemi letterari erano stati animati da una forte passione storica e nello stesso tempo dalla necessità di rinvenire all'interno del percorso diacronico la presenza di principi informativi e di precise linee di tendenza, in modo da costruire, complementariamente agli altri indirizzi critici, i presupposti per una «storia letteraria di tipo speculativo». <sup>15</sup> La ricerca storica era tuttavia soprattutto scoperta di valori più che determinazione di un rigido impianto sistematico, per cui, soprattutto nel periodo giovanile, il fervore civile suppliva all'elaborazione dottrinarie. L'attenzione del Carducci allo svolgimento della storia della letteratura è nella prima fase della sua attività tutta intrisa di un ben evidente moralismo patriottico e finalizzata alla formazione delle nuove generazioni intellettuali. Come più tardi nella genesi del progetto della *Storia* del De Sanctis, così anche nell'interesse del Carducci per la conoscenza e lo studio dei fatti letterari non mancava un intendimento pedagogico: la necessità di una storia o di storie parziali e specializzate discendeva, nell'immediato, dall'esigenza di informare e formare i nuovi lettori, di educare il loro gusto e soprattutto il loro senso morale e civile. Questa intenzione etico-didascalica si trova fin dal primo intervento sulla questione. Siamo nel 1853 e Carducci comunica in una lettera ad E. Nencioni (del 29 o 30 settembre), nel bel mezzo delle zuffe puristiche e antiromantiche, l'intenzione di organizzare una storia della poesia nazionale: «La mia Raccolta non dovrebbe avere uno scopo solamente estetico; nulla a fatto: dovrebbe dare un'idea della storia della poesia italiana, su cui si dovrebbe in seguito formare un poeta civile, cittadino, e puramente nazionale». <sup>16</sup> La finalità pratico-educativa, anche se non nel senso pedagogico-scolastico di mera informazione, ma in quello alto, di formazione delle coscienze, per promuovere una nuova letteratura appare il presupposto di questo tentativo di classificare e ordinare una materia, non ancora ripercorsa secondo ben precise chiavi di lettura. Non c'era, si badi, in questo progetto del diciottenne Carducci la pretesa di interpretare criticamente lo svolgimento della letteratura italiana; la sua «storia letteraria d'Italia» voleva essere piuttosto una vasta raccolta di testi, illustrata da un discorso, preliminare a ciascuna delle sezioni in cui intendeva articolare la sua

<sup>13</sup> Lettera a G. Barbera, 24 febbraio 1864 (*Lettere*, IV, p. 20).

<sup>14</sup> Macaulay è associato a Sainte-Beuve nella cit. lettera al Chiarini del 2 febbraio 1865.

<sup>15</sup> R. Wellek, *Storia della critica moderna. IV. Dal realismo al simbolismo*, Bologna 1978, p. 164.

<sup>16</sup> *Lettere*, I, p. 67.



trattazione. Ma Carducci vuole ordinare la materia secondo criteri diversi da quelli delle tradizionali partizioni retoriche, che egli chiama «il costume delle arti poetiche», e cioè, probabilmente, la divisione per generi secondo le classificazioni scolastiche dell'erudizione settecentesca. Carducci vuole introdurre «un modo filosofico o forse meglio storico» di raggruppare e interpretare filoni e tendenze della nostra poesia, che viene suddivisa in «morale», «storica», «religiosa», «umanitaria», «melica», prescindendo quindi da una storia esclusiva delle forme. Pur con una ben salda coscienza degli aspetti tecnici, Carducci cerca un superamento dello scolasticismo retorico, mostrando considerazione per quegli agenti etico-spiritali che portano alla modificazione dei modelli. Ma va comunque osservato - e sia pure di passata - l'esclusione della prosa dal progetto così disegnato, quasi che la vicenda letteraria nazionale coincida con la storia della sua poesia. Ancor prima di questa lettera-programma Carducci aveva del resto ristretto i territori della prosa alla «Istoria, sempre splendida manifestazione del nostro genio» e ai «trattati politici filosofici e critici»,<sup>17</sup> rinverdendo chiaramente antichi pregiudizi classicistici sull'inadattabilità della prosa ai generi d'invenzione. La lettera al Nencioni è soprattutto una precoce testimonianza del desiderio di Carducci di comprendere unitariamente il percorso della letteratura nazionale e di ritrovare in essa quelle ragioni ideali, su cui si sarebbe potuta soffermare la meditazione dei contemporanei. «Erudito e storico della poesia italiana, sarebbero le mie vocazioni»,<sup>18</sup> dirà al Chiarini in una lettera del 22 giugno 1856, compendiando in queste due attitudini - si direbbe semplificando, l'una tipica del Settecento, l'altra dell'età romantica - la tendenza del critico ad acquisire una conoscenza generale dello svolgimento della letteratura. E del resto, nel rivendicare la complementarità di erudizione e storia (intese quasi nel senso vichiano di «filologia»-«filosofia», e cioè di vasto immagazzinamento di dati per una loro perspicua lettura), Carducci deplorava che le condizioni domestiche gli consentissero solo di commentare «di quando in quando: senza far mai un lavoro intero», e di essere quindi «un uomo da frammenti, alla moderna». Ed in effetti l'esigenza della sintesi lo incalzava, e sia pure per realizzare risultati settoriali. Ma anche in questo caso l'interesse di Carducci era rivolto alla poesia, come appare in un'altra lettera al Chiarini,<sup>19</sup> e si sforza di individuare la linea di continuità sottesa allo sviluppo del genere lirico, che gli sembra discendere dalla tradizione greco-latina. Ed era un interesse in cui certo si rispecchiava l'ansia dell'artefice di trovare il proprio ruolo nella storia di un genere, ma in cui pure affiorava un caratteristico modulo di lettura risorgimentale, la condanna, cioè, delle influenze

<sup>17</sup> *Su lo stato attuale de la letteratura italiana e su lo scopo de l'Accademia dei «Filomusi», in Opere, V, p. 27.*

<sup>18</sup> *Lettere, I, p. 171.*

<sup>19</sup> *Lettera a G. Chiarini, 27 luglio 1857, cit.*

straniere: della Spagna nell'età barocca, della Francia nel Settecento. Carducci arricchisce l'analisi tecnica con il calore del suo *ethos* civile, realizzando qui l'embrione di quel saggio *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, che sarebbe stato ultimato nel 1902, in *limine* ormai della sua carriera di critico.

Nel disporre i fatti letterari entro una prospettiva storica Carducci sembra perciò obbedire a due esigenze: seguire l'evoluzione dei generi nel rispetto delle tradizionali definizioni retoriche; costruire un diagramma di giudizi e valutazioni corrispondenti a certa ideologia nazionalista. Nel tracciare la «storia compendiosissima» della «lirica grecolatina»<sup>20</sup> Carducci è stato guidato da un empito civile che gli proveniva certo da Giordani,<sup>21</sup> ma proprio in questa capacità di leggere entro un'ottica unitaria gli sviluppi di un genere e gli apporti dei maggiori protagonisti (dall'«eleganza squisitissima» dei cinquecentisti fino al suo contributo che a quell'esperienza si volge) si può cogliere il bisogno di un'impostazione e di un metodo più moderno. A questa necessità non può però sopperire la compilazione erudita del Settecento: «Tiraboschi Crescimbeni Quadrio si possono consultare, leggere no», scrive al Gargioli nel gennaio del 1860.<sup>22</sup> E in questa stessa lettera in cui ridimensiona la portata di quelle sintesi erudite, Carducci indica invece al suo interlocutore più fruttuosi criteri di lettura, sottoponendogli una serie di aggiornamenti bibliografici, da cui risalta l'importanza della storiografia romantica, da Fauriel (*Su le origini della letteratura italiana e su la poesia provenzale*) a Sismondi, raccomandato per la parte araba, provenzale, spagnola. Anche quei cattolici italiani come Cantù<sup>23</sup> e Tommaseo,<sup>24</sup> verso i quali i suoi sentimenti ondeggiavano tra la diffidenza ideologica e l'ammirazione scientifica potevano suggerire degli spunti per la sua costruzione storiografica. Ed in effetti in questa sede Carducci non pare preoccuparsi del fatto confessionale, se è vero che egli accoglierà

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 255.

<sup>21</sup> Una testimonianza dell'ammirazione del Carducci verso Giordani e il suo formativo magistero è nella lettera a G. Chiarini del 26 gennaio 1862 (*Lettere*, III, pp. 19-20): «Rileggo con grandissimo piacere, ma non di seguito per ora, le lettere del Giordani: dalle quali imparo moltissimo in materia di critica storico-letteraria, e delle osservazioni savissime su lo stile e la lingua. [...] Quanto dotto, intimamente e propriamente dotto, della letteratura italiana in tutti i secoli. Credo che in questa parte ei fosse più dotto di Leopardi». Per una ricostruzione di questo rapporto, cfr. R. Tissoni, *Giordani e Carducci*, in *Pietro Giordani nel II centenario della morte*, Piacenza 1974.

<sup>22</sup> *Lettere*, II, p. 47.

<sup>23</sup> Già in una lettera a G. T. Gargano (29 ottobre 1853, *Lettere*, I, p. 82) Carducci annunciava il suo proposito di acquistare *La letteratura italiana dimostrata cogli esempi da Cesare Cantù*. Sui rapporti tra Carducci e Cantù, cfr. A. Brambilla, *Il «superstite» e il «gran poeta»: appunti sul carteggio Cantù-Carducci*, in «Italianistica», a. XVIII, maggio-dicembre 1989, pp. 409-19.

<sup>24</sup> Per la presenza di Tommaseo nell'opera di Carducci, cfr. F. Traubadi Foscari de Ferrari, *Indice analitico-sistemico*, Bologna 1929, II, pp. 636-7. Col Tommaseo Carducci concorda nella concezione dell'origine «popolare» della letteratura italiana: «I primi poeti italiani, furono, come osserva il Tommaseo, nella Storia dell'arte, altamente popolari» (lettera a E. Nencioni, 13 maggio 1860, in *Lettere*, II, p. 82).

sempre l'autorità di Rosmini e di Gioberti,<sup>25</sup> i cui assalti al romanzo storico suffragano spesso le sue polemiche antiromantiche. E certo non dovevano dispiacergli nel Gioberti le sue vedute nazionalistiche, né quell'idea del «primato» italiano, che, almeno nelle lettere, Carducci credeva inoppugnabile. E forse proprio per questo, di contro al giudizio dei detrattori laici, egli ammetteva «che le opere del Gioberti filosofiche» erano «cose serie».

Tutte queste presenze hanno già contato nella prima fase del noviziato critico, che si può considerare concluso con il discorso introduttivo alla rivista «Il Poliziano», intitolato *Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine* (1859). Carducci non vi ha dimenticato quegli atteggiamenti tipici della sua ricerca, che già erano stati profilati in un'orazione del '52: studiare «l'antica forma non con l'ostinazione del pedante ma con la filosofia del critico».<sup>26</sup> E già allora quella «filosofia» coincideva con la proclamazione della nazionalità delle lettere:

«Ma non di meno io tengo opinione che quando un popolo informa la sua letteratura su straniero modello alla natura sua non punto consenziente, questo popolo è presso a miseranda decadenza, se non sempre nella potenza politica certo sì nelle lettere».<sup>27</sup>

Forse nel saggio premesso al «Poliziano» si possono scorgere solo questi principi che hanno caratterizzato gli interventi critici di Carducci degli anni '50: evitare la riduzione dell'analisi delle forme a mero pedantismo, mostrare, con argomenti storico-filosofici, l'originalità della letteratura italiana senza cadere, però, nell'apologetica patriottica. Ma è pur vero che in questo scritto si è condensato un lungo lavoro interpretativo, corroborato da una lettura sempre più ampia di testi e da una conoscenza più sicura di teorici e storiografi. La prima parte dello scritto offre di nuovo un panorama dello «stato attuale» della letteratura italiana e una ripresa degli argomenti di denuncia e di condanna di esso. Carducci individua le tre scuole che hanno dominato la letteratura italiana contemporanea nella prima metà dell'Ottocento. Nelle tendenze del primo indirizzo, che «rimonta al secolo passato», è facile scorgere la scuola dei puristi, che «nulla vorrebbero rinnovare, non dico della lingua ma e né pur nello stile e né pure nella tradizione del bello»;<sup>28</sup> quei puristi che cercano solo la «parola», aborrendo «da ogni maschio e alto pensare nelle discipline vuoi filologiche estetiche e critiche, vuoi

<sup>25</sup> Assieme a quelle dei laici Niccolini e Giordani Carducci utilizzò le tesi di Gioberti e Rosmini per sostenere la sua battaglia antiromantica nei giovanili discorsi (1856) *Della moralità e della italianità de' poeti nostri odiernissimi* (*Opere*, V, pp. 109-199).

<sup>26</sup> *Su lo stato attuale*, ibidem, p. 27.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>28</sup> *Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine*, ibidem, p. 267.

filosofiche storiche e politiche». <sup>29</sup> Alla scuola che possiamo chiamare «democratica», perché si fa nascere «nel seno delle sette che dinanzi e dopo il trenta cospiravano pel buono stato» <sup>30</sup> Carducci rimprovera «il dispregio di quella che modernamente dicesi forma», nonché «le pretensioni a idee nuove a filosofemi originali» e «l'affettazione alla popolarità»; <sup>31</sup> mentre sulla sponda della reazione politica e del sentimento antinazionale colloca, ma senza così definirli, i romantici, che «hanno per fine la reazione contro i principi che trionfarono gloriosamente nell'ottantanove», e che attraverso la Francia invasero l'Italia con il loro «misticismo» e «sentimentalismo». Dalla negazione di questi programmi nasce la spinta alla ricerca di stagioni più fortunate, in cui è possibile trovare i principi archetipici della grande letteratura. Sul piano teorico lo scritto si fonda sull'idea romantica - che ne costituisce quindi la «filosofia» - della poesia come espressione dello spirito di un popolo:

«Nascono e crescono le letterature nuove quando religione patria ed arte sono un'idea un sentimento un affetto solo e di tutti; quando l'opera e il pensiero vanno di pari passo, e il pensiero afforza l'opera, e l'opera ritorna entro il pensiero e l'avviva; quando gli scrittori non sono divisi dal popolo, filosofi e guerrieri, cittadini e legislatori ad un tempo; quando i popoli si radunano nelle piazze ad ascoltare Omero, e nelle assemblee solenni, che segnano insieme e l'unità della nazione e l'alleanza della religione con la civiltà». <sup>32</sup>

L'idea-guida di tutto il discorso carducciano è costituita da questa concezione romantica dell'inscindibile nesso tra l'«indole della nazione» e la creazione dell'artista. E proprio partendo da questo presupposto Carducci sviluppa un suo primo profilo di storia letteraria, in cui risulta risolutiva, come si conveniva ad una prospettiva tipicamente romantica, l'esperienza delle Origini, quella, cioè, in cui ciascun popolo ha mostrato le sue qualità e attitudini. Decisiva è l'interpretazione che Carducci qui propone del Medio Evo, per i molti frutti che essa, come è noto, darà in poesia, ma nella fattispecie per la linea critica, che trovava una via italiana nel manifestarsi della civiltà medievale, nettamente in antitesi con quella germanica e feudale. Carducci vede l'età di mezzo come erede della cultura latina, libera dalle influenze straniere e caratterizzata da una letteratura in cui coincidono gli ideali del popolo e quelli dello scrittore:

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 271.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 282.

«La letteratura del primo tempo d'Italia fu tutta popolare e nazionale; [...] la letteratura della decadenza si separò dal popolo restringendosi a soli due ordini i quali pure avevano repudiato per gran parte la nazionalità». <sup>33</sup>

E' chiaro che l'equazione nazionalità-popolarità è tutta iscritta in uno schema interpretativo di ascendenza romantica; Carducci non tien conto nel suo discorso di una possibile opposizione poesia colta/poesia popolare e in ogni caso considera questo problema subordinato all'altro della nazionalità dell'arte. Ad una sorta di *Volksdichtung* appartengono infatti sia le grandi opere filosofico-dottrinarie del Medio Evo come la *Commedia*,<sup>34</sup> sia il sottile ragionare di Guinizelli e Cavalcanti, i cui sonetti e ballate immagina che «furono intesi certo e cantati dalle donne amorose»;<sup>35</sup> e perfino Boccaccio «desunse», dal popolo «non poco della materia al suo *Decamerone*»,<sup>36</sup> mentre non potendosi uniformare a questo percorso anche la lirica del Petrarca, si suppone poeticamente una fruizione di piazza di quei «versi elettissimi».

Non è questa la sede per soppesare la validità dei singoli giudizi; se mai importa accertare la funzionalità dell'opposizione tra letteratura delle Origini, ispirata a sentimenti nazional-popolari, e letteratura della decadenza (iniziata nella seconda metà del secolo XVI), ai fini dell'assetto generale della «storia» del Carducci e delle sue particolari periodizzazioni. Ed è su questo terreno che si misura anche la diversità della futura *Storia* del De Sanctis, che porrà certo drammaticamente al suo centro il tema della decadenza politica, ma non trascurerà tutta una serie di altri fattori spirituali (religiosi, scientifici, etc.) per la determinazione delle transizioni e delle svolte epocali. Carducci invece stabilisce l'ascesa e il declino della letteratura italiana esclusivamente in base all'elemento patriottico e ipotizza una forma di rinnovamento delle lettere solo a partire da certe manifestazioni della sensibilità civile di fine Settecento. E proprio questa esasperazione del valore delle libertà politiche portava a tratteggiare il corso della letteratura nazionale come attraversato da una lunga e duratura frattura corrispondente all'avvento della dominazione straniera in Italia. Di conseguenza Carducci considerava come una sola macrostruttura il periodo che va «da Guido Guinizelli fino a Machiavelli e all'Ariosto»,<sup>37</sup> non scorrendo difformità di vedute, per quel che riguarda l'ideale popolare, nelle posizioni degli umanisti volgari del XV e del XVI secolo. Certo in questa sintesi aveva una notevole importanza il fatto che

<sup>33</sup> Ibidem, p. 290.

<sup>34</sup> «E popolana tutta, tratta cioè dalle intime viscere del popolo, dalle credenze io dico dagli affetti dalle speranze di lui, non era ella la invenzione e la macchina della *Commedia divina*? e quella lingua non è di popolo libero e poderoso?» (ibidem, p. 296).

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 297.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 303.

Carducci non prendesse in considerazione il fenomeno dell'umanesimo latino e puntasse soprattutto a recuperare la popolarità di poeti come Poliziano e Lorenzo de' Medici, dei quali metteva in evidenza i contatti con il contado e l'universo della «poesia popolana». Anzi per molti versi la posizione del Poliziano è quella che gli strappa il più grande entusiasmo, perché in essa la spontaneità dello spirito paesano si coniuga con i più alti impegni culturali, tanto che egli poté essere «scrittore latino e greco a quattordici anni, a quindici epico toscano e traduttore latino di Omero, restitutore delle lettere classiche, della critica e filologia creatore».<sup>38</sup> Ancora integro fino ad Ariosto e Machiavelli, che non si possono considerare dei «copiatori servili», questo sentimento nazionale si incrina dopo tre secoli di feconda vitalità - Benevento e Cateau Cambresis sono gli abituali estremi storici - a causa della servitù politica. Carducci riteneva negativa tutta la vicenda letteraria successiva, in cui cessa il dialogo tra l'artista e la sua gente e l'arte, persa ogni funzione pubblica, si rinserra nel chiuso delle accademie. Il peccato capitale di tutta questa letteratura fu, romanticamente, quello dell'imitazione, che appare una tendenza ben diversa dalla ricerca umanistica del secolo precedente:

«Cosi in questa prima età del decadimento signoreggia la letteratura d'imitazione; che prende le materie e le forme dai greci e dai latini, dal Petrarca e dal Boccaccio, che ha per suoi segnali la determinazione delle regole dei precetti degli esemplari e l'impoverimento della favella e il dissanguamento dello stile, la diminuzione della fantasia inventiva e lo sfoggio dell'eleganza non senza maniera e il sentimento delle forme di convenzione e dello stile concettoso».<sup>39</sup>

Insomma la letteratura italiana esaurisce la sua vitalità nella seconda metà del Cinquecento, quando scompaiono «le vestigia» del viver libero» e si divide «la letteratura dal popolo»,<sup>40</sup> e quando un'estrema generazione di letterati (Tolomei, B. Tasso, il Minturno, etc.) cercò la dignità formale nella sudditanza verso i Greci e i Latini. Più tardi l'imitazione si sposterà addirittura dalla grande tradizione classica ai modelli europei elaborati dalle nazioni egemoni; così durante il barocco «le corti italiane» furono «altrettanti pianeti del grand'astro di Spagna»,<sup>41</sup> mentre nel secolo successivo «l'umile Italia» accettò senza resistenze la «splendida e gaia signoria nuova di Francia».<sup>42</sup> Ma la parabola discendente sembra alla fine arrestarsi nel corso dello stesso Settecento, quando torna a manifestarsi l'ideale della libertà (l'insurrezione

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 301. Sulla centralità della figura di Poliziano nella riflessione critica di Carducci, cfr. M. Martelli, *Carducci e la letteratura italiana da Petrarca a Poliziano*, in *Carducci e la letteratura italiana*, cit., pp. 193-211.

<sup>39</sup> *Di un migliore avviamento*, cit., p. 310.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 315.

americana), che mette in moto un processo di rinnovamento e fa riscoprire agli Italiani le loro radici e la loro vocazione:

«Verso questo tempo si può dire che la decadenza finisse. Finisce la decadenza; perché la filosofia italiana riguarda nelle sue ricerche alle verità pratiche e all'utile pubblico, perché la letteratura italiana ricomincia a volgersi alla nazione, perché Giuseppe Parini veste di poesia sobria e austera la sapienza civile, perché Vittorio Alfieri va gridando al popolo il nome glorioso d'Italia e al popolo insegna fremere di sdegni non più sentiti, perché la gioventù di Vincenzo Monti si annunzia con una vena larghissima di calorosa poesia, perché nascono Pietro Giordani Carlo Botta Ugo Foscolo». <sup>43</sup>

Carducci si mostra ammirato del grande travaglio costruttivo della generazione precedente; ma avverte anche che questi pur apprezzati scrittori dell'«età di transizione», che hanno consentito con il loro esempio il superamento della «decadenza», non hanno poi acquistato il pieno possesso del sentimento della nazionalità delle lettere e non hanno adempiuto ad un compito, al quale egli destinava, ma qui senza confessarlo, la sua opera. Non è perciò sorprendente che l'*excursus* storiografico si concludesse con l'individuazione di un programma, in cui le piste della storiografia si intrecciavano con una poetica e una teoria letteraria improntate ad un rigoroso e impegnato classicismo civile:

«Rivolgere la letteratura alla nazione; e seguitando la scuola del rinnovamento, questa sempre più confrontare alle larghe norme e ai liberi esempi della letteratura primitiva; rigettare quasi tutte le forme e tutti i pregiudizi le angustie le servilità della decadenza; dare per soggetto alle nuove lettere la buona e vera modernità; e anzi tutto rieducare il popolo, ché agevolmente potrebbesi, chi con amorosa diligenza coltivasse e svolgesse i semi della italianità che in esso più che altrove sono fecondi e vitali». <sup>44</sup>

Era un ritorno alle Origini, il ritorno ad un Medio Evo classicamente atteggiato, il programma di letteratura moderna che Carducci proponeva; ed era un programma, il cui fondo romantico era anche confermato dal richiamo all'esperienza della Germania, in cui, all'inizio del secolo, pensiero e prassi si erano fusi in nome dell'ideale patriottico:

«Che poi fra i lavori a formare la patria, non vadano ultimi gli studi di lettere, lo mostra la storia moderna d'una nazione da noi troppo imitata e troppo maledetta, non conosciuta abbastanza; d'una nazione d'uomini forti, d'ingegni fortissimi, di studi miracolosi: della Germania». <sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Ibidem, p. 319.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 323.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 326.

E poi, in un empito di eroicismo risorgimentale, Carducci esaltava la milizia antinapoleonica dei giovani poeti tedeschi, lettori di Goethe e Schiller, abituati alle dispute filologiche, ma impavidi nei sentimenti libertari fino al sacrificio della vita «nei campi di Leipzig e di Waterloo». Il progetto di questo discorso introduttivo del «Poliziano», dove «il migliore avviamento delle lettere italiane moderne» consisteva nel ritorno al «loro fine», cioè nella rinascita della letteratura nazional-popolare si serviva dell'esempio della letteratura medievale e rinascimentale non senza quel significativo richiamo ai romantici tedeschi per realizzare la sua esigenza prammatica.

Studiare la storia letteraria era osservare un imponente processo di civiltà, attraverso cui si sarebbe potuto formare l'ingegno italiano moderno. E questo compenetrarsi della passione storiografica e della missione educativa trova conferma nella *Prolesione* alle lezioni bolognesi del novembre 1860, tutta costruita sui concetti e i giudizi del «Poliziano», ma consacrata dalla stessa ufficialità della sua occasione. Ed in effetti, quasi per ancorare le moderne istanze di rinnovamento alla lezione più antica, ma anche più valida ed esemplare, Carducci rivolse allora le sue ricerche universitarie verso lo studio delle Origini, come comunicò al Chiarini in una lettera del 22 dicembre 1861, dove espresse il proposito di non voler «uscir mai da Dante, Petrarca e Boccaccio» e di passare «agli architravi e alle pareti del tempio» solo dopo aver «studiato bene i primi fondamenti»<sup>46</sup>. Nella visione carducciana dell'attività letteraria, lo «studio» appare come un esercizio di serietà e di impegno, preliminare alla fondazione di una nuova letteratura:

«Questo è quel che incombe ai presenti di fare: prima di mettersi a stabilire una letteratura nuova, veder coscienziosamente, profondamente quel che è stato fatto dai nostri antichi e dai nonni e dai padri; per rinnovare e anche per innovare con verità e fondamento».<sup>47</sup>

Suggerendo ai «presenti» questa sorta di *epoché*, dedicata alla ricerca e alla riappropriazione dei moduli della letteratura dei primi secoli, Carducci giustificava le sue scelte di professore e di studioso, che si proponeva di esplorare nei suoi corsi universitari l'età dell'oro della civiltà italiana:

<sup>46</sup> Lettera a G. Chiarini (22 dicembre 1861), *Lettere*, II, p. 366. Nella stessa lettera Carducci parla delle sue lezioni sul Petrarca, che pensa di utilizzare in un lavoro generale sulla letteratura delle Origini: «Saranno materiali per l'avvenire, se mai potrò iniziare il lavoro di cui ti ho spesso parlato; la letteratura italiana ne' primi secoli originale» (ibidem).

<sup>47</sup> Lettera a I. Del Lungo (14 maggio 1862), ibidem, III, p. 134.



«Seguendo così con Dante e poi con Boccaccio avrò in otto anni finito la Storia del Triumvirato italiano, che sarà ad un tempo la storia dell'arte e del pensiero in Italia dal 1264 al 1400, tutto il grande e glorioso trecento».<sup>48</sup>

Tutto proteso a rintracciare e sistemare il «materiale per una storia» «della letteratura originale del '300»,<sup>49</sup> Carducci non rinuncia nemmeno all'idea di raccogliere un volume sulla «rivoluzione e la poesia in Italia dal 1764 al 1848».<sup>50</sup> Evidentemente il discorso del «Poliziano», che viene considerato, con eventuali «correzioni e giunte», come una «introduzione allo studio della Letteratura italiana»<sup>51</sup> di un progettato lavoro editoriale, per Carducci conteneva uno schema interpretativo che poteva appagare le sue ambizioni teoriche ormai in netto contrasto con il pedantismo della «scuola arcaica del settecento».<sup>52</sup> Con la sua partizione triadica, che storicamente si realizzava nella successione di ascesa, decadenza, rinnovamento delle lettere italiane, Carducci disegnavo una periodizzazione, adatta a soddisfare una serie di esigenze che andavano dalla funzionalità didattica alle motivazioni stesse del suo poetare. Inevitabile era in questo impianto il pericolo della cristallizzazione. E questo si avvertiva nell'invito al Barbera di ristampare il manuale dell'Ambrosoli e di dividerlo «in tre grandi parti, tre volumi cioè - la letteratura originale e nazionale, dal 1200 al 1550 - la letteratura d'imitazione e decadenza dal 1550 al 1750 - il Rinnovamento, dal 1750 in giù».<sup>53</sup> Ma, con visibili preoccupazioni etico-educative, Carducci si proponeva di non sconfinare nell'età vergognosa dell'asservimento politico, pensando evidentemente di poter giovare con il suo «manuale» solo per mezzo della trattazione dei secoli XIII-XVI:

«Siccome io credo che la letteratura originale e nazionale sia quella che corre da Dante al Tasso, e che su questa si debbono specialissimamente fondare gl'insegnamenti e gli studi della gioventù, io per ora non vorrei oltrepassare l'età del Tasso».<sup>54</sup>

Insomma l'urgenza pedagogica gli faceva ritenere sufficiente la riproposta del primo momento della letteratura nazionale, mentre per ora potevano restare sbiaditi i connotati di quel secondo troncone, che era come una fase imbarazzante che si doveva pudicamente oscurare. Nella confessata ambizione che l'attività critica fosse il centro del rinnovamento etico-culturale, Carducci rafforzava con i sussidi della filologia

<sup>48</sup> Lettera a G. Chiarini (6 febbraio 1862), *ibidem*, III, p. 33.

<sup>49</sup> Lettera a G. Mazzoni (4 febbraio 1862), *ibidem*, III, p. 30.

<sup>50</sup> Lettera a G. Chiarini (16 maggio 1862), *ibidem*, III, p. 141.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 143; Carducci vuol prendere le distanze dal Pelosini e dal Tribolati «atteggiati a scuola toscana», ai quali rimprovera di avere «un limitatissimo eclettismo che tirano innanzi a casaccio» (*ibidem*).

<sup>53</sup> Lettera a G. Barbera (24 aprile 1861), *ibidem*, II, p. 239.

<sup>54</sup> Lettera a G. Barbera (31 ottobre 1862), *ibidem*, III, p. 224.

«storica» le sue conoscenze di letteratura romanza ed umanistica, mentre riservava al presente gli strali delle sue polemiche oppure ridotti margini di degustazione estetica, fruiti con un pizzico di civetteria *à la page*, come si può soprattutto cogliere nelle dichiarazioni enfaticamente ammirative verso Sainte Beuve e il suo metodo.

Ma anche verso la fine degli anni Sessanta interessi e criteri di lettura poco si discostavano da quelli del decennio precedente, pur se appariranno irrobustiti dalla pratica e dall'esercizio. Intanto Carducci continua a tenere un atteggiamento ambivalente verso la letteratura più recente; se i contemporanei non gli sembrano meritare uno studio, ma solo la nota sparsa, la recensione, talora la stroncatura, è anche vero che egli si sente spinto all'esame e alla valutazione della letteratura dell'ultimo secolo, tanto che in una comunicazione al Barbera annuncia l'intenzione «di scrivere la Storia della letteratura italiana dalla pace di Aquisgrana (1748) alla proclamazione del regno d'Italia»;<sup>55</sup> pur ritenendola «non bella di certo come quella del '500 e del '300»,<sup>56</sup> ne considerava l'importanza storica e ne proponeva un'articolata suddivisione in tre fasi: 1° periodo 1748-89; 2°, La rivoluzione, la repubblica, l'impero; 3°, 1820-61. Ma ancora una volta prevaleva l'altro versante dei suoi interessi storiografici, come appariva da una segnalazione allo stesso corrispondente in una lettera del 6 dicembre 1869, dove Carducci annunciava l'inizio di un ciclo di lezioni «sui principi informativi della letteratura nazionale dei primi tre secoli», e cioè di un esame dei fatti letterari, che si poteva condurre con un criterio interpretativo unitario. Carducci si riferisce evidentemente alle lezioni che poi verranno rifuse nel lungo studio intitolato *Dello svolgimento della letteratura nazionale (1868-71)*, che di nuovo non si estende, nella sua trattazione, oltre la figura del Tasso, cioè dell'ultimo autore precedente al diluvio della decadenza. Non è certo casuale che Carducci sentisse di poter assolvere a questo impegno con più perfezionati strumenti di ricognizione e di poter porgere al lettore «come una specie di filosofia della storia della letteratura».<sup>57</sup> L'idea di «storia» è del resto implicita nello stesso concetto di «svolgimento» presente nel titolo, che richiama inoltre, con l'aggettivo «nazionale», la nozione romantica di letteratura creata dal popolo. Ma molte sono le deroghe dai principi storiografici e dai criteri valutativi dei romantici; e la prima di queste sta proprio nel procedimento «narrativo», che non si struttura secondo regolari e ordinate sequenze cronologiche, ma assume, fin dall'iniziale celebrazione del risveglio dell'Anno Mille, un andamento eloquente ed appassionato, con cui si possono giustificare associazioni e raggruppamenti. Carducci articolò il suo lavoro in cinque *discorsi*, nel rispetto di uno schema espositivo più consono alla tradizione umanistica e di un proposito oratorio, che traeva dai materiali lo spunto per

<sup>55</sup> Lettera a G. Barbera (21 settembre 1869), *ibidem*, VI, p. 104.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Lettera a G. Barbera (6 dicembre 1869), *ibidem*, VI, p. 124.

costruire prospettive ed itinerari ideali. L'opera è concepita infatti come una serie di dissertazioni destinate a celebrare singoli momenti della storia letteraria italiana; ma essa è nel contempo costruita secondo un rigido impianto speculativo e animata dalla presenza di principi genetici di evidente derivazione romantica. E' questa la «filosofia della storia della letteratura», di cui parlava al Barbera e ad altri corrispondenti, sicuramente convinto di aver finalmente dato sistematicità a tante precedenti intuizioni, a tanti altri sforzi progettuali.

Nei *Discorsi* tuttavia l'orizzonte teorico di Carducci non appare mutato, ma più sicuro e articolato. Al centro della sua meditazione rimane il concetto dell'arte come emanazione ed espressione dell'anima popolare e come sviluppo di tradizioni nazionali; il che poteva autorizzare il Carducci a rivalutare l'elemento umanistico-classicistico e a ricollocarlo entro un ideale percorso storico senza le contrapposizioni antinomiche dei primi romantici. Il senso della storia così riguadagnato permetteva al Carducci di poter disegnare il vasto edificio della letteratura nazionale e di indicarne i cardini spirituali, che ne avevano tramato le più felici realizzazioni. Non più settoriali intuizioni, comunque non suffragate da un preciso orientamento sistematico. Fin dal *discorso primo* si avverte l'intenzione di inglobare in un ambizioso quadro concettuale le diverse linee di tendenza, che non determinano solo i caratteri di un'epoca, ma sono responsabili di tutto lo sviluppo successivo. Certo i puntelli che Carducci trovava al suo bisogno di interpretare tutta la letteratura italiana in una chiave unitaria appaiono abbastanza generici e improntati ad una ricerca a tutti i costi del *Volkgeist*, cioè a un'individuazione di quel *quid* di «speciale»,<sup>58</sup> con cui si è, romanticamente, manifestato il carattere della letteratura italiana. Carducci spiega l'origine della cultura medievale con la presenza e le reciproche influenze di tre principi (l'ecclesiastico, il cavalleresco, il popolare). Ma essi sono dotati di diversa efficacia estetica; ed infatti quello che si richiama all'autorità della Chiesa non riesce ad esprimere la vitalità e la ricchezza delle esperienze umane, perché legato ad una visione ascetica ed autopunitiva. Allora, come nell'Ottocento sentimentale, «tra l'aspirazione cristiana e l'arte v'è odio»,<sup>59</sup> e tutti i prodotti poetici contrassegnati dal sentimento religioso mostrano uno stesso senso di spossatezza e di infermità, una condizione che «sarà la malattia della conchiglia che produce la perla, ma è malattia».<sup>60</sup> Ed anche il principio cavalleresco, legato all'esistenza di una società feudale e al sorgere di un forte ideale monarchico, non produsse (come in Spagna e in Francia) un epos gentilizio e guerriero e finì per essere riassorbito dal sormontante elemento «indigeno e cittadino». E infatti Carducci affida a quello che egli chiama il «principio popolare» il compito di fondare la

---

<sup>58</sup> *Dello svolgimento della letteratura nazionale, Opere, VII, p. 21.*

<sup>59</sup> *Ibidem, p. 14.*

<sup>60</sup> *Ibidem, p. 15.*

letteratura nazionale, un principio che si afferma impetuosamente in età comunale, quando riaffiora la concretezza dello spirito latino:

«Quel popolo, che altrove rimasto terzo stato aiutò i monarchi a snervare ed abbattere il clero e la nobiltà, qui all'ardita opera procedé primo e solo. E, come egli era in effetto il risvegliato elemento romano, così l'opera sua di civiltà è essenzialmente pratica, e il movimento ideale è di restaurazione e continuazione delle tradizioni antiche».<sup>61</sup>

L'affacciarsi dell'elemento popolare non solo fornisce alla letteratura nazionale un tratto caratteristico e individuante, ma è anche accompagnato dall'avvento della civiltà fiorentina, che ben presto soppianta il momentaneo e antecedente primato di Lombardia e di Sicilia, in cui aveva prevalso il principio cavalleresco. Carducci trova quindi il filo conduttore della sua ricostruzione storica in due fattori concomitanti: il sorgere di una civiltà borghese-cittadina durante un movimento così tipicamente italiano come quello comunale; l'accentrarsi della vita letteraria e culturale in una città come Firenze, che di quel modello sociale fu l'espressione più alta. Sulla scorta di questa «filosofia» Carducci poté scorgere la continuità della letteratura dei primi secoli, senza avvertire nessuna dicotomia nell'atteggiamento mentale degli scrittori compresi tra Dante e Machiavelli, anche quando essi appartengono ad aree geografiche diverse da quella toscana. Mutano solo le forme, ma non i caratteri della civiltà letteraria che intercorre tra il Medio Evo romano e l'opulenta Italia delle Signorie. Uguale ne è il protagonista (il popolo industrioso delle città); uguali le finalità (la trattazione dei problemi nazionali); uguale, infine, la sede, Firenze, che fin dal Trecento ha saputo fondere tutte le eredità e le tradizioni antecedenti:

«Tutti i diversi elementi della vita nuova italiana; la fantasia religiosa etrusca, l'intelletto sociale romano, il sentimento individuale germanico, lo spirito leggiadro provenzale e francese, l'istinto pratico e progressivo dei comuni lombardi; tutto ciò ne si presenta a Firenze in meravigliosa varietà di fenomeni; in Firenze che vede presso su 'l monte le ruine etrusche di Fiesole, in Firenze colonia romana e di romane memorie superba [...]».<sup>62</sup>

A Firenze si compie il grande processo di assimilazione culturale, che consente alle genti italiane di inglobare le esperienze più varie e contrastanti. Ancella di Roma, Firenze ricopre di spiriti nazionali i sentimenti dei poeti di Sicilia e di Lombardia, mentre il suo popolo, silenzioso protagonista di questo evento, forma il suo animo sulla lezione dei latini, ma senza trascurare i fatti presenti o gli apporti della moderna letteratura:

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 21-2.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. 69-70.

«E il bottegaio teneva sotto il banco Livio e Sallustio, l'Eneide e la Tavola rotonda, ultimamente tradotti; leggeva e giudicava il Villani e anche Dante, e ne trascriveva ne' suoi quaderni le cose notevoli o che più lo toccassero». <sup>63</sup>

All'atto di nascita delle nostre lettere Firenze concorre con il suo popolo educato alla libertà dalla lezione degli antichi, nemico dell'oppressione ecclesiastica e feudale. Popolari sono infatti tutte le figure dei grandi scrittori fiorentini del Trecento: da Cavalcanti che «poeteggia sottili filosofemi nelle gravi stanze delle canzoni», ma le cui «ballate furono certo intese e cantate dalle donne e dai giovani», <sup>64</sup> al «gran triumvirato», attorno a cui ancora una volta si concentra la riflessione ammirata di Carducci. Tutto proteso a rivendicare la vocazione laica della letteratura italiana, egli considera l'opera di Dante come il frutto conclusivo dello spirito medievale, un'opera riassuntiva di tante e ramificate tradizioni, destinata però a non lasciare tangibili eredità:

«Egli giunse a tempo a raccogliere in sé i riverberi delle mille e mille visioni del medio evo e a rispecchiarli potentemente uniti su 'l mondo; giunse a tempo a chiudere con un monumento gigantesco l'età dell'allegoria [...] Dante fu l'Omero di cotesto momento di civiltà. Ma son momenti che presto passano; e i diversi elementi, dopo incontrarsi nelle loro correnti, riprendono ognuno la sua via». <sup>65</sup>

Come a «sito decreto», cioè verso la conquista di una dimensione laica dello spirito, si muove la letteratura italiana con Petrarca e Boccaccio; del primo, la cui origine vien fatta risalire alla «parte più eletta del popolo nuovo», viene sottolineato il ritorno al «naturalismo ideale», che «apre l'età del Rinascimento»; <sup>66</sup> mentre l'opera del secondo è letta come l'«opposizione contro il principio cavalleresco ed ecclesiastico». <sup>67</sup> Ognuno dei tre grandi artisti del Trecento ha lasciato un segno decisivo nella storia delle nostre lettere: «Dante, la lingua lo stile e gli animi a tutta la poesia; il Petrarca, i metri e le forme alla lirica; il Boccaccio, l'ottava e il periodo all'epopea e alla prosa del Rinascimento». <sup>68</sup> Ma l'originalità della prospettiva carducciana si coglie soprattutto nella trattazione dei caratteri del movimento umanistico e più in generale della letteratura del Quattrocento, di un «secolo di passaggio» cioè dall'individualismo toscano del Trecento al pieno affermarsi

---

<sup>63</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>65</sup> Ibidem, pp. 78-80.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 87.

dell'elemento italiano del Cinquecento. La comune passione per la febbrile ricerca, l'orgoglio di essere corregionale con la gran parte degli umanisti, pacifici rivoluzionari della cultura, dettarono al Carducci le pagine famose sulla liberazione «dagli ergastoli dei germani e dei galli» di tutta una letteratura sepolta nell'incuria e nell'incomprensione clericali. Il fascino di quest'impresa, tutta trasfigurata dall'animazione poetica del moderno interprete, viene giustificato con l'ideologia quasi provvidenzialistica che sorregge sempre più esplicitamente il disegno storiografico carducciano. Se nel suo insieme di fatto sociale e culturale il movimento umanistico fu «una crociata della civiltà» contro la barbarie e l'ignoranza feudale, nella prospettiva ideale della storia letteraria esso fu il segno dell'affermazione definitiva «del risvegliato elemento romano». Ma il Quattrocento di Carducci non è solo scoperta di codici ed esercitazioni in lingua latina; più che alla civiltà delle accademie e delle corti egli guardò con ammirazione al «bel fiume della popolar letteratura», che gli parve assestarsi durante il secolo nel suo maestoso cammino e arricchirsi dell'apporto di tanti anonimi o ignoti rimatori. Ancor più che a generi come la sacra rappresentazione o le canzoni a ballo, l'attenzione di Carducci si fissa sull'epica popolare, che, ancor viva nell'immaginario dei lettori più semplici, era stato il tramite per la creazione del romanzo cavalleresco, il frutto più maturo del nostro Rinascimento. Carducci, preoccupato di conciliare il programma di alto classicismo degli ambienti cortigiani con la dichiarata provenienza popolare della nostra letteratura, trova di nuovo in Poliziano (ma anche nel Pontano e nel Medici) l'artista che riesce ad uniformare queste opposte sensibilità:

«Egli, accoppiando la dottrina alla popolarità, la riflessione alla spontaneità, è il tipo, se non più grande, certo più universale e più vero, del miglior quattrocento. E, non ostante alcune macchie della sua vita e alcune brutture de' suoi carmi latini, anche il più gentile». <sup>69</sup>

Ma in questo secolo decimoquinto, in cui i poeti epici furono costretti ad attingere la materia dei loro poemi fuori dalla tradizione nazionale - cioè dall'elemento cristiano-cavalleresco - lo spirito italiano non arrivò a plasmarsi unitariamente; e infatti produsse una letteratura di «confederazione», che fu espressione di atteggiamenti regionalistici, come dimostra l'esempio di Roma e di Napoli, dove si sviluppò un «movimento di restaurazione dell'arte classica e della poesia latina». C'è nel disegno letterario tracciato dal Carducci come un'interna dinamica, un'ascensione verso la perfezione; ogni età adempie infatti ad una funzione ideale fino alla grande sintesi del secolo XVI:

---

<sup>69</sup> Ibidem, pp. 120-1.

«La letteratura del trecento nella espressione artistica era stata individuale e d'impronta toscana: quella del quattrocento, parziale e federale: quella del cinquecento fu una, classica, italiana». <sup>70</sup>

La vera «età dell'oro» della letteratura italiana fu infatti il Cinquecento, quando si realizzarono tutte le potenzialità spirituali già delineatesi e si giunse ad un accordo tra i vari elementi della cultura nazionale:

«Anzi che concepimenti e produzioni nuove, vide adunque il secolo decimosesto compiersi e fermarsi, nell'accordo delle forme, l'ultimo perfezionamento di tutta la produzione anteriore ancor viva e vitale». <sup>71</sup>

Se Firenze aveva gettato le fondamenta del problema unitario con i suoi Dante, i suoi Cavalcanti, i suoi Poliziano prima, e ultimamente con l'opera di Machiavelli, in cui «il genio romano» era stato potenziato dall' «energia tumultuosa» e dalla «forte pazienza dei Comuni», <sup>72</sup> nel corso del Cinquecento anche le altre regioni cooperano, con poeti come Ariosto e Tasso e con tutta una schiera di filosofi e di artisti, alla realizzazione di una comune entità culturale:

«Sì, il carattere più rilevatamente storico ed estetico della letteratura del cinquecento è l'unità nel classicismo della forma e nella italianità della lingua. L'unità italica non risultò mai così evidente nell'arte come in questo secolo: parve che la patria nostra nell'imminenza del suo sfacelo politico intendesse con ogni vigor che le avanzava a chiarirsi ed affermarsi nazione». <sup>73</sup>

Rispetto alla periodizzazione del De Sanctis Carducci spostava di oltre mezzo secolo l'inizio della crisi (Cateau Cambresis rispetto alla morte di Lorenzo); ma era uno slittamento che gli consentiva di valorizzare ed esaltare lo splendore letterario e figurativo del primo Rinascimento, senza dover ingigantire il senso di certi grandi fatti storici del tempo (l'assenza della Riforma in Italia e il declino politico ed economico). Ma era proprio per questa divergenza di prospettiva che Carducci si misurava in questo profilo del cinquecento con la *Storia* di De Sanctis, di cui confutava tutta la linea interpretativa:

«Potrà bene quel filosofo della storia con molta accensione d'impegno provarci che il movimento dell'Italia nel secolo decimosesto altro non fu che oblio sponsierato della realtà e un prepararsi a ben morire, che l'Italia doveva morire perché non si era fatta nazione e non aveva la coscienza di nazione: potrà questo storico della letteratura conquisite sottigliezze mostrarci

<sup>70</sup> Ibidem, p. 139.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 145.

<sup>73</sup> Ibidem, pp. 139-40.

che tutta l'arte del secolo decimosesto è dissoluzione, e che l'Italia doveva dissolversi perché non credeva, perché non aveva operato la riforma della religione. Ma la storia è quel che è ...».<sup>74</sup>

Tutto il senso dell'opposizione dei due modelli storiografici sta in questa valutazione del Rinascimento, a cui Carducci attribuisce il valore di movimento nazionale e di fase terminale di un lungo e glorioso processo, e De Sanctis quello di momento involutivo e formalistico, privo di sentimenti popolari. Importanti erano le conseguenze di queste diverse prospettive nel giudizio sui singoli eventi. Forte infatti della sua lettura apologetica, Carducci può spiegare la mancanza del moto riformatore come il portato di una tradizione, che nel Medio Evo aveva fatto «pagano il cristianesimo», e che ora vedeva prevalere il razionalismo in filosofia e in religione, il naturalismo in arte.<sup>75</sup> Carducci forse accolse giudizi specifici del suo avversario, come quello sull'Ariosto<sup>76</sup> o sulla «malattia delle età di passaggio»; ma non poté non dissentire con la deplorazione desanctisiana contro un'Italia calpestata dagli stranieri, ma pervicacemente perduta dietro le sue immaginazioni estetizzanti:

«Spettacolo che altri potrà dir vergognoso e che a me apparisce pieno di sacra pietà, cotesto di un popolo di filosofi di poeti di artisti, che in mezzo ai soldati stranieri d'ogni parte irrompenti seguita accorato e sicuro l'opera sua di civiltà».<sup>77</sup>

Alla fine della sua parabola l'Italia passa il testimone della egemonia culturale ad altre nazioni europee, in un avvicendamento accettato come una fatalità della storia:

«Ora l'Italia, non per colpa sua, ma per la necessità storica dello svolgimento di altre genti con idee di stato altre da quelle tra le quali aveva esercitato la sua operosità civile, l'Italia sopraffatta e spostata non aveva più né quel senso del presente né quel presentimento fiducioso».<sup>78</sup>

Sulla soglia della decadenza si situa l'elegiaco Tasso, «erede legittimo di Dante Alighieri», ma già minato da quella malattia - della «duplicità», della «discordia» spirituale - che sarebbe stata la caratteristica del romanticismo nordico. I *Discorsi* si chiudono con un ennesimo omaggio alla grandezza italiana, che avrebbe accettato il proprio declino e «sacrificato sé all'avvenire degli altri popoli». Il tramonto della

<sup>74</sup> Ibidem, pp. 131-2.

<sup>75</sup> Ibidem, p. 135.

<sup>76</sup> Certo influirono sul giudizio carducciano le pagine della Storia, in cui è proclamata l'assenza di un movente interessato nella genesi del *Furioso*: «egli inventò per amore dell'invenzione, tutto inteso a svolgere dilettevolmente la sua facoltà creativa e a riprodurre moltiplicata la sua lieta e serena fantasia per mille aspetti e mille forme» (ibidem, p. 150).

<sup>77</sup> *Dello svolgimento*, cit., p. 160.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 159.



«grande letteratura», della «letteratura viva, nazionale a un tempo ed umana, con la quale» l'Italia aveva conciliato «l'antichità e il medio evo», appariva al Carducci come una necessità generosa. Il destino dell'Italia è quello di una *Graecia victa*, che sparge il suo sapere tra le fila dei rozzi conquistatori per cooperare alla grandezza comune dell'Europa. L'intento celebrativo si associava ancora una volta con quello pedagogico; l'animazione mito-poetica - che aveva avuto i suoi apici nell'alta oratoria della rievocazione delle due rinascite, dell'anno Mille e dell'età umanistica -<sup>79</sup> veniva razionalmente giustificata da una filosofia della storia che aveva permesso al Carducci, laico e borghese, di trovare il fondamento della letteratura nazionale nell'elemento popolare e di ridimensionare il contributo della componente aristocratico-ecclesiastica. Rispetto allo storicismo del De Sanctis, così consapevole nelle sue idee estetiche generali, la lettura del Carducci, che pure di certi procedimenti era stato «reticente assimilatore»,<sup>80</sup> trovava appigli più incerti nel nazionalismo giobertiano-romantico,<sup>81</sup> ma proprio in esso anche una ragione della sua indipendenza giudicante. Saldando in un unico blocco lo «svolgimento della letteratura nazionale» - quella dalle Origini al Cinquecento, la sola che meritasse questo nome -, Carducci evitò di drammatizzare la frattura tra Medio Evo e Rinascimento, mentre si limitò a seguire l'interna dinamica ideale di tutto il periodo attraverso più brevi sequenze corrispondenti all'avvicendamento dei tre «principi» e alla dialettica centro (Firenze)/nazione. Proprio per questa sua organizzazione sistematica Carducci preferì interrompere i *Discorsi* con l'inizio della crisi, allorché tutti gli elementi di quella costruzione plurisecolare si sfaldano e al binomio popolo/nazione subentra una letteratura di impronta forestiera.

Ma proprio per il carattere pratico-educativo della sua prospettiva critica Carducci volle riprendere la narrazione della storia letteraria; ma volle farlo a partire dal XVIII secolo, da un'età, cioè, che gli pareva come lo spartiacque tra la vecchia e la nuova Italia, e oltre tutto portando nelle sue ricognizioni gli orientamenti e le linee di tendenza, che aveva trovato nello studio sulla «letteratura nazionale». Nel discorso del 1874 intitolato *Del rinnovamento letterario in Italia* egli finiva con il realizzare un programma che risaliva alla prima giovinezza e che era già disegnato in una lettera a F. Tribolati del 28 marzo 1860:

<sup>79</sup> Con la famosa interrogazione («V'immaginate il levar del sole nel primo giorno dell'anno mille?», *ibidem*, p. 3), che costituisce anche l'*incipit* di tutti i discorsi, Carducci rievoca il risveglio morale e letterario della civiltà italiana, che assai prima degli altri popoli emerse dalla barbarie medievale; la liberazione dei classici dagli «ergastoli dei germani e dei galli» (pp. 103 e segg.) rappresenta il secondo e definitivo risveglio della cultura italiana.

<sup>80</sup> L. Russo, *Carducci senza retorica*, cit., p. 19.

<sup>81</sup> Sull'influsso del pensiero di Gioberti ha insistito D. Mattalia: «la formazione teoretica fondamentale del Carducci va additata nell'ideologia storica del Gioberti, nel *Primato*, nel *Rinnovamento*, nel *Bello*», *L'opera critica di Giosué Carducci*, Genova 1934, p. 13.

«Medito, audacemente, una storia critica della poesia in Italia dal 1750 al 1850, in cui voglio dichiarare tutte le ragioni e i modi e i caratteri, quali a me si manifestano, della scuola italiana nel periodo delle rivoluzioni». <sup>82</sup>

Carducci può ora sviluppare il suo discorso sul moto del «risorgimento», dal momento che con i corsi del '68-72 sono stati chiariti i principi fondamentali della nostra storia letteraria e ne è stata appassionatamente ricostruita la mobile ma compatta dinamica. Non c'è infatti soluzione di continuità nella prospettiva ideale del critico, per cui basta un breve cenno per alludere ad una «filosofia» che si ritiene condivisa da tutti: «Essi sanno troppo bene che l'arte e la letteratura sono l'emanazione morale della civiltà, la spirituale irradiazione dei popoli». <sup>83</sup> Poi Carducci procede ad esaminare il quadro storico italiano dopo Aquisgrana, ritrovando due artisti, il Metastasio e il Goldoni, che già nelle *Rime* della giovinezza egli aveva celebrato per il valore educativo e morale della loro opera. <sup>84</sup> Sebbene testimoni della transizione dalla «grandiosità spagnola» «al classicismo regolare di Luigi decimoquarto», e cioè dell'avvicendamento tra due culture straniere, Metastasio e Goldoni hanno tratto «la sostanza e l'anima delle opere loro» dalla vita italiana e ne hanno rappresentato gli aspetti complementari dell'ideale e del reale:

«L'ideale di quel popolo degenerato, che dagli artisti e dagli urti del vero riparavasi tra le imbottiture di un falso mondo eroico e pastorale cullantesi nella gentil sensualità della musica, lo raccolse e ce lo rende il Metastasio [...] Con lui il ciclo dell'idealismo arcadico è pieno; la plastica della parola si è lisa in modo che non regge più e cede il luogo alla plastica dei suoni e l'antica arte italiana muore cantando come gli eroi del suo poeta. Che se ad alcuno occorresse per disilludersi del mondo eroico metastasiano, quegli ricorra al teatro di Goldoni; il quale con piena indifferenza per tutto che non fosse la commedia ritrasse la vita italiana come erasi ristretta nel cuor di Venezia. Che fecondità, e quanta ricchezza e fluidità di colori! ma che tristi disegni!». <sup>85</sup>

La prima fase di questo rinnovamento, che si conclude con la Rivoluzione dell'89, culmina, in corrispondenza e in sintonia con la civiltà dei lumi, con l'opera di Parini e Alfieri, i quali pur tra limiti ed incertezze proseguirono nella restaurazione dei sentimenti e delle tradizioni nazionali. Ma Parini, che pure «rifece la coscienza del

<sup>82</sup> *Lettere*, II, p. 68.

<sup>83</sup> *Del rinnovamento letterario in Italia*, in *Opere*, VII, p. 393.

<sup>84</sup> La moralità del Metastasio, «il cui bel canto doma/ Tutte ree volontadi e l'cor risana», è celebrata nel sonetto VII (*Opere*, I, p. 11); la figura di Goldoni è invece ricordata contro la corruzione dell'arte teatrale contemporanea: «Riedi: e i goti ricaccia. A questa putta/ Straccia tu il culto oscen, rendi a le sparte/ Chiome il tuo lauro che la feo sì bella» (*ibidem*, p. 12).

<sup>85</sup> *Del rinnovamento*, cit., pp. 394-5.

poeta», non «allungò mai lo sguardo oltre i tigli di Porta orientale»,<sup>86</sup> non riuscendo a superare la visione regionalistica della «confederazione monarchica»; ed Alfieri, che nelle sue tragedie «ci mise dentro il contratto sociale, e con le unità di luogo e di tempo bandì la rivoluzione»,<sup>87</sup> ha le sembianze del precursore più che l'abito del cantore di un destino pienamente realizzato. La seconda fase del rinnovamento - compresa tra il 1789 e il 1815 - coincide con quella dominazione francese, che funzionò da veicolo di autocoscienza della situazione politica nazionale. E in questa età di sommovimenti e di speranze, accanto all'eccentrico Monti, che aveva raccolto «in sé tutta l'abitudine poetica dell'Italia d'allora»,<sup>88</sup> fiorì l'ingegno del Foscolo, che, «con quel suo contrasto tra l'azione e il pensiero, tra la negazione e la fede, tra l'antico e il nuovo, segna il più notevole movimento di passaggio della vita italiana». <sup>89</sup> Ma anche in questo svolgimento diacronico della letteratura italiana contemporanea Carducci doveva fare i conti con un fenomeno come il romanticismo, che gli appariva come un'aporia rispetto alla tradizione e come un momento di rallentamento di quelle tensioni ideali, che si erano sprigionate durante le rivoluzioni. La letteratura che si sviluppa tra il '15 e il '48 appare a Carducci sotto il segno del misticismo e dello scetticismo, come il ritorno da un lato alla fede tradizionale (Manzoni), a causa della stanchezza susseguente «al napoleonico tumulto», e dall'altro come l'insorgere di un sentimento di delusione e di sconfitta, con cui si può spiegare l'atteggiamento del Leopardi, che «finì irridendo cruccioso tutto e tutti, anche i vinti». <sup>90</sup> Anche in sede storiografica Carducci avvertiva come un senso di imperfezione nello sviluppo delle vicende italiane, quello stesso sentimento di scontentezza e di irritazione che stava alla base delle sue polemiche contro il presente e il corso politico post-unitario. Ed infatti egli avvertiva che il «rinnovamento» italiano era inferiore a quello della Germania e della Francia e che mancava un disegno e un progetto a cui volgere e riportare l'azione:

«Nulla di ciò in Italia: dove il moto letterario, o partendo dalla potenza solitaria e dall'azione a pena avvertita di sommi ingegni, o determinato dall'ascendente or francese or germanico, procedé a ondate disuguali e intermittenti, e non trovò alveo non campi ove devolvere pienamente il suo corso». <sup>91</sup>

Lo sguardo sullo «stato presente» della letteratura nazionale non manca di allarmi e di deluse constatazioni. Come la *Storia* del De Sanctis, anche in questo saggio

---

<sup>86</sup> Ibidem, p. 398.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 399.

<sup>88</sup> Ibidem, p. 400.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 404.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 409.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 411.

carducciano il racconto storico è paradigma di quella letteratura da fare, che si intende promuovere o influenzare. Ma l'orizzonte estetico contemporaneo non può che suscitare dissensi e riserve. E innanzitutto Carducci si oppone a tendenze come il realismo, i cui estimatori scambiano «per cima dell'arte la fotografia, proponendo un ideale d'artista classicamente armonico nell'esplicazione delle sue qualità, che gli pareva realizzato da Goethe:

«I grandi artisti delle grandi età sono tutt'insieme realisti e idealisti, popolari e classici, intimi analizzatori e formatori plastici, uomini del tempo loro e di tutti i tempi».<sup>92</sup>

Fallaci o falsamente innovative le tendenze letterarie del presente; e male impostati anche quei dibattiti attorno a cui si scontrano accanitamente i critici contemporanei, i quali tentano di riaprire quell'annosa questione della lingua, che Carducci crede di vanificare ribaltando il quesito dell'opuscolo di Bonghi con l'opposto interrogativo «quando mai la letteratura italiana non fu popolare in Italia?».<sup>93</sup> Ma nonostante questi errori di percorso di scuole e correnti, Carducci trovava - e questa volta in accordo con la sua fede di buon positivista - confortanti indizi di progresso nelle tendenze scientiste e antiascetiche della cultura contemporanea, che gli sembravano il portato dell'eredità filosofica del più «integro Rinascimento». Ed infatti egli inneggiò all'«umanesimo» che «pervade tutte le dottrine e le istituzioni» ed esaltò la «rivoluzione consolidata della scienza», augurandosi che l'Italia, dopo «la fatale interruzione che cominciò con la Riforma» «riprenderebbe il luogo e l'ufficio suo tra le nazioni».<sup>94</sup> Carducci sembra in queste pagine il profeta che annuncia il nuovo ciclo e, forte di questa funzione, può rivolgere un appello ai giovani per ritrovare «la costanza e la gloria degli avi magnanimi, che fecero la rivoluzione dei Comuni e il Rinascimento».<sup>95</sup> Concludendo il suo discorso, egli rivolgeva un invito a restaurare «gli studi severi» e a formare «una cultura filologica superiore», per recuperare «il vero intendimento storico»<sup>96</sup> della nostra letteratura, che si fonda sui principi dell'arte classica, laica e naturalistica.

Nelle conclusioni del discorso carducciano si avvertono le stesse preoccupazioni, le stesse aspettative che pervadevano le pagine finali della *Storia* desanctisiana; ed erano ansie ed attese che riguardavano il futuro delle lettere nazionali nel contesto della ritrovata libertà. Come utilizzare l'insegnamento della storia letteraria per lo sviluppo

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 416.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 415; Carducci vi sostiene che «ogni letteratura nella virilità è popolare per forza propria, per necessità delle cose; nella gioventù poi è opera più o meno del popolo stesso».

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 417.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 423.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 419.

delle lettere moderne, sembrano chiedersi sia Carducci che De Sanctis. E le loro risposte sono totalmente divergenti, come tutt'altro che coincidente è lo schema storiografico che i due critici hanno tracciato. A un De Sanctis interessato alla nascita della moderna letteratura italiana, si oppone la proposta del Carducci che auspica la rinascita di quella passata. De Sanctis indicava tra le eredità di cui avrebbero dovuto liberarsi le lettere italiane, sia il «classicismo» che il «romanticismo» e, avvertendo il vasto moto di rinnovamento che si sviluppava in Europa, riteneva indispensabile «convertire il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandolo e trasformandolo».<sup>97</sup> Carducci, invece, indicava la strada di un «rinnovamento» tutto nazionale e, riconfortato dal fatto che l'Italia era «tornata in potestà di sé per tutto quasi il suo natural territorio», rifiutava la tesi dello «scadimento» e dell'«oscurazione delle stirpi latine». La sua conclusione è un appello appassionato, in cui l'oratoria accorata assume un timbro tra paternalistico e pedagogico:

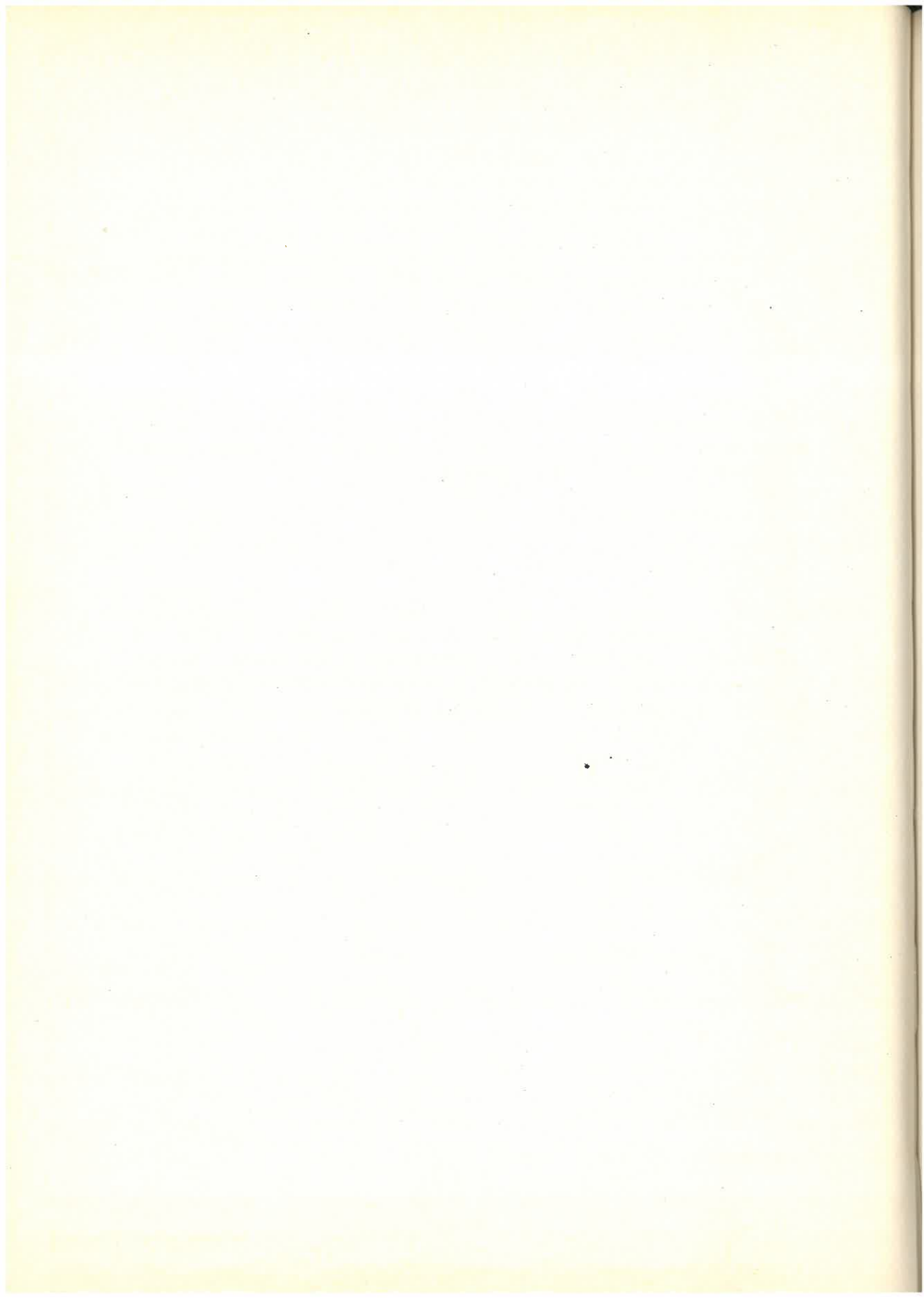
«E siate buoni, e credete: credete all'amore, alla virtù, alla giustizia; credete agli alti destini del genere umano, che ascende glorioso per le vie della sua ideale trasformazione. Così avverrà che la scienza vi afforzi, che l'arte vi consoli, che la patria vi benedica».<sup>98</sup>

Era, insomma, un richiamo umanistico alla nobiltà delle lettere e degli studi e un'esortazione alla storia come modello di civiltà e di cultura; era l'invito di un intellettuale del secolo XIX, il quale rimaneva fedele ai concetti di patria e nazione e ammoniva ad acquistare «con gli studi la cittadinanza del mondo», ma a restare «nel cuore italiano» e a procurare «l'incremento della patria».

---

<sup>97</sup> F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Milano 1964, II, p. 865.

<sup>98</sup> *Del rinnovamento*, cit., p. 423.



## Fernando Gioviale

### Bellini, *I Puritani* e la drammaturgia romantica

«Il patetico è estetico solo in quanto sia sublime»  
(Schiller)

Porre queste riflessioni sotto l'egida del pensiero estetico di Schiller vuol significare che la definizione storico-tipologica di una drammaturgia operistica incrociandosi col quadro romantico europeo non può muovere dall'assunto, accettato talora come un postulato, che *I Puritani* siano opera leggibile secondo parametrizzazioni e raffronti interni alle poetiche romantiche. Il discorso andrebbe allargato all'intera drammaturgia belliniana, meritevole di riflessioni articolate sui lunghi periodi estetici, su questioni di periodizzazione e di terminologia storico-culturale che potranno apparire astratte a una critica spesso sollecitata dall'ottica della 'prefigurazione': come se, in arte, quel che viene *dopo* dovesse essere più *attuale*, e l'importanza di certi artisti fosse in buona parte da attribuire alla loro capacità di antivedere quanto poi portato a maturazione da altri. Tale disposizione critica, che potrebbe definirsi di progressismo teleologico, sembra, nel nostro caso, riposare sul convincimento che il melodramma italiano dell'Ottocento (e quindi Bellini e Donizetti) trovi piena e compiuta attuazione nella matura, 'beethoveniana' lezione di Verdi.

Un filosofo-estetologo come Vittorio Mathieu, in un saggio confluito in un volume a più voci di tematica musicale, ha potuto ragionatamente affermare: «Non c'è musicista classico di cui non si sia sentito il bisogno di dire che 'anticipava il romanticismo'. [...] Perché queste anticipazioni? Perché la musica classica ha la capacità di caricarsi di contenuti per assorbimento, assimilazione o identificazione, al pari di qualsiasi arte classica e a differenza dell'arte che giustamente Hegel chiama

'simbolica', in cui il nesso con i contenuti è di tipo associativo». Lo studioso conduce un suo discorso teorico-metodologico che non possiamo riferire *tout-court* ai rapporti tra Bellini e generazioni operistiche successive (Verdi) o precedenti (Rossini), ma che, mentre offre utili indicazioni di metodo, nega alla radice il carattere 'progressivo' dell'anticipazione o prefigurazione. Per Mathieu, piuttosto, esiste una sorta di necessità estetica nel passaggio, travagliatissimo, dal classicismo al romanticismo: «Il romanticismo è l'ulteriore inevitabile passo nell'evoluzione della vita delle forme, dovuto all'impossibilità che la forma classica, come forma organica, si fissi in un ideale per sempre. La classicità si stanca. Si stanca, per fortuna, senza esaurirsi del tutto, e il suo modo di 'agire da stanca' è il romanticismo». Giudizio legittimo, nella storia critica delle forme estetiche, al pari di quello che, con ottica apparentemente rovesciata (e in realtà speculare), attribuisce un primato al romanticismo riducendo il 'classico' a concetto nominalistico e complementare. Maestro di tale linea ermeneutica resta Mario Praz, il quale ritiene che, «[...] se si vuol conservare una funzione di utile approssimazione al termine *romantico*, occorre prima di tutto scinderne l'uso dallo pseudo-opposto *classico*, che altro non è se non un riflesso secondario astratto di *romantico* [...]».

Se dovessimo ripercorrere, anche solo per alcune implicazioni operistiche, le alterne fortune di due termini e concetti che restano tra i più controversi nella storia dei linguaggi artistici, scambieremmo questa sede per un dibattito generale di estetica o di teoria degli stili; limitiamoci a ipotizzare che un uso impropriamente anticipato del termine 'romantico' rischia di sottrarre ad altre età e periodi la loro legittima autonomia. E' il caso di Bellini, è in parte il caso di Donizetti (nel quale, peraltro, è ben avvertibile un approdo piuttosto precoce a moduli definibili 'romantici', sicché la produzione più giovanile può leggersi come fecondo tirocinio, segnato di rossinismo e di tant'altro, verso una maturità ben dentro motivi e linguaggi del romanticismo); è, paradossalmente, perfino il caso di Rossini, il quale, pur avendo seraficamente tirato i remi in barca proprio perché capiva che i romantici erano alle porte, ed eran gente con cui egli avrebbe avuto poco da spartire (consegnando ai posteri una summa come il *Guillaume Tell*, apogeo e trionfo del razionalismo epico e dell'armonia che domina e cancella le lacrime; come a dire: il mio razionalismo è capace di battere i romantici anche sul terreno ad essi più congeniale), viene fatalmente ghermito dall'incombente prefigurazione romantica: non si dice in *Le siège de Corinthe* o nell'idillio pseudo-scottiano *La donna del lago*, ma perfino in *Otello* (ch'è di ben tredici anni anteriore al *Tell*), se possiamo leggere, in un saggio peraltro duttilmente articolato, frasi come queste: «[...] più della *Canzone del gondoliere*, più della *Romanza del salice*, l'Agitato alle parole «Notte per me Funesta» [Desdemona] è il vero acme del terz'atto, è un passo di rabbiosa esaltazione *già tutta romantica* [...]»; e ancora: «La musica acquista così per la prima volta sorprendenti bagliori e sembra *accorciare di gran lunga la distanza che*



separa Rossini da Verdi [...]». Anziché pretendere di misurare, e colmare, impossibili e inesistenti distanze (che possono separare due punti obiettivamente dati, non uno storicamente determinato e un altro solo immaginario), sarebbe bastato che Ferruccio Tammaro accreditasse al razionalismo classicistico (non solo Arcadia, e sarebbe già moltissimo) una piena autonomia nella teoria degli stili e dei sentimenti, e quindi nel trattamento drammaturgico anche di rabbia, disperazione, paura, incubo; e s'intende che in un *Otello* di primo Ottocento, col suo pur annacquato quarto di nobiltà shakespeariano, si piangesse e ci si disperasse con ben diverso turgore e più avvolgente densità patetica che in tanto filone *larmoyant* di secondo Settecento, non a caso orientato verso la medietà semiseria; ma proviamo a spostarci verso Gluck, e allora il pianto funereo rivela autentiche accensioni tragiche.

Se così ampie sezioni del classicismo e del razionalismo (dandosi a tali termini estensioni le più larghe possibili, ma non cancellandosene i presupposti di cultura, di poetica e di gusto) vengono insistentemente perscrutate come gonfie di avvii preromantici o già «pienamente romantiche», e se un Mozart così radicato nella cultura del tardo Settecento non sfugge a tale intrigante gioco di appropriazioni (indebite, diremmo, benché nella mente di un Mozart tutto possa davvero immaginarsi presente *ab aeterno*), fino a rimproverarglisi il peccato 'archeologico' di una *Clemenza di Tito*; allora verrebbe voglia di dar ragione, per limitarci ai due esempi citati, o al Praz, che stupendamente coglie una *Stimmung* romantica come tipica dell'età moderna, e ad essa subordina, almeno sul piano della terminologia concettuale, un presunto spirito 'classico', o al Mathieu (e, per altro verso, a quanti sviliscono il senso storico di 'romantico' per attribuirlo, in pratica, a una particolare *sensibilité* di tutte le epoche), il quale, individuando nella classicità il microcosmo perfetto di un organismo vivente, nel romanticismo vede piuttosto la «stanchezza» del classicismo, e coerentemente può affermare che, con Wagner, «il romanticismo era cominciato davvero». Dovremmo infine propendere, se messi alle strette, per l'estremismo classicistico del Mathieu, che concede una logica primogenitura, e magari un ipotetico primato, al più antico nei confronti del più recente; ma non ci sentiamo ancora costretti a una scelta così unilaterale e, infine, fuorviante.

E' ragionevole affermare, intanto, che non bastano gli eventi storici o le semplici date a definire, più che un periodo, una singola figura artistica; e potremmo legittimamente ipotizzare che, in piena età romantica (né lo sono ancora, nel settore operistico, gli anni Trenta, almeno in Italia), un compositore si attardasse in una solitaria archeologia drammaturgico-musicale, altissima e inaccessa, se è vero che in arte non esiste vero progresso e può ben darsi il caso di una geniale misura 'passatistica' (come non pensare, nel XX secolo, al neoclassicismo di Stravinskij?). Si vedrà tuttavia che il caso-Bellini non richiede né la logica delle forzate assimilazioni né quella delle eccezioni. Dinanzi a una personalità così rapidamente transeunte (con una morte

immatura che dà risonanza definitiva e simbolica a scelte di poetica e ad esiti d'arte); in un'epoca dagli incerti contorni proprio perché travagliata erede del Settecento e, dietro, di una secolare classicità corrosa eppure mai travolta dalla rivoluzione barocca (per lunga e persistente che fosse in campo musicale), e insieme protesa a una sua propria misura orientata all'espressione dominata degli affetti nel segno del patetico, dell'idillico e dell'elegiaco, categorie come classicismo (quello di Gluck?, quello di Rossini?, quello di Mozart?) o romanticismo (di Donizetti, ma, in senso pieno, essenzialmente di Verdi; e di Wagner?) risultano fatalmente inadeguate a comprendere il contesto culturale e psicologico di un'esperienza d'eccezione. Vedremo che il termine 'romantico' apparirà per Bellini ancor più improprio, e perfino erroneo, se usato nell'area semantica della drammaturgia coeva, non si dice qui strettamente musicale e operistica, che poco ci concede sul piano teorico-saggistico e su quello delle poetiche ben definite, ma più estesamente scenico-letteraria. A mano a mano, cioè, che di romanticismo si parla come di realtà storico-culturale e di prassi artistica sostenuta da una teoria, Bellini ci appare lontano, diverso: emotivamente partecipe per contenuti immediati e tipologie di superficie, eppure non definibile in quei termini. In forme tanto singolari da apparire uniche in Italia e in Europa (con la possibile, diversa eccezione d'un Berlioz, che pure non lo stimava), Bellini ci appare espressione matura di una *sensibilité*, più che d'una cultura, di tipo *neoclassico*, purché si dia a questo termine un'ampiezza di prospettive ben più lungimiranti di quelle tardo-settecentesche. E' un neoclassicismo storicamente definibile in un quarantennio tra fine Settecento e prime tre decadi del nuovo secolo, e tuttavia arduo da periodizzare per l'intreccio complesso di incroci e di scambi. D'un Foscolo o d'un Leopardi possiamo dire che, nella loro lucida consapevolezza di intellettuali attenti a scrutare i tempi, rimasero travagliosamente fedeli alla loro idea di poesia, che la morte poté solo suggellare; così ci sembra, pur nella netta disparità di condizione culturale e di temperamento, per Bellini, la cui musica lirico-drammatica sentiamo appartenere a quel tempo e a quella temperie spirituale.

*I Puritani* maturano a Parigi, nel pieno di un decennio vigile e fecondo come gli anni Trenta; e ben si spiega che Bellini, peraltro aduso a scene prestigiose e educatosi a un operismo di livello europeo (quello napoletano, ma anche Mozart, Beethoven, Rossini), vedesse nella Parigi di Luigi Filippo un luogo dove affermare pienamente il suo già riconosciuto talento. Basta scorrere l'epistolario per cogliere un'autentica febbre organizzativa e tutta l'importanza che il compositore attribuiva a una Parigi dove imperava Rossini e dove s'era già avviato un genere squisitamente francese come il *Grand-Opéra* (*La muette de Portici*, 1828, di Auber, lo stesso *Tell* di Rossini, 1829, che peraltro aveva saggiato il campo da par suo con *Le siège de Corinthe*, 1826), destinato a segnare di sé operisti come Donizetti, Berlioz, Wagner, Verdi. Ma non c'era solo

*grand-opéra*, se Rossini consegnava un capolavoro comico come *Le comte Ory* (1828) e Auber diversificava la sua Musa sul versante *comique* di *Fra Diavolo* (1830).

Soffermiamoci per qualche momento sulla situazione drammaturgica. Nella Parigi tra il '20 e il '30 il termine 'drammaturgia' esprime entrambi i suoi livelli, quello di composizione teatrale, di concreta prassi scenica, e quello di teoria e poetica del dramma. Delimiteremo il campo alla presenza esemplare di Hugo, non senza prima avere accennato a un genere tipicamente francese come il *mélodrame*, il cui successo supera i confini della scena dialogata e, col gusto dell'intreccio denso di grovigli e passioni, di un acceso sentimentalismo, contribuisce, specie per merito del suo massimo artefice Pixérécourt (destinato a influire su Dumas-père e su Hugo), ad allargare e rimpolpare, in senso popolare e romantico, la sensibilità propriamente melodrammatica della scena francese, già di suo ben propensa, in pieno Settecento, a multivaghi *pastiches* in direzione del *mélange*: dalla prosa al verso, dal parlato al cantato (si pensi solo alla *comédie mêlée d'ariettes* ch'è all'origine d'un capolavoro come *Le barbier de Séville* di Beaumarchais). Si diffondevano ampiamente il Goethe del Faust e l'amore romantico per Shakespeare; e intanto l'imponente eredità della *tragédie-lyrique*, maturata nel clima del grande classicismo teatrale di Racine e di Corneille, si scioglieva in percorsi diversi, consentendo, accanto ai fasti del *grand-opéra*, le non meno francesi, deliziose raffinatezze dell'*opéra-comique*.

Hugo, autentico santone e garante del romanticismo francese, occupa un posto essenziale in un quadro drammaturgico dentro il quale, sia pure da drammaturgo musicale, Bellini si trovava a intervenire coi *Puritani*. Il teatro di Hugo, che occupa nella gloriosa *Pléiade* due grossi volumi di circa quattromila pagine complessive, ha prodotto prima del 24 gennaio 1835, cioè della trionfale messinscena dei *Puritani*, drammi come *Amy Robsart*, che s'ispira a Walter Scott, *Cromwell*, anch'esso di storicizzante ascendenza britannica, l'ispanico e cavalleresco *Hernani*, e poi capolavori popolarissimi come *Le Roi s'amuse* e *Lucrèce Borgia*, entrambi del 1832. Nello stesso anno 'belliniano' (1835, ma 28 aprile) andrà in scena *Angelo, tyran de Padoue*, anch'esso, come i testi immediatamente precedenti, destinato a notevoli fortune melodrammatiche. Nel '31, intanto, Hugo ha portato a termine un'opera-chiave improntata a un romanticissimo gusto *rétro*, nel corposo contesto di un Medioevo lugubre e gaio, clericale e popolare: *Notre-Dame de Paris*, da cui lo stesso scrittore ricaverà un non fortunato esperimento librettistico, *Esmeralda*.

E' noto che Bellini, alla ricerca di intrecci densi di situazioni melodrammatiche da gestire in felice diarchia con Felice Romani (le burrasche di *Beatrice di Tenda* erano di là da venire), aveva pensato, ancora in Italia, ad una trascrizione melodrammatica dell'*Hernani*, che appena il 25 febbraio del '30 aveva segnato un contrastato trionfo del teatro romantico francese ed europeo: progetto abortito, e tradottosi solo in frammentari abbozzi di grande interesse estetico e documentario. Lo stesso Bellini, scrivendo a

Perucchini, confermava la rinuncia definitiva: «Sapete che non scrivo più l'*Ernani* perché il soggetto doveva soffrire qualche modificazione per via della polizia, e quindi Romani per non comprometersi l'ha abbandonato, ed ora scrive la *Sonnambula* ossia *I due fidanzati svizzeri*, ed io ne ho principiato l'introduzione ieri appena [...]». Ora ci sarebbe da chiedersi le ragioni più vere di tale rinuncia, attribuibile forse alle cautele di un classicista cattolico e prudente come Romani, ma a cui Bellini medesimo sembra piegarsi senza remore, mettendosi immediatamente al lavoro per un progetto tutt'affatto diverso, quella *Sonnambula* destinata a restare il vertice assoluto di un patetico d'impronta idillica. A confrontare i soggetti dell'*Hernani* victorhughiano e del *ballet-pantomime* di Scribe, Aumer e Hérold *La sonnambule, ou L'arrivé e d'un nouveau seigneur*, fonte diretta di Romani, si rileva un salto quasi sconcertante; vero è che gli operisti lavoravano incalzati da scadenze prestabilite, ma ancor più vero è che Bellini procedeva con assai maggior cautela di un Donizetti, di un Pacini o dello stesso Rossini; e può apparire paradossale che, su un soggetto praticamente improvvisato, Romani e Bellini perfezionassero una collaborazione di grande respiro intertestuale, conducendo due linguaggi a un perfetto livello di fusione: se il fatto può sorprendere non più di tanto per un Romani aduso alle più disparate collaborazioni (che sempre cercava di ricondurre, tuttavia, al segno di una armonizzante linearità classicistica), Bellini era meno disponibile a improvvisi rovesciamenti di strategia creativa, né è casuale che certi esiti non compiutamente risolti si debbano a qualche discontinuità di procedimento compositivo: da *La Straniera* a *Zaira* fino a *Beatrice di Tenda*. In realtà non era affrettata, se non nelle contingenze, la scelta dell'idillio agreste, la ricerca turbata dell'innocenza perduta ricreabile per le vie di un'arte 'sentimentale' come sublime temperamento degli affetti; e un artista può ben fare un capolavoro assoluto d'una vicenda apparentemente non meditata, purché lo spirito gliene stia da sempre nel cuore. «Il fatto è - precisa Principe - che la musica concepita per Ernani gli era riuscita tutta orientata su un altro versante stilistico: lirico, ispirato da una concezione orizzontale e distesa della melodia, facile a scivolare in tonalità morbide, in colori di idillio più che di tragedia». In fondo stava sbagliando opera: «In un testo di tal natura, la neoclassicità di Bellini non poteva trovare il suo naturale terreno; nell'avventura romantica del bandito e nello spirito polemico di Hugo non avrebbe trovato vero nutrimento. Li trovò invece, *naturaliter*, nell'ingenua storia d'amore di Amina e di Elvino, due figure alle quali il suo melos si adattava su misura» (Tintori).

Bellini si muoveva ora, per *I Puritani*, in una Parigi dove il romanticismo aveva in Hugo il suo alfiere di liberalismo costituzionale, di religiosità umanitaria e anticlericale, di passioni accese e spesso crudelmente trionfanti. Un Bellini romantico, disposto a seguire la linea della dismisura passionale, avrebbe trovato mille sollecitazioni verso quella teatralità 'militante' che, sotto spoglie storiche e passatistiche, Hugo predicava come un Verbo; si limitò, invece, a cercare una vicenda

di sicura presa spettacolare, accettando come librettista un poeta fuoruscito, senza autentica esperienza di scrittura melodrammatica, come Carlo Pepoli; e si procurò con occhio lungimirante la paterna benedizione d'un Rossini. Intanto parlava, leggeva, ascoltava, respirava un clima dai molti orizzonti, si preparava ai cimenti di un mondo capace d'esaltazioni ma anche, nell'ottica grande-europea, di cinici disincanti. Lavorò febbrilmente ai *Puritani*, anzi a due diverse edizioni dell'opera (si profilava una destinazione napoletana per Maria Malibren, che poi non andò in scena), progettando intanto contatti con le molteplici committenze parigine senza dimenticare delle cure italiane. Comprese che Parigi richiedeva grandi costruzioni strutturali e scenografiche, strumentazioni più ampie e scaltrite, colori scenici fortemente contrastati: inevitabile e utile, in tal quadro, un sobrio confrontarsi col nascente *grand-opéra*, anche nelle proporzioni spettacolari di un'opera che, nella sua originaria integrità (cioè coi brani espunti in varie fasi di messinscena, tra prove e *première*, per ragioni diverse ma quasi sempre contingenti) supera le tre ore di musica. E tuttavia, pur dando il giusto peso ai fattivi suggerimenti di un ambiente carico di stimoli, Bellini non scrisse un *grand-opéra* né cambiò radicalmente modalità di strumentazione né portò il doveroso e interessato tributo a Rossini (per il cui *Guillaume Tell* sinceramente stravedeva) oltre un armonicissimo riecheggiamento, appena qua e là, di canti e cori rimastigli nell'animo, appunto, dalla folgorazione del *Tell*. Soprattutto, non intese proseguire per la via della sfavillante spettacolarità additata da Auber, e dello stesso *Guillaume Tell* volle intuire, piuttosto, il carattere di sublime, irripetibile chiusura di un'epoca: nei *Puritani* si cercherebbero invano quei momenti di corale popolarità, quegli squarci pantomimici e quelle incursioni coreografiche, quella particolare liturgia delle masse che Auber indicava e Meyerbeer avrebbe portato a vette eccelse, e lo stesso Rossini aveva stupendamente innestato nel tronco lineare e razionale del *Tell*. Si cercherebbe invano la Storia, ed è un'assenza di tanto rilievo da meritare, più oltre, qualche corollario: basti dire, intanto, che proiettando gli eventi storici in uno sfondo immoto e astratto, come senza tempo, e quindi sminuendoli a contesto, contorno, colore locale, Bellini di fatto respingeva un postulato determinante del nuovo storicismo romantico, che avrebbe trovato in Meyerbeer un maestro assoluto di *opera della storia*, in cui la Storia è protagonista e i personaggi esistono nel dramma in quanto figure storiche (o ricostruite con le apparenze delle figure storiche): *Les Huguenots* e, soprattutto, *Le Prophète* ne sono eloquentissima testimonianza, in perfetta coerenza di drammaturgia operistica e con buona pace di un astioso Wagner che (sia lecito dirlo a chi, come noi, si confessa wagneriano fedele e impenitente), anche per cancellare dalle proprie carni il peccato originale di un robusto meyerbeerismo, parlava con corta veduta critica di «effetti senza cause»: e invece gli effetti musicali di Meyerbeer trovavano precise ragioni scatenanti nell'ambizioso progetto di un dramma lirico-storico.

Restare praticamente immune dai coinvolgenti richiami storici significava, in particolare, un pratico rifiuto del magistero di Hugo, con la sua concezione della Storia e soprattutto del teatro, con le sue 'scandalose' prefazioni a drammi già saturi di ardente tensione romantica, e d'una visione tragico-shakespeariana, romanticissima anch'essa, del Potere. Anche solo un rapido accenno alle teorie victorhughiane, che conservano un preciso significato estetico-documentario quale che sia il valore dei suoi drammi (una tendenziosa malignità, radicatasi nel tempo, vuole che Hugo abbia meriti teatrali soprattutto come involontario librettista d'opera), permette di rilevare un divario incolmabile tra una teoria della scena così tipicamente romantica e la poetica drammaturgica belliniana. Il testo capitale resta la consacrata *Préface* al *Cromwell* (1827), nella quale Hugo, con la sua prosa capace di incursioni folgoranti in epoche lontane e diverse, dopo aver annunciato che, col cristianesimo, cioè con una «religion spiritualiste, supplantant le paganisme matériel et extérieur», «une autre ère va commencer pour le monde et pour la poésie», si sofferma sul Medioevo e sulla sua capacità di proporre nuove categorie estetiche. «Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à coté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. [...] Ainsi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui le développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie». E' in tale nodo concettuale che Hugo coglie «la différence fondamentale qui sépare, à notre avis, l'art moderne de l'art antique, la forme actuelle de la forme morte, ou, pour nous servir de mots plus vagues, mais plus accrédités, la littérature romantique de la littérature classique».

Il grottesco, dunque: noto agli antichi ma proprio della «pensée des modernes». Dentro un fittissimo intreccio di notazioni e rimandi, in cui più che il rigore dello storico delle forme va cercato il febbrile, convinto entusiasmo dello scopritore di verità, si giunge al gran nume tutelare del romanticismo, a Shakespeare: «Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakespeare, c'est le Drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle». Per Hugo «les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques son épiques, les temps modernes». E ancora: «Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité».

La breve *Préface* all'*Hernani* (1830), di carattere più politicamente militante, non si addentra in specifiche questioni teoriche: Hugo resta ovviamente fedele al capitale

pronunciamento del *Cromwell*, che fissa punti essenziali del credo romantico. La poesia drammatica (spesso Hugo respinge il cronachismo realistico della prosa, e traduce in verso le accensioni storicheggianti) è dunque una ricerca di *verità*, di realtà umana colta nei suoi aspetti molteplici, nel mescolarsi inscindibile dei suoi caratteri: al poeta moderno interessa, più che l'evento pubblico, l'animo umano che, in evenienze storiche di particolare cimento (ma anche in qualsiasi suo momento affettivo), rivela la coinvolgente impurità di un essere vitalmente contraddittorio. Lo storicismo che appare così spesso nel teatro romantico, e in Hugo, sembra nascere dalla consapevolezza che l'evolversi degli eventi storici ponga l'uomo in lotta perenne con gli altri e con se stesso, e quindi la Storia sia la grande palestra nella quale l'individuo si batte per la sua libertà da tutte le oppressioni, quelle del Potere e quelle che cova dentro il suo animo. E' un rapporto, se si vuole, strumentale con la Storia, ma che alla Storia concede un privilegiato ruolo di rivelazione umana: tale complessa e ambigua alternativa, presente nella drammaturgia di Hugo, tra storicità ed individualismo finirà poi con lo sciogliersi nel prevalente storicismo d'un teatro della Storia (si veda tanta parte del *grand-opéra*) e, più in prospettiva e in forme largamente vincenti, nello scavo soggettivistico entro l'animo umano e il suo inconscio, che condurrà alle radicalizzazioni decadenti, da Ibsen a Strindberg a Pirandello e, nell'area operistica, da certo Verdi a Wagner a Debussy a certo Puccini a Strauss a Berg. Per largo momento, tuttavia, la Storia campeggia in funzione centrale e propulsiva, benché non più con la *simplicité* naturale (tale, almeno, ritenuta da Hugo e dai romantici) di una mitica era in cui la poesia epica incarnava una diretta poesia della Storia (l'epica essendo racconto di fatti in movimento, cioè di storie dentro la Storia). In Hugo di storico c'è lo sfondo, spesso il quadro complessivo degli eventi, il gusto d'epoca, nomi, luoghi e fatti, l'interesse dell'artista per i grandi cimenti collettivi dentro i quali l'individuo capace di libera azione - questa grande intuizione del pensiero liberale e borghese - può mostrare vizi e virtù, agonismo e coscienza di vittoria o sconfitta. La storia è anche il dramma del Potente, non più sublime astrazione classicistico-metastasiana (la Virtù, la Grandezza, la Clemenza), sibbene uomo intero, definito in una spiritualità più grande e rilevata (la manzoniana «più vasta orma»), e anche per questo più esposto ai colpi dell'ignoto, del fato, del caso, della umanissima passione (si pensi al don Carlos dell'*Hernani*). Esaltare Shakespeare come «il dramma», la poesia moderna per eccellenza, significa, d'altra parte, per Hugo ispirarsi a un modello ideale di teatralità dentro la quale, almeno nelle *Histories* e nelle *Tragedie*, il personaggio vive in una situazione storica e la sua dimensione privata funziona in perenne intreccio con quella pubblica.

Nel dramma moderno, che non è quindi più né tragedia né commedia, il grottesco convive col sublime, lo stile alto con l'umile, il comico col tragico (concetti da intendersi, alla maniera della retorica medievale, come insiemi di tematica e di stile). L'arte non è il 'bello' ma il 'caratteristico', perché l'uomo è un impasto di orrido e di

fulgido, di bassezze immonde e di aspirazioni elevate. E' la crisi pressoché definitiva di due architravi dell'estetica classico-classicistica, dell'aristotelismo e del platonismo; della distinzione tra i generi e della ipostatizzazione d'un bello ideale. Il *mélange des genres*, la *Gattungsmischung* di cui parla magistralmente Erich Auerbach, è il distintivo segno retorico della poesia e della drammaturgia romantiche, che avviano una rivoluzione retorica come aspetto particolare e primario di una più grande rivoluzione culturale: e pertanto alla linea della decantazione e della tendenziale purezza si contrappone quella della mista impurità, dell'umano troppo umano, di un grottesco che insidia e turba le apollinee purezze.

Veniamo ora a Bellini. A partire da *Bianca e Fernando* (1826), su libretto di Domenico Gilardoni, che acquista veste e titolo definitivi, aiutato dal rimaneggiamento scenico di Felice Romani, solo con l'edizione genovese (1828), la poetica di Bellini già si dispone per i generi puri, per gli stili ben definiti, benché modulati secondo precise esigenze di drammaturgia operistica, e quindi con teatralissimi effetti di accensione, stemperamento, accumulazione, radicalizzazione, dissolvimento. Si dirà che *Adelson e Salvini* (1825) si muoveva in una prospettiva assai diversa, con strutturali mescolanze, almeno nella stesura originale, tra numeri cantati e dialoghi parlati, tra lingua italiana e dialetto napoletano del servo Bonifacio, tra patetico e comico: con tutti i debiti di scuola che il giovanissimo compositore contraeva ed esplicitamente dichiarava nella sua scrittura. L'*Adelson* d'esordio, tuttavia, è un saggio (il libretto di Andrea Leone Tottola preesisteva al lavoro di Bellini), un geniale e forse un po' ironico esercizio di tecnica, di virtuosità e di puro talento operistico; resta pertanto remoto da quella *Bianca* che, contraendo anch'essa debiti vistosi, specie verso Mozart, Rossini e Beethoven (il *Fidelio* è là a suggerire la stupenda scena del sovrano, padre dei due giovani protagonisti, che viene come richiamato alla vita dal liberatorio intervento del figlio Fernando), li compone in un percorso stilistico ch'è già, almeno per metà opera, affatto belliniano, tant'è che i successivi procedimenti di 'parodia' risulteranno assai più vistosi e massicci che non per il melodramma di saggio. Se molto accende le tensioni (come poi non accadrà neanche in *Norma* o in *Beatrice di Tenda*), Bellini punta comunque, nella *Bianca*, su archi melodici pronti a sciogliere in compiuto canto elegiaco la più concitata acme drammatica, già accesi di rossinismi saldamente innervati in una struttura costruita secondo una matura logica melodrammatica. Quanto alla scenografia storica che matura tra la *Bianca* e *Il pirata* e da quel momento non lascia più l'operismo di Bellini se non, solitariamente, nella *Sonnambula*, essa si definisce già nei termini di un nobile e letterale pre-testo, valido a aureolare di solennità e di evocatrice grandezza le contrastate fortune di personaggi praticamente leggendari, senza precisi e accertabili referenti, non si dice nelle loro individuali vicende, ma neppure nel contesto dell'ambientazione spaziale e temporale. Perché, allora, la Storia, o meglio, questa pseudo-Storia? Intanto, per una secolare convenzione melodrammatica che cercava



l'effetto popolare dei grandi personaggi e dei grandi eventi, consentendo la spettacolare sfarzosità dei singoli, dei gruppi e dei cori, coi loro costumi e i loro usi 'esotici' e diversi, rituali e coreografici. Accanto a tale elemento di pura e fascinosa convenzione, valido almeno per il melodramma serio, per molti aspetti connaturato con la qualità stessa, irrealistica e onirica, della costruzione operistica, doveva agire nella memoria culturale di Bellini un profondo convincimento classicistico, per il quale il tragico abbisognasse, come da tradizione, dei sentimenti 'alti' e dello stile elevato che solo il carattere pubblico e solenne di una cornice storica consentiva; non è certo casuale che Bellini fosse grande ammiratore di Alfieri, ovvero di un tragediografo attentissimo (come già il barocco Della Valle) ai momenti cruciali della storia, antica o moderna, biblica, classica o cristiano-cattolica, destinata significativamente a durevoli fortune operistiche. Tale plurisecolare topos classicistico, che voleva nella tragedia dei, eroi e aristocratici, comunque personaggi 'grandi', era così connaturato con la forma tragica da valicare la rivoluzione romantica; sicché, dai momenti *stürmer* e neoclassico di Schiller e di Goethe a tutto l'arco della teatralità romantica, tragico e storico (o mitico-storico) saranno una cosa sola: occorrerà attendere il secondo Ottocento per il radicarsi di un autentico 'dramma' borghese, ma sarà allora la fine del tragico, e il contemporaneo può leggerli appunto, con George Steiner, come «morte della tragedia».

Bellini cerca dentro gli involucri seducenti di un apparato arcaico, esotico, memoriale, non estraneo all'immaginario collettivo dei destinatari, i luoghi dei sentimenti, degli affetti, degli incontri, dei momenti patetici e della loro espressione-risoluzione musicale. Tali erano le esigenze, forse implicitamente ma sempre più fermamente sentite, del 'tragico' belliniano. L'unica scelta non tragica, sibbene mirabilmente idillica, quella della *Sonnambula*, si compirà fuori dell'ala protettrice della Storia, e sarà anche l'unico caso di ambientazione integralmente mitica del melodramma belliniano: né esiste melodramma moderno paragonabile alla *Sonnambula*, nemmeno quel prezioso cammeo, dovuto a Donizetti e ancora a Romani, che è *L'elisir d'amore*, capolavoro di signorile *divertissement*, delizioso travestimento agreste di civetterie e astuzie impensabili al di fuori di una superiore cultura urbana tra aristocratica e borghese.

Dopo *Bianca e Fernando*, Bellini tratta la sua tematica più tipicamente 'romantica' (il proscritto, il giusto costretto a farsi bandito, l'irrisolvibilità tragica della lotta col Fato, la soluzione catartica della Morte) in un'opera precoce come *Il pirata* (1827), che segna la prima maturità della sua poetica; certo, verranno *I Capuleti e i Montecchi* (1830), ovvero, a tutta prima, il trionfo romantico del mito shakespeariano: ma Shakespeare non c'è quasi nei *Capuleti*, non più che nel rossiniano *Otello*; vi confluisce infatti una codificatissima koinè passata attraverso molteplici adattatori, e non a caso già trascritta da Romani per Vaccaj; si avvertirà magari la commozione del pianto, ma soprattutto la miracolosa cura belliniana nell'attenuare e nell'illanguidire, e

infine nello sciogliere il patetico nel tempo immoto, arcano, di un canto fuori della storia: tant'è che il giovane maestro potè senza ostacoli, né psicologici né strutturali, reimpiegarvi tanta parte della sfortunata *Zaira* (1829). Romanticissimo il 'racconto' del *Pirata*, ma si commette sovente l'errore di considerare come *plot* melodrammatico antefatti e contorni, dimenticando che l'intreccio, nell'opera lirica come in un testo letterario, è la particolare disposizione concatenata di una trama che, raccontata in sé, potrebbe dar luogo a intrecci molteplici. La vicenda del *Pirata* si consuma, dopo la lunga premessa che, comprensibilmente, Romani volle premettere al libretto, in una sequenza di pochissimi eventi, rapida e segnata nel suo dipanarsi da un'incombenza fatale che non conosce, praticamente, sviluppi; si confronti l'intreccio del *Pirata* con quello del *Trovatore*: da una parte il tempo immobile di eventi alfierianamente già consumati, col sipario che si apre su esistenze come segnate, giunte al loro ultimo atto, sicché conta lo studio melodrammatico degli affetti, mentre la vicenda offre solo estremi, liberatori sussulti; dall'altra (come già nell'*Ernani*, ma ora con più spasmodica accensione), il febbrile incalzare degli eventi, il martellato alternarsi di pause e di fughe, lo scontrarsi disperatamente rabbioso di personaggi che lottano fino all'ultimo. La drammaturgia musicale del *Pirata* è costruita sulla sublimazione stilizzante di arie, duetti e concertati, secondo una già consapevole volontà belliniana di impiegare materiali romantici per filtrarli nel crivello dell'elegia nostalgica, della memoria senza speranza, se non quella utopica. Matura infine col *Pirata*, e con *Bianca e Fernando*, quell'inconfondibile 'monotonia' belliniana ch'è una precisa scelta espressiva, sicché gli armonici colori dell'orchestra, ma soprattutto del canto, vanno cercati e perseguiti entro una lineare, quasi arcaica unità stilistica di fondo. Per Bellini, i generi e gli stili non vanno romanticamente mescolati; laddove, come puntualizza un saggio di Piero Weiss, Verdi perseguirà una linea ragionata e consapevole, pienamente romantica e victorhughiana, di «fusione dei generi», per un certo tempo imperfettamente intuita e compiuta, specie per conservatrice indolenza dei librettisti (lo stesso Cammarano, in parte legato a convenzioni classicistiche, stentava a capire le intenzioni verdiane per *Luisa Miller*, né le capì mai del tutto), e poi stupendamente realizzata (grazie anche alla più inerte e passiva, cioè infine 'verdiana', acquiescenza di Piave, tanto meno esigente di un intellettuale come Cammarano) nel *Rigoletto*, cioè nel più sconcertante mescolarsi di bello e di laido, di sublime e di grottesco: nell'opera sua, infine, più romantica, giusta i dettami, e la fonte diretta, del Gran Maestro Hugo.

Per intendere la genesi di un'opera come *I Puritani* (1835), dobbiamo ricordare che, due anni prima, Bellini e Romani producevano *Beatrice di Tenda*: vicenda

evocativamente romantica, col suo castello da autunno del Medioevo, col suo clima uggiosamente notturno, coi suoi violenti conflitti passionali, con la Storia a fare pittorescamente da sfondo e da contesto (stavolta Romani attinge a fonti di storia patria lombarda). Tale clima da possibile romanzo storico già di per sé non era il più congeniale a Bellini, di cui abbiám cercato di definire il rapporto retorico, astratto con la memoria storica; si aggiunga che quel genere di larga fortuna europea richiedeva anche varietà d'intreccio e alternanza di toni epici, elegiaci, 'comici', e tendeva alla creazione d'uno stile medio. Bellini si trovò dinanzi a una possibile svolta, in parte riconducibile a situazioni precedenti (i grovigli patetici di *La straniera*, coi suoi echi 'nordici' e vagamente onirici), ma cui, dopo *La sonnambula* e *Norma* (1831), ovvero la complementarità neoclassica di idillio e tragedia, appariva psicologicamente impreparato; *Beatrice di Tenda* poteva essere il momento d'ingresso nella piena convenzionalità romantica, ad onta del classicismo versificatorio e dello stemperamento catartico delle passioni verso il perdono e la serenità della morte che Romani vi aveva, nonostante la fretta, profuso. Bellini sentiva inoltre, con qualche disagio, che in quel campo si sarebbe trovato a competere con un Donizetti decisamente avviatosi, con la romaniana *Anna Bolena* (1830), al superamento definitivo del rossinismo e al conseguimento, ormai maturo, di una personale misura romantica: del '35, l'anno dei *Puritani*, è *Lucia di Lammermoor*, apogeo dello scottismo melodrammatico e trionfo della 'follia' come centro gravitazionale di tutta l'opera. Bellini cercò dunque di modellare l'urgenza romantica della vicenda, più che del libretto, negli stampi di una rigorosa scansione ritmica e melodica, ridefinendo la convenzione nelle linee razionali di un melodramma ben ordinato, scandito a tappe, procedente verso un climax prima ascendente (l'accusa, il processo, la condanna di Beatrice e Orombello) e poi discendente (l'attesa religiosa della morte, la momentanea furia e poi il serenante perdono per la calunniatrice pentita Agnese, la cosciente e fiera accettazione di un sacrificio che «è trionfo, e non è pena»). Opera degnamente belliniana per ammaliatrice, lunare nitidezza di arie, cori e *ensembles*, se non per risolta compiutezza drammaturgica, *Beatrice di Tenda*, che teatralmente si rivelò un errore strategico, imponeva una riflessione profonda.

Tra *Beatrice di Tenda* e *I Puritani* l'attesa è di due anni, tempo notevolmente lungo per un Bellini che rivendicava una cura particolare nella preparazione dei suoi lavori, ma che in un unico, magico anno, il 1831, aveva portato in scena nulla di meno che *La sonnambula* e *Norma*. Sono anni in cui, mentre il giovane Mercadante muove passi importanti verso l'avventuroso romantico (che nel '37 approderanno a *Il giuramento*), Donizetti in campo melodrammatico (*Il furioso all'isola di S. Domingo*, *Parisina*, *Torquato Tasso*, *Lucrezia Borgia*, tutte nel '33), *Maria Stuarda* e *Gemma di Vergy*, nel '34; e il momentaneo culmine sarà la *Lucia* nel '35), D'Azeglio e Grossi nel campo letterario (per non dire d'un Manzoni, che ha già composto liriche, tragedie e

l'edizione 'ventisettana' dei *Promessi sposi*), contribuiscono decisamente all'affermazione delle poetiche e delle mode romantiche: Donizetti, in particolare, mescola con straordinario amore per il *pastiche* patetismo semiserio e turgore tragico col gusto della vicenda avventurosa, paradossale (si pensi al *Furioso*). Nel '34, intanto, con *Die Feen*, Wagner dà un importante contributo alla prima generazione dell'opera romantica tedesca, quella fantastica e fiabesca che già nel 1815 è celebrata dalla *Undine* di Hoffmann e nel '21, con *Der Freischütz*, da Weber, il quale appena nel '26 concludeva la sua folgorante stagione con *Oberon*. Della situazione francese, specie con riferimento al *grand-opéra*, s'era detto prima.

Orbene, in una Francia dove già svetta, tra contrasti e trionfi, l'orgogliosa e conclamata bandiera victorhughiana, Bellini, reduce da importanti visitazioni britanniche, sceglie di trattare una vicenda «dei tempi di Cronvello» senza passare per il *Cromwell* di Hugo. Ha ancora negli occhi e negli orecchi aure d'oltre Manica se pensa a Scott, ma il presunto modello può trarre in inganno, perché Scott gli serve solo per un vago clima storico-memoriale e per il titolo della nuova opera: *I Puritani di Scozia*, infatti, è il titolo italiano di *Old Mortality*, così tradotto nel 1822 da Gaetano Barbieri; in realtà la già dilagante moda scottiana aveva prodotto un 'drame à couplets', *T'êtes rondes et cavaliers* (1833), «drame historique en trois actes mêlé de chant» di Ancelot e Saintine, che anche per la sua disposizione già parzialmente musicale risultava per Bellini e Pepoli un'ottima impalcatura d'avvio. L'adattamento librettistico si deve al fuoruscito 'leopardiano' Carlo Pepoli, già docente di Letteratura italiana a Bologna, e a Parigi circonfuso dell'aura romantica del proscritto per patriottismo. Sono note, anche perché fittamente documentate dall'epistolario, le vicende della faticosa collaborazione tra i due e di un esito librettistico che, se non è il totale fallimento di cui, un po' meccanicamente, si è parlato, presenta vistose lacune nella sceneggiatura e nella distribuzione delle parti, e soprattutto nella delineazione dei caratteri: musicalmente stupendo, infatti, il Riccardo rivale di Arturo, ma drammaturgicamente incompiuto per il vizio d'origine di un profilo tipologico incerto tra il nobile cavaliere d'antica superiorità morale (alla maniera di Ariosto e di Tasso, per intenderci) e lo spietato persecutore per gelosia. E' giusto rilevare, tuttavia, che il maggiore squilibrio strutturale di cui soffre il libretto dei *Puritani* di Parigi, cioè il dislivello tra un architettonico, amplissimo primo atto, quasi un'opera nell'opera, e gli altri due, stupendi ma privi dei tempi lunghi del primo, e quindi reciprocamente un po' giustapposti, vede il Pepoli praticamente senza colpe, per la decisione belliniana (suggerita, forse, da Rossini) di spezzare la seconda parte originaria onde guadagnare un finale seducente e a effetto, cioè il duetto tra Giorgio e Riccardo con la celebre cabaletta patriottico-libertaria. Per il resto, Pepoli diede versi di valida e talvolta cesellata fattura. Bellini intendeva cercare misure sue proprie che non rischiassero di assimilarlo a Donizetti (ai tempi della *Beatrice*, aveva temuto che Romani si rifacesse pericolosamente al grande modello di

*Anna Bolena*). Avvertiva inoltre il senso di una decisiva scommessa dinanzi al gran mondo parigino: trionfare senza cedere ai gusti coequenti, senza rinunciare ai tratti propri di una poetica forse turbata dalle vicende della *Beatrice*, che avevano condotto alla rottura con Romani, ma intatta nel suo arco concettuale ed espressivo. *I Puritani* appaiono, infatti, una summa grandiosa dell'intero percorso belliniano, un'opera di confessione e, più che d'apertura al futuro, di riassunzione e trasfigurazione di motivi, figure, strutture, stilemi. Sappiamo già dei problemi col librettista, eppure non riusciamo a percepire nel Bellini dedito a due versioni dell'opera momenti di vero scoraggiamento; sembra anzi che le nuovissime difficoltà stimolino in lui una moltiplicazione d'impegno e il senso d'una scommessa ancora più ardua. Per la prima volta, si trova a dover supplire a insufficienze e inadeguatezze drammaturgiche; si pensi, per contro, che anche nell'ovvia disparità di vedute con Romani, questi poteva talora suggerirgli le soluzioni migliori: accadeva, nientemeno, per il finale di *Norma*, laddove Bellini avrebbe preferito, a tutta prima, un momento più tradizionalmente solitario per la primadonna. Anche per questo *I Puritani* acquistano un rilievo tutto loro, come unico momento di dominio esercitato dal musicista sul librettista. Il fatto potrà non stupire quanti guardano alle cose operistiche ottocentesche con ottica verdiana, ma per Bellini, che aveva composto praticamente tutte le sue opere (se includiamo il rifacimento della *Bianca*) con un partner come Romani, l'evento è inedito, né può annunciare un radicale cambiamento di sistemi, se la riconciliazione con Romani, maturata epistolarmente a Parigi, lo commuove oltre ogni dire, dandogli ulteriori stimoli per il cimento presente e preannunciandogli la ripresa di un sodalizio glorioso; d'altra parte gli stessi vaghi progetti parigini ventilavano collaborazioni di prim'ordine, come quella di Scribe. La circostanza, dunque, di un imperfetto ausilio librettistico è sentita come eccezionale; ed è un dato sul quale conviene riflettere, proprio per riconoscere a Bellini una piena autonomia di comportamento di fronte a quelle che saranno le disposizioni mentali di due maestri come Donizetti e Verdi: giova ricordare, infatti, tralasciandosi la notoria aneddotica verdiana, che Giovanni Ruffini, cui dobbiamo romanzi notevoli come *Il dottor Antonio*, ritirerà il suo nome dal libretto del *Don Pasquale*, rimaneggiato da Donizetti al punto da farsi irriconoscibile. Bellini avvertiva, come sempre, l'esigenza irrinunciabile di un grande librettista, ovvero di uno scrittore-poeta che gli creasse, già di suo, delle costruzioni, delle situazioni e dei versi capaci di motivare e precisare la sua ispirazione; sapeva di non poter essere, per cultura gusto disposizione mentale, un letterato, e infatti amava i letterati perché diversi da lui e custodi di un mondo che, s'egli sentiva permeabile dalla musica, aveva comunque modi specifici da recuperare, con tutti i processi di adattamento, nel sistema melodrammatico. Dobbiamo esser grati a Pepoli per avere involontariamente provocato in Bellini un'ansia di pronunciamento teoretico e d'impegno compositivo senza precedenti; sarebbe gravemente erroneo, tuttavia, scambiare le querele belliniane per

fastidio verso gli scrittori e la poesia: al contrario, le timidezze regolistiche e iperletterarie di Pepoli, costringendo Bellini ad assumersi una parte di lavoro istituzionalmente non sua, lo radicavano nel convincimento che di un poeta egli aveva bisogno, se non in un frangente da affrontare ormai con le forze in campo, certo per l'immediato futuro (viene qui alla mente il Mozart alla ricerca di un librettista ideale, metaforicamente raffigurato come un'«araba fenice»). E come intendere tale imperioso bisogno di letteratura, in un compositore ritenuto sovente (si pensi alle raffinate tramature esegetiche di un Pizzetti) puro lirico, se non come aspetto primario di un persistente e coerente sistema classicistico? Bellini è forse, nel primo Ottocento, l'ultimo erede di un amore per la parola e per la situazione drammatico-letteraria come elementi direttamente costitutivi e insostituibili del melodramma.

La natura fantastica e mitico-evocativa propria del testo melodrammatico trova nei *Puritani* grandi possibilità di espressione, in forma di nostalgia memoriale (si pensi a tutta l'ampia, struggente introduzione, alla cavatina di Arturo, alla romanza del terzo atto, alla stessa scena di follia del secondo, e prima ancora all'introduzione corale d'inizio d'atto, che faceva dire a Savinio: «Il secondo atto dei *Puritani* si apre con un coro di una bellezza così attaccaticcia, che vorremmo non finisse mai»; né può dimenticarsi la soggiogante arbitrarietà scenica del duetto Giorgio-Riccardo («Il rival salyar tu dèi») o in forma di immobile stasi che diventa estasi musicale (il terzetto Riccardo-Arturo-Enrichetta della prima parte, specie nell'integro assetto originario col largo affettuoso «Se il destino a te m'invola»; l'intero finale I; il duetto Elvira-Arturo completo del largò di mezzo «Da quel dì ch'io ti mirai», tagliato durante le prove). Bellini canta e decanta, esprime e disegna, componendo il tratto fantasmatico in un ordito fittamente tramato, nel quale la conclusiva semplicità del messaggio appare il difficile risultato di un procedimento, che saremmo tentati di definire leopardiano, di progressive stilizzazioni fino alla intoccabile armonia del testo compiuto.

Le apparenze del libretto indicano che, coi *Puritani*, l'opera belliniana tornava a dimensioni di memorialismo storico coinvolgenti popoli e individui, come già in *Norma* (e nella stessa *Straniera*). In *Norma* la vicenda dei popoli perdeva ogni verosimiglianza di ricostruzione, ed anche le parvenze di manzoniana dialettica oppressori-oppressi, per proiettare in un perenne, fortissimo primo piano (per Savinio un limite strutturale dell'opera, che non concederebbe respiro allo spettatore) le peripezie degli affetti in eterno, arcaico conflitto coi doveri; mentre nei *Puritani* il quadro storico della lotta tra seguaci del Parlamento e legittimisti difensori degli Stuart troverebbe più precise definizioni d'ambiente e, in linea coi presupposti estetici del romanzo e del dramma storici, entrerebbe direttamente nella vicenda attraverso il mescolarsi di pubblico e privato, di «storia» e d'«invenzione». E infatti: in pieno scontro, dagli esiti ancora incerti, tra gruppi rivali, «Sir Giorgio» ha convinto il fratello «Lord Gualtiero Valton» a dare in sposa «Elvira» non più a «Sir Riccardo Forth»,

valoroso colonnello, puritano come gli altri, ma a «Lord Arturo Talbo, Cavaliere e Partigiano degli Stuardi», perché l'amore di due esseri non venga travolto dagli odi collettivi («La figlia misera, / Io ripetea, morrà»). Accade tuttavia che al momento di celebrare le nozze Arturo si accori per la sorte di «Enrichetta di Francia, vedova di Carlo I», affidata a Lord Valton in attesa di un giudizio del Parlamento che si prevede fatale, e fugga con lei per salvarla, insperabilmente aiutato da Riccardo, che così può liberarsi del rivale, ormai traditore e proscritto: la fuga provoca accessi di vaneggiante, tenerissima follia in Elvira, destinati a manifestarsi soprattutto nel secondo atto, alla fine del quale lo zio Giorgio, che l'ama come una figlia, sembra ottenere dal nobile Riccardo, richiamato a più veri sentimenti di amore e di patriottismo, un liberale perdono per il rivale: e qui addirittura il sentimento pubblico prevale su quello privato, dando uno spazio imprevedibile (improvviso nella scansione scenica, efficacissimo ed entusiasmante come spettacolarità musicale: un trionfo sempre bissato a Parigi) all'etica cavalleresca dei combattenti per la patria («Chi per la patria adora / Onora la pietà». «Suoni la tromba, e intrepido / io pugnerò da forte; / Bello è affrontar la morte / Gridando: libertà! / Amor di patria impavido / Mieta i sanguigni allori, / Poi terga i bei sudori / E i pianti la pietà»). Nel terzo atto torna il proscritto, che dopo un rivelatore, tenerissimo incontro con Elvira, viene arrestato per essere giustiziato, allorché l'annuncio della vittoria puritana reca il perdono per i vinti: «L'Angla terra ha libertà». Ebbene, su questa vicenda che poteva essere la più compiutamente storico-romantica di Bellini, il compositore lavora secondo un criterio duplicemente complementare: per condensazione e attenuazione, per dilatazione e concentrazione sui dettagli d'intarsio. Non esiste nell'opera alcun momento di autentica coralità storica e di spettacolarità di masse che possa far pensare a Auber e a Meyerbeer, ai solenni *tableaux* verdiani di *Les Vêpres Siciliennes* oppure al «Grand final» del terzo atto del *Don Carlos*, con l'auto da fé e l'incoronazione di Filippo; e siamo anche ben lontani da *grand-opéras* donizettiani come *La Favorite* e *Dom Sébastien*. Può darsi che Bellini, sollecitato dal parigino «opéra» e allettato dalla penna di Scribe, avrebbe in futuro scritto anch'egli cose, in parte almeno, simili; ma *I Puritani* non offrono alcun dato strutturale che porti in quella direzione o che, ad onta del palpitante patriottismo pepoliano, rievochi il clima rutilante e iperbolico, francesemente romanticissimo, della deliziosa *Muette de Portici* di Auber, allorché Masaniello e Pietro, nel celebre «duet» dell'atto secondo, cantano il trascinate «Amour sacré de la patrie, / Rends-nous l'audace et la fierté; / A mon pays je dois la vie. / Il me devra sa liberté».

In un'opera ch'è la sua più lunga, Bellini elimina gli sviluppi eventualmente 'storiografici' degli eventi; e rifugge dalla pura spettacolarità corale, luogo privilegiato per la dimensione pubblica e collettiva. Nella grande Introduzione dell'Atto primo, con cori di sentinelle, soldati, e poi castellani e castellane, che crea un suggestivo clima d'epoca e rievoca un passato memoriale, introducendo quel «militare robusto» ch'era

nei dichiarati progetti belliniani (ma non ha nulla del fosco, tragico, notturno avvio della donizettiana *Lucia*, l'unica opera romantica che consenta qualche occasionale comparazione), il «militaresco», trattato dal musicista con effetti di soggiogante morbidezza elegiaca (la soavità di quei corni), si scioglie presto in un «Coro di Puritani (*dentro la fortezza. La campana suona la preghiera*). La luna, il sol, le stelle, / Le tenebre, il fulgor, / Dan gloria al Creator / In lor favelle. / La terra e i firmamenti / Esaltano il Signor. / A lui dien laudi e onor / Tutte le genti!». E' una preghiera altissima, che subito eleva il clima a una dimensione qui propriamente religiosa, e poi improntata alla religiosità laica, con supremo trionfo melodico della *consonantia partium*, di un'armonia intrisa di sublimante spirito neoclassico. E poco dopo abbiamo la musica e il ritmo pateticamente, gioiosamente popolarreggianti del coro «Garzon che mira Elvira, / Sì bella verginella, / L'appella la sua stella, / Regina dell'amor»: dov'è di commovente evidenza la lezione incancellabile del raffinato popolarismo della scuola napoletana (con echi anche siciliani), ch'è una delle decisive eredità del passato in quest'opera. Si pensi ancora a tutta la scena ritmico-corale, simile nello stile, che introduce l'«A te, o cara, amor talora» di un Arturo sposo estasiato e turbato (sia detto per inciso: non si comprende secondo quali criteri, se non per anacronistiche anticipazioni romantico-verdiane, Riccardo Muti introduca la cavatina di Arturo con accordi cupi e solenni, e costringa poi un tenore come Kraus a una scansione ritmica senza respiro, priva di abbandono elegiaco pur nella finezza assoluta di linea stilistica). Si pensi ancora all'Introduzione dell'Atto secondo, con quell'incantato coro «Ah! dolor! - Ah! terror!» che è carico di effetti tutti antifrastici, con parole potenziali portatrici di furore e una linea melodica d'indicibile dolcezza. Ma si tratta poi di coro? Noi abbiamo in realtà una scena prima e una scena seconda, non meno d'una ventina di minuti di musica, che danno un insieme melodico in cui Giorgio, Riccardo, Castellani e Puritani sono tutti personaggi; né si potrà mai dimenticare l'autentico dialogato melodrammatico tra il Coro e Giorgio, che culmina (per continuare poi) nell'incantevole romanza «Cinta di fiori e col bel crin disciolto / Talor la cara vergine s'aggira», con la ripresa «Geme talor qual tortora amorosa»: s'è parlato di grecità per Bellini, e noi crediamo che, più ancora forse che per la solennità patetica, euripidea di *Norma*, il termine sia legittimo per definire lo straordinario rapporto scenico, dialogicamente cantato, tra personaggio individuale e gruppo corale, anch'esso protagonista come nella più antica tragedia eschilea. Il coro ritorna infine, in termini certo più tradizionali, ma d'una tradizione portata al suo livello massimo, nel finale dell'Atto terzo, a far da sostegno ritmico e coloristico al concertato di scioglimento.

Non è la dimensione storica a interessare di sé *I Puritani*; né storici sono Riccardo, che soffre per amore, Arturo, che riprende alcuni tratti comportamentali dell'omonimo della *Straniera*, né Giorgio, 'padre nobile' pronto a infiammarsi di *pietas* patriottica nella celebre cabaletta, ma - si direbbe - più per soggiogare la «bell'anima» di Riccardo,



in un momento di grande presa spettacolare, che per obbiettiva necessità caratteriale. Arturo, che proviene dall'avverso campo dei realisti, ed è quindi personaggio, a suo modo, politico, è colto da librettista e compositore in una intrigante e fascinosa ambiguità psicologica, perché è certo un atto 'politico' il salvataggio di Enrichetta, ma l'intera caratterizzazione drammatico-musicale concede al personaggio spazi soprattutto patetici ed amorosi, dentro un tessuto di ferezza che non ne attenua in alcun modo la natura di amante costretto da un dovere fatale a tradire il suo stesso sentimento: con la parziale eccezione del Terzetto del Finale I, dove lo scontro tra Riccardo e Arturo, motivato dalla gelosia del primo, conduce alla complicazione politico-cavalleresca della presenza di Enrichetta, con scelta conseguente (avallata da Riccardo) di far prevalere definitivamente il 'dovere' (ma si badi: Arturo s'è impietosito della donna prima ancora di sapere trattarsi della Regina: è un cavaliere che soccorre i sofferenti, dunque, prima che un partigiano della causa realista dinanzi alla sua Regina che deve andare a morte), Arturo è definito come personaggio melodrammatico nella cavatina, nella romanza del terz'atto e nel duetto con Elvira (ivi), cioè nei grandi momenti nostalgico-amorosi, patetici ed elegiaci (o idillici) che sono linea rivelatrice della drammaturgia dei *Puritani*. Quanto ai due personaggi più istituzionalmente pubblici e politici, Lord Gualtiero Valton è puramente strutturale (e anche come padre cede al fratello Giorgio), ed Enrichetta, che incarnerebbe addirittura l'istituzione monarchica, è solo una donna che fugge da un destino, e risulta ancor meno regina che l'Alaide della *Straniera*; vera regina sarà, per Meyerbeer, la Marguerite de Valois di *Les Huguenots*, e fieramente regale, pur nell'angoscia d'una condizione imposta e sofferta, l'Elisabeth de Valois del *Don Carlos* verdiano.

Se riduce la Storia a puro momento evocativo, a memoriale passato dell'anima collettiva, a morbido e commosso *décor*, Bellini non punta a colmare il vuoto di epicità storica con l'ipertrofia iperbolica dei sentimenti; il drastico ridimensionamento storicistico, generato dal sostanziale disinteresse per un caposaldo autentico della spiritualità e della letterarietà romantiche (dal romanzo al dramma), non impedirebbe in sé di supplire con un pieno di passioni irrazionali, e potrebbe quindi conciliarsi con percorsi alternativi pur sempre *dentro* una drammaturgia musicale d'impronta romantica; non è certo più storico *Il Trovatore*, del quale anzi non si riesce mai a percepire l'entroterra bellico-politico, nonostante luoghi, nomi, notizie di battaglie. Il romanticismo seguiva vie anche molto diverse, e se attraverso il manzoniano «vero storico» poteva puntare sulla ricerca di misure gradualmente realistiche, poteva anche, radicalizzando la teoria dei sentimenti e il culto della libertà non raffrenabile, inconscia, delle passioni, giungere a livelli di strutturale irrealismo: come nel *Trovatore* (Verdi resterà comunque innamorato della Storia, pur disponendosi, se melodrammaticamente necessario, a dissolverne la verosimiglianza nella pura iperbole fantastica; pensiamo alla scena finale del *Don Carlos*, col fantasma di Carlo V a salvare l'Infante dalla furia

di Filippo e del Grande Inquisitore: per condurlo dove?). Se la Storia viene variamente decantata e quasi dissolta dal contesto musicale in tutte le opere di Bellini (e addirittura cancellata nella perfezione idillica della *Sonnambula*), fino agli esiti puramente evocativi e scenografici dei *Puritani*, il sistema degli affetti occupa l'intero spazio drammatico, ma anch'esso s'inscrive nelle modalità di un procedimento che definiremmo mitico, nel senso che l'epica degli eventi e la lirica dei sentimenti, pur in diverso rapporto reciproco, perdono un'immediata consistenza per essere guardati, dominati, cantati come dall'alto, in un clima d'assorto straniamento che potrebbe dirsi 'letterario', perché la poesia crea da sempre le condizioni non solo di una imitazione della natura ma, grazie alla funzione memoriale della lingua, di una evocazione mitica del passato o trasfigurazione, mitica anch'essa, del presente.

Personaggio tutto mitico è Elvira, e Bellini, che pensava per Napoli alla Malibran, intuiva che a Elvira spettasse una vera centralità, se non strettamente scenica, certo melodrammatica. Giusto il pensiero della Malibran, priva di una grande aria di sortita, indusse Bellini a prevedere e comporre già per Parigi la polacca «Son vergin vezzosa» (allegro moderato in re maggiore), che definisce mirabilmente, anche con la sua ripresa carica di esotismo 'meridionale' e spagnoleggiante, un personaggio pateticamente introdotto dal tenerissimo duetto con Giorgio. Si è parlato di pezzo effettistico, dell'unica concessione virtuosistico-belcantistica alle ragioni d'una primadonna; ma, a parte il fatto che si tratta di motivi assolutamente legittimi, non si è forse compreso abbastanza che la polacca definisce, appunto, Elvira non già come generica eroina dell'amore sibbene come *invenzione mitica*, che vive una vita tutta sua, ben chiusa nei confini di un amore come dimensione assoluta; Elvira ama Arturo, ma anzitutto ama, né conosce altro: il suo è un amore 'antico', che esiste da sempre, da prima che nascesse, ed esisterà anche dopo (ma dopo cosa? E' un personaggio che non può morire, come non poteva morire la sonnambula Amina). C'è qui davvero una grandissima intuizione proromantica, non certo ignota all'arte del passato (anche le donne del *Don Giovanni*, in forme diverse, vivono d'amore) ma che il romanticismo farà sua fino all'esasperazione; da Gounod a Massenet, da Verdi a Wagner. La centralità erotica della donna, peraltro, non è mai nei *Puritani* dilatazione simbolico-espressionistica fino ed esiti di scompaginante assolutezza; lasciamo stare Wagner, troppo lontano: basterà pensare alla vicinissima Lucia, e poi alle eroine verdiane. Anche Elvira 'impazzisce', ma in una scena rigorosamente costruita e, classicisticamente, posta in zona centrale, definita in termini di melodismo raccolto e rarefatto, turbato e partecipe, organicamente compiuto in linea di canto: la 'follia' di Elvira si compone e si scioglie, dentro una scena ricchissima di voci e colori, nella articolazione classica di cantabile (l'andante in mi bemolle maggiore «Qui la voce sua soave») e di cabaletta (l'allegro moderato in la bemolle maggiore «Vien, diletto, è in ciel la luna!»). E' una follia che, tingendosi di celestiali tinte evocative, non impedirà ad

Elvira di cantare nell'Atto terzo la romanza «A una fonte afflitto e solo / S'assideva un Trovator», simmetricamente ripresa dal tornante Arturo. Radicalmente diversa, sicuramente più moderna e carica di futuro, la follia di Lucia, che impazzisce per un accanimento di uomini ed eventi su di lei, povera donna amante in un fosco contesto di doveri sociali e coniugali; e la musica franta, convulsa, a tratti allucinata, esprime il senso individuale e sociale di una crisi psichica, su cui Giovanni Morelli ha scritto un saggio tipologico e sociologico di ardua densità simbolica, ma che merita d'esser letto. Romanticamente, Lucia muore sopraffatta dagli eventi e da un amore che sfibra e distrugge; miticamente, cioè nella pura irrealtà psicologica e nella solare chiarezza di una turbata, melanconica armonia neoclassica, Elvira celebra il suo trionfo d'amore in un finale che, nella edizione per Napoli, esplose in tutto il suo significato per la preminenza di canto accordata al personaggio femminile; quanto alla cabaletta «Ah! sento o mio bell'angelo» - prevista come canto a due con Arturo e tagliata dopo la prima, presente come pezzo solistico nell'altra versione -, occorre dire che, vessato dalle durate e dalle consuetudini parigine (si pensi a Verdi, costretto a tagliare lo stupendo coro dei boscaioli, in apertura del *Don Carlos*, per gli orari notturni dei mezzi di trasporto!), e non volendo rinunciare ai bis dei pezzi più entusiasmanti, Bellini obbedì a puri criteri di circostanza, comprensibili ma non lungimiranti; Vlad ha già osservato che, senza la cabaletta, il finale risulta un po' sbrigativo per un tutto di quella mole e imponenza musicale. Aggiungiamo che la cabaletta, completando quasi circolarmente il personaggio già definito con la polacca del prim'atto (prefiguratrice del musicalissimo vaneggiamento della follia), lo sigilla di assoluta coerenza mitica, cioè liricamente irreal e capace d'imprimersi, con tutta una tradizione, nell'immaginazione memoriale e collettiva. Un'edizione davvero completa dei *Puritani*, che continuerà ad essere, di regola, quella parigina, l'unica vigilata fino alla messinscena da Bellini, dovrebbe recuperare - in linea coi criteri annunciati dall'edizione critica di Zedda e Agostinelli - i brani espunti per ragioni d'immediata opportunità o di durata, e quindi la cabaletta conclusiva, che completa la tipologia del personaggio e contribuisce a far leggere l'opera come commosso compendio di tutto un passato, delle sue compiute linee di canto.

E' tempo, ormai, di ricondurre il nostro discorso alle riflessioni estetiche di Schiller. La spiritualità del maggior neoclassicismo, aliena e dalla pedissequa imitazione dell'antico e dalle eversive ansie del nuovo, e già preparata da una *sénsiblerie* illuministica intrisa di sensismo, naturismo, esotismo, percepisce il rapporto con l'antico come necessario ma problematico, sempre urgente ma in perturbato conflitto

col presente; è appunto la dimensione del progressismo ottimistico che appare inconciliabile con quella spiritualità, mentre si fa strada la consapevolezza, tutta schillerianamente «sentimentale», che il presente sia, piuttosto, un antico che non c'è più; quanto al futuro, il radicalismo neoclassico esclude che esso possa esistere nel segno della novità e del progresso, e si rifugia in un pessimismo nostalgico che sembra concepire «l'antichità come futuro», per usare lo splendido ossimoro d'un libro fondamentale di Rosario Assunto, dove puntualmente si ricostruisce una dimensione culturale nella quale possono incontrarsi i più sensibili intelletti neoclassici e romantici, tutti legati dal senso turbato d'una perdita irreparabile: si veda, come motivo comune di tale temperie culturale e psicologica, la centralità dell'ellenismo, da Winckelmann a Foscolo a Leopardi a Keats a Hölderlin (e come dimenticare il Goethe di *Iphigenie auf Tauris*?). Naturalmente, nell'animo neoclassico prevale l'idea d'una perdita assoluta, in quello romantico il senso d'un radicale cambiamento di prospettive, anch'esso nutrito del ritorno memoriale sul passato perduto (le mitiche età antiche, l'arcaica ieraticità biblica, il Medioevo cristiano e romanzo) e tuttavia disposto a cercare e costruire nuovi percorsi. Può anche accadere che, specie nel versante d'una poesia lirica soggettivamente ripiegata sulla propria interiorità, due disposizioni mentali così contigue si sovrappongano in un *unicum* di poeticissima vaghezza di definizione; pensiamo soprattutto a Leopardi, così intransigentemente materialista e classicista e così vagamente 'romantico', e soprattutto a Hölderlin, nel quale la ricerca di nuova espressività sembra di continuo tornare verso la perdita assoluta, e con doloroso stupore perdersi.

Ci limitiamo a suggerire i contorni, d'un clima estetico nel quale cercare di comprendere la nettezza di linee melodiche della musica belliniana e, insieme, la vaghezza, indefinitezza, nostalgia, melanconia di tutto il suo iter melodrammatico. Non si vuole qui attribuire a Bellini una consapevolezza teorica che egli non ebbe, da melodrammaturgo «assoluto» (come Wagner definiva il musicista Beethoven): l'ebbe forse il genio solitario di Mozart? Un artista respira tuttavia un clima, e con la sua tutta misteriosa, 'innocente' consapevolezza, cattura un flusso spirituale, trascegliandone quanto occorra al suo io creatore e intorno ad esso componendo. Ebbene, lo Schiller che rigorosamente distingue tra poesia «ingenua», antica, e «sentimentale», moderna, preparando il campo all'estetica degli Schlegel (e autore di una lirica struggente come *Die Götter Griechenlands - Gli Dei della Grecia*) ci aiuta a intendere cosa può essere il 'sentimento' in Bellini; il senso inespresso di una perdita e, insieme, il rapporto complesso, fiducioso nelle disvelatrici vie del canto, con un passato che cerca di farsi futuro. Si legga questa fondamentale distinzione di Schiller: «Se un poeta contrappone la natura all'arte e l'ideale alla realtà, in modo che la rappresentazione del primo prevalga e il piacere che si prova per esso divenga sentimento dominante, io chiamo il poeta *elegiaco*. Anche questo genere ha [...] due classi sotto di sé. O la natura e l'ideale

sono oggetto di tristezza, quando quella è rappresentata come perduta, questo come non raggiunto. Oppure entrambi sono oggetto di gioia, in quanto che sono rappresentati come reali. Il primo caso dà l'*elegia* in senso più stretto, il secondo l'*idillio* nel senso più largo». E aggiunge Schiller: «[...] nell'*elegia* la tristezza non deve provenire che da un'ispirazione suscitata dall'ideale. Solo così l'*elegia* acquista valore poetico ed ogni altra fonte della tristezza è assolutamente al di sotto della dignità dell'arte poetica. [...]. La tristezza per le gioie perdute, per la scomparsa dell'età dell'oro dal mondo, per la fuggita felicità della giovinezza, dell'amore ecc. può divenire materia per una poesia elegiaca solo allorché quegli stati di pace sensibile si possano rappresentare al tempo stesso come oggetti di armonia morale».

Crediamo che poche definizioni si offrano più propizie a suggerire le tipologie dominanti del melodramma belliniano; che è sempre, schillerianamente, «*elegia*», e «in senso più stretto», perché «la natura e l'ideale sono oggetto di tristezza»; ed è, tra le sinuosità intertestuali, nei momenti lirici che innalzano e sublimano il percorso drammatico, nella pura felicità del canto, «*idillio* nel senso più largo»; quell'*idillio* che Leopardi eleva, modernamente, a vertici assoluti di teorizzazione e di resa lirica, e che Bellini con meno riflessa consapevolezza conduce per mezzo del canto, pur tra elementi contrastati di dolenti tinte elegiache, verso un finale trionfo di armonia rasserenante (Amina che canta «Ah! non giunge uman pensiero, / Al contento ond'io son piena» nell'allegro moderato che gioiosamente chiude l'opera) nella *Sonnambula*, contemplazione d'una intatta età dell'oro turbata, più che dai graziosi equivoci del sonnambulismo, dall'occhio velato di lacrime del moderno artista neoclassico, 'sentimentalmente' disposto a raffigurare, nella finzione incantata del suo canto, un regno mitico di gioia vergine e assoluta: il puro *idillio*, appunto. Figlia di quell'Amina è la stessa Elvira dei *Puritani*, che il vorticoso processo storico (fatàle e forse necessario, ma inesorabilmente rovinoso, portatore di perdita assoluta) ha sottratto al clima incantato dell'*idillio* agreste e ha crudelmente coinvolto nell'agone doloroso dei conflitti politici e passionali; Elvira, smettendo i panni di Amina, ha tuttavia portato con sé la pura idealità dell'amore, ben superiore nella sua assolutezza alla storica e caratteriale dimensione di Arturo Talbo; lamentandone la fuga momentanea, ella rimpiange piuttosto la perdita innocenza *idillica*, che solo tra tormenti e lacrime potrà ritrovare (fino a quando?): «Il contenuto della querela poetica - annota Schiller, parlandoci praticamente di Elvira e del suo amore mitico - non può dunque mai essere un oggetto esteriore, ma sempre un oggetto ideale interiore; anche quando essa deplora una perdita nella realtà, deve trasformarla prima in una perdita ideale. In questa riduzione del limitato nell'infinito sta propriamente la trattazione poetica».

La *Sonnambula*, d'altra parte, è un frutto straordinariamente unico dell'ispirazione elegiaco-*idillica* di Bellini. Prevale invece, a livelli di alta tensione patetica in *Norma*, con toni più estatici e come incantati (con gli abbandoni

popolareggianti, le sinuosità di coreografia musicale, i rapimenti nostalgici e assorti delle romanze) nei *Puritani*, il seducente, quasi indefinibile clima melodico-sentimentale così tipicamente belliniano, e l'opera si riconduce per tali vie a quella forma 'tragica' che cerca il *pathos* benché con esso non voglia identificarsi. Ancora Schiller (*Über das Pathetische - Del patetico*, 1793): «La rappresentazione della sofferenza - in quanto pura sofferenza - non è mai scopo dell'arte, ma come mezzo per raggiungere il suo scopo è per l'arte stessa di somma importanza». D'altra parte, una creatura sensibile, e tale è in Bellini perfino il battagliero Riccardo («Ah! per sempre io ti perdei, / Fior d'amore, o mia speranza; / Ah! la vita che m'avanza / Sarà piena di dolor...»), non può non soffrire: «L'essere sensibile - spiega Schiller - deve soffrire profondamente e violentemente; è necessario il *pathos*, affinché l'essere intelligibile possa manifestare la sua indipendenza e rappresentarsi nell'azione»; orbene, «[...] la sofferenza per se stessa non può mai essere il fine ultimo della rappresentazione né la fonte immediata del godimento che ci procura una rappresentazione tragica. Il patetico è estetico solo in quanto sia sublime. Ora azioni che lasciano supporre una fonte esclusivamente sensibile, fondate solo nella affezione della facoltà sensitiva, non sono mai sublimi, per quanta forza possano rivelare; poiché tutto ciò che è sublime ha origine soltanto dalla ragione». E ancora: «Nulla è nobile, se non ha origine dalla ragione; tutto quello che il senso produce per sé è volgare».

Il sublime, dunque; quel problematico concetto che, definito dall'anonimo retore autore del trattato *Del sublime* «una certa altezza ed eccellenza di espressioni [...]». Infatti, tutto ciò che è straordinario induce negli uditori non semplicemente la persuasione ma l'estasi», e da quello ricondotta alla radice del *pathos* («un'arte del sublime; o della passione»), «la parte affettiva e irrazionale dell'anima» (Rostagni) che prorompe per mezzo della *phantasia*, trova in Schiller, sulla scia anche delle teorizzazioni kantiane, una precisa accoglienza, in particolare nel saggio *Über das Erhabene (Del sublime*, 1801). Per Schiller «il sentimento del sublime è un sentimento misto. E' composto da un *sensu di pena*, che al suo più alto grado si manifesta come un brivido, e da un *sensu di letizia*, che può salire finò all'entusiasmo e, sebbene non sia precisamente piacere, dalle anime fini è di gran lunga preferito ad ogni piacere»; «il sublime ci procura dunque una evasione dal mondo sensibile, in cui il bello vorrebbe sempre tenerci prigionieri». Solo nel segno del sublime la finzione patetica, acquietandosi attraverso i sensi nella armonia razionale, consegue i suoi effetti estetici decisivi. Ancora Schiller: «Il patetico è una sventura artificiale e, come la sventura vera, ci mette in *immediato rapporto* con la legge degli spiriti, che comanda all'animo nostro»; «Senza il sublime, la bellezza ci farebbe dimenticare la nostra dignità». E conclude: «Ora siccome tutto il fascino del sublime e del bello sta solo nella parvenza e non nella sostanza, l'arte ha tutti i vantaggi della natura senza dividerne con essa i vincoli».

Patetico e sublime conducevano Bellini, in quell'opera come senza eventi, immotamente melodrammatica, che sono *I Puritani*, alla ricerca di un futuro interamente nato dal passato: a Pierluigi Petrobelli dobbiamo analisi documentarie che, ripercorrendo le dichiarate tensioni belliniane all'*Otello* rossiniano e alla *Nina* paisielliana (modello archetipico, per Bellini, della scena di follia, incontaminata pertanto, nella sua origine semiseria e *larmoyante*, da estranee implicazioni romantiche), si concludono con parole che facciamo nostre: «In questo modo, egli fa rivivere, e sia pure con un linguaggio totalmente diverso, un tipo di teatro musicale tardo settecentesco nel quale le culture italiana e francese avevano trovato, ancora una volta, un punto di contatto e d'incontro». Finissima, struggente e forse definitiva operazione di 'archeologia' melodrammatica, che più ancora del rossiniano *Tell* (meno schillerianamente «sentimentale») chiudeva solitariamente la stagione operistica del neoclassicismo. E lasciamo le parole di commiato ancora a quell'esemplare unico di letterato e musicista che fu Alberto Savinio: «Quale altra musica si può vantare di essere così continuamente ispirata, come la musica dei Puritani? [...] Bellini è il nostro musicista più greco (forse perché di Catania). Alcune sue melodie hanno profilo greco. Greca è anche la divisione a sezioni di questo melodramma: antiwagneriano per eccellenza, antitesi all'enfiagione, alla mancanza di termini»

## Riferimenti bibliografici

Ci limitiamo a dare indicazione dei testi progressivamente citati nel saggio.

- F. Schiller, *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Torino, Utet, 1951.
- V. Mathieu, *L'opera d'arte musicale come organismo*, in A.L. Bellina-G. Morelli (a cura di), *L'Europa musicale. Un nuovo rinascimento: la civiltà dell'ascolto*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 21-67.
- F. Tammaro, *Ambivalenza dell'Otello rossiniano*, in AA.VV., *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 187-235.
- M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), V ediz. accresciuta, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 3-16 (*Introduzione. Un'approssimazione: «romantico»*). Del Praz cfr. pure *Gusto neoclassico* (1940), III ediz. accresciuta, Milano, Rizzoli, 1974.
- V. Bellini, *Epistolario*, a cura di L. Cambi, Milano, Mondadori, 1943.
- Q. Principe, *La sonnambula di Vincenzo Bellini*, Milano, Mursia, 1991 (collana «Invito all'opera»).
- G. Tintori, *Bellini*, Milano, Rusconi, 1983, con appendice (*L'altro Bellini*) di Q. Principe.
- V. Hugo, *Théâtre complet*, Préface par R. Purnal, Notices et notes par J.-J. Thierry et J. Méléze, Paris, Gallimard, 1963.
- E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1949. Tr. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.
- G. Steiner, *The Death of Tragedy*, New York 1961. Tr. it. *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965.
- P. Weiss, *Verdi and the Fusion of Genres*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXV (1982), pp. 138-56. Tr. it. *Verdi e la fusione dei generi*, in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 75-92.
- I. Pizzetti, *La musica italiana dell'Ottocento*, Torino, Edizioni Palatine, 1947, pp. 61-70.
- A. Savinio, *Scatola sonora* (Milano, Ricordi, 1955), Intr. di L. Rognoni, Torino, Einaudi, 1977.
- G. Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, cit., pp. 411-32.
- G. Pugliese, R. Vlad, *I Puritani ritrovati. La versione inedita dedicata a Maria Malibran*, con i contributi di F. Cella, F. Serpa, A. Zedda, F. Agostinelli, Manduria, Lacaita, 1986. Cfr. pure D. De Meo, *I Puritani da Parigi a Napoli*, in Teatro Massimo «Bellini», stagione lirica 1982-83, *I Puritani*, pp. 19-32.
- R. Assunto, *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano, Mursia, 1973.
- Anonimo, *Del sublime*, Testo con apparato critico, trad. e note di A. Rostagni, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s.a. (1947).
- P. Petrobelli, *Bellini e Paisiello. Altri documenti sulla nascita dei Puritani*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 351-63.
- Su Carlo Pepoli, infine, cfr. A. Nicastro, *Il Caso Pepoli e il libretto dei «Puritani»*, Roma-Torino, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione italiana MCMLXXXVII, pp. 214-27.
- [Per il riferimento alla concertazione-direzione di Riccardo Muti, cfr. l'ediz. discografica EMI (CMS 7 69663 2), 1980 (EMI Records Ltd., 1988, Ambrosian Opera Chorus e Philharmonia Orchestra)].



## Antonio Daniele

### Carattere di Romano Pascutto

Non ho conosciuto Romano Pascutto e quindi non ho molti elementi di giudizio sulla sua persona. Ma in questi ultimi anni, frequentando i suoi scritti, penso di aver attinto al suo 'spirito' forse molto di più di qualunque conoscente o di un suo frequentatore occasionale.

Di Pascutto avevo letto, acquistato per poche centinaia di lire, su una bancarella di libri a metà prezzo, fin dagli anni dell'università, la *Storia de Nane* (Milano, Edizioni Avanti!, 1963), attirato forse dalla copertina a sfondo giallo di Armando Pizzinato, a tratti espressionistici, e da quel nome, Nane, il prototipo per antonomasia dell'insipiente e sventurato contadino veneto, prima ancora che dall'agro dolce dialetto, per me nuovo nel panorama dei dialetti veneti, di quell'accorato poemetto.

Più tardi, alla sua uscita, Gianfranco Folena m'aveva mostrato - ma ebbi appena il tempo di scorgerlo - il volume *Tempo de brumèsteghe* (Padova, Rebellato, 1971), esprimendomi il suo apprezzamento per l'autore, appartato e diverso. Qualche altra lirica mi era capitato di leggere in un'antologia di poeti veneti, curata da Fernando Bandini (per la Cassa di Risparmio di Padova) nel 1972.

Ed era tutto. Immagino che la mia conoscenza dell'autore fosse allora corrispondente alla sua capacità di penetrazione editoriale: vale a dire assai modesta.

Ora che ho davanti a me il frutto di un lavoro finito, l'edizione dello poesie di Pascutto da me curata (*L'acqua, la tera, la piera e altre poesie*, Venezia, Marsilio, 1990), penso che il bilancio sul poeta si possa anche tentare di fare. E innanzitutto bisognerà assegnargli un posto tra i grandi dialettali del nostro Novecento, in quell'area veneta che gli compete per appartenenza linguistica e ispirazione fantastica: un posto accanto a Virgilio Giotti, a Giacomo Noventa e a Biagio Marin (per fare solo dei nomi di autori, come lui, non più viventi). E certo - verrebbe da dire - se la poesia di Pascutto non esistesse, bisognerebbe sopporla, così necessaria appare ora la sua presenza a completare quella linea ideale che congiunge Noventa di Piave e San Stino di Livenza

al mare di Grado e di Trieste. Diversamente da Giotti che esibisce un mondo poetico cittadino, da Marin che si immerge in un paesaggio insulare reale, ma fortemente tendente al metafisico, all' astratto, e diversamente ancora da Noventa che si denota per assenza di paesaggio, esibendo semmai un suo proprio paesaggio dell'anima, Pascutto, tutto umano e concreto, affonda le sue radici fantastiche in un paesaggio campestre che ha per suo orizzonte prossimo il corso del Livenza già quasi alla sua foce e l'incombere della palude, per referenti culturali il mondo contadino e artigiano, fissati in un tempo prevalente, quasi per una fossilizzazione della memoria: nel periodo tra le due guerre, tra l'infanzia o la giovinezza, dunque, del poeta. V'è una sorta di acronia nella poesia di Marin, quasi un'atemporale fissazione di sostanze poetabili essenziali; in Pascutto tale limitazione è meno evidente; ma evidente è una concentrazione ideale verso un ambiente rurale in estinzione (e del resto Pascutto si farà cantore nel suo primo romanzo *La lodola mattiniera* proprio di un'epopea mezzadrile, di riscatto e rivincita dalla servitù terriera: una sorta di *Novecento* di Bertolucci, ma meno calligrafico, più reale), pur senza ignorare l'oggi, spingendo cioè la sua osservazione fino alla nostra storia più recente, a fatti come la guerra del Vietnam, il fenomeno degenerativo del brigatismo rosso, ecc.).

La novità di Pascutto rispetto a queste tre altre alte 'voci' poetiche del Novecento che abbiamo menzionato sta oltre che, naturalmente, nel dialetto di S. Stino (qui per la prima volta portato ad esiti d'arte, intersezione di spinte dialettali divergenti e convergenti insieme: quella del veneziano dominante, del trevigiano finitimo e del friulano incombente), nell'adibizione di un genere lirico ignoto agli altri autori ricordati: il poemetto narrativo, in una forma espansa e per nulla convenzionale, e con esiti ragguardevoli quali *la Storia de Nane* e *La Gigia*. È da vedere forse in queste prove il 'maggior' Pascutto, la sua più marcata espressione che consiste appunto nel deversare in forme fortemente partecipate il sentimento di drammatiche esperienze legate soprattutto alle vicende del fascismo e dell'ultima guerra, sullo sfondo di un mondo contadino in evoluzione, ma pur sempre ancorato a tradizioni antichissime. E proprio perché legato al fatto e al gesto consueti, ai segnali e agli eventi ancestrali della terra, la storia del contadino Nane, passato dagli stenti di paese alla morte per mano degli inglesi nei deserti di Libia o quella di Gigia, vedova e madre di figli morti in guerra o a causa della guerra, si caratterizzano per la loro particolare sostanza di 'vissuto', prima ancora che come esiti lirici: e rappresentano intanto un *unicum* nella nostra poesia dialettale (se si eccettua certa affinità tematica con la lirica resistenziale e 'partigiana' di Egidio Meneghetti) e perciò stesso sembrano esenti da ogni suggestione diretta da altra poesia italiana.

A modelli europei, a istanze poetiche protonovecentesche Pascutto sembra invece inclinare negli ultimi tempi della sua vita, raggiungendo gli esiti più felici con *Tempo de brumèsteghe* (1971) e *L'acqua, la piera, la tera* (1982) e piegando la sua

vena originariamente dilatata a forme sintetiche, quasi epigrammatiche, in certo senso più 'moderne' e talora anche prossime a moduli ermetici pur senza eccessi, mai cioè tradendo una linearità e semplicità di dettato.

Una qualche facilità e corritività narrativa presentano talune riprese imitative del tipo *Antologia di Spoon River*, secondo un modulo che si fa maniera (vedi le liriche *La Conda, Nina*) e talvolta si espande persino ad oggetti impropri. Che altro è, dunque, se non un autoepitaffio, quello de *La suca baruca* (con *décalage* quindi stilistico e contenutistico insieme), una vita vegetale rivissuta *post mortem*, tragiuardata dal suo esito, scherzosamente tragico?

Nata sot un stavolo, da 'na semeta  
sconta, ho tentà mi de scampar via,  
sempre pi' in alt, sempre pi' in su.  
Me son fata picinina, ho strenzù  
la panzeta parchè no i me vedesse,  
me son intabarada sot le me foie,  
ho spetà de secà el manegheto.  
Ma i fioi, figure porche, i fioi  
i m'ha vist istess, i m'ha brincà,  
svodà de tut; i m'ha fat tre busi,  
do par i ociati e un par el naso,  
i m'ha impizzà drento 'na candèeta  
e mi, fissa e dolza, son diventada  
'na testa da mort sora 'na passada  
par farghe rabia a Nane imbriagòn  
che 'l m'ha fat 'na ridesta sul muso.

Ma è ben poco come appartenenza ad un tipo letterario di facile imitabilità. In genere Pascutto trasfonde *naturaliter* un'istanza, un impulso, in verbo lirico, nella spontaneità del suo proprio linguaggio, proprio quella del suo *sermo cotidianus*, del suo rapporto privato. E la sua novità formale nasce dalla novità del mezzo, dallo strumento che usa (il dialetto sanstinese, qui alla sua prima formalizzazione scritta) e dalla libertà e insieme regolarità metrica cui si attiene. Non mi constano altri casi così evidenti di metrica dialettale libera e di esiti metrici insieme così necessari e vincolanti; metrica cui poco si concede di artificiale, se non forse un'eccedenza di inarcature e di rime (queste però quasi sempre in fine dei componimenti, ad esaltarne il sapore epigrammatico).

In Pascutto si riscontra una singolare convergenza di involucro formale e di sostanza poetica, una istintività quasi *naïve* di accordo tra forma e linguaggio. Quasi per un miracolo di scrittura, anzi di pura oralità semplicemente deversata sulla pagina, un dialetto senza storia è assurto per noi a dignità letteraria (un po' come quasi dal nulla

si è fatto verbo incarnato in scrittura il dialetto tursitano di Pierro), si è consustanziato di eventi naturali, con una libertà quasi edenica, di incanto da primo giorno della creazione.

Ho parlato di dialetto sanstinese, ma avrei dovuto, con termine più comprensivo usato dai dialettologi, dire liventino, per indicare quell'insieme di dialetti che si collocano tra Conegliano, il Piave, il Livenza (toccando i confini friulani) ed il mare (avendo come centri più ragguardevoli Oderzo, Mansuè, Motta di Livenza, S.Stino, S.Donà di Piave, Ceggia, Portogruaro e Fossalta di Piave): tutta quella zona insomma in cui interferiscono trevigiano e veneziano, toccando il limite del friulano.

Siamo di fronte, con la poesia di Pascutto - non ho dubbi - alla nascita di un verbo lirico impreveduto e del tutto appartato, fuori di qualunque 'scuola', alla registrazione di un sedimento linguistico locale e riservato ad una piccola comunità di parlanti, che si apre al mondo, intriso ora di passione civile, ora di dolente introspezione umana, ora di contemplazione della natura.

Siamo di fronte a una lirica dei fatti minimi, che dopo i grandi temi della tragedia della guerra e del dolore, cantati solennemente ed epicamente pur nell'antierocità dei derelitti protagonisti, ha riscoperto le piccole cose del vivere e le ha depurate in verso come quintessenze del semplice ed insieme del perenne. E tale lirica si vale di una lingua non consunta, non letteraria per dare corpo ad effati e sentimenti primari ed eterni. Affidato ad una forma espressiva fino ad ora non codificata, Pascutto ha verbalizzato con candore di fanciullo il senso di una vita bilanciata tra il gusto dell'esistere e il pavor della morte, concedendo solo all'ultimo e in piccola dose di farsi suggestionare anche contenutisticamente (come tanti altri dialettali del resto) da esempî poetici sovranazionali e quasi atemporali come gli spagnoli Machado, Lorca o Jiménez.

Basta leggere la lirica *Tempo de brumèsteghe* per avere la dimensione di una poesia del concreto, di una realtà minuta e discreta, cui però fa da contrappunto e sfondo l'eterno: una sorta di metronomo familiare, domestico, su cui si scandisce il ritmo dell'esistenza. In questo senso mi pare a volte di cogliere nella poesia di Pascutto persino certe inflessioni rilkiane:

Me alze co 'l scrinzèt.  
 Come lu me sinte picinin,  
 ma manco de lu contento  
 in sto mondo cussì grando.  
 Lu sora 'na rama el canta,  
 mi tase rampegà co fadiga  
 su 'sto scarazz de la vita  
 che sbrega braghe e cuor.  
 L'è tempo de brumèsteghe,  
 de costioe roste de porçel

e de vin novo che speta  
 el Nadal par farse ciaro,  
 de caivi fissi che sconde  
 i monti e lustra i copi.  
 El sol riva a tera tamisà  
 sul formento mort de fredo.  
 L'è ora de pensar al caivo  
 grandò, co i oci se sera  
 par sempre e la brumèstega  
 se ferma là sora 'na piera.

Non suggestionato (se non in misura tenue) da modelli italiani (se si eccettuano i dichiarati Leopardi e Saba), proprio perché il veicolo espressivo non lo poteva comportare, poco incline anche ai modelli concomitanti dialettali (per una sorta di percorso solitario e parallelo che gli veniva fatto di seguire), Pascutto ha saputo trovare una strada sua che, partendo dai materiali triti del parlare umile di tutti i giorni, ha scavato e trovato una sua intima materia di canto, intonandola e agli oggetti modesti del suo esistere (denominati secondo l'edenica parlata delle sue origini) e ad un più alto e culto pensiero poetico latamente simbolista.

L'antologia *L'acqua, la piera, la tera e altre poesie*, che ora si affida all'intelligenza benevola dei lettori e dei critici, è il prodotto di una ragionevole scelta di compromesso, determinata dalla vastità dell'opera poetica edita di Romano Pascutto e dal lascito ingente di inediti, al punto che ci è parsa necessaria una selezione dei materiali poetici dialettali, estrapolandoli (ma sempre nella loro totalità) da raccolte più complesse in lingua e in dialetto, secondo criteri forse non del tutto stimabili per ortodossia filologica, ma certo oculati e miranti ad uno scopo: quello di dare del poeta un'immagine unitaria, selettiva e insieme complessiva, forse più di quanto non fosse riuscito Pascutto stesso in quella sua altalenante inclinazione a non dimettere mai, forse per una inconfessata riserva mentale, del tutto l'italiano come lingua poetica, fino alle estreme *Foie de tilio* del 1981.

Così si è operata qui una selezione e insieme una ricomposizione di un materiale sparso e smembrato, anche se non disperso. E ci è sembrato giusto partire da quell'ultima forma di auto-antologizzazione che è la raccolta *L'acqua, la piera, la tera* (Treviso, Matteo Editore, 1982), uscita purtroppo postuma e forse non con le cure dovute da parte dell'autore, che non vi ha potuto, credo, dare che una scorsa fugace. A questa ultima volontà dispositiva dell'autore abbiamo fatto seguire le liriche della raccolta *Tempo de brumèsteghe* estromesse da *L'acqua, la piera, la tera*, che di quella precedente silloge ripropone alcune sezioni pressoché integralmente. Per il resto si è proceduto ad un ordinamento cronologico delle varie raccolte (*Cammino e canto con loro*, Edizioni «Poesia nuova», 1953; *I Muradori*, Milano, Vangelista, 1972; *La crosera*

*dei zingani*, Milano, Vangelista, 1974; *Foie de tilio*, Padova, Rebellato, 1981): sempre scorporando dalle varie raccolte le eventuali e ben distinte parti italiane.

Per i componimenti inediti si è applicato un criterio un po' spicciativo e forse non del tutto legittimo, ma parimenti necessario. Essi sono stati scelti da tre lettori d'eccezione (Silvio Guarnieri, Andrea Zanzotto e Fernando Bandini) e ordinati, in difetto di una datazione sicura, secondo dei generalissimi argomenti di comodo, tuttavia indicativi.

Ora, ripeto, il libro è compiuto ed anzi apre la serie delle *Opere* dell'autore, che comprendono romanzi editi ed inediti (in particolare uno, *Il santo dializzato*), racconti, scritti teatrali e di memoria. E ci pare che esso segni un nuovo avvio degno di attenzione: un'attenzione che - ne siamo certi - non potrà più mancare. E d'altra parte non era una volontà di durata quella che si leggeva in fondo alla lirica *El me studio?*

El martel bate e ribate forte  
la me anema sora l'incudene  
come un fero da indrezzar.  
Me sona drento el tin-tin  
del gran dafàr, me sbusa i oci  
le stee che parte a s-ciapi  
e le torna morte, par farghe  
posto a 'n'altro firmamento.  
Sempre a l'opra, son contento.  
Vegnè a veder, vegnè a scoltar  
'sto bater che no vorìa finir  
gnanca co se ferharà la man.

Mi sia concesso ricavare alcune considerazioni dal carteggio di Pascutto, affidatomi dai suoi familiari assieme ad alcuni scritti di meditazione sul dialetto e sulle sue potenzialità espressive, in forme a volte ingenue ma comunque sempre illuminanti: e del resto è notorio che molti dei nostri massimi dialettali del Novecento avevano (od hanno) dello strumento da loro usato una cognizione sommaria, non scientifica, diciamo pure 'emotiva'.

Che Pascutto abbia faticato a trovare la sua strada è un dato certo, se anche alcuni tra i suoi migliori consiglieri e critici stentaron a riconoscergli il merito più peculiare. È significativo che un uomo intelligente, un critico amico e prodigo di consigli quale era Diego Valeri, ancora in una lettera del 19 marzo 1975, a proposito del volume di liriche *La crosera dei zingani*, metà in lingua metà in dialetto, dichiarasse di apprezzare di più il Pascutto in lingua (con evidente errore valutativo, certo giustificato da tutta

una personale poetica implicita ed esplicita, che, com'è noto, impediva a Valeri di sentirsi in armonia con la musa dialettale):

[...] Le dico ora, dopo averle detto grazie del pensiero e del dono, la mia impressione: poche parole, sempre per via degli occhi, ma, penso, sufficienti a dirle tutto. Il libro è bello; sono belle specialmente le poesie alla madre e quelle 'politiche'. A mia impressione il Pascutto 'in lingua' supera il Pascutto dialettale.

Dalla corrispondenza con Andrea Zanzotto voglio invece, senza violare la privatezza del rapporto (essendo uno degli interlocutori ancora in vita), ricavare una sola frase, da una lettera del 15 maggio 1981, compendiaria di tutto un discorso complessivo. «Sai che ti considero - dice Zanzotto a Pascutto - un vero maestro nella poesia dialettale». È un'affermazione - mi pare - che fa onore a Zanzotto e rende piena giustizia al talento di Pascutto, in quanto coglie con precisione la qualità del poeta, ritagliandogli un ambito e una individualità suoi propri, senza indulgere per gli altri aspetti più velleitari e caduchi della sua vena. Credo che, per lo stimolo e l'incoraggiamento di Zanzotto (ma anche di altri), proprio nell'ultimo periodo della sua vita Pascutto abbia acquistato coscienza dei suoi mezzi formali e con essa anche una maggiore capacità autocritica.

È legata a questo fatto la proposta inviata da Pascutto all'editore Vangelista di stampare *L'acqua, la piera, la tera*, corredandola di alcune considerazioni illustrative, elencate per punti, e chiusa da una tranquilla asserzione del proprio merito che un poco sorprende in lui. Dice la lettera, datata 27 luglio 1981:

[...] Perché vi faccio questo discorso e vi propongo l'eventuale pubblicazione de *L'acqua, la piera, la tera* che troverete in questo plico?

1° [...] È un momento particolarmente favorevole per il dialetto, quello veneto poi.

2° Negli ultimi anni della mia vita mi accade di impossessarmi di esso con tutta la pienezza necessaria.

3° Trattasi di un materiale filtrato sì attraverso la memoria, ma di evidente attualità, come potrete notare.

4° Solo la traduzione in lingua rende tutta la ricchezza del linguaggio veneto del Livenza, quale io uso. Ritengo, anche per esperienza, che la traduzione sia indispensabile.

5° Nel frattempo, parlando sempre in dialetto, ho notevolmente ampliato la mia notorietà e quindi la possibilità di diffusione, aiutato in ciò anche dalla critica più qualificata [...]

6° Prova ne sia che, esauritissima la precedente edizione di *Tempo di brumèsteghe*, oggi si verifica una continua e larga richiesta del volume di cui forse potrebbe interessarvi la ristampa. Trattasi, senza immodestia, di un classico su cui qualcuno un giorno o l'altro, che spero vicino dovrà pur mettere le mani.

[...]

Ugualmente correlato a tale presa di coscienza è anche l'inizio di un'attività di riflessione sul dialetto, che accompagna gli ultimi anni del poeta. È una meditazione sopra la propria attività (sino ad allora praticata in buona misura in modi istintivi e irriflessi) che tende a giustificare a posteriori una poetica già tutta compiuta. Il carattere di superfetazione, di giustificazione ulteriore è assai evidente: così come - per fare un esempio molto più cospicuo, non in tutto assimilabile al nostro - la teorizzazione di Meneghello relativamente alla propria narrativa (raccolta nel volume di scritti critici *Jura*, Garzanti, 1987) viene dopo la parte più cospicua dei suoi romanzi e si pone come un'ulteriore razionale giustificazione di un fatto creativo in buona parte avvenuto per grazia intuitiva.

Pascutto ha del dialetto un sentimento privatissimo, incentrato specialmente sull'elemento lessicale, il dato più vistoso e tangibile rispetto alla lingua e fonte di diffrazione rispetto alle parlate dialettali più prossime. Del lessico dialettale egli fa un uso fortemente connotato, coincidente sì con la lingua di scambio del suo paese, ma non a tal punto da non sentire a volte come deviante il proprio apporto. Come tutti gli scrittori costretti a costruirsi una grammatica aderente al proprio idioletto, egli sente in pieno la responsabilità della scrittura, il valore aggiuntivo - 'estraneo' quasi - del proprio intervento. Eppure anche al di là delle sue proprie convinzioni (che gli fanno credere a torto di aver attinto con una libertà quasi assoluta dalle varietà linguistiche che per competenza immediata poteva dominare, non disdegnando talora di italianizzare laddove l'ausilio del patrimonio vocabolaristico del proprio strumento non fosse in grado di arrivare), Pascutto si è volto con rispetto quasi minuzioso alla sua parlata paesana, cui solo contrasta una certa insicurezza grafico-formale, non certo la sapienza e agilità dell'andamento ritmico-sintattico: cosicché si può tranquillamente dire che nessuno più di lui ai nostri giorni e per la nostra regione (il Veneto) ha saputo 'fermare' un dialetto nella sua pura attualità, come abbiamo già detto.

Per contrasto o compensazione Pascutto unisce, laddove si sforza di teorizzare e di rendere ragione di un fascino primigenio della parola collettiva, un'aggiuntiva interpretazione di taluni lessemi caratterizzanti il proprio linguaggio, che va al di là a volte del concetto espresso. È uno sfoggio di sovrasensi, non tutti legittimi, che egli esibisce nel chiosare alcune parole del suo dialetto, rese emblematiche e caricate di valenze esterne, evocative e fantastiche. Sono soprattutto l'arcaismo e l'esotismo dialettale che inconsciamente attraggono Pascutto, cosicché egli conferisce a questi reperti lessicali valori metalinguistici, individuali, sentimentali, appunto come talvolta fa Meneghello, con maggior malizia argomentativa.

Traggo un esempio dallo scritto *L'acqua di Malo* di Meneghello, raccolto in *Jura*, per sottolineare poi l'affinità dei processi mentali che presiedono a due modi similari negli intenti (non negli esiti) di impiego del dialetto:



Quanto alle persone, vorrei nominare per primi almeno alcuni di quei personaggi mitici, immaginari o reali, che arricchivano il quadro della nostra vita: ONTO, per esempio, in virtù del suo magnifico nome, un aggettivo che designa un tipo di sporcizia quasi congenita, difficile da definire in italiano (nota che la stessa parola può fungere anche da participio passato oppure da sostantivo: ma bisogna dire che in quest'ultima veste non può certo competere con le meravigliose ricchezze di ONTUME!) (p. 190).

E un altro esempio traggio dal *Tremaio*, laddove Meneghello, a proposito di un passo dantesco commenta:

«Roffia» [Par.XXVIII, 82] [...] che io intendo per «sporcizia, sudiciume» e penso sia la parola «rufa» del nostro dialetto, che era scomparsa nella mia memoria tanti anni fa, e recentemente è tornata fuori. Ecco questa è una di quelle parole che, potendo, vorrei trovare il modo di far splendere in un contesto appropriato. «Rufa» mi pare bellissima, con le sue misteriose associazioni infantili: era lo sporco sulle braccia, sulle gambe, la patina di terra, di fango di giochi selvatici (p. 93).

In modi simili, dicevo, anche se non sfiorati dal genio dell'ironia e del dubbio, si esprime Pascutto, laddove affibbia a qualche singola parola un valore suppletivo, di natura personale, domestica, a volte addirittura extravocabolaristica.

Non interessa a Pascutto l'ètimo come elemento primario di avvicinamento al significato dei termini, ma piuttosto il loro valore musicale, sentimentale, rammemorativo. C'è molta ingenuità in questo e un'istintività che riconosce principalmente nell'ambito del tesoro lessicale quel massimo di distinzione che separa le varietà principali del dialetto veneto, diverse soprattutto per taluni residui degni del vocabolario, perle preziose che rifluggono d'un colore inimitabile (quelle stesse - diverse però da autore ad autore - che anche Meneghello vorrebbe «far splendere») come peculiari oggetti d'una singola parlata. Ecco, a illustrazione, alcuni brani di uno scritto, conservato tra le carte di Pascutto dal titolo: *La parola: reperto polveroso o perla lucente?*

Chi scrive in dialetto spesso si trova di fronte a interrogativi che lo turbano non poco, ciò che in genere non succede usando la lingua: al massimo sarà necessario ricorrere al dizionario. La parola dialettale invece, pescata magari dal proprio mondo particolare e ristretto (in cui sia stato possibile «salvare l'anima più profonda», come scrive Andrea Zanzotto con sicura autorità), balza incontro carica di dubbi: sarà un *reperto polveroso* o una *perla lucente*? Non è male che anche chi si interessa comunque di dialetto abbia una certa conoscenza del processo che, a livello linguistico, coinvolge il poeta. Sarà utile per tutti.

Nel proprio paese, magari nei resti non sempre avvertibili di un 'colmel' sparito come gruppo sociale ma non interamente come eredità culturale, esistono e resistono certi vocaboli antichi (e se ne possono derivare sulla loro scia) così significativi, così peculiari e intraducibili, che hanno lasciato una traccia profonda e insostituibile nella parlata e nella scrittura. Questa

sopravvivenza è ancora più marcata nel verso, nel componimento che talvolta si regge su un solo vocabolo che ritrova intatta la sua freschezza, pur non essendo quasi più in uso. [...]

Questa chiacchierata sarebbe presuntuosa e completamente inutile se non fosse accompagnata, a mo' di dimostrazione, da alcuni esempi che ho cercato di prelevare dalla parlata del Livenza.

*Ridesta*: fare una *ridesta*, che non è una risata e neanche un insieme di risate; è qualcosa di più, di più aperto e più largo, da coinvolgere più persone. Questa è la *ridesta*, uno spettacolo, una festa, un avvenimento che provoca ironia e sarcasmo. Esempio un dittatore che fa il burbero, Mussolini che pare gli scoppino le guance gonfie di vento quando esplode in certi discorsi banali, ma di tono studiato, che incantavano i cretini e le donne.

*Laviòn*: lontano, molto lontano, lontano di lontano si direbbe oggi. Potrebbe essere usato il *lavia*, ma non sarebbe la stessa cosa. *Laviòn*, provate a pronunciarlo bene, dà il senso di uno spazio infinito, di una lontananza appena immaginabile. Forse la prima volta è venuto alle labbra a qualcuno che pensava ai nostri emigranti in terre lontane, oltre i mari, oltre i monti, oltre l'allora maledetta miseria quotidiana. Scrivere *laviòn* significa anche riferirsi a un luogo che forse esiste solo nel desiderio e nella fantasia.

*Bardassàta*: non so se questo termine sia in uso anche in altre zone [è il *bardassa* di tutta l'area veneta], ma è certo che esso risulta particolarmente efficace per connotare un certo tipo di veneto trascurato nell'esteriore e nell'interiore, abbandonato in se stesso, di ciccia molle, ridanciano e sboccatto che curva la schiena davanti al padrone e poi ne dice corna quando nessuno lo sente. Sarebbe interessante poter ricostruire la storia di questo soggetto anche per capire meglio certi lati negativi dell'indole veneta, succube della dominazione clericale.

[...]

*Resentòna*: da *resentare*, sciacquare il bucato. Questo aggettivo io l'ho usato la prima volta parlando del Livenza. Il fiume, al femminile, al posto della lavatrice. Riporta alla memoria, vivissima, l'immagine delle lavandaie in fila lungo la riva, curve sui lavatoi di legna («el *lavador*»), risonante dei loro colpi vigorosi e delle loro voci così allegre in piena libertà. *Resentòna*, cioè particolarmente adatta a garantire l'ultima passata alla biancheria della famiglia, perché limpida e non inquinata, come purtroppo non è l'acqua di adesso.

[...]

*Mame*: mamme, plurale di mamma. La madre. La madre veneta, sfruttata in tutti i sensi come una schiava, ma alta e con tutto il suo prestigio di genitrice nella considerazione dei figli e, sia pure in modo distorto, anche del marito. Tutto ciò che è gonfio e generoso, come il ventre della donna incinta, diventa *mama*, cioè mamma, persino i primi fichi primaticci, che si chiamano appunto *mame*, anche se va notato che trattasi di un frutto maschile: il maschio comanda, ma sparisce di fronte alla fertilità della femmina, paragonabile a quella della terra.

[...]

Tutti i termini qui analizzati come fulcri poetici sono poi passati in effetti come titoli di liriche nella poesia di Pascutto (basta scorrere l'indice delle sue liriche): segno evidente della potenzialità associativa e fantastica di ciascuno di essi, almeno per l'autore. Per Pascutto il lampo poetico (l'intuizione lirica, per dirla con Croce) emana dalla singola parola, come stimolo indipendente di stati emozionali diffusi e necessitanti.

L'autocoscienza linguistica di Pascutto è del tipo, pur con varie distinzioni, di quella tutta crociana di Marin, enucleata - come si sa - nello scritto *Se la poesia possa dirsi dialettale* («Dimensioni», XIV, 5-6, 1970), tipico esempio di poetica non inconsapevole, ma certo disancorata dal proprio mezzo espressivo e quasi indifferente rispetto ad esso, insufficiente a spiegare la qualità degli stessi esiti lirici. Scrive Marin:

E ci ha insegnato il Croce, con concetti chiari [allude al saggio su Di Giacomo], che quando si tratta di poesia «ogni parola che ascoltiamo è una lingua nuova e straniera» [...] E ha insistito «*E niente altro che espressione di nuova lingua è ogni poesia che si crea*». Con questo giudizio il problema se la poesia possa distinguersi tra dialettale e in lingua nazionale è per sempre risolto. Una poesia dialettale non esiste per la contraddizione che nol consente se la poesia è sempre e solo un linguaggio originale tutte le volte diverso (p. 12).

La posizione teorica di Marin nasce anche - si sa - da un complesso esasperato, e morboso nella vecchiaia, di presunta marginalità, che unito ad una cultura di stampo idealistico non gli consente forse di valutare appieno l'integrità e peculiarità del proprio linguaggio.

A questo punto vorrei inserire un aneddoto personale, forse divagante. In una lettera, del 30 maggio 1977, Marin mi scriveva:

E dovrei anche confessarle, che, per aver ottenuto tanto tardi e con tanto stento un qualche riconoscimento della validità della mia opera, sono rimasto nei suoi confronti incerto e diffidente.

Io scrivo e rivo a darmi qualche pena per fare stampare i miei versi, ma poi rompo, non volontariamente, ma istintivamente ogni rapporto con loro. Li dimentico subito. E forse è per questo che io continuo a tradurre in versi la mia povera interiorità.

E in un'altra lettera, del 10 giugno 1977, aggiungeva (e credo di dover interpretare questa affermazione come una inequivocabile attestazione di disomogeneità culturale, per cui le piccole patrie dialettali, nonché apparirgli una ricchezza, gli sembravano addirittura un danno, fonte di rivalità e incomprensioni):

Ho sempre pensato che a noi veneti manca un centro culturale, che selezionasse opere e uomini. Tra Trieste e Trento c'è una grande distanza ed anche qualche diversità; ma pure siamo tutti veneti, a Trieste come a Venezia, a Padova come a Verona, a Treviso come a Trento. E non è da credere che la lingua nazionale unitaria scancelli la diversità delle anime.

Anche Pascutto non è estraneo a questa vicenda di marginalità (e di fatto, a lungo, anche di emarginazione) e per compenso di giustificazione idealistica del proprio lavoro. Ma in più vi aggiunge di suo un'istanza sociale, un po' inane in verità, di riscatto: il dialetto come depositario di una civiltà (quella contadina), che deve

innanzitutto testimoniare di se stessa e del proprio passato, fosse pure l'ultimo atto prima di scomparire.

In uno scritto, penso inedito, rievocativo del «Calendario del Popolo» di Trevisani e Salinari, così Pascutto chiude il proprio discorso:

La civiltà industriale è sì passata sopra la civiltà contadina come un rullo compressore; ma non è riuscita, né secondo me riuscirà mai, a seppellire definitivamente un mondo che comunque non ha ancora completato il racconto delle ingiustizie subite, delle fatiche e sofferenze sopportate. Non opera di recupero archeologico, si badi bene, perché questa sarebbe una operazione aristocratica e reazionaria; ma presenza, testimonianza, riscoperta non intenzionale di radici che possono immettere nuova linfa anche nel grande mare della lingua nazionale, così maltrattata dalla società dei consumi. In questo contesto il poeta ha il diritto di usare liberamente la lingua o il dialetto, purché ognuno di questi due strumenti, pari nella capacità espressiva, aderisca profondamente al soggetto e al momento che lo ha ispirato. Essere poeti dialettali non significa essere diversi, magari inferiori agli altri poeti, come qualcuno potrebbe ancora ritenere; significa sentire e rappresentare un mondo destinato a trasformarsi o addirittura a sparire, ma che non ha ancora raccontato tutta la propria storia, che è storia di popolo e che a giusta ragione si inserisce in quella che definiamo cultura popolare.

Finito di stampare presso la  
**Tipografia Litoflash**  
Viale dell'Università, 23 - Roma

per conto della  
**Università degli Studi della Calabria**  
**Dipartimento di Filologia**  
Arcavacata di Rende - Cosenza  
e di

**Vecchiarelli Editore**  
Piazza dell'Olmo, 27  
00066 Manziana (Roma)  
Tel. 06/9026016 Fax 06/9026534

*novembre 1991*