

22, 2002

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA Antica e Moderna

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XI, 22
2002

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XI, 22
2002

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

DIRETTORE

NICOLA MEROLA

COMITATO SCIENTIFICO

Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), John Freccero (New York University), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Heinrich von Staden (Princeton University)

IN REDAZIONE

MONICA LANZILLOTTA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

ELABORAZIONE INFORMATICA A CURA DI

GABRIELE GRANDINETTI, FRANCESCO IUSI

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

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore s.r.l. - Viale dei pini, 10 - 88049 Soveria M. (CZ)

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

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA

22, 2002

- ALESSANDRO LAMI**
p. 5 *ODISSEA I 3 IN DUE TESTIMONIANZE EPIGRAFICHE E L'EPITAFIO DI HÉDUS*
- MARIA GRAZIA ACCORSI**
p. 35 *ETICA NICOMACHEA E POETICA NEI PRIMI DRAMMI 'ITALIANI' DI METASTASIO*
- GILDA POLICASTRO**
p. 79 *UN VIAGGIO 'STATICO': CONSIDERAZIONI SUL DIALOGO DI CRISTOFORO COLOMBO E DI PIETRO GUTIERREZ*
- VINCENZINA LEVATO**
p. 97 *LA POESIA AL BIVIO: NOTE LEOPARDIANE*
- FEDERICA VEGLIA**
p. 111 *L'ASSOMMOIR E I MALAVOGLIA: 'COMBINAZIONE' DI PUNTI DI VISTA E 'POLIFONIA'*
- ALBERICO GUARNIERI**
p. 141 *FAMIGLIA E PRESEPE NEL TEATRO DI EDUARDO: NOTE SU UNA PROBLEMATICA EVOLUZIONE*
- MARCO VILLORESI**
p. 151 *LEZIONI SUL GIALLO DI LEONARDO SCIASCIA*

GIORGIO DELIA

p. 189 *LE CARTE DI DON ALBINO: CHE FARE?*

GIUSEPPE GRECO

p. 195 *INTERVISTA A DARIO FO*

NICOLA MEROLA

p. 203 *OCCASIONI UNIVERSITARIE*

RECENSIONI

p. 235 **ELENA PORCIANI** (ELSA MORANTE, *RACCONTI DIMENTICATI*)

Alessandro Lami

Odissea I 3 in due testimonianze epigrafiche
e l'epitafio di Hêdus
(*GVI* 1183, 627, 1749 Peek)

*Alla cara memoria di mio zio
Oslavio Colombini † 15.6.2001*

plus je vis d'étrangers, plus j'aimai ma patrie
(P.L. de Belloy, *Le siège de Calais* (1765),
acte II sc. 3)

1. Questo primo punto costituisce un breve complemento a quanto scritto sul numero 19 di questa rivista («*Filol. Ant. e Mod.*» X [2000], pp. 19-34) in riferimento a νόον ἔγνω di *Odissea* I 3. Per vero, oggetto specifico di attenzione era stato là non tanto il testo di Omero, quanto quello dello scoliasta; e mi premeva allora soprattutto segnalare la corruzione del molto improbabile nesso ἐμπορικὴν γνώσιν di E ed avanzare al contempo la proposta correttiva ἐμπειρικὴν γνώσιν perfettamente conveniente al contesto dello scolio. Ora intendo qui ritornare sul testo del verso dell'*Odissea*, e così posso anche riparare a due lacune per quanto riguarda l'informazione bibliografica allora data e, per diretta conseguenza, alla mancata discussione di un importante elemento di tradizione indiretta del verso odissiaco.

Si era avuto modo di osservare in quella nota che la lezione νόμον per νόον, nonostante tentativi meno e più recenti di accreditarla, è da rifiutare già solo a livello di *recensio*. La lezione, mai testimoniata

nella tradizione diretta, risultava essere in effetti del tutto isolata anche in quella indiretta, a prescindere ovviamente dalla notizia dello scolio, che la ricorda nel contesto di una polemica che vede in Zenodoto uno degli interlocutori (propugnatore della lezione) ed in cui l'altro (ad essa avverso) si può con grande probabilità identificare con Aristarco.¹

Proprio a questo proposito l'informazione allora fornita è stata lacunosa: vi è infatti un altro testimone da prendere in considerazione. In un suo pregevole lavoro R. Nicolai ha di recente riportato all'attenzione un'imitazione di *Od. I 3* in ps. Scimno, individuata da A. Nauck già nel 1861 e poi non più discussa.² E sarebbe questa, oltre alla notizia dello scolio, la sola, ma certo significativa, ripresa della lezione di Zenodoto nella tradizione indiretta. Scrive l'Anonimo ai vv. 98-102:

συνελόντι δ' εἰπεῖν, οὐχὶ τῆν Ὀδυσσέως
ἀναδεξάμενος, ὥς φασιν οἱ μῦθοι, πλάνην,
100 ἐπὶ τῆς ἰδίας δὲ καταμένων εὐδαμόνως,
οὐχὶ μόνον ἑτερόφυλον ἀνθρώπων βίον,
ἔθνῳ ὄλων δὲ γνῶσετ' ἄσθη καὶ νόμους.³

In questo ricordo odissiacο ps. Scimno rincara sulle prestazioni dell'eroe itacese, che in un lungo errare «di molti uomini vide le città e il pensiero/ l'uso conobbe»: invece il lettore della sua *Periodos* standosene comodamente a casa sua può non solo, come Odisseo (ma questi a prezzo di penosi errabondaggi), conoscere la vita di diverse stirpi

¹ Quanto alla tradizione diretta di *Od. I 3*, va registrato il fatto che i testimoni più antichi sono inutilizzabili per l'accertamento della lezione: P. Harris 123 del III sec. d.C. reca tracce dei primi 36 versi di *Od. I*, ma è visibile solo la prima lettera dei vv. 1-6, 9-16, 21-23 e 32-36 (cfr. J.E. Powell, *The Rendel Harris Papyri of Woodbrooke College, Birmingham*, Cambridge 1936, p. 95); e O. Berol. 12565 del III/II sec. a.C. (non si tratta di un testimone diretto, ma di un ostrakon scritto da un soldato di stanza a Elefantina che reca, tra la minuta di una querela allo stratega e una lista di nomi, evidentemente citati a memoria i primi sette versi dell'*Odissea*), per uno scambio delle causole dei vv. 3 e 4, ha purtroppo in lacuna la problematica lezione (comunque gli editori berlinesi, W. Schubart e E. Kühn, integrano νό-ου, cfr. «BGU» VI, *Papyri und Ostraka der Ptolemäerzeit*, bearb. von W. S. und E. K., Berlin 1922, pp. 149 s.). Sulla tradizione indiretta, cfr. «Filol. Ant. e Mod.» X (19), 2000, p. 28 e n. 14.

² *Zenodoto e pseudo-Scimno (Hom. Od. I, 3)*, in «Riv. di Filol. e di Istr. Class.» CXIX, 1991, pp. 181-187.

³ *Geogr. Gr. Min.* I 198; e cfr. ora *Les géographes grecs*, t. 1, *Introduction générale. Ps.-Scymnos: Circuit de la Terre*, ed. D. Marcotte, «CUF», Paris 2000, p. 108.

di uomini e le loro città e i loro usi, ma addirittura quelli di tutti i popoli.⁴ E qui la clausola giambica γνώσεται ἄσθη καὶ νόμους parrebbe a tutta prima presupporre direttamente quella esametrica ἄσθη καὶ νόμων ἔγνω.

Come però ha ben visto B. Marzullo – e si tratta dell'altra mia deprecabile omissione⁵ –, presso l'Anonimo «non si tratta di imitazione, ma di confutazione ideologica, argutamente allusiva». E, in questa allusione, è solo ἑτερόφυλον ἀνθρώπων βίον che riprende l'omerico ἀνθρώπων ... νόον, mentre la menzione di νόμους avviene esclusivamente sull'onda di ἄσθη, visti nella loro non omerica dimensione politico-etnologica. Per quanto è dunque della tradizione indiretta di *Od.* I 3, in ps. Scimno l'«impressione» di Marzullo, che si sostanzia però di buoni argomenti, è che «βίον esaurisca integralmente il νόον omerico».⁶ Si noti che già l'impiego del plurale νόμους nel geografo mostra che non si ha qui una puntuale ripresa della lezione zenodotea: l'Anonimo appunto, andando al di là del testo omerico, al di là della «vita degli uomini» (singolare), esprime con questo richiamo agli «usi» (plurale) la sua volontà di muoversi in una autonoma direzione esplicitamente etnografica. Non c'è alcuna ragione quindi di pensare che anche ps. Scimno non leggesse νόον nel suo testo omerico: e si veda per esempio come Giuliano imperatore nel passo dell'*Elogio dell'imperatore Costanzo* in cui riprende il verso di Omero (con νόον: πολλῶν ἀνθρώπων τὸν νοῦν καταγνῶναι καὶ ἐπελθεῖν ταῖς πόλεσιν, 9, 12 cd) in riferimento all'«esperienza» acquisita da Costanzo presso i capi barbari sviluppi la nozione di νόον facendo intervenire «costumi, leggi/usanze e pratiche straniere» (ἠθῶν καὶ νόμων καὶ ξένων ἐπιτηδευμάτων ἐμπειρίαν).⁷

In queste condizioni, la lezione νόμον deve essere considerata nulla più che un'infelice congettura di Zenodoto, la quale non ha lasciato

⁴ Per ὅλων col valore di πάντων cfr. Marcotte, p. 155 n. al v. 102.

⁵ *Hom. a 3* (νόον vs. νόμον), in «Mus. Crit.» XXIX, 1994, pp. 27-37. La ripresa di νόον in *Od.* IV 267-268, in un contesto che richiama da vicino il prologo (cfr. «Filol. Ant. e Mod.» X (19), 2000, p. 22), è stata messa in giusto rilievo da Marzullo, pp. 34 ss. (e p. 27 n. 1 e p. 30 n. 3, dove sono rammentati anche i moderni sostenitori di νόμον); e cfr. già R. Führer, in *LfgE*, 10. Lief. (1982), s. v. δαῖναι, col. 194, 33-34.

⁶ Cfr. Marzullo, p. 34 e n. 11.

⁷ Il passo di Giuliano avevo citato in «Filol. Ant. e Mod.» X (19), 2000, pp. 22 s.

traccia di sé se non nel solo contesto polemico dello scolio. (E traccia, si era anche potuto far notare, essa non ha di certo lasciato nemmeno nei due luoghi di Orazio dove la ‘traduzione’ *mores* non presuppone affatto un testo omerico recante νόμον).⁸

In aggiunta ora alle indicazioni allora date sulla tradizione indiretta del verso odissiaco e a questa precisazione sullo ps. Scimno, vorrei qui segnalare anche la testimonianza, che non mi risulta essere stata utilizzata in questo contesto, di due iscrizioni, per altro già da tempo note, del II-III sec., dove tra vari omerismi occorre la ‘citazione’ puntuale di *Od. I 3* con univoca esibizione di νόον.

Bene attestato negli epigrammi funerari è il motivo dei lunghi viaggi affrontati in vita, prima di giungere definitivamente al porto della tomba.⁹ Ma la cosa che qui interessa è che questo motivo trova nelle due epigrafi, come si è detto, espressione poetica con diretti richiami ad Omero e in particolare al verso riferito all’eroe dalle molte peregrinazioni. È così che esse offrono una testimonianza non irrilevante sul testo di *Od. I 3* come esso circolava in data relativamente antica in aree non centrali e presso un pubblico – a livello sia di versificatori sia

⁸ Cfr. «Filol. Ant. e Mod.» X (19), 2000, p. 23 e n. 8. Su *mores* come traduzione di νόον e non di νόμον cfr. Nicolai, pp. 183 s. e Marzullo, pp. 33 s. (e R. Führer, in *LfgvE*, 16. Lief. [1997], s. v. νόος, col. 425, 23 ss.). Non posso concordare invece con le valutazioni di Nicolai e di Marzullo circa il fondamento recensivo del νόμον di Zenodoto (considerato comunque come appartenente a stadio di tradizione più recente rispetto a νόον): come detto, l’isolamento della lezione fa decisamente pensare a pura congettura da parte sua; e per M. van der Valk, *Textual criticism of the Odyssey*, Leiden 1949, p. 97, questo caso rientra tra gli esempi in cui «we saw that Zenodotus made arbitrary conjectures». Questi punti sono stati trattati solo marginalmente da M. Gigante, *Il Proemio dell’Odissea*, in *Χάρης διδασκαλίας. Homenaje a Luis Gil*, ed. R.M. Aguilar, M. López Salvá, I. Rodríguez Alfageme, Madrid 1994, pp. 211-230: e a Gigante appariva «più attraente» la lezione «difesa» da Zenodoto (p. 222) ed egli era anche persuaso della ripresa di questa lezione da parte di Orazio (pp. 227 s.). – Che nella sua traduzione Hobbes abbia optato per la lezione zenodotea («That saw the cities, and the fashions knew/ of many men»), crede D.R. Lachtermann, *Noos and Nostos: The Odyssey and the Origins of Greek Philosophy*, in *La naissance de la raison en Grèce*, Actes du Congrès de Nice, Mai 1987, ed. J.-F. Matthéi, Paris 1990, p. 36, n. 9; è interessante notare che Lachtermann, p. 36, sulla base del presunto rapporto etimologico tra *noos* e *nostos* e della coscienza di questo rapporto da parte di Omero stesso, propone un’interpretazione di νόον ἔγνω del tutto analoga a quella di Eustazio, in cui si combinano le due differenti spiegazioni testimoniate dagli scoli: «In coming to recognize the *noos* of others ... , Odysseus contrives to acknowledge and recollect his own *noos*» (cfr. «Filol. Ant. e Mod.» X (19), 2000, p. 24, n. 9 [da p. 23]).

⁹ Su questo motivo cfr. L. (& J.) Robert, «Hellenica» II, 1946, pp. 107 s.; IV, 1948, p. 47, n. 8; X, 1955, p. 281, n. 6; “Bull. Ép.” in «Rev. des Ét. Gr.» LXXIV (747), 1961, p. 244; e M. Guarducci, *Epigrafia greca*, III, Roma 1974, p. 149 e n. 3.

di committenti sia di destinatari – costituito da gente di cultura ‘comune’: un testo omerico quindi presumibilmente poco, o meno di altri, esposto ad innovazioni (ricordo che, secondo Wilamowitz, innovazione sarebbe stato l’accoglimento da parte di Aristarco di νόον nel verso odissiaco).¹⁰

La prima epigrafe è datata precisamente all’agosto del 172 d.C. (ἔτους ςνσ', μηνὸς Λώου),¹¹ e viene da Eraclea Salbacea in Caria (nella zona dell’attuale villaggio di Vakıf o Makıf). Essa era destinata a perpetuare il ricordo del mercante Eutukhos, figlio di Polemōn (la professione di mercante si ricava dal v. 4):¹² egli tornato finalmente in patria dopo molte – e a quanto pare fruttuose – peregrinazioni aveva fatto costruire un monumento funebre che comprendeva diversi luoghi di sepoltura, riservando a sé, per quando sarebbe morto, due posti (αἱ θῆκαι αὐται κατεσκευάσθησαν ὑπὸ Εὐτύχου τοῦ Πολέμωνος, ἐξ ὧν εἰς μὲν τὴν δίσωμον ἐνταφίσειται αὐτὸς Εὐτυχὸς ὁ καὶ κατεσκευακώς). L’epigramma esametrico contiene, tra le numerose riprese omeriche, al v. 2 la ‘citazione’ di *Od.* I 3:

μανύσω παρόδοισι τίνας τόδε σῆμα τέτυκται·
Εὐτύχου, ὃς πολλῶν ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω

¹⁰ Cfr. «Filol. Ant. e Mod.» X (19), 2000, p. 21, n. 3. L’ipotesi di una ‘innovazione’, in senso stretto, da parte di Aristarco sarebbe già positivamente contraddetta dalla testimonianza di O. Berol. 12565, se per ragioni paleografiche si potesse senz’altro escludere νόμον (cfr. sopra, n. 1): ma non è comunque credibile che l’innovazione, in un testo come quello omerico, introdotta o avallata da Aristarco in modo determinante per la sua affermazione, nel giro di poco più di tre secoli non solo si fosse imposta in citazioni dotte di Polibio e Diodoro Siculo, ma potesse costituire un ovvio richiamo anche per occasionali lettori di epitafi a Taso e all’interno della Caria. Così come, d’altro canto, non è neppure credibile che una variante ‘modernizzante’, ma che avrebbe dovuto essere molto antica, come νόμον (cfr. sopra, n. 8), affiorasse solo con Zenodoto per poi perdersi definitivamente dopo di lui.

¹¹ Cfr. L. & J. Robert, *La Carie*, II, Paris 1954, p. 189 s., n. 93 (W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, Bd. I: *Grab-Epigramme*, Berlin 1955 [= *GVI*], 1183, pp. 348 s.; R. Merkelbach & J. Stauber, *Steinepigramme aus dem griechischen Osten* [= *SEGO*], Bd. 1: *Die Westküste Keinasiens von Knidos bis Ilion*, Stuttgart-Leipzig 1998, 02/13/03, p. 274). La data rimanda alla cronologia sillana ed al calendario macedone.

¹² Sulla figura del mercante che deve pur essersi affacciata anche nel corso della tradizione degli scoli omerici al v. 3 dell’*Odissea*, portando alla corruzione ἐμπορικὴν per ἐμπειρικὴν (scil. γνῶσιν), cfr. «Filol. Ant. e Mod.» X (19), 2000, pp. 27-29. Sull’empiria di Odisseo (dell’Ulisside Guido Boggiani) cfr. anche G. D’Annunzio, *Laus vitae (Maia)* 5189-96 (XV 359-66): «Perpetuo desio della terra/ incognita l’avidò cuore/ gli affaticava, desio/ d’errare in sempre più grande/ spazio, di compiere nuova/ esperienza di genti/ e di perigli e di odori/ terrestri» (citato da Gigante, p. 230).

ἀνθρώπων, οἱ κόσμον ἀπείριτον ἀμφὶ ἔχουσι·
 ὅς κέρδους παντὸς προκοπῆς τε ἡγήσατο μείζον,
 5 ἦς γαίης κἄν καπνὸν ἀποθρώσκοντα ἰδέσθαι.
 χαίροις οὔν, παροδίτα, παρ' Εὐτύχου, ἴσθι σαφῶς δὲ
 ὡς οὐδὲν γλύκιον ἦς πατρίδος οὐδὲ τοκῆων.

Con lo ionico omerico contrastano sia l'isolato dorismo *μανύσω* al v. 1 sia, come già osservato dai Robert, l'ellenistico *προκοπῆς* («successo») del v. 4.¹³ Al v. 1 la clausola *σῆμα τέτυκται* è ripresa da *Od.* XXIII 188;¹⁴ la sede metrica di *κόσμον ἀπείριτον* al v. 3 è la stessa di

¹³ Cfr. L. & J. Robert, p. 190. Per l'isolato dorismo, cfr. anche *GVI* 1277, 4 (Atene, II/III sec.: *μλανύει μορφᾶς εἰκόνα*); 1741, 4 (ancora da Atene, III sec. d.C., per Euanthē da Acarne: *μανύων μορφάν*, ma cfr. anche v. 1: *εἰκόνα γραπτάν*); 675a, 6 (da Cotieo in Frigia, III sec. d.C. = *SEGO* III, *Der "Ferne Osten" und das Landesinnere bis zum Taurus*, München-Leipzig 2001, 16/32/12: *μάνυε τειμάν*, e cfr. anche v. 5 *μυρομένα*, e per contro v. 2 *τειμήν*, v. 7 *βασιλῆος*, ecc.); forme di *μανύω* appaiono più giustificate nell'impasto linguistico prevalentemente dorico di *GVI* 48, 6 (Amorgo, I sec. a.C.); 1622, 1 (Creta, II sec. d.C.); 1832, 4 (Astipalea, II sec. a.C.); 1881, 2 e 6-7 (*SEGO* I 04/02/11, Sardi, fine II sec. a.C.); 1925, 12 (Napoli, I sec. d.C.); *SEGO* I 05/01/57 (Smirna, III sec. d.C.), v. 28; e anche di 1632, 3 (Istropoli, II/III sec., per il medico Kladaios di Tomi: *μανύσει λιθος ἄδε*, cfr. vv. 6-7: *οὔνομα δ' ἦς Κλάδαιος, τέχνην δ' ἐδάημιεν] ἀνακτος/ Ἰπποκράτους θείοιο καὶ ἐσσομένοισιν ἀκουήν*).

¹⁴ Ma si tratta di tutt'altro *σῆμα* (cfr. anche v. 202), e cioè della speciale 'caratteristica' del letto di Odisseo, che rappresenta anche, per Penelope, uno dei 'segni' di riconoscimento (vv. 109 s.): *ἐπεὶ μέγα σῆμα τέτυκται*. In *Il.* XXII 30 *κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται*, è questione invece di un sinistro segno astrale; e segno celeste (della luna) è in *Hymn.* XXXII 13; si tratta finalmente di un tumulo in Apollonio Rodio IV 1476 (segno augurale in III 545 con allentamento del nesso: *τόδε σῆμα θεῶν ἰότητι τέτυκται*). La stessa clausola – l'unico elemento conservato – è già in un epigramma funerario del VI sec. a.C. da Eretria: [-----] *τόδε σῆμα τέτυκται* (*GVI* 60 = *Carmina Epigraphica Graeca* ed. P.A. Hansen, Berlin-New York 1983 [CEG 1], 106); e *μέγα σῆμα τέτυκται* è detto ancora di un tumulo, che però è anche al contempo un segno astrale, in *Anth. Gr.* XV 6 (cfr. *GVI* 1999, *SEGO* II: *Die Nordküste Kleinasiens (Marmarameer und Pontos)*, München-Leipzig 2001, 09/05/04-08: gli epigrammi 4-8, redatti in dialetto dorico, sono iscrizioni sepolcrali trascritte da un obelisco a Nicea in Bitinia presso il lago, a celebrazione dello ierofante Sakerdōs; la sua tomba è qualificata come *οὐρανομάκεια* in 4, 1; l'obelisco come *τὰν ἀελίω γείτονα πυραμίδα* in 4, 2; al *μνᾶμα* è *γείτων οὐρανός* in 4, 6; esso è *οὐράνιον* in 5, 1; Sakerdōs si è guadagnato un *τάφον ἄστροις γειτονέοντα* in 5, 3; e appunto in 6, 2 il suo *μέγα σῆμα* è detto *παμφαές*, Ἰσκαλίης ἄστρον ἐπιχθόνιον). Si ritrova la clausola ancora in due epigrafi del II sec. d.C.: *τόδε σῆμα τέτυκται* è detto a Larissa in Tessaglia (*IG* IX 2, 646) per la «semplice» (λιτόν) sepoltura di Dōris precocemente morta; e a Paro sulla Propontide, per quella di Hēleíos: è qui da notare la molto simile formulazione dell'intero verso iniziale: *ξείνε, μαθὼν παρόδευε τίνος τόδε σῆμα τέτυκται* (cfr. *GVI* 1194a, *SEGO* I 07/08/02, terzo epigramma; e si veda anche 616 [01/12/21] Σάλουιος Ἀριστείδου λιθοδαίδαλος ἔνθα τέτυκται). Nell'epitafio per i due fratelli medici Prokopios e Helladios la clausola del verso finale suona *σῆμα τόδε τετύκτε*, dove il metro zoppica e la sintassi non è chiara: è la moglie che ha fatto costruire il monumento per Prokopios, insieme ai di lui genitori (*σῆμα*

πόντος ἀπείριτος di *Od.* X 195, e ἀμφὶ ἔχουσι è la stessa clausola di *Od.* I 54;¹⁵ οὐννιamente il v. 5 è un rifacimento di *Od.* I 58 s. (ἰδέσθαι, che richiama e si oppone a ἴδεν del v. 2, sostituisce nell'usuale ultima sede l'omerico νοῆσαι);¹⁶ mentre il verso finale è la pura ripresa di *Od.* IX 34. E, per quanto riguarda specificamente la citazione di *Od.* I 3, si osservi come alla sequenza trimembre del prologo odissiaco (ὄς μάλα πολλὰ/ πλάγχθη .../ πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,/ πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα) si sia sostituito un unico elemento, quello relativo ai «molti uomini», e come la dislocazione di ἀνθρώπων concorra ad isolare questo elemento e a limitare, da una parte, allo spazio umano i luoghi delle peregrinazioni di Eutukhos, ma, dall'altra, a dilatare anche questo spazio umano fino a farlo coincidere con i confini del mondo: il κόσμος ἀπείριτος che gli uomini occupano all'intorno¹⁷ ed è per ciò stesso un'area circoscritta, so-

σοι τόδε τεύχεα σὺν σοῖς κεδνοῖς τοκέεσσι, v. 7); ma la tomba accoglie anche le spoglie del fratello Helladios, δν [I. δν, ο οὖς ο ὦ ο τῶ] μοι μία γείνατο μήτηρ/ ἦδὲ πατήρ κλυτὸς τίειν σῆμα τόδε τετύκτε: così in *SEGO* II 09/09/15, p. 248 (da Claudiupoli in Bitinia), dove è riportata la traduzione di Chr. Marek, «... Bruder, den mir dieselbe Mutter gebär, und den zu ehren der berühmte Vater dieses Grabmal angefertigt hat»; intenderei però: 'il quale [col relativo accordato con il nome più vicino, o da considerare puro errore per οὖς, o meglio per ὦ, τῶ: cfr. *Il.* III 238, XIX 293] mi generò un'unica madre, e il (insieme al) padre illustre: per onorarli c'è ['è stata fatta': τετύκτε = τέτυκτε = τέτυκται] questa tomba'. Per Omero cfr. anche *Il.* XXI 322 (σῆμα τετεύξεται), XXIII 455 (σῆμα τέτυκτο) e *Od.* XXI 231 (σῆμα τετύχθω): nei due esempi dell'*Iliade* il nesso inizia rispettivamente al III e al II piede, con σῆμα nel primo caso nel senso di 'tomba' e nel secondo in quello di 'segno'; in posizione clausolare è il nesso nell'esempio odissiaco, con σῆμα nel senso di 'segno'. Negli epigrammi in esametri o in distici ricorre spesso l'espressione col verbo in forma attiva: «X (e Z) questa tomba fece(ro) per Y», τό(δε) σῆμα ... (ἐ)τεύξε(αυ)το): cfr. *GVI* 185 ss.

¹⁵ La clausola odissiaca comporta ἀμφίς: si tratta delle colonne che «tengono separati la terra e il cielo» (cfr. Parmenide, *VS* 28 B 1, 12 DK: l'architrave e la soglia che 'separano' o 'contengono' dalle due estremità [ἀμφίς ἔχει] le porte del Giorno e della Notte, non in clausola; in posizione incipitaria si ha ἀμφίς θυμὸν ἔχοντες, detto di Hermes e Apollo in *Hy. Merc.* 314). In *Od.* III 486 e XV 184 si tratta dei cavalli (a Pilo all'andata e poi a Sparta al ritorno) che per tutto il giorno scuotevano il giogo, «tenendolo dall'una e dall'altra parte», ἀμφίς ἔχοντες.

¹⁶ Eccezionalmente ἰδέσθαι è collocato al III piede in *Od.* XIV 143 e XXIII 107 (su 37 casi); anche νοῆσαι occupa di regola l'ultima sede: con eccezione, su 11 casi, per *Il.* I 343 al III piede, *Od.* V 170 al IV piede, e *Od.* V 364 con προνοῆσαι al V piede.

¹⁷ Per ἀμφί(ς) nel senso di «all'intorno» in nesso con una forma del verbo ἔχειν, cfr. anche Parmenide, B 10, 5 οὐρανὸν ἀμφίς ἔχοντα, in clausola. L'espressione usata nell'epigrafe appare forzata ed in certo senso contraddittoria: suona indubbiamente bizzarro che gli uomini possano 'occupare da un capo all'altro, all'intorno' il mondo 'infinito': è l'infinito infatti, in quanto contenente, che può racchiudere al suo interno un contenuto finito; cfr. *Od.* VIII 340 dove Hermes si augura di poter giacere con Afrodite anche a patto che, tre volte

stituisce, assumendone le sterminate prospettive, il «mare infinito» di *Od.* X 195, teatro delle favolose avventure di Odisseo, lo stesso «mare» dove egli ebbe a patire «molti dolori nell'animo suo», come è detto nel prologo odissiacco al v. 4.

L'altra epigrafe viene da Taso (*GVI* 627, p. 152: II/III sec.). Sono i genitori, Antiokhos e Kalligonē, ed il figlio Prōtoktētōs, insieme alla moglie (σύμβιος, «compagna di vita»)¹⁸ Artemidōra, che ricordano (μνείας χάριν) il medico itinerante Antiokhos Sotēr il quale, morto per avvelenamento in terra straniera, può ora riposare in patria:¹⁹

più grandi, legami ἀπίρονες ἀμφὶς ἔχουεν (e i legami di Ananke costringono l'essere in un limite τὸ μὴν ἀμφὶς ἔργει, Parmenide, B 8, 31 [per questa clausola cfr. *Il.* XIII 706]). Anche la tomba, pur se non infinita, può 'avvolgere' come contenente il corpo che vi è contenuto: cfr. *GVI* 400, 3 (II sec. d.C.), 2027, 5 (II sec. d.C.) e Gregorio Nazianziano in *Anth. Gr.* VIII 137, 2 (τύμβος ὅδ' ἀμφὶς ἔχω) e 170, 2 (τύμβοι δὲ θυηπόλον ἀμφὶς ἔχουσι); e anche *GVI* 1747, 2 citato più sotto, n. 32 con l'integrazione di Peek. Una certa forzatura è rilevabile anche in Senofane, *VS* 21 B 1, 12 DK μολπή δ' ἀμφὶς ἔχει δώματα καὶ θαλίη; invece di dire che il canto e la festa 'riempiono' dall'interno la casa, il rapsodo propone la più suggestiva immagine del canto e della festa che 'avvolgono' come dall'esterno la casa. Merkelbach e Stauber pensano che il poeta dell'epitafio potesse aver scritto ἀμφιέπουσι (da cfr. forse con Simonide: la Virtù χάρον ἀγνὸν ἀμφέπειν, fr. 597/74, 3 Page; e si vedano anche Pindaro, *Pyth.* V 68 s., Apollo μυχόν τ' ἀμφέπει μαντήιον, e Corinna, fr. 654/1, (a) col. III, 40 Page, Orione χῶ μὲν ὠρανὸν ἀμφέπει: ma si tratta di esseri divini che vegliano su un luogo, e Orione è anche una costellazione che può letteralmente muoversi intorno al cielo). Sulla pietra sta per certo ἀμφί (non ἀμφίς, Peek: cfr. L. & J. Robert, *La Carie*, tav. 32, 2), e lo iato inelegante è tuttavia ammesso con questo avverbio: ἀμφίς, molto più raro, avrebbe probabilmente sottolineato ancor più la stranezza dell'espressione (tra l'altro è specifico di ἀμφίς veicolare la nozione di separatezza, inopportuna in questo caso: in *Il.* II 13, 30, 67 ἀμφίς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες, dove ἀμφίς sta ovviamente con φράζονται del verso successivo, l'avverbio ha senso ben diverso rispetto a ἀμφί μάλα φράζεσθε di XVIII 254). Su ἀμφί/ἀμφίς cfr. Chantraine, *Gramm. hom.* II, pp. 86 ss.

¹⁸ Il termine σύμβιος, che non corrisponde affatto all'uso dell'italiano 'convivente', si afferma nel senso di 'consorte legittimo/a' in età romana: è praticamente estraneo con questo significato alla lingua letteraria stilisticamente controllata, fatta eccezione per due passi di Diodoro Siculo (IV 46, 4 e XXXII 10, 5: queste sembrano essere anche tra le prime attestazioni); è molto frequente invece a partire dal I sec. in epigrafi e papiri e nella prosa cristiana. Si riferisce tanto al marito quanto alla moglie, ma è molto più spesso attestato per designare la consorte (anche perché, ovviamente, è di regola il ruolo della donna a dover essere definito in rapporto all'uomo: ma la sua esclusione dalla lingua letteraria e la sua frequenza in documenti privati e presso scrittori cristiani fanno pensare ad una maggiore carica affettiva associata al termine). Più tardi ancora è attestata la forma femminile συμβία (*Hist. Alex. Magni*, rec. E, 68, 2; P. Lond. III 978, 19 e *SB* XIV 1208, 1 e 7 [IV sec. d.C.]; *Inscript. intra fines Dacorom. rep. Graecae et Latinae anno CCLXXXIV rec.*, ed. E. Popescu, Bucaresti 1976, 48, 3 [V/VI sec.]).

¹⁹ Taso è con ogni probabilità la patria di Antiokhos, dato che non gli è attribuito un etnico diverso e che qui risiede il suo nucleo familiare (genitori, moglie e figlio): in opposizione a ἄλλη, la «terra dei Tasi» è da considerare la sua propria terra.

Ἄντιοχον Σωτήραν ὄρατε, ὃς ἐνθάδε κείμει,
 ὃς πολλῶν ἀνδρῶν ἴδον ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
 οὔνεκα καὶ νούσων στυγερῶν πολλοὺς ἐσάωσα,
 ἄλλη φαρμαχθεῖς, Θασίων δέ με δέξατο γαῖα.

Gli omerismi in questo epigramma, prescindendo ovviamente dal v. 2, sono a differenza del caso precedente, estremamente circoscritti. Al v. 3 il nesso νούσων στυγερῶν riprende con grande probabilità *Il. XIII 670* (e *Od. XV 408*: in entrambi i casi si ha il singolare, acc. e nom., all'inizio del verso, con interposizione di τε e di ἐπί, rispettivamente), soprattutto se si tiene conto del fatto che la clausola πολλοὺς ἐσάωσα sembra riferirsi ad un passo iliadico molto vicino, ai vv. 726 ss. dello stesso XIII libro, dove è la celebre formulazione di Polidamante sulle diverse 'capacità' che Zeus concede agli uomini: e ad uno egli «pone nel petto» il νόον ἐσθλόν (vv. 732 s.) e questi stesso è soprattutto in grado di riconoscerlo, μάλιστα δὲ καὐτὸς ἀνέγνω (v. 734). Sono gli stessi termini – νόον e (ἀν)έγνω – impiegati nel v. 3 di *Od. I* citato subito prima nell'epigramma: i versi iliadici così ricordati hanno evidentemente, a loro volta, sollecitato il richiamo del nesso καὶ τε πολέας ἐσάωσε, all'inizio del v. 734, che poteva ben riferirsi ad un medico, oltre che al buon consigliere. (Una 'traduzione' in giambi dell'espressione si ha in una stele da Roma, del II sec. d.C., dove è ricordato il medico Nikomēdēs: πολλοὺς τε σώσας φαρμάκοις ἀνωδύνοις/ ἀνώδυνον τὸ σῶμα νῦν ἔχει θανῶν, *GVI 244*).²⁰ Ma questo è tutto: ὄρατε e ἐνθάδε κείμει al v. 1, δέξατο γαῖα al v. 4, trovano moltissimi paralleli in epigrammi funerari, ma non in Omero.²¹

²⁰ Cfr. anche l'epitafio di Andromakhē per il marito, il medico Kimber, στυγερῶν λήτορα νούσων (in clausola, *GVI 584*: da Tricca in Tessaglia, III sec. d.C. = *Anth. Gr. App., ep. sep.* 430); anche Epiktētos di Salamina fu [εἰ]λη[τή]ρ στυγερῶν νούσων (1336, 3 in *incipit*: da Atene, III sec. d.C.; al n. 785 al medico Euandros è riferita la clausola πικρῶν λήτορα νούσων [Lambesi in Numidia, III-IV sec.: emendamenti in W. Peek, *Griechische Versinschriften aus der Cyrenaica, aus Mauritaniien und Numidien*, in «Abh. der sächs. Akad. der Wiss. zu Leipzig», philol.-hist. Kl., Bd. 63, Hf. 4, Berlin 1972, pp. 21 s.]). L'epiteto στυγερά ricorre più volte nelle epigrafi funerarie per qualificare νό(υ)σος causa della morte, cfr. *GVI 680, 5; 1214, 3-4; 1235, 2; 1349, 8; 1817, 1; 1981, 9*.

²¹ Per δέξατο γαῖα cfr. solo *GVI 2* (*CEG 1 1*, da Atene, inizio del V sec. a.C.); per 'qui giace/ccio' e per 'vedi/ete' cfr. *GVI 125 ss., 320 ss., 617 ss.* (e anche 1250 ss.: l'esempio più famoso ed uno dei più antichi è nell'epitafio per gli Spartani caduti alle Termopili, ricordato da Erodoto VII 228, 2, cfr. *Anth. Gr. VII 249* [*GVI 4*, attribuito a Simonide]: ᾧ ξείν', ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίους, ὅτι τῆδε/ κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι); e

In ogni caso anche qui interessa la puntuale citazione del v. 2, con modifiche minime rispetto ad Omero: solo ἀνδρῶν per ἀνθρώπων, in modo da introdurre il verso col pronome relativo, e la sostituzione della terza persona singolare con la prima nei due predicati. E, come si vede, sia a Taso sia nella più periferica Eraclea, tra II e III secolo, il testo corrente di *Odisea* I 3 comportava νόον. Anche queste due epigrafi confermano la singolarità del νόμον di Zenodoto, che non sembra possedere la dignità di variante e che come congettura nemmeno particolarmente brillante dovrebbe essere bandita dall'apparato critico.

2. Negli epigrammi funerari il porto della morte, proprio perché è inevitabile per ogni uomo, tende a perdere di per sé l'ovvia connotazione negativa; e nelle condizioni di una vita pienamente vissuta e realizzata può perfino rappresentare un termine in qualche modo 'positivo', in quanto si pone come luogo di serena quiete dopo i lunghi errori della vita. Si veda, tra gli esempi più antichi conservatici, l'epitafio per Kudimakhos (*GVI* 546, *CEG* 2 601, da Atene, IV sec. a.C.):

Κυδίμαχον χθῶν ἦδε πατρὶς στέρνοισι καλύπτει
 ὄλβιον εὐαίωνα βί[ου] πλεύσαντα πρὸς ὄρμον·
 παῖδας [γὰρ] παίδων ἐσιδῶν καὶ γῆρας ἄλυπον
 τὴν πάντων κοιτὴν μοῖραν [ἔχει] φθίμενος.²²

cf. alle relative voci V. Citti, E. Degani, G. Giangrande, G. Scarpa, *An index to the Griechische Vers-Inschriften* (ed. W. Peek, Berlin 1955), Amsterdam 1995 (I), 1999 (II [fino a ὄψιγόνος]). Il sintagma ἐνθάδε κείμεν/ται non è omerico, ma cf. *Il.* II 724 ἐνθ' ὅ γε κείτ' ἀχέων (Filottete gravemente malato nell'isola di Lemno = *Od.* XI 195 a proposito del vecchio Laerte) e soprattutto XVII 92 ὅς κείται ἐμῆς ἔνεκ' ἐνθάδε τιμῆς (Menelao in riferimento al cadavere di Patroclo). Ed è significativo che il motivo del 'qui giace' venga variato ed intensificato con diretto richiamo a *Od.* III 109 s. nell'epitafio di Musonio: ἐνθα μὲν Αἴας κείται Ἀρήϊος, ἐνθα δ' Ἀχιλλεύς, ἐνθα δὲ Πάτροκλος, θεόφιν μῆστωρ ἀτάλαντος, ἐνθα δ' ἐπὶ τρισσοῖσι πανεῖκελος ἠρώεσσι/ ψυχὴν καὶ βιότοιο τέλος Μουσώνιος ἦρος (*GVI* 1733, *SEGO* I 07/06/04: Ilio, c.ca 368 d.C.). In *Od.* XVII 300 si parla del vecchio cane Argo, al momento del riconoscimento di Odisseo e della morte: sul letame ammucciato davanti alle porte giaceva esso negletto dopo la partenza del padrone e là giace, morto, dopo averlo rivisto al ventesimo anno, ἐνθα κύων κείτ' Ἄργος.

²² Segno certo di vita realizzata e felicemente conclusa è appunto quello di aver visto, o lasciato dietro sé, «figli dei figli»: τέκνων οὐ κατιδόντ' αἰνιδὸν μόρον, ἀλλὰ καὶ παίδων/ παῖδας ἐφ' ὕστατίωι τέρματι γηροκόμους, si dice sul cippo che ricorda il mercenario Diazelmis (*GVI* 1153, da Terenuthis, III sec. = É. Bernand, *Inscriptions métriques de l'Égypte grégoromaine [IMÉ]*, Paris 1969, n. 10, vv. 11-12; e si veda anche 1253, dalla Focide, III sec. a.C.: la stele ricorda i due coniugi Phila e Dionusios ἀμφω γηραλέω· [ἐ]ξῆς δὲ

E ad Ostia, sulla soglia di una camera funeraria nella necropoli dell'Isola Sacra (II-III sec. d.C.), un mosaico rappresenta il faro del porto di Ostia, verso il quale si dirigono da destra e da sinistra due navi a vele spiegate. Nello spazio tra le navi e il faro sta la scritta ὠδε παυσίλυπος, «qui (è il porto, o l'ormeggio) che fa cessare i dolori». ²³ Si veda anche

τέκνων τέκνα ἰδόντας/ ὀλβίστους θάνατος παυσίλυπος κατέχει [per παυσίλυπος si veda la n. seguente]. Per esempi ancora del IV sec. a.C., cfr. anche *GVI* 1117 (*CEG* 2 574, da Eleusi) per Eudaimōn, dove si gioca evidentemente anche sul nome (per cui cfr. sotto, n. 39), vv. 3-4: Εὐδαίμων δὲ ὄνομα ἔσχον, ἐπεὶ ~~~~~-/ παῖδας γὰρ παίδων εἶδον ὁ πᾶσι φίλος; e 1687 (524, da Atene) per Arkhippos, v. 4: εὐδαίμων δὲ ἔθανον παίδων παῖδας καταλείπων. Si veda anche l'epitafio per Philistidēs ed il fratello, 545 (570, dal Pireo), vv. 3-5: ἡρῶξατον ἀμφότεροι [τε]τρῶακι στεφανηφόρον ἀρχήν,/ [ὥ]στε λιπεῖν παισὶν παίδων εὐκλείαν ἀμεινυπτοῖν/ καὶ παῖδας παίδων εἶδοσαν ἀμφότεροί. La formula è utilizzata anche per le donne, cfr. 421 (566, dal Pireo, per Khairestratē πρόπολος di Cibele: φῶς δ' ἔλιπ' εὐδαίμων παῖδας παίδων ἐπιδοῦσα); 499 (563, da Atene, per Lusilla, γηραιᾶν ἄνοσον παῖδας παίδων ἐπιδοῦσαν); 2016 (541, dal Pireo, per la sorella di Melinō [ὀ]θένα λυπήσασα, τέκνων δ' ἐπιδοῦσα ἔτι παῖδας); 1688a (683, da Samo, per Tropō ποθεινῆ/ παισὶ τε καὶ παίδων παυσίλιν) e anche *CEG* 2 757 (da Atene, per Lusimakhē, la Lisistrata di Aristofane, sacerdotessa di Atena per 64 anni, morta a 88 [?], che γένη τέσσαρ' ἐπέιδε τέκνων). E si vedano anche, tra gli altri, *GVI* 92 (da Filippopoli, II sec. d.C., per P<τ>axillē, καὶ γενεᾶν παίδων παισὶ λοχευσαμένης); 106 (da Chio, I sec. d.C., per Agathokleia che τέκνα τέκνων ἔλιπεν καὶ ἄνδρα φιλοστοργοῦντα); 471 (da Amorgo, III sec. d.C., per il sessantenne Hermēs, morto τέκνα τέκνων ἐσιδών); 801 (da Carpato, II sec. a.C.: la figlia di Hipparkhos sei figli allevò al consorte legittimo, καὶ τέκνων τέκν' ἐπὶ γούνασ' ἔχεν); 1345 (da Sime, II sec. a.C., per Aristodamos, morto a 86 anni, καὶ παῖδας παίδων λείπω ὑπ' ἡελίω,/ οὐκ ὄλβω βριάνοντας, ἀριζήλω δ' ἐπὶ δόξῃ/ οἷς εἶη ταῦτόν τέρμα λαχεῖν βιότου [per il motivo del lascito ideologico, cfr. sotto, n. 35]); 1360 (*Anth. Gr.* VII 260 [Carfillide]: οὐδὲν ἔχω θρήνων ἄξιον οὐδὲ θανάων/ τέκνων τέκνα λέλοιπα ... ἐξ ὧν πολλὰκι παῖδας ἐμοῖς ἐνεκοίμισα κόλποις,/ οὐδενὸς οἰμώξας οὐ νόσον, οὐ θάνατον/ ὃ μὲ κατασπέσαντες Ἀπήμονα [il nome proprio per l'aggettivo è stato proposto da Peek] τὸν γλυκὴν ὕπνον/ κοιμᾶσθαί χῶρην πέμψαν ἐπ' εὐσεβέων). Ma una vita può concludersi in modo soddisfacente anche a prescindere dai figli, nella coscienza della pietà dimostrata nel corso intero di una lunga vita (cfr. 999, 05/04/02, da Mirina in Eolia, II sec. a.C.: per Aglaophōn morto a 90 anni, ἀβλαβέως, sano in tutte le membra, ὁσίων τοῖος ἔφυ βίωτος); ovvero nella coscienza di aver goduto appieno di beni più concreti (cfr. *SEGO* II 10/02/28, da Cesarea/Adrianupoli in Paflagonia: Priskos è tornato in patria dopo le gloriose imprese guerresche compiute sotto Traiano, pari a quelle attribuite ad Achille e ad Ettore, si è attivamente impegnato nello sfruttamento della sua proprietà terriera, ed è poi morto in tarda età, βρῖσε δ' ὄλοις ἀγαθοῖσι πολλὸν χρόνον ἰσπαταλήσας,/ ὄλβω καὶ πλούτῳ κεκορημένος εἰς ἀνάπαυσιν).

²³ Cfr. M. Guarducci, pp. 194 s.; la Guarducci pensa che sia sottinteso οἶκος, sembra però più conveniente alla scena rappresentata sottintendere λιμήν ovvero ὄρμος: cfr. Cicerone, *Tuscolane* I 49, 118-119 *sed profecto fuit quaedam uis, quae generi consuleret humano nec id gigneret aut aleret, quod cum exanclauisset omnes labores, tum incideret in mortis malum sempiternum; portum potius paratum nobis et perfugium putemus. quo utinam uelis passis peruehi liceat*. Si veda anche *GVI* 1185 (presso Gerusalemme, II/III sec.; si tratta della tomba di una «vecchia rugosa», che è per lei καμάτων ἀνάπαυμα e τερπνότατον λιμένα: ὅστις γὰρ ναίει με, πόων μόχθων τε πέπαιται/ σῆς δ' ἔσορᾶς βιοτῆς πολὺ με

l'epitafio di Aristandros (*GVI* 788, *SEGO* II 10/03/06, da Citoro/Amastri, II/III sec.), τὸν πάρος [cioè, in vita] ἀφνειὸν με καὶ ἐκ γε-

τερπνότερον). Per il motivo dei molti viaggi fatti in vita, cfr. qui sopra, n. 9; ma è la vita umana di per sé che consiste in una navigazione girovaga (cfr. già Platone, *Leggi* VII 803 b2 διὰ τοῦ πλοῦ τούτου τῆς ζωῆς), ed occorre aver bene assimilato la lezione di Epicuro per sapere assecondare il governo del timone di Tukhē in completa atarassia (ἦ γὰρ ἀπὸ πράτας μεμελημένος ἦς Ἐπικούρου/ δόγμασιν εὐξυνέτους, ὡς θέμις, ἀλικίας·/ αὐθι τύχης δ' ὀακι παλιμπλανέος βιότοιο/ εἴκων ...), e con gioia uscir dalla vita (e ricongiungersi al figlio morto in precedenza: ἄζμενος ἐκ ζωᾶς εἰς προθανόντα μολῶν [*GVI* 1516: per Philokratēs di Sidone, morto e sepolto a Orcomeno, II sec.; cfr. Pallada, *Anth. Gr.* X 65]). È diffuso il motivo consolatorio derivante dalla considerazione che la vita è destinata a tutti gli uomini: la vita è un bene preso a prestito che va necessariamente restituito, οὐκ ἔσχον τὸ ζῆν ἴδιον, ξένε· χρησάμενος δὲ/ τῷ χρήσαντι χρόνῳ ἀνταπέδωκα πάλιν (*GVI* 1132, *SEGO* I 04/24/15, da Filadelfia in Lidia, II sec. d.C.); cfr. *SEGO* I 04/07/02 (presso Attalia in Lidia, 241/2 d.C.: Hesperos è morto a tre anni ed i genitori, che hanno fatto costruire il monumento funebre, debbono cessare dalla loro afflizione: λύπης παυσάμενοι [ci si attenderebbe una forma esortativa], ἐπεὶ πᾶσιν τοῦτ' ἐπίκειται); e si veda anche II 11/02/06 (da Amiso, inizio II sec. d.C.: è leggibile solo la fine del distico, εἰδότε [interpretato come forma scorretta di imperativo, è forse participio duale in riferimento ai genitori] ὡς τὸ θανεῖν πᾶσι πάρεστι βροτοῖς). In *SEGO* III 16/60/99 (da Neapoli in Frigia) si dice: μηδὲ ἄσα τὸ θανεῖν· τίς βροτὸς ἀθάνατος; Specificamente, sul rilievo dato al fatto che la morte è κοινόν, cfr. 06/03/01 (*GVI* 985, da Stratonicea al Caico, età imperiale): l'ultimo verso dell'epitafio del ventunenne Makedōn è κοινὸς γὰρ θνητῶν ἔστι ὁλοὸς θάνατος (e anche II 08/01/41, *GVI* 2004, da Cizico, età imperiale, trascritto da Gregorio Magistro di Campsa e riportato in *Anth. Gr.* VII 335: gli ultimi due giambi rivolti a Pōlitta, madre del giovane defunto Phrontōn, sono τί περισσὰ θρηνεῖς, τί δὲ μάτην ὀδύρεαι·/ εἰς κοινὸν Ἄιδην πάντες ἤξουσι βροτοί). È molto interessante la formulazione di 08/05/03 (da Miletupoli, o Cizico, III sec. d.C.) col richiamo stravolto al motto di vita pitagorica κοινὰ τὰ φίλων: κοινὰ τὰ θνητῶν· οὐδεὶς γὰρ προφυγεῖν μοῖρα βροτῶν δύναται. Cfr. inoltre *GVI* 248 (κοινὸς θάνατος); 29 (κ. Ἄιδης); 1889 (κ. Φερσεφόνης θάλαμος); 1653, 1975 (κ. Νόμος); 543, 546, 557, 931, 1740, 1988, 2016 (κ. τύχη, μοῖρα, τύχης μόριμον); 872, 907, 1327, 1638, 1704 [κοινὸν φῶς ἐσιδοῦσα τὸ κοινὸν ἔχω τέλος αἰεί] (κ. τέλος, τέρμα); 1986 (κ. χθών); 1479, 1508 (κ. ἀταρπός). Comune è la tomba durevole in contrapposizione alla pochezza della vita umana, 682 (eretta da Phēlix per la moglie Eirēnē: νῦν δ' ἐπεὶ ἀνθρώπων βαιὸς βίος ἔστιν ἀπάντων·/ τὸν χρόνιον θνατῶν ξυτὸν ἔτευξε τάφον [cfr. anche 789: ἀστατος ὄντως·/ θνητῶν ἔστι βίος καὶ βραχὺς οὐδ' ἄποιος – una formulazione che si richiama direttamente al primo aforisma ippocratico si ha in 1657, dalla base di un busto presumibilmente di Ippocrate posta in un sepolcreto di Ostia curato da K. Markios Dē[mē]trios, medico di Marco Aurelio, βραχὺς ὁ βίος, μακρὸν δὲ τὸν/ κατὰ γὰς αἰῶνα τελευτῶ·/ μεν βροτοί· πᾶσι δὲ μοῖ·/ ρα φέρεσθαι δαίμονος αἴσαν·/ ἄτις ἀν τύχη: a quanto pare un frammento lirico, che H. Hommel nel suo estremamente approfondito studio, *Euripides in Ostia*, in «*Epigraphica*» XIX, 1957, pp. 109-164, ha attribuito ad Euripide]). In 1833 è riportato l'epitafio per il mercante Dēmōnax che è morto in navigazione, ma comune è la traversata che porta a morte (κοινὸς ἐπεὶ θνατοῖς ὁ πλόος εἰς φθιμένους); e sul comune porto dell'Ade cfr. Leonida, *Anth. Gr.* VII 452 (e anche 264, e *Soph. Ant.* 1284 e *Trag. ad.* 369). Frequente è poi il motivo consolatorio dell'avvenuta liberazione dalle «fatiche» e dalle «cure» della vita (in Aristofane, *Rane* 185, il richiamo fatto da Caronte dalla barca alla riva è τίς εἰς ἀναπαύλας ἐκ κακῶν καὶ πραγμάτων); cfr. *SEGO* I 01/12/21 (*GVI* 616, da Alicarnasso, età imperiale: Saluios qui giace [cfr. sopra, n. 14] ἐκτὸς ἔων

νεῆς φιλοτ[ί]μων: egli che ha vissuto come solo ci si può augurare ed è arrivato alla vecchiezza felicemente, finalmente è approdato alla

δακρύων καὶ λυποτόκων ὀδυνάων); /20/29 (1829, da Mileto, I sec. d.C. o ancora prima: non nel Tartaro è andato Hermaïos, di otto anni, ma Hermes l'ha in alto portato all'Olimpo ἐκ χαλεποῦ μερόπων ῥυσάμενος βιότου); 02/14/09 (da Laodicea al Lico, età imperiale: il gladiatore Asbolâs qui giace ἀμέριμνος ἔχων αἰώνιον ὕπνον); 04/12/04 (da Saitte in Lidia, dopo 212 d.C.: Au. Glukōn Balkōn ed il figlio hanno sepolto Au. Tertia, ἀλλ' ἴς ἀμέριμνον ἀνέλυσας πάντων τόπων); II 09/06/13 (Nicomedia in Bitinia, III sec. d.C.: questa è la comune tomba ἐς τὸ τοῦ βίου [τέλος] di Stratōn e Iolē, ἀμπαυμα μόχθων καὶ φύλαγμα σωμαίων [cfr. ἀμπαυλιν βιότου in /08/07, Prusia all'Ipio, età imperiale]); 11/05/06 (941, da Nea Claudiupoli: sulla stele, sotto il ritratto del giovane morto [?] sta un verso, Μοῖρά μ' ἀνανκαίη παῦσεν βιότοιο μερίμνης); III 16/32/10 (533, Cotieo in Frigia: il pretoriano Philētos σωθέντα ἐκ καμάτων ἦδε κόινς κατέχει [ma è pur sconcolato il giambo seguente che chiude l'epitafio: ἡ δὲ Ἄλκιμιλλα μελλόνυμφος δυστυχής]). In 01/12/16 (da Alicarnasso, tarda età ellenistica) il terreno dove hanno ottenuto la tomba comune Castricius e la moglie è detto χώρος ὁ ληθαγής; addirittura la tomba è detta οἶκον ἐλευθερίας σεμνοπρεποῦς in *GVI* 261 (dalla Licia, I/II sec.). E cfr. anche *GVI* 132; 436; 590; 743; 836; 883; 1198; 1329; 1521?; 1570 (Aurēlios Amphiktuōn, morto a settant'anni, accoglie con gioia la morte «πρὶν dolce della vita» per molto specifiche pene: ἦλθες, ἐμῆς ζωῆς γλυκερώτερε, ὅς με ἀπέλυσας/ νοῦσων καὶ καμάτων καὶ μογεράς ποδάγρας); 1597; 1812; 1765; 1957; e *SEGO* III 16/45/09 (da Claneo in Frigia, III sec. d.C.: il contadino Poliathlios, che già nel nome portava un destino di fatiche [Poli-, l. Polu-], solo in morte è πολλῶν καμάτων πεπαμμένος – l'*anapausis* in 16/31/82 [da Appia in Frigia] è invece la requie cristiana data da dio ad Aquila: ἦρθε κλέεσμα θεοῦ μετασταίνῃαι εἰς ἀνάπαυσιν). La prospettiva delle cure della vita rende addirittura preferibile la morte precoce: in 1298 Theopistos, morto a 27 anni, ha un breve dialogo con un possibile interlocutore; è da considerare lui infelice? no, οὐ πάντως, τάχ' ἴσως δ' εὐτυχίας μετέχων/ εἰ γὰρ τῇ μακρῇ ζωῇ λῦται παρέπονται/ καὶ δεῖ ὅμως ταύτας ἐκτελέσαντα θανεῖν/ κλεῖνλος ἂν ἐνὸνδαίμων εἴη μᾶλλον παρά πάντας,/ [ὁ] στυγεροῦ γήρωσ οὐκ ἐσιδῶν βίον (cfr. anche 886 e 957). In caso di morte prematura si lamenta non la negatività della morte in sé, dato che a tutti è destinata, ma lo sconvolgimento nell'ordine di priorità delle generazioni che a questo appuntamento si presentano: un distico che ritorna molto spesso in questi casi è: οὐ τὸ θανεῖν ἀλγεινόν (ἀλγηρόν, λυπηρόν, λύπησεν, με πονεῖ), ἐπεὶ τό γε (ἐπεὶ τόδε/τάδε, ἀλλ' ὁ γε, ἐπειδὴ) Μοῖρ' ἐπέκλωσεν (πᾶσι πέπρωται/μέτρηται, ἐπὶ Μοῖρῃ τόδ' ἔκλωσεν)/ ἀλλὰ πρὶν ἡλικίης/ας (παρ' ἡλικίαν/ίη) καὶ γονέων πρότερον/ος (πρότερος/ον γονέων, καὶ ἦβης μέτρον ἰκέσθαι: talora sono inseriti elementi ametrici, per es. τὸ πρὶν, o l'apostrofe al passante ὦ ξένη dopo la cesura mediana dell'esametro); in *GVI* 1665 (17/02/01) un distico analogo (solo l'*incipit* varia: οὐ τὸ θανεῖν κακόν ἐστίν) è esplicitamente attribuito al μαντιάρχης Kerellaïos, ma l'epigrafe (da Bubone in Licia) è datata al II/III sec. e si hanno esempi più antichi: cfr. *GVI* 1664 (*SEGO* II 08/01/52 da Cizico, con datazione al tardo periodo ellenistico o alla prima età imperiale) e 1668 (III 16/22/02 da Tiberiupoli in Frigia?, datata al I/II sec.); per il distico cfr. I 03/07/20; 04/12/02; /19/03; 05/01/60 (*GVI* 1666) e /90; II 09/04/07 e /10; /05/39; III 16/25/01; /31/76 (il secondo verso è: [ἀλλὰ πρὶν [γ]ονέων ἔθαινεν ...); /31/83 (μαὶ γὰρ τὸ θαιῖν ἀλγεινόν, τοῦτο πᾶσι πρόκειται,/ ἀλά με Πλουτεῦς ...); /32/96; 16/34/35 (1665, e cfr. anche 1667, 1669); e 08/04/98 dove è inserito un ulteriore elemento (οὐ τὸ θανεῖν ἀλ[γ]εινόν | ἠδὲς ἀδελφοῖς οὐ[---] | φθονεῖν, ἀλλὰ πρὶν ἡλικί[ας] καὶ γονέων πρότερον): si tratta in tutti i casi di epigrafi dal II al III sec.; in 10/02/94 si dice del figlio di Au. Alexandros ὅτις παρ' ἡλικίην θάνε καὶ πρότερος γονέων. E per l'ordine di priorità generazionale cfr. anche *GVI* 266, 268, 271: ancora in vita ci si è fatti costruire il sepolcro per sé, il coniuge e i figli, e la tomba afferma d'essere ancora vuota, οὐπω (νῦν) δ' οὐδενός εἰμι τάφος (κω)/ οὐτω καὶ μείναιμι πολὺν χρόνον· εἰ δ' ἄρα καὶ δεῖ/

tomba (ζήσας [δ'] εὐκταίως καὶ γηράσας μακαρίστως, / τῷδε θανόντων τῶν βω σῶμα καθωρμισάμην, vv. 9-10).²⁴ È un porto che si raggiunge per vero anche con giustificati motivi di rimpianto, quando all'«or-meggio» di Ade si perviene in età giovanile, come Zōsimos che, sorpreso in mare da una tempesta, ha potuto trovare «scampo» solo in questo malaugurato porto:

οὐ νῆας - τί δέ μοι ναῦς αἰτίη; - οὐδὲ θάλασσαν
μέμφομαι· ἐκ πελάγους δ' ἔκφυγον εἰς λιμένα·
ἄγκυραν καὶ πείσμα καθήρμοσα καὶ τὸν ἐς Ἄϊδη

δεξαίμην ἐν ἐμοὶ τοὺς προτέρους προτέρους (δεξαίμην γηράσκοντας, εὐδαίμονας, τεκνώσαντας: 268 è per Androtiōn = *Anth. Gr.* VII 228; 271, metricamente arrischiato, è per Kelestinos, dalla Traconitide, II/III sec. d.C.; e vd. anche 269, 5-6: τῶν τινα [dei figli e nipoti di Markianē che ha fatto costruire il sepolcro a sue spese] μὴ δέξαιτο νέον παῖδ', ἀλλὰ γέροντα/ πλήσαντα λιπαρῶς κύκλον ἑτῶν ἑκατόν) e *SEGO* II 09/05/34 (da Nicea, tarda età imperiale: una madre ha avuto sette figli, tutti maschi, quattro li ha tenuti e tre dati in adozione, e tutti vivi li ha lasciati alla sua morte, ἡ γενέτιρα πέδων | μήτηρ πάντας ζῶντας | κατέλειπον).

²⁴ L'iniziato di Iside Mēniketēs ha buoni motivi per credere che non si inoltrerà dopo morto per la via tenebrosa che ai morti mena di Acheronte, ma che di corsa verrà ai porti dei beati, οὐ δυοφερὰν Ἀχέροντος ἔβαν νεκροστόλον οἶμον/ Μηρικέτης, μακάρων δ' ἔδραμον εἰς λιμένας (*SEGO* II 09/14/01, dalla Bitinia, tardo ellenismo o prima età imperiale, vv. 1-2; ulteriori motivi consolatori sono la fama arrecata al padre e l'aver lasciato tre figli, vv. 7-8). Ad una funzione consolatoria assolve la menzione dei «porti dei morti» in *GVI* 1571, 6 (da Roma, IV sec. d.C.): Alexandros rimane unito alla consorte Valentinē κείν ἐνέρωρ ἡμιένοσιν, entrambi hanno avuto in sorte la bella fine di una vita passata in disparte lontano dagli onori e dagli impegni pubblici (τηκεδόνας βιοτῆς καὶ δουλείην ἐρίτιμον), ed hanno ricevuto gli onori funebri dalla figlia Paulina, dopo aver lasciato tre discendenti (i figli della figlia, τριπτύος ἑξαίτης) in grado di occuparsi della casa (il seguito dell'epitafio, anch'esso dello stesso poeta – Πειόλιος/Pionius –, ma aggiunto posteriormente, è di tutt'altro tenore: la morte spietata è giunta intempestiva; doveva allungare le mani e uccidere al momento della nascita, e non ora dopo guerre, attacchi di malattie, paure, cure che divorano il cuore, liti giudiziarie; ora tu, morte, ῥικνὸν καὶ κώδιον ἄξεις, / λυπρὴν δαίτα Χάρωνι, e tuttavia risparmia i giovani, vv. 11-16; sul motivo 'sofocleo' del meglio morire appena nati o non nascere affatto, cfr. *SEGO* II 10/06/06, da Sinope, IV a.C. o ancor più antico [non in *CEG*]: Eukleidēs lamenta la propria morte precoce, ὄφελον εἶδε μ' ἔτικτε θανῆν ἢ μηδὲ γενέσθαι, / μέλλων ἡλικίης μὴ κατὰ μέτρα τελῆν). In *SEGO* I 02/06/08 (da Stratonicea in Caria, d'età ellenistica) la madre ha fatto costruire la tomba per il giovane figlio, Phantias: per lui, forse morto in guerra, si augura ai vv. 3-4 che Plutone conceda καὶ ἐκεῖ νεκῶν λιμένας] ἀσαλεύτους e che lo conduca all'Elisio (?) dei beati inconsunti dalla morte, οὐ φθαθιμένων μακάρων δ' ἄγαγ' εἰς Ἥλύσιον]. Antōnios di Astaco, noto col soprannome (ἐν σίγῃ) di Kentrikis tra i compagni di bevute, è scampato al mare (tempestoso della vita) e ha trovato rifugio nel porto di una tomba ad Atene: e da lì augura a tutti i naviganti, agli uomini cioè che percorrono ancora il mare della vita, che possano trovare scampo in patria (scampo effettivo, ma anche e soprattutto quello finale di una sepoltura in patria, *GVI* 446, stele del III/IV sec., vv. 3 e 5: σωθεῖς ἐκ πελάγους τοῦτον ἔχω λιμέναν, con l'augurio finale: σωζέσθω εἰς πατρίδα πᾶς ὁ πλοῖζόμενος, per cui cfr. 257 citato sotto, n. 37).

ὄρμον νυκτιμανοῦς ἦλθον ἀπαρκίειω
5 πικνηῖσιν μᾶστιξιν ἐλώμενος...²⁵

Ma non è questo certamente il caso di Eutukhos: egli ha molto viaggiato, ha avuto successo nei suoi traffici; e però ha sempre avuto nostalgia della patria, e così dalla sepoltura intende consegnare al viandante (ἴσθι σαφῶς)²⁶ il messaggio omerico, che viene a costituire il fondamentale motivo autoconsolatorio, secondo cui «niente v'è di più dolce della propria patria né dei propri genitori»: patria e famiglia gli è stato dato di raggiungere in vita e, morto, lo avvolgeranno nel loro abbraccio. Antiokhos è stato invece stroncato da una morte violenta in un paese straniero (ἄλλη φαρμαχθεῖς) nel corso delle sue peregrinazioni di medico itinerante: ma il poeta (i committenti) vede un elemento positivo, che ad Antiokhos personalmente attribuisce, nel fatto che, dopo i successi professionali che lo hanno portato lontano, e dopo la tragica morte in terra straniera, possano insieme genitori, consorte e figlio ricordarlo nella sua terra che da ultimo accoglie le sue spoglie (Θασίων δέ με δέξατο γαῖα).²⁷

²⁵ *GVI* 1129, *SEGO* I 03/07/17 (da Eritre, c.ca II sec. d.C.). La madre, Kallistion, può solo piangerlo, dopo aver riportato in patria le sue ceneri e averle deposte accanto ai resti del padre Nikomakhos. Non può che essere detestabile il porto di Lete cui è giunto il 25nne Hermês, figlio di Hermês (925, da Nisiro, III sec. d.C. o più tardi: τὸν στρυγνὸν Λάθας ἦλυθεν ἰς λιμένα); e ai porti di Lete era giunto con rimpianto anche l'Alessandrino (di Troade) Alexandros, morto non perché domato da malattia né all'età di un vecchio nonno (1816, 08/01/33, da Cizico, I sec., vv. 1-2: οὐ νοῦσω δμασθεις ἐλιπον βλοῖν οὐδ'] ἐπίπαππος/ ἰγληραιὸς Λάθας ἦλυθον εἰς λιμένας). Sull'immagine del porto, e in particolare del porto agognato, si veda la rappresentativa rassegna (quasi esclusivamente basata su materiale letterario, pagano e ebraico-cristiano) data da C. Bonner, *Desired Haven*, in «Harv. Theol. Rev.» XXXIV, 1941, pp. 49-67.

²⁶ Di regola con ἴσθι e simili si invita il passante ad apprendere l'identità del defunto: cfr. *GVI* 1284 ss.; in 1198, 3 (da Tebe? II sec. d.C., *IMÉ* 75) con ἴσθι δὲ τοῦτο σαφῶς il giovane defunto, Ōrigenēs (il nome risulta dall'acrostico, come per primo vide Peek), sepolto col fratello Dēmētrios, invita il padre a prendere atto che era suo destino morire prima di vent'anni (per il v. 8: ἡ Λήθη δέ μ' ἐπαυσε σαφῶς χαλεπῶν δὲ μεριμνῶν, cfr. sopra, n. 23; e si veda anche *GVI* 1846, 1 e 11); un messaggio più generale, pur sempre relativo alla morte destino comune degli uomini, in 1185, 10; 1366, 4. Un'attestazione in epoca classica del motivo dell' ἴσθι si avrebbe in un frammento di stele del V sec. a.C. da Atene (B.D. Meritt, «Hesperia» (3), [1934], p. 113, n. 179), se è giusta la ricostruzione largamente congetturale di Peek in «Mitteil. des Deutsch. Arch. Inst.», Attische Abteil. (67), 1942, pp. 133 ss., n. 304: [? nome *extra metrum*], -λουκλέος θυγατρός τόδε μνη/ σήμα· σὺ δ' ἴσθι/χε μ' ἀθρήσας (non in *CEG*).

²⁷ Sulla consolazione d'essere sepolto in patria, cfr. l'epitafio di Theagenēs (*GVI* 1787, *SEGO* I 02/06/14, da Stratonicea in Caria, II/III sec. d.C.): egli ha navigato fino all'Egitto e

Ma c'è anche chi, non morto prematuramente e in circostanze drammatiche o sepolto in terra lontana, vede comunque questo porto come un approdo desolato, in cui perdono qualsiasi senso quegli antichi errori della vita che non trovano possibilità alcuna, al momento della morte, di essere positivamente recuperati. In un'epigrafe, forse del I/II sec. da Nicea (*GVI* 1749; *SEGO* II 09/05/12), un altro medico, il bitinio Hêdus, trasmette il suo ultimo sconsolato messaggio:

πῦρ μὲν σάρκας ἔκαυσε, τὰ δ' ὀστέα ἐνθάδ' ἔνεστιν,
Ἥδους ἰατροῦ πολλὴν γαῖαν κατιδόντος

alle correnti del Nilo, καὶ θορύβους προφυγῶν καὶ κύματα πολλὰ περήσας, ma ora «qui giace», κέρδος ἔχων βιότου τὸν τάφον ἐν πατρίδι. A Diodotos, morto in terra straniera, ha il padre posto la tomba in patria: Διοδότῳ ὁ πατὴρ βίον ἐν ξείνῃ προλιπόντι/ Μάρκελλος τόδε σῆμα ἐῆ ἐν πάτριδι θήκεν (*SEGO* III 13/05/02, da Comana di Cappadocia, IV sec. d.C.). E il saluto usuale rivolto al morto, χαίρε, riacquista la sua pregnanza semantica in 1922 (01/12/18, da Alicarnasso, età imperiale) in relazione al fatto di avere ottenuto in patria la definitiva sepoltura: χαίρε Μελάνωπε χρηστέ, γεινώσκων ὅτι/ ἐκ γῆς Παταρέων εἰς πάτραν μετηνέχθης (per 2036, cfr. sotto, n. 32). Invece Antiokhis si dice infelice perché è morta ancor giovane vergine, e anche perché deve giacere in terra straniera, 351 (04/24/06, da Filadelfia in Lidia, II sec. d.C.): Ἀντιοχίς κούρη ξείνῃ ξείναις ἐν ἀρούραις/ παρθενικὴ κείμῃ [δύσμορφος ---]. Per il rammarico di non essere sepolto in patria, cfr. 522 (Musaïos da Tarso è stato accolto in morte dalla terra italica: αἰαῖ, ποῖ πόθεν ἦκε θανεῖν); 1743 (*Anth. Gr.* VII 510, attribuito a Simonide, per Kleisthenēs naufragato sul Ponto Eussino); e ancora *SEGO* III 13/06/03; 16/52/02 e 61/12 (Khairephanēs è morto in Licaonia e là sepolto, ξείνον καὶ πόλιος καὶ τόπου, οὐ κέχυμαι, e solo dopo dieci anni ha ottenuto una tomba in patria, ad Antiochia di Frigia presso la Pisidia). Nell'epigramma di Arcesilao per Menodoro, riportato da Diogene Laerzio IV 31 (*Anth. Gr. App., ep. sep.* 382, *GVI* 1506), il rammarico per la sepoltura lontano dalla terra natale è mitigato dalla considerazione che le vie che portano all'Acheronte sono della stessa lunghezza, quale che sia il punto da cui si misurano: ἀλλὰ γὰρ εἰς Ἀχέρωντα τὸν οὐ φατὸν ἴσα κέλευθα./ ὡς αἶνος ἀνδρῶν, πάντοθεν μετρεύμενα. Sono interessanti in proposito gli epitafi per i medici: la loro attività di studio e professionale si svolgeva di frequente in terre straniere, anche lontane; e da una parte viene messo in rilievo il fatto di essere sepolti in patria (cfr. 506, 09/11/05 [Eraclea Pontica, I d.C.?: in un grande heroon funerario, ἔξοχον ἱητρόν, ξείνε, Μήμιον ὦ]δε καλύπτει/ γῆ [πα]τρίη πλήσαντα ἐπτά βίον δεκάδας]; 16/61/11), o di avervi dopo la morte fatto il ritorno definitivo (cfr. 445, 11/05/01, da Nicopoli al Lico, III d.C.: finalmente Theokritos, medico morto giovane in terra straniera, potrà riposare in patria, ὄν δὴ γαῖα κέκευθε πάλαι ξείνως --- βως./ νῦν δέ γε τύμβος ἔχει πάτρην ἐν Νεικοπόλῃ); o che in patria è da una persona cara ricordato con un cenotaffio il medico morto altrove (cfr. 1321, 08/08/6, da Adriani in Misia: la nutrice piange il giovane medico Aristoklēs, τὸν ὀθνεῖη κείμενον ἐν κοίῃ, e cioè Ῥώμης βασιλίδος ἐν δαπέδοισιν/ ἔσθλὸν ἐν εἰητροῖς ἤδη ἔχων ὄνομα); dall'altra parte, però, può anche l'ultima sede di residenza essere messa in evidenza, in quanto illustrata dalla presenza del valente professionista o in quanto per la sua importanza dà essa stessa lustro al medico (cfr. 520, 14/16/03, da Vasada in Licaonia, II/III sec. [ὠκύμορον ξείνον Διονύσιον, ἔσθλὸν ἱητρόν./ ἀντὶ πάτρης Κρουναίων γῆ κατέχει Οὐασάδων]; 766 [vd. sotto, n. 30]; e 1907, da Milano, IV/V sec. [τοῦνομα πατρὸς ἔχων Διόσκορος· ἦν δ' ἀπὸ πάτρης/ Αἰγύπτου ζαθέης, ἡ δὲ πόλις τὸ γέρας: si intenda ἀνέθηκε οὐ simili]).

Ὠκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ τέρματα ἠπειροῖο
 Εὐρώπης Λιβύης τ' ἠδ' Ἀσίας μεγάλης·
 5 καὶ τὰ μὲν οὕτω πάντα ταλαιπώρως τετέλεσται,
 τέκνα δὲ οὐκ ἐγένονθ' Ἥδους [οὐδ]αμόθ[εν/ι].

Come il medico Antiokhos di Taso anche Hêdus²⁸ ha molto viaggiato, fatto che testimonia del suo impegno e del successo professionale. E come nell'epitafio di Antiokhos troviamo qui una dizione che pur richiamandosi all'epica mostra notevoli accenti individuali, che sottolineano la rilevanza di questo dato. Al v. 2 oltre alla forma epica γαῖαν²⁹ si noti il richiamo a *Od.* I 3 per il motivo del «molto» e del «vedere» in una formulazione fortemente originale: è da osservare, in particolare, che κατιδόντ- quadrisillabo non ricorre mai nella poesia esametrica, in nessuna sede del verso;³⁰ al v. 3 oltre al genitivo 'omeri-

²⁸ L'accentazione Ἡδύς, Ἡδύος, già in Robert, «Hell.» II, p. 103 (n. 6: «Le nom est plusieurs fois attesté dans les inscriptions de Bithynie»), è ripresa in Peek e da ultimo in Merkelbach e Stauber (e cfr. anche *A lexicon of Greek personal names*, vol. I, ed. by P.M. Fraser & E. Matthews, Oxford 1987, p. 201; vol. III A, Oxford 1997, p. 192, s. v.); trattandosi di un nome (ipocoristico), e non dell'aggettivo, si dovrà bene marcare la ritrazione d'accento: cfr. Schwyzler, *Griech. Gr.* I 420 e, per es., Θάρσος, Θάρσος (Leonida, *Anth. Gr.* VII 506); Θράσος, Θράσος (in *Lex. of Greek pers. names*, I, p. 227; III A, p. 213; III B, Oxford 2000, p. 202; e II, ed. by M.J. Osborne & S. G. Byrne, Oxford 1994, p. 229, s. v.). In *SEGO* II 09/05/42, sempre da Nicea (I sec. d.C.) è data l'accentazione corretta per l'epitafio di Secondo, figlio di Hêdus (Ἡδύος ... παῖδα) e di Theodotê.

²⁹ Il nesso πολλὴν γαῖαν si trova di frequente nell'epica, ma mai aggettivo e sostantivo sono posti direttamente a contatto (in *Il.* XV 80 s. πολλὴν è a fine verso e γαῖαν all'inizio del v. successivo): un confronto in proposito si può stabilire con le *Argonautiche orfiche*, 463 (διὰ) πολλὴν γαῖαν all'inizio del II piede, e con gli *Oracoli sibillini* I 156 (stessa sede metrica dell'epigramma, ma γαῖαν va letto come pirrichio; e cfr. anche Teognide I 428 πολλὴν γῆν divisi dalla cesura del pentametro, e si tratta della «molta terra» di una sepoltura). Si veda anche l'epitafio per un altro medico itinerante di Nicea in Bitinia, morto in Perrebia, in *IG IX 2*, 1276 (= *Epigrammata Graeca*, ed. G. Kaibel, Berlin-Frankfurt a. M. 1878-79, 509, p. 203 s.): θεοῖς/ κ[α]ταχθονίοις/ ἰατρὸν μ' ἐσορᾶς, φίλε, Βιθυνὸν πόλεως Νικαίας/ πολλὴν θάλασσαν/ καὶ γαῖαν περινοστήσας τὸ π[ρ]ωμ[έ]νον ὧδε ἀπέτ[ρ]εισα,/ ἐξ[η]κοστὸν/ καὶ πρῶτον ζήσας/ λυκάβαντα. In un'epigrafe da Tomi (III sec. d.C.: *Inscript. Daciae et Scythiae Min.*, II, București 1987, ed. I. Stoian, n. 375) Epiphania afferma: πολλὴν μὲν ἐσεῖδον ἐγὼ γαῖαν πᾶσαν τε ἔπλευσα θάλατταν· ἦν γὰρ ἔμοι γενέτης καὶ γαμέτης ναύκληροι. Una precisa citazione omerica si ha in una epigrafe dalla Pisidia (citata dai Robert in «Bull. Ép.» 1961, cfr. sopra n. 9): Ἰταλίην δ' εἶδον, πολλὴν δ' ἐπελήλυθα γαῖαν (per il secondo emistichio cfr. *Od.* IV 268: si tratta delle affermazioni 'odissia-che' di Menelao, vd. qui sopra n. 5).

³⁰ Le uniche eccezioni che trovo sono in un'epigrafe del II/III sec. da Roma (*GVI* 1164, κατιδοῦσα v. 10, in clausola: Marcia che, dopo aver avuto due figli maschi, è morta poco dopo aver visto il terzo figlio, la femmina) e in una da Amorgo del III sec. (*GVI* 1295: κατιδόντες, in clausola); in *GVI* 1153 (*IME* 10, cit. sopra, n. 22) al v. 11 κατιδόντ'] è inte-

co' ἠπειροῖο vi è la ripresa del nesso epico Ὠκεανοῦ τε ῥόας: ma la collocazione incipitaria è affatto eccezionale.³¹

Per quanto riguarda il v. 1 con l'opposizione carni/ossa, si possono stabilire utili confronti con altri epigrammi funerari, non certo con l'epica: e di regola questa opposizione è messa in rilievo quando il luogo di sepoltura è diverso dal luogo dove è avvenuta la morte. L'esempio più antico è forse dato da un'iscrizione attica del V sec. a.C. (*GVI* 1747, *CEG* 1 98):

σάρκας μὲν πῦρ ὄμματ' ἀφείλετο τῆλκε (*uel* τῆλκε) Ὀνησός,
ὄστέα δ' ἀνθεμόες χῶρος ὄδ' ἀνφει
(*l. ἀμφέκυθε, ἀμφέλαβεν, ἀμφίς ἔχει*).³²

Ma vorrei richiamare in particolare l'attenzione sul v. 5, sul motivo, di per sé molto frequente negli epigrammi funerari, del τέλος βί-

grato e trisillabo. Del resto il verbo in quanto tale non è molto attestato nella poesia esametrica (anche nelle forme trisillabiche). Un'allusione al v. 3 dell'*Odissea* è forse da cogliere ancora nell'epitafio del medico Dōrotheos, nato ad Alessandria e sepolto a Titorea in Focide (*GVI* 766 [cfr. sopra, n. 27]), v. 5: ἄστε[α δ' ἐλθῶν πολλά περιπλανίη. Ed un'altra in quello per Alexandros (*SEGO* II 08/02/01, dall'isola di Proconneso), che sull'isola è morto senza aver potuto riveder la sua terra né il padre, che aveva colpevolmente abbandonato insieme alla madre, per la sua voglia di navigare e di vedere molte città: ὅς κατέλειψ' ἀλυτρός γαίην κὲ μήτερα τήν με τεκοῦσαν/ καὶ πλεύσειν ἐβελήσα, πολλὰς δὲ πόλεις ἰσαθρήσαι, vv. 2-3; del medico Modios Asiatikos, caposcuola metodico (*GVI* 1395, *SEGO* I 05/01/51, da Smirna, d'età traianea/adrianea) si dice πολλὰ μὲν ἔσθλα παθῶν φρεσί, πολλὰ δὲ λυγρά: qui il ricordo di *Od.* I 4 si combina con quello di IV 230-32 (quest'ultimo passo precede di poco le affermazioni di Menelao che richiamano da vicino il prologo, cfr. sopra, nn. 5 e 29).

³¹ In *Od.* XXIV 11 Ὠκεανοῦ τε ῥόας è all'inizio del II piede, e così in Esiodo, *Th.* 841 (nom.); così è in *Il.* XVIII 240 per (ἐπ') Ὠκεανοῖο ῥόας e *Hymn.* V (ad Afrodite) 227 (παρ') Ὠκεανοῖο ῥοῆς. Altrimenti «le/a correnti/e dell'Oceano» trovano posto in clausola: cfr. (ἐπ'/ ἀπ'/ παρ') Ὠκεανοῖο ῥοάων in *Il.* III 5, XIX 1, *Od.* XXII 197; (παρὰ/ περὶ/ περὶ δὲ) ῥόος (ον, ες) Ὠκεανοῖο in *Il.* XVI 151, XVIII 402, *Od.* XI 21, XII 1, *Hes. Op.* 566 e *GVI* 1684, 9 (II d.C.).

³² Per l'emendamento di Peek ἀμφίς ἔχει, cfr. sopra, n. 17 (e *GVI* 400, 3 καὶ [νύ με Περσεφόνης] ἀμφίς ἔχει θάλαμος; 2027, 5 οὐ βάτοι, οὐ τριβολοὶ τὸν ἐμὸν τάφον ἀμφίς ἔχουσι; diverso il senso in 29, 6 [= Demostene, *Per la corona* 289 = *Anth. Gr. App., ep. sep.* 52] ὡς μὴ ζυγὸν αὐχένη θέντες/ δουλῶσύνης στυγεράν ἀμφίς ἔχουσιν ὕβριν, per cui cfr. sopra, n. 15). In *GVI* 1827 (*IMÉ* 62, III o II sec. a.C.) è riportato l'epitafio del giovane Philoxenos, morto e cremato a Cauno e sepolto in patria ad Alessandria: ἀλλά σου ὄστέα πηγὰ πατῆρ θέτο τεῖδε κομίσσας,/ Καῖνος ἐπεὶ μαλερώι σάρκας ἔδασσε πυρί. Cfr. *SEGO* I 03/06/04 (*GVI* 2006, da Teo in Ionia, I/II sec. d.C.: la quindicenne Iopē è morta in Frigia, in *Prhygia* [*sic!*] *miserae corpus, Volcane, cremasti/ sumeret ut tellus muneris ossa mei*; nell'epitafio in greco solo ὄστέα καὶ σποδιῆ κειμένη ἐνχθόνιος); 03/07/19 (1012, da Eritre, I sec. d.C.: la morte è avvenuta a Claro, ἔνθ' ἄρα τῆι φθονερῆι φλογὶ κάππεσον, e

ου, che qui trova una formulazione del tutto inusuale:³³ e in corrispon-

da là l'urna è stata riportata in patria, κείθέν με πάτρης ἐπεβήσετε [I. -σατε]); II 10/02/03 (1774, da Cesarea/Adrianupoli in Paflagonia, età imperiale: Alexandros è morto a Roma, là si è dissolto il suo corpo [σῶμα μὲν ἐν Ῥώμῃ λύτο], ma, le ossa, le ha la sua patria [ὅστέα ἴσχει πάτρῃ], o meglio la patria intera ha la sua anima e l'urna le ossa [ψυχὴν γὰρ σύνπασα πάτρῃ, τὰ δ' ἄρ' ὅστέα θήκη], e più tardi l'anima sua ha accolto l'anima dell'amata moglie Markianē, δέκτο δ' ἐὶ μὲν ἔπειτα ἐῆς ἀλόχου ἐρατεινῆς/ Μαρκιανῆς ψυχὴν ψυχῆ, τὰ δ' ἄρ' ὅστέα θήκη, col v. 5 che riprende la causola del v. 3); /26 (1753, età imperiale: di Markellos il corpo e l'amabile voce ha accolto la terra attica, la stele qui contiene le sue ossa); /29 (990, età imperiale: anche Patruīnos è morto in terra straniera, ξείνος ἐνὶ ξείνοις ἔθανον Πατροεῖνος ὁ τλήμων, v. 1, e vi ha lasciato il corpo nella fiamma, καὶ λίπον ἐν φλογμῷ σῶμα καταχθόνιον./ ὅστέα δ' ἐνθάδε μοι ἐν πατρίδι γαῖα καλύπτει, vv. 2-3); e cfr. anche il secondo epigramma di Sakerdōs (qui sopra, n. 14), vv. 7-8. Sul motivo delle ossa riportate in patria (dopo la cremazione in terra straniera), cfr. *GVI* 645 (Εὐτύχου ἥριον εἰμὶ καὶ οὐ κενόν· ὅστέα γάρ μοι/ πέμψεν ἀδελφειοῦ φροντὶς ἀπ' Εἰταλίας); 920 (Ἀνδρόμαχος μέγα πένθος Ἀριστάνακτος ἀδελφοῦ/ κάλπιν ἐπ' ἄστυ Πάφου πατριον ἴξει ἄγων, e tu, vecchio padre, solo τὰ δ' ὅστέα παιδὸς ἐπόψει); 1026 (Agathandros è morto a Smirne e genitori e patria, Tomis in Tracia, hanno ὅστέα μούνα λίθῳ τῷδ' ἐνὶ κευθόμενα); 1279 (σοῦνεκεν ἐν ξείνῃ Διονύσιος ἐφθιτο νόσσοι./ [λείψινα δ' ἐξ σποδιῆς ἦλυθεν [εἰς τοκέας]); 1752 (Stratonikos ψυχὴν μὲν ἐν Εἰδομένη προελίμπανεν, ὅστέα δὲ ὤδε, in patria a Demetriade); 2021 (*SEGO* II 11/07/12: del giurista Kleombrotos, assessore in Bitinia e là morto, ὅστέα δ' εἰς πάτρην ὁ πατὴρ ἠνέγκατο Ῥοῦφος/ καὶ κατέθηκ' ἐνδον, ἐνθα περ οἱ πρόγονοι); 2036 (il figlio Titos da Durazzo a Edessa del padre Philippos ὅστέα δ' ἐνθάδ' ἔνευκεν, ἐπεὶ γλυκὺ καὶ μετὰ μοῖραν./ οὐχὶ μόνον ζωὸς πατρίον ἐστ' ἔδαφος, vv. 3-4 e cfr. vv. 7-8); *SEGO* II 10/03/02 (da Amastri, 155 d.C.: il padre Geminus ha riportato in patria le ossa di Aimilianos, morto in terra dorica). Per le ossa rimaste in terra straniera, cfr. *GVI* 1278 (in Nabatea ὅστέα ἴπ[ι] ξείνης τά[ιδε] δέρκεο τῷδ' ἐνὶ τύμβῳ/ Σιλουανοῦ μελέου, λίψανα πυρκαϊῆς); 1882 (a Gortina, la tomba di Philō: ὅστέα δὲ ξίνα κατέχι κόις, ἃ δὲ Λίβυσα/ πατρὶς Ταυχίρων οὐκ ἐκάλυψε κόνει); e 2017 (i compagni hanno reso a Corcira gli onori funebri ad Alkēn di Anfilochia, ὅστέα δ' ἐν νάσσοι τῶνδ' ἔταροι κτέρισαν, mentre del suo triste destino di morte solo poté udire la patria, ἧ μάλα δὴ περὶ σεῖο λυγρὸν πότμον ἔκλυε πάτρα). Un caso del tutto particolare è rappresentato da Demētrios, *GVI* 1120 (*SEGO* I 02/03/01, da Amizone in Caria, II sec. a.C.): sgozzato da uno schiavo nel sonno di una sbronza, è morto bruciato nell'incendio appiccato alla casa, e ora genitori e fratelli hanno raccolto ὅστέα καὶ σποδιήν. In altri epigrammi 'ossa e carni' formano un nesso solidale che si oppone, in quanto elemento materiale contenuto nella tomba, ad un fattore spirituale che rappresenta la più vera essenza del defunto: cfr. *GVI* 1757 (*CEG* 2 545); 1760 (*SEGO* I 03/02/71); 1762 (l'opposizione più spesso si realizza con ψυχὴ/σῶμα: cfr. l'epigramma per i caduti ateniesi a Potidea [Thuc. I 63, 3], *GVI* 20, e 1065 [*SEGO* I 04/05/04]; 1742 [01/03/01]; 1755 [ψυχὴν καὶ ὑπερφιάλους διανοίας]; 1756; 1758 [03/07/14]; 1764 [08/01/50]; 1766; 1768; 1769; 1770; 1773; 1776; 1777; 1889; con ψυχὴ/δέμας: 1031; 1772; 1922 [01/12/18]; 1978; con ψυχὴ/σκῆνος: 1775; con ψυχὴ/σάρξ: 16/31/17; con ψυχὴ/τερὰ κεφαλῆ: 1767; con ψυχὴ/μορφή: 1761; con ἀθάνατον κέαρ [= ψυχὴ ἀείζωος: σῶμα χιτῶν ψυχῆς· τὸν δὲ θεὸν σέβε μου ἐὶν τὸν πενταμέτρον] finale/σῶμα: 1763; con πνοή/σῶμα: 1759; con σφωροσύνη/σῶμα: 1778; con μνήμη/σῶμα: 1779, 1780; con ἀρετή/ σῶμα: 1781; 1782).

³³ Questa osservazione è di L. Robert, «Hell.» II, p. 104, n. 1. Il richiamo al 'compimento della vita' (e alla comune mortalità degli uomini) di solito compare in ultima posizione, cfr. *SEGO* I 01/13/01 (*GVI* 1327); /19/42 (1264); /23/03 (774); 02/02/07 (1955: l'aria di Seikelos, πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν, τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπατεῖ); /09/32; 04/10/05; /21/03

denza a questo dato è individuabile un ricordo omerico assai significativo che non mi risulta sia stato osservato.

Il pentametro finale esprime l'amaro rimpianto di non avere lasciato eredi da nessuna parte in un mondo pure attraversato in lungo e in largo,³⁴ e quindi di non essersi assicurato nemmeno quest'unica possibilità di sopravvivenza che agli uomini è data. A Hédus non è riuscito di morire βίλον ἔξανύσα[ντι]/ στεψαμένω παίδω[ν] ἄνθεα κεδνοτάτων, come proclama con senso di appagamento da una stele di Amorgo l'anonimo marito di Puralli(o)n (*GVI* 108, III/IV sec.). I figli (maschi) rappresentano in effetti la continuità, ad essi viene trasmesso il patrimonio in prima istanza ideologico del genitore;³⁵ ma più specifica-

(1331, τοῦθ' ὃ ποτε ὦν γέγονα· στήλλη, τύμβος, λίθος, εἰκόν); 06/03/01 (958); II 08/06/99; /12; 09/05/20; /92; /06/13; /09/13 (la moglie, Lykaris, è morta, forse per lunga malattia, τέλος καμάτοιο λιπούσα, v. 2; ed il marito, Paŕulos, ha fatto costruire il sepolcro γνοῦς τὸ τέλος καμάτου, v. 7); /10/04; III 14/03/01, 12; /06/09 (1900); /13/07 (1428); 15/02/02; /12; /03/02; 16/04/04 (1113a); /06/01 (1905), 15; /08/06 (εἶτε τις ἀθανάτη ψυχῆ χάρις εἶτε βροτοῖσιν, / εἶτε καὶ ἔμ φθιμένοισι πέλοι βιότοιο τελευτή(ς)); /31/93, A 4 e 12, D 12 (cristiano); /34/32 (l'autonomo ταῦτα è posto alla fine *extra metrum*); /42/01 (cristiano); /53/99 (cristiano; per contro, cfr. 31/97, l'epigramma cristiano di Dionusios: [καὶ γὰρ] ἔδωκε μάκαρ κτίσσιαις πάλιν αὐτὸς ἀνελεῖν / [καὶ] κραταιᾷ βουλῆ καὶ σίθῆν καὶ δυνάμει). Si vedano anche *GVI* 183, 2; 231, 3; 261, 2; 263, 2; 266, 5; 267, 6; 378, 2; 396, 2; 438, 5; 598, 2; 670, 4; 784, 6; 832, 2; 876, 6; 970, 8; 981, 4; 1001, 10; 1002, 8; 1055, 4; 1105, 2; 1139, 4; 1184, 6; 1227, 2; 1303, 2; 1338, 4-5; 1345, 6; 1435, 4; 1438, 6-7 (εἶσον ἐν ἀνθρώποις βιότου τέλος, ἐν δὲ γουεῦσιν / οὐκ ἴσον ἐκ παιδῶν πλέθος ἀποχομένου); 1520, 1; 1655, 1-2 (τοῦτο μόνον θνητοῖς ἴσον πέλει ἐγ Διὸς αἴσης, / πᾶσι θανεῖν καὶ φῶς ἡλίοιο λιπεῖν [cfr. 1185, 7-8]); 1656, 1; 1662 (κάτθανον, ἀλλὰ μένω σε· μενεῖς δέ τε καὶ σύ τιν' ἄλλον / πάντας ὁμῶς θνητοῦς εἰς Ἀίδης δέχεται); 1695, 6; 1773, 4; 1863, 6; 1896, 18; 2005, 33; 2040, 8; 2055, 4; 748a, 7; 1522a, 8 (βιότου [τέλ]θος). Cfr. W. Peek, *Griechische Versinschriften aus Kleinasien*, «Österr. Akad. der Wiss.», philos.-hist. Kl., Denkschr. 143 Bd. (Ergänzungsbd. zu den Tit. Asiae Min. nr. 8), Wien 1980, p. 47, n. 33 (*SEGO* II 09/05/20, presso Geyve in Bitinia): [τοῦτο] βίλου τὸ τέλος· χαί[ρ]ε δ[έ] καὶ πάραγε, «die Formel, in Prosa-Inschriften oft einfach zu τοῦτο oder ταῦτα verkürzt»; e M. Guarducci, pp. 153 e n. 6, 189 s., 515.

³⁴ Europa, Libia e Asia sono le tre parti che costituiscono la totalità dell'οἰκουμένη, fin da prima di Erodoto (che trovava da ridire su questa divisione), cfr. II 16, 1: (Elleni e Ioni) φασι τρία μόρια εἶναι γῆν πᾶσαν, Εὐρώπην τε καὶ Ἀσίην καὶ Λιβύην (anche IV 42, 1; e [Aristotele], *De mundo* 393 b21-22; Polibio III 36 e XII 25, 7; come è noto, Περὶ πλοῦς τῆς θαλάσσης τῆς οἰκουμένης Εὐρώπης καὶ Ἀσίας καὶ Λιβύης è il titolo dello scritto di ps. Scilace; e si veda anche l'iscrizione di Epidauro in onore dello storico Filippo di Pergamo [II/III sec. d.C., cfr. *FGrHist* 95 F 1 Jacoby], dove è riportato probabilmente il proemio dell'opera: ἐγὼ παντοίων παθέων καὶ ξυνεχέος ἀλληλοφονίης ἀνά τε τὴν Ἀσίην καὶ τὴν Εὐρώπην καὶ τὰ Λιβύων ἔθνεα καὶ νησιωπέων πόλιας καθ' ἡμέας γεγενημένων ὅση χειρὶ τὴν περὶ τῶν καινῶν πρήξεων ἱστορίην ἐξήνεγκα ἔς τοὺς Ἕλληνας).

³⁵ Su un piano collettivo, per un impegnativo lascito eroico-politico, si veda *GVI* 11 (*Anth. Gr.* VII 512, attribuito a Simonide: per i Tegeati morti nel 479/8 contro i Persiani ovvero nel 473/2 contro gli Spartani, οἱ βούλοντο πόλιν μὲν ἐλευθερίαι τεθαλιῖαν / παισὶ λιπεῖν,

mente sono i figli quelli cui si affida la cura delle proprie spoglie mortali: καλὸν ἀποφθιμένοισι δόμεν γονεῦσι ἀμοιβάς,/ δάκρυα καὶ στήλην καὶ τάφον εἶν Ἄϊδαο, sta scritto sulla stele di un sepolcro familiare di Pompeiupoli in Paflagonia (*SEGO* II 10/05/01, età imperiale); ed in caso di premorienza del figlio un ricorrente lamento è proprio quel-

αὐτοὶ δ' ἐν προμάχοισι θανεῖν). Cfr. sopra, n. 22 per *GVI* 545 e 1345; inoltre 439 (da Odesso in Tracia, II/III sec.): *Mentēs* è morto in vecchia età (γηραλέου βίτου δόξαν ἀειράμενος) e si è assicurato un posto di assoluta venerabilità tra i defunti (εἶμι δ' ἐνὶ φθιμένοις γεραρώτατος) perché ha potuto lasciare ai concittadini «figli gloriosi» (οὐνεκεν ἀστοῖς/ κύδιμα τέκνα λιπὼν ἤλυθον εἰς ἀνεσιν); 858 (da Atene, III sec. d.C.: per *Panathēnaios*, τόνδ' ἐπὶ σοὶ παῖδαις θυμήρεα τύμβον ἔτυξαν,/ τοὺς λίπες ἀντὶ σέθεν [κλεινὸν ἔρεισμα πόλει]; 1485 (cit. sotto, n. 39: la fama sempre dirà Gorgias ottimo, δόξαν ἐάν ἀπαλλοῖς παισὶ [λιπὸντα φίλοις]); e anche 1168 (*SEGO* II 11/13/02, da Sebastupoli nel Ponto, II sec. d.C.: *Pantarkhos* ha servito con onore nell'esercito; tornato in patria si è sposato ed ha avuto due figli, di cui l'omonimo più grande presta anch'egli servizio nell'esercito, [ἀτ]ρεκέως Πάνταρχος ἐγὼ νῦν [δ]λβιός εἶμι Peek: εἶν Ἄϊδαο Merkelbach/ [γη]θῶ (Mitford: [ζῶ]ω Peek) τ' ἐν παιδέσσι ἐμοῖς, οὓς δῖτα γυναικῶν/ [τ]ίκτητε ... , [τὸν μὲν γὰρ στρατιῆσιν ἀρίθμοι, ὥσπερ ἐγὼ πρίν],/ [τῆ] σφετέρῃ τιμῇ περιλαμπέα, τὸν [δέ] γε μήτηρ/ [θ]ρεψαμένη πάτρης τηλέκλυτοῖν ἐλπίδ' ἀέξει). In *GVI* 1102 (da Cirene, II/III sec.) sembrerebbe espressa una perfetta identificazione tra il padre e i propri figli: *Dionūsīs* dice il suo nome, la sua patria e poi che «io son divenuto i miei figli» (οὐνομα μὲν Διονῦσις, ἔφθ δὲ πατὴρ Κυρῆνα,/ καὶ παῖδες γενόμεν); ma forse è necessario intervenire (παῖδας τεκόμαν, Peek: è probabile una confusione tra (ἐ)γενόμεν e (ἐ)γενάμεν, quest'ultima forma ametrica); nel verso finale c'è un notevole *lapsus* del lapicida: τοῦτον ἔχω μισθὸν δύσθιον εὐσεβίης. Il poeta avrà onvviamente inteso *λοῖσθιον* > *λύσθιον*, il lapicida invece, mi fa notare V. Di Benedetto, di fronte al vanto della *pietas* di *Dionūsīs* a cui viene riferito il fatto di «aver generato figli e di aver visto i figli dei figli» (v. 2, καὶ παῖδας γενάμεν? καὶ παίδων παῖδας ἐσεῖδον [cfr. sopra, n. 22]), d'aver raggiunto la rispettabile età di novantotto anni (v. 3, πλὴν δὴ ἑπτῶν ἑκατόν) e d'esser morto tranquillamente nel sonno non stroncato da malattie (v. 4, θνήσκω δ' οὐ νόσοισι δαμείς, εὐδων δ' ἐν κοίτῃ), si è lasciato sfuggire l'aggressivo commento, favorito dal facile passaggio da Λ a Δ e da un più decifrabile epiteto, che questa – la morte in quanto tale, e non la dolce morte nel sonno – è «la mercede empia» ottenuta (δύσθιον > *δύσθιον*: si noti che *λοῖσθ(ι)ος* non è comune negli epigrammi funebri, nonostante l'altissima frequenza della nozione 'ultimo/estremo', cfr. 49, 1 [σῆμα, I sec. d.C.]; 657, 2 [οἶκος, il sepolcro, cca. 205 d.C.]; 1148, 16 [ανν., II a.C.]; 1204, 1 [parole, III sec. a.C.]; 1501, 1 [ανν., III a.C.]; 1998, 12 [ῆμαρ, III/IV sec.]). Sul motivo di continuare a vivere nei figli, cfr. *GVI* 676 (*SEGO* III 16/09/01 = *Anth. Gr.* VII 331: [la moglie di *Phroures*] λέϊπω δ' ἐν θαλάμοις γαμετοῦ χορὸν εὐκλέα παίδων... μουνογάμος θνήσκω, δέκα δ' ἐν ζωοῖσιν ἔτι ζῶ). Un motivo di consolazione hanno i genitori per la morte dell'irrepressibile *Theophanēs*, *κενεῖσι* ... ἐπ' ἐλπίσιν ἀνδρωθέντα, nel fatto che egli ha *νήπιον* ἀνθ' αὐτοῦ παῖδα λιπόντα δόμοις (è il pentametro che chiude l'epitafio: *GVI* 775, *SEGO* I 03/06/08 da Teo, tarda età ellenistica). E naturalmente il patrimonio era anche quello concreto delle sostanze, cfr. *GVI* 449 (*Anth. Gr.* VII 678: io *Sōtērikhos* qui giaccio ὄλβον ἐμῶν καμάτων γλυκεροῖς τεκέεσσιν ἐάσας); lasciato ideologico e insieme patrimoniale è quello che affida al figlio *Euthudamos*, in 102 (da Itaca, III sec. a.C.: Τιμέαι δὲ παιδὶ/ ἔλλιπε καὶ κτήσιν καὶ κλέος ἀθάνατον); cfr. anche 1449 (da Calcide, III sec. a.C., per *Kleonikos*, morto in vecchiaia αἰνετὸς ἀστοῖς: λιπαρὸς δὲ τοὶ ὄλβος ὀπίσω/ παίδων τε ἀκμαία λείπεται ἀλικία).

lo di dover tributare gli onori funebri a chi invece sarebbe toccato di renderli al padre (ai genitori).³⁶ E così rimpianto esprime chi, per non avere avuto figli, deve in vita provvedere da sé ad assicurarsi il monumento funebre.³⁷ Va ricordato infatti che il sepolcro è l'estremo γέρας e motivo di gratificazione per chi muore: Kokkos definisce λυπρὸν τοῦτο ... τὸ γέρας, e tuttavia ἀνδρῶν μὲν ζώντων λύπη, τέρψις δὲ θανόντων (GVI 484, da Corinto, III sec. d.C.: il pentametro finale manifesta una ragionevole cautela, εἴ γέ τις εἰς Ἀΐδην τέρψις ἔφυ μέρωπων – un caso molto particolare di *pietas* nei confronti del padre morto è rappresentato da un Melio, forse condannato alla *damnatio memoriae* e riabilitato dal figlio: questi, riabilitandolo e onorandolo poi con la stele tombale, non gli ha potuto dare certamente una seconda luce di vita, ma gli «ha acceso la sacra vita della fama», ed il

³⁶ In *SEGO* I 07/06/05 (GVI 1350, da Ilio, I/II sec.) il giovane apprendista barbiere Kintos lamenta la sua morte prematura ed il dolore dei genitori: ... ὦ μοίρης πικρὰ λογιζομένης· οὐς γὰρ ἐδέϊτο εὐχαῖς τέκνου ὑπο τυμβεύεσθαι, / οὔτοι νῦν τέκνου σήμα(ι) ἐπέθεντο τάφωι. Cfr. anche II 09/05/09 (664, *Anth. Gr.* VII 701 [Diodoro grammatico], da Nicea in Bitinia, I sec.?: la patria ha voluto onorare con l'iscrizione il prode Akhaios ed il padre Diomēdēs ha eretto il sepolcro, δύσμορος, αἰάζων ὄλοδὸν κακόν· ἢ γὰρ ἑώικει/ υἷα οἱ τίθειν ταῦτα κατοικομένηι); III 16/08/02 (1272, da Temenutire in Frigia, 114/5 o 168/9: Demās ed il fratello sono morti prima della completa fioritura dell'età, οἷς δ' ἔπρεπεν τεύχειν γονέων τάφον, οἶδε θανόντες/ κοσμοῦνται μογερῶν εἰκόσιν ἐκ πατέρων [cioè dal padre e dalla madre]).

³⁷ Cfr. GVI 257 (dall'isola Megiste in Licia): si tratta del marinaio Timōn, ζῶν αὐτῷ ναύτας] Τίμων πόρε τοῦτ' ἐπίσαμον/ μνάμα καὶ εὐλιμένου κείμενον ἐντὸς ἄκρας· / οὐ γάρ τοι γεναὶ τέκνου[ς] ἤνθησε κατ' οἶκον, / ὥστ' ἄν, ἐπεί κε θάνη, σά[μ] ἐπὶ τῷ κτερίσαι· / [τ]οιγάρ τοι μνάμας αἰωνίου αὐτὸς ἑατῶν/ τεύξετε τὸν εἰς αἰεὶ σηκὸν ὑποχθονίων (per le immagini del porto della morte, vd. sopra, nn. 23-25, e per l'augurio finale ἀλλὰ σύ, ναυβάτα [in realtà ogni uomo che naviga su questa terra], χαίρε καὶ ἐλόβριμου μετὰ νηὸς]/ πατρίδα σὴν ἠκόλις, ὦ ξένε, καὶ φίλιους, vv. 7-8, cfr. 446 citato alla n. 24 in fine). Veramente disperati sono i versi di Phoibos, di certo senza eredi: egli ha molta terra versato per la tomba della moglie Akuleīna (Aquilina), ha eretto (ὑψώσας) il monumento funebre e posto una splendida stele (στήλην τ' ἔστησα φαεινήν); ma quando verrà il suo momento, τίς μοι ταῦτ' ἔρξει, τίμι δ' ὕστατα ῥήματα λέξω, / τίς δ' ἄδιδὸν κλαύσας θρηῖνον τ' ἄδιδων ὕμνον τε ...; (GVI 1441, *SEGO* II 11/08/01, da Amasea, II/III sec.). Però non basta aver dei figli ancora in vita per vedersi assicurate, al momento della morte, le onoranze funebri: il previdente ci penserà per tempo, perché gli eredi dimenticano facilmente; cfr. GVI 248 (da Taso, II sec. d.C.: Au. Philippos ha provveduto al sepolcro per sé e la moglie Antōninē e per i figli, [εἶ] εἰδὼς κληρονόμων τὴν ἐπιλησμοσύνην/ καὶ κοινοῦ θανάτου μνημόσυνον προβλέπων); 249 (da Viminacio in Mesia, II/III sec.: e così ha fatto, per sé, anche Apollōnis κληρονόμων ἰδῶς τὴν ὑπολησμοσύνην); e, tra gli eredi, proprio i figli possono essere gli immemori: 255 (16/62/03, da Apollonia in Frigia, III sec. d.C.: [οὐ]δὲν ἐπ' ἀνθρώπων ἴδιον· γέρας ἦγαγε μόνον, / [δ]οτὶς ζωὸς ἐὼν τεύξεν τάφον αὐτὸς ἑαυτῷ· [λησμοσύνη γὰρ ἔχει παῖδας πατρὸς] φθιμένοι).

morto richiama in proposito il verso odissiaco di III 196 ὡς ἀγαθὸν καὶ παῖδα καταφθιμένοιιο λιπέσθαι, *GVI* 1645, *SEGO* I 03/02/58, da Efeso, forse I sec. a.C.).³⁸

³⁸ La menzione dei figli (ed eventualmente del coniuge superstite) che onorano i(l) genitore/i ricorre spesso negli epitafi anche all'interno della sezione metrica. Cfr. per es. *GVI* 176 (*CEG* 2 649, dalla Tessaglia, IV/III sec.: τιμήν|, ἥμπερ ἔλοικ(εν) nome del figlio e nome del padre al dat.) πατρί| [τῆ|δε/ σαμ' ἔ|θετο] φθιμένωι, μνήμα φιλοφροσύνης); 679 (Panticapeo, II/I sec.: la *pietas* mostrata dal figlio nei confronti dei genitori è contraccambiata dalle loro preghiere nell'Ade, che egli possa ottenere altrettanto dai propri figli, ἄλσει καρποτόκω πάτρης ὑπέθηκε γονῆς/ κοινοθανεῖ μόχθων γήραϊ παυσαμένους,/ Ἀργοναῖν καὶ Μᾶν· οὐ γὰρ τάφον, εὐσεβέων δὲ/ δῶρον ἀείμναστον δεῖξε φίλοις χάριτα./ εὐχαὶ δ' ἐκ γονέων ἐξ Ἄιδος εἴ τί ποτ' εἰσί,/ Ἀντίπατρ', ἐκ τέκνων τάσδ' ἀπέχους χάριτας [si notino i motivi della sepoltura in patria, della morte in vecchiaia e della cessazione delle pene, per cui cfr. sopra, nn. 27, 22, 23]); 795 (*SEGO* II 09/12/06, da Iliupoli in Bitinia, età imperiale: Σαρπῶδον, morto in tarda età, ma giovanilmente arzilla [οἶον ἐν ἦβῃ] e di morte che non ha comportato dolori [ἀ|ναλγήτω ... θανάτω], παῖδες μιν κατέθηκαν ἰδ' ἑγγονοι, ὡς θέλε, τύνβω); 1314 (da Larissa, I sec. a.C.?: qui giace Ioulios, πληρώσας ἑτέων πέντε καλὰς δεκάδας-/ ἑπτὰ δὲ τέκν' ἔλιπον, κείνων δ' ὑπὸ χερσὶ τέθαμμαι); 1388 (*SEGO* I 05/01/46, da Smirna, III sec. a.C.: la fama della virtù non abbandona Kritōn nemmeno nell'Ade, τοιγάρτοι παίδων σε φίλοι χέρες, ὡς θέμις ἔστιν,/ κρύψαν, ἐπεὶ γήρωσ ὄλβιον ἦλθε τέλος [il *kleos* è così trasmesso ai figli, cfr. sopra, n. 35]); *IMÉ* 1 (dall'Egitto, metà del III sec. a.C.: (Menelaos) ἐκτέρισαν δὲ τέκνων με φίλοι χέρες, ὧν χάριν ἔσχον/ Ἡελίω, γλυκερὰς τάσδε λαβῶν χάριτας); *SEGO* I 01/01/10 (da Cnido, IV sec. a.C., non in *CEG*: al sacerdote Philēratos, καὶ σοὶ μνήμα ἐπέθηκε τόδε/ υἱὸς ὁ σὸς τιμῶν ὡς πρόπον ἦν γονέα); 20/28 (da Mileto, IV sec. a.C., non in *CEG*: per Hērakleidas di Siracusa, ἱμνήμης δ' αὐτῶι παῖδες ἐπέστησαν τόδε σῆμα/ αὐξοντες τιμὴν πατρὶ Συρακοσίωι); II 10/05/02 (da Pompeiupoli in Paflagonia, d'età imprecisata: χερσὶ τέκνων Ἀμυρίων/ τυμβευθεὶς φίλων εἰς Ἄϊδαν ἔμολον); /03 (159 d.C.: Hēlios qui giace ἐκ δεξ' σωφροσύνης/ εὐσεβίης πολύτιμα λαβῶν ἰδίωι| παρὰ τέκνων/ δῶρα παρ' ἀνθρώπων| σεμνὰ νομιζόμενα/ καὶ στήλην κήρυκα βίου πατρὸς, ἦν ἀνέθηκαν/ μνηύειν ἀρετὴν ἀνδρὸς ἀποφθιμένοιο); III 14/06/20 (da Laodicea Catachecaumene: la moglie, la figlia e il genero hanno curato il sepolcro del proprietario terriero e presbitero Varelianos, ma l'epitaffio si conclude con la menzione del figlio, Ἀφθόνιος ᾧ τοκέει γλυκερῶ ἀμοιβῆς δῶρα τελέσσας). Ma il non avere avuto un erede naturale, soprattutto per un medico, poteva bene non essere motivo di così amaro rimpianto. Il medico Philadelphos, che non deve aver avuto figli e, a quel che risulta, nemmeno legami familiari degni di menzione (non si parla di una moglie, viva o già morta, né di ascendenti o di altri congiunti) era pur riuscito a procurarsi un figlio nel suo discepolo Glukōn (sposato con Pantheia anch'essa medico), un 'figlio' che gli ha assicurato gli onori funebri e che ha saputo ereditare il suo patrimonio di sapienza medica: τύμβον μὲν, Φιλιάδελφε, Γλύκωι| σοὶ δέιμαθ' ἑταῖρος|, / ὅν τε λίπες τῆς [σῆς ἄξιον] ὑία τέχνης, *GVI* 2040 (*SEGO* I 06/02/32, da Pergamo, età imperiale), vv. 1-2; e così la sua lunga vita, piena di successi professionali, è stata felice e felice è egli in morte, onorato dal discepolo-figlio: ὄλβιε καὶ ζωῆς, ὄλβιε καὶ θανάτου, v. 16 (cfr. 485 = *Anth. Gr.* VII 606 [Paolo Silenziario o Agatia]: il cristiano Theodōros, ἐν βιότῳ προλιπὼν υἷα γηροκόμου/ τύμβον ἔχει Θεόδωρον ἐπ' ἐλπίδι κρέσσοι μοίρης,/ ὄλβιος ἐν καμάτοις, ὄλβιος ἐν θανάτῳ); e nella sua fama di medico (e capacità di recuperare nell'arte anche un così forte legame umano e professionale) egli ha trovato un elemento di immortalità: (parla il morto) εὔθάνεν Ἴπποκράτης· ἀλλ' [οἶ]θ' ἄνεν· οὐδ' ἄρ' ἔγωγε,/ τοῦ πάλαι Ἴπποκράτους οὐδὲν ἀσημότερος, vv. 17-18. E già la sola grande perizia, oltre a una lunga vita piena di succes-

Quest'ultimo verso viene così a chiudere in maniera tristissima la considerazione anch'essa affatto desolata dell'esametro che lo precede, secondo cui ora tutti quei posti e luoghi lontani visitati e tutta l'attività professionale di Hêdus che la si è svolta, «tutto questo si è così miseramente compiuto».

Si osservi come *ταλαιπώρως* si contrapponga alla nozione contenuta nel nome del medico, a Hêdus: il suo destino umano si è compiuto in modo tutt'altro che «dolce». ³⁹ E la ricerca dell'ossimoro giocato sul nome del medico in connessione col motivo topico del *τέλος βίου* («miseramente») e «Dolce» sono collocati subito dopo la cesura mediana dell'esametro e del pentametro) ha risvegliato il ricordo omerico, di un passo dove si afferma che il 'compimento' si è realizzato senza più alcun sentimento di 'dolcezza'.

La clausola *τετέλεσται* è significativa al riguardo: non ricorre mai se non in questo passo omerico, dove appare inserita in un contesto di assoluto sconforto. Si tratta del colloquio di Achille con la madre Tetide dopo la morte di Patroclo nel XVIII dell'*Iliade*, vv. 73 ss.; Tetide chiede ad Achille perché pianga: τὰ μὲν δὴ τοι τετέλεσται / ἐκ Διός,

si, è sufficiente motivo di *makarismos* funebre per il medico Philōn di Sicione (1699, da Atene, metà del III sec. a.C.: [οὔνεκα] καὶ μακαριστὰ λέγοι τις ἄν), ὧν ὄδ' ἔκλυρσεν), [εὐδαίμων] γλήρωσ, ἐσθλὸς ἀνὴρ [γεγαώς]).

³⁹ Meriterebbe un'indagine sistematica lo spunto che il nome del defunto (o di un dato riferentesi alla sua morte) offre per equivoci e giochi verbali. Dalla lettura dei tre volumi di *SEGO* fin qui usciti ho preso nota delle epigrafi seguenti: I 01/20/23 (da Mileto, fine del II sec. a.C.: Batiō, e prima di lei un figlio piccolo, è morta nel mese festoso di Apaturione, che dovrebbe invece dirsi Apatenorione, mese dell'inganno); /26 (*GVI* 1485, forse ancora d'età ellenistica: di Gorgias, ginnasiarca, benemerito della città, sempre proclamerà la fama che fu ἐσθλὸν ἐν ἀμερίοισιν Ἀριστέου υἱὸν ἄριστον); 02/06/13 (1934, da Stratonicea in Caria, II/III sec.: il padre adottivo Karpos ha posto la stele per ricordare Epaphroditos, giovane e brillante medico [per il nome si ricorre a una perifrasi: Κυπρογενοῦς Παφίης ὁ ἐπάνυμος ἐνθάδε κέμαι], la cui morte ha fatto perdere «tutto il frutto» delle fatiche spese nell'allevarlo, θρέψας μοι Κάρπος στήλην μνήμης ἐπέθηκεν./ πάντα ὀλέσας καρπὸν τῶν ἐπ' ἐμοὶ καμάτων); /14 (1787, citato sopra, n. 27: l'impossibilità di inserimento del nome di Theagenēs nell'esametro costringe ad una perifrasi che permette di sottolineare l'opposizione divino/mortale fin dal primo verso, οὔνομά μοι θεῶν, τὸ γένος δέ μοι ἐκ βροτοῦ ἐστιν [cfr. anche *GVI* 237 e 752; in 1326 il nome Taxiarkhēs costringe alla sostituzione dell'esametro con un trimetro giambico, cfr. v. 6: οὐ γὰρ ἐν ἑξαμέτροις ἤρμοσε τοῦνομ' ἐμόν]); /09/29 (da Afrodisia, età giustiniana: di Euphēmia si dice κούρης ἢ τὸ πάροιθεν ἐπάνυμον οὔνομα κέτο/ μήτιος εὐφήμοιο, καὶ οὐκ ἔτέρ' ἔπλετο φήμης/ εὐφύεος); /12/08 (983, da Ierapoli, II sec. d.C.: il gladiatore Stephanos dichiara la sua identità e l'occasione della morte, οὔνομά μοι Στέφανος· δέκατον στεφθεῖς ἐν ἀγῶνι/ θνήσκω); 03/03/01 (1119, da Metropoli in Ionia, I sec. a.C.: il defunto si presenta al passante dicendo

e questo ‘compimento’ rappresenta il recupero gratificante della τιμή da parte di Achille. Ma l’eroe che ha ottenuto questa piena soddisfa-

οὐνομα δ’ εὐσήμως μοι Ἀπολλῶς ἐστίν, ὁδεῖτα, con richiamo al noto accostamento paretimologico Apollo/apollumi, -mai); /07/08 (da Eritre, dopo 100 a.C.: Alupētos contesta la correttezza del suo nome, [οὐνομα Ἀλύπητος ψευδώνυμον· οὐ γὰρ ἄλυπον]/ [ἐ]σχον εἶν ἔργοις συντυχίην βιότου); /16 (948, I sec.: anche Phōtinos contesta il proprio nome, οὐνομα δ’ ἐστίν ἔμον ψευδήγορον· οὐ γλυκὺ γὰρ φῶς, / ἄλλ’ Ἀίδην ἐσορῶι λυγρὸν ἐπιχθονίους); /04/05/06 (da Tiatura, tarda età imperiale: Dokimos non vuole sulla stele paroloni e lunghe elegie, il solo suo nome è elogio sufficiente, ὡς ἄρ’ ἐκλήζετ[έ] μ’, ἦν ἐν βιότῳ· Δόκιμος); /19/04 (da Iaza in Lidia, 232/3: qui giace Trophimos, allevato [Τρόφιμος ὁ τραφεῖς] nella città di Collida, onorato da Khrusanthos, di cui era il figlio adottivo [θρεπτόν ἐόν], e dalla propria moglie Hermionē); /23/02 (da Castolupedio nella valle dell’Ermo, 261/2: Au. Philadelphos ha tenuto fede al proprio nome, οὐνομα γὰρ εἶχον ἐγὼ Φιλάδελφος, / οἷος ἐτύχην/ πάσαις ἡλικίαις] τειμῆς μερόπων ἀνθρώπων· πάντας δὲ φιλέων [τάς] αὐτάς ἔσχον [ἀμλοιβάς]; /05/01/45 (1948, da Smirna?, tarda età imperiale: la schiava Kopria avverte che il suo è un nome in uso tra i Macedoni e non deve essere considerato infamante, οὐνομα μὲν Μεκείαις ἐπιχώριον· οὐνεκα μεμφθῆ/ μηδὲ ἐνί· Κοπρίαν με ὠνόμασαν γενέται); /56 (III sec. d.C.: anche Pistikos non ha tradito gli impegni del suo nome, Πιστικός ἐκλήζου, βίσιος δ’ οὐ ψεύδετο φωνήν [e per Pistos cfr. *GVI* 1786, *CEG* 2 532]); /59 (562, I/II sec.: piangono la morte di Truphōn, bimbo di otto anni, Trophimās che lo ha allevato [ἔνθα σορὸς κατέχει κλυτὸν οὐνομα παῖδα Τρυφῶνα, / ἴδιν ἄθρεψεν Τροφιμᾶς] e la nutrice Eutukhia che si batte i seni con cui lo ha nutrito, ma nutrito per le Moire [ἀμμάς δ’ Εὐτυχία μασθοῦς κατεκόψατο, οἷς (ε)ἔτρεφέν σε/ Μοίραις]); II 08/01/33 (1816, da Cizico, I sec.: Alessandro è di Alessandria in Troade, εἰμι δ’ Ἀλεξανδρεὺς τὸ γένος, καὶ τοῦνομα ταῦτό); /09/07/02 (1802 [non in *CEG*] = *Anth. Gr.* VII 169, da Calcedone in Bitinia, 339 a.C.: la mucca sulla colonna presso il sepolcro della moglie di Carete non ritrae Io, la mucca di Inaco, ed il mare di fronte non si chiama Bosforo per causa sua, ma essa rappresenta la defunta, Boidion, moglie dello stratega ateniese, Βοίδιον οὐνομα δ’ ἦεν ἐμοὶ τότε· νῦν δὲ χαραχθὲν/ βοίδιον ἠπέριος τέρπομαι ἀμφοτέραις); /08 (659, VI sec. d.C.: Petros onora con la stele il fratello Eutropios, morto a 36 anni; il suo buon carattere ben corrispondeva al nome, ἦ γὰρ ἀληθὲς/ οὐνομα τῆς ἀρετῆς εἶχεν ἀειδόμενον, ed esso è contrapposto a quello inflessibile e crudele di Atropo, Ἀτροπε Μοιράων, τί τὸν εὐτροπον ἦρπασας ἀνδρα...); /08/07 (1930, da Prusia all’Ipio in Bitinia, età imperiale: il defunto è sepolto in un luogo detto *embolos*, ‘sperone’, nome giusto dato che i morti sono stati speronati e vinti dalla morte, Ἐμβολος ὧδε τόπος τοῦνομ’ ἔχει δικαίως· πᾶς ὁ θανὼν ἡττηται· λύτης δὲ πέπαυται [ante λύτης *add.* ἀπας vel ὄλης] Peek: per queste ultime parole cfr. sopra n. 23]); III 16/08/03 (849, da Temenutire in Frigia: per indicare la giovanissima età di Mēnianos si adotta un calcolo su base *mensile*, a cinquantacinque μῆνας Μηνιανὸν Μοῖρα βίου στέρεσεν); /23/11 (da E/Azani in Frigia, 294/5: Eutukhēs invano così fu chiamato, l’infelice, sceso nella tomba a otto anni, dopo una vita che non è durata nemmeno un tempo minimo, μάτην ἐκλήθη[ν] Εὐτύχης ὁ δυστυχί[ς], dacché ὀκταέτης ἄχρονον [ζή]σας τύνβοισι κατῆλθον [e vd. Anche *GVI* 1109, per Eutukhidēs]); /14 (l’auleta Harmonidēs fu vero compagno dell’armonia degli auli, τοῦνομα δ’ ἦν μοι/ Ἀρμονίδης, αἰῶλῶν ἀρμονίης ἔταρος]). Molto problematico è il caso di Perseus in 10/06/04 (1837: [τ]οῦνεκά οἱ πτερόν [ἐ]στίν ἐπάνυμον). A 09/05/17 (1324, cfr. Guarducci, p. 134 s., da Nicea in Bitinia, II-III sec.) si ha un vero enigma matematico, la cui soluzione è il nome del morto, Diliporis, che ha fatto costruire il monumento ancora in vita. In 06/02/34 (1032, da Pergamo, III sec. d.C.) è dato l’epitafio del cane da caccia Philokunēgos che effettivamente si avventava contro temibili fiere (οὐνομα Φιλοκύνηγος ἐμοί· τοῖος γὰρ ὑπάρχων/ θηρσίεν ἐπὶ φοβεροῖς κραιπνὸν ἔθηκα πόδα); e in 08/07/13 (da Adrianea in Misia, età imperiale)

zione commenta desolato: τὰ μὲν ἄρ μοι Ὀλύμπιος ἐξετέλεσεν· ἀλλὰ τί μοι τῶν ἦδος; La sua 'professione' di guerriero, finalmente rientrato nel pieno possesso della τιμή che ad essa compete, gli si mostra ora in tutta la sua inanità di fronte alla morte (del compagno).⁴⁰

Hêdus fu sepolto insieme alla moglie e la colonna su cui è inciso l'epigramma ricorda che egli era stato 'presbitero' (oltre che medico, attività su cui unicamente si concentra l'epitafio metrico): Ἦδυσ πρεσβύτερος) ἐτῶν νε'. Δικαιοσύνη ἐτῶν ν'. Merkelbach e Strauber pensano che il medico fosse un cristiano o un ebreo: «Dieser Arzt war gleichzeitig Presbyter, also wohl ein Christ oder Jude» (*SEGO* II, p. 167). Il commento appare affrettato e la cosa è di per sé estremamente improbabile: non solo questo ufficio religioso non è ritenuto degno di

quello di un gallo, che non vanamente portava il nome di Platone (οὐκ ἄρα σοί γε Πλάτων μεταμῶμιον οὖνομ' ἔκειτο, / πάντων ὀρνίθων πολλὸν αἰδοτάτον). Cfr. già l'epitafio di Krîos in *GVI* 1785 (*CEG* 1 105: da Atene, c.ca 400 a.C.: Κρίος | οὔτος, ὅς ἐνθάδε κείται, ἔχει μὲν τοῦνομα κριοῦ [l'ariete è simbolo di ingratitudine], φωτὸς δὲ ψυχὴν ἔσχε δικαιοτάτου) e quello di Murrinē (1961, *CEG* 1 93, anche personaggio della *Lisistrata* di Aristofane). Si vedano inoltre in *GVI* i nn. 285 (per Hēlios, ma 'Sole' mortale: Ἥλιον θνητόν, παιδῶν βέλτιστον ἀπάντων); 629 (tu qui vedi il fiore della terra che si desidera nei serti: οὖνομά μοι τόδ' ἔφυ· Ὑάκινθος ἐνθάδε κείμει); 814 (τὸν Χαρίτων με γέμοντ' ἔσορᾶς κλεινὸν Χαρίτωνα); 875 (αἰνήσας τὰ δίκαια Δικαίνετος ἐκ βασιλῆος/ οὖνομα τουτ' ἔλαχον); 978 (οὖνομά σοι κενεὸν παρῆν Γάμοις]· ἂν γὰρ ἔθρεψες/ φροντίσιν ἀδίσταις, νῦν γενόμεν ἄγαμος); 1018 (οὖνομά μοι Γλάφυρος καὶ φρενὸς εἴκελον ἦν [i. e. γλαφυρός]); 1113 (κεῦθι γαῖα φίλη με· τί δ' ἀγνὸν ὄμως ὄνομ'; ἤμην/ πᾶσι Φίλητος [e φιλητός] ἀνὴρ); 1128 (κλεινὸν δ' ὄνομά μοι, ξένε, Κυδίλα); 1167 (*IMÉ* 26: Ἐπιτυγχάνοντα γάρ με γινώσκουσ, ξένε, / πάντων τυχόντα τῶν βροτοῖσιν ἠδέων); 1244 ('Ανθος ἐγὼ προκέκλημαι ... ἐν βροτοῖς κῆνθησα· μὴ λυποῦ, πάτερ, ἐν φθιμμένοις τάχα ποτὲ ἀνθήσω); 1307 (passante, vivì εἰδῶς ὅτι κάτω Πλουτέως τὰ δώματα πλούτου γέμουσι, μηδενὸς χρήζοντα ὄλωσ); 1333 (τοῦνομα καὶ τέχνην ἦν Διόδωρος [cioè Διὸς δῶρον] ὄδε); 1404 (Φλάουια, τῶν Χαρίτων] τοῦνομα κτησαμένη); 1711 (epitafio di Pēgē: τίκτομαι ἐν Παγαῖς καὶ οὖνομα τοῦτο καλοῦμαι/ καὶ θήσκω πηγᾶς δύσμιρος ἐν προχο· vel ἐνέεσσι ῥο·, Kaibellais); 1918 (ἄξιον οὖνόματος φοβεσάνορα θυμὸν ἐν Ἄρει/ [εἶ]χε Λέων, Θέννα κούρος ἀριφραδέος); 1942 (si gioca sul nome del morto, Erōs: οὐ πόθος, οὐ φιλότης ἐστὶ κατοικομένοις, v. 2; χρῶ τὸν ἔρωτα φέρων πᾶσι χρόνων ἀγαθοῖς, v. 6); 2035 (la tomba di Nēdumos [vv. 3-4] dice: μαρμαρέη λίθος ἰμί, φέρω δ' ἐν γαστέρι φῶτα Νήδυμον ὕπνον ἔχοντα [vv. 11-12 e cfr. v. 18 dove il grembo della tomba è detto ιηδύν e v. 22 κείται γὰρ ιηδύν εἰς ἐμὴν ὁ Νήδυμος]).

⁴⁰ Su questo colloquio nel XVIII tra Achille e la madre cfr. V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Torino 1998², pp. 248 s.; lo sconforto di Achille è ripreso nell'*Odissea* XXIV 95 da Agamennone, cfr. Id., *Letteratura di secondo grado: l'Odissea fra riuși e ideologia del potere*, «Prometheus» XXV, 1999, p. 225; e anche la mia nota in «Filol. Ant. e Mod.» XI (21), 2001, pp. 7-12. Liberatorio è τετέλεσται in *Od.* XIII 40 (Odisseo ad Alcinoο, in partenza per Itaca: ἦδη γὰρ τετέλεσται, ἃ μοι φίλος ἦθελε θυμός), e si veda anche XXIII (54) (Euriclea a Penelope, annunciando il ritorno di Odisseo e la strage dei pretendenti: νῦν δ' ἦδη τόδε μακρὸν ἐέλωρ ἐκτετέλεσται).

menzione nell'epigramma, non solo la desolata concezione della morte (che difficilmente il poeta, se l'epitafio non fu dettato dallo stesso medico, può avere introdotto di sua iniziativa) mal si concilia con la presunta fede religiosa, ma l'incinerazione a cui è stato sottoposto il cadavere di Hêdus e che è dichiarata subito in apertura, è pratica che si oppone positivamente a questa ipotesi. Si confronti ancora solo, a questo proposito, il primo verso con l'inizio dell'epigramma che direttamente precede in *GVI*, per Agias figlio di Polukratês (1748, da Demetriade, inizio III sec. a.C.): σῶμα μὲν Ἡφαιστος κατενήρατο, καλπὶς ἔχει δὲ/ ὄστέα μου (dove κατενήρατο è un ricordo di *Od.* XI 519).⁴¹

Alla prudenza sul senso di πρεσβύτερος, anche in epigrafi dell'Asia Minore, aveva già da tempo richiamato il Tod.⁴² In che senso debba esser qui preso πρεσβύτερος, 'anziano' (sicuramente non in quello di *senior* in rapporto ad un figlio omonimo mai avuto), se come indicazione di una carica politico-amministrativa ricoperta, se come titolo riferentesi ad una qualsiasi associazione di cui Hêdus avesse fatto parte, o addirittura a una consorteria di medici, in cui egli figurasse come medico 'anziano', non saprei davvero dire.⁴³ Quel che è certo è che né

⁴¹ Ricordi odissiaci sono anche *Opp. Hal.* II 505; *Argon. Orph.* 666; *Anth. Gr.* VI 168, 7 (Paolo Silenziario); e *Anth. Gr. App., ep. sep.* 402, 11. Sulla messa in evidenza del fuoco della pira, cfr. *GVI* 1964 (*CEG* 2 693); *SEGO* I 01/20/42 (*GVI* 2081); II 08/01/51 (1923); 09/05/34; III 14/13/04; 16/01/02; /31/76. Un caso molto particolare è quello della figlia di Melitinê: il fuoco è stato quello del fulmine, che ha bruciato il corpo, mentre l'anima che lo stesso Zeus fulminatore ha fatto immortale e immune da vecchiezza (il v. 7 è realizzato sulla base di Omero, così come il v. 1 e le clausole dei vv. 2, 6, 8), è stata portata nel cielo stellato (*GVI* 1993, *SEGO* I 04/05/07, da Tiatira, III sec.?). Molto patetico è il caso di Sôsthâs, che è morto al momento di sposarsi ed è stato arso, per così dire, proprio sulle fiaccole dell'imeneo: [ἀν]τ' ἀρετῆς τε πάροιθε νεοδημήτου θαλάμιοιο/ λαμπάδας αἰθομένας ἔλλιπον οἰχόμενος./ ταῖς δ' αὐταῖς καθύπερθε πυρῆς ψυχρῶ ἐνὶ λέκτρῳ/ κείμενος οἰκτρὸς ἰδεῖν νύμφιος ἐφ(λεγ)όμην (16/57/02, da Adrianupoli in Frigia; cfr. *GVI* 1005, da Renea, I sec. a.C.: un medico, che molti ha preservato dalle malattie, è pur morto di malattia ancor giovane, a venticinque anni, Μοῖρα γὰρ οὐκ ὑμέναιον ἐμοὶ πόρεν, ἀντὶ δὲ πεύκης/ νυμφιδίου στύγιον πυρκαϊῆν φθιμένῳ).

⁴² M.N. Tod, *Note on some inscriptions from Asia Minor*, in «*Class. Rev.*» XXIX, 1915, pp. 1-4, cfr. in particolare pp. 2b-3a.

⁴³ Nei distici che il medico Melanthios ha composto per sé (I sec. d.C. da Alicarnasso) ricorre la qualifica πρέσβυν, da interpretare certamente in riferimento all'età: τὸν τέχνη λάμπαντα Μελάνθιον ἰητῆρα/ χθῶν ἦδε κρύπτει πρέσβυν ἀλυπότατον (*GVI* 1921 e *Griechische Grabgedichte*, Berlin 1960, n. 446, pp. 260 s.: «ohne Kummer blieb sein Leben bis ins Alter»; *SEGO* I 01/12/19, «den Arzt Melanthios, ... den Alten, der niemandem Kummer bereitete»); cfr. anche *GVI* 546, 3 citato qui sopra, p. 14, e 1623, 1 (di incerta provenienza, I sec.?, per Phalakra, con la stessa clausola γῆρας ἄλυποι, e per εὔ δὲ ἔθανεν πρὸ τέκνων,

un ebreo né un cristiano, tanto più in posizione di rilievo nella sua comunità, si sarebbe sottoposto all'incinerazione addirittura dichiarandolo con grande enfasi (o autorizzando questa dichiarazione i committenti) nel primo verso.⁴⁴

Addenda

Ad n. 20: flessione al femminile della clausola πολλοὺς ἐσάωσα si ha in *GVI* 1940, 1 (da Roma, II/III sec.) per la levatrice Ioulia Primigeneia, πολλὰς σώασα γυναικας. *Ad n. 23:* per il motivo della brevità della vita umana cfr. anche il lamento della giovane sposa Vēra in 1039, 7-8 (da Napoli, II sec. d.C.), ὦ θνητῶν ὀλίγος τε βίος καὶ ἄφευκτος ἀνάγκη, / ὥς με τάχος βίτου νόσφισε καὶ γαμέτου. Riguardo le miserie della vita cfr. 812, 3-4 (= *Anth. Gr. App., ep. sep.* 448,

cfr. sopra nn. 22-23); e si veda anche 264, 4-6 (è la tomba che parla, dalla Batanea, II d.C.) e 51 (stela voluta dal δᾶμος per Euthumis sessantaseienne, da Anafe, I/II sec.). Su 'presbitero' una essenziale informazione si ha nell'articolo *s. v. πρέσβυς* di G. Bornkamm in *Grande lessico del Nuovo Testamento* [ed. ital., a cura di F. Montagnini, G. Scarpat, O. Soffritti, di *Teologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, begr. von G. Kittel, hrsgb. von G. Friedrich, Stuttgart 1959, 1964], Brescia 1977, XI 81 ss. [VI 651 ss.]; non ho invece potuto consultare M. Guerra Gomez, *Episcopos y presbyteros. Evolución semántica de los términos ἐπίσκοπος - πρεσβύτερος desde Homero hasta el siglo II d.C.*, Burgos 1962.

⁴⁴ I committenti avranno presumibilmente rispettato le idee del medico, e si tratta in ogni caso di coloro che lo hanno voluto ricordare sia come medico incinerato sia come 'presbitero'. Per la verità c'è un altro τετέλεσται, ancor più famoso di quello omerico, pronunciato al momento della morte in grandissima tristezza, anche se di una tristezza aperta a ben diverse prospettive. Si tratta dell'ultima parola pronunciata dal Cristo sulla croce secondo il Vangelo di Giovanni (19, 28 ss.): μετὰ τοῦτο εἰδὼς ὅτι ἦδη πάντα τετέλεσται, ἵνα τελειωθῇ ἡ γραφή, λέγει, Διψῶ ... ὅτε οὖν ἔλαβεν τὸ ὄξος Ἰησοῦς εἶπεν, Τετέλεσται· καὶ κλίνας τὴν κεφαλὴν παρέδωκεν τὸ πνεῦμα (cfr. la *Parafrasi* di Nonno, 19, 146 ss.: Ἰησοῦς δ' ἅμα πάντα παριπέυσαντα νοήσας, / ὅττι θεῶς τετέλεστο, θεώτερον ἤθελεν εἶναι / τέρματος ἰσταμένοιο τὸ λείψανον· εἶπε δὲ λαῶ· / Διψῶ ... ἄλλ' ὅτε πικρὸν ἔδεκτο ποτὸν καὶ δίψιον ἄλμην, / ἀγχιθανῆς· Τετέλεστο, πανυστατίῳ φάτο μύθῳ / καὶ κεφαλὴν ἔκλινε, θελήμονι δ' εἶκαθε πότμῳ). Siccome però Hêdus non era cristiano (e nemmeno ebreo) non si pone nemmeno il problema, anche cronologico, se egli (o il poeta) potesse riferirsi a Giovanni. Si veda per contro solo l'epitafio per il presbitero cristiano Menandros (*SEGO* III 14/04/03, da Cissia in Licaonia, dopo il 312 d.C.), un tentativo interessante, «christliche Gedanken in "homerischen" Versen zum Ausdruck zu bringen»: πρεσβύτερος γεγώς πανπέρτατος ἠδὲ δίκαιος· οὐ δὴ λίψανα κ(ε)ἴτε ὑπὸ χθόνα πουλλυβοτῆρην, / ψυχὴ δ' αὐτοῖο, ἴν' ἀθάνατος [θ]εὸς ἔστιν, / Ἀβραμίους κόλπους ἀναπαύειτε ὡς μακάρων τις, vv. 3-6; e la moglie Kleousa non deve piangere ed eccitare le anime dei confratelli in cielo, ma tributare le sue preghiere a dio: ὦμοι ἐμὴ ἄλοχε μὴ δάκρυε, [μ]ηδ' ὀρόθηνε / ψυχὰς κασιγνήτων, ἐπ(ε)ὶ πόθεό[ν] με καὶ αὐτοί, / τερπόμενοι ζῶντι θεῶ[ν], ὅτ[ε] οἱ εὐαδεν οὔτω / εὐχῶλὰς δὲ θεῶ ἀποτίλυ[ε] ..., vv. 11-14.

da Atene, inizio II sec. d.C.) per Zósimos, λιπόντα τὸν μοχθηρὸν ἀνθρώπων βίον]/ χάρον δ' ἔχοντα Ζώσιμον θεοῖς [μέτα]. Per il motivo della requie cfr. 876 (= *Anth. Gr. App., ep. sep.* 462, da Tessalonica, II sec. d.C.? cit. sopra, n. 33): la tomba ha fatto costruire Eutropios, φίλιος πόσις, per la moglie defunta e per sé, μετόπισθεν ὅπως ἔχει ἀμπαύεσθαι/ σὺν φιλήνῃ ξυνῶς ἀλόχῳ. Un riposo da fatiche di vita gratificanti è quello che attende Aristion (707 = *Anth. Gr.* VII 223, Tiillo), ballerina di Cibele, che ἐνθάδ' ὑπὸ πτελέαις ἀναπαύεται, οὐκέτ' ἔρωτι,/ οὐκέτι παννυχίδων τερπομένη καμάτοις. Per il motivo dell'essere 'taken from the evil to come' cfr. 956 (da Tomis, II sec. d.C.): πρὶν με μνηθῆναι κακίης, ἔτι νήπιον οὔσαν./ Λογγεῖαν Ἀίδη[ς] ἥρπασε τετραέτιν]; e 1619 (= *Anth. Gr.* VII 481, Filita) per la «piccola Theiodota»: χά μικκὰ τάδε πατρὶ λέγει πά- λιν· “Ἰσχεο λύπας,/ Θεϊόδοτε· θνατοὶ πολλάκι δυστυχέες”. Per l'ordine generazionale all'appuntamento con la morte cfr. 264 (*Anth. Gr. App., ep. sep.* 669): la tomba fatta costruire da Rhouphinos (dalla Batanea, II sec. d.C., cit. sopra, n. 43) afferma θεοῦ δ' ἰότητι τέταγμα/ γηραλέους δέξασθαι, ἀτὰρ νέον οὔποτε πάν- παν./ εἰμὶ δ' ἀλυπότατος κλινηρὸς πάντεσσιν ἐτοῖμος,/ υἷάσι θ' υἰωνοῖς τε πολὺ προκτὶ γῆρας λούσιν. Si vedano anche 254 (da Bostra in Siria, II/III sec.: la tomba di Megethios γηραλέους δὲ/ δέξαιτο γλυκεροῦ πλησαμένου βιότου) e 1983 (= *Anth. Gr. App., ep. sep.* 727, da Dama in Siria, III sec. d.C.: il monumen- to di Bassos dice βουλαῖσι δ' ἀειζώοιο θεοῖο/ γηραλέους πάντας μάλα δέξομαι, vv. 4-5 e cfr. vv. 10, 15-16). *Ad n.* 27: per la sepoltura in terra straniera cfr. 1232 (da Micono o Renea, II/I sec.) per Alinē «originaria di qualche parte della Feni- cia» (la «sventurata», μόνην πλανῆτιν δημότιν δεδεημένην, morta in un naufragio, è stata pietosamente sepolta ἐπὶ ξένης); si vedano anche 1015 (= *IMÉ* 19, da Alessandria, I/II sec.) e 1627, 11 (= *SEGO* III 15/02/11, da Ancira in Galazia, I sec.: Athēnais da Sinope [ξ]εῖνα δ' ἐν [ξ]εῖναι κε[ρ]ίται χθονί). *Ad n.* 35: per il las- cito ideologico-patrimoniale cfr. 792 (= *SEGO* III 14/06/21, da Laodicea Cata- checaumene, III sec. d.C.) per Varelianos, ὃς ἔξοχος ἦν καὶ ἀληθής./ ὄλβον τε κτήσιν τε εἰς τεκέεσσιν ἀφήκεν. *Ad n.* 36: sugli onori funebri resi dai ge- nitori invece che dai figli cfr. 1553 (da Arcadia in Creta, I sec. a.C.) per Damatria pianta dal padre Koīntos, ὦ θυγάτηρ [μου, τῆν γ' ἔτρεφον εἰς γῆρας ἑμαυτοῦ,/ ὥστε τρίχαν πολὴν [σὺν] καλύψης, ὡς πρέπον ἐστίν]; i genitori che sopravvivono al figlio sono dei non genitori, cfr. 1243, 4 (= *Anth. Gr. App., ep. sep.* 512, da Roma, II sec. d.C.), δυστοκέες τοκέ[ες]; così come la madre del figlio morto è una non madre, cfr. 1437 (= *SEGO* III 16/32/09, *Anth. Gr. App., ep. sep.* 574, da Cotieo in Frigia, II/III sec.): Gorgas piange il primo e unico figlio Papirios, il pri- mo a chiamarla madre, lei ora non più madre, πρῶτος γάρ με ἐκάλεσσας ἀμή- τορα μητέρα, τλήμων, e senza più marito e figlio ella niente è più che lacrime, οὐδέα» πλέον ἢ δάκρυ(ν) οὔσα [per ἀμήτορα μητέρα, cfr. Sofocle, *El.* 1154, in ri- ferimento a Clitemestra, alla notizia (falsa) della morte di Oreste: ma ella è non madre non solo perché ha perduto il figlio maschio, ma perché è madre, e moglie,

snaturata]. *Ad n. 36*: è motivo di vanto ricorrente che per le donne si ricordi che hanno generato figli (maschi) al marito, cfr. 996, 5 (= *Anth. Gr.* VII 728, Callimaco); 1871, 12-14 (= *Anth. Gr. App., ep. sep.* 339, da Paro?, II sec. d.C.: Sōkrateia è morta col terzo figlio, ἀνδρὶ λιποῦσα τέκνων ἀρσενόπαιδα γονάν); e le battute scambiate tra il viandante e la defunta a 1858 (= *Anth. Gr.* VII 163, Leonida: ἦ ῥά γ' ἄτεκνος; - οὐκ, ἀλλά ...); 1863 (= *SEGO* II 10/03/04, da Amastri, II sec. d.C., cit. sopra n. 33: Paulina, ἄρσενα παῖδ' ἔλιπες θαλάμοις; - ἔνα, [λυμ]φευθεῖσα); 1870 (= *SEGO* III 16/55/03, da Filomelio in Frigia, I sec.: Elatē, ἦ καὶ ἄπαις; - οὐ, ξεῖνε· λέλοιπα γάρ ..., vv. 11-12; cfr. *Anth. Gr.* VII 164 [Antipatro], vv. 7-8). Per contro è di grande rimpianto non aver dato un erede allo sposo, cfr. 612 (*Mesia Sup.*, III sec. d.C.); 866 (= *IMÉ* 28, da Alessandria, III sec. a.C.: Nikō un «doppio dolore» ha dato al marito morendo e morendo πρὶν τέκνα τὴν ὀσίην ἐσθλά γυναικα λιπεῖν); 991 (dalla Laconia, II/III sec.: il rammarico di Sōsikrateia è che οὐκ εἴσχυσα λιπεῖν σπέρμα φίλῳ γαμέτῃ); 1197 (da Tera, I/II sec.); 1346 (Mitilene, II sec. a.C.: Melpomenē [οἰ]δὲ λίπε σφετέροις ἐν δώμασι τέκνα φινεύων); 1366 (da Atene, II/III sec., cit. sopra, n. 26: Elpituḱhē si pone come esempio della precarietà della vita umana, καὶ γὰρ ἐγώ ποτ' ἔην ὄπερ εἶ σύ, ἀλλ' ὑπὸ Λήθην/ ἤλυθα μηδὲ τέκνον ἐπὶ δώμασι τάνδρῳ λιποῦσα); e cfr. ancora lo sconcertante scambio di battute a 1861 (= *IMÉ* 43, da Leontopoli in Egitto, I sec.: ζευγίσθης δὲ γάμους; - (ζ)εύχθην. - κατελίμπανες αὐτῶ/ τέκνον; - ἄτεκνος ἔβαν εἰς Ἄϊδαο δόμους) e a 1882 (da Gortina, I sec., cit. sopra, n. 32: solo il primo dato è negato, ἄρ' ἄγαμος [καὶ ἄτε]κνος ὑπὸ χθοῦνι δύσμο[ρ]ός ἐσσι; ... - οὔτ' ἄγαμος γεινόμαν); in 685 (= *SEGO* I 04/24/14, *Anth. Gr. App., ep. sep.* 281, da Filadelfia in Lidia, I sec.) Akulas lamenta la morte della moglie Xanthippē di per sé, ma anche per il fatto che egli «ebbe il suo fiore giovanile» ἐν ἡμιτελεῖ παυσάμενον θαλάμῳ, dove il ricordo omerico di *Il.* II 701 è inteso chiaramente in riferimento alla mancanza di figli. *Ad n. 39*: per il gioco verbale sul nome del defunto cfr. anche 1962 (= *CEG* 2 513, dall'Attica, IV a.C.); l'elogio tradizionale della ἀρετή della donna è qui duplicato (μεγάλῃς τε ἀρετῆς εὐκλεαν ἀγήρω, v. 2; τὴμ πάσης ἀρετῆς ἐπὶ τέρ[μα μολδ]σαν, v. 3) in corrispondenza al nome della donna, Mnēsaretē figlia di Sōkratēs, che ben doveva essersi ricordata in vita dell'impegno legato al suo nome. *Ad n. 41*: sulle fiaccole della pira che si sostituiscono a quelle nuziali cfr. anche 1800, 7-8 (= *Anth. Gr.* VII 188, Antonio Tallo) e 1825, 7-8 (= *Anth. Gr.* VII 182, Meleagro).

Maria Grazia Accorsi

Etica Nicomachea e Poetica
nei primi drammi ‘italiani’ di Metastasio

Nei drammi italiani di Metastasio, a partire dal *Siroe* e fino all'*Artaserse* (escludendo *Semiramide*) e con un'accentuazione soprattutto nell'*Ezio*, testo cui limiterò la mia analisi in questa sede, il modello per la costruzione del carattere dell'eroe, o degli eroi, protagonisti, visto che *Catone* ne ha due, è l'*Etica nicomachea* di Aristotele, ripresa puntualmente, anche se in parte attraverso la mediazione di Corneille, dalla quale Metastasio trae il ritratto del “magnanimo” sul quale costruisce i propri protagonisti, caratteri di perfetta virtù. È questa la soluzione culturale e poetica metastasiana al problema dei costumi del protagonista della tragedia (come sappiamo Metastasio equipara il dramma per musica alla tragedia), diretto corollario dei fini di questo genere teatrale e dei mezzi per conseguirli, problema dibattuto teoricamente all'inizio del secolo come uno dei principali nella riflessione sul teatro tragico e risolto, quasi unanimemente pur con gradazioni diverse, scegliendo soggetti con protagonisti virtuosi e azioni in cui si contrappongono virtù e vizi. Sono infatti convinta che il vero fulcro delle proposte teoriche e della pratica teatrale del primo Settecento sia da riconoscersi non tanto o non solo nella messa in scena e nell'analisi delle passioni, importanti ma accessorie ed episodiche, ma in azioni e dimostrazioni incentrate sulla virtù – intesa o classicamente o cristianamente, dunque o come medietà e come ragione, o come sacrificio – e nell'eccesso vizioso che le si oppone. Cioè su caratteri, e azioni mosse da questi, che impersonano disposizioni dell'anima già giudica-

te, secondo le richieste di una moralità che richiedeva al teatro italiano di superare le ambiguità del teatro francese dove le passioni e le legerezze umane, non criticate con chiarezza, potevano apparire come virtù e pregi ad un pubblico psicologicamente ed eticamente fragile (MURATORI, 592).

Dopo la *Didone abbandonata*, condotta in modo dichiarato sulle tracce dell'*Eneide* (e, non dichiaratamente, della tragedia per musica *Amore e maestà* di Salvi, soprattutto per il finale, cfr. GIUNTINI, 122), nel dramma successivo, il *Siroe*, rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1726, Metastasio non dichiara fonti per il soggetto, se non, genericamente, «la storia bizantina», così come avviene nel *Catone in Utica*, rappresentato a Roma per il teatro cosiddetto delle Dame, per il cui soggetto l'autore rimanda genericamente agli storici. Per l'*Ezio* invece, rappresentato nello stesso teatro nel 1728, Metastasio indica come fonti il *De occidentali imperio* dello storico cinquecentesco Carlo Sigonio, e il *Chronicon* dello storico latino cristiano del quinto secolo, Prospero Aquitano (Prospero Tirone, santo) oltre ad altre fonti indicate con un generico «ecc.» Nessuna fonte è indicata per *Alessandro nell'Indie*, mentre per *Artaserse* si cita Giustino.

Per quanto riguarda gli avvenimenti i primi tre fra questi drammi – che mi appaiono più strettamente legati – contengono nell'*Argomento* la medesima dichiarazione, espressa con parole leggermente diverse, e cioè che vi sono rappresentati fatti storici insieme ad altri «verisimilmente ideati». Qualcosa di simile è contenuto anche nell'*Argomento* dell'*Alessandro*, dove la «generosità usata da Alessandro il grande verso Poro, re di parte dell'Indie, a cui, più volte vinto, rese i regni e la libertà» è definita «nota» cioè 'storica' e considerata come «l'azione principale del dramma» cui le vicende che riguardano Cleofide «servono d'episodi». Per i caratteri, che sono in parte funzioni delle vicende (o viceversa), ad esse legati in un rapporto difficilmente scindibile, il legame con la verità storica, che ovviamente risultava più cogente in soggetti di diffusa notorietà, viene affrontato con un certo rilievo solo nel *Catone in Utica*, dove Metastasio richiama come autorità gli storici e una posterità generica, incerta «se fosse più ammirabile la generosità di lui [Cesare], che venerò a sì alto segno la virtù ne' suoi nemici, o la costanza dell'altro [Catone], che non volle sopravvi-

vere alla libertà della patria». Al carattere si riferisce anche l'accenno dell'*Alessandro* alla sua «generosità» nel brano già citato. Negli altri drammi sono presentati brevemente anche i caratteri dei personaggi protagonisti, alle vicende strettamente correlati, ma senza alcuna osservazione specifica.

Per questa indagine sul carattere del protagonista mi limiterò in questa sede all'*Ezio*, il dramma in cui il modello aristotelico è più evidente, oltrepassando i debiti cornelliani verso Nicomède, Agesilas e Surena, e con il modello proveniente dalla storia contemporanea. Concordo infatti con Beatrice Alfonzetti (ALFONZETTI 2001, 355-56) nell'individuare nella vicenda di Ezio, il generale dell'imperatore romano Valentiniano III, che vinse Attila ai Campi Catalaunici, «accusato ingiustamente d'infedeltà», un riferimento alle vicende di Eugenio di Savoia, generale dell'Impero, vincitore dei Turchi nel 1697 a Zenta, accusato ingiustamente di insubordinazione e poi reintegrato nel suo titolo e ruolo essendone stata riconosciuta la fedeltà. La centralità della figura di Eugenio di Savoia nelle vicende italiane risaliva all'inizio del secolo, quando ancor prima della sua entrata in Milano nel 1707 e della conquista della Lombardia e del Regno di Napoli da parte degli Asburgo, i Napoletani avevano sperato, come ricorda l'Alfonzetti, su un possibile aiuto da parte delle truppe imperiali guidate da Eugenio di Savoia, nella congiura aristocratica di inizio secolo cosiddetta di Macchia, mirante ad ottenere dagli Asburgo un sovrano elettivo affinché Napoli potesse costituirsi in regno autonomo, sottraendosi al dominio francese che già si profilava date le vicende della guerra di successione spagnola. L'esemplarità dell'eroe di origine italiana vincitore degli infedeli era stata rinnovata da altre vittorie sui Turchi, a Petervaradino in Ungheria, nel 1716, e a Belgrado nel 1717, poi definite nella pace di Passarowitz del 1718. Eugenio di Savoia era stato celebrato nella dedica del trattato *Della tragedia* di Gravina (1715) e in numerosi versi, fra i quali ricordiamo in particolare, per la vicinanza di ambiente e di data ai testi metastasiani, una raccolta di *Rime* napoletane del 1723 (ALFONZETTI 1997, 68, 73). In questi testi, rime napoletane e dedica graviniana, comparivano tutti i temi dell'encomio che le origini, la personalità, le imprese di Eugenio consentivano e giustificavano. In particolare Eugenio era elogiato da Gravina

quale emulo degli antichi Romani per la dedizione all'arte e all'erudizione unita al valore militare, e per le virtù e qualità della «celerità, ardire, tolleranza, felicità, dissimulazione, accortezza» (li fa notare ALFONZETTI 1997, 64: conviene aggiungere che in realtà era un ben strano insieme di virtù, né classico né cristiano, che meriterebbe un approfondimento). Nelle *Rime* dei Napoletani non mancavano né il tema praticamente d'obbligo dell'aver combattuto per «l'onore del ciel» né quello della protezione del Cielo sull'impresa, con il richiamo alla *Gerusalemme liberata* (ALFONZETTI 1997, 69), anche se mi pare che questi temi, i quali davano una connotazione cristiana all'impresa e all'eroe, non costituissero il nucleo, né concettuale né di immagine di quelle rime, più versate nel ritratto del generale come invincibile, grande e forte.

La connotazione di Eugenio di Savoia come eroe cristiano, oltre che come generale vittorioso e fedele, era stata invece (e tornerà poi, e in particolare nell'orazione funebre di Domenico Passionei, cfr. PASSIONEI) il tratto principale in una pubblicazione encomiastica bolognese più vicina alla prima vittoria di Eugenio, dal titolo *L'idea del vero generale di campo, presidente di guerra dell'augustissimo... Imperatore Leopoldo*, del padre Riniero Bavosi, pubblicata a Bologna dall'editore Peri nel 1703. La pubblicazione è intensamente bolognese, alla città appartenendo infatti l'autore (un monaco olivetano di cui peraltro non si sa nulla, cfr. FANTUZZI), l'editore e il dedicatario, cioè il conte Filippo Ercolani, dati cui si aggiunge la memoria esplicita di Alberto Caprara e della sua attività diplomatica presso i Turchi prima dell'assedio di Vienna del 1683. Non ho né dati né ipotesi sulla diffusione di questo testo (che temo scarsa non avendolo reperito né alla Biblioteca Nazionale di Firenze né a quella di Parigi né al British Museum – le sole biblioteche i cui cataloghi per il momento ho controllato, oltre a quelle bolognesi dove compare) ma lo trovo interessante perché – e in anni arcadici in cui si elaborano nuovi e diversi modelli umani rispetto a quelli classici – vi vedo costituita, anche se nei limiti ristretti di un encomio, una concettualizzazione dell'eroe come eroe magnanimo, con una aggettivazione che, così come la richiama ora, doveva richiamare immediatamente anche allora l'*Etica nicomachea* di Aristotele, e presumibilmente con maggiore evidenza

di quanto non si colga oggi, data la cultura aristotelica generalizzata di quegli anni.

Eugenio, l'eroe che ha superato i più grandi eroi romani (e dunque anche l'imperatore Leopoldo, cui pure erano attribuite le più nobili fra le perfezioni romane) è però per Bavosi anche il tipo dell'eroe cristiano, che ha «per condotta dei suoi pensieri il più nobile, il più onesto, il più perfetto di tutti i fini ch'è la Gloria di Dio», è l'eroe che combatte per ristabilire la Fede, pronto a morire per essa, che combatte non per brama di trionfare ma per sconfiggere chi minacciava di atterrare la Fede. «Bell'anima... nodrita sempre all'Eroica, e corteggiata da azioni veramente magnanime», «magnanimo principe», «magnanimo eroe», Eugenio eroe più che romano è elogiato con un'aggettivazione che richiama il magnanimo aristotelico, cui si apparenta anche per l'estimazione della vittoria solo in funzione della gloria, il coraggio, l'intrepidezza, la virtù superiore alla fortuna, la mancanza di ambizione per gli onori mondani e lo sdegno verso il fasto delle corone (con un'argomentazione che presuppone l'idea che Eugenio avrebbe potuto aspirare alla corona), emulando in ciò una strana triade mista di esotismo, romanità e barbarie e cioè Tigrane, Pompeo e Odoacre, accomunati dal rifiuto di onori regali o quasi regali. A tutti i tratti di comportamento del magnanimo si aggiunge anche, ed è qualità propria della medietà aristotelica come luogo della perfezione, la moderazione corrispondente alla sua condizione.

Se Eugenio non ha un trono vero, Bavosi lo immagina tuttavia su un ideale «trono sublime» corteggiato dalla sapienza, giustizia, costanza e clemenza (37), quattro virtù dove delle quattro cardinali cristiane, peraltro in gran parte eredi di quelle platoniche e aristoteliche, si conserva solo la giustizia, la virtù primaria per Aristotele (che però in qualche luogo oscilla e dà la palma alla prudenza). È anche questo un insieme composito, specchio di questa cultura incerta fra ideali classici e cristiani, che unisce virtù classiche – e non etiche – come la sapienza, etiche e classico-cristiane come la giustizia, arcadiche come la costanza – virtù che sempre più varrà a definire la nuova cultura arcadica in cui si valutano negativamente, e con esplicite dichiarazioni, non solo i barocchi voltafaccia e tradimenti amorosi della letteratura ma anche quelli politici della realtà – e per ultima una virtù *ancien ré-*

gime come la clemenza, una virtù da sovrani, che se avrà una teorizzazione più intensa in anni posteriori a questi, è già fin d'ora una delle virtù attribuite al perfetto sovrano (e sulla clemenza unita alla magnanimità nella *Clemenza di Tito* metastasiana cfr. SALA DI FELICE 2000). Tali virtù attribuite ad Eugenio non sono le sole, ma ad esse si aggiungono quelle del successivo elogio, che ne ricorda l'eloquenza, le conoscenze di matematica, la generosità con i soldati.

Lo scritto di Bavosi è eclettico e ambiguo, così come ambigua risulta la posizione dell'autore, in questa operetta dedito all'encomio della casa d'Austria e dopo due anni autore di un panegirico di Luigi XIV (più consono quest'ultimo alla generalizzata disposizione filofrancese della cultura bolognese di quegli anni). Ciò che, comunque, di questo breve scritto encomiastico ci importa, è che Bavosi, enunciando tutti i temi d'obbligo, pur in una eclettica mescolanza e senza una compiuta elaborazione, mi risulta sia il primo, e forse l'unico, a introdurre, affiancandole con lo stesso rilievo, l'idea dell'eroe cristiano e quella dell'eroe magnanimo di ascendenza aristotelica nella celebrazione di Eugenio di Savoia, l'eroe 'italiano' più celebre del primo ventennio del Settecento.

L'utilizzazione esplicita dell'aristotelico ritratto del magnanimo come modello per l'elogio di un principe guerriero era già stata consolidata da René Rapin, il gesuita francese autore di quelle *Réflexions sur la poétique...* che, unite ad altre *Réflexions*, sull'eloquenza, la storia e la filosofia, e stampate e ristampate dal 1674 fino al 1725 (insieme ad altre celebri e fortunate opere fra le quali le *Comparaisons* fra grandi dell'antichità), furono uno dei più importanti testi di riferimento per il razionalismo francese e per quello arcadico italiano. *Le magnanime ou l'eloge du Prince de Condé* uscì a Parigi nel 1687 (RAPIN 1687), dopo la morte del principe, avvenuta l'11 novembre 1686, dunque come elogio funebre, ed ebbe altre tre edizioni fino al 1701, senza però entrare nelle raccolte delle sue *Oeuvres*. Il testo si apriva con una parafrasi dichiarata dell'*Etica nicomachea* e ne traeva il modello dell'eroe magnanimo cui veniva confrontato il defunto principe di Condé. Nutrito dell'idea plutarchiana del paragone, *Le magnanime* di Rapin era il sigillo che attribuiva la virtù aristotelica, virtù perfetta nella medietà, ad un principe militare del presente il cui comporta-

mento era esemplificato sul modello aristotelico, e probabilmente fu il primo esempio di questo originale confronto, anche se, secondo quanto afferma Fumaroli, autore di un saggio importante su questo soggetto per anni precedenti, la magnanimità, già nell'insegnamento di filosofia e retorica delle classi gesuitiche era uno dei luoghi più importanti del genere epidittico e dimostrativo, cioè del genere dell'elogio (FUMAROLI, 140).

Rapin non inventava certo la celebrazione all'insegna della magnanimità aristotelica, ma proseguiva una tradizione della letteratura encomiastica e della letteratura creativa e addirittura teatrale del suo secolo, che variamente utilizzava il ritratto del magnanimo applicato quasi sempre ad eroi dell'antichità, anche se talvolta figure e simboli del presente, come in Corneille – e Surena, prototipo di Ezio, ne è un esempio – e talvolta già, come precisa Fumaroli, «aggiungendo ad esso i lineamenti dell'eroe cristiano» (FUMAROLI, 147). Rapin la applicava invece esplicitamente alla storia contemporanea, ad un vero eroe, per quanto discusso, del presente. Fumaroli non arriva a Rapin ma parlando di anni precedenti, conclude che il «il principe di Condé, educato dai gesuiti e da essi celebrato come capolavoro della loro pedagogia», fu «l'occasione dell'ultima fiammata letteraria della magnanimità, prima che questa virtù degli eroi *venisse* requisita, sotto Luigi XIV, dall'encomiastica regale» (FUMAROLI, 147).

Possiamo dire invece che in Italia rinasce l'ideale del magnanimo, svincolato, anche se ancora per poco, dall'esplicito encomio ad un sovrano, probabilmente ad eco di Rapin e di Corneille, e catalizzato da un altro vero eroe del presente, ravvivato da un autore, Metastasio, cresciuto alla scuola di Gravina ed imbevuto di classicismo greco-romano e di impegno etico-civile. Metastasio scrivendo drammi per musica era convinto di rinnovare la tragedia antica e insieme guardava agli autori francesi e riempiva i propri intrecci di contenuti che si immettevano su quella linea napoletana di riflessione sulla vita civile e sui problemi di governo rappresentata soprattutto dal suo antico maestro Caloprese, con le *Lezioni Dell'origine dell'imperi* lette all'accademia di Medinacoeli (1698) e da Paolo Mattia Doria con le *Lezioni*, sempre per la stessa accademia, su *Le virtù dei conduttori* [o condot-

tieri] *di esercito e Sul governo di una piazza*, e con il trattato della *Vita civile* (1710).

I principi delle *Lezioni* di Caloprese sono rintracciabili in alcune idee generali del pensiero civile e politico di Metastasio: che gli uomini sono portati ad amarsi, che l'amore per la gloria si giustifica, non utilitaristicamente, nel beneficio che le azioni gloriose portano alla società, nel rifiuto dei particolarismi, nell'impulso alla diminuzione dei bisogni in ordine al raggiungimento della felicità, come ha mostrato Giarrizzo (GIARRIZZO, 44-49). Ma la figura del generale virtuoso e la conduzione dell'*Ezio* mi pare echeggino in particolare il «capitano filosofo» delle *Lezioni* di Paolo Mattia Doria (GIARRIZZO, ivi, prospetta una possibile conoscenza da parte di Metastasio solo delle *Massime* di Doria, ma credo si possa dare per scontata anche una più larga conoscenza dei testi di Doria, più tardi appellato dal poeta «il nostro Paolo Mattia Doria»). Ezio corrisponde all'ideale personaggio di Doria, emblema della disciplina e della ragione, colto e dotato di «giusta corrispondenza di mente e di cuore», corrispondenza ribadita dal rifiuto da parte di Ezio della congiura come strumento politico (la congiura è una struttura d'intreccio e modello politico persistente nei drammi italiani del poeta, cfr. anche ALFONZETTI 1995), così come la rifiutava Doria, il quale la giudicava negativamente in quanto cedimento alle passioni irrazionali, soppressione dell'arma critica della ragione e atto rivoluzionario che non si addice al generale ma al popolo minuto ignorante (cfr. SUPPA, 170). Ciò era in accordo con il persistente regalismo dei due pensatori – trasferito dall'originario carattere filospagnolo ad un trasparente filoimperialismo asburgico – secondo il quale il sostegno all'autorità legalmente costituita è l'unica garanzia di vita ordinata e tranquilla.

Nella scelta di rappresentare l'eroe protagonista come il magnanimo aristotelico, seguendo la traccia dell'encomio, francese e italiano, dei principi guerrieri e del modello drammaturgico cornelliano, Metastasio, esprimeva il proprio pensiero etico politico e insieme compiva anche una decisiva scelta di poetica e, rinnovando e consolidando la trasformazione del personaggio protagonista della tragedia da eroe di non perfetta virtù, come lo prescriveva Aristotele nella *Poetica*, a eroe di perfetta e sublime virtù, sceglieva anche un diverso tipo di tragedia.

I suoi eroi, generali, principi, condottieri, pur proponendo un ideale umano tradizionalmente guerriero, seguendo il magnanimo aristotelico ritratto nell'*Etica nicomachea* diventavano esempi di perfetta virtù etica nella medietà equidistante dagli eccessi della pusillanimità e della superbia; una medietà che non va dunque confusa neppure lessicalmente con la «mezzana bontà» in cui si identifica convenzionalmente la prescrizione poetica aristotelica (confusione riscontrabile in recenti saggi critici), ma che rappresenta l'ottimo, la raggiunta perfezione, la virtù sublime delle grandi anime.

Nella scelta e creazione del magnanimo come personaggio protagonista della vicenda, Metastasio non sceglieva dunque soltanto un carattere per il suo eroe ma condensava una proposta politica, una etica e una poetica. Quella politica era in consonanza con l'aristocratico regalismo calopresiano-doriano e se sarà più evidente nei drammi viennesi era già pienamente formulata in quelli italiani (e non smentita neppure nel *Catone*). Quella etica risultava in pieno accordo con il modello classico aristotelico e palesemente del tutto lontana sia dal modello cristiano convenzionale, che pure avrebbe potuto rappresentare un ideale in quanto essa pure contemplava l'eroismo bellico giustificato – anche se ambigualmente – come difesa della fede (lo si è visto nell'encomiastica rappresentazione del principe Eugenio), sia dal nuovo *ethos* cattolico arcadico, che era antibellico e talora antiromano e anti-stoico, in certe formulazioni quali quella dovuta a Alessandro Guidi e al versante 'lombardo', e proponeva altre virtù nella costruzione della personalità (cfr. ACCORSI 1988, 95-106). L'etica metastasiana era di nuovo direi in consonanza con Doria, poiché nei drammi italiani proprio la costruzione dei personaggi sulla magnanimità aristotelica, che è coraggio ma anche sapienza, in quanto suprema conoscenza di sé, concorda con la concezione di Doria – e di Caloprese – «di una stretta connessione fra vita civile e politica e ampia e totale esperienza filosofica» (SUPPA, 155).

La proposta poetica, che è in parte anche etico-filosofica, invece si allontanava da Aristotele e si innestava sulla linea della trattatistica seicentesca, consolidata a partire da Tarquinio Galluzzi e rinnovata da Gravina, la quale reclamava protagonisti virtuosi e sublimi per la tragedia, partendo dalle esigenze di rispecchiamento e di ammaestramen-

to di una civiltà cristiana che aveva come propri eroi i santi e i martiri e quindi rifiutava il fine della catarsi delle passioni della pietà e del terrore, in favore di un diverso tipo di ammaestramento scenico, fondato sull'ammirazione e l'invidia per la sorte di tali personaggi e sull'esecrazione del tiranno che li perseguita. Tuttavia con la scelta di questi personaggi che negano per essenza la tragedia, se la tragedia insorge, come pare, da un difetto di conoscenza, Metastasio si allineava ad una posizione che nel profondo è aristotelica, anche se non resa esplicita dal filosofo. Aristotele, costruendo l'idea e l'immagine del magnanimo coraggioso e sapiente e dunque offrendolo non solo come possibilità virtuale, ma come descrizione di un modello, negava di fatto la tragedia come necessità, la tragedia come essenza della vita. Per il Magnanimo, come sarà per il Santo ma in una prospettiva non più umana, non c'è mai tragedia. Solo per i bischeri non c'è paradiso.

Il problema del protagonista – e dunque del tipo di tragedia – era stato posto e risolto infatti sia scenicamente sia teoricamente fra gli anni Venti e Trenta del Seicento discutendo ed abbandonando il precetto aristotelico che indica come migliore protagonista di un'azione tragica un personaggio il quale «non distinguendosi per virtù e per giustizia, non è volto in disgrazia per vizio e malvagità, ma per un errore» (ARISTOTELE, *Poetica*, 13, 53a, 157-58; correntemente definito «di mezzana bontà»). Chi si occupava di teatro in quegli anni reclamava la liceità di attribuire all'eroe di una vicenda tragica tutta la virtù e perfezione necessaria per proporre sulla scena le vicende di sofferenze dei santi e dei martiri, cioè i veri modelli, azioni e personaggi, della pietà e del terrore per la cultura cattolica (cfr. FUMAROLI, 211-12 per le tragedie di Bernardino Stefonio e MERCURI, 143-47 a proposito della *Reina di Scozia* di Federico Della Valle). Galluzzi, grande interprete e maestro aristotelico, aveva affrontato il tema nel suo *Commentarius de tragoedia*, parte dei *Commentarij tres. De tragoedia, comedia, elegia*, pubblicati di seguito alle *Virgilianae vindicationes* a Roma nel 1621 e lo aveva ripreso con maggiore ampiezza nella *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo* del 1633, nonché in un breve scritto anonimo, ma che credo di potergli attribuire, premesso al *Sant'Alessio* di monsignor Giulio Rospigliosi, importante perché ribadiva questo punto teorico e proprio in connessione con un

testo per musica. Rappresentato nel 1631 e stampato, con la musica di Stefano Landi, in un prestigioso *in folio* nel 1634 il Sant'Alessio veniva considerato da Galluzzi, pur attraverso una breve analisi, come una effettiva tragedia (GALLUZZI 1634). La fama di Galluzzi, morto nel 1649, uno dei «grandi maestri del collegio romano» come lo definisce Fumaroli, e fra l'altro autore di un commento all' *Etica nicomachea* (Parigi, 1645, cfr. FUMAROLI, 139), non era certo ancora svanita a Roma all'inizio del secolo successivo. Fumaroli non esamina l'influsso di questi scritti letterari del gesuita, ma Rapin ad esempio lo collocava fra i grandi commentatori di Aristotele (RAPIN, 25), Gravina mostra chiaramente di dipendere dal *Commentario* e dalla *Rinovazione*, che peraltro non cita, e Martello nella dedica a *Che bei pazzi* lo richiama per le sue opinioni sulla commedia (MARTELLO 1723, 229).

In parte già anticipato dal *Commentario*, lo scritto più importante di Galluzzi per il problema del protagonista della tragedia è la *Rinovazione dell'antica tragedia*. Galluzzi tendeva a rinnovare, come diceva il titolo, tutta la concezione della tragedia, aprendo ampi spazi di libertà rispetto alla poetica aristotelica, pur senza rifiutarla radicalmente, e toccava temi ideologici molto vicini a quelli che interessarono Gravina. Galluzzi identifica due momenti e due modi della tragedia: uno antico, nato in Atene in tempi di libertà e sostanzialmente di repubblica, consacrato nel dialogo *Minosse* (allora attribuito a Platone), il cui fine era eccitare l'odio contro la tirannide e dove la misericordia e il terrore nascono «come proprietà e rampollo delle crudeltà dei tiranni verso gl'innocenti affatto e del tutto non colpevoli» (GALLUZZI, 48-49). E uno nuovo, aristotelico, caratterizzato da un fine non più politico ma psicologico e morale, la purgazione delle passioni della pietà e del terrore – attraverso la pratica, che ora definiamo omeopatica, della medicina simile al male, al fine di riportare quelle due passioni alla mediocrità in cui consiste la sanità – e dalla prescrizione, appunto a ciò collegata, sulla qualità del protagonista che deve essere «mezano» fra l'innocenza e la colpa. Teoria quest'ultima, aristotelica, ispirata ad una prudenza politica conseguente alla tirannide macedone (e per tale interpretazione Galluzzi rimanda allo Speroni), che spinse Aristotele, per non dispiacere ad Alessandro, a dissimulare l'idea platonica di tragedia, tanto utile alla repubblica, e a cambiarne il fine (e il protagonista).

Ritornando a Platone per il fine della tragedia, pur senza rifiutare il resto della poetica aristotelica, e ammettendo due tipi di tragedia nell'antichità, come già due se ne riconoscevano per la commedia, Galluzzi apriva la tragedia ai santi e ai martiri, principi del sangue ed eroi della fede di perfetta virtù, che possono destare pietà e terrore anche se innocenti. Galluzzi consacrava teoricamente una pratica già consolidata nel teatro scolastico (latino) gesuitico dove già era stato addirittura introdotto Cristo come soggetto di tragedia. E ciò pure sostiene Galluzzi che dedica fra l'altro molto spazio all'attribuzione della tragedia *Cristo paziente*, ascritta popolarmente a Gregorio Nazianzeno (ma discutibilmente tuttavia, data la pesante imitazione euripidea del testo), e data alle stampe nel 1542. Per Galluzzi il *Christus patiens* era da attribuire invece ad Apollinare di Laodicea pure del IV secolo, scrittore di molti testi drammaturgici ora perduti (modernamente invece questa composizione, giudicata qualitativamente miserabile e assolutamente priva di carattere drammatico, è ascritta al XI-XII secolo, cfr. PA-SQUALI). È possibile che Galluzzi volesse implicitamente accusare di plagio padre Stefano Tucci considerato autore di una tragedia *Christus patiens*, centro di una trilogia, *Christus nascens*, *Christus patiens* e *Christus iudex*, primi testi sacri della drammaturgia gesuitica (FILIPPI, 103). Comunque sul *Christus patiens* di Tucci finora non ho trovato notizie, come neppure su l'edizione romana citata da Galluzzi, che non risulta nei repertori, mentre molto studiato è il *Christus iudex* (cfr. SAULINI cui rimando anche per la bibliografia precedente).

Mi sono soffermata su questa questione in primo luogo per ricordare che negli anni in cui scrive Metastasio, e Gravina e Vico prima di lui, esisteva, e già consolidata, una tragedia cristiana con i propri eroi nei santi e nei martiri, portatori di virtù sublimi, oppressi da personaggi passionali e viziosi, innocenti ma spesso premiati solo in Cielo, proposti all'emulazione dei cristiani, per un fine morale e religioso cui si affianca un fine civile e politico, il fine – chiamiamolo platonico insieme a Galluzzi – dell'esecuzione del tiranno, storico o simbolico, traslato o reale, politico o religioso. In secondo luogo perché Galluzzi, spostando al IV secolo la composizione della tragedia su Cristo riusciva ad avvalorare la propria tesi dell'esistenza e accettazione antica di un diverso modo di fare tragedia (e su questa attribuzione nuova met-

teva l'accento pure nello scritto premesso al *Sant'Alessio* (GALLUZZI 1634), dunque trovando un completo autorizzamento a svincolare la tragedia dalla rigida osservanza dei precetti aristotelici e collocando così tutta l'operazione al di fuori di quella linea culturale di antiprecettismo, ribellismo e anticlassicismo ampiamente diffusa nel Seicento barocco, carattere questo che la rese riconoscibile ed accettabile nel nuovo clima classicistico del primo Settecento. E da ultimo perché – e non è un puro restauro erudito e una pura ricerca delle fonti – la rivendicazione di libertà nel porre come protagonisti della tragedia i martiri e lo stesso Cristo nonostante la loro perfezione è un tema che ritorna nel trattato di Gravina (GRAVINA, 517). Questi porta le stesse argomentazioni di Galluzzi, anche se meno articolate, dimostrando che il vero problema della tragedia in quegli anni è quello del protagonista e del modello politico, culturale e morale che gli corrisponde e che, all'interno di una accertata differenza di concezione generale fra la tragedia degli antichi e la tragedia del presente, seguendo la strada già aperta dalla tragedia cristiana, si poteva scegliere fra una tragedia che, pur allontanandosi in parte dai fini degli antichi, proponeva sempre modelli di virtù eroiche classiche, ed un altro tipo di tragedia costruita su altri modelli sempre laici di virtù e di eroismo.

Gravina dunque, senza citarlo, data la sua nota ostilità contro i gesuiti, utilizza Galluzzi, e con lui tutta la linea gesuitica, per rivendicare una libertà da Aristotele, che era peraltro già del tutto acquisita, non solo appunto dopo Galluzzi e il teatro gesuitico ma soprattutto dopo che l'aveva applicata e teorizzata Corneille, in particolare nel *Discours de la tragedie* (1660), dove aveva affermato che non era obbligatorio mettere in scena solo gli infortuni dei re, ma che si potevano rappresentare anche quelli degli altri uomini, se ad essi ne capitassero di illustri e straordinari e ricordati dalle storie, aggiungendo che il suo *Polyeucte* aveva avuto successo contro la massima aristotelica, così come *Heraclius* e *Nicomède*, dove i protagonisti sono oppressi senza alcun loro errore (CORNEILLE, 54-55). Era tuttavia tutta una linea di pensiero, di cultura e di teatro cui Gravina era ideologicamente ostile e che non volle riconoscere esplicitamente come antecedente.

Certo, visto che Gravina scriveva un trattato con pretesa di completezza, il punto doveva essere affrontato e chiarito, anche perché né il

da lui ignorato Muratori, né il Rapin delle *Réflexions sur la poétique* (RAPIN) ammirato e a lungo citato (GRAVINA, 537, 581-85), né il disprezzato Martello, trattavano approfonditamente quel problema. La questione era importante anche perché Gravina doveva giustificare esplicitamente le proprie tragedie dove i protagonisti erano caratteri perfettamente virtuosi, quasi dei martiri laici. Scelti, e non solo per *variatio* poetica ma per mostrare la validità universale dei modelli e delle lezioni proposte, in tempi storici diversi. Non tutti infatti appartengono a quella storia romana caratterizzata in quanto a cultura e a stile da qualità e virtù all'autore congeniali: gravità, compostezza, decoro, virtù civile ecc., ma anche alla grecità mitologica e alla grecità mitologico-storica.

Del resto però, pur con giudizi diversi, rispettivamente negativo e favorevole, Rapin e Martello (ma senza trattare, della qualità del protagonista), avevano già constatato l'esaurimento degli antichi modelli e l'esistenza e/o la funzionalità di un diverso tipo di tragedia in cui comunque, volendo, avrebbero potuto essere accolti pure i santi come protagonisti, proprio perché i fini proposti alla tragedia e gli utili che da essa ne avrebbero dovuto derivare e gli strumenti per ottenerli erano intesi in maniera così diversa da contemplare anche la rappresentazione di azioni tragiche con un protagonista di «virtù esemplari» (MARTELLO, 240).

A questo proposito giustamente Paola Luciani considera la connessione – per questi teorici – fra situazione politica e teoria della tragedia (LUCIANI, 53). Martello infatti, che rifiutava il fine antico, 'platonico', dell'istigazione all'odio contro la tirannide, per proporre una tragedia che la studiosa definisce di affetti privati, contrapposti alle passioni politiche, viveva in una situazione politica pacificata. Lo scrittore nel dialogo *La tragedia* (1714) lo dichiara esplicitamente in propria persona (vero o falso che fosse): «Questa felicità [del governo pontificio] fa a noi pure odiare le altrui libertà paurose, e amare, al dispetto de' tragici greci, la monarchia». Gli altri, cui Martello si riferisce, che hanno in dispregio la libertà delle paurose repubbliche, sono i Francesi i quali godrebbero, secondo lui, del regno «il più florido, il più magnifico e il più adattato a chi desidera separarsi da tutte le cure ed attendere a vivere il rimanente de' giorni suoi spensierato», regno

cui Martello apparenta la sua Bologna, addirittura trovando somiglianza di fisico e di tratto fra Clemente XI e Luigi XIV. Lo pseudo Aristotele, interlocutore del dialogo e portavoce del punto di vista francese, tracciando un parallelo fra tipo di governo e tipo di tragedia, formula poi l'ipotesi che i «vecchi argomenti» potrebbero piacere a Venezia, a Genova, genericamente in Italia (MARTELLO, 239-40). Questa equazione fra le nuove tragedie adatte a buone monarchie da un lato e le vecchie tragedie dall'altro meno connotate politicamente in quanto apprezzabili in regimi diversi, quali repubbliche e territori oppressi da alternanti domini stranieri, conferma comunque le differenze italiane nel rapporto istituito fra tragedia e condizione politica. Rispetto a Martello diverso sarà infatti il riferimento politico e culturale di Gravina, la cui ideologia e strategia poetica rimanda idealmente alla situazione napoletana, dove poté nascere la congiura di Macchia, dove esisteva un ceto colto che aspirava alla libertà conculcata da un governo tirannico; una situazione cui allude in particolare l'*Appio Claudio*, fra le cinque tragedie di Gravina (senza peraltro esserne un puro rispecchiamento, secondo l'interpretazione di ALFONZETTI 1995, 26-35).

Va osservato tuttavia, per quanto riguarda la differenza posta dalla Luciani fra passioni ed affetti, che sul piano del lessico, in quegli anni, e segnatamente per Martello non c'è differenza alcuna fra passione e affetto, e soprattutto che la proposta di Martello mira a sostituire le virtù e i vizi alle passioni – quali moventi delle azioni (che rappresentavano la peculiarità e del teatro greco e di quello francese, pur in modi diversi). Ed inoltre va osservato che le diverse opzioni poetiche di Martello non subivano automaticamente il condizionamento della forma di governo in cui si trovava a vivere, così come non era una moralità generica (come appare alla LUCIANI, 53) il proporre una tragedia costruita su virtù esemplari, da premiarsi. Era bensì il risultato di una complessa trasformazione della cultura e dei suoi miti dovuta all'Arcadia e ai suoi nuovi eroi, miti pastori, antichi profeti ebrei, amanti costanti, dovuta alla riformulazione, particolarmente evidente in «lombardia», del modello umano, che proponeva nuove, non classiche e non aristocratiche e politiche virtù (ACCORSI, cit.). Del resto anche le idee di Rapin, uomo di corte e grande elogiato – forse opportuni-

stico ma certo non coatto – di Luigi XIV, da lui additato come esempio del sublime nella condizione sovrana nello scritto *Du grand e du sublime*, non riflettono automaticamente la situazione politica. Il gesuita, infatti, pur vivendo l'età di una monarchia da lui stesso considerata perfetta, rimpiange la tragedia degli antichi con le loro punizioni dei sovrani tirannici, perché rimpiange il grande, il sublime di quei testi, di quelle passioni, di quella elocuzione, cui contrappone il piccolo del sistema di tragedie della propria età, il quale tuttavia corrisponde agli umori e ai caratteri del pubblico francese suo contemporaneo, alla sua frivolezza e galanteria, ai sentimenti dolci e teneri delle spettatrici, nuove arbitre del gusto (RAPIN, 103-104).

Che il problema della nuova tragedia fossero i costumi, dunque il carattere del protagonista, in quanto fulcro di diverse possibili concezioni della tragedia apparve distintivo anche per Vico nel breve giudizio sulle tragedie di Gravina che ne diede come revisore. Non concordo infatti nella lettura di questo passo di Vico con l'interpretazione della Luciani (LUCIANI, 11): Vico notava la differenza fra le tragedie classiche, corrispettive all'intento culturale di moderare le passioni, e la tragedia della cultura cattolica (in cui il modello è quello del sacrificio estremo di Cristo) e riscontrava come le tragedie del Gravina fossero costruite su «suggetti» non mediocri ma «estremi» cioè su «maravigliose virtù». L'aggettivo «estremi», va riferito ai «suggetti» – di Gravina – (con cui concorda anche grammaticalmente), cioè di perfetta virtù e non «mediocri», soggetti dei quali Vico appunto sottolinea la differenza rispetto a quelli della tragedia antica, mentre Paola Luciani invece applica tale aggettivo alle passioni e di qui discende ad interpretare le tragedie di Gravina come costruite su «passioni estreme». Il termine «passione» da Vico non è riferito a Gravina, ma appunto alla tragedia antica «acconcia alle gentili repubbliche, le quali non volevano che le passioni si istupidissero, né si sfrenassero» e «perché per le passioni moderate i cittadini operassero bene, approvavano i mediocri soggetti delle Tragedie: ma tra noi Cristiani, non avendo termine l'orrore del vizio; e la virtù essendo tutta riposta in patire; esso [Gravina] gli ha scelto estremi; e dovunque può desta abominazione de' rei costumi della cieca gentilità; e contro a' vizj de' Grandi, che rovinano gli Stati, nell' istesso tempo espone in mostra maravigliose virtù altrui,

che gli conservano; acciò che i Prencipi, come in uno specchio posto all'ombra di maggior lume, più chiaramente si ravvisino buoni, o si ravvedan cattivi» (LUCIANI, 11-12).

Non sarebbe tanto rilevante questo passo di Vico (e la sua interpretazione) se non fosse che, in primo luogo, quel suo giudizio rispecchiava presumibilmente, almeno in parte, quello dei contemporanei, e per noi dunque mostra l'attenzione su questo tratto compositivo, la qualità morale del protagonista, che diventava appunto distintivo fra la tragedia antica, pagana, e i suoi diversi ideali culturali ed etici e quella nuova, cristiana. E importa secondariamente, perché da questa lettura la Luciani discende a definire passione anche la sapienza, solitamente attribuita ai protagonisti delle tragedie di Gravina, che invece è una virtù. In realtà poi si possono definire propriamente «sapienti» solo i giuristi o legislatori come Papiniano e Servio Tullio, cui si apparenta il «saggio» Palamede.

Ritengo dunque, per quanto riguarda il passo di Vico, che il filosofo additi, perché culturalmente rilevante, la scelta di poetica non aristotelica di Gravina di avere soggetti e protagonisti corrispondenti all'etica cristiana del sacrificio e dell'orrore del vizio, dunque personaggi non «mediocri» ma «estremi», cioè di «maravigliose virtù», e che tale scelta egli collochi e giustifichi all'interno di un diverso sistema religioso, culturale e poetico. E ciò infatti Gravina aveva proposto in scena, allontanandosi dal precetto aristotelico e costruendo e giustificando un protagonista laico perfettamente virtuoso, guidato dalla ragione, non mosso dalle passioni, contrastato ed oppresso da antagonisti in cui la passione, smodata, è già divenuta vizio o addirittura criminale. La scelta del protagonista virtuoso era espressamente contemplata nella *Tragedia*, proprio nel passo già citato dove indicava e reclamava i martiri e Cristo come possibili protagonisti della tragedia (sui propositi di scrivere tragedie sacre, o le tragedie sacre effettivamente scritte da Gravina – e ora perdute – probabilmente in antagonismo proprio con il teatro didattico dei gesuiti cfr. LUCIANI, 58, nota 26).

L'antagonismo fra virtù e vizi, fra passione e ragione è indubbiamente uno dei conflitti base della civiltà occidentale e l'identificazione, il riconoscimento e trattamento delle passioni è uno degli obiettivi dell'etica moderna non cristiana, mentre il mondo classico e medievale-

le si era preoccupato più di definire le virtù, coinvolgendo anche i vizi o i difetti ad esse corrispondenti in negativo. Ma nessuna possibilità di confusione, mi pare, è mai esistita fra virtù e passione, a partire dalla definizione aristotelica della virtù come medietà, disposizione dell'anima che ha come scopo il giusto mezzo rispetto alla azioni e alle passioni. E anche Gravina, per quanto estraneo e ostile ai precetti cosiddetti aristotelici, alla poesia, alla cultura e forse al diritto greco, cui anteponeva diritto, cultura, poesia romana, difficilmente avrebbe potuto allontanarsi tanto dal sistema etico aristotelico, poi trapassato in quello cattolico e del resto non distante nella sostanza da quello platonico cui Gravina aderiva, il quale sistema è chiarissimo nel differenziare virtù e vizi dalle passioni, virtù e vizi essendo le disposizioni dell'anima nei confronti delle azioni e delle passioni. A me pare che le componenti del carattere dei protagonisti graviniani, la giustizia e la sapienza siano indubbiamente delle virtù: la giustizia, virtù etica, la sapienza, virtù dianoetica, razionale. Né dall'etica stoica o epicurea o cartesiana Gravina avrebbe potuto trovare suggestione per una qualificazione di tali tratti del «carattere» non come virtù ma come passioni (anche se può esistere, fra le tante passioni positive, la passione per la sapienza – così come esisteva per il Catone metastasiano la passione per la libertà). Né del resto alcuno degli scritti graviniani autorizza tale interpretazione. Anzi, tutta la sua operazione teorica è funzionale alla giustificazione di un eroe virtuoso come protagonista di tragedia; non avrebbe avuto senso invece se i suoi personaggi fossero stati mossi da passioni, già perfettamente autorizzate da tutta la tradizione tragica. Da quella greca, dove notoriamente gli «eroi» sono pieni di «macchie», di passioni, errori, vizi e reati, come ha riportato all'attenzione in tempi moderni BRELICH ma come credo Gravina sapesse bene (e particolarmente interessante in questo senso è il personaggio di Ulisse nel *Palamede* seguendo la tradizione post-omerica che contesta Ulisse, non eroe virtuoso ma personaggio malvagio, bugiardo e truffatore), ma anche da quella cinquecentesca italiana e seicentesca francese che nel conflitto fra passione e ragione aveva trovato in gran parte i propri intrecci.

E poiché caratteristica della virtù è proprio quella di governare, di regolare le passioni, una simile interpretazione delle tragedie gravinia-

ne risulterebbe fuorviante per la comprensione del sistema tragico di quegli anni, dove si costruisce la tragedia su vicende che riguardano personaggi virtuosi ed eroici, che esercitano virtù praticabili anche in àmbiti non politici, magari pure santi e martiri, oppressi da passionali e viziosi o addirittura criminali antagonisti. Sistema in ciò sostanzialmente omogeneo nonostante le differenze anche rilevanti, espresse o deducibili, rispetto alle finalità politiche e culturali: Martello elimina le finalità politiche in senso stretto ed è indifferente al problema della catarsi; Gravina conserva la funzione di esecrazione della tirannide, coniugata con una catarsi che però non si sa bene a cosa e a chi serva, Maffei adotta un sistema composito che unisce un'azione incentrata sul virtuoso amore materno con la punizione del tiranno. E i virtuosi, possibilmente premiati sulla terra, ma comunque da premiarsi in Cielo, sono caratterizzati o da virtù classiche e cristiane quali la giustizia, la prudenza, la forza, la temperanza, o da virtù e tratti del carattere cristiani e arcadici come la costanza, l'umiltà, la semplicità, la mitezza, la fedeltà (virtù questa anche classica, celebrata nell'amicizia), il pacifismo, lo sprezzo dei beni terreni. Martello e Gravina, cioè i due più rappresentativi teorici di poetica del primo Settecento appartengono a due sistemi culturali profondamente diversi. Arcaico e utopico era quello di Gravina, costruito su un'antropologia e un immaginario, quello romano, elitari e momentaneamente in parte pure fuori moda, fondato su una strategia comunicativa altrettanto elitaria e direi paternalistica e altrettanto inattuale, che privilegiava l'eloquenza, l'oratoria, sulla poesia, l'illusionismo e il travestimento mitico, l'indottrinamento occulto. Le sue tragedie però esorbitano dal sistema, almeno per quanto riguarda lo svelamento e la possibilità di una partecipazione critica dello spettatore-lettore, in quanto espongono con estrema chiarezza un progetto culturale e politico antitirannico, democratico, giusnaturalistico; tuttavia, se sono capaci di destare sdegno e odio verso i vizi e i crimini dei potenti in uno spettatore-lettore già sensibile, mancando di elaborazione drammaturgica e scenica offrono scarsa possibilità di identificazione alla gran parte del pubblico, tanto che non ebbero influsso sull'età che fu loro e furono solo parzialmente recuperate dalla tragedia alfieriana e giacobina. Il sistema di Martello era invece aderente all'idea antistoica e antieroica di quella parte della cultura arca-

dica che mirava al piccolo, al chiuso (la peschiera contrapposta al mare aperto), al mite, alla consapevolezza critica, a un ammaestramento forse semplicistico ma di piena decifrabilità comunicativa, sostenitore della poesia al di sopra delle arti utili. Compagno in questo di altri 'bolognesi' ed erede di Rapin che forse nessun altro teorico ha uguagliato nel porre la poesia e il genio che le corrisponde al di sopra di ogni altra attività, nell'attribuirle ogni potenzialità, ogni sapienza e ogni scienza, epitomizzandola in Omero, maestro ai filosofi, ai legislatori, ai politici, ai medici, e agli astronomi, ai re e ai capitani, ai tragici e ai pittori (RAPIN, 13-16). L'uno e l'altro, comunque, Martello con eccezioni e Gravina sempre, autorizzavano pienamente nella tragedia, e con la teoria e con la pratica, i protagonisti totalmente virtuosi.

Questo nodo problematico incentrato sul carattere e i costumi del protagonista non poté essere evitato neppure da Metastasio. Il problema suo e di chi scriveva in quegli anni diventava poi la scelta del modello umano, degli eroi e delle virtù, sui quali appunto non c'era uniformità culturale. Metastasio per l'*Ezio*, di cui per il momento mi occupo, segue Gravina nello scegliere la virtù classica e un eroe romano, segue Corneille ma anche Mattia Doria e la cultura napoletana e insieme immagini e aspirazioni viennesi nello scegliere un eroe guerriero, un condottiero di eserciti, sceglie un carattere storico, un romano 'ambiguo' ma idealizzato, con tratti sublimi di comportamento, senza nessuna connotazione cristiana o arcadica, fondendo la magnanimità stoica e tutta terrena del Surenano corneilliano con la connotazione non curiale implicita nel libertinismo di Eugenio di Savoia e contenuta nel pensiero di Gravina, i cui eroi sono i nuovi martiri di una religione politica, senza – falsi – profeti.

La ricerca del sublime come tratto del comportamento e non dell'eloquio era stata oggetto di un'altra opera di Rapin, che sempre più appare, ad uno studio ravvicinato, uno dei critici e dei teorici più importanti dei suoi anni, da rileggere e riportare a tutta la centralità che ebbe nella letteratura italiana razionalistica e arcadica della prima metà del secolo, cui trasmise l'idea della naturalità e della verosimiglianza, nonché, vera o falsa che fosse, l'idea della sublimità della poesia, della sua superiorità – come si è detto – su tutte le altre arti e attività, e della sua funzionalità etica e politica: tutte le idee migliori degli arcadi, che

con queste, e non con le pastorellerie, si distinsero e diedero un'impronta all'età che fu loro. Nel testo di Rapin, dal titolo *Du grand et du sublime*, si delineavano teoricamente per la prima volta, come egli stesso sottolineava, i tratti del sublime nelle azioni. Scritto nel 1686, prima della morte di Condé, e entrato poi in molte delle edizioni complessive delle opere, proponeva quattro modelli di comportamento sublime in altrettante attività: per le armi, il generale Turenne, vincitore anche di Condé, il gran Condé stesso per la vita privata dopo il suo ritiro dalle armi, il presidente Lamoignon, il grande amico e protettore dello stesso Rapin, per la «robe», e Luigi XIV per la politica e la sovranità.

Rapin sorpassa la cultura del suo tempo, dove già, come nota FUMAROLI, era di regola l'unione fra il *Sublime* di Longino e il magnanimo dell'*Etica nicomachea*. Passando al comportamento e trascurando l'aspetto elocutivo del sublime Rapin confermava insieme il bisogno di nuovi eroi, il processo di unificazione dei linguaggi dei generi già forse compiuto nei suoi anni e il superamento della nozione retorica di eloquenza (cui invece rimane ancorato Gravina) per una nuova eloquenza delle *bienséances* di cui anche Metastasio (erede e seguace in questo anche di Martello buon estimatore dei Francesi), coglierà la rivoluzionaria portata, soprattutto per il teatro.

Nel crogiuolo di un genere, il dramma per musica, la cui libertà dalle regole era pari solo alla sua ambizione di rifondarle, Metastasio amalgama tutti questi temi e modelli che venivano dalla cultura francese, da Rapin e da Corneille, dal presente eroico di un principe guerriero di origine italiana, innestandoli sulla tradizione e sui *topoi* propri del melodramma (e in un linguaggio che da subito si mostrò come profondamente rinnovato e che costituì la ragione prima del successo di quei drammi).

Nella trasformazione, non solo bolognese o napoletana, ma europea dell'aristocrazia, la ridefinizione dell'*ethos* (cfr. BRUNNER, cap. II) rappresenta un momento fondamentale affrontato dalla trattatistica e dalla letteratura. Anche i personaggi di Metastasio erano, fin dall'inizio, ben di più che semplici soggetti storici con inserzioni di tratti di intreccio semplicemente verosimili. Erano bensì proposte di una poetica del personaggio per realizzare un concreto teatro di pubblico fon-

dato su modelli eroici, modelli umani ancora adatti per una aristocrazia sempre belligerante che salvavano le virtù che l'Arcadia tendeva a superare e sostituire.

Il principe Eugenio di Savoia, che sembrerebbe modello per l'Ezio di Metastasio quanto il Surena di Corneille, o il Nicomède dello stesso autore (fra l'altro esplicita allusione, quest'ultimo, al Gran Condé, con un doppio richiamo probabilmente trasparente per gli spettatori colti), si prestava bene sia alla simbolizzazione attraverso la figura del generale magnanimo sia ad una drammatizzazione tutta laica dell'intreccio, eliminando quegli aspetti religiosi contenuti nell'encomiastica, seguendo l'ideale laico graviniano.

La cultura e religiosità non propriamente ortodossa del Principe Eugenio (ne sono note le inclinazioni gianseniste e «libertine») confermava anche storicamente l'eliminazione di quel carattere religioso che peraltro avrebbe potuto, nella storia invece del soggetto, essere richiamato dalla vicenda di Ezio, vincitore di quegli Unni che avevano massacrato S. Orsola e le sue undicimila vergini. Tale eterodossia di Eugenio sottostà all'interpretazione simbolica dell'iconografia di alcuni grandi quadri, commissionati già nel 1708-1709 al pittore bolognese Giuseppe Maria Crespi, avanzata secondo l'interpretazione dello storico Alfeo Giacomelli. Seguendo la sua suggestiva ipotesi si potrebbero riverberare anche sulla *Didone abbandonata* riferimenti ad Eugenio: il soggetto virgiliano per uno dei quadri, con Enea, la Sibilla e Caronte, seguirebbe una tradizione allegorica cinquecentesca esoterica, utilizzata «dai libertini dei quali il principe Eugenio è uno dei massimi protettori europei». Giacomelli trova un «parallelo tra l'eco di riti misterici del testo virgiliano e la probabile iniziazione della protomassoneria asburgo-lorenese». «Anche Eugenio – continua Giacomelli – è figlio di un cadetto reale e di quella dea dell'amore e dell'intrigo che fu Olimpia Mancini di Soisson, espulsa nel 1680 dalla Francia per pratiche magico-afrodisiache e frondismo. Come il pio Enea, dopo peripezie tra genti diverse, portatore nell'intimo di ideali irenici ed aspirante ad una nuova patria per nuovi lari, ad una felice discendenza, deve condurre guerre fratricide. Anch'egli cerca il ramo d'oro e la nuova sibilla che gli permettano di vincere il fato e giungere alla conoscenza. È un eroe quietista-libertino, al di là del bene e del

male, di fronte al quale, come ad Enea, le angosce ed i mostri creati dall'uomo svaniscono come ombre. Sa che non gli dèi ma il fato regola il destino degli uomini. Anch'egli cerca in questo inferno razionale la possibilità di fondare una nuova morale, vincere superbia, invidia, tirannide, avarizia, i mali originari dell'uomo. Il ramo d'oro gli permetterà di trovare la via per l'Eliso dei giusti, dei puri sacerdoti, degli inventori, degli artisti, degli eroi che si purificano per ricongiungersi allo spirito universale e reincarnarsi in una umanità nuova di giusti ed eroi destinata a coprire il mondo. Le ambiguità di Virgilio si adattano anche all'età eugeniana, incerta tra ortodossia, sbocchi magico-mistici, deismo, materialismo epicureo e il Crespi inquieto del *lucibus et umbris* appare l'artista più idoneo a rifletterne la problematica» (GIACOMELLI, p.n.n. retro dell'illustrazione relativa). E così anche un altro quadro con Achille e Chirone «deve essere interpretato come allegoria dell'educazione del cavaliere nel contesto delle polemiche contro i collegi e la *ratio studiorum* gesuitica e come proposta di un nuovo *ethos* nobiliare in cui forza ed istinti si conciliano con intelletto razionale e ricerca empirica della conoscenza secondo modelli epicurei e baconiano spinoziani sui quali insiste però la matrice aristocratico-libertina che da La Mothe Le Vayer arriva al *Télémaque* di Fenelon» (GIACOMELLI, p.n.n., retro dell'illustrazione relativa).

I riferimenti di Metastasio sono più vicini, Caloprese e Paolo Mattia Doria, come abbiamo indicato, ma è certo comunque che i suoi personaggi, ed Ezio fra questi, rappresentavano proposte culturali complesse, alternative e conciliative insieme, non tutte ancora completamente decifrate. E se Metastasio potrebbe avere adombrato il principe Eugenio di Savoia anche nella *Didone abbandonata*, riferimenti evidenti appaiono in quei melodrammi italiani in cui costruisce il protagonista avendo di mira la formazione sia del principe che del nuovo aristocratico, proponendo protagonisti e soggetti di virtù perfette, ma classiche e non cristiane, con una scelta chiaramente filoimperiale e anticuriale (e avendo ben chiare le implicazioni teoriche di tali scelte, legate anche ai fini della tragedia), cioè soprattutto *Siroe*, *Ezio* e *Artaserse*.

Tratterò qui solo dell'*Ezio*, soggetto romano per il quale Carlo Sigonio, indicato da Metastasio come una delle proprie fonti, offriva abbondanti notizie. L'*Ezio* storico, famoso generale romano, è una figu-

ra complessa ed ambigua che ordisce o partecipa a congiure e macchinazioni antiimperiali e che, essendo cresciuto in parte presso gli Unni come ostaggio ed essendo divenuto il responsabile della gestione dei rapporti con i barbari, quando, per frenare il tentativo di espansione degli Unni in Europa, li combatté e vinse ai Campi Catalaunici, ma non volle annientarli (pur per un preciso calcolo strategico di equilibrio) divenne sospetto di tradimento. È questo l'antefatto storico del dramma metastasiano e l'origine dei dubbi che l'imperatore Valentiniano III nutre sulla fedeltà del generale, che verrà ingiustamente accusato ed imprigionato, secondo una trama di conflitto fra un sovrano imbecille ed un generale vittorioso, che si trovava già nelle tragedie cornelliane citate. Al conflitto politico si intreccia poi un conflitto sentimentale, Valentiniano essendosi innamorato della stessa donna, Fulvia, amata da Ezio e a lui promessa, anche se non ancora pubblicamente (fino al ritorno del generale dalla guerra). Dello scontro fra l'imperatore e il generale approfitta Massimo, ministro di Valentiniano e padre di Fulvia, nel passato offeso gravemente da Valentiniano che gli aveva insidiata la moglie, il quale istiga Valentiniano contro Ezio, accusando quest'ultimo del tentato omicidio di cui l'imperatore è stato vittima e di cui egli stesso è il mandante. Ininfluenza sui fatti è poi l'amore per Ezio di Onoria, sorella di Valentiniano. Storia per la politica e invenzione per l'Amore: anche in questo Metastasio segue la lezione corneilliana di *Surena*, tragedia il cui finale luttuoso pare avesse però dei riferimenti storici – contemporanei – anche per l'intreccio amoroso, secondo quanto riferì Tallemant des Réaux, che richiamò la vicenda del conte di Villa Mediana, grande di Spagna, innamorato della regina, per cui fece palesi follie e che fu assassinato con modalità che sono riprese nell'uccisione di Surena (COUTON, 210).

Lo scontro etico, ideologico e drammaturgico è dunque, a mio avviso, fra Ezio e Valentiniano, e non, come è apparso in studi recenti, fra Valentiniano e Massimo (SALA DI FELICE 1984, 49), i quali di fatto sono ambedue personaggi negativi, due malvagi capaci di menzogne, tradimenti e in generale di una gestione iniqua e personalistica del potere, ai differenti livelli in cui agiscono, ambedue colpevoli, indipendentemente dalle possibili scusanti alle loro azioni: l'amore in un caso e l'onore e i sentimenti offesi dall'altro.

L'intreccio fondamentale è di tipo politico e riguarda il timore di Valentiniano, sovrano imbellè, di essere spodestato da questo generale vittorioso, amato dalle truppe e dal popolo, anche se l'amore, pur non essendo motore principale dell'azione e restando secondario, come Corneille affermava essere necessario per avere una tragedia e non una commedia (CORNEILLE, 24), è ben di più che un episodio, tanto risulta intrecciato con l'azione principale.

Ezio è il magnanimo, il rappresentante di una virtù perfetta, così come Valentiniano è il superbo, colpevole di uno dei due estremi viziosi della stessa disposizione dell'anima, un tiranno che pratica l'inganno, il tradimento, l'omicidio, con i caratteri propri del «tiranno» classico, cioè tiranno un po' eroe, connotato anch'esso, come l'«eroe» greco, dall'eccesso, dalla dismisura, secondo la tradizione tramandata dagli storici (cfr. CATENACCI), presumibilmente ben nota allo scolaro di Gravina. Caratteri, e cioè il cinismo (nel senso comune, non filosofico), la violenza nelle passioni e nelle azioni, la valutazione primariamente politica di ogni fatto, che si traducono in esercizio violento ed ingiusto del potere, trasferito anche alla sfera dell'eros, i quali perdurano nella tradizione letteraria seicentesca e melodrammatica, dove spesso il tiranno trionfava pressoché indisturbato o almeno non criticato (cfr. BELLINA).

Ezio ha piena consapevolezza del proprio valore e ad essa si adegua, comportandosi di conseguenza, mentre Valentiniano presume solo di sé, senza alcuna corrispondenza fra l'ambizione e le capacità. Ezio è il protagonista, personaggio la cui etica informa l'azione del dramma, carattere virtuoso e vittima innocente dell'oppressione del tiranno, ma Valentiniano, il suo antagonista (il quale come sempre in Metastasio, apre la lista degli interlocutori, riconoscimento ai sovrani di una primaria dignità, anche se non sempre corrispettiva di un primario ruolo drammaturgico), ha lo stesso peso, in termini musicali, a confermare, anche strutturalmente lo scontro culturale e ideologico fra i due (uguale infatti è il numero delle loro arie, 6 per ciascuno, equamente distribuite, 2 per ogni atto, rispetto alle 5 di Massimo, il ministro infedele, e alle 4 ciascuna dei personaggi femminili, nonché alle 3 di Varo, l'amico di Ezio). Valentiniano tuttavia, pur svolgendo fino alla fine del dramma la funzione drammaturgica del tiranno – che è

quella di tormentare e mettere alla prova il carattere virtuoso consentendogli di palesarsi come tale anche nell'azione, confermando così la qualificazione verbale della virtù datane dagli altri interlocutori – non è proprio un tiranno 'classico'. Egli ha infatti dubbi ed esitazioni e la sua colpevolezza è in parte diminuita dal cattivo influsso esercitato su di lui dal cattivo ministro Massimo, tutti elementi che rendono un po' più credibile la conversione finale, che segue l'ideologia e la pratica drammaturgica del contagio virtuoso (illustrata da SALA DI FELICE 1984, 47).

Per passare alla dimostrazione testuale di quanto affermo sul carattere dei protagonisti riassumo la descrizione aristotelica della magnanimità (che va poi completata con la descrizione dei due eccessi che le corrispondono: da un lato la pusillanimità, propria di coloro cui manca la consapevolezza del proprio valore e di ciò che ad esso è dovuto, e della superbia, in cui la pretesa agli onori è superiore ai meriti effettivi).

Aristotele definisce magnanimo colui che «si ritenga degno di grandi cose, essendone davvero degno». Questi si ritiene degno di onori ma ne gode moderatamente, non essendoci onore in tutto degno della virtù e gode comunque solo degli onori tributatigli da persone probe e per grandi cose. La magnanimità è come un ornamento e culmine di tutte le virtù, le rende più grandi e non può sorgere senza di esse. Il magnanimo dunque è coraggioso e giusto (le due virtù fondamentali per Aristotele, quelle che proprio la tragedia deve contribuire a promuovere, moderando le passioni della pietà e del terrore che ad esse sono di ostacolo) ed è grande in ciascuna virtù. Il magnanimo ha un atteggiamento moderato nei confronti della ricchezza, del potere e così della buona sorte o della cattiva, né troppo lieto nell'una né troppo addolorato nell'altra. Può sembrare altezzoso, ma non lo è, proprio perché il suo comportamento corrisponde al merito e ha sempre la dovuta moderazione. Il magnanimo disprezza a ragion veduta, ama i grandi pericoli e quando li affronta è incurante della vita. È capace di beneficiare ma non vuole ricevere benefici. Non ha bisogno di nessuno o ne ha bisogno malvolentieri. È sostenuto con le persone altolocate e fortunate e modesto con le persone di media condizione perché essere dignitoso coi primi è cosa non ignobile mentre l'esserlo cogli umili è cosa villana. Non ama mettersi in vista, è schivo, e invece attivo in

poche imprese, grandi e rinomate. Manifesta apertamente sia amicizie che inimicizie perché dissimulare è proprio di chi ha paura. È dunque veritiero (salvo in ciò che dice con ironia) e parla liberamente. Non può vivere familiarmente se non con chi è amico; non è propenso né all'ammirazione né al rancore (*Etica Nicomachea*, IV, 3, 1123-25).

È il ritratto di Ezio, anche se non tutti i tratti del magnanimo compaiono nel generale, per esempio non il comportamento fisico che secondo Aristotele solitamente è grave, calmo, lento, e che invece in Ezio, pur non descritto, si viene indotti a supporre improntato piuttosto a veemenza.

Il dramma si apre e si chiude con la qualificazione di Ezio come anima grande. All'inizio del dramma è Massimo – il quale peraltro finge – a rivolgersi ad Ezio con questo appellativo: «anima grande, al par del tuo valore» (I, 3), del tutto giustificato dalla situazione e cioè dal rifiuto di Ezio di partecipare ad una congiura per uccidere Valentiniano. E Valentiniano alla fine, riconosciuta la fedeltà del proprio generale e convertito rispetto ai propositi tirannici, politici ed erotici, riconoscerà Ezio come «anima grande, eguale solamente a te stessa» (III, sc. ultima).

Il carattere di Ezio è costante ed è giudicato ugualmente dagli altri interlocutori: è definito prima «ardente» da Fulvia all'inizio del dramma (I, 3), la quale esorta l'amato a riflettere prima di parlare (Ezio, come il magnanimo parla sempre liberamente), e poi «altero», all'interno di un giudizio complessivo in cui tale carattere appare però giusto corrispettivo dei meriti, proprio come accade nel magnanimo aristotelico:

FULVIA Il suo costume altero
è palese a ciascuno. Omai dovrebbe
non essergli delitto. Al fin tu vedi
che, se de' merti suoi così favella,
ei non è menzognero. (II, 7)

Sempre nella stessa scena Varo, l'amico di Ezio, critica il «suo fasto» (orgoglio), e, con un calcolo puramente utilitaristico, nell'interesse dell'amico ne giudica inopportuno il comportamento fiero: «ma troppo, oh Dio!/ Ezio è di sé nemico: ei parla in guisa/ che irrita Au-

gusto.» (II, 7), mentre nel corso del dramma Valentiniano, dalla propria prospettiva, tende ovviamente a giudicare Ezio nei termini negativi – per lui – che quel carattere può consentire, e cioè a giudicare eccessiva la consapevolezza che il suo generale ha del proprio valore, consapevolezza che invece è proprio la componente fondamentale della magnanimità, che è insieme coraggio e sapienza:

VALENTINIANO Comincia ad adombrarmi
la gloria di costui. Ciascun mi parla
delle conquiste sue: Roma lo chiama
il suo liberatore: egli se stesso
troppo conosce. (I, 8)

Valentiniano definisce poi Ezio «temerario» (I, 9; II, 13; pp. 230, 232), ambizioso (l'ambizioso è per Aristotele chi eccede nei desideri) (I, 8) e «audace» (III, 5) e lo esorta sia a moderare il naturale orgoglio sia alla saggezza (virtù socializzata che riguarda le cose umane, l'azione, il deliberare); anche Onoria, all'inizio del III atto, lo definisce «altero» (ma giustamente vede in tale comportamento l'immagine dell'innocenza), lo accusa di parlare con troppo «fasto» in una condizione, quella di accusato e prigioniero, cui a parer suo sarebbe più appropriata la placidità e l'umiltà (III, 1).

La più aristotelica definizione del carattere di Ezio la dà tuttavia lo stesso protagonista: dapprima nell'incontro con l'imperatore quando ripone nella gloria la ricompensa al proprio valore (come sempre, aristotelicamente la virtù è premio a se stessa; giudizio anche di Surena) e l'onore che gli preme è quello tributatogli da chi è al di sopra di tutti, è l'onore più grande, l'amore dell'imperatore:

EZIO Signor, quando fra l'armi
a pro di Roma, a pro di te sudai,
nell'opra stessa io la mercé trovai.
Che mi resta a bramar? L'amor d'Augusto
quando ottener poss'io
basta questo al mio cor. (I, 9)

Poi – e soprattutto – in tutta la scena 5 del II atto, in dialogo con Fulvia, timorosa per i dubbi che sa nutriti da Valentiniano su di lui,

già sospettato del tentato omicidio contro l'imperatore. Ezio valuta se stesso e si ritiene al disopra di ogni possibile sospetto, ritenendosi illustrato dalle proprie imprese, in cui è stato superiore ad ogni altro, imprese che parlano da sé, in cui ha difeso l'Italia, il mondo, la grandezza dello stesso Valentiniano e l'impero. Ezio è sicuro di sé contro l'idea cinica sulla società e sugli uomini espressa da Fulvia:

EZIO La sicurezza mia, Fulvia, è riposta
nel cor candido e puro,
che rimorsi non ha; nell'innocenza,
che paga è di se stessa; in questa mano
necessaria all'impero. Augusto al fine
non è barbaro o stolto:
e se perde un mio pari,
conosce anche un tiranno
qual dura impresa è ristorarne il danno. (II, 5)

L'autoqualificazione aristotelica di Ezio come magnanimo continua nello scontro con il tiranno, dove mette in dubbio le parole di questi, unico testimone dell'aggressione subita, insieme accusatore e giudice (con un accenno di critica all'unificazione delle funzioni che non verrà però sviluppato ulteriormente). Ezio rifiuta ogni accusa, si chiede se viene accusato perché ha rifiutato la mano di Onoria, gesto in cui ha espresso il diritto alla libertà nei sentimenti, e difende il proprio operato nei riguardi della conduzione della battaglia contro Attila, non spinta fino all'annientamento degli Unni per un calcolo politico strategico, teso ad evitare il dilagare degli altri popoli. Dopo questa autodifesa finisce con una perfetta definizione di sé sulla base magnanima della conoscenza dei propri meriti, in contrapposizione con la viltà o pusillanimità:

EZIO Son reo, perché conosco
qual io mi sia, perché di me ragiono.
L'alme vili a se stesse ignote sono. (II, 13)

È significativa, per definire il carattere magnanimo di Ezio, cui corrisponde drammaturgicamente la qualità di protagonista innocente, la prima scena del III atto, quando Onoria va a visitarlo in carcere. Gli

confesserà anche il proprio amore, ma ciò che ci importa del loro dialogo è la richiesta di qualcosa di simile a una confessione che scatena lo scontro fra due idee di comportamento nei confronti del potente, con la possibilità per Ezio di proclamare la propria totale innocenza e rivendicare il proprio onore:

- ONORIA Si. Né domanda Augusto
 altra emenda da te che il suo riposo.
 Del tentativo ascoso scopri la trama, e appieno
 libero sei. Può domandar di meno?
- EZIO Non è poca richiesta. Ei vuol ch'io stesso
 m'accusi per timore. Ei vuole a prezzo
 dell'innocenza mia
 generoso apparir. Sa la mia fede,
 prova rossor nell'oltraggiarmi a torto;
 perciò mi vuole o delinquente o morto.
- ONORIA Dunque con tanto fasto
 lo sdegno tuo giustificiar non dei;
 e, se innocente sei, placide umili
 sian le tue scuse. A lui favella in modo
 che non possa incolparti,
 che non abbia coraggio a condannarti.
- EZIO Onoria, per salvarmi
 ad esser vile io non appresi ancora.
- ONORIA Ma sai che corri a morte?
- EZIO E ben si mora!
 Non è il peggior de' mali
 alfin questo morir; ci toglie almeno
 dal commercio de' rei.
- ONORIA Pensar dovresti
 che per la patria tua poco vivesti.
- EZIO Il viver si misura
 dall'opre e non dai giorni. Onoria, i vili,
 inutili a ciascuno, a sé mal noti,
 cui non scaldò di bella gloria il foco,
 vivendo lunga età vissero poco.
 Ma coloro che vanno
 per l'orme ch'io segnai,
 vivendo pochi dì, vissero assai.

Onoria qui gli chiede di vivere per lei, confessandogli il proprio amore, e poi lo esorta a morire, semmai, con le armi in pugno:

ONORIA Cerca almeno una morte
 che sia degna di te. Coll'armi in pugno
 mori vincendo; onde t'invidi il mondo,
 non ti compiangi.

Ezio risponde da magnanimo confermando la costante sua dignità in ogni stato e rifiutando l'idea di trovarsi in uno stato da poter suscitare pietà, contenuta nelle parole di Fulvia:

EZIO O in carcere o fra l'armi,
 ad altri insegnerò come si mora.
 Farò invidiarmi in questo stato ancora.
 Guarda pria se in questa fronte
 Trovi scritto alcun delitto,
 E dirai che la mia sorte
 Desta invidia e non pietà.
 Bella prova è d'alma forte
 L'esser placida e serena,
 Nel soffrir l'ingiusta pena
 D'una colpa che non ha. (III, 1)

Ezio, come il magnanimo aristotelico, si contrappone ai vili, ai pusillanimità che non hanno consapevolezza di sé, mantiene nei confronti dell'imperatore il contegno altero che gli è proprio e che sarebbe disonorevole abbandonare, sprezza la morte, e anche la motivazione è conseguente al suo «carattere», considerandola un male non peggiore che vivere con persone malvage (il magnanimo può vivere familiarmente solo con chi gli è amico in quanto la vera amicizia è solo nella virtù, e dunque l'amico del magnanimo può essere solo virtuoso), è imperturbabile anche nella cattiva sorte, sicuro della propria innocenza e valore.

Le azioni drammaturgiche di Ezio sono conseguenti al suo carattere magnanimo e coerenti con le sue parole: egli, infatti, non valutando né ricchezze e onori materiali né potere rifiuta la mano di Onoria, sorella dell'imperatore, che questi gli offre per legarlo a sé (e con soddi-

sfazione della stessa, di fatto innamorata di Ezio (I, 9; II, 1). E motiva il rifiuto a Valentiniano, dichiarando di essere già innamorato di Fulvia, pur essendo a conoscenza delle mire dell'imperatore su di lei, poiché il magnanimo è veritiero e non può dissimulare. Almeno non in proprio favore; lo farà, parzialmente, solo per difendere Fulvia.

Soltanto l'apparente tradimento di Fulvia può far perdere a Ezio la coscienza di sé, e fargli dire: «In questo stato/ non conosco me stesso. In faccia a lei/ Mi si divide il cor» (*ibidem*), così come la pretesa del tiranno di esercitare il suo potere nella sfera privata, e dunque toglierli Fulvia con la violenza, può fargli pensare di poter perdere la misura (la medietà aristotelica della virtù): «Non si lagni se in tanta sventura/ Un vassallo non serba misura,/ Se il rispetto diventa furor» (I, 11). E così la confessione pubblica di Fulvia riguardo al loro antecedente legame e dunque il riconoscimento del suo amore di fronte al pretenente imperatore può fargli anteporre questa felicità a tutte le conquiste belliche:

EZIO Chi più di me felice? Io cederei
per questa ogni vittoria.
Non t'invidio l'impero,
non ho cura del resto:
è trionfo leggero
Attila vinto, a paragon di questo (II, 13)

Lo scontro fra i due comprimari è stato identificato da Giarrizzo come imperniato sulla gloria (GIARRIZZO, 49), ma in considerazione dell'andamento dell'intreccio e della reazione di Ezio in questi momenti, in cui sembrerebbe che Fulvia lo tradisse e in cui vacilla anche la piena consapevolezza di sé che lo caratterizza proprio come carattere di virtuoso magnanimo, io definirei questa vicenda «di gloria e d'amore», come del resto la definisce lo stesso Ezio dove definisce, ad apertura del dramma, il proprio agire:

EZIO Fra l'armi e l'ire:
Mi fu sprone egualmente
E la gloria e l'amor: né vinto avrei,
Se premio ai miei sudori
Erano solo i trionfali allori. (I, 3)

La magnanimità si coniuga all'amore, del resto seguendo Corneille e in generale l'idea di un *ethos* dove convivono la passione e la razionalità, dove le passioni sono forze vitali non da spegnere ma da controllare e dove l'amore è una condizione di vita (cfr. ACCORSI 1984), e seguendo anche la ormai accertata ed accettata richiesta di intreccio amoroso del melodramma, funzionale al gusto degli spettatori e al virtuosismo canoro. Ma neppure l'amore può far sì che Ezio rinunci al proprio onore, come appare nel II atto scena 6, dove Valentiniano gli offre Fulvia in cambio di una confessione ed egli rifiuta sdegnato e torna in prigione.

L'eroismo «classico» di Ezio, la costruzione del suo carattere secondo l'ideale della magnanimità, culmine di tutte le virtù da cui consegue la sua perfetta innocenza, mette anche in dubbio il fine aristotelico della catarsi di pietà e terrore. Ezio, come si è visto nella prima scena del III atto citata, rifiuta la pietà altrui e il suo rifiuto diventa negazione di uno dei fini aristotelici della tragedia. Questa tragedia non mira a suscitare pietà, perché il magnanimo, eroe di perfetta virtù e di totale innocenza anche nella sventura e nell'ingiustizia, con la propria forza e serenità deve destare l'invidia, il desiderio di emulazione. Metastasio qui, come ha riconosciuto SALA DI FELICE (1984, 60-61), applica la cornelliana catarsi delle passioni attraverso l'ammirazione, sostituita dal drammaturgo francese a quella aristotelica suscitata attraverso la pietà e il terrore, ammirazione che, in particolare quando è suscitata dalla virtù, dalla fermezza dei grandi cuori che non cercano di fare pietà con le loro disgrazie, appariva al drammaturgo francese altrettanto piacevole che la compassione, pur non arrivando, come quest'ultima, a strappare le lacrime (*Au lecteur* e *Examen* di *Nicomède*). Ma la costruzione di questo dramma segue anche la linea gesuitica (peraltro già presente in Corneille, cresciuto presso i Gesuiti e seguace dell'Ordine), in quanto Ezio, pur non avendo alcun tratto dell'eroe cristiano, deve destare negli altri un sentimento che – in termini di poetica – lo affianca ai santi e martiri cristiani, da invidiare per il loro eroismo e per la sorte che li attende. Sentimento della vita e della morte, o stoico o cattolico che fosse che poteva consentire a tutti gli spettatori l'identificazione sulla base di somiglianze e differenze fra i due sistemi di virtù che erano ben chiare al classicismo primo-

settecentesco, come aveva reso chiaro Shaftesbury (fra l'altro morto nel 1713 a Napoli dove aveva vissuto gli ultimi due anni della sua vita), che nell' *Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709, tradotto in francese nel 1710, CASINI, XIII) notava come le più eroiche virtù – classiche – fossero le uniche virtù disinteressate, gratuite (cioè senza speranza di una ulteriore ricompensa al di là di quel premio intrinseco che consiste nell'essere virtuosi) e come non fossero particolarmente raccomandate nella religione cristiana la cui essenza non è nell'impegno nel mondo ma nello sforzo per ottenere la salvezza (SHAFTESBURY, 62-63).

Quella proposta dallo stesso Ezio a me pare dunque la vera chiave di lettura della tragedia, nel suo complesso, fornita in quella scena cruciale allo spettatore – lettore insieme alla piena decifrazione del carattere del protagonista, personaggio innocente di perfetta virtù, che non vuole e non deve destare pietà. E questo avviene nel momento in cui massimamente Ezio potrebbe destare pietà: in carcere, accusato di tradimento, lontano dall'amata, esposto ai possibili rancori di Onoria (anche se in realtà la virtuosa principessa, avendo vinto la propria passione esorta Valentiniano a fare altrettanto ed esercitare la virtù) e alle trame di Massimo.

La pietà però l'aveva già destata nell'amico Varo, secondo un procedimento frequente, se non costante in Metastasio, dove gli interlocutori stessi sono i primi spettatori del dramma che vi si agisce, coloro sui quali il poeta misura le reazioni da destare nel suo pubblico, coloro che danno voce alle risposte emotive ed etiche che si presume il dramma debba suscitare. La ricostruzione delle intenzioni del drammaturgo, dei sentimenti e passioni da suscitare negli spettatori deve passare attraverso la verifica delle reazioni suscitate prima di tutto in coloro che vivono l'azione insieme al protagonista. Varo infatti, nel cambiamento di sorte e di condizione vedeva proprio un passaggio che faceva passare dall'invidia alla pietà. Ma egli non partecipa del carattere e dell'etica del magnanimo e attribuisce alla sorte il cambiamento di destino di Ezio (ciò che invece doveva essere attribuito alla malvagità del tiranno) e valuta in termini esteriori la fortuna di Ezio, e dunque ritiene che essa fosse tale da suscitare invidia. Non apprezzando poi appieno il generale nella sua qualità di magnanimo – di santo ari-

stotelico – lo giudica degno di pietà ora che è privo di quelle fortune esteriori che lo rendevano invidiabile. Ma questa di Varo è l'ottica della tragedia proposta dalla *Poetica*: il fato, la peripezia, un personaggio non perfetto esposto ad una sventura che suscita pietà, ottica superata da Metastasio che non adotta come protagonista il personaggio cosiddetto di mezzana bontà né mira alla purificazione – moderazione della pietà e del terrore.

La vicenda principale, la vera azione tragica che riguarda il personaggio protagonista, va letta sulla base del carattere magnanimo del protagonista e della sua costanza, tale dunque da suscitare *sempre* l'ammirazione e l'emulazione (l'invidia così come la intende Ezio) e mai la pietà.

Ciò non impedisce che la pietà sia presente nel dramma, come fa notare Elena Sala Di Felice – che la intende però sempre in senso aristotelico e perciò nota il passaggio dalla pietà all'ammirazione nel III atto (SALA DI FELICE 1984, 56, 59).

A me pare invece che la pietà compaia sì, ma con sfumature diverse comunque da quella primaria, e soprattutto che venga suscitata dagli altri personaggi e non dal protagonista. Corneille aveva già teorizzato questa prassi: «établissons pour maxime que la perfection de la tragédie consiste bien à exciter de la pitié et de la crainte par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans le *Cid*, et Placide dans *Théodore*, mais que cela n'est pas d'une nécessité si absolue qu'on ne se puisse servir de divers personnages pour faire naître ces deux sentiments, comme dans *Rodogune*, et même ne porter l'auditeur qu'à l'un des deux dans *Polyeucte*, dont la representation n'imprime que de la pitié sans aucune crainte» (CORNEILLE 62-63). Di questa diffrazione della pietà si vedono le tracce anche nell'*Ezio*: vera pietà, ma non primaria è infatti quella chiesta da Fulvia a Varo, e agli spettatori, per Ezio innocente oppresso. La donna la chiede perché non ha piena consapevolezza della qualità magnanima di Ezio e della sua imperturbabilità e 'ammirabilità' anche nella sventura, come essa ha appena mostrato nell'incontro con Ezio in cui gli oppone una visione negativa del mondo dove il valore e il merito sono conculcati proprio perché tali. Parole e concezione queste che non solo Metastasio trovava già in Corneille, ma che appartengono a tutta la critica anticortigia-

na e antitirannica seicentesca e cui Ezio oppone la propria filosofia virtuosa dell'innocenza paga di se stessa. Fulvia chiede anche a Varo pietà per il loro amore contrastato, e qui sono veramente sollecitati i cuori degli spettatori per un vero compatimento. Vera pietà, ma sempre non primaria, è anche quella che spinge Fulvia ad accusarsi per salvare il genitore: una *pietas* dovuta ai genitori come agli dei che gli spettatori non malvagi facilmente sono disposti a condividere. Molta pietà è invece puro lessico: tale è quella che compare ad esempio nella finta difesa fatta da Massimo dell'interessamento di Fulvia verso Ezio presso l'imperatore il quale sospettoso se ne lagna: «È pietà la difesa, e non amore» (II, 2); o nella confessione di Onoria, dove è stretta parente dell'amore: «e la pietà ch'io sento/ nel vederlo infelice,/ tal fomento è all'amor» (III, 1). Finta è quella pietà che secondo Massimo l'imperatore avrebbe concesso ad Ezio – con il doppio equivoco del tradimento invece già ordito da Valentiniano e di cui Massimo non è al corrente – (III, 7); pietà che nessuno è disposto a concedere è quella richiesta da Valentiniano di fronte all'esecrazione di tutti (III, 9). Non è vera pietà quella che chiede Fulvia al padre per salvare il quale si è appena accusata del tradimento e tentato omicidio: «Ma per pietà lasciami in pace» (III, 11). Non pietà, ma giustizia e onore è ciò che esercita Varo quando salva Ezio senza eseguire l'ordine dato da Valentiniano di ucciderlo (III, ultima).

Di quelle due passioni da suscitare secondo la *Poetica* rimane bensì il terrore, ma non mi pare che consenta l'identificazione e possa dunque arrivare ad un eccesso che richieda di essere moderato (anche se va ricordato che secondo la linea gesuitica anche le vicende di un essere totalmente innocente e perseguitato, di un santo, potevano comunque prestarsi a suscitare terrore fondato sull'identificazione in quanto lo spettatore pensava che se tali disgrazie erano potute accadere a chi non aveva colpa alcuna, a sé stesso, moderatamente colpevole, poteva accadere anche peggio). Accanto al terrore è presente l'orrore che risultava funzionale a mantenere desta l'esecrazione del tiranno, il fine «platonico» della tragedia, e l'abominazione del vizio, fine gesuitico e cattolico.

I personaggi viziosi sono due, uomini in cui la passione ha raggiunto l'eccesso ed è divenuta vizio: Valentiniano è presentato fin dalle

prime scene come «empio re» da parte dell'altro vizioso, Massimo, la cui malvagità non è scusata dall'aver ricevuto un gravissimo torto da Valentiniano, e cui subito si prospetta l'ipotesi del tirannicidio, che caldeggia presso Ezio: «Al fin tu sai/ Che non si svena al Cielo/ Vittima più gradita d'un empio re» (I, 3). Tale ipotesi di azione, pienamente coincidente con il fine platonico della tragedia – del resto accettata ed attuata da Maffei che fa uccidere il tiranno usurpatore Polifonte – è rifiutata da Metastasio che la presenta addirittura impensabile, tanto che Ezio attribuisce il proposito di Massimo ad uno smarrimento momentaneo causato dal dolore e dall'affanno. Si presenta così un'altra delle qualità di Ezio, la fedeltà, ribadita nel corso del dramma e che sarà drammaturgicamente messa in atto nel finale, dove combatte i congiurati capeggiati da Massimo e salva a Valentiniano la vita e il trono (Corneille più Paolo Mattia Doria). Valentiniano è indubbiamente un tiranno, ma ha qualche incertezza nel seguire i cattivi consigli di Massimo, qualche dubbio nell'esecuzione di disegni viziosi, sente la solitudine, l'infelicità e il peso del potere tanto da rendere plausibile la conversione finale. Massimo è l'altro vizioso, che attua la vendetta contro il tiranno attraverso il tradimento di Ezio e lo sfruttamento della figlia. Lessicalizzata con abbondanza la qualità dei due personaggi è confermata appunto dalle azioni. E più che il terrore è dunque conservato da Metastasio l'orrore, cioè lo sdegno, il disgusto, il giudizio morale di esecrazione, coincidendo parzialmente con la prospettiva muratoriana (che pure conserva, genericamente, il fine aristotelico) nella quale il fine della tragedia è «inspirare nel popolo il terrore e la compassione, l'amor delle azioni Eroidiche, e virtuose e l'abborrimento de' Vizi e delle altre umane leggerezze» (MURATORI, 596), attraverso lo spettacolo del Vizioso o punito o mostrato nell'infelicità dei suoi rimorsi.

Orrore è quello che prova Fulvia nei confronti del tradimento del padre: «L'orror di un tradimento» (I, 4). Orrore morale e, secondo la fisica delle passioni, terrore, è quello che coglie e «agghiaccia» il sangue di Fulvia (II, 5) in una situazione da cui scaturiranno azioni che ai suoi occhi sarebbero ugualmente colpevoli, in quanto essendo al corrente del tradimento del padre, il quale ha incolpato Ezio del proprio tentato tirannicidio, non può che o denunciare il padre o tacendo tradi-

re essa stessa Ezio. Orrore e terrore che devono stimolare a simili reazioni gli spettatori i quali devono aborrire il vizio di Massimo. Orrore è quello che il tiranno dovrebbe provare per il proprio comportamento, secondo il giudizio di Fulvia (la quale dunque implicitamente prova tale sentimento), orrore che invece il tiranno, incurante della propria gloria, non prova affatto. Orrore e insieme qualcosa che di nuovo definirei terrore sono le reazioni di Fulvia nei confronti dei due viziosi: «Là d'un monarca ingiusto/ L'ingrata crudeltà m'empie d'orrore:/ D'un padre traditore/ qua la colpa m'agghiaccia;/ E lo sposo innocente ho sempre in faccia» (III, 12); parole in cui si percepisce la differenza fra l'orrore, un'esecrazione che è puro giudizio morale e il terrore provocato dal rischio di un comportamento colpevole.

È del resto il punto in cui Fulvia si sente di vivere in una situazione che paragona a quelle delle tragedie antiche, chiedendosi se sia Roma il luogo dove si trova o non piuttosto Tebe ed Argo, e se dalla Grecia non siano arrivate le «domestiche Furie/ Della prole di Cadmo e degli Atridi». Oltre alle implicazioni di poetica e al richiamo al terrore tragico mi pare che qui compaia anche la generale contrapposizione impostata da Gravina fra la Grecia delle passioni esasperate e la Roma della gravità, della saggezza, della sapienza. Tale contrasto fra le due grandi civiltà classiche, è esposto teoricamente più volte da Gravina (cfr. GRAVINA 1716) appunto con preferenza per la civiltà romana (preferenza che Metastasio ribadisce nelle due lettere in latino a Ercole Dandini del 1715 e 1716: METASTASIO, III, n. 1 e 2) e compariva, e con i medesimi accenti, anche nel *Servio Tullio*, dove è però azzerata dal comportamento efferato di Tullia (*Servio Tullio*, V, 1 in MATTIODA, 145).

Ma nell' *Ezio* la Roma degli eroi, dell'eroe fedele, dell'amico nella virtù, della principessa che sa governare le proprie passioni e anche di un tiranno capace di convertirsi è già pronta nella scena successiva dove l'ultimo cambio di scenografia, con vista del Campidoglio, dà inizio al finale.

Tutto il dramma, dunque, a me pare una azione in cui prevale la virtù, rappresentata da ben quattro personaggi, tutti virtuosi pur in diversi gradi, che la virtù rappresentano ed esercitano drammaturgicamente. La virtù è però anche materia di riflessione e Metastasio ci sot-

topone il quesito se la virtù sia innata nell'anima o sia frutto di educazione. È Fulvia la portatrice delle due concezioni, quella innatistica, cartesiano-malebranchiana e quella educativa di ascendenza platonica, richiamata da Aristotele nell'*Etica* (II (B), 3, 1104b) che Metastasio decide di coniugare. Fulvia prima ricorda al padre quei principi, quei «semi di virtù» cui egli stesso l'ha educata, e prosegue con una esposizione dottrinale: «FULVIA Che l'odio della colpa,/ che l'amor di virtù nasce con noi,/ Che da' principii suoi/ L'alma ha l'idea di ciò che nuoce o giova,/ Mel dicesti; io lo sento; ognuno lo prova» (I, 4). È sempre Fulvia a richiamare Massimo alla virtù, in un'ottica cristiana, quasi sacramentale, e non aristotelica, del pentimento che cancella la colpa: «FULVIA Non è mai troppo tardi, onde si rieda/ Per le vie di virtù. Torna innocente/ Chi detesta l'error» (II, 4).

Molti altri sono i temi importanti dell'*Ezio*, soprattutto quelli dell'onore e della giustizia, come rapporto fra l'offesa e la vendetta. Metastasio non prende chiaramente posizione rispetto all'etica aristotelica dove è teorizzata non solo la liceità ma la bellezza della vendetta, in quanto egli aggrava il comportamento di Massimo, tanto che il suo tentativo di vendetta, unito ai tradimenti dell'innocente, alle menzogne e ai soprusi, non è più giustificato e diventa una fra le azioni che lo rendono colpevole e vizioso. Il tirannicidio, quindi, che pur rifiutato da Ezio – e da Metastasio, secondo i principi napoletani – non è ancora l'aberrazione che diventerà a Vienna al servizio dell'imperatore, aleggia per tutto il dramma e il rischio ne sarà dissipato solo nel finale.

Si può concludere che Metastasio, erede sia di Corneille sia della posizione gesuitica fatta propria da Gravina, sceglie un personaggio di perfetta virtù, la magnanimità, seguendo l'*Etica nicomachea* aristotelica e superando i precetti sempre aristotelici della *Poetica*, ugualmente superati nel negare la pietà e il terrore come passioni da suscitare e purgare. L'*Ezio* propone in positivo da un lato un modello fin dall'inizio da ammirare, che non desta pietà ma invidia grazie ad una virtù classica e terrena sempre uguale a se stessa e che nessuna sorte buona o cattiva mai potrà alterare, ma nella cui perfezione pure si concilia l'umanità della passione d'amore, sempre governata e mai sovrastante

ma condizione di vita di quella virtù e di quella magnanimità. E dall'altro lato in negativo costruisce dei viziosi, anzi dei criminali che suscitano orrore per le loro colpe da aborrire.

Nel sincretismo filosofico, religioso e drammaturgico che gli è proprio, mettendo insieme l'etica aristotelica, la tragedia 'platonica', la tragedia dei martiri e la tragedia francese, e innestandole sulla suggestione offerta dal principe Eugenio e dalle vicende e teorie napoletane Metastasio costruisce la nuova tragedia ed insieme il modello, classico e non confessionale, di un eroismo virtuoso non inconciliabile con la passione, modello per un'aristocrazia in trasformazione e per il suo rapporto con il potere ma anche idea di vita civile e di principe futuro. Dramma non tanto di passioni ma di vizi e di virtù, come già aveva scelto di fare Gravina, con più veemenza e meno talento drammaturgico e poetico, in accordo ambedue con il pensiero dell'amico e maestro Caloprese che «la virtù e non altro è quella che è atta a mantenere le città e i regni in istato di felicità e di grandezza» (CALOPRESE, 195).

Bibliografia

Ezio e le opere di Metastasio sono citate da METASTASIO.

ACCORSI 1984: M.G. ACCORSI, *Metastasio e l'idea dell'amore*, «Italianistica» XIII (1-2), 1984, ora in Idem, *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001.

ACCORSI 1988: M.G. ACCORSI, *Pastori e teatro. Dal melodramma al dramma ebraico*, in *La Colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, II: *Momenti e problemi*, Modena, Mucchi, 1988, ora in M.G. ACCORSI, *Pastori e teatro Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999. Le pagine citate si riferiscono al volume.

ALFONZETTI 1995: B. ALFONZETTI, *Congiura aristocratica e drammaturgia della congiura. "Virginia" in Gianvincenzo Gravina e Saverio Pansuti*, «Campi immaginabili» I-III, 1995, ora in Idem, *Congiure: dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni, 2001.

ALFONZETTI 1997: B. ALFONZETTI, *Trionfo dell'eroismo tragico: gli applausi all' "Orazia" di Saverio Pansuti nella Napoli asburgica di primo Settecento*, «La rassegna della letteratura italiana» (1), s. VIII, 1997, ora in Idem, *Congiure cit.*

ALFONZETTI 2001: B. ALFONZETTI, *Figurazioni sceniche e allegoriche del giuramento nei melodrammi italiani di Metastasio*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Roma 2-5 dicembre 1998), Roma, Aracne, 2001.

ARISTOTELE: ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano, Rizzoli, 1994.

BELLINA: A.L. BELLINA, *Dal mito della corte al nodo dello stato: il topos del tiranno*, in Idem, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella "favola" per musica*, Firenze, Olschki, 1984.

BRELICH: A. BRELICH, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1958.

- BRUNNER: O. BRUNNER, *Vita nobiliare e cultura europea*, trad it., Bologna, Il Mulino, 1972.
- CALOPRESE: G. CALOPRESE, *Dell'origine dell'imperij. Lezione terza*, in SUPPA.
- CASINI: P. CASINI, *Introduzione*, in SHAFTESBURY.
- CATENACCI: C. CATENACCI, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano, Bruno Mondadori, 1966.
- CORNEILLE: P. CORNEILLE, *Discours du poème dramatique; Discours de la tragédie*, in Idem, *Oeuvres*, a cura di M.Ch. Marty-Laveaux, t. I, Paris, Hachette, 1862.
- COUTON: G. COUTON, *La vieillesse de Corneille*, Paris, Maloine, 1949.
- FANTUZZI: G. FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1781-94.
- FILIPPI: B. FILIPPI, «...Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...». *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, «Teatro e storia» IX (16), 1994.
- GALLUZZI 1633: T. GALLUZZI, *Rinovazione dell'antica tragedia e difesa del Crispo*, Roma, Stamperia Vaticana, 1633.
- GALLUZZI 1634: T. GALLUZZI, lettera premessa a G. Rospigliosi-S. Landi, *S. Alessio*, Bologna, Forni, 1970, facs. dell'edizione, Roma, Masotti, 1634.
- GIACOMELLI: A. GIACOMELLI, *Carlo Grassi e le riforme bolognesi del Settecento. I: L'età lambertiniana*, «Quaderni culturali bolognesi» (10), 1979.
- GIARRIZZO: G. GIARRIZZO, *L'ideologia di Metastasio tra cartesianesimo e illuminismo*, in *Atti del Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio* (Roma, 25-27 maggio, 1983), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985.
- GIUNTINI: F. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi. Aspetti della riforma del libretto nel primo Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- GRAVINA 1973: G. GRAVINA, *Della tragedia*, in Idem, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973.

- GRAVINA 1716: G. GRAVINA, *Della istituzione de' poeti* (1716) trad. it. di G. Passeri, s.n.e.
- LUCIANI: P. LUCIANI, *Le passioni e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini, 1999.
- MARTELLO: P. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna* (1714), in Idem, *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963.
- MARTELLO 1723: P. MARTELLO, *All'eccellenza di Giovanbatista Recanati...* (dedica di *Che bei pazzi*), in Idem, *Teatro*, a cura di H.S. Noce, I, Bari, Laterza, 1980.
- MATTIODA: E. MATTIODA *Tragedie del Settecento*, a cura di E. Mattioda, t.I, Modena, Mucchi, 1999.
- MERCURI: R. MERCURI, «*La Reina di Scozia*» di Federico Della Valle e la forma della tragedia gesuitica, «*Calibano*» (4), 1969.
- METASTASIO: P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954.
- MURATORI: L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana* (1706), a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1972.
- PASQUALI: G. PASQUALI, *Bizantina (letteratura)*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere e Arti*.
- PASSIONEI: D. PASSIONEI, *Orazione in morte di Eugenio Francesco di Savoia*, Padova, G. Comino, 1737.
- RAPIN 1675: R. RAPIN, *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675), a cura di E.T. Dubois, Genève-Paris, Droz-Minard, 1970.
- RAPIN 1687: R. RAPIN, *Le magnanime ou l'éloge du Prince de Condé*, Paris, Mabre Cramoisy, 1687.
- SALA DI FELICE 1984: E. SALA DI FELICE, L'«*Ezio*» del Metastasio, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984.
- SALA DI FELICE 2000: E. SALA DI FELICE, *Segreti, menzogne e coatti silenzi nella "Clemenza di Tito" di Metastasio*, in *Il segreto*, Atti del convegno di studi (Cagliari 1-4 aprile 1998), Roma, Bulzoni, 2000.
- SAULINI: M. SAULINI, *Un nuovo manoscritto del "Christus Iudex" del padre Stefano Tuccio*, «*Giornale storico della letteratura italiana*» CLXXVI (574), 1999.

SHAFTESBURY-A.A. COOPER, third Earl of Shaftesbury, *Saggi morali*, a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1962.

SUPPA: S. SUPPA, *L'accademia di Medinacoeli fra tradizione investigante e nuova scienza civile*, Napoli, Istituto italiano per gli studi storici, 1971.

Gilda Policastro

Un viaggio ‘statico’: considerazioni sul
Dialogo di Cristoforo Colombo
e di *Pietro Gutierrez*

La ricezione delle *Operette morali*, è cosa nota, è stata difficile e lenta, segnata da pregiudizi e fraintendimenti; conquista solo recente è, inoltre, l’assunzione a paradigma critico di una caratteristica del testo di cui già il suo autore ebbe chiara consapevolezza: l’unità.¹

Va tuttavia notato come accogliere tale paradigma non significhi guardare alle *Operette* come a un insieme omogeneo, uniforme e chiuso: intanto perché il libro leopardiano nasce come un «graduale itinerario conoscitivo»,² e non come sistematica trattazione di temi filosofici, sia pur non enunciati, ma rappresentati, letterariamente, e in secondo luogo perché l’autore, lungi dal presentarsi come il portavoce unico di nuove idee sull’uomo e sul mondo, si traveste in più perso-

* Questo saggio è nato come intervento all’interno del seminario su una lettura in parallelo di alcune *Operette morali* (secondo un’ottica letteraria e un’ottica filosofico-scientifica), organizzato da Giorgio Stabile e Novella Bellucci presso l’Università “La Sapienza” di Roma, nell’anno 2000. Ringrazio Nunzia Gionfriddo, curatrice del volume che raccoglierà gli atti del seminario, per avermi permesso di pubblicare in anticipo questo mio contributo.

¹ Come osservato da Novella Bellucci «di fatto è molto recente [...] la cospicua e crescente attenzione interpretativa verso le *Operette*, considerate ormai nella complessità di libro unitario [...]» («*Quel libro senza eguali*», *Le Operette morali e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Bulzoni, Roma, 2000, p. 17). Quanto alla consapevolezza dell’autore, già Binni ricordava la lettera allo Stella del 31 maggio 1826, in cui Leopardi esigeva la pubblicazione unitaria del suo testo (W. Binni, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci, con la collaborazione di M. Dondero, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 317).

² G. Tellini, *Leopardi*, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 147.

naggi, e parla con più voci, più toni, più sensi. La forma in cui il gioco letterario della plurivocità è più scoperto è notoriamente quella dialogica, la scelta di genere prevalente, nelle *Operette*;³ forma che subisce comunque dalla prima alla seconda parte del libro una chiara evoluzione, nel segno di una più equilibrata giustapposizione di concezioni, rispetto all'affermazione più netta di uno dei due antagonisti, registrabile nei dialoghi che precedono l'operetta 'di passaggio', il *Dialogo della Natura e di un Islandese*. In quelli la voce autoriale è più imponente, e immediatamente riconoscibile come autentica, rispetto agli inganni e agli autoinganni di cui è vittima l'interlocutore, e più forte è l'irrisione satirica delle illusioni. Nella seconda parte del libro, insieme ad un tono più distaccato e ironico, prevale la tendenza a riequilibrare il rapporto a due, e spesso dal confronto dialogico non è possibile pervenire a nessuna verità. Emergono, dunque, da un certo momento in poi, gli elementi macrostrutturali, apparentemente inconciliabili, dell'«asimmetria» delle voci e dell'«inconcludenza» (o meglio: indecidibilità) delle azioni e dei ragionamenti;⁴ insieme alla prospettiva straniata dell'ambientazione.

Dalla «sbilanciata contrapposizione»⁵ dei due personaggi, cioè dallo loro diversa presenza quantitativa, non si può infatti dedurre la preminenza di un'idea sull'altra, anzi: la voce dell'autore appare spesso dimidiata, adattandosi entro certi termini a entrambi i protagonisti. Leopardi si proporrebbe così a un tempo come Colombo, il contemplatore, ma anche come Gutierrez, l'uomo «della terra ferma»,⁶ manifestando in quest'ambivalenza il probabile intento di seguire e superare la tradizione socratico-platonica, in cui raramente due interlocutori

³ Non è peregrino il riferimento alla categoria introdotta da M. Bachtin, se con molta probabilità l'attenzione critica verso le *Operette* si lega alla fortuna di certe teorie bachtiniane e all'interesse, da queste suscitato, verso le «forme letterarie mescolate, polifoniche [...]» (N. Bellucci, «*Quel libro senza eguali*» cit., p. 19). Su questa lunghezza d'onda si è mosso un recente studio di Giuseppe Zaccaria, *Le 'Operette morali' come romanzo*, «Levia Gravia» I, 1999, pp. 157-167, che ha evidenziato come in quest'opera leopardiana agiscano i principi del 'rovesciamento comico' e della 'carnevalizzazione del reale'.

⁴ Asimmetria, inconcludenza, e straniamento, sono le tre categorie poste a fondamento dell'ironia dei dialoghi leopardiani, a giudizio di Filippo Secchieri (*Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle «Operette morali»*, Modena, Mucchi Editore, 1992, pp. 171 ss.).

⁵ *Ibidem*, p. 187.

⁶ W. Binni, *Lezioni* cit., p. 412.

si fronteggiavano ad armi pari su tesi contrapposte e più spesso una voce principale, e un'altra di rincalzo, proponevano di fatto un'unica idea.⁷ Fino all'esito paradossale dell'assenza di tesi, aspetto che ben si lega al secondo degli elementi macrostrutturali sopra indicati: il dialogo leopardiano, ed è questo il caso, ancora una volta, del *Colombo*, non conclude, non c'è un punto d'arrivo, né nella finzione narrativa, né nell'attitudine meditativa sottesa al doppio personaggio. L'irrisolutezza, dunque, di questo, come di altri dialoghi, è data dall'incapacità ovvero dall'oggettiva impossibilità per l'uomo di giungere a conclusioni inoppugnabili, «dalla sostanza aporetica della condizione esistenziale».⁸

Ma in una prospettiva solo apparentemente antitetica, quello inscenato nel *Colombo* potrebbe essere invece considerato una sorta di 'dialogo tra sordi', in cui un solo personaggio, il protagonista, porta a compimento un proprio percorso mentale con motivazioni che l'altro non capisce e per lo più fraintende. Si pensi al secondo intervento lungo di Colombo: alla celebrazione dei piaceri dell'immaginazione, che sono tali proprio perché disgiunti dall'obbligo della verifica, Gutierrez risponde con una battuta che mostra tutta la sua natura di uomo 'pratico', teso al confronto diretto con le cose:

Tutto cotesto è verissimo: tanto che se quella tua congettura speculativa riuscirà così vera come è la giustificazione dell'averla seguita, non potremo mancar di godere questa beatitudine un giorno o l'altro (pp. 365-366).⁹

Confermando la tendenza a non concludere del dialogo leopardiano, il *Colombo*, come altre *Operette* della seconda parte del libro, lascia irrisolta la scelta tra la realtà del disinganno e l'illusione del sogno e dell'immaginazione.

La *Storia d'America* dello scozzese William Robertson, testo che Leopardi aveva tenuto presente nella composizione dell'operetta, si chiudeva col grido di «terra! terra!», rappresentando, del viaggio di

⁷ Nella *Repubblica* o nel *Simposio*, l'interlocutore di Socrate annuisce o disapprova con interventi brevi; sta all'allocutore presentare le idee e anche le possibili obiezioni, attraverso l'uso di formule come 'potresti dire', 'tu mi dirai' e simili.

⁸ F. Secchieri, *Con leggerezza* cit., p. 175.

⁹ Si cita, d'ora in poi, dall'edizione G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Napoli, Guida, 1990⁴.

Colombo, tutta la vicenda, fino all'esito felice per il navigatore e i suoi compagni.¹⁰

A Leopardi, invece, non interessa la cronaca dell'impresa: nell'ambito di una prospettiva «straniata» (e veniamo così al terzo motivo cui si è fatto cenno), del viaggio di Colombo ci viene descritto un momento particolare, quasi paradossale: la stasi.

I presagi favorevoli, i segnali di terra che al Colombo del Robertson danno la certezza del prossimo approdo, in Leopardi sono citati solo alla fine del discorso di Colombo.

Leggiamo dal Robertson:

[...] i presagj di veder terra erano così numerosi e sicuri, che [Colombo] gli riputò immancabili [...] (p. 160).

Segue la descrizione dei segni (la materia tirata su dal fondo dallo scandaglio, gli stormi degli uccelli, la canna «che pareva tagliata di fresco», il ramo «con coccole rosse e freschissime», la «nuova apparenza» delle nuvole intorno al sole al tramonto, l'aria «più dolce e tiepida»), che, come notato da tutti i commentatori dell'operetta, Leopardi, pur in un ordine diverso, riprende quasi alla lettera. Continuiamo col Robertson:

Per tutti questi sintomi Colombo era così sicuro di trovarsi vicino a terra, che la sera degli undici d'ottobre, dopo le pubbliche preghiere per il buon termine, ordinò che s'ammainassero le vele, ed i vascelli si tenessero in fuori [...]. In questo intervallo di sospensione e d'aspettativa, nissuno degli uomini chiuse occhj; si tennero tutti sopra coperta, guardando attentamente verso la parte, dove speravano scoprir paese, oggetto continuo de' loro voti. Due ore avanti mezza notte Colombo, standosene in osservazione sul cassero, scoperse un lume in lontananza e lo accennò a Pietro Gutierrez, paggio della guardaroba della regina. Gutierrez lo

¹⁰ Il testo è infatti citato nelle annotazioni al manoscritto dell'operetta (come segnalato da P. Tesi, *L'America come azzardo: il Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, «Studi e problemi di critica testuale» (50), 1995, pp. 135-173. Leopardi lesse con molta probabilità una versione italiana in un'edizione veneziana settecentesca, come segnalato da Emilio Bigi nel saggio su *Colombo e Leopardi*, in *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986, pp. 85-62. D'ora in poi si citerà dall'ediz. *Storia di America Del D. Guglielmo Robertson. Traduzione*, I, per cura dell'ab. Antonio Pillori. Edizione romana riveduta e corretta, con rami e carte geografiche, nella stamperia di Pio Ripicchia, Roma, 1823.

notò, e chiamando Salcedo controllore della flotta, tuttetrè lo videro muoversi come se fosse portato di luogo in luogo. Un poco dopo la mezza notte, l'allegra voce *terra, terra* fu sentita uscir dalla Pinta, che era alla testa degli altri due legni. [...] Al primo albore della mattina i loro dubbj e timori si dileguarono [...] (pp. 160-161).

Leopardi significativamente rovescia la prospettiva del testo di Robertson: al posto dell'approdo mette in scena l'attesa, volendo cogliere il suo personaggio «non nell'agitazione dell'imminente scoperta della terra, bensì in un momento ordinario della navigazione, in un momento nel quale, nonostante i presagi favorevoli, qualche dubbio potesse ancora rimanere».¹¹

Dunque di un viaggio di scoperta, anzi di quello che può senza dubbio essere considerato il prototipo del viaggio di scoperta, Leopardi non vuole descrivere i momenti essenziali: l'arrivo in una nuova terra, l'esplorazione di un mondo ignoto, lo stupore di fronte all'inatteso, ma lo stato di sospensione che li precede, unito al desiderio nostalgico di un ritorno alla terra lasciata alle spalle e alla speranza di un improbabile approdo:

Quando altro frutto non ci venga da questa navigazione, a me pare che ella sia profittevolissima in quanto che per un tempo essa ci tiene liberi dalla noia, ci fa cara la vita, ci fa pregevoli molte cose che altrimenti non avremmo in considerazione. [...]. Quanti beni che, avendoli non si curano, anzi quante cose che non hanno pur nome di beni, paiono carissime e preziosissime ai naviganti, solo per esserne privi! Chi pose mai nel numero dei beni umani l'avere un poco di terra che ti sostenga? Niuno, eccetto i navigatori, e massimamente noi, che per la molta incertezza del successo di questo viaggio, non abbiamo maggior desiderio che della vista di un cantuccio di terra; questo è il primo pensiero che ci si fa innanzi allo svegliarci, con questo ci addormentiamo; e se pure una volta ci verrà scoperta da lontano la cima di un monte o di una foresta, o cosa tale, non capiremo in noi stessi dalla contentezza; e presa terra, solamente a pensare di ritrovarci in sullo stabile, e di potere andare qua e là camminando a nostro talento, ci parrà per più giorni essere beati (pp. 363-65).

Questo passo, per la logica sottesa alle considerazioni di Colombo, è pienamente conforme alla teoria del piacere che Leopardi viene ela-

¹¹ M. Fubini, nelle note a Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Torino, Loescher, 1970, p. 211.

borando nei pensieri dello *Zibaldone*: si tratta della nota teoria secondo la quale il piacere, per essere fruibile, dev'essere lontano nel tempo e nello spazio; esso vive, infatti, solo nei due momenti del ricordo («quasi tutti i piaceri dell'immaginaz. e del sentim. consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente», dirà in un pensiero del '28, in *Zib.* 4415¹²) e dell'attesa («L'on n'est heureux qu'avant d'être heureux», sempre nello *Zibaldone*, circa un anno dopo, citando Rousseau: *Zib.* 4492).

Dunque, poiché non è possibile sperimentare il piacere se non attraverso l'aspettativa o il ricordo, quello del momento presente andrà considerato una vana parvenza, un'illusione. Colombo non dice: «saremo felici una volta giunti a terra», ma solo: «ci sembrerà di essere felici e non in assoluto, ma per un tempo ben limitato». E Gutierrez significativamente corregge: «[...] se quella tua congettura speculativa riuscirà così vera come è la giustificazione dell'averla seguita, non potremo mancare di godere questa beatitudine un giorno o l'altro» (pp. 365-366).

Il πᾶνος della distanza, l'idea cioè che non sia possibile per l'uomo raggiungere uno stato di felicità *dentro* le cose, ma solo tenendosene debitamente lontani, troverà più tardi la propria compiuta realizzazione nella 'poetica del vago': le cose descritte con meno connotati possono destare sensazioni piacevoli, lasciando campo aperto all'immaginazione:

[...] il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in un altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago (*Zib.* 4426).

Già all'altezza del *Colombo* Leopardi ha però chiare queste idee e lo dimostra nel correggere le accurate descrizioni del Robertson sui presagi di terra, per renderle più adatte alla propria poetica, sfumando col «quasi», col «forse» le caratterizzazioni puntuali, allontanando dall'occhio di Colombo la possibilità di percepire le cose nella loro verità:

¹² Si cita, d'ora in poi col solo numero di pagina, dallo *Zibaldone di Pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

Da certi giorni in qua, lo scandaglio, come sai, tocca fondo; e la qualità di quella materia che gli vien dietro, *mi pare* indizio buono¹³ (p. 366);

laddove il Robertson aveva detto:

[...] lo scandaglio per alcuni giorni toccò fondo, e la materia che tirò su, *indicava*, che la terra non era troppo lontano [sic] (p. 160).

L'aria, altro indizio di terra, in Leopardi

[...] è fatta *un poco* più dolce e tiepida di prima (p. 366),

in Robertson

l'aria *era* più dolce e tiepida (p. 160).

Il vento, che nel Robertson «*si faceva* disuguale e variabile» (p. 160), nella più accurata se non sfumata descrizione di Leopardi

[...] non corre più, come per l'addietro, così pieno, né così diritto, né costante; ma piuttosto incerto e vario e *come fosse* interrotto da qualche intoppo (p. 366).

E veniamo agli uccelli, l'elemento intertestuale più rilevante: sia perché Leopardi, a differenza del Robertson, lo pone come ultimo indizio e vi si sofferma più della sua fonte, sia perché sembra che questo elemento, posto non casualmente alla fine dell'operetta, voglia dare il la alla successiva, com'era accaduto anche altrove nel libro.¹⁴ Se Robertson scrive:

Gli stuoli degli uccelli s'accrebbero ed *erano composti non solo dei marini ma ancora dei terrestri*; sicché si potea supporre, che questi volassero in poca distanza dal porto (p. 160).

¹³ Corsivo nostro, in questo e nei casi che seguiranno.

¹⁴ Si pensi a uno dei casi segnalati da Nicoletta Fabio ne *L'entusiasmo della ragione*, Firenze, Le Lettere, 1995: «l'uso del verbo 'macchinare', quasi in apertura [nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*] dopo un'operetta come la *Proposta* che nella macchina trova il motivo portante» (p. 167).

Leopardi dice invece:

[...] anche gli stormi degli uccelli, benché mi hanno ingannato altra volta, nondimeno ora sono tanti che passano, e così grandi; e moltiplicano talmente di giorno in giorno; che penso vi si possa fare qualche fondamento; massime che *vi si veggono intramischiate alcuni uccelli che, alla forma, non mi paiono dei marittimi* (p. 366).

La poetica del vago si pone dunque al servizio dello scetticismo leopardiano, di cui Colombo è un portavoce esemplare, e del suo relativismo gnoseologico. Se la natura non può essere descritta con tratti troppo precisi è perché in fondo non vuole e non può manifestarsi; sicuramente non è dato all'uomo né conoscerla, né parlarle. Le cose non sono segni, anzi la natura s'ingegna (senza in verità adoperarsi molto) nel confondere l'uomo: l'immagine del mare, reso dalle alghe simile a un prato, rimanda all'impossibilità di una decodifica univoca dei segnali percepiti dalle sfere sensoriali. Di più: che i fatti possano non essere correlati, porta a sconfessare il valore conoscitivo del principio dell'analogia. Pensiamo al primo lungo discorso di Colombo a Gutierrez: non è detto, argomenta Colombo, che l'altro emisfero sia occupato, come il nostro, dalla terra e dal mare; se vi fosse, la terra potrebbe non essere abitata; se fosse abitata potrebbero esservi «animali intellettivi» e non uomini, o uomini «differentissimi» da quelli conosciuti:

[...] la natura si vede essere fornita di tanta potenza, e gli effetti di quella essere così vari e molteplici, che non solamente non si può fare giudizio certo di quel che ella abbia operato ed operi in parti *lontanissime* e del tutto *incognite*, al mondo nostro, ma possiamo anche dubitare che uno s'inganni di gran lunga argomentando da questo a quelle, e non sarebbe contrario alla verisimilitudine l'immaginare che le cose del mondo *ignoto*, o tutte o in parte, fossero meravigliose e strane a rispetto nostro (p. 361).

Oltre a servirsi delle parole che nello *Zibaldone* segnala come poeticissime (i superlativi o i termini costruiti col prefisso indicante negazione), Leopardi adotta qui un linguaggio e un modo di procedere nel ragionamento che ricordano da vicino quelli 'formali' di alcune correnti filosofiche. Il modo di argomentare per ipotesi successive rinvia, parrebbe, alla maniera dei sofisti (si pensi all'assunto gorgiano sull'in-

dimostrabilità dell'Essere: «l'Essere non è e se anche fosse non sarebbe conoscibile e se anche fosse conoscibile non sarebbe esprimibile»¹⁵).

A questo punto l'operetta sembrerebbe entrare in una specie di corto circuito logico: si è visto come Colombo e Gutierrez non siano due voci dissonanti, ma un'unica voce dimidiata, la voce stessa del disincanto e dell'ironia, intesa come presa di distanza da una pacificata e consolatoria adesione alle false certezze del senso comune; Colombo però per dimostrare a Gutierrez, l'uomo pratico, ancora fiducioso nell'umana capacità di prevedere, di riscontrare, di 'verificare', l'infondatezza di qualsiasi ragionamento, si serve di una terminologia, e di un modo di argomentare eminentemente filosofici.

Nel suo primo intervento lungo Colombo utilizza coppie oppostive che richiamano da vicino il lessico dell'argomentazione logica: *effetto/congettura*, *pratica/speculazione*, *discorsi/esperienza*. Ma in tutta l'operetta e nelle parole dello stesso Gutierrez tornano continuamente termini squisitamente filosofici («inferire», «fondamento», «opinione speculativa» ecc).

La sconfessione della possibilità umana di giungere a «certe dimostrazioni» mediante «sensate esperienze» passa dunque attraverso la costruzione formale di un ragionamento logicamente argomentato. E non è il solo paradosso dell'operetta. L'altro possiamo rinvenirlo nel rapporto controcorrente che Leopardi istituisce con la tradizione della letteratura di viaggio, ricchissima tra Settecento e Ottocento. Tra i tanti possibili riferimenti leopardiani merita una menzione almeno la *Corinne* di M.me de Staël, un romanzo di formazione ricchissimo di notazioni geografiche, della cui attenta lettura danno testimonianza una serie di note zibaldoniane dedicate proprio alle riflessioni sui caratteri di alcuni popoli, in relazione a luoghi e climi diversi.¹⁶

La celebrazione del viaggio di Colombo, in particolare, rinvenibile, per citare un altro testo che Leopardi sicuramente conobbe, nell'*Innesto del vaiuolo* del Parini, in cui il «Genovese» si consegnava impavido «all'intentato piano/ de lo immenso oceano», «abbattendo/ i paventati d'Ercole pilastri», affinché vedessero «[...] le stupefatte/ genti del-

¹⁵ *Sofisti. Testimonianze e frammenti. Fasc. II: Gorgia, Licofrone e Prodicò*, a cura di M. Untersteiner, Firenze, La Nuova Italia, 1949, pp. 56-59.

¹⁶ Si rileggano almeno *Zib.* 74-75; 88-89; 622-23.

l'orbe ascoso/ lo stranier portentoso» (vv. 21-23), viene rovesciata da Leopardi già all'altezza della canzone *Ad Angelo Mai*, in cui il viaggio della «ligure ardita prole» non è da considerarsi alla stregua di una scoperta scientifica come nell'Ode pariniana, ma è un'«antiscoperta», la rivelazione della piccolezza del mondo, della scarsa varietà delle cose:

[...] figurato è il mondo in breve carta
Ecco tutto è simile, e discoprendo,
Solo il nulla s'accresce [...] (98-100).¹⁷

Nell'operetta leopardiana siamo agli antipodi della concezione tradizionale del *Reisenmotiv*: ad essere sconfessata è la motivazione stessa del viaggio: non ci si sposta per conoscere il mondo, il valore del viaggio è in se stesso, nel movimento inconcludente da un punto di partenza noto e sgradito a un approdo che è meglio intravedere con le sole facoltà immaginative perché alla scoperta, anzi all'«arrivo» del vero, si «verificherà» che non c'era niente di nuovo da scoprire.

La portata di queste considerazioni va bene al di là della concezione del viaggio: quello che Leopardi sta qui rinnegando è l'esistenza di un τέλος, di un fine *tout court*. Se è vero che si viaggia per il gusto o la necessità di viaggiare e si compiono imprese ardimentose non per la gloria, ma per sentire un po' meno il carico della noia che l'esistenza porta con sé, attraverso il suo Colombo che «non vede la luce, non scorge isola, né oltrepassa la frontiera dell'ignoto», Leopardi destituisce di fondamento un punto cardine della «riflessione teologica (la possibilità di concepire un al di là) e morale (la gloria e l'utilità che se ne può avere)».¹⁸

Si è parlato di esistenza, non a caso: Binni, alludendo al pensiero zibaldoniano sulla necessità per l'uomo di vivere temerariamente, «à l'hasard»,¹⁹ distingue tra la pienezza vitale di una vita consacrata al ri-

¹⁷ Si cita dall'edizione dei *Canti* a cura di M. Fubini, Torino, Loescher, 1995 (1964). L'individuazione dell'Ode pariniana come possibile fonte dell'operetta si deve a E. Bigi, *Colombo* cit., p. 88.

¹⁸ O. Besomi, *Il Colombo di Leopardi, ovvero del dubbio*, in *Leopardi in seiner Zeit. Leopardi nel suo tempo*. Atti del II Convegno internazionale della "Deutsche Leopardi Gesellschaft", Berlin, 17-20 September 1992, a cura di Sebastian Neumeister, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995, pp. 109-124.

¹⁹ *Zib.* 2528: «[...] Bisogna vivere εἰς χῆν τέμERE, au l'hasard, alla ventura». La dicotomia

schio e la semplice esistenza, il «comunque vivere» di un uomo come Gutierrez, che confida ancora nelle pallide certezze di un'improbabile «verifica» (la parola che, significativamente, suggella il suo ultimo intervento e chiude l'operetta).

Il prototipo del *Reisenroman*, come noto a Leopardi, è l'*Odissea*, un νόστος, un viaggio che si chiude col ritorno dell'eroe in patria. Il viaggio di Odisseo, come tutti i viaggi antichi, non era animato dall'ansia di scoperta ma dal desiderio di ritornare alle certezze consolidate della vita passata,²⁰ il viaggio leopardiano non può essere la conferma di un prestabilito ordine cosmico perché la Natura non è conoscibile (i suoi segni sono fallaci, come ha sperimentato Colombo) e non è neanche assimilabile ad un moderno viaggio di scoperta perché in fondo non c'è nulla da scoprire, anzi, «discoprendo solo il nulla s'accresce».

Molto vicine alla concezione del viaggiare incarnata dal Colombo dell'omonima operetta sembrano invece le riflessioni autobiografiche di Vittorio Alfieri, altro celebre viaggiatore, che nella *Vita*, libro fondamentale per Leopardi, parlando degli anni della sua giovinezza, li descrive come anni di viaggi e dissolutezze.

Emerge, così, un altro sicuro antecedente del *Colombo* leopardiano: l'impazienza di luogo e l'«insofferenza dello stare» alfieriane sembrerebbero, infatti, stando ai passi che si citeranno, se non coincidenti almeno molto affini allo stato d'animo del Colombo dell'operetta:

Tutto il giorno io correva in quei divertentissimi calessetti a veder le cose più lontane; e non per vederle, che di nulla avea curiosità e di nessuna intendeva, ma per fare la strada, che dell'andare non mi saziava mai, ma immediatamente mi addolorava lo stare (p. 71).²¹

Sicuramente Leopardi ebbe presente quest'altra considerazione:

[...] già molto raffreddato nella smania di vedere cose nuove; tutte sempre trovandole di gran lunga inferiori, non che agli enti immaginarj ch'io mi era an-

binniana è invece in *Lezioni* cit., p. 413.

²⁰ Fondamentale, su questo tema, il contributo di Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino, 1992.

²¹ Si cita col solo numero di pagina, in questo e nel caso seguente, dalla *Vita scritta da esso*, edizione critica della stesura definitiva, a cura di L. Fassò, Asti, Casa D'Alfieri, 1951.

dati creando nella fantasia, ma agli stessi oggetti reali già da me veduti nei diversi luoghi d'Italia [...] (pp. 83-84).

E ancora più vicini all'insofferenza alfieriana dei luoghi sembrano essere gli esponenti di quell'umanità primordiale che Leopardi introduce nel suo 'prologo' alle *Operette*, la *Storia del genere umano*, uomini che stanchi di godere dei soliti piaceri si allontanano dai luoghi familiari, alla ricerca di novità:

[...] contentarsi di quello che presentemente godessero, senza promettersi verun accrescimento di bene, non pareva loro di potere, massimamente che l'aspetto delle cose naturali e ciascuna parte della vita giornaliera, o per l'assuefazione o per essere diminuita nei loro animi quella prima vivacità, non riusciva loro di gran lunga così dilettevole e grata come a principio. Andavano per la terra visitando lontanissime contrade, poiché lo potevano fare agevolmente, per essere i luoghi piani, e non divisi da mari, né impediti da altre difficoltà [...] (pp. 59-60).

Il rimedio di spostarsi di luogo in luogo, escogitato dai primitivi dell'operetta, si rivelava fallimentare, e illusoria l'idea che il movimento e la varietà potessero fungere da antidoto alla noia: presto sopraggiungevano il tedio e il fastidio anche nei nuovi posti poiché, come nell'oraziana *Epistola* a Bullazio «caelum, non animum mutant qui trans mare currunt» (I 11, v. 27).

E così:

[...] dopo non molti anni, i più di loro si avvidero che la terra, ancorché grande, aveva termini certi, e non così larghi che fossero incomprendibili; e che tutti i luoghi di essa terra e tutti gli uomini, salvo leggerissime differenze, erano conformi gli uni agli altri. Per le quali cose cresceva la loro mala contentezza di modo che essi non erano ancora usciti dalla gioventù, che un espresso fastidio dell'esser loro gli aveva universalmente occupati (p. 60).

Torniamo, adesso, al *Colombo*: se identica rimane la condizione *assoluta* dell'uomo in mare (non cambiano il suo stato di noia e d'infelicità), diverso è lo stato d'animo *transitorio* del viaggiatore, colui che ha cara la vita come cosa lontana, che conserva l'illusione di una felicità passata (il «cantuccio di terra») o futura (l'imprevedibile, anzi improbabile approdo «in sullo stabile»).

La 'verifica' ha mostrato che i segni della Natura sono ingannevoli («nel viaggio», dice Colombo, «parecchi segni che mi avevano dato speranza grande, mi sono riusciti vani»), e che l'averne un pezzo di terra sotto i piedi dai più è reputata condizione naturale («Chi pose mai nel numero dei beni umani l'averne un poco di terra che ti sostenga?»).

In quello stravolgimento del personaggio storico che sempre Leopardi adotta (nell'atto stesso, ricorda Binni, di presentarcelo «in pantofole»), Colombo non è allora l'uomo della scoperta ma dell'illusione.

È stato proposto un felice accostamento etimologico tra l'*inlusio* e il *lusus*,²² coltivare l'illusione vuol dire essere dentro il gioco, e il gioco di Colombo è la finzione consapevole della felicità dell'approdo; si sarà beati, nel raggiungere la nuova terra, come lo si era alla partenza. Ma questo lo si dice durante il viaggio, in un'ottica straniata e lontana. È la stessa logica del gioco: la vera emozione nasce per il giocatore non dal conseguimento della vittoria, ma dall'attesa.

Una vera e propria teoria del gioco Leopardi poteva leggerla (e di fatto la lesse, significativamente poco tempo prima, un mese all'incirca, di comporre l'operetta²³) nel dialogo di Tasso *Il Gonzaga Secondo overo Del giuoco*, in cui tre nobili personaggi (Margherita Bentivoglio, Giulio Cesare Gonzaga e Annibale Pocaterra), dibattono su cosa sia il gioco e se esista un'arte del giocatore, se cioè si possa vincere con delle astuzie o con l'ingegno o se l'esito del gioco si debba tutto al capriccio della fortuna. La «cagione» del gioco, su questo si trovano d'accordo i tre personaggi, è il «trattenimento», cioè il

[...] diletto de l'animo, del quale i giuocatori, e talora i riguardanti, ingannati, non s'accorgono del fuggir de l'ore: e trattenimento si dice perch'egli ci trattiene da l'operazioni, e fra lor si frapone accioché più volentieri ad esse, che faticose ci paiono, ritorniamo (p. 474).²⁴

Pensiamo alle parole di Colombo:

Se al presente tu, ed io, e tutti i nostri compagni, non fossimo in su queste navi, in mezzo di questo mare, in questa solitudine incognita, in istato incerto e ri-

²² Da P. Tesi, *L'America* cit., p. 164.

²³ Come sottolinea P. Tesi nell'*art. cit.*, p. 165.

²⁴ Si cita, in questo e nei casi seguenti, col solo numero di pagina dall'edizione critica dei *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, I, Firenze, Sansoni, 1958.

schioso quanto si voglia; in quale altra condizione di vita ci troveremmo essere? In che saremmo occupati? In che modo passeremmo questi giorni? Forse più lietamente? o non saremmo anzi in qualche maggior travaglio o sollecitudine, ovvero pieni di noia? Che vuol dire uno stato libero da incertezza e da pericolo? se contento e felice, quello è da preferire a qualunque altro; se tedioso e misero, non veggio a quale altro sia da posporre [...]. Quando altro frutto non ci venga da questa navigazione, a me pare che ella sia profittevolissima in quanto che per un tempo essa ci tiene liberi dalla noia (p. 363).

Torniamo al dialogo di Tasso:

[...] la maggior parte de' giuocatori tra la speranza del guadagno e 'l dubbio del perdere e tra il diletto e tra il dolore d'alcuni guadagni e d'alcune perdite passano senza avedersene quel tempo ch'è destinato a l'ozio, ma allora se n'accorgono ch'è già trapassato. E questo è quel che propriamente si dice diletto de' giuocatori [...] (p. 476).

Non la vittoria, prosegue il *Gonzaga*, ma «l'incertitudine nondimeno de la vittoria [...] dà grandissimo piacere [...] a' giuocatori», dunque lo stato di sospensione e il rischio sono da anteporre all'esito felice del gioco.

Se ripensiamo, in un'ottica analoga, alla fantasia zibaldoniana sul suicidio (probabile spunto genetico dell'operetta) possiamo verificare che l'attenzione del Leopardi si spostò progressivamente dal tema del rischio a quello del viaggio, attraverso la combinazione di suggestioni diverse (le pagine del Robertson, le riflessioni contenute nel dialogo di Tasso, le memorie dell'autobiografia alfieriana):

Io era oltremodo annoiato della vita, sull'orlo della vasca del mio giardino, e guardando l'acqua e curvandomi sopra con un certo fremito, pensava: s'io mi gittassi qui dentro, immediatamente venuto a galla, mi arrampicherei sopra quest'orlo, e sforzandomi di uscir fuori dopo aver temuto assai di perdere questa vita, ritornato illeso, proverei qualche istante di contento per essermi salvato, e di affetto a questa vita che ora tanto disprezzo, e che allora mi parrebbe più pregevole. La tradizione intorno al salto di Leucade poteva avere per fondamento un'osservazione simile a questa (*Zib.* 82).

Nel *Colombo* la metafora del salto di Leucade viene recuperata solo marginalmente: possiamo dedurre che a quell'altezza Leopardi avesse ormai accantonato il progetto di un'operetta interamente dedica-

ta al rischio. Già Tasso nel *Gonzaga* aveva contaminato il tema del gioco con quello del viaggio: il giocatore e il navigante si assomigliano nell'attesa spasmodica del raggiungimento della meta e soprattutto (ed è particolare tanto più significativo perché è qui che gli ipotesti vanno a combinarsi in una creazione originale) mostrano un'analogia capacità di interpretare i segni:

Dal mormorar de l'onde e de' venti, da le nubi e dal cader de' lampi, da le macchie del sole e de la luna, dal volar de gli augelli, da l'apparir de' delfini e da altri sì fatti segni argomenta il nocchiero la tempesta e la serenità e se sia tempo di navigare o di ritrarsi in porto: parimente il giuocatore da molti segni conosce la detta e la disdetta, fallaci alcuna fiata, alcuna assai veri, sovra' quali è fondata l'arte sua (p. 491).

Resta da chiarire, dopo aver esaminato il problema della genesi dell'operetta, come sia avvenuta la metamorfosi, anzi la vera e propria μεταβολή della figura di Colombo all'interno dell'opera leopardiana.

L'esordio di Colombo avviene nella *Storia dell'astronomia*, opera in cui è presentato come una sorta di mago, di incantatore ovvero ciarlatano ed impostore.²⁵ Colombo sfrutta la propria scienza per ingannare i suoi sprovveduti interlocutori, traveste le cose, le trasforma agli occhi di chi le guarda ignaro: prevedere un'eclissi, è stato notato, sulla scorta di alcune considerazioni svolte da Leopardi più tardi, nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, era quasi togliere la luna dal cielo, alla maniera delle maghe tessale, e nasconderla:

Cristoforo Colombo, uomo abile in astronomia [...] essendo vicino alla Giamaica fe' sapere ai barbari di quell'isola, che se essi non recavangli ciò che bramava, egli avrebbe tolto il lume alla luna. Que' barbari ciò udendo si fecero beffe della minaccia di Colombo. Ma quando la luna per una eclissi che Colombo aveva preveduta, cominciò ad oscurarsi, atterriti essi ed attoniti, stimando un effetto del potere degli Europei, ciò che non provenia se non da cause naturali, si sottomisero ai voleri di Colombo, e recarongli ciò che volle.

²⁵ Accolgo un suggerimento di E. Giordano (*Il mago, il viaggio e l'eroe. Il Colombo leopardiano*, in *Leopardi poeta e pensatore*, a cura di S. Neumeister e R. Sirri, Napoli, Guida, 1996, pp. 383-400, ora ripubblicato nel bel volume *Le vie dorate e gli orti. Studi leopardiani*, con una prefazione di F. Janowski, Napoli, Liguori, 2000, pp. 125-140).

Si prosegue con il Colombo eroe ma anche 'disincantatore' del *Mai*: il suo viaggio «maledetto»,²⁶ si è visto, anziché allargare i confini del mondo li restringe: a seguito delle scoperte «il mondo e la realtà perdono i loro margini misteriosi e immaginosi» e «rivelano la loro piccolezza e miseria».²⁷

Si chiude col Colombo «strano viaggiatore» dell'omonima operetta,²⁸ un viaggiatore 'fermo', ugualmente lontano dalla partenza e dall'approdo, contemplatore assorto di una natura silenziosa e lontana, nella tacita immobilità di una «bella notte».

Di contemplatori a distanza delle cose del mondo le *Operette* sono particolarmente ricche, proprio in prossimità del *Colombo*: con un «incremento di [...] vitalità»²⁹ si passa dalle mummie agli uccelli, attraverso l'Ottonieri. I viaggiatori invece non sono molti: si può far menzione praticamente solo dell'Islandese, col suo vano tentativo di sottrarsi alle maglie di una natura che finisce inesorabilmente col catturarlo. Ma Colombo non fugge, né interroga la natura alla maniera dell'Islandese o di un altro degli uomini in movimento leopardiani, il pastore errante. E si può notare come all'identica ambientazione notturna corrispondano riprese testuali, dal canto all'operetta, significativamente in momenti in cui la *persona loquens* scruta la natura muta, immobile, indifferente ma bella (si pensi almeno a «questa solitudine incognita», nel *Colombo*, che diventa «questa solitudine immensa», nel canto, al v. 88, mentre il «mare unico e immenso» si trasforma nell'«abisso orrido immenso», al v. 35).³⁰

Contemplazione, dunque, e fuga nell'immaginazione: al di là della siepe, al di là del mare, mondi fantastici, popolati da uomini 'strani' o addirittura da esseri che non sono uomini. Al 'mondo senza gente' del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, si sostituisce la fantasia su un altro mondo, su altri esseri: il *Colombo*, a proposito di generi che Leopardi capovolge o sperimenta per la prima volta, qui non è semplice

²⁶ *Ibidem*, p. 394.

²⁷ W. Binni, *Lezioni* cit., p. 119.

²⁸ E. Giordano, *Il mago* cit., p. 398.

²⁹ P. Tesi, *L'America* cit., p. 151.

³⁰ Cfr. N. Fabio, *L'entusiasmo* cit., p. 94.

opera poetica e d'invenzione, ma diventa sfrenato capriccio della fantasia dell'autore, una specie di libro di fantascienza *ante litteram*.³¹

Facciamo che [l'altro emisfero] non sia meno abitato del nostro: che certezza hai tu che vi abbia creature razionali, come in questo? E quando pure ve ne abbia, come ti assicuri che sieno uomini, e non qualche altro genere di animali intellettivi? ed essendo uomini; che non sieno differentissimi da quelli che tu conosci? ponghiamo il caso, molto maggiori di corpo, più gagliardi, più destri; dotati naturalmente di molto maggiore ingegno e spirito; anche assai meglio inciviliti, e ricchi di molta più scienza ed arte? (pp. 359-361).

Nella disponibilità a riconoscere la possibilità dell'esistenza di altri mondi diversi dal nostro, di altri esseri, diversi dall'uomo è da ravvisare l'ennesima sconfessione leopardiana dell'antropocentrismo.³²

Alcuni critici hanno accostato la figura del naufragio reale di personaggi come l'Odisseo omerico e l'Ulisse di Dante al naufragio immaginato da Leopardi nell'*Infinito*.³³ La logica sottesa all'*Infinito*, a ben pensarci, è invece la stessa del *Colombo*: in entrambi i testi si confrontano e si contrappongono uno spazio fisicamente esperibile e disseminato di segni e luoghi indefiniti soltanto ipotizzabili.

Il pensiero leopardiano è un pensiero 'geometrico', che si confronta di continuo con le distanze: non del tutto peregrino sarà allora l'accostamento tra il procedimento adottato da Anassimandro nel postulare l'esistenza dell'infinito (dalla negazione consapevole del limite all'affermazione dell'esistenza dell'illimitato), con il balzo al di là della siepe, la «finzione consapevole» dell'*Infinito* leopardiano. Tanto più se si pensa che Anassimandro è stato, a quanto pare, uno dei primi autori di tavole geografiche (di 'trasfigurazioni del mondo in breve carta', verrebbe da dire).

Se il mondo trascritto è però meno vario di quello reale, e quello scoperto è meno bello di quello immaginato, ecco spiegato perché il Colombo leopardiano non ha fretta di arrivare. L'apologia del viaggio in quest'operetta 'metapoetica' in cui un viaggiatore parla del suo

³¹ P. Tesi, *L'America* cit., p. 171.

³² *Ibidem*, p. 170.

³³ Per esempio Michelangelo Picone, in *L'infinito di Leopardi e il mito di Ulisse*, «Lettere italiane» XLI, 1989, pp. 73-89.

viaggio dall'interno, cioè nel corso della navigazione, tra la «strenua inertia» di oraziana memoria e l'«andare» alfieriano, è dunque, conviene ribadirlo, solo parodica: non c'è approdo che appaghi realmente l'attesa, non c'è realtà che combaci con l'aspettativa dell'autoinganno e dell'illusione.

Vincenzina Levato

La poesia al bivio: note leopardiane

La storia della critica sullo *Zibaldone* si articola in due fasi dai risvolti divergenti se non addirittura opposti: la prima considera il diario leopardiano come il cantiere delle opere maggiori, la seconda lo innalza allo statuto di opera autonoma, dai tratti specifici.¹ Lungo questa seconda direzione si muoveva già la consapevolezza critica di Leopardi, che progressivamente abbandonò l'idea di assestare in opere autosufficienti e compiute gli innumerevoli spunti che germinavano all'interno di quel libro diventato, anche per lo scrittore stesso, incontrollabile (ne stilò infatti un *Indice*, nel tentativo di bloccare in una staticità improbabile una materia in perenne assestamento). Del poeta questo «iperlibro»² costituisce la lucida e vigile coscienza teorica.

La riflessione sulla poesia innerva moltissime pagine dello *Zibaldone*. È la poesia romantica l'obiettivo precipuo della polemica leopardiana. Esito estremo della corruzione della natura e della degenerazione della civiltà (a causa del prevalere e dell'imporsi dell'«arido ve-

¹ Luigi Blasucci ha individuato ben quattro modi di «accostamento al gran libro leopardiano» da parte della critica: il primo è quello «poetico», che tende a ravvisare nell'opera «una sorta di laboratorio poetico, un magazzino di appunti, di spunti e di progetti poetici»; il secondo e il terzo considerano lo *Zibaldone* rispettivamente come «un prezioso chiosario» e «un'illustrazione dei *Canti* e delle *Operette*»; la quarta modalità, secondo Blasucci trascurata anche dai «fautori dell'opera autonoma», dovrebbe consistere nell'evitare di «seguirlo [...] per singoli filoni, ma provarsi a leggerlo nella successione viva delle sue diverse componenti» (L. Blasucci, *Quattro modi di approccio allo "Zibaldone"*, in *I tempi dei "Canti". Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 229-242).

² R. Damiani, *Introduzione* a G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, p. XI.

ro» sulle belle illusioni), essa è il segno visibile del suicidio della poesia nei tempi moderni e, dunque, della sua impossibilità.

Già dalle prime pagine dello *Zibaldone* la presa di posizione contro la poesia romantica è netta e decisa.³ Fondata sul «patetico» e sul «sentimentale» (secondo la definizione di Ludovico di Breme che Leopardi fa propria), essa registra immediatamente uno scacco rispetto alla poesia antica. Quest'ultima si risolve nell'imitazione della «*nuda natura*» e provoca nell'animo dei lettori una «piena di sentimenti» semplicemente 'trasportando' le cose al suo interno, assorbendole senza aggiungere nessuna connotazione emozionale (i poeti «o non la provavano o non dicevano di provarla»: *Zib.* 16). Al contrario, la poesia moderna o romantica, approfondendo fino allo spasimo l'analisi psicologica, diviene ridondante, commenta la natura anziché riprodurla e, attuandone il tradimento, inficia alle basi la possibilità stessa della poesia.

Essa è insomma il frutto di un'età dominata dalla ragione, che nella sua estremizzazione paralizza tutte le altre facoltà umane, inibisce il sorgere e lo svilupparsi delle illusioni e, in ultima analisi, riduce all'impotenza, sia a vivere che a scrivere: «La ragione è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola. Voglio dire che un uomo tanto meno o tanto più difficilmente sarà grande quanto più sarà dominato dalla ragione: che pochi possono esser grandi (e nelle arti e nella poesia forse nessuno) se non sono dominati dalle illusioni» (*Zib.* 14,1).⁴ Le ripercussioni sulla poesia dello strapotere della ragione sono immediate. Infatti i poeti romantici

³ Biral avverte che, alla base dell'«illusione di aver il compito di estirpare la peste del romanticismo», è rintracciabile una «ragione profonda, rispetto alla quale tutte le altre sono secondarie e accessorie. Questa: il Leopardi sull'intera epoca moderna fa cadere un fermissimo giudizio negativo» (B. Biral, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 7).

⁴ In un pensiero del 1823 Leopardi precisa: «La ragione [...] non è impotente né debole, anzi per facoltà di un ente finito, è potentissima; ma ella è dannosa, ella rende impotente colui che l'usa, e tanto più quanto maggiore uso ei ne fa, e a proporzione che cresce il suo potere, scema quello di chi l'esercita e la possiede, e più ella si perfeziona, più l'essere ragionante diviene imperfetto: ella rende piccoli e vili e da nulla tutti gli oggetti sopra i quali ella si esercita, annulla il grande, il bello, e per così dir la stessa esistenza, è vera madre e cagione del nulla [...]» (*Zib.* 2942; 11 Luglio 1823).

non si avvedono che appunto questo grand'ideale dei tempi nostri, questo conoscere così intimamente il cuor nostro, questo analizzarne, prevederne, distinguerne ad uno ad uno tutti i più minuti affetti, quest'arte insomma psicologica, distrugge l'illusione senza cui non ci sarà poesia in sempiterno, distrugge la grandezza dell'animo e delle azioni; [...] e che mentre l'uomo (preso in grande) si allontana da quella puerizia, in cui tutto è singolare e meraviglioso, in cui l'immaginazione par che non abbia confini, da quella puerizia che così era propria del mondo a tempo degli antichi, come è propria di ciascun uomo al suo tempo, perde la capacità di esser sedotto, diventa artificioso e malizioso, non sa più palpitare per una cosa che conosce vana, cade tra le branche della ragione, e se anche palpita (*perché il cuor nostro non è cangiato ma la mente sola*), questa benedetta mente gli va a ricercare tutti i segreti di questo palpito, e svanisce ogn'ispirazione, svanisce ogni poesia; e non si avvedono che s'è perduto il linguaggio della natura, e che questo sentimentale non è altro che l'invecchiamento dell'animo nostro, e non ci permette più di parlare se non con arte [...] (*Zib.* 17).

Per Leopardi, dunque, è necessario imitare la natura «con naturalezza», con quella «bella negligenza» di cui fu maestro soprattutto Dante (ma anche Petrarca e Ariosto) e che fu del tutto ignota ad Ovidio: il poeta latino dissipa la sua arte inseguendo gli oggetti, avvolgendo le cose con giri sinuosi delle parole, incapace com'è di quella sintesi fulminea in cui eccelle Dante, tanto che «a lui bisogna una pagina per farci veder quello che Dante ci fa vedere in una terzina» (*Zib.* 21, 1; cfr. *Zib.* 57). La vera poesia, come quella di Dante e degli antichi, scaturisce dal risparmio espressivo, dalla capacità del poeta di evocare un'immagine con pochi tratti senza cadere nell'ossessione descrittiva e senza ricorrere all'enumerazione, come invece accade ad Ovidio e ai poeti moderni, che sottraggono spazio alla cooperazione del lettore a causa del loro minuzioso resoconto. Essa risiede, cioè, nel «vago e indeterminato di quelle idee fanciullesche, che nascono dall'ignoranza dell'intiero» (*Zib.* 100, 1; 8 Gennaio 1820).

Lo sperpero delle parole e l'eccesso di artificio sortiscono una poesia mediocre, manierata, ingenua nella sua complicazione (cfr. *Zib.* 100). Perciò l'esito più frequente delle sperimentazioni poetiche moderne è per Leopardi «lo stento l'affettazione la durezza l'oscurità, e la fanciullaggine della maniera» (*Zib.* 129, 1; 21 Giugno 1820). Al contrario, l'efficacia espressiva si risolve nella ricerca della semplicità, che però richiede lungo studio e faticosa applicazione. Il verso nasce

dalla decantazione della dottrina e dell'abilità tecnica, all'interno di uno sforzo di semplificazione e di fedele approssimazione alla natura. Ovviamente per Leopardi, come per i trattatisti del cinquecento, «il sommo dell'arte è la naturalezza e il nascondere l'arte» (*Zib.* 20; cfr. *Zib.* 52).⁵

Pertanto, la parola poetica deve evocare, tutt'al più 'raccontare', ma non 'descrivere'. L'opposizione di Leopardi alla poesia descrittiva elimina ogni possibilità di equivoco o di confusione in direzione di una netta separazione dei campi di pertinenza di due arti diverse, la scrittura e il disegno. Assumendo le caratteristiche e la funzione di un'altra arte, la scrittura letteraria perde la sua specificità, svisisce la sua forza, attenua la sua efficacia, perché «quantunque il poeta o lo scrittore possa bene assumere anche l'ufficio di descrivere, è da stolto il farne professione, non essendo ufficio proprio della poesia, e quindi non è possibile che non ne risulti affettazione e ricercatezza, e stento» (*Zib.* 164, 2; 12 Luglio 1820).

La riluttanza leopardiana a spericolati avanguardismi, a una poesia che si ammantava di novità rimanendo ai margini di un più incisivo sperimentalismo, si esprime con una certa frequenza nelle pagine dello *Zibaldone* e viene ribadita da sempre più incalzanti precisazioni. Violenta è la polemica contro la poesia grafica, caratterizzata dall'uso eccessivo dell'interpunzione. «Miserabile e barbaro» è infatti «quell'uso moderno di tramezzare tutta la scrittura o poesia di segnetti e lineette, e punti ammirativi doppi, tripli, ec. Tutto il Corsaro di Lord Byron (parlo della traduz. non so del testo né delle altre sue opere) è tramezzato di lineette, non solo tra periodo e periodo, ma tra frase e frase, anzi spessissimo la stessa frase è spezzata, e il sostantivo è diviso dall'aggettivo con queste lineette (poco manca che le stesse parole non siano così divise)» (*Zib.* 225, 1-226; 25 Agosto 1820). Il monito a non confondere la scrittura con l'«algebra» si intreccia con il rifiuto della poesia onomatopeica e falsamente imitativa dei romantici:

⁵ Cfr. S. Battaglia, *L'ideologia letteraria di Giacomo Leopardi*, Napoli, Liguori, 1968, p. 204: «Anziché essere automatico e spontaneo, il *linguaggio di natura* è una conquista, è un'educazione, è il fiore dell'arte, attraverso cui si filtra e si epura quell'altro *linguaggio sentimentale* che i tempi moderni e l'esperienza d'oggi vanno escogitando a degradazione della natura e della poesia. [...] Il poeta deve attraversare intricatissime selve per giungere a una radura di luce».

La scrittura dev'essere scrittura e non algebra; deve rappresentar le parole coi segni convenuti, e l'esprimere e il suscitare le idee e i sentimenti, ovvero i pensieri e gli affetti dell'animo, è ufficio delle parole così rappresentate. Che è questo ingombro di lineette, di puntini, di spaziotti, di punti ammirativi doppi e tripli, che so io? Sto a vedere che torna alla moda la scrittura geroglifica, e i sentimenti e le idee non si vogliono più scrivere ma rappresentare [...]. Che altro è questo se non ritornare l'arte dello scrivere all'infanzia? [...] Non c'è meraviglia, dove non c'è difficoltà. E che difficoltà nell'imitare in questo modo? Che difficoltà nell'esprimere il calpestio dei cavalli col *trap trap trap*, e il suono de' campanelli col *tin tin tin*, come fanno i romantici? (Bürger nell'Eleonora. B. Ital. Tomo 8. p. 365.). Questa è l'imitazione delle balie, e de' saltimbanchi, ed è tutt'una con quella che si fa nella detta maniera di scrivere, e coi detti segni, sconosciutissimi, e con ragione a tutti gli antichi e sommi (*Zib.* 975, 3-977; 22 Aprile 1821).⁶

La poesia grafica, onomatopeica, descrittiva, è il prodotto di cui soltanto sono capaci gli scrittori moderni (i romantici), ormai inabili alla poesia (cfr. *Zib.* 129, 1). Allo stesso modo, la poesia analitica, quasi 'matematica' nella sua calcolata composizione, nello sforzo di descrivere con minuzia e con estrema accuratezza ciò che dovrebbe solo essere evocato e poi affidato all'immaginazione del lettore, è il parto di una razionalità prevaricante, che inibisce la residua possibilità di scrivere poesia. L'età contemporanea è per Leopardi impoetica al sommo grado, perché completamente dominata dalla ragione, che «quanto giova alle scienze, e a tutte le cognizioni del vero e dell'utile (così detto), tanto nuoce alla letteratura e a tutte le arti del bello e del grande il cui fondamento, la cui sorgente e nutrice è la sola natura» (*Zib.* 1175; 16 Giugno 1821).

Di conseguenza non è più possibile scrivere non solo poesia «contemporanea» ma poesia *tout court*, perché le illusioni e le passioni sono spente (cfr. *Zib.* 2944-2946; 11 Luglio 1823), l'immaginazione non si può accendere se non in maniera artificiale: alla luce della sola ragione la natura non si converte in espressione poetica (cfr. *Zib.* 3241; 22 Agosto 1823). Gli scrittori moderni sono autori di poesia non più 'immaginativa' ma 'malinconica' e 'sentimentale'. Scoria inerte dell'aridità intellettuale determinata dal riconoscimento delle terribili verità

⁶ Cfr. l'analogo passo sulla poesia onomatopeica nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Poesie e prose*, II, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1988, p. 420.

che immobilizzano e riducono alla paralisi ogni capacità di illusione, la poesia sentimentale sconfinata nella «filosofia» e nell'«eloquenza», perché si fonda sul «vero» e non più sul «falso», a differenza di quella immaginativa degli antichi (*Zib.* 735; 8 Marzo 1821).⁷ Essa è soltanto «una dolorosa necessità, una rinuncia obbligata alla vera poesia».⁸

Tuttavia Leopardi riconosce che al poeta moderno risulta più facile scrivere poesia immaginativa piuttosto che sentimentale, perché è meno arduo «comandare» all'immaginazione («richiamando, raccogliendo, e dipingendo le sue fantasie passate») che simulare, e quindi esprimere, sensazioni, sentimenti ed emozioni che non si avvertono, che pervadono l'animo in maniera indotta e artificiosa (cfr. *Zib.* 1448, 1-1449; 3 Agosto 1821). Come è noto, Leopardi riprende le categorie schilleriane di poesia 'ingenua' e poesia 'sentimentale', attribuendo però a quest'ultima una connotazione del tutto negativa: essa infatti non nasce dal disaccordo con la natura, dall'attrito doloroso del poeta moderno con la realtà, ma è il risultato di un atteggiamento esteriore, falso e innaturale. Infatti mentre Schiller «attribuisce al *sentimentale* una nuova e diversa capacità di generare poesia, interpretandolo come una particolarissima riflessione malinconica sulla naturalezza perduta» e considera la poesia moderna il frutto del «sentimento doloroso della distanza, dell'assenza, dell'esilio», Leopardi perviene a una conclusione «inesorabile, non ammette recuperi o risarcimenti».⁹

Nell'era della non poesia la letteratura massimamente impoetica è quella francese, in quanto è la più distante dalla natura, la più priva di immaginazione, insomma la più «matematica» (*Zib.* 1964; 21 Ottobre 1821). Da una cultura e da una lingua inaridita dalla ragione non poteva che nascere una letteratura che «non è letteratura» (*Zib.* 1174, 1; 16 Giugno 1821): l'autentica espressione poetica è solo a tratti possibile per la sopravvivenza dell'antico nel moderno. La lingua francese è matematica perché abbonda di «termini» a discapito delle «parole». Dalla precisione, dalla congenita tendenza a circoscrivere e a definire che è propria dei 'termini', non può nascere poesia: essa sprigiona so-

⁷ Per le stesse tematiche cfr. *ibidem*, pp. 347-426.

⁸ L. Felici, *Un canto dal nulla*, introduzione ai *Canti*, Roma, Newton Compton, 1996, p. XVI.

⁹ *Ibidem*, pp. XIX-XX.

lo dalle 'parole', echeggiando all'interno di quello spazio vuoto che la parola vale a spalancare (perché suscita «una folla d'idee concomitanti»: *Zib.* 1705; 15 Settembre 1821) e l'immaginazione a riempire.¹⁰

Anche il latino, come il francese, è una lingua matematica, ma soltanto ad un primo livello. Pur essendo estremamente codificata, regolata da leggi ferree, essa si sottrae al pericolo di essere bloccata e irreggimentata all'interno di strutture fisse. La presenza di norme altamente prescrittive non va a discapito dell'inventività linguistica. Anche se non ha la libertà della lingua greca, tuttavia coltiva in sé un alto potenziale di scarto dalla norma che le conferisce un elevato tasso di poeticità: «Lo spirito della lingua e dello stile latino è più ardito e poetico che quello della greca (non solo in verso ma anche in prosa), e nondimeno egli è meno libero assai. Queste due qualità si accordano benissimo» (*Zib.* 2173, 1; 27 Novembre 1821).

La rigidità delle regole non preclude l'arditezza, anzi ne costituisce la condizione. Infatti il latino, pur essendo una lingua «così esatta, così regolata, e definita» (*Zib.* 2288, 1; 26 Dicembre 1821) e perfettamente conforme alla grammatica, trabocca di parole vaghe e perciò poetiche, di frasi in cui germina una pluralità di significati (l'esempio citato da Leopardi è il verso delle *Georgiche* «*et Zephyro putris se gleba resolvit*»). Pertanto la «bellezza» di una lingua non è dovuta all'«armonia ec. del suono delle parole» (si tratta di «una bellezza affatto esterna») né alla loro «ricchezza» (è un'altra qualità «estrinseca»): essa consiste piuttosto nel suo «ardire», cioè nella «libertà di non essere esatta e matematica». Dall'arditezza nasce la poesia, perché «lingua poetica, è lingua non matematica» (*Zib.* 2415, 3-2418; 5 Maggio 1822).

Tuttavia l'arditezza di una lingua non corrisponde necessariamente alla sua libertà. La lingua greca era più libera di quella latina ma meno ardita. Le motivazioni addotte da Leopardi a sostegno di questa tesi sono sinteticamente enucleate:

L'ardire dello spirito proprio della lingua latina formata e letterata, venne dalla natura poetica dei popoli meridionali, da quella degli scrittori che la formarono,

¹⁰ Binni sostiene che «coerentemente al suo sistema della natura e delle illusioni – il Leopardi contrappone una lingua della ragione matematica, gelida (precisata soprattutto nella lingua francese) e una lingua poetica, energica e naturale, immaginosa ed attiva» (W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 58).

dall'energia e vivacità degli istituti politici e dei costumi e dei tempi romani. La poca libertà della medesima lingua venne dall'uso sociale che la strinse, l'uniformò, le prescrisse e determinò quella tale strada, quel tal carattere e non altro. La lingua greca sebbene in mano di popoli vivacissimi per clima, carattere, politica, costumi, opinioni ec. nondimeno inclinò più a far uso dello stile semplice che dell'ardito, e ciò per la natura dei tempi candidi ne' quali essa principalmente fiorì, e fu applicata alla letteratura (*Zib.* 2174-2175; 27 Novembre 1821).

Una lingua acquisisce in arditezza quanto più si allontana «nelle forme, nei modi» dalla grammatica, cioè «dall'ordine e dalla ragion dialettica del discorso, giacchè dentro i limiti di quest'ordine e di questa ragione, nulla è proprio di nessuna lingua in particolare, ma tutto è comune di tutte» (*Zib.* 2426; 7 Maggio 1822). L'efficacia linguistica, come la forza poetica, consiste nel violare le regole, in una continua affermazione di libertà, in una rivolta permanentemente controllata contro l'ordine: la regola è garanzia di libertà, esiste ma solo per essere infranta. Pertanto «non è nè può esser bella una lingua che nella forma sia tutta o quasi tutta matematica, e conforme alla grammatica universale. E così di nuovo si viene a concludere che la bellezza delle forme di una lingua [...] non può non trovarsi in opposizione colla grammatica generale, nè esser altro che una maggiore o minor violazione delle sue leggi» (*Zib.* 2426-2427; 7 Maggio 1822).

L'arditezza, la libertà da ogni vincolo, l'infrazione dell'ordine e della norma (e, in ultima analisi, della tradizione) garantiscono la grandezza di una lingua e della sua poesia. Il genio linguistico e poetico si rivela in un incessante sperimentalismo, in un continuo discostarsi dal già dato.¹¹ L'originalità di un poeta passa necessariamente attraverso l'imitazione, cioè la memoria e l'assuefazione,¹² per poi risolversi in un atto di progressivo allontanamento dal modello attraverso successive deviazioni. Tanto che Leopardi può scrivere:

¹¹ Blasucci segnala il «bifrontismo fatto di fedeltà e di ribaltamento, di ossequio e di trasgressione, che caratterizza l'atteggiamento leopardiano verso la tradizione» (cfr. *Morfologia delle "Canzoni"*, in *I tempi dei "Canti"* cit., p. 6).

¹² La forza dell'assuefazione è tale che essa «finisce col far vivere come naturale anche l'universo artificiale della regola» (A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 156). Un esempio di assuefazione è il legame tra la poesia e il verso: «Forza dell'assuefazione sull'idea della convenienza. L'uso ha introdotto che il poeta scriva in verso. Ciò non è della sostanza nè della poesia, nè del suo linguaggio, e modo di esprimer le cose» (*Zib.* 1695, 1; 14 Sett. 1821).

Non solo l'uomo è opera delle circostanze, in quanto queste lo determinano a tale o tal professione ec. ec. ma anche in quanto al genere, al modo, al gusto di quella tal professione a cui l'assuefazione sola e le circostanze l'hanno determinato. [...] Come, avendo letto fra i lirici il solo Petrarca, mi pareva che dovendo scrivere cose liriche, la natura non mi potesse portare a scrivere in altro stile ec. che simile a quello del Petrarca. Tali infatti mi riuscirono i primi saggi che feci in quel genere di poesia. I secondi meno simili, perchè da qualche tempo non leggeva più il Petrarca. I terzi dissimili affatto, per essermi formato ad altri modelli, o aver contratta, a forza di moltiplicare i modelli, le riflessioni ec. quella specie di maniera o di facoltà, *che si chiama originalità*. (*Originalità* quella che si contrae? e che infatti non si possiede mai se non s'è acquistata? Anche Mad. di Stael dice che bisogna leggere più che si possa per divenire *originale*. Che cosa è dunque l'*originalità*? facoltà acquisita, come tutte le altre, benchè questo aggiunto di acquisita ripugna dirittamente al significato e valore del suo nome) (*Zib.* 2184, 1-2186; 28 Novembre 1821).¹³

Perciò è nefasta, ai fini del conseguimento dell'*originalità* (che è, precisa Leopardi, «facoltà acquisita»), la tendenza a codificare le regole, a fissare canoni, perché essa rende sterile la poesia. Infatti, sebbene la letteratura «abbia le sue regole, tuttavia il porre in chiaro queste regole, e il decretarle e il farne un codice, non le ha mai giovato» (*Zib.* 145; 2 Luglio 1820). Per questo motivo le accademie letterarie (a differenza di quelle scientifiche, che sono meno prescrittive e condizionanti) sono nocive, perché, imponendo un «freno» all'invenzione, 'ammazzano' il genio. In conclusione, «la magistratura letteraria non fa nascere le virtù letterarie, se non ci sono i buoni costumi, intendo il retto giudizio e il buon gusto» (*Zib.* 146; 2 Luglio 1820). Un esempio validissimo è costituito dall'*Arcadia*, il cui scopo sarebbe dovuto consistere nel rimediare alle degenerazioni del seicentismo; invece «lo stile Arcadico è un nome derisorio che si dà in Italia a quelle poesie che non sanno di carne nè pesce» (*ibidem*).

¹³ Il poeta rivendica con forza e decisione il carattere di *originalità* delle *Canzoni* pubblicate a Bologna nel 1824: «Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni nè pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco. Terzo: non sono di stile nè arcadico nè frugoniano; non hanno nè quello del Chiabrera, nè quello del Testi o del Filicaia o del Guidi o del Manfredi, nè quello delle poesie liriche del Parini o del Monti; in somma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana» (*Annotazioni alle dieci Canzoni stampate a Bologna nel 1824*, in *Canti*, a cura di L. Felici cit., p. 254).

Per Leopardi ormai l'arte tende a diventare fondamento di se stessa, si espande ai danni della natura, soffoca l'ispirazione ingabbiandola all'interno di prescrizioni dalle quali si ha il timore di derogare. Si ripercorrono così infinite volte le strade tracciate da altri, la perfezione è un esito prevedibile, la bellezza improbabile: «Si pesa ogni cosa, si aguzzano gli occhi, si va col piede di piombo, ogni legge ogni regola ogni idea è ben definita e circoscritta, si prevedono tutti i casi, il gusto non è più naturale ma artefatto, o lo diviene, perchè nessuno crede di potersi contentare del gusto naturale, l'arte e la critica vanno al sommo, la natura si perde (forse ella può più nel secolo guasto che nel seguente), nascono opere perfette ma non belle» (*Zib.* 146-147).

Solo in virtù della irregolarità, della capacità di sfuggire alle norme, si può ambire a diventare «grandi» e «originali». Uniformarsi ai modelli, rispettare pedissequamente le regole, equivale a rinunciare preliminarmente ad ogni possibilità di attingere l'originalità. Essa consiste nel tracciare la propria strada tra tutte quelle già percorse, nell'esprimere autenticamente se stessi. È quello che fece Omero, il quale «scriveva innanzi ad ogni regola, non si sognava certo d'esser gravido delle regole come Giove di Minerva o di Bacco, nè che la sua irregolarità sarebbe stata misurata, analizzata, definita, e ridotta in capi ordinati per servir di regola agli altri, e impedirli di esser liberi, irregolari, grandi, e originali come lui» (*Zib.* 307, 2; 8 Nov. 1820). Invece, nel momento in cui l'originalità viene studiata, codificata e ricondotta a grammatica, cioè edificata a sistema e offerta all'imitazione, diventa paralizzante e «impedisce l'originalità de' successori» (*Zib.* 308).¹⁴

Lo sguardo di Leopardi sul panorama della letteratura contemporanea si risolve in una valutazione negativa e in un giudizio critico intriso di pessimismo e di scarsa fiducia nella sua possibilità di ripresa. La poesia è ormai «ridotta ad arte», mentre i poeti «non ardiscono di violare nessuna delle regole stabilite di mettere il piede un dito fuori della traccia segnata dai predecessori» (*Zib.* 39, 1), ripiegano sull'imitazione, temono di trasgredire e di deludere le attese del pubblico. Così la facoltà poetica tende a divenire sterile perché è soffocata dalle imposizioni e dalle cautele, l'ispirazione soccombe perché è imbrigliata da

¹⁴ Sull'originalità cfr. anche *Sulla lettera di Mad. di Staël*, in *Poesie e prose* cit., pp. 437-438.

una fitta rete di prescrizioni. Al contrario, per essere originali e autentici poeti bisogna incessantemente sperimentare, «rompere violare disprezzare lasciare da parte intieramente i costumi e le abitudini e le nozioni di nomi di generi» (*ibidem*). Occorre insomma scrivere una «poesia senza nome», che infranga le classificazioni dei generi e sfugga ad ogni etichetta, ma che è «di un ardire difficile a trovarsi» (*Zib.* 40). In ogni poeta, anche nel più audace, si innescherebbe comunque la tendenza a rientrare nell'ordine, a risanare le lacerazioni che la sua poesia ha prodotto nel tessuto intatto della tradizione:

[...] quando anche un bravo poeta voglia effettivamente astrarre da ogni idea ricevuta da ogni forma da ogni consuetudine, e si metta a immaginare una poesia tutta sua propria, senza nessun rispetto, difficilissimam. riesce ad essere veram. originale, o almeno ad esserlo come gli antichi, perchè a ogni momento anche senz'avvedersene, senza volerlo, sdegnandosene ancora, ricadrebbe in quelle forme, in quegli usi, in quelle parti, in quei mezzi, in quegli artifici, in quelle immagini, in quei generi ec. ec. come un riozzolo d'acqua che corra per un luogo dov'è passata altr'acqua: avete bel distornarlo, sempre tenderà e ricadrà nella strada ch'è restata bagnata dall'acqua precedente (*ibidem*).

La via d'uscita da questa *impasse*, provocata dall'interruzione della tensione tra l'impulso creativo e innovatore e la forza inibente e coartante della tradizione, si profila in un uso non spregiudicato e non fine a se stesso delle novità espressive e in una scrittura che, lungi dallo scadere nell'artificio e nell'affettazione, «controlla se stessa verso la propria naturalezza».¹⁵ Consapevole che la vera poesia si risolve in «una tempesta, un impeto, un quasi gorgogliamento di passioni» (*Zib.* 3139; 5-11 Agosto 1823) e che il suo effetto deve consistere nell'«accrescimento della vitalità» del lettore¹⁶ (è significativo che questa espressione venga ripresa in pieno Novecento dagli scrittori della neoavanguardia), Leopardi rinviene la possibilità di resuscitare la poesia dall'inerte immobilità determinata da inefficaci e «stravaganti e inau-

¹⁵ L. Anceschi, *Un laboratorio invisibile della poesia. Le prime pagine dello "Zibaldone"*, Parma, Pratiche Editrice, 1992, p. 41.

¹⁶ Cfr. *Zib.* 4450; 1 Febbraio 1829: «Della lettura di un pezzo di vera, contemporanea poesia, in versi o in prosa (ma più efficace impressione è quella de' versi), si può, e forse meglio, (anche in questi sì prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, p. così dire; e ci accresce la vitalità».

dite invenzioni»¹⁷ e dal torpore percettivo causato dalla consuetudine letteraria, in uno sperimentalismo moderato e controllato, in una ricerca inesausta, in una verifica incessante dei propri strumenti, attraverso un continuo lavoro sulle forme della tradizione e il perseguimento delle 'novità' nel caso in cui queste si rivelino più 'efficaci':

L'efficacia dell'espressioni bene spesso è il medesimo che la novità. Accadrà molte volte che l'espressione usitata sia più robusta più vera più energica, e nondimeno l'esser ella usitata le tolga la forza e la snervi; e il poeta sostituendo in suo luogo un'altra espressione men robusta, forse anche men propria ma nuova, otterrà un buon effetto sulla fantasia del lettore, ci sveglierà quell'immagine che l'altra espressione non avrebbe potuto eccitare; e la sua frase sarà veramente più efficace, non per se stessa, ma per la circostanza dell'esser nuova (*Zib.* 13).

In ultima analisi, la soluzione è nello scrivere una poesia nella quale l'elemento prioritario non sia costituito dallo stile, la cui originalità, cioè, non scaturisca esclusivamente dall'invenzione e dal ritrovamento di nuovi stratagemmi espressivi, di soluzioni stilistiche tanto inedite quanto sterili. Allora, se è vero che «Tutto si è perfezionato da Omero in poi, ma non la poesia» (*Zib.* 58, 3), al poeta non rimarrà che apportare ogni volta minime ma incisive variazioni rispetto alla regola, per pervenire a quell'originalità che non è più un dono della natura ma una faticosa conquista della scrittura. Tuttavia, Leopardi lo sottolinea, essa non si esaurisce nelle innovazioni formali, coincide piuttosto con «la novità dei pensieri, delle immagini, dei sentimenti», si sprigiona insomma dalla sinergia tra le trovate dello stile e le folgorazioni del pensiero:

Molti presenti italiani che ripongono tutto il pregio della poesia, anzi tutta la poesia nello stile, e disprezzano affatto, anzi neppur concepiscono, la novità de' pensieri, delle immagini, de' sentimenti; e non avendo nè pensieri, nè immagini, nè sentimenti, tuttavia per riguardo del loro stile si credono poeti, e poeti perfetti e classici; questi tali sarebbero forse ben sorpresi se loro si dicesse, non solamen-

¹⁷ Cfr. *Zib.* 3222-3223; 22 Agosto 1823: «Ma siccome la poesia bene spesso, lasciata la natura, si rivolse per amore di novità e per isfoggio di fantasia e di facoltà creatrice, a sue proprie e stravaganti e inaudite invenzioni, e mirò più alle regole e a' principi che l'erano stati assegnati, di quello che al suo fondamento ed anima ch'è la natura; [...] sommamente stravolse e perdè, o per una o per altra parte, di quell'effetto che a lei propriamente ed essenzialm. si convenia di produrre e procurare».

te che chi non è buono alle immagini, ai sentimenti, ai pensieri non è poeta, il che lo negherebbero schiettamente o implicitamente; ma che chiunque non sa immaginare, pensare, sentire, inventare, non può nè possedere un buono stile poetico, nè tenerne l'arte, nè eseguirlo, nè giudicarlo nelle opere proprie nè nelle altrui; che l'arte e la facoltà e l'uso dell'immaginazione e dell'invenzione è tanto indispensabile allo stile poetico, quanto e forse ancor più ch'al ritrovamento, alla scelta, e alla disposizione della materia, alle sentenze e a tutte l'altre parti della poesia ec. [...]. Onde non possa mai esser poeta per lo stile chi non è poeta per tutto il resto, nè possa aver mai uno stile veramente poetico, chi non ha facoltà, o avendo facoltà non ha abitudine, di sentimento di pensiero di fantasia d'invenzione, insomma d'originalità nello scrivere (*Zib.* 3388, 1-3389; 9 Settembre 1823).

Federica Veglia

L'Assommoir e I Malavoglia:
'combinazione' di punti di vista e 'polifonia'

Scopo di questo lavoro è mettere a confronto due testi dalle indiscutibili affinità tematiche e assai vicini nel tempo, per analizzarne i modi di trasmissione del giudizio sulle vicende ed evidenziarne le eventuali affinità. L'ipotesi di lettura che risulterà da questo studio è una proposta che intende riaprire il dibattito sulla plurivocità o univocità dei testi narrativi, e invitare a ripensare le classiche definizioni di Bachtin alla luce di altri studi, precedenti e successivi, sul punto di vista nella narrazione. In particolare, si tenteranno di interpretare gli effetti che la plurivocità o l'univocità di un testo tendono a creare nella ricezione da parte del lettore.

L'Assommoir e I Malavoglia raccontano la caduta in miseria di una famiglia di lavoratori (operai nel romanzo francese, pescatori in quello italiano), che ha perseguito il miglioramento economico, pur senza l'ambizione di una vera scalata sociale, attraverso un tentativo imprenditoriale autonomo.¹ La lavandaia Gervaise, protagonista del ro-

* Ringrazio Carla Benedetti, Remo Ceserani, Giuseppe Lo Castro, Lucio Lugnani, Carlo Alberto Madrignani e Arrigo Stara per tutti i consigli e i suggerimenti dati nel corso del lavoro.

¹ E. Zola, *L'Assommoir*, in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, II, a cura di H. Mitterand, Paris, Editions Gallimard, 1961; G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Torino, Einaudi, 1995. Il tentativo di mettere a confronto i due testi è stato più volte effettuato, sin dal loro primo apparire. Si veda, in particolare, la recensione di Capuana ai *Malavoglia* (in «Fanfulla della domenica», 29 maggio 1881, ora in Idem, *Studi sulla letteratura contemporanea*, a cura di P. Azzolini, Napoli, Liguori, 1988, pp. 78-84). Recentemente, un confronto tra i due testi è stato proposto da Tullio Pagano (*L'Assommoir e I Malavoglia*, in *The flight of Ulysses. Studies in Memory of*

manzo di Zola, dopo avere felicemente sposato il manovale Coupeau, decide di rilevare una piccola attività di lavanderia nel quartiere parigino della Goutte d'Or, per realizzare il sogno di avere un «buco» tutto proprio dove vivere e onestamente lavorare. Padron 'Ntoni, patriarca della famiglia Malavoglia, da generazioni onesti pescatori nel paese siciliano di Aci Trezza, per far fronte ad una «annata scarsa» decide di comperare dei lupini a credito per rivenderli nel porto dove è più attivo quel commercio. Entrambe le imprese falliscono: le due famiglie cadono progressivamente in povertà, sono costrette a lasciare la propria casa e a vendere i beni produttivi (la barca e il piccolo negozio). Nel ménage Coupeau, i due coniugi diventano alcolizzati e la figlia Nana scappa di casa per diventare ballerina; tra i Malavoglia, il figlio maggiore ('Ntoni) si unisce a un gruppo di contrabbandieri e viene arrestato e incarcerato, mentre la figlia minore (Lia) si trasferisce da sola nella vicina Catania, dove diventa prostituta. I due 'capi-famiglia', coloro cioè che prendono le decisioni e su cui maggiormente pesa il destino di tutto il gruppo, Gervaise e padron 'Ntoni, in tragico contrasto con gli obiettivi e i sogni che hanno sempre esplicitato, termineranno la propria esistenza fuori dalla loro casa: Gervaise morirà abbandonata nel sottoscala del condominio dove abita, padron 'Ntoni all'ospedale di Catania, la grande città nella quale si è sempre sentito «come un pesce fuor d'acqua». In entrambi i testi, infine, il nucleo familiare in primo piano è inserito in una comunità circoscritta (il quartiere operaio della Goutte d'Or a Parigi, con il grande edificio dove vivono i protagonisti, nell'*Assommoir*, il paese di Trezza nei *Malavoglia*), nella quale tutti gli abitanti sembrano assistere alla vita degli altri, talvolta partecipandovi attivamente, talvolta osservando, riferendo e commentando le azioni dei vicini.

Queste le principali affinità tematiche tra i due romanzi; ma l'affinità più sorprendente, a mio parere, tra i due testi, è nella trasmissione del giudizio sulle vicende raccontate.

Emmanuel Hatzantonis, a cura di A.A. Mastri, Chapel Hill, *Annali d'Italianistica*, 1997, pp. 245-256), attraverso un accostamento tematico e ideologico (che non indaga, comunque, i modi della trasmissione di giudizi comuni ai due testi). Infine, dopo la riapertura del dibattito sulle influenze del naturalismo francese sull'opera di Verga, Pierluigi Pellini dedica alle affinità tra i due testi alcune riflessioni importanti, le cui conclusioni, però, non concordano con le mie (*Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 77 ss.).

Per capire in che modo il testo valuta la parabola discendente dei protagonisti, se con 'simpatia', oppure con indifferenza e ostilità, è utile, mi sembra, analizzare la voce narrante, o meglio, i suoi giudizi, le sue interpretazioni, l'atteggiamento che lascia trasparire dai propri enunciati. È attraverso di essa, infatti, che il 'contenuto ideologico' del testo si manifesta in maniera privilegiata; è ad essa che il lettore si affida come al tramite ufficiale tra sé e la storia.² Occorrerà stabilire, innanzi tutto, se la voce che emette il racconto sia unica e coerente nel corso di tutto il testo, oppure se sia possibile attribuire gli enunciati emessi nella narrazione a voci diverse, a personalità, a 'ideologi' diversi. Come dice Bachtin, infatti, ogni parlante, ogni centro di emittenza di enunciati è portatore di una parola 'ideologica', cioè di una particolare valutazione e di un particolare atteggiamento sul mondo: gli enunciati della lingua sono «ideologemi», cioè continua interpretazione e valutazione del mondo.³ Anche la voce narrante di un testo, in quanto emittente del racconto, è naturalmente portatrice di questo tipo di espressione 'ideologico', e testi in cui voci diverse si spartiscono la narrazione rendono senz'altro impossibile la trasmissione di una valutazione 'univoca' della vicenda. L'interpretazione offerta al lettore sarà necessariamente plurivoca («polifonica», secondo la definizione di Bachtin).

I due testi che prenderò in considerazione sono proprio esempi di una narrazione di questo tipo: in essi più soggetti partecipano alla narrazione, alternativamente, e, come vedremo, talora contemporaneamente. Eppure, ciò non significa che in essi non possa essere riconosciuto un narratore 'principale', dal cui atteggiamento il lettore è inevitabilmente influenzato nella ricezione del messaggio: la sua voce è quella che prende la parola all'inizio del racconto, ed è quella che interpreta la storia dei protagonisti con 'benevolenza', analizzando le

² Per le categorie di 'narratore', 'narrazione', 'storia', 'racconto', accettiamo l'impostazione classica data da Gérard Genette (in particolare in *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976). Tra le funzioni del narratore individuate da Genette, ci interessa qui in particolare quella «ideologica» (*ibidem*, pp. 306 ss.). L'idea invece che nel testo sia individuabile un «livello valutativo», trasmesso in modo privilegiato dalla voce narrante, ma non solo da essa (e non solo dai suoi commenti espliciti), è espressa da Tzvetan Todorov (*Le categorie del racconto letterario* in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969).

³ Si veda in particolare M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 140 ss.

ragioni del loro comportamento (in particolare nell'*Assommoir*), o dimostrando 'simpatia' e adesione emotiva nei loro confronti (in entrambi i testi). Semplicemente, la sua opinione deve farsi strada attraverso altre, ed è continuamente ostacolata, o messa in discussione, da altri «centri ideologici» che si spartiscono con lui l'incarico di narrare e valutare la storia.

Tale scontro tra un atteggiamento benevolo (e 'attendibile' per il lettore perché consonante con il sistema di valori accettato dalla comunità di cui fa parte) e l'atteggiamento opposto provoca nel lettore stesso una reazione attiva, partecipe, che porta ad un'adesione ancora maggiore per i protagonisti. Come dice Booth, «l'intelligenza centrale del libro riesce più simpatica se presentata come coscienza isolata, priva del sostegno che potrebbe avere da un narratore attendibile o da un osservatore»: ⁴ nel nostro caso, i protagonisti risultano più «simpatici» perché abbandonati dal narratore e osservati da uno sguardo ostile, non solidale. ⁵

Per individuare in che modo la narrazione e la valutazione degli eventi è affidata a vari soggetti diversi dal narratore principale, sarà necessario analizzare in quali modi i personaggi hanno facoltà di paro-

⁴ W. Booth, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, p. 285.

⁵ Alcuni lettori dei *Malavoglia*, di fronte all'emergere nella narrazione di un codice valutativo opposto a quello condiviso dai lettori, hanno parlato di 'effetto di straniamento', riprendendo e adattando un concetto esposto dai formalisti russi (in particolare, si veda il saggio di Romano Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974, pp. 47 ss. Il concetto di 'straniamento' è definito da Sklovskij nel saggio *L'arte come artificio*, in *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966, pp. 9-31). L'ottica da cui si guarda l'oggetto della narrazione sarebbe cioè stravolta, esattamente come nei casi citati da Sklovskij: soltanto, ciò che è 'strano' per il lettore sarebbe qui presentato come 'normale', e non viceversa, come nel racconto *Cholstomjer* e nei passi di *Guerra e pace* commentati da Sklovskij. A mio parere, invece, il meccanismo adottato da Tolstoj è diverso da quello messo in atto da Verga, e diversi sono gli obiettivi perseguiti. Tolstoj presenta al lettore uno sguardo e un criterio di valutazione diversi da quelli comuni, 'strani', con l'intento di mostrarli la storicità e la limitatezza del suo punto di osservazione e di invitarlo a 'riguardare' l'oggetto, restituendogli la sua 'novità', una volta liberato dall'automatismo della percezione umana. Nei *Malavoglia* (e in maniera simile nell'*Assommoir*), un oggetto (il comportamento dei protagonisti), che il lettore e quella voce principale che di tanto in tanto si accosta con simpatia ai protagonisti considerano 'giusto', e comunque degno di un'attenzione patetica, è giudicato con ostilità e disprezzo, ma senza che questo nuovo atteggiamento venga proposto come positivo, auspicabile, rinnovatore. Non si verifica dunque un vero e proprio straniamento (perlomeno, non nei suoi termini classici), ma piuttosto un 'disorientamento' che obbliga il lettore a una ribellione emotiva e produce un'adesione ancora maggiore per le vicende dei protagonisti, così maltrattati da chi li racconta.

la nei due testi: in essi, infatti, sono i personaggi della storia, individualmente o in gruppo, a sovrapporre la propria voce a quella del narratore e a confonderla con essa.

Oltre ai classici discorsi riportati (discorsi diretti, indiretti, indiretti liberi) i due romanzi contengono altre forme, più inconsuete, di manifestazione delle parole dei personaggi. In particolare, è interessante esaminare la tecnica del cosiddetto «discorso altrui nascosto» o «disseminato» tra le parole del narratore, considerata da Bachtin uno dei fenomeni che permettono di realizzare la pluridiscorsività romanzesca, cioè la stratificazione di discorsi tipica della prosa romanzesca, in cui la trasmissione del senso non è univoca.⁶ Si tratta di brani di competenza del narratore nei quali si inseriscono, per sequenze più o meno brevi, enunciati in cui è riconoscibile la logica e il particolare modo di esprimersi di uno o più personaggi.⁷ Ancor più che non il discorso indiretto libero, la tecnica del discorso dei personaggi disseminato nella narrazione fa sì che l'opinione dei personaggi e il loro modo di partecipare alle vicende affiorino nella narrazione senza essere subordinate alla parola del narratore, senza essere da lui filtrate, e soprattutto senza che il lettore possa attribuire con certezza quelle parole ad uno dei personaggi. Nei *Malavoglia* e nell'*Assommoir*, questo procedimento è molto frequente e si manifesta in diversi modi, con gradi diversi di contraddittorietà o aderenza tra le due enunciazioni. Da casi in cui la parola nascosta nel discorso del narratore appartiene allo stesso perso-

⁶ Cfr. M. Bachtin, *La parola nel romanzo* cit., pp. 108-140.

⁷ Così la definisce Bachtin (*ibidem*, p. 124): «Il discorso dei personaggi, inoltre, quasi sempre esercita un influsso (a volte potente) sul discorso d'autore, disseminandolo di parole altrui (il discorso altrui nascosto dei personaggi) e introducendo così in esso la stratificazione, la pluridiscorsività». Più avanti, analizzando questo procedimento in alcuni testi di Turgenev, il critico russo specifica: «In Turgenev la pluridiscorsività [...] è disseminata anche nel discorso d'autore intorno ai protagonisti, creando *loro zone* particolari. Queste zone sono formate da semidiscorsi dei protagonisti, da diverse forme di trasmissione nascosta della parola altrui, da sparse parole e modi di dire del discorso altrui, da irruzioni di momenti espressivi altrui (puntini di sospensione, domande, esclamazioni) nel discorso d'autore. La zona è il raggio d'azione della voce del protagonista che in un modo o nell'altro si mescola alla voce d'autore [...]. Questa zona che circonda i protagonisti principali del romanzo è profondamente originale in senso stilistico: in essa predominano le più svariate forme di costruzioni ibride, ed essa è sempre in vario grado dialogizzata; in essa si svolge un dialogo tra l'autore e i suoi protagonisti, non un dialogo drammatico, articolato in repliche, ma uno specifico dialogo romanzesco, che si attua all'interno di costruzioni esteriormente monologiche» (*ibidem*, pp. 124-129).

naggio che sta agendo sulla scena, e quindi non si produce uno scontro tra opinioni diverse nella storia, si passa a casi in cui un personaggio è descritto e giudicato da un altro, o da altri, in netta opposizione con le sue motivazioni e con la logica delle sue scelte. I personaggi protagonisti in particolare, nei *Malavoglia* come nell'*Assommoir*, sono guardati ora attraverso il loro stesso punto di vista sulla situazione, ora con lo sguardo partecipe e comprensivo del narratore, ora con lo sguardo estraneo, ostile e diffidente degli altri personaggi. Proprio questo scontro rende impossibile la trasmissione di un'interpretazione univoca della loro progressiva caduta e di tutta la loro vicenda.

Esaminiamo innanzi tutto alcuni casi in cui un personaggio prende la parola nella narrazione per descrivere se stesso e le proprie ragioni:

La Longa, una volta, mentre tornava da Aci Castello, col paniere al braccio, si sentì così stanca che le gambe le tremavano, e sembrava fossero di piombo. Allora si lasciò vincere dalla tentazione di riposare due minuti su quelle quattro pietre lisce messe in fila all'ombra del caprifico che c'è accanto alla cappelletta, prima d'entrare nel paese; e non si accorse, ma ci pensò dopo, che uno sconosciuto, il quale pareva stanco anche lui, poveraccio, c'era stato seduto pochi momenti prima, e aveva lasciato sui sassi delle gocce di una certa sudiceria che sembrava olio (XI, 29).⁸

Si metteva sugli scalini della chiesa per vedere che faccia facevano quei svergognati che venivano lì a gabbare il mondo, e far le corna al Signore e alla Madonna sotto i loro occhi stessi (XIII, 66).

Allora 'Ntoni Malavoglia masticava bile, vedendosi scacciato a pedate fuori dalla bettola peggio di un cane rognoso, senza un baiocco in tasca per andare a bere sul mostaccio a don Michele, e piantarsi là tutto il giorno, coi gomiti sul desco, a far loro mangiare il fegato. Invece gli toccava star sulla strada come un cagnaccio, colla coda fra le gambe e il muso a terra, borbottando: – Sangue di Giuda! un giorno o l'altro succederà una commedia, succederà! (XIII, 74).

Nel primo brano, si sta raccontando di come la Longa è stata colpita dal colera. «Allora si lasciò vincere dalla tentazione» è un enunciato del narratore, tramite il quale egli racconta come osservatore, e nello

⁸ G. Verga, *I Malavoglia* cit. Nei brani riportati, il numero romano indica il capitolo, quello arabo il paragrafo.

stesso tempo come organizzatore del discorso, un episodio del suo personaggio. L'avverbio «allora», così come il precedente «una volta», crea un legame di consequenzialità tra due momenti della storia, che non si può non attribuire in maniera univoca alla figura che si è incaricata di narrare l'intera vicenda. In questi momenti del racconto, in modo particolare, la voce che trasmette la storia si propone e si fa percepire come voce unica, dalla quale dipendiamo in maniera assoluta per la trasmissione della storia. Le locuzioni temporali «una volta» e «allora», peraltro, sono tipiche di quelle narrazioni condotte in maniera ostentata, non nascosta, da un'unica voce, come i racconti popolari o fiabeschi. Eppure, già nella presentazione della scena, sembra che il personaggio si sia affiancato al narratore. L'espressione «quelle quattro pietre» contiene un deittico il cui centro di provenienza può essere solo all'interno della storia. Poche righe più avanti, quando il narratore ha già ripreso il racconto («e non si accorse»), il personaggio gli si affianca di nuovo ed esprime una sua giustificazione e una sua opinione sull'episodio: «il quale pareva stanco anche lui, poveraccio» è una forma di discorso del personaggio «inalveato» nel racconto, attraverso il quale egli insinua la propria valutazione, fa emergere la propria ideologia al livello della narrazione, la presta, in un certo senso, al narratore. In questo modo, il presunto autore non risulta condannato nel testo, ma è trattato con lo stesso atteggiamento benevolo che contraddistingue i rapporti umani instaurati dalla Longa. Ecco come il personaggio, sostituendosi al narratore, influenza tutta la «zona» di racconto che lo riguarda.⁹

Nel brano seguente, è realizzato lo stesso meccanismo. Protagonista sulla scena è 'Ntoni: è lui che agisce, ed è lui che spiega, nella narrazione, le motivazioni delle proprie azioni. Nessun interlocutore gli

⁹ Il critico che, pur senza riferirsi esplicitamente a Bachtin, ha analizzato nella maniera più simile alla nostra impostazione questa tecnica di disseminazione nella narrazione della voce dei personaggi nei *Malavoglia* è Guido Baldi (*L'artificio della regressione*, Napoli, Liguori, 1980. Il volume è una raccolta di saggi scritti tra il 1973 e il 1978; in particolare, il saggio a cui si fa riferimento qui è del 1977). Egli parla di un «vero e proprio processo di osmosi» tra la voce narrante e i personaggi, e lo definisce un caso di *erlebte Rede* «del tutto atipico». Infatti: «nel caso di questo caratteristico procedimento verghiano, il 'narratore' non si annulla totalmente nell'ottica del personaggio, ma serba in certa misura la sua identità» (*ibidem*, p. 77). Secondo Baldi, dunque, il narratore dei *Malavoglia* non cede mai totalmente la parola e la possibilità di giudizio al personaggio: nel testo, possiamo affermare, si realizza quella che Bachtin chiama «pluridiscorsività».

sta di fronte, eccetto il lettore. Il punto di vista e il criterio di valutazione che dominano il brano sono senz'altro quelli di 'Ntoni, che è ora inasprito dalla fatica e dalla delusione e spinto al rancore contro i paesani che ostentano devozione. Non è possibile determinare se il testo approvi o biasimi la sua opinione: essa viene adottata nella narrazione, senza alcun filtro valutativo da parte di una voce più autorevole.

Nell'esempio successivo, è ancora 'Ntoni a descrivere le proprie azioni prestando parole e punto di vista al narratore. Nel primo periodo, la sua parola ideologica emerge improvvisamente nella prima qualificazione («peggio di un cane rognoso»), e si rafforza nei segmenti seguenti, vere e proprie accumulazioni di elementi, in cui il personaggio sembra acquistare spazio sulla scena e ribadire ad ogni nuovo sintagma la propria posizione. Tutto questo, all'interno di un lungo enunciato la cui competenza iniziale è inequivocabilmente del narratore, ma che via via, a mano a mano che le proposizioni si succedono, acquisisce in maniera sempre più netta il punto di vista del personaggio.¹⁰ Eppure, il narratore e l'atteggiamento sul mondo che la sua personalità comporta non scompaiono definitivamente. Nel secondo periodo, in particolare, la sua presenza è segnalata dalla funzione che esplica, cioè quella di introdurre un discorso diretto del personaggio (non può essere 'Ntoni stesso, infatti, a sdoppiarsi in questo modo, tanto da introdurre le proprie parole e poi parlare in discorso diretto). Dall'ultimo segmento della frase, dunque, ci accorgiamo in maniera

¹⁰ Alcuni studiosi della sintassi dei *Malavoglia* hanno definito enunciati come questo «periodi lunghi». Interessante, per esempio, l'osservazione di Aurelio Navarria, secondo cui «le pagine dei *Malavoglia* sono generalmente costruite con lunghi periodi, in cui proposizioni e immagini si infilano una dopo l'altra con nessi deboli o vaghi [...] sino a clausole che non hanno più relazione con il principio» (A. Navarria, *Lettura di poesia nell'opera di Giovanni Verga*, Firenze, D'Anna, 1962, p. 111). Nel brano che stiamo esaminando, le ultime clausole, in cui la parola di 'Ntoni diventa via via più riconoscibile e dominante in contrasto, sembra proprio essere di questo tipo, avere perso i legami «con il principio». Giovanni Nencioni, invece, nota nei *Malavoglia* «l'accrescimento del periodo per coordinazione impropria, cioè non motivata logicamente [...] con una inevitabile violazione di 'quel filo del discorso' che costituisce da secoli la norma della nostra lingua scritta» (G. Nencioni, *La lingua dei Malavoglia*, in *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, p. 28). Per esempio, nel brano di cui stiamo parlando, i sintagmi sono accostati per polisindeto, senza una vera «motivazione logica», come se il personaggio intendesse semplicemente aggiungere nuovi elementi, in un ordine indifferente. Il «filo del discorso», aggiungo, è anche l'esatta consapevolezza da parte del lettore di chi stia parlando in ogni momento nel testo, di chi sia il responsabile della trasmissione del contenuto ideologico del racconto.

inequivocabile che il narratore non è scomparso, ma continua e mescolare la propria voce a quella dei personaggi.

Per quanto l'impasto linguistico adottato da Zola per l'*Assommoir* sia differente da quello 'inventato' da Verga per i *Malavoglia*, se non ci limitiamo ad una pura analisi della superficie linguistica dei due testi, ci accorgiamo che le tecniche di ibridazione e intreccio continuo tra la parola del narratore e quella dei personaggi sono simili.¹¹ La vera differenza tra le due voci narranti, semmai, è nel grado di omogeneità, linguistica e culturale, rispetto all'ambiente rappresentato. Nel romanzo italiano, il narratore dimostra sempre un'affinità linguistica e culturale con i personaggi descritti, anche quando li osserva inequivocabilmente come un estraneo alla storia e li giudica con una simpatia opposta al cinismo proprio dei paesani che circondano i protagonisti. Affinità linguistica, perché egli adotta la stessa varietà di lingua usata dai personaggi; culturale, perché il suo campo visivo (emergente dal modo di descrivere i luoghi o dalle frequenti similitudini con specificazioni geografiche), il suo sistema di riferimenti e di esperienze, il suo bagaglio culturale (fatto di conoscenze comuni, di tradizioni, di proverbi) sono gli stessi di quelli degli abitanti di Trezza. Il narratore dell'*Assommoir*, invece, non rivela sempre omogeneità linguistica con i suoi personaggi (talvolta egli adotta anche la lingua letteraria, specialmente nelle parti descrittive) e fa frequentemente osservazioni e commenti che dimostrano un'origine culturale diversa da quella dei suoi personaggi. Egli conosce il mondo che sta fuori dalla Goutte d'Or

¹¹ Zola adotta nel suo romanzo almeno tre varietà linguistiche del francese contemporaneo: la lingua letteraria (soprattutto nelle parti descrittive, di competenza senz'altro del narratore), il francese parlato dalle classi medie (nella maggioranza delle altre parti, compresi i dialoghi tra i personaggi e i discorsi indiretti liberi), l'argot degli operai parigini (in alcune inserzioni di competenza dei personaggi, siano esse in discorsi diretti, in altre forme di discorso riportato, oppure nelle forme di disseminazione tra le parole del narratore di cui ci occuperemo). La lingua di Verga è invece sostanzialmente omogenea, e non presenta particolari differenze lessicali e sintattiche tra discorso del narratore e discorso dei personaggi. Riguardo l'originalità della creazione linguistica di Verga, oltre al già citato studio di Nencioni, è interessante il saggio di Francesco Bruni (*Sondaggi su lingua e tecnica narrativa del verismo*, «Filologia e critica» (7), 1982, pp. 198-266, ora in Idem, *Prosa e narrativa dell'Ottocento. Sette studi*, Firenze, Cesati, 1999, pp. 137-192), in cui si sostiene la tesi dell'uso, da parte di Verga, dell'italiano «popolare», parlato in tutta Italia dai semicolti, indipendentemente dalla regione di provenienza (*ibidem*, p. 161). Sulla lingua del romanzo di Zola, segnalo in particolare lo studio di Jacques Dubois (*L'Assommoir de Zola: société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973).

(e probabilmente ne fa parte) e gli capita talvolta di raccontare la vita degli operai parigini commentandola come se riguardasse un mondo estraneo, quasi esotico, sia per lui sia per il lettore. Eppure, nonostante questa rilevante differenza, la sua capacità di mescolare, di «ibridare» la propria voce con quella dei personaggi è simile a quella del narratore dei *Malavoglia*.

Vediamo alcuni esempi fra i più semplici: un personaggio (o un piccolo gruppo di personaggi individuati) è nominato dal narratore mentre compie un'azione, ma poi è il personaggio stesso a descriverla e a giudicarla, sovrapponendosi totalmente o parzialmente alla voce del narratore:

Quant à M.me Boche et à maman Coupeau, tout au bout, elles gardèrent les enfants, elles se chargèrent de couper leur viande, de leur verser à boire, surtout pas beaucoup de vin» (III, 451).¹²

Quand il se renversait pour appeler cette couleuvre de Zidore, il se rattrapait à un coin de la maçonnerie (IV, 479).

Cependant, Nana, vers la fin de l'été, bouleversa la maison. Elle avait six ans, elle s'annonçait comme une vaurienne finie. Sa mère la menait chaque matin, pour ne pas la rencontrer toujours sous ses pieds, dans une petite pension de la rue Polonceau (V, 518).

Il y eut particulièrement un cantique, quelque chose de suave, pendant que les gamines avalaient le bon Dieu, qui lui sembla couler dans son cou, avec un frisson tout le long de l'échine. Autour de lui, d'ailleurs, les personnes sensibles trempaient aussi leur mouchoir (X, 680).

Nel primo passo, i due personaggi concludono il racconto fatto dal narratore introducendo in maniera improvvisa una postilla al loro agire («soprattutto, non molto vino»).¹³ Non si tratta di un discorso diret-

¹² E. Zola, *L'Assommoir* cit. Nelle citazioni, il numero romano indica il capitolo, quello arabo la pagina.

¹³ L'avverbio francese «surtout», accompagnato a un consiglio espresso in forma diretta, è un rafforzativo che equivale all'italiano «mi raccomando». L'espressione può essere usata anche in forma indiretta senza stravolgere i tempi verbali e gli altri indicatori deittici, e la-

to, ma senz'altro dell'affiorare della voce del personaggio tra le parole del narratore, così come l'ha definito Bachtin. La scena del pranzo di nozze di Gervaise e Coupeau, dunque, è raccontata con il duplice punto di vista del narratore che osserva dall'esterno e dei personaggi che vi partecipano attivamente, con la loro particolare intonazione.

Nell'esempio seguente, il narratore sta descrivendo un personaggio mentre chiama un proprio compagno di lavoro. È il narratore che introduce la nuova comparsa nel proprio discorso, ma è il personaggio in azione che lo chiama, usando il soprannome con cui è solito nominarlo nella storia: il personaggio, emergendo dalla storia, viene dunque alla ribalta nella narrazione, facendole assumere lo stesso tono canzonatorio dei dialoghi tra gli operai protagonisti.¹⁴

Il terzo passo che ho riportato contiene invece un esempio di frase 'mista', in cui la proposizione principale è affidata alla voce del narratore e la subordinata a quella del personaggio, senza naturalmente che al personaggio sia ceduta esplicitamente la parola.¹⁵ «Per non ritrovarselo sempre tra i piedi», infatti, è una spiegazione che possiamo immaginare detta dal personaggio stesso alle vicine della Goutte d'Or, o ai familiari, o addirittura a se stessa, eppure assunta al livello della narrazione. La sua giustificazione, come i commenti di 'Ntoni che abbiamo visto, è presentata nella narrazione senza alcun 'filtro', senza alcun elemento sintattico che permetta al narratore di prendere le distanze o di aderire esplicitamente.

sciando alla frase il suo tono esclamativo. In italiano è impossibile rendere questa combinazione di centri discorsivi in un'unica espressione, utilizzabile sia nel discorso diretto sia in qualsiasi altro discorso riportato.

¹⁴ Si noti che l'uso di nomignoli per designare i personaggi è molto frequente sia nell'*Assommoir* sia nei *Malavoglia*. La differenza è che nel romanzo di Verga la maggior parte dei soprannomi sono attribuiti ai personaggi senza spiegazioni, sin dall'inizio, mentre nell'*Assommoir* essi sono in gran parte esplicitamente motivati. Il caso più eclatante è quello di un personaggio chiamato «Bec-Salé dit Bois-sans-Soif» (che potremmo tradurre «Gola-secca detto Beve-senza-Sete»): ogni volta che è nominato nel testo, anche a distanze molto ravvicinate, viene designato con l'intera espressione, come se contemporaneamente i personaggi lo chiamassero alla loro maniera e il narratore spiegasse (ogni volta) l'origine del nomignolo e la sua natura stessa di nomignolo. Il personaggio più frequentemente indicato con un nomignolo è l'apprendista Augustine, che lungo tutto il testo è designata con l'appellativo «ce louchon d'Augustine» («quella strabica di Augustine»).

¹⁵ Dubois nota che spesso nell'*Assommoir* «stile del narratore» e «stile dei personaggi» sono «fusi» in un tipo di frase «mista, il cui tipo più significativo è senza dubbio quello in cui la proposizione principale è del narratore, e la subordinata del personaggio» (J. Dubois, *L'Assommoir* cit., p. 146).

Nell'ultimo brano, infine, il punto di vista del narratore e quello del personaggio sono sovrapposti in maniera molto sottile, quasi impercettibile. Il personaggio è descritto mentre assiste a una cerimonia religiosa e vengono elencate le sue sensazioni; il narratore, poi, in un breve inciso che dà un'indicazione temporale («mentre le ragazzine ingoiavano il buon Dio»), assume totalmente il suo punto di vista, dotando quel segmento di testo di un'intenzione estranea alla propria (dissacrante, canzonatoria, incompatibile con il codice culturale che il narratore ha finora dimostrato). La frase successiva, poi, anche se in maniera meno evidente, risulta anch'essa 'bivoca'. Le persone che circondano il personaggio sono definite «sensibili», oltre che dal narratore che sta raccontando la scena, anche dal personaggio stesso, che cerca una giustificazione del proprio comportamento in un comportamento simile accanto a lui, e intende in questo modo valutare positivamente la propria azione. Tale seconda intenzione della parola, tale giustificazione assunta dal narratore, rende allo stesso tempo più ironica e più patetica la descrizione del personaggio. È una questione di «combinazione» di punti di vista: più sono i soggetti che partecipano alla costruzione della parola finale, più il senso sprigionato sarà plurivoco e capace di avere molteplici intonazioni.¹⁶

Un caso particolare di questo alternarsi e 'combinarsi' della parola di narratore e personaggi si realizza quando discorsi di diversi personaggi, uno di seguito all'altro, risultano nascosti nella narrazione e le fanno assumere, nell'arco di un breve segmento di testo, punti di vista diversi, spesso opposti. Anche qui, come nei passi che abbiamo visto, i personaggi si raccontano da sé: la novità è che le loro voci non sono

¹⁶ A proposito della possibile «combinazione di punti di vista» in un unico enunciato, segnalo in particolare un saggio di Juri Lotman (*Il punto di vista del testo*, recentemente tradotto in *Teorie del punto di vista*, a cura di D. Meneghelli, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 227-245). La sua analisi dell'*Eugenij Onegin* di Puškin mette in luce aspetti di quella prosa molto simili a quelli individuati qui. Interessante e denso di prospettive è anche lo studio di Boris Uspenskij, *The Poetics of Composition: Structures of the Poetic Text and the Typology of Compositional Forms*, Berkley, University of California Press, 1973. L'autore analizza le possibilità di dialogicità della parola anche nel linguaggio quotidiano. Per esempio, espressioni «internamente dialogiche» sono frequenti, secondo Uspenskij, nel linguaggio con cui gli adulti si rivolgono abitualmente ai bambini, in cui adottano contemporaneamente il punto di vista proprio e quello del bambino (è un caso di questo tipo di espressione, ad esempio, la frase: «Vieni, ora la mamma ti mette a letto»).

isolate, ma alternate e sovrapposte tra loro. In questi casi, non è facile individuare il confine tra la 'zona' di un personaggio e quella del narratore o di un altro personaggio, e capita che uno stesso segmento possa essere letto come proveniente dall'uno o dall'altro. Si realizza così una sovrapposizione di sensi diversi, che disorienta il lettore e lo provoca ad un'attiva produzione di giudizio.

Vediamo alcuni esempi, cominciando dai *Malavoglia*:

Don Silvestro rideva come una gallina e quel modo di ridere faceva montare la mosca al naso allo speciale, il quale per altro di pazienza non ne aveva mai avuta, e la lasciava agli asini e a quelli che non volevano fare la rivoluzione un'altra volta.

– Già, voi non ne avete mai avuta, perché non sapreste dove metterla! gli gridava don Giammaria; e don Franco, ch'era piccino, ci si arrabbiava e accompagnava il prete con parolacce che si sentivano da un capo all'altro della piazza, allo scuro (II, 27).

Ella diceva sempre la verità come il santo evangelio, questo era il suo vizio, e perciò la gente che non amava sentirsela cantare, l'accusava di essere una lingua d'inferno, di quelle che lasciano la bava (II, 16).

Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso, e quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari, ma dovevano pesargliela colle sue bilance, le quali erano false come Giuda, dicevano quelli che non erano mai contenti, ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come San Francesco (IV, 3).

Nel primo brano, la voce del narratore inizia e conclude la sequenza, ma nella parte centrale la sua figura è messa in ombra e incalzata dal punto di vista e dalla voce di vari personaggi. Non è una questione di varietà linguistica, ripeto, ma di punto di vista e 'ideologia' immessi nel racconto. Vediamo come.

Il passaggio di parola da una voce all'altra è un graduale scivolamento, non un'improvvisa rottura. In particolare, a partire dalla proposizione relativa, non siamo più certi che il soggetto che ha introdotto la scena sia lo stesso che la precisa e la commenta. Ad una prima lettura, la proposizione appare come una normale aggiunta di informazione concessa dalla voce narrante, ma al segmento successivo il letto-

re si accorge che la voce da cui proviene l'enunciato è cambiata: l'espressione «la lasciava agli asini» è parola del personaggio descritto, che sembra rispondere ad un immaginario interlocutore, non si sa se nella storia o nella narrazione (più avanti, poi, di fronte al discorso diretto di un altro personaggio, che risponde a quelle parole ripetendole, abbiamo conferma che quella frase è stata effettivamente pronunciata nella storia). Anche la frase precedente, alla quale questa è coordinata e di cui sembra essere la naturale prosecuzione, ora può essere attribuita al personaggio, e in questo modo essa assume una partecipazione emotiva (di stizza, o di affermazione personale) estranea all'intento del narratore. Infine, considerando la scena successiva, in cui il personaggio è esplicitamente guardato dal narratore dall'interno della piazza, essa può essere attribuita anche ad un gruppo di paesani, che condividono con il narratore il punto di osservazione e si permettono di commentare con ironia il comportamento del personaggio. La proposizione relativa, dunque, come in molti altri casi nei *Malavoglia*, fa da tramite fra la parola del narratore e quella dei personaggi, e, soprattutto, risulta 'plurivoca', portatrice di più intenzioni.¹⁷ Per di più, il fatto che la parola del personaggio nascosta nel discorso del narratore possa avere effetto 'retroattivo', possa cioè far cambiare l'interpretazione di parti di testo precedenti, fa sì che la trasmissione del senso sia dotata di una plurivocità latente che spesso è riconoscibile solo a posteriori, dopo che il testo l'ha lasciata emergere completamente. Anche in enunciati che sembravano archiviati, e magari attribuiti ad un'unica voce, la voce e l'atteggiamento di un personaggio sono in grado di affiorare. Spetta al lettore distinguere le varie intenzioni e indicare a se stesso quale senso trarre e quale atteggiamento emotivo adottare nei confronti dei personaggi.¹⁸

¹⁷ Parlando del discorso indiretto libero nei *Malavoglia*, Anna Danesi-Bendoni (*Grammaticalizzazione del discorso indiretto libero nei Malavoglia*, «Studi di grammatica italiana» (9), 1980, pp. 253-271) nota che proprio il pronome relativo funziona spesso da intermediario privilegiato tra discorso del narratore e discorso dei personaggi: «ci sono poi elementi di amalgama che mediano la frattura; essi non sono né interni né esterni all'indiretto libero, perché appartengono contemporaneamente a entrambi i piani sintattici della narrazione e dell'enunciazione. Di altissima frequenza il pronome relativo» (p. 265). La studiosa non specifica, però, che sovrapposizione di piani, nel nostro testo, significa soprattutto sovrapposizione di sensi dati ad un unico oggetto.

¹⁸ Dell'effetto 'retroattivo' di questa particolare forma di ibridazione delle parole del per-

Se consideriamo infine l'ultimo segmento della nostra proposizione, l'ultima aggiunta di elementi per accumulazione, riscontriamo anche qui una sovrapposizione di parole e intenzioni. Il gruppo di «quelli che non volevano fare la rivoluzione un'altra volta» è designato dal personaggio di cui abbiamo riconosciuto la voce, ma a sua volta esso stesso impone il proprio punto di vista, la propria parola. Nell'espressione «un'altra volta», infatti, possiamo riconoscere l'insofferenza di quei personaggi di fronte alle proposte politiche dello speciale. Di nuovo siamo di fronte ad un enunciato plurivoco, che sottintende le intenzioni di almeno tre parlanti (questa volta in opposizione politica): del rivoluzionario, del gruppo dei conservatori e nello stesso tempo quella 'neutrale', descrittiva, del narratore.

sonaggio con quelle del narratore, non conosco nessuna analisi. Può essere interessante, però, tenere presente quello che affermano alcuni linguisti a proposito di un'altra forma di ibridazione, il discorso indiretto libero, e dei suoi effetti su segmenti di testo che lo precedono. Per esempio, secondo Bice Mortara Garavelli, «la difficoltà di delimitare con certezza l'estensione dello 'stile libero' entro il co-testo diegetico» è dovuta «in gran parte all'effetto retroattivo che possono esercitare gli indici dello stile indiretto libero, inducendo a spostare all'indietro il confine della zona in cui il ruolo di enunciatore spetta a L' [l'enunciato del discorso riportato]» (*La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 124). Anche Bally riconosce in un certo senso un effetto retroattivo al discorso indiretto libero, di natura però esclusivamente grammaticale: lo «stile indiretto libero» sarebbe infatti in grado di «estendere la sua azione al di fuori dell'enunciato, sul verbo introduttore stesso», modificandone il tempo o il modo. È tipico il caso in cui il verbo dichiarativo, in posizione incidentale rispetto al discorso indiretto libero, è all'imperfetto per «attrazione» con i verbi presenti nell'indiretto libero (Ch. Bally, *Le Style indirect libre en français moderne*, II, «Germanisch Romanische Monatschrift» IV, 1912, pp. 597-606, in particolare, pp. 599-600). A proposito degli effetti retroattivi caratteristici del linguaggio dei testi di finzione, invece, mi sembra che l'idea di una plurivocità latente che può realizzarsi pienamente solo dopo la lettura di parti di testo successive confermi la teoria di Ingarden, poi ripresa da Iser, che considera il processo della lettura come una «dialettica di protensione e ritensione». Le singole proposizioni, infatti, o meglio, i «correlati intenzionali», il 'mondo' che esse producono nella mente del lettore, creano in lui un'attesa per la proposizione successiva, un orizzonte su cui la proposizione successiva immette i propri correlati. Ma vi sono dei casi in cui «i correlati modificano le attese che li precedono» e «la modificazione dell'attesa da parte della sequenza delle proposizioni non mancherà di ripercuotersi su quanto si è letto in precedenza [...]. Man mano che la lettura procede, ciò di cui disponiamo solo a livello ritenzionale viene ridestato in forme diverse» (W. Iser, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in AA.VV., *Teoria della ricezione*, a cura di R. Holub, Torino, Einaudi, 1989, p. 48). Vi sono proposizioni, dunque, in grado di modificare la nostra 'ritensione', cioè la nostra comprensione e acquisizione del senso delle proposizioni precedenti. È il caso delle forme di ibridazione tra parola del narratore e dei personaggi che abbiamo notato nei *Malavoglia* e nell'*Assommoir*. Per accettare questa ipotesi, però, dobbiamo riconoscere che la voce che emette una proposizione sia una componente del «mondo rappresentato», così come lo intendono Ingarden e Iser.

Nell'esempio successivo, il meccanismo è simile. «La gente che non amava sentirsela cantare» è nominata dal personaggio protagonista sulla scena, la Zuppidda, ma è riconoscibile anche il punto di vista degli interlocutori, che non si prestano di buon grado ad essere offesi. Tale punto di vista, infatti, emerge gradatamente prima nell'accusa di essere una «lingua d'inferno», e poi pienamente nell'aggiunta finale («di quelle che lasciano la bava»), anch'essa un'accumulazione di particolari. Non è il personaggio descritto a riferire in questo modo quello che altri pensano di lui: la parola è scivolata ai portatori del nuovo punto di vista, che ribaltano l'opinione del testo su di esso. Nell'arco di un breve segmento di testo, dunque, si dà al personaggio la possibilità di vantare il proprio rigore morale direttamente nella narrazione e, immediatamente dopo, esso stesso viene giudicato attraverso lo sguardo obliquo dei suoi avversari. Il narratore 'principale' sembra invece non partecipare a questo scontro di valutazioni.

Il terzo passo è un brano del celebre ritratto di zio Crocifisso, dell'inizio del quarto capitolo. Anche qui, ogni personaggio introdotto immette nella narrazione, attraverso la propria parola, un nuovo contenuto ideologico. In più, il narratore, e di volta in volta il personaggio che immediatamente precede o segue, conservano o riflettono retroattivamente il proprio sguardo su quella porzione di racconto. Proverei a scomporre così: «quando il povero diavolo»: è il narratore a mostrare compassione per i pescatori che vendono i loro prodotti allo zio Crocifisso; «ma dovevano pesargliela colle sue bilance»: il narratore constata il fatto, ma lo zio Crocifisso rivendica la propria autorità e facoltà assoluta di decisione; «le quali erano false come Giuda»: certamente il punto di vista è dei pescatori, e la zona di influenza si estende anche al segmento precedente, insinuando un'intonazione di lamento e insofferenza nella constatazione della modalità di peso della merce. Di nuovo una proposizione relativa introduce una variazione del punto di vista. Infine, prima dei segmenti finali, altre accumulazioni che esauriscono il punto di vista dei pescatori, emerge nuovamente, in un inciso, l'opinione di Crocifisso, che qualifica i suoi interlocutori come «mai contenti», sminuendo la loro posizione agli occhi del lettore. Si noti che qui la contrapposizione tra i punti di vista è opposizione economica e sociale: l'usuraio Crocifisso opposto ai pescatori nullatenenti. An-

che in questo passo, la narrazione assume tutti i punti di vista, tutte le ideologie, senza farne prevalere inequivocabilmente nessuna. Il 'livello valutativo' del testo, tramite l'assunzione della parola dei personaggi nella narrazione, non rispecchia dunque il codice interpretativo di un'unica figura, dotata di una mentalità e di una personalità coerente e unitaria: spetterà al lettore ricomporre le varie intenzioni e, eventualmente, fissarne un senso.¹⁹

Vediamo ora come un intreccio di voci simile a quello presente nei *Malavoglia* si realizza nell'*Assommoir*. Spesso i due personaggi protagonisti, Gervaise e Coupeau, sono osservati sulla scena e raccontati da qualcuno dei loro vicini con un atteggiamento ostile, o quantomeno diffidente e cinico, opposto a quello di indagine introspettiva attenta e di 'simpatia' adottato dal narratore principale. Tuttavia, in questi casi, lo sguardo del narratore e il punto di vista dei protagonisti, il loro modo di partecipare all'evento, riescono ugualmente ad emergere nella narrazione, creando un contrasto stridente con lo sguardo e l'atteggiamento degli osservatori. Anche qui, il confine tra le zone di competenza non è netto e inequivocabile, ma soggetto ai mutamenti provocati dal corso della lettura. Di norma, poi, il narratore riconquista pienamente il proprio ruolo attraverso note descrittive, che ritraggono il per-

¹⁹ Il brano che abbiamo appena analizzato è citato da Luigi Russo, in uno dei primi studi sulla narrazione nei *Malavoglia*, come esempio della cosiddetta «coralità» del romanzo. In esso, infatti, sarebbero «convocati nell'interno di un periodo tutti i parlanti del paese» (cito da L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1941, p. 395), a conferma della presenza nel testo di un «coro vero e proprio, che viene compassionando o contrastando alle pene dei protagonisti» (p. 168), sempre presente sulla scena. L'idea che la vicenda della famiglia Malavoglia sia in qualche modo raccontata da un coro, anziché indurre a riconoscere i modi in cui le diverse voci si affacciano nella narrazione, come Russo mi sembra suggerisca, ha portato per lungo tempo i critici a considerare la narrazione dei *Malavoglia* come 'monologica', perché «sistematicamente filtrata» da tale voce unisona: si vedano, in particolare, il saggio di L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, in *Studi italiani*, Milano, Vita e pensiero, 1976, pp. 293-316 e, più vicino a noi, quello di Mazzacurati *Introduzione a G. Verga, Mastro don Gesualdo*, Torino, Einaudi, 1992. Solo recentemente è stato sfatato il 'mito' del coro uniforme che condurrebbe l'intera narrazione dal proprio punto di vista (A. Asor Rosa, *I Malavoglia*, in *Letteratura italiana*, III, *Le opere. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 732-877). È curioso che anche per l'*Assommoir*, nonostante la sua ricezione critica sia stata molto diversa da quella dei *Malavoglia*, sia stata utilizzata la metafora del 'coro' per descrivere questi fenomeni (Dubois). Infine, Pierluigi Pellini individua un «abbozzo polifonico» anche nei *Malavoglia*, non solo nell'*Assommoir*, proprio a partire dal brano che abbiamo appena commentato, per quanto, secondo il critico, esso venga subito «ricondotto all'uniformità dell'etica dominante» (P. Pellini, *Naturalismo e verismo* cit., p. 80).

sonaggio in condizioni degne di un'attenzione patetica, oppure attraverso commenti, analisi e spiegazioni dirette. Leggiamo questi passi:

Dans le quartier, les soûlarden de son espèce racontaient maintenant qu'elle buvait pour se consoler de la culbute de sa fille. Elle même, quand elle sifflait son verre de rogame sur le comptoir, prenait des airs de drame, se jetait ça dans le plomb en souhaitant que ça la fit crever. Et, les jours où elle rentrait ronde comme une bourrique, elle bégayait que c'était le chagrin. Mais les gens honnêtes haussaient les épaules; on la connaît celle-là, de mettre les culottes de poivre d'Assommoir sur le compte du chagrin; en tout cas, ça devait s'appeler du chagrin en bouteille. Sans doute, au commencement, elle n'avait pas digéré la fugue de Nana. Ce qui restait en elle d'honnêteté se révoltait; puis, généralement, une mère n'aime pas se dire que sa demoiselle, juste à la minute, se fait peut-être tutoyer par le premier venu. Mais elle était déjà trop abêtie, la tête malade et le coeur écrasé, pour garder longtemps cette honte. Chez elle, ça entrainait et ça sortait. Elle restait très bien des huit jours sans songer à sa gourgandine; et, brusquement, une tendresse ou une colère l'empoignait, des fois à jeun, des fois le sac plein [...] (XI, 736).

Ceux qui savaient son âge, quarante ans sonnés, avaient un petit frisson, lorsqu'il passait, courbé, vacillant, vieux comme les rues. Et le tremblement de ses mains redoublait, sa main droite surtout battait tellement la breloque, que, certains jours, il devait prendre son verre dans ses deux poings, pour le porter à ses lèvres. Oh! ce nom de Dieu de tremblement! C'était la seule chose qui le taquinât encore, au milieu de la vacherie générale! [...] et, un soir, Gervaise l'avait trouvé ainsi, avec deux grosses larmes qui coulaient sur ses joues cuites de pochard (XI, 745).

Anche qui, come nei brani dei *Malavoglia* che abbiamo analizzato, in contesti diegetici la voce dei personaggi incalza e sovrasta quella del narratore. Come abbiamo già notato, nell'*Assommoir* la lingua dei personaggi è più caratterizzata rispetto a quella del narratore di quanto non avvenga nei *Malavoglia* (soprattutto per la presenza di espressioni dell'argot parigino), ma il meccanismo di sovrapposizione dei sistemi di valutazione, è simile.

Nel primo passo, soggetto della prima proposizione sono le alcolizzate del quartiere della Goutte d'Or. È loro la convinzione che Gervaise si dia all'alcool per consolarsi della fuga di Nana. Le «ubriacone» sembrano solidarizzare con la protagonista, e trovare un'attenuante al suo comportamento. Le stesse enunciatrici dell'affermazione, pe-

rò, sono osservate e raccontate con uno sguardo obliquo, portatore di un punto di vista ostile nei loro confronti: la specificazione «della sua specie» è fatta senz'altro da un altro soggetto, per ora non identificabile nel testo, che condanna, senza indagarne ed evidenziarne le motivazioni, il comportamento della protagonista e del suo gruppo. Questa nuova voce, emergente in un così breve segmento, fa dunque apparire sotto una luce distorta, deformante, il tentativo di giustificare il personaggio protagonista. In seguito, ancora altri pareri si alterneranno e sovrapporranno nella narrazione, rendendo impossibile una vittoria definitiva di una opinione sulle altre. Nel periodo successivo, Gervaise è in primo piano sulla scena, mentre beve nella taverna dell'Assommoir: questa volta non è certo, non è decidibile, se ad osservarla siano le compagne alcolizzate o altri osservatori, non meglio specificati, del quartiere. In ogni caso, l'affermazione «si dava delle arie drammatiche» porta un intento satirico, ridicolizzante, sull'azione del personaggio. Apparentemente, quelle stesse compagne prima disposte a trovare delle spiegazioni per il suo comportamento, ora notano gli aspetti più ridicoli del suo atteggiamento, e li evidenziano. Solo alla fine della frase, con l'affermazione «augurandosi che la facesse crepare», al lettore viene presentato il punto di vista di Gervaise: tra le parole di chi racconta i momenti in cui la protagonista beve, si intravede la disperazione del personaggio, attraverso il tono forte, di chi non spera più niente per il futuro, del verbo «crepare». Infine, nel periodo seguente, gli osservatori si impadroniscono della narrazione, e finalmente possiamo intuire quale sia la voce che ha proiettato la sua intonazione sull'intero passo: il nuovo soggetto introdotto, «le persone oneste», sembra essere responsabile di quello sguardo ostile e diffidente con cui sono guardate la protagonista e le sue compagne. Solo retrospettivamente, a quanto pare, ce ne possiamo accorgere. A partire da questo momento, poi, i punti di vista e le voci dei tre soggetti che abbiamo individuato si alternano e si confondono, senza che il lettore possa accettare come dominante nessuna delle valutazioni espresse.

Nel secondo passo che ho riportato, invece, un gruppo di personaggi osservatori (precisamente, «quelli che sapevano l'età» del protagonista) dissemina il proprio discorso in un brano prevalentemente descrittivo, che ritrae il protagonista maschile del romanzo sotto gli

effetti dell'alcool. L'inserto «quarant'anni suonati» è una precisazione dell'affermazione del narratore che suona come replica proveniente direttamente dalla storia. Il narratore sembra poi riappropriarsi totalmente del proprio ruolo quando si concentra sulla descrizione del personaggio, indugiando sui suoi gesti e sul suo aspetto con tre segmenti separati, sui quali è necessario soffermarsi in altrettante pause ritmiche. Ma anche qui i personaggi partecipano alla descrizione, sottolineando l'aspetto dell'alcoolizzato con un paragone tipico dell'immaginario popolare («vecchio come le strade»). Mentre nella precedente intrusione l'intenzione era puramente di commento distaccato e cinico, e il personaggio risultava abbandonato al giudizio ostile dei suoi vicini, in questa subordinata si produce uno scontro tra lo sguardo patetico del narratore, che nell'accumulazione dei particolari costringe all'osservazione attenta e al coinvolgimento emotivo, e la voce di quegli stessi personaggi, che notano anch'essi, questa volta con un certo timore per la propria sorte, il suo aspetto. Nel periodo successivo, poi, la sovrapposizione è completa: l'osservazione che il personaggio prova difficoltà nel tenere in mano il proprio bicchiere risulta allo stesso tempo cinica, ridicolizzante e patetica, a seconda che lasciamo prevalere lo sguardo del narratore o quello dei personaggi. In fin dei conti, però, sembra che proprio una maggiore pateticità sia data dalla sovrapposizione delle due intenzioni, come se l'atteggiamento di simpatia, dovendo condividere la possibilità di venire in luce nella narrazione con un atteggiamento opposto, risultasse da questo scontro fortificato, piuttosto che svilito. Più la simpatia e l'adesione devono farsi strada nel racconto (e nella sua ricezione da parte del lettore), più esse risultano vivificate.

Nei segmenti successivi del brano, l'alternanza di punti di vista prosegue. Finalmente, anche il personaggio agente sulla scena ha la parola nella narrazione: l'inserto esclamativo, contenente l'imprecazione per il tremolio delle mani, ha tutte le caratteristiche di un discorso diretto prorompente del protagonista, cioè di un discorso diretto senza segnali grammaticali e grafici introduttivi. Il lettore viene ora a conoscenza, e in maniera diretta, anche del punto di vista del protagonista su quell'episodio. Nella proposizione seguente, invece, di nuovo lo sguardo non è unico: la frase, formalmente, appartiene al narratore,

ma sono i personaggi osservatori e il protagonista che si spartiscono il punto di vista e il senso finale: il «fastidio» è provato e detto da Coupeau, la precisazione della condizione di «degrado» generale è senz'altro effettuata dai suoi vicini di quartiere.

Ho riportato infine la proposizione che conclude la sequenza, che evidenzia, in maniera netta, il 'ritorno' del narratore: il personaggio è descritto di nuovo nei suoi gesti e nel suo aspetto, questa volta da un testimone esterno che ha una naturale inclinazione alla benevolenza e alla simpatia nei confronti dei personaggi. Nell'immagine delle lacrime che scorrono sulle «guance cotte di ubriacone», c'è una condensazione tra due intenti opposti, questa volta entrambi attribuibili al narratore, caratteristici del romanzo: la compassione, o partecipazione emotiva alla sorte del personaggio, e la lucida constatazione della sua decadenza irreversibile. L'immagine, come spesso succede nella prosa di Zola, riesce a riassumere entrambi gli atteggiamenti, senza farne prevalere nessuno.

Simili sintesi attuate dal narratore, attraverso un passo descrittivo posto alla fine di un dialogo tra voci diverse (interno alla narrazione o esplicito) sono frequenti anche nei *Malavoglia*. Nel passo che segue, l'adesione del narratore ai personaggi protagonisti, nel segmento finale, è inequivocabile:

Sul tardi vennero a pigliarsi la Longa in fretta e in furia, e nessuno pensò a fare la visita del morto; che ciascuno pensava alla sua pelle, e lo stesso don Giammaria rimase sulla soglia, quando spruzzò l'acqua santa con l'aspersorio, tenendo raccolta e sollevata la tunica di San Francesco – da vero frate egoista che era! – predicava lo speciale. Lui invece, se gli avessero portato la ricetta del medico per qualche medicina, avrebbe aperto la spezieria anche di notte, che non aveva paura del colera; e diceva pure che era una minchioneria il credere che il colera lo buttassero per le strade e dietro gli usci. – Segno che è lui che sparge il colera! – andava soffiando don Giammaria. Per questo nel paese volevano fargli la festa allo speciale [...]. Ma i Malavoglia rimasero soli, davanti a quel lettuccio vuoto (XI, 33).

Dopo un richiamarsi e intrecciarsi di voci, quasi tutte in discorso indiretto libero, il narratore ritorna padrone del racconto e focalizza il suo sguardo sui Malavoglia, dimostrando in maniera evidente la sua simpatia per i personaggi: la famiglia protagonista è rimasta sola nel

paese. Anche qui, il segmento finale («davanti a quel lettuccio vuoto») è un'aggiunta descrittiva semplicemente giustapposta al sintagma principale, dopo una pausa imposta da un segno di interpunzione piuttosto forte. L'immagine risulta così isolata, e il punto di vista del narratore campeggia sull'intero passo.

Altri casi, del tutto particolari, in cui la voce del narratore principale risulta scalzata da un'altra parola ideologica sono quelli in cui la nuova voce non è attribuibile a un personaggio o ad un gruppo di personaggi determinato presente in quel momento sulla scena, nemmeno come osservatore. L'ideologia e il punto di vista espressi, per le loro caratteristiche, sembrano riflettere un'opinione 'comune', circolante nell'ambiente in cui vivono i protagonisti (il quartiere della Goutte d'Or e il paese di Trezza), e quindi appartenere ad una voce astratta, non identificabile con nessuno dei singoli personaggi. In effetti, gruppi di paesani o di abitanti del quartiere sono spesso rappresentati in scene di conversazione in alcuni luoghi tipici (la portineria del caseggiato dei protagonisti e la taverna di père Coulombe nell'*Assommoir*, l'osteria, la piazza del paese, i cortili delle case nei *Malavoglia*), e da queste chiacchiere capiamo il loro punto di vista e i loro parametri di valutazione. Nei casi che vedremo, invece, tale punto di vista emerge direttamente nella narrazione, mettendo in crisi, facendo apparire contraddittoria la personalità della voce che narra. La valutazione delle vicende raccontate, in ogni caso, non può dipendere univocamente da questo parere assunto dalla narrazione. Il lettore dovrà misurarsi con lo scontro, con la 'combinazione' dei punti di vista emergenti in quegli enunciati.²⁰ Leggiamo questi brani:

Adesso don Michele era padrone della strada, dacché Pizzuto, don Silvestro, e tutti gli altri erano andati a rintanarsi come conigli, e non c'era che lui a passeggiare

²⁰ Luigi Russo ha considerato anche questi inserti anonimi come provenienti dal «coro» che affianca il narratore nel racconto e nella valutazione degli eventi. Leo Spitzer, come dicevo, prendendo spunto da questa intuizione ha affermato che l'intera narrazione dei *Malavoglia* è «filtrata da un coro di parlanti popolari semi-reale» (L. Spitzer, *L'originalità* cit., p. 304). A mio parere, come ho cercato di dimostrare, né per i *Malavoglia*, né per l'*Assommoir* possiamo affermare che questa voce astratta, priva di una personalità definita, conduca «sistematicamente» la narrazione. La sua presenza, infatti, è alternata, e talvolta sovrapposta, a quella di tutte le altre voci che raccontano la storia.

davanti all'uscio chiuso della Zuppidda. Peccato che lo vedessero soltanto i Malavoglia, i quali adesso non avevano più nulla da perdere, e perciò se ne stavano a vedere chi passava, seduti sulla soglia, immobili, e col mento in mano» (XI, 36).

Sulla riva c'era soltanto padron 'Ntoni, per quel carico di lupini che ci aveva in mare colla Provvidenza e suo figlio Bastianazzo per giunta, e il figlio della Locca, il quale non aveva nulla da perdere lui, e in mare non ci aveva altro che suo fratello Menico, nella barca dei lupini (III, 2).

Il primo passo è tratto da una sequenza in cui il narratore racconta la vita dei Malavoglia e le condizioni del paese dopo la morte della Longa e la diffusione del colera. Nonostante alcune 'intrusioni' delle parole dei personaggi, secondo gli schemi che abbiamo analizzato nei primi brani commentati,²¹ il lungo segmento è prevalentemente diegetico, è scandito da indicazioni temporali provenienti senz'altro dalla voce del narratore principale e da note descrittive che segnano pause ritmiche tipiche di un racconto tradizionale, 'univoco'. Ad esempio:

Per un pezzo non aprirono più l'uscio, dopo che n'era uscita la Longa (34).

Poi, a poco a poco, cominciarono a mettersi il fazzoletto nero al collo, e ad uscire nella strada, come le lumache dopo il temporale (34).

Nel paese era un gran squallore, e per le strade non si vedevano nemmeno le galline (35).

A questo punto si inserisce il passo in questione. È ancora il narratore a condurre il racconto con indicazioni temporali («Adesso don Michele era padrone»), e il commento seguente («Peccato che lo vedessero soltanto i Malavoglia») sembra appartenergli. Da qui in poi, la costruzione è simile a quelle che abbiamo incontrato altre volte parlando dei discorsi dei personaggi disseminati nella narrazione: all'accenno ai personaggi segue immediatamente una relativa che introduce un commento su di essi e immette nel testo un altro punto di vista, attribuibile retroattivamente anche al segmento precedente; un'altra proposizione, poi, coordinata, che sembra una delle tante «aggiunte

²¹ Per esempio: «Le comari da lontano domandavano come fosse accaduta la disgrazia; *ché comare Maruzza c'era capitata una delle prime*» (XI, 34, corsivo mio).

per coordinazione impropria», ribadisce e conferma quel punto di vista; infine, la nota descrittiva finale, con i suoi elementi accostati per polisindeto, ognuno dei quali è separato da una pausa ritmica e segna un indugio sulle immagini, ridà la voce al narratore e alla sua sotterranea adesione ai protagonisti. I punti di vista e le opinioni immesse nel testo, ancora una volta, non sono nettamente separate, ma si confondono l'una nell'altra: il segmento «se ne stavano a vedere chi passava», per esempio, segna il passaggio, prima della descrizione finale, da un atteggiamento ostile ad uno patetico, ed è esso stesso portatore di entrambi, durante la lettura. L'unica differenza, rispetto ai brani che abbiamo appena esaminato, è che gli osservatori che introducono il proprio punto di vista e la propria parola non sono questa volta individuabili come attori agenti sulla scena in quello specifico momento. È il loro statuto di personaggi a essere diverso: infatti la loro è una voce che esprime l'opinione e la mentalità di un'intera comunità di persone, di un soggetto astratto che non ha altro modo di manifestare la propria voce se non attraverso la narrazione (per questo alcuni critici hanno accostato questa nuova entità ai cori del teatro classico, che di norma non hanno ruoli nell'azione, ma soltanto nel racconto e nel commento degli eventi).

Nel secondo brano il contesto è di nuovo un brano diegetico del narratore, che comincia all'inizio del capitolo («Dopo la mezzanotte il vento si era messo a fare il diavolo») e accenna brevemente a diversi luoghi e gruppi del villaggio: «Le barche del villaggio erano tirate sulla spiaggia», «i monelli si divertivano a vociare», «le donne invece si facevano la croce», ecc. È il narratore a raccontare, anche se qua e là i personaggi a cui accenna gli si affiancano aggiungendo alcune specificazioni.²² Quando si arriva alla descrizione dei personaggi protagonisti, però, si aggiunge un commento, un'interpretazione del loro agire che non proviene né da loro stessi né dalla solita voce benevola e comprensiva. Padron 'Ntoni è sulla riva principalmente per il carico di lupini che è in mare in quel momento, non per la preoccupazione che possa capitare qualcosa al figlio; l'altro personaggio disgraziato si tro-

²² Per esempio: «quasi vedessero cogli occhi *la povera gente* che vi era dentro» (III, 1, corsivo mio).

va lì soltanto per il fratello, il quale non costituisce certo un valido motivo economico. Di nuovo è presente la costruzione con la frase relativa che immette un nuovo punto di vista, e le aggiunte finali, segmentate, che lo ribadiscono. Ma quell'opinione così cinica, in contrasto sia con le posizioni dei personaggi rappresentati sia con i commenti benevoli del narratore, non può che essere di qualche altra voce, in grado di osservare tutti, dotata di uno sguardo sul mondo disumano, che si accanisce in modo particolare contro qualsiasi personaggio si trovi in disgrazia.

Anche nell'*Assommoir*, il quartiere che circonda i protagonisti ha, come la Trezza dei *Malavoglia*, un atteggiamento di ostilità nei loro confronti e di cinica constatazione del loro insuccesso. Anche qui, il parere del gruppo emerge nella narrazione, con modalità simili a quelle riscontrate nel romanzo di Verga. Leggiamo questi brani:

Sans doute, les Coupeau devaient s'en prendre à eux seuls. L'existence a beau être dure, on s'en tire toujours, lorsqu'on a de l'ordre et de l'économie, témoins les Lorilleux qui allongeaient les termes régulièrement, pliés dans des morceaux de papier sales; mais ceux-là, vraiment, menaient une vie d'araignées maigres, à déguster du travail. Nana ne gagnait encore rien, dans les fleurs (X, 683).

Maintenant, c'était réglé. Il ne dessoûlait pas de six mois, puis il tombait et entra à Sainte-Anne; une partie de campagne pour lui. Les Lorilleux disaient que monsieur le duc de Tord-Boyaux se rendait dans ses propriétés. Au bout de quelques semaines, il sortait de l'asile, réparé, recloué, et recommençait à se démolir, jusqu'au jour où, de nouveau sur le flanc, il avait encore besoin d'un raccomodage. En trois ans, il entra sept fois à Sainte-Anne. Le quartier racontait qu'on lui gardait sa cellule. Mais le vilain de l'histoire était que cet entêté de soûlard se cassait davantage chaque fois, si bien que, de rechute en rechute, on pouvait prévoir la cabriole finale, le dernier craquement de ce tonneau malade dont les cercles pétaient les uns après les autres (XI, 744-745).

Depuis ce jour, comme Gervaise perdait la tête souvent, une des curiosités de la maison était de lui voir faire Coupeau. On n'avait plus besoin de la prier, elle donnait le tableau gratis, tremblant des pieds et des mains, lâchant des petits cris involontaires. Sans doute elle avait pris ce tic-là à Sainte-Anne, en regardant trop longtemps son homme. Mais elle n'était pas chanceuse, elle n'en crevait pas comme lui. Ça se bornait à des grimaces de singe échappé, qui lui faisait jeter des trognons de choux par les gamins, dans les rues (XIII, 795).

Il primo passo si trova all'interno di una lunga sequenza narrativa (paragonabile a quella del capitolo XI dei *Malavoglia*), in cui si riasumono i primi tempi della progressiva caduta economica e morale dei protagonisti. È il narratore, anche qui, a guidare il racconto, anche se la sua voce, come nei *Malavoglia*, è intercalata a quella dei personaggi stessi.

«Trascorsero due anni, durante i quali sprofondarono sempre più» (682): l'indicazione temporale è data dal narratore principale, da colui, cioè, che organizza il discorso dall'esterno della storia. È la sua stessa voce, nella narrazione, a prendere atto della caduta economica e morale dei personaggi. Non appena il racconto si specifica, però, la voce del narratore prende qua e là l'accento dei personaggi:

Quel diavolo di dicembre entrava da loro da sotto la porta, e portava tutti i mali, l'inattività delle botteghe, il torpore e l'ozio delle giornate di gelo, la miseria nera di quando il tempo è umido (683).

Le tecniche di accostamento e sovrapposizione delle parole di narratore e personaggi sono le stesse che abbiamo analizzato sin qui: improvviso irrompere dell'intonazione del personaggio, graduale riconquista della parola da parte del narratore, che aggiunge dati ed elementi elaborandoli secondo la propria capacità di osservazione e di analisi. Ma a chi appartiene quell'intonazione che si è inserita? Potrebbe essere della famiglia Coupeau, di cui si stanno descrivendo le miserie quotidiane, ma il punto di vista sembra di un osservatore, più che di un personaggio agente.

Più avanti, la descrizione si allargherà all'intero caseggiato («In tutta la casa, del resto, saliva un lamento. A tutti i piani si piangeva, una musica di dolore che ronzava lungo la scala e i corridoi») e la voce che racconta si confonderà parzialmente con i personaggi evocati, pur continuando a guardare e riportare gli eventi dall'esterno. Si capisce ora che quel punto di vista 'intruso' qua e là nella sequenza è il punto di vista che in astratto appartiene all'intero quartiere descritto, e non è dunque attribuibile a nessuno dei singoli personaggi. Si veda, per esempio, questo segmento:

Un vero giorno del Giudizio, la fine delle fini, la vita impossibile, la rovina della povera gente. La donna del terzo piano avrebbe passato i suoi otto giorni al-

l'angolo della via Belhomme. Un operaio, il muratore del quinto, aveva rubato dal padrone.

È la «povera gente» stessa, nella narrazione, a nominarsi, con un sintagma tipico di chi vive in condizioni misere e vuole definire se stesso, invitando l'interlocutore a considerare gli effetti delle circostanze in cui vive. Tutta la frase, retrospettivamente, appare poi pronunciata da quella «gente» stessa. Una voce anonima proveniente dall'ambiente dove i protagonisti vivono, simile a quella che abbiamo riconosciuto nella Trezza dei *Malavoglia*, comincia dunque a rendersi visibile al lettore.

A questo punto, si inserisce il passo che ho riportato («Senza dubbio, i Coupeau dovevano prendersela solo con se stessi»). Qui l'attenzione si focalizza sui protagonisti del romanzo. La voce che si inserisce nella narrazione è la stessa dei segmenti precedenti, quella di chi ha esperienza della situazione descritta dal narratore, e ora gli si affianca per manifestare le proprie valutazioni. Questa volta, però, nessuna deroga è applicata nella valutazione del comportamento dei protagonisti, nessuna attenuante è concessa alla loro situazione: i due giovani sposi avrebbero potuto «cavarsela», con un po' «di ordine e di economia». Il giudizio sui personaggi è ostile, non solidale, in contrasto, esattamente come nei *Malavoglia*, con le descrizioni fatte dal narratore, che contengono indugi patetici e analisi accurate, e sembrano suggerire un atteggiamento di comprensione piuttosto che di intransigenza morale. Anziché assecondare l'intento e l'atteggiamento del narratore, l'opinione espressa nella narrazione è in contrasto con essi e produce un vero scontro. L'effetto disorientante sul lettore è quello che abbiamo visto negli esempi precedenti, forse accresciuto dall'impossibilità di attribuire con certezza ad un personaggio individuato quell'opinione 'obliqua'.

Più avanti, poi, un nuovo scontro si produrrà tra intenzioni e opinioni contrastanti, sempre all'interno della narrazione. Di un gruppo di personaggi, i Lorilleux, viene espresso un giudizio di adesione che verrà subito contraddetto, senza che vi sia una sintesi finale. Le opinioni diffuse nel quartiere e trasmesse dalla figura astratta che potremmo chiamare la 'voce del quartiere', dunque, oltre ad essere ostili

ai protagonisti e inspiegabilmente ciniche, sono anche in contrasto tra loro. Di fronte a questo sovrapporsi e scontrarsi di opinioni, anche qui, spetta al lettore effettuare quella sintesi finale che la voce narrante nega, e stabilire, per esempio, se i Coupeau siano colpevoli o no. Il ritorno del narratore nel suo ruolo diegetico avviene poi attraverso una focalizzazione sulla vicenda di Nana, e, come in tanti altri casi, esso indica al lettore qual è lo sguardo ‘principale’ da cui guardare la vicenda: quello, cioè, che è in grado di oggettivare anche i giudizi su di essa, e di percepirli, in qualche modo, come provenienti dalla storia. In altre parole, dopo un sovrapporsi e scontrarsi di opinioni, il narratore torna a guidare il lettore, e a fargli intendere che la valutazione finale degli eventi va costruita a partire da quello scontro, e non può ridursi all’una o all’altra delle opinioni espresse.

Gli altri brani che ho riportato sono altrettanti esempi in cui è riconoscibile la voce di un osservatore e commentatore che si affianca al narratore principale.

Nel secondo passo, il racconto è costantemente intercalato da un commento sarcastico emesso da una voce che vive a contatto con il personaggio pur senza essergli affettivamente vicino. Lo si intuisce sin dall’inizio della sequenza: «Ora era definitivo. Da sei mesi non gli passava la sbornia»; e più avanti: «un pezzo di campagna per lui». Se in precedenza la voce narrante, esattamente come nel brano che abbiamo appena analizzato, aveva tentato di valutare il personaggio dimostrando comprensione per la sua particolare situazione («Veramente, non bisognava trattarlo come un padre senza moralità, perché l’alcool gli toglieva ogni coscienza del bene e del male»), ora la voce del quartiere, e le sue valutazioni, prendono il sopravvento, e il sarcasmo sovrapposto alla simpatia del narratore producono uno scontro cui solo il lettore potrà affidare un senso.²³ Più avanti, per esempio, Coupeau viene definito, impietosamente, un «ubriacone incallito», ma nella descrizione finale attraverso la metafora («l’ultimo scricchiolio di quella botte malata») si insinua l’analisi di un narratore pronto a conoscere

²³ Si noti che nel seguito del testo, questa volta, vengono rappresentati i personaggi che potrebbero essere gli artefici di tali commenti: prima i Lorilleux, poi il «quartiere». Ma non siamo di fronte a discorsi indiretti liberi (non ve ne sono i segnali). Semplicemente, i fatti vengono raccontati dal narratore secondo quanto si pensa e si osserva nel quartiere.

l'interiorità del suo personaggio e a provarne simpatia. Di nuovo, al lettore viene suggerito, anche se non esplicitamente, l'atteggiamento emotivo da assumere nei confronti degli eventi.

Nell'ultimo esempio, ancora, il narratore e la figura astratta rappresentante il «quartiere» si alternano e si confondono. L'opinione espressa direttamente nella narrazione («Senza dubbio aveva preso quel tic a Sainte-Anne») non può essere accettata dal lettore come quella attendibile del narratore principale, di cui potersi spontaneamente, senza un'attiva ricostruzione del giudizio, fidare. La vera causa del tremolio e delle «piccole grida involontarie» di Gervaise non possono essere le sue visite ripetute all'ospedale Sainte-Anne, dove il marito è ricoverato per *delirium tremens*.²⁴ Il lettore lo intuisce istintivamente, ma è il testo, a ben guardare, a suggerirglielo in maniera netta. Il narratore, infatti, indugia sul personaggio mentre un gruppo di ragazzini gli getta dei torsoli di cavolo, e il contrasto tra la pateticità dell'immagine scelta (e quindi l'intenzione del narratore) e la valutazione espressa sull'agire del personaggio (l'intenzione del gruppo che circonda il personaggio), crea nel lettore un effetto disorientante. Anche qui, come nei *Malavoglia*, mi pare che questo contrasto disorientante aumenti l'adesione emotiva del lettore.

In conclusione, poiché la voce che trasmette la storia, nei due romanzi, non è unitaria lungo tutto il testo, ma assume punti di vista e valutazioni contrastanti, confondendo il proprio atteggiamento con quello dei personaggi, a definire il senso con cui vanno lette quelle scene e quelle valutazioni non possono essere i giudizi espliciti del

²⁴ Leo Spitzer chiama «motivazione pseudo-obiettiva» un procedimento stilistico simile a questo, in cui la parola e l'opinione dei personaggi emergono nella narrazione in subordinate causali, che esprimono come 'attendibili' quelle motivazioni date dai personaggi che il lettore percepisce però come false (L. Spitzer, *Pseudo-objektive Motivierung bei Charles Louis Philippe*, in *Stilstudien, II: Stilsprachen*, München, 1928, pp. 166-207. Il saggio, a mia conoscenza, non è mai stato tradotto in italiano; la traduzione delle citazioni seguenti è mia). Esse sono cioè un modo per dare spiegazioni nel testo che presentano come «oggettive», e quindi accettabili, circostanze che il narratore e il lettore non possono accettare come valide. Spitzer considera questa tecnica uno strumento che il narratore ha a disposizione per «scompare totalmente nella soggettività del personaggio» (*ibidem*, p. 175) e «non prendere partito, non lasciando riconoscere chi parla: se lui, la communis opinio, oppure i suoi personaggi» (*ibidem*, pp. 195-196). L'analisi del critico tedesco si limita a queste intuizioni, senza indagare l'effetto che questo modo di dare spiegazioni, «pseudo-oggettivo», ha sulla valutazione complessiva che il lettore dà della vicenda.

narratore: il lettore potrà ricostruire tale senso (o meglio, 'crearlo'), solo passando attraverso il contrasto tra le diverse prospettive e i diversi atteggiamenti proposti. La parabola discendente dei protagonisti, guardata nel testo ora con lo sguardo benevolo di un narratore che prova simpatia per le disgrazie dei personaggi, ora con quello ostile dell'ambiente che li circonda (sguardo comunque accettato e fatto proprio dalla voce narrante stessa), sarà ricostruita e giudicata dal lettore attraverso entrambe queste prospettive. Se, poi, l'atteggiamento emotivo propugnato, attraverso le tecniche di negazione e di 'ritorno' della voce del narratore principale, sembra essere di adesione, una vera valutazione ideologica della vicenda, invece, è lasciata interamente al lettore.

Alberico Guarnieri

Famiglia e presepe nel teatro di Eduardo: note su una problematica evoluzione

Nel panorama del teatro italiano novecentesco, l'opera di Eduardo è sicuramente irriducibile ad una formula onnicomprensiva, a causa della sua notevole complessità e della coesistenza di motivi e temi vari e a volte anche contraddittori come ad esempio la coesistenza di napoletanità e decadentismo. Essa consente di inscenare spaccati di grande suggestività della vita borghese napoletana calati però nella nuova sensibilità decadente di cui, a nostro avviso, la condizione di estraneità della maggior parte dei personaggi eduardiani è espressione fondamentale. Dovendo fissare un punto di partenza per procedere ad una rapida disamina di alcuni aspetti del teatro eduardiano, sembrerebbe opportuno iniziare dal 'progenitore' di tutti gli 'estranei' assunti a protagonisti delle Commedie di Eduardo e cioè Luca Cupiello, personaggio centrale di *Natale in Casa Cupiello*, la solitudine del quale viene evidenziata in toni ora drammatici ora comici ma senza concessioni di alcun genere al patetico o al grottesco.

L'estraneità di Luca si consuma tutta nell'ambiente familiare, poiché nella commedia è quasi inesistente il riferimento alla sfera sociale di appartenenza del personaggio, se si esclude il breve cenno alla sua attività lavorativa nel secondo atto, durante la conversazione con Vittorio Elia, del quale ovviamente Luca ignora la vera identità:

Luca: [...] Adesso perché sono giorni di festa, ma se no la mattina alle sette e mezzo salto dal letto come un grillo e alle otto e un quarto stono in tipografia.

Vittorio: Tipografo?

Luca: No, uomo di fiducia [...]. Faccio pagamenti [...] ci hò le chiavi [...]. Le tengo conservate perché è una responsabilità [...].¹

La condizione di alienazione di Cupiello dall'ambito familiare è messa in risalto sin dalla comparsa in scena del personaggio che emerge dal letto (lo ritroveremo poi nell'atto conclusivo trasformato in letto di morte quasi a voler chiudere il cerchio di un'esistenza condannata alla solitudine e alla sconfitta degli ideali perseguiti), con la testa fasciata da sciarpe di lana che lo rendono simile ad un buffo marziano: una trovata teatrale, senza dubbio, ma non gratuita, da accostare ad una delle scene entrate ormai a pieno titolo nella storia del cinema mondiale e cioè quella in cui, nel film *Il Laureato* di Nichols, Benjamin esce dalla piscina della villa dei suoi genitori in tenuta da palombaro e si trova nel bel mezzo della sua festa di laurea completamente estraneo a ciò che lo circonda.

Il mondo altro di Luca è il presepe coprotagonista dell'intera commedia, che contribuisce ad isolarlo ancora di più dal resto della famiglia, indifferente e in alcuni casi ostile alla realizzazione di esso. Più Luca si affanna a perseguire il suo ideale, nel disperato tentativo di farlo accettare ai suoi familiari (e innumerevoli sono le battute di grande efficacia ora comica ora drammatica con cui egli cerca di realizzare i suoi scopi), più riceve da essi decisi rifiuti che ribadiscono la distanza anche 'linguistica' dal resto della famiglia, come fa notare Anna Barsotti.²

L'inefficienza di Luca appare in tutta la sua tragicomica interezza proprio la sera della vigilia di Natale, quando, rientrato a casa, trova inaspettatamente Vittorio Elia, con il quale Ninuccia Cupiello aveva da tempo una relazione, e si entusiasma infantilmente a mostrargli il presepe.

Luca: [...] Avete visto 'o Presepio,

Vittorio: No, veramente.

Luca: Ma allora che l'aggio fatto a ffa'? [...] Eccolo qua. Mettetevi da lontano, così avete il colpo d'occhio [...] che ?!

¹ E. De Filippo, *Natale in casa Cupiello*, in *I Capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 96.

² A. Barsotti, *Introduzione a Eduardo*, Bari, Laterza, 1992.

Vittorio: Bello.

Luca: Questo l'ho fatto tutto io, sano sano [...] contrastato in famiglia: io solo [...]

Vittorio: E quest'erba [...]. L'avete messa pure voi, l'erba?

Luca: Sì.

Vittorio: Bravo, bravo.

Luca: [...] Ma non vi piace? Non è che vi deve piacere per forza [...] il Presepio non si fa solo in casa mia, a Natale si fa in tutte le case di Napoli [...] sono andato a comprare i Re Magi [...] scelti in mezzo a centinaia di pastori [...] mi sono scelti i più belli [...]

Vittorio: Bellissimi! E questi li avete scelti voi solo?

Luca: Sì, io solo.

Vittorio: Bravo!

Luca: [...] Voi siete amico di mio figlio, ho capito!³

È un dialogo fra alieni: Elia reagisce con malcelata ironia alle parole di Luca dimostrando indifferenza e cinismo chiuso com'è nelle spire della sua passione adulterina che lo rende estraneo non soltanto a quel contesto familiare cui non può di diritto appartenere ma in questo caso anche alle norme sociali e morali già infrante dalla relazione. Luca aggiunge ancora un altro tassello alla sua condizione di estraneo, proprio nel momento in cui anche l'ospite si dimostra come i suoi familiari incapace di comprendere il valore ideale del presepe. Non bastava Tommasino.

Luca: [...] Qua poi ci vengono tutte montagne con la neve sopra [...] qua viene l'osteria e questa è la grotta dove nasce il Bambino. Te piace, eh?

Tommasino: No.

Luca: [...] adesso è abbozzato, non si può dare un giudizio [...]. Qua poi ci faccio il laghetto [...] e dalla montagna faccio scendere [...] l'acqua vera!

Tommasino: Già, l'acqua vera!

Luca: Sì, l'acqua vera [...] Te piace, eh?

Tommasino: No.

Luca: [...] Ma lo capisci che il Presepio è una cosa religiosa [...]. Come si può dire: «Non mi piace», se quello non è finito ancora?

Tommasino: Ma pure quando è finito non mi piace.⁴

³ *Natale in casa Cupiello* cit., pp. 94-98.

⁴ *Ibidem*, pp. 76-77.

Non può non essere intenzionale il fatto che Luca nel corso della commedia affronti per due volte una sorta di discorso teorico sul presepe e per spiegarne le tappe della realizzazione e per sancirne l'alto significato morale e religioso, e che ciò abbia per interlocutori dapprima il figlio insensibile ed annoiato, attento soltanto ai suoi bisogni elementari, quali ad esempio mangiare abbondantemente ed avere denaro in tasca, e successivamente Elia, della cui distrazione si è già detto. È questa una Trinità alla rovescia, una triangolazione in cui i lati sono ben lungi dal comunicare fra loro o dal costituire una qualsiasi figura armonica. Ancora più amaramente ironica è la situazione, che si delinea fino all'inevitabile catastrofe proprio nel periodo natalizio, dedicato alla celebrazione dell'armonia familiare e qui invece viene beffardamente tramutato in una specie di sabba dove tutto è sovvertito e il cui fine ultimo comunque sarà quello di far raggiungere al protagonista il «grande Presepe grande come il mondo».⁵

Comunicare è decisamente difficile nella famiglia Cupiello: a riprova di ciò Eduardo inserisce nella commedia un motivo solo apparentemente di sfondo, consistente nella presenza di tre lettere che non riescono in alcun modo a veicolare messaggio di sorta.

È il caso della lettera che Nennillo avrebbe dovuto leggere alla madre durante la cena natalizia: non gli sarà possibile però, a causa dell'esplosione del dramma verificatasi proprio prima di mettersi a tavola. Anche la lettera in cui Ninuccia annuncia al marito la sua intenzione di fuggire con Elia, perde la sua efficacia comunicativa, grazie all'intercessione supplichevole di Concetta, ancora una volta costretta a riparare i danni causati dall'ignaro Luca. E sarà proprio lui, all'oscuro com'è di tutto, a consegnare al genero la lettera precedentemente sottratta da Concetta alla figlia con violenza tutta materna: «[...] una lettera che mio marito senza sapere niente ha consegnato nelle sue mani [del genero]. So io quello che c'è voluto per farli fare pace un'altra volta [...]. Le mie lacrime [...]».⁶ Non diversa la sorte della madre di Elia che scrive al figlio chiedendogli il motivo per cui non trascorrerà il Natale con lei e alla quale ovviamente il giovane non dà alcuna risposta. Le lettere non comunicano perché, a ben guardare, mittenti e

⁵ *Ibidem*, p. 120.

⁶ *Ibidem*, p. 92.

destinatari sono murati nel loro cieco egoismo, presi come sono nel vortice delle loro passioni, che non lasciano spazio a sentimenti di altro genere.

Essi non riescono a guardare oltre, a compiere alcun genere di sacrificio per il loro prossimo, che sembra esistere soltanto per soddisfare i loro bisogni materiali. Ben distanti da ogni espressione di umana solidarietà, e dotati di grande consapevolezza (che li tiene ben al riparo da azioni inconsulte come quelle di Luca), essi non commetterebbero mai la terribile leggerezza di unire sul letto di morte le mani di Ninuccia e Vittorio, come invece farà l'ignaro Cupiello poco prima di morire. Non pensiamo possa trattarsi soltanto di un espediente teatrale più o meno ad effetto: riteniamo invece che questo sia il *climax* della vicenda, una sorta di rito di passaggio da una condizione di errore (l'infelice unione di Ninuccia con il rozzo Nicolino) ad una di riscatto, quale il legame con Elia, che esce dalla condizione imperfetta della clandestinità e rientra in una sorta di normalità. L'agire di Luca ha qualche punto di contatto con quello del vecchio servo Efix, protagonista del romanzo di Grazia Deledda *Canne al vento*, che ha dedicato la sua vita al servizio delle dame Pintor (per una delle quali è giunto perfino ad uccidere), annullando completamente sé stesso pur di rendere felici le sue padrone. Come l'obiettivo di Luca era quello di far comprendere ai suoi disattenti congiunti la sacralità del presepe e dell'unione familiare, così per Efix scopo centrale dell'esistenza diventa combinare il matrimonio fra Noemi Pintor e il ricco cugino Don Predu, per il cui raggiungimento subirà non poche traversie a partire dal momento in cui rivela alla donna la proposta del cugino:

– Non si offenda se gliene parlo io per il primo [...]. Se lei accetta, Don Predu manderà il prete a fare la domanda [...]. Noemi: [...]. Pareva tranquilla. Se Predu ha voglia di ridere, rida pure; non mi importa nulla [...] adesso [...] alzati e vattene [...]. Ma Donna Noemi, che ha? Rifiuta? Rifiuto [...]. Allora [...] cominciò a parlare, afferrando il lembo della gonna di Noemi [...] ma [...] la donna continuava a cucire [...]. – Ma non prenderti tanto pensiero, Efix, non immischiarti oltre nei fatti nostri [...].⁷

⁷ G. Deledda, *Canne al vento*, in *Opere*, Milano, CDE, 1986, pp. 682-683.

È uno scacco particolarmente doloroso quello di Efix, che lo spingerà per qualche tempo ad abbandonare le sue donne e vivere da mendicante, vagabondando senza meta. Ovviamente anche in questo caso si può instaurare un parallelo con la drammatica estraneità di Luca della quale si è già detto. Per poter coronare il suo sogno delle nozze della padrona con il cugino, Efix dovrà compiere l'estremo sacrificio, morendo proprio il giorno del matrimonio: «Ed egli vedeva la casa di Don Predu, coi melograni carichi di frutti [...] le stuoie coperte di grappoli d'uva e di zucche d'oro. – Noemi starà bene [...] ingrasserà [...]. Sarà come la regina di Saba [...]. Chiuse gli occhi e si tirò il panno sulla testa [...]. Era caduto di là, nella valle della morte».⁸ Sia Luca che Efix, compiono così un gesto estremo, sancendo un passaggio irreversibile di cui essi sono indiscutibilmente gli artefici e che si potrebbe definire una sorta di transito dalla fiaba alla Storia, se per fiaba intendiamo una dimensione in qualche modo incompiuta. Secondo Giorgio Agamben, come si legge in *Infanzia e Storia*, «l'uomo, che l'incanto della fiaba aveva distolto dalla sua funzione economica, si riconsegna ora ad essa in un gesto esemplare. Poiché è proprio il gesto che scevera il mondo umano del presepe da quello della fiaba. Mentre tutto, nella favola è ambigua gesticolazione del diritto e della magia, che condanna o assolve [...] nel presepe, invece, l'uomo è restituito all'univocità e alla trasparenza del suo gesto storico [...] tutto l'universo profano del mercato e della strada che affiora alla storia in un gesto dalla preistorica profondità di quel mondo che Bachofen definiva "eterico" [...]. Si potrebbe dire che l'assopito, palustre accennare di questo mondo – che è quello della fiaba – è il *medium* fra il gestire misterico del ierofante e il gesto storico del presepe [...] un evento cairologico è al centro dell'intenzione figurale del presepe: esso è [...] rappresentazione della storicità [...] attraverso la nascita messianica [...] nella festosa, sterminata proliferazione delle figure e degli episodi [...] l'originale scena sacrale è quasi dimenticata e [...] cade ogni distinzione fra sacro e profano e le due sfere collimano nella storia».⁹

⁸ *Ibidem*, p. 748.

⁹ G. Agamben, *Infanzia e Storia*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 132-135.

Quanto al presepe di Eduardo, esso non è destinato all'immobilità ma si evolve in maniera alquanto amara. Filomena Marturano ad esempio lo realizza «[...] non con le statue, la colla e la stagnola, bensì con creature di carne [...] contro la volontà di Domenico o degli altri uomini come lui [...]»,¹⁰ compiendo anche lei un gesto univoco e trasparente per dirla con Agamben che non riesce però a ritrovare il tempo perduto: «[...] o bello d'e figlie l'avimmo perduto! [...] E figlie so' chille che se teneno mbraccia, quanno so' piccerille [...]. Che te corro no incontro cu' e braccelle aperte [...] e te cercano 'a bella cosa [...]».¹¹

In *Napoli milionaria!* Gennaro Jovine, parente stretto di Luca Cupiello, è costretto a fingersi morto per coprire il commercio illegale avviato dalla moglie [la borsa nera] in una memorabile scena di grande efficacia amaramente comica, durante l'ispezione nella sua casa del maresciallo Ciappa. La preparazione della camera ardente (con al centro il letto di morte di Gennaro, che ricorda il letto di Luca), alla quale partecipano convulsamente familiari ed amici del vicolo, è una sorta di rituale rovesciato dell'allestimento del presepe. In esso non c'è più la celebrazione della Natività bensì quella della morte, privata però di ogni sacralità in quanto meschino espediente per sottrarsi alla perquisizione e alla conseguente punizione. La famiglia Cupiello fredda, ostile e non partecipa alla preparazione del presepe, si è trasformata nella famiglia Jovine che allestisce un presepe squallido e grottesco solo per soddisfare i propri bisogni materiali lasciando ancora una volta il capofamiglia nella solitudine e tenendolo a distanza linguistica e fisica. Non è casuale, infatti, che il ritorno del protagonista dalla guerra (in cui suo malgrado era stato coinvolto) sia salutato da una generale indifferenza (se si esclude il momento iniziale della sorpresa che suscita qualche reazione apparentemente affettuosa). Della situazione egli prende atto quando nessuno vuole ascoltare il racconto delle sue drammatiche esperienze che rischia di turbare la 'pantagruelica' tavolata allestita per festeggiare il compleanno di Errico Settebellizze il socio in affari (e amante) di Amalia:

¹⁰ A. Barsotti, *Introduzione* cit., p. 79.

¹¹ E. De Filippo, *Filomena Marturano*, in *I Capolavori di Eduardo* cit., p. 357.

Peppe: Mo ce 'o ntussecate stu ppoco 'e crapetto!

Assunta: Nuie ce vulimme gudè nu poco 'e pace [...]

Errico: [...] Ma mo mangiammo, nun penzammo a guaie.¹²

A Gennaro non resta altro che abbandonare la tavola col pretesto di essere stanco e senza appetito, ma in realtà con la consapevolezza di non poter instaurare alcuna comunicazione con coloro che lo circondano.

Quello dei pranzi non consumati sembra essere un altro tema dominante nel teatro di Eduardo, quasi sempre associato a rappresentazioni di conflittualità che esplodono improvvisamente all'interno di nuclei familiari dopo essere state lungamente sopite. In *Natale in casa Cupiello*, la cena non ha luogo in quanto, poco prima del momento di sedersi a tavola, scoppia il litigio fra Nicolino e Vittorio Elia al quale già accennavamo. Analogamente, si è già visto, Gennaro Jovine non consuma il pranzo allontanandosi dall'allegria brigata e lo stesso accade a Peppino, il protagonista della commedia *Sabato, Domenica e Lunedì*, colto da una violenta crisi di gelosia proprio mentre sta per iniziare il pranzo domenicale. In esso un ruolo centrale assume il famoso ragù della moglie Donna Rosa, che ovviamente lo spinge ad abbandonare la tavola distanziandosi dal contesto familiare percepito sempre più ostile.

Emblematica appare a tal proposito una delle ultime scene de *Il sindaco del rione Sanità* in cui si assiste ad un banchetto organizzato ufficialmente per festeggiare la partenza per l'America del dottor Della Ragione ma in realtà per avere testimoni della improvvisa morte naturale di Antonio Barracano (sulla quale, per espressa volontà di Antonio, non devono restare dubbi tali da scatenare le violenze contro le quali Barracano aveva combattuto per tutta la sua vita). La morte è stata causata invece dalla coltellata infertagli da Arturo Santaniello, presso il quale Barracano si era recato nel tentativo di adempiere ancora una volta alla sua missione di ristabilire la giustizia.

Siamo al banchetto funebre, allestito in un'atmosfera già di per sé inquietante nella residenza invernale dei Barracano nel rione Sanità. Essendo la famiglia in villeggiatura, i mobili sono coperti da lenzuola

¹² Idem, *Napoli Milionaria*, ivi, p. 234.

e dalle pareti sono stati tolti i quadri: un'ennesima drammatica evoluzione del presepe in cui il Sindaco muore senza conforto, in un ambiente spoglio proprio come la capanna di Betlemme, non prima però di aver abbandonato la tavola pallidissimo e sorretto dal dottore, mentre gli ospiti continuano a mangiare con la stessa indifferenza ottusa degli amici di Settebellizze, venendo meno a quel «[...] diritto d'ospitalità comunemente inteso [a quella] interrogazione che parte dall'ospitante e ingiunge all'ospitato di rendere ragione della sua dimora, della sua identità, del suo spazio, [...] dell'ethos in quanto soggiorno, abitazione, casa, focolare, famiglia *privacy* [...]».¹³

Tradimento degli ospiti e rifiuto del cibo: sono elementi che contribuiscono ad aggravare ulteriormente il senso di estraneità del personaggio eduardiano in rapporto al suo ambiente. In particolar modo, poi, il non voler (ma anche il non potere, che ribadisce drammaticamente la distanza dagli altri) mangiare, ricorda in qualche modo l'atteggiamento di Gregor Samsa, protagonista del racconto kafkiano *La Metamorfose*, nei riguardi del cibo, che esprimeva inequivocabilmente la non volontà di vivere: «[...] la sorella s'accorse subito [...] della ciotola ancora piena [...] l'afferrò [...] e la portò via [...]. Per conoscere i suoi gusti, questa portò una quantità di roba, sopra un vecchio giornale. Verdura quasi marcia, ossa avanzate [...] rivestite di salsa bianca rappresa, uva passa, mandorle, un formaggio [...] immangiabile [...] un pezzo di pane imburrito col sale [...]. Con un gusto che lo faceva lacrimare, divorò [...] formaggio, verdura, salsa; i cibi freschi non gli piacevano, non poteva tollerarne neppure l'odore, e li scansò dal resto».¹⁴

La metamorfosi di Gregor evoca quella del personaggio di Eduardo, che pur non essendo così visibile come quella immaginata da Kafka, ne condivide tuttavia la condizione di scacco di fronte alla vita e la consapevolezza dell'impossibilità di intendersi armonicamente: un po' come accade al buffo Charlot (di cui ci sembra che in qualche modo Eduardo sia debitore) alle prese con omaccioni prepotenti e maneschi che lo angariano in ogni modo. Non si riesce mai a ridere di gusto

¹³ A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 436.

¹⁴ F. Kafka, *La Metamorfose*, in *Racconti*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 94.

di fronte alla rappresentazione della solitudine e della sconfitta, anche quando chi la inscena con così grande efficacia, ci strizza l'occhio e ci vorrebbe invitare a farlo sapendo, però, che tale invito non può mai essere accolto.

Marco Villoresi

Lezioni sul giallo di Leonardo Sciascia

Appare persino scontato, analizzando l'opera narrativa di Leonardo Sciascia, porsi come termine di paragone letterario il genere poliziesco: da *Il giorno della civetta* ad *Una storia semplice* la partita di dare e avere tra i lavori dello scrittore di Recalmuto e i canoni espressivi e diegetici del giallo è rimasta costantemente aperta; e, come ha mostrato la critica più avveduta,¹ proprio intorno a questo sottile, controllato rapporto di scambio sono stati giocati, stilisticamente e strutturalmente, buona parte dei libri di Sciascia. Certo, si è trattato di un rapporto basato su di un perpetuo tradimento: velato con maestria dalla rigorosa tensione romanzesca, dal ritmo incalzante delle inchieste, dal piglio

¹ Tra i numerosi contributi su Sciascia e il genere poliziesco cfr. almeno C. Ambroise, *Invito alla lettura di Sciascia*, Milano, Mursia, 1975, in part. pp. 201-210; idem, *Sciascia: lo storiografo e il giallo*, in *Il romanzo poliziesco italiano da Gadda al gruppo 13*, Nanterre, Univ. de Paris, 1992, pp. 131-139; M. Di Fazio Alberti, *I «gialli» di Leonardo Sciascia*, «Filosofia e Società» IV, 1972, pp. 741-754; F. Cilluffo, *Leonardo Sciascia e la tecnica del romanzo poliziesco*, in *Due scrittori siciliani. Brancati e Sciascia*, Caltanissetta, Sciascia, 1975, pp. 93-113; J. Cannon, *The Detective Fiction of Leonardo Sciascia*, «Modern Fiction Studies» XXIX, 1983, pp. 523-534; U. Schulz-Buschhaus, *Gli inquietanti romanzi polizieschi di Sciascia*, «Problemi», 1984, pp. 289-301; L. Izzo Pallotta, *A ciascuno il suo. Il giallo «impossibile» di Leonardo Sciascia*, «Misure critiche», 1987, pp. 111-116; F. Gioviale, *Il contesto e la morte: sul 'giallo assoluto' di Sciascia*, «Letteratura Italiana Contemporanea» XXXIII, 1991, pp. 225-235; A. Pietropaoli, *Il giallo contestuale di Leonardo Sciascia*, «Strumenti critici» XII, 1997, pp. 221-259. Pagine di rilievo sono dedicate a questo tema anche nei recenti lavori di G. Traina, *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1994 e M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Bari, 1994. Infine, si veda il capitolo conclusivo del saggio di E. Bacchereti, *La formica e le rane*, Firenze, Le Lettere, 1995. Avverto sin da ora che le citazioni dei testi dello scrittore siciliano sono tratte da L. Sciascia, *Opere*, Milano, Bompiani, 1986 (da ora in poi solo *Opere* con l'indicazione del volume e della pagina).

della civile denuncia, l'ironico distacco con il quale l'autore siciliano si è posto di fronte ai meccanismi codificati della tradizione poliziesca, sofisticati quanto del pari ingenui nella loro ritualità, e agli stereotipati eroi della giallistica, va ben oltre gli ammiccanti sottotitoli – *Una parodia*, per *Il contesto*; *Sotie*, alla Gide, per *Il cavaliere e la morte* – o le ambigue epigrafi, come quella in apertura di *A ciascuno il suo* tratta dall'archetipo del genere, *I delitti di rue Morgue* di Poe: «Ma non crediate che io stia per svelare un mistero o per scrivere un romanzo». Lo scrittore che più di ogni altro ha cercato al lume dell'intelletto di svelare la verità affrontando con coraggio alcuni tra i molti enigmi della storia italiana, non ha mai concesso ai lettori delle sue *detection stories* – ma anche dei suoi saggi, delle sue indagini di carattere politico – riposanti certezze, conclusioni geometriche a suggello di un'algida razionalità o di fulminanti intuizioni. Con le sue opere, pirandellianamente aperte a più soluzioni, i dogmi della letteratura poliziesca sono stati volta per volta elusi e quasi ridicolizzati: «Si ricorda cosa diceva Malraux di Faulkner? Che questi aveva realizzato l'intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco. Si potrebbe dire di me che ho introdotto il dramma pirandelliano nel romanzo poliziesco».² Una dichiarazione tipicamente sciasciana, un'importante chiave critica forgiata nel ricordo di un giudizio di Malraux che aveva trovato spazio, lo vedremo, sin dai suoi primi saggi sul romanzo poliziesco.

Nei confronti del giallo, l'atteggiamento di Sciascia può dirsi bivalente: se da una parte sfrutta con sapienza alcuni artifici retorici propri di un consolidato congegno narrativo che inchioda sin dalle prime battute il lettore alla pagina – si pensi, ad esempio, all'*incipit* de *Il contesto* –, dall'altra lo scrittore siciliano infrange molte delle norme e degli schemi basilari del poliziesco. Innanzi tutto, in un genere per tradizio-

² L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 87-88. Opportune, in merito, le puntualizzazioni di Ambroise: «Implicitamente, la concezione pirandelliana della realtà costituiva un colpo inferto alla ideologia giallista. Nella sua tetralogia poliziesca, Sciascia si cimenta con le contraddizioni tra l'ideale illuministico-positivista del giallo e la visione pirandelliana della vita» (C. Ambroise, *Verità e scrittura, Introduzione a Opere*, I, pp. XXVII-XXVIII; la cit. è a p. XXIII). Sui rapporti tra Sciascia e il grande drammaturgo siciliano si veda almeno M. Onofri, *Sciascia e Pirandello*, «Rivista di studi pirandelliani» VII, 1989, pp. 9-27 e S. Nigro, *Il volto di Sciascia sulla maschera di Pirandello*, in *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Maimone, 1990, pp. 349-353.

ne apolitico, fa la sua comparsa, e diviene anzi centrale, la componente politica;³ l'investigazione, che pure si aggrappa fieramente ad intuito e ragione, è spesso governata dall'accidente, dal caso; la simultanea azione corrosiva dell'ironia, di un'intelligenza libera e sempre sospettosa rende impossibile il ricorso all'enfasi dello scioglimento catartico, favorendo l'*explicit* allotropico. Gli effetti di questo punto di vista umano e letterario in perenne stato di allerta, refrattario al semplicismo e magari attratto talvolta da arditi passaggi intellettuali, non producono, come detto, dei simulacri di verità. Sul piano metodologico, razionalità e dubbio vanno necessariamente di pari passo.⁴ Così, nelle opere di Sciascia è insistente l'invito a non fidarsi troppo delle seduzioni della logica: «la realtà è sempre più ricca e imprevedibile delle nostre deduzioni», afferma un personaggio nelle ultime pagine di *A ciascuno il suo*, romanzo nel quale Sciascia demistifica l'irreale semplicismo di molta letteratura gialla, dando indirettamente la misura della distanza che corre tra le sue opere e quelle dei professionisti del genere:

Che un delitto si offra agli inquirenti come un quadro i cui elementi materiali e, per così dire, stilistici consentano, se sottilmente reperiti e analizzati, una sicura attribuzione, è corollario di tutti quei romanzi polizieschi cui buona parte dell'umanità si abbevera. Nella realtà le cose stanno però diversamente: e i coefficienti dell'impunità e dell'errore sono alti non perché (o non soltanto, o non sempre) è basso l'intelletto degli inquirenti, ma perché gli elementi che un delitto offre sono di solito assolutamente insufficienti. Un delitto, diciamo, commesso o organizzato da gente che ha tutta la buona volontà di contribuire a tenere alto il coefficiente di impunità. Gli elementi che portano a risolvere i delitti che si presentano con carattere di mistero o di gratuità sono la confidenza diciamo professionale, la delazione anonima, il caso. E un po', soltanto un po', l'acutezza degli inquirenti.⁵

³ Cfr. I. Crotti, *Sciascia e l'«invention» del politico*, in *La detection della scrittura: modello poliziesco ed attualizzazioni allotropiche nel romanzo del Novecento*, Padova, Antenore, 1982, in part. pp. 148-153.

⁴ «Anche quando chi lo legge», scrive dell'amico Gesualdo Bufalino, «ha l'impressione di assistere, come in un laboratorio, al funzionamento brulicante del cervello in un cranio scoperto, ecco il guizzo impreveduto e provvidenziale di un risentimento, di un'ira, di un'ironia accendere sull'inflessibile filo a piombo del muro uno spaesamento e un miraggio. A questo punto Borges prende Diderot a braccetto e gli parla piano all'orecchio» (G. Bufalino, *Il poliziotto di Dio*, in *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 51-54; la cit. è a pp. 52-53).

⁵ *Opere*, I, p. 816. Il passo è stato giustamente messo in relazione con le pagine iniziali de *La promessa* di Dürrenmatt. Sul rapporto tra i due scrittori si veda M. Chu, *Sciascia e Dürrenmatt: il giallo e l'epistemologia*, in M. Picone, P. De Marchi, T. Crivelli (a cura di),

Nell'universo narrativo sciasciano i misteri permangono, le ricerche si perdono spesso nei labirinti delle possibili verità che si annullano in un evanescente gioco di specchi; la matassa ingarbugliata della Storia, e di qualsiasi storia, non può dipanarsi per le virtù razionali o divinatrici di chicchessia. Così, ben lontani dall'infallibilità e dall'invulnerabilità di Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Nero Wolfe ecc., gli investigatori di Sciascia, dal profilo bifronte, drammaticamente impegnati nel doppio ruolo di inquisitori ed eretici,⁶ di solito vengono sconfitti (Bellodi ne *Il giorno della civetta*), uccisi (Rogas ne *Il contesto*; il Vice ne *Il cavaliere e la morte*) e magari, dopo morti, passano anche da cretini, sbeffeggiati come nuovi, anacronistici Don Chisciotte (Laurana in *A ciascuno il suo*). Le loro eventuali vittorie si riducono all'eliminazione fisica di un antagonista, atto che però non coincide con un lieto fine in cui la giustizia trionfa, in cui il lettore si pacifica; anzi, sono vittorie parziali, ininfluenti, per giunta non di rado a scapito della piena verità, di cui resta al più qualche isolato frantume, come risulta puntualmente dagli epiloghi (si veda soprattutto *Il contesto*, *Todo modo* e *Una storia semplice*). Se Sciascia, come i suoi personaggi, è conscio che il delitto ci appartiene, è pure consapevole che solo una società regolata può concepire la figura metafisica del *detective* che riaccreta l'ordine sconvolto dal delitto; viceversa, il crimine inserito in un contesto in cui vige il disordine (morale, politico, civile) diviene l'emblema, la cifra stessa di quella società disgregata, «una società non società»⁷ che emargina e più spesso elimina come un'anomalia coloro che si cimentano, magari anche solo per sfizio intellettuale, nell'investigazione, coloro che, si potrebbe dire ormai contro ogni 'logica', cercano di capire. Allo stesso modo de *La promessa* di Dürrenmatt,

Sciascia, scrittore europeo, Atti del Convegno internazionale di Ancona, 29 marzo-2 aprile 1993, Basel-Boston-Berlin, Birkhauser Verlag, 1994, pp. 103-118.

⁶ C. Ambroise, *Inquisire/Non inquisire*, *Introduzione a Opere*, III, p. XIV: «La colpa genera il dualismo: il giudice e il colpevole; l'inquisitore e l'eretico. Un mezzo sottile per distruggere il sistema inquisitoriale consiste nel fare dell'inquisitore e dell'eretico un personaggio unico. Questa figura ambivalente è il modello dell'inquirente sciasciano. Certo l'investigatore del romanzo giallo ha sempre tratti di atipicità rispetto al poliziotto comune. Ma nei romanzi di Sciascia l'atipicità ha un significato esistenziale e ideologico radicato nell'essenza del personaggio [...]».

⁷ Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia come metafora* cit., p. 5.

insomma, le storie di Sciascia intonano un *requiem* dissacrante, tra parodia e tragedia, del romanzo giallo puro e conformistico.⁸

Al di là del modo in cui si voglia interpretare il persistente ricorso alla forma d'arte del giallo – certo la più adatta, come spiega lo stesso autore, per illustrare le nefandezze del potere, per inseguire caparbiamente scampoli di verità, per saggiare gli ultimi spazi operativi a disposizione della giustizia⁹ –, occorre prendere atto fino in fondo di questa anarchica, conflittuale posizione dell'autore nei confronti del genere di riferimento. E per farlo, per individuare con precisione la linea di confine letterario in cui si muove la sua opera, è necessaria un'indagine sulla dottrina poliziesca di Sciascia. La destrutturazione, a cui segue l'originale ricreazione, della *murder story*, presuppone una conoscenza non superficiale del 'sottobosco' giallo. Per documentarla appieno, dobbiamo rifarci al periodo in cui Sciascia, nel primo dopoguerra, comincia, con un paziente apprendistato, a costruire e delineare la sua personalità di scrittore. Nel 1950 presso l'editore Bardi di Roma Sciascia pubblica il suo primo libro, *Le favole della dittatura*, rivisitazione satirica dell'esperienza fascista. Si apre così, per il maestro elementare non ancora trentenne, un decennio fondamentale: sono gli anni di «Galleria», di cui Sciascia sarà direttore fino al 1959, delle nuove, importanti amicizie (basti il nome di Pasolini), dell'inizio, con il saggio *Pirandello e il pirandellismo* (1953), di una lunga riflessione critica sull'opera del drammaturgo di Girgenti; sono gli anni dell'attiva collaborazione a riviste letterarie e giornali, una vasta produzione che getta una prima luce sugli interessi culturali del giovane scrittore, pronto ad offrire prove narrative sempre più convincenti, come *Le parrocchie di Regalpetra* (1956) e *Gli zii di Sicilia* (1958). Un decennio di formazione e di acquisizione della consapevolezza di un destino legato al mestiere della scrittura, ma anche un periodo di feconda me-

⁸ I più attenti lettori, tra i quali va annoverato Calvino, lo avevano compreso sin dalle prime prove poliziesche. In una lettera del novembre 1965, l'autore di *Palomar*, che aveva appena terminata la lettura in anteprima di *A ciascuno il suo*, scriveva al recalmutese: «Ho letto il tuo giallo che non è un giallo, con la passione con cui si leggono i gialli, e in più il divertimento di vedere come il giallo viene smontato, anzi come viene dimostrata l'impossibilità del romanzo giallo nell'ambiente siciliano» (I. Calvino, *I libri degli altri*, Torino, Einaudi, p. 538).

⁹ «[...] utilizzo spesso il discorso del romanzo poliziesco, questa forma di resoconto che tende alla verità dei fatti e alla denuncia del colpevole, anche se non sempre il colpevole si riesce a trovarlo» (L. Sciascia, *La Sicilia come metafora* cit. p. 87).

ditazione intorno a letture nuove e pregresse, certo una stagione che prepara la definitiva consacrazione segnata dal successo de *Il giorno della civetta* (1961), il primo romanzo in cui Sciascia adopera, pur con accorgimenti e devianze, la tecnica compositiva della *detection-story*. E proprio nel lavoro di riorganizzazione di un patrimonio letterario eterogeneo, nel recupero di quello stravagante capitale di letture che un *enfant amoureux de cartes et d'estamps* nato in un piccolo paese dell'entroterra siciliano si era potuto consentire, la precoce frequentazione del genere giallo prende rilievo e determina i primi risultati sul piano critico, come testimoniano, per l'appunto nel decennio tra il '50 e il '60, i numerosi contributi sugli autori e sui personaggi polizieschi.

Spiega Sciascia in uno dei rari ritorni alla recensione di un libro giallo, un intervento del 1987 su «L'Espresso» che nel titolo – *Un giallo per dormire* – ribaltava ironicamente il noto *slogan* mondadoriano:

Dei duemila 'gialli' settimanali pubblicati da Mondadori, credo di averne letti almeno trecento, e la maggior parte tra adolescenza e giovinezza, quando leggevo di tutto e quel tutto, mancando nel paese una libreria, si trovava nelle grame biblioteche familiari e dal giornalaio.¹⁰

Se nelle «biblioteche familiari» l'autore più presente era probabilmente William Galt, i cui fluviali romanzi storici lasceranno tracce importanti nella narrativa sciasciana,¹¹ dal giornalaio il giovane lettore poteva trovare, oltre all'amato «Omnibus» di Longanesi, il giallo Mondadori e, fra il '35 e il '37, il primo *pulp magazine* italiano, il «Cerchio verde», che pubblicava il meglio della giallistica italiana ed europea (ma cominciavano anche ad apparire le storie violente di Hammett).¹² Certo buona parte di queste letture giovanili – perciò forse

¹⁰ L. Sciascia, *Un giallo per dormire*, «L'Espresso», 28 giugno 1987.

¹¹ «Le leggevano [le opere di William Galt] anche gli studenti e i professionisti, e ben rilegate si trovano oggi in molte biblioteche di famiglia [...]. Tra i quattordici e i quindici anni sono stato anch'io lettore di William Galt: e nella dimensione della memoria qualche scena dei suoi libri assume una trasfigurata suggestione» (L. Sciascia, *Memoria di William Galt*, «Letteratura» I, 1953, pp. 63-64; la cit. è a p. 64).

¹² Si veda ora l'antologia degli autori italiani che hanno collaborato alla rivista curata da Gisella Padovani e Rita Verdirame: *L'almanacco del delitto. Storia e antologia del «Cerchio Verde»*, Palermo, Sellerio, 1990. Diciamo per inciso che quanto pubblicato negli ultimi due decenni dalla casa editrice palermitana intorno alla letteratura poliziesca potrebbe

incancellabili, futura, vitale memoria del saggista e del romanziere –, riemergono con puntualità nei più o meno brevi saggi che Sciascia sparpaglia in varie riviste, a partire da un articolo del 1953 apparso su «Letteratura». Il titolo del contributo, *Letteratura del «giallo»*, nascondeva una piccola ambizione subito confermata dal discorso d'esordio: «Sarebbe da tentare un saggio sul *giallo* [...]».¹³ Sciascia riteneva che il momento fosse opportuno per iniziare a perlustrare senza pregiudizi i generi commerciali, quel «sottobosco letterario» che aveva nel giallo la sua «zona più interessante». Lo scrittore siciliano notava, ad esempio, che operatori del genere come Raymond Chandler¹⁴ e spiriti critici brillanti, anche italiani, quali Oreste Del Buono e Attilio Bertolucci, non disdegnavano, con «spregiudicatezza e intelligenza», l'indagine su questa produzione letteraria,¹⁵ e soprattutto registrava l'interesse crescente degli editori pronti a varare progetti ambiziosi che si allineavano alle storiche pubblicazioni Mondadori: «Intanto, gli editori Garzanti e Longanesi iniziano la pubblicazione di collane di *gialli* [...]».¹⁶ Non bisogna sottovalutare l'importanza di queste note editoriali, che illustrano in tempo reale le nuove proposte di mercato e il conseguente aumento dell'offerta dovuto ad una diversificazione del prodotto. In Italia, più che altrove, il panorama poliziesco era in sub-

formire materiale per la stesura di un nuovo, e tutt'altro che secondario, capitolo sulla cultura gialla di Leonardo Sciascia, consigliere editoriale discreto quanto decisivo.

¹³ L. Sciascia, *Letteratura del «giallo»*, «Letteratura» I, 1953, pp. 65-67 (da ora in poi *Letteratura*); la citazione è a p. 65.

¹⁴ «[...] scritti sul *giallo* cominciano a venir fuori sui settimanali, e di un certo interesse ci sembra quello di Raymond Chandler [...]» (*ibidem*). Sciascia si riferiva sicuramente a *The Simple Art of Murder*, pubblicato con il titolo *Delitti senza passione*, «L'Illustrazione Italiana», febbraio 1953. Ma nell'agosto dello stesso anno, il saggio chandleriano con il titolo *La semplice arte del delitto* apriva l'«Omnibus» di Mondadori a cura di Alberto Tedeschi e Ida Omboni: R. Chandler, *Philip Marlowe investigatore*, Milano, Modadori, 1953, pp. 7-23 (poi nel secondo volume di R. Chandler, *Tutto Marlowe investigatore*, a cura di O. Del Buono, Milano, Mondadori, pp. 731-749). Chandler pubblicò *The Simple Art of Murder* nel 1944 in «The Atlantic Monthly». Dal saggio di Chandler Sciascia sembra prendere in prestito qualche giudizio, ad esempio circa i contatti tra Hammet ed Hemingway: «D'altra parte, pensiamo che Hammett abbia avuto una influenza notevole su Hemingway [...]» (*Letteratura*, p. 64); «Eppure, per quanto ne so io, Hemingway può avere imparato qualcosa da Hammett [...]» (R. Chandler, *La semplice arte del delitto* cit., p. 19).

¹⁵ Ma proprio Oreste Del Buono, patriarca degli studi sulla letteratura di consumo, riteneva a quel tempo superflua una storia del giallo. Cfr. la parte conclusiva dell'articolo *Il romanzo nero*, «Il Politecnico» II, 1947, pp. 39-42.

¹⁶ *Letteratura*, p. 65.

buglio: passati gli anni della censura fascista – prima all’insegna del ridicolo nazionalismo, poi, con la definitiva messa all’indice dei gialli, della preservazione della salute morale dei cittadini¹⁷ –, ecco l’invasione dei maestri americani dell’*hard-boiled*, da Hammett a Spillane. Si trattò di un evento editoriale che ebbe un grosso impatto sul pubblico italiano, per la prima volta indotto a fronteggiare storie ricche di ‘piombo e sangue’, per dirla con la traduzione italiana di un celebre titolo di Hammett (*Red Harvest*), venate di uno spregiudicato erotismo che poco aveva da spartire con la prurigine di stampo dannunziano a cui avevano abituato nel ventennio le saghe di Carolina Invernizio e Guido da Verona.

La mancanza di un lavoro di inquadramento storico-critico del genere poliziesco, la rinnovata fortuna editoriale e il crescente interesse del pubblico, sembrano suggerire a Sciascia un più deciso impegno verso l’analisi del prodotto giallo, se non una sua surrettizia rivalutazione; e il più ampio e circostanziato articolo dell’anno successivo su «Nuova corrente» – di accattivante orientamento preliminare, che lascia presagire ulteriori sviluppi e approfondimenti della ricerca in corso, come si desume sin dal titolo: *Appunti sul «giallo»* – a cui si affianca un nuovo intervento su «Letteratura» dedicato al bonario protagonista dei libri di Simenon, il commissario Maigret,¹⁸ parrebbe confermare l’interesse esegetico per il sottobosco giallo. Eppure, al di là delle pubblicazioni di quegli anni, l’indagine, almeno quella sui testi, si stava volontariamente arrestando. Quel che Sciascia prospettava come un’interessante opportunità di ricerca – un saggio sul giallo – non sarà lui a coglierla¹⁹ e anche nel suo intervento più sostanzioso, la *Breve storia del romanzo poliziesco* del 1975 poi confluita in *Cruciverba*, non farà altro, come avremo occasione di verificare, che ripro-

¹⁷ Come è noto, si dovevano limitare le pubblicazioni di autori stranieri, dando spazio agli scrittori nostrani: il buon Varaldo, Lanocita, De Stefani, dovevano tener bordonone nei confronti di Edgar Wallace, Van Dine, Rex Stout ecc. In seguito, a guerra iniziata, il Ministero della Cultura Popolare fece sospendere nel ‘41 le pubblicazioni di libri gialli. Cfr. L. Rabbelli, *Storia del giallo italiano*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 185 ss.

¹⁸ L. Sciascia, *La carriera di Maigret*, «Letteratura» II, 1954, pp. 73-75 (da ora in poi *La carriera*).

¹⁹ In Italia il primo contributo di un certo respiro, il cui titolo verrà ripreso da Sciascia, sarà offerto da A. Del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza, 1962.

porre, con minime varianti, il percorso storico critico e le conclusioni già presenti nei primi tre lavori apparsi su rivista tra il '53 e il '54, a cui si aggiungono le 'appendici' del '57 apparse su «Tempo libero» di cui daremo conto tra poco.

Possiamo interrogarci sul perché Sciascia non abbia coronato questo suo interesse con uno studio esaustivo. Una possibile risposta, pur di riflesso, era già presente nel primo articolo del '53: «Ma da tutti questi *gialli* che festonano le edicole, ci vien fatto di osservare come, in complesso, il prodotto tenda sempre più a snaturarsi, a perdere quella caratteristica di rompicapo o *puzzle* narrativo, spesso brillante e non privo di intelligenza, e ad assumerne altra che non è infine che quella di un sommario di gratuite atrocità e ancor più gratuite rappresentazioni erotiche. Basta leggere Spillane, scrittore venduto con punte di tredici milioni di copie negli Stati Uniti, per vedere dove il romanzo poliziesco sia andato a finire».²⁰ Il genere stava ormai deragliando dal suo tragitto, per così dire, classico. La nuova tendenza incontrava il netto rifiuto di Sciascia, un rifiuto che a questa altezza di tempo, come è facile intuire, è anche di natura ideologica. Gli sviluppi *noir* del poliziesco di matrice americana producevano testi intrisi di sottocultura politica, di violenza e di irritanti volgarità: la genuina confezione del giallo originariamente codificato dai racconti di Poe era irrimediabilmente deturpata. Sciascia restava fedele a quelle letture consumate nell'adolescenza e nella giovinezza, ai capolavori dell'enigma di scuola anglosassone, ai cervellotici intrighi impostati sul codice Freeman: libri che in Italia dal '29 in poi avevano trovato spazio nella collana dei «Gialli Mondadori». Constatata l'adulterazione del prodotto, ai lettori di buon gusto non restava altro che ripiegare sui vecchi titoli: «I buoni lettori del giallo – non il gran pubblico dei lettori, ma quei pochi che cercano nel giallo il gioco ingegnoso, il divertimento; lettori che vorremmo dire di natura filologica, che esercitano cioè nella lettura di libri simili una inclinazione filologica [...] – i buoni lettori, diciamo, non potranno che tornare a leggere i vecchi gialli».²¹

²⁰ *Letteratura*, p. 65.

²¹ L. Sciascia, *Appunti sul «giallo»*, «Nuova corrente» I, 1953, pp. 65-67 (da ora in poi *Appunti*); la cit. è a p. 66.

Se riprendiamo per un attimo l'articolo del 1987 pubblicato su «L'Espresso» e allarghiamo la citazione, troviamo una retrospettiva ed ineccepibile conferma, a distanza di più di trent'anni, delle ragioni di quel nauseato rifiuto:

Altri libri mi allontanarono poi dal 'giallo', emarginandolo a lettura 'ferroviaria', da viaggio; ma me ne allontanò anche la rappresentazione sempre più invadente della violenza sadicamente esibita o masochisticamente subita degli investigatori protagonisti: e il punto di rottura lo segnò, per me, il Mike Hammer di Spillane.²²

Come vedremo, l'attacco a Spillane, già presente nel contributo del 1953, è una sorta di ossessivo *refrain* negli articoli che Sciascia dedica al giallo; ma quel sentimento di disgusto nei confronti della 'scuola dei duri' dovette appartenere ad un'intera generazione di lettori, perlomeno i lettori di «natura filologica».²³

²² Idem, *Un giallo per dormire* cit.; ma cfr. L. Sciascia, *Nota* a G. Holiday Hall, *La fine è nota*, Palermo, Sellerio, 1990, pp. 249-251 (da ora in poi *Nota*): «Il 'giallo' è sempre stato il mio viatico ferroviario» (la cit. è a p. 249). Può dirsi quindi una giunta di carattere autobiografico quella che Sciascia regala ad un suo personaggio, l'avvocato Vaccagnino: «Il viaggio da Roma a Maddà, su un treno che partendo da Roma alle otto del mattino arrivava a Maddà sette minuti dopo la mezzanotte, l'avvocato Vaccagnino sistematicamente lo impiegava leggendo un quotidiano, tre rotocalchi e un romanzo poliziesco» (cfr. *Un caso di coscienza*, in *Il mare color del vino*, *Opere*, I, p. 1343).

²³ Prendiamo nota anche del meditato giudizio di Gesualdo Bufalino, tratto da una pagina di *Cere perse*, che presenta innegabili analogie con i passi di Sciascia che abbiamo sin qui riportato, confermando quella mutua solidarietà letteraria e spirituale – stavolta in merito al materiale poliziesco – così evidente tra i due scrittori siciliani: «Alla stazione, per andare a raggiungere una cara malata lontana. Davanti al chiosco esito, mi domando quale lettura valga meglio a intorpidirmi i pensieri o, quantomeno, a sparpagliarli via dal punto cieco dove s'impietrano spaventati. Esito: i titoli dei giornali squillano i soliti orrori, abbasso il capo per non vederli. Quanto al piccolo Montaigne, al piccolo Pascal che ho nascosto meccanicamente fra due camicie, ahimé, hanno già dato, non mi possono aiutare più. Insomma, comprerò un romanzo giallo. Appartengo alla generazione che molti decenni fa patì come un sopruso l'avvento dell'investigatore pugilista e dromomane, picchiato a sangue sin dal primo capitolo, ma abile a risuscitare dopo una spugnatura come qualunque calciatore a San Siro. Abituato ai bei tempi, quando il delitto si consumava in modi sornioni, con strumenti acuminati e mellifluidi, uno stiletto, un veleno; contento degli scioglimenti canonici, in salotti o biblioteche dalle nobili *boiseries* vittoriane, con un solido *policeman* dietro ogni porta a impedire le fughe e con gl'indiziati tutti in circolo succube attorno a una 'testa d'uovo' o alla cuffietta d'una zitella... viziato da tutto questo, Marlowe mi spaventò. Ce ne volle perché capissi ch'era *totus* fitzgeraldiano: una specie di Gatsby infelice, dietro i cui pugni e le fragorose pistole si nascondeva una deserta impotenza ad amare. Mi sopravvisse ugualmente l'intolleranza per gli epigoni suoi [...]» (G. Bufalino, *In margine a un libro giallo*, in *Cere perse* cit., p. 130).

Sono poco più di una decina gli scritti dedicati da Sciascia al genere poliziesco. Oltre a quelli già ricordati direttamente, occorre menzionare gli articoli scritti nel 1957, frutto della collaborazione a «Tempo libero», supplemento de «Il Lavoro», settimanale della CGIL. Alla pagina 14 dell'inserto c'erano alcune rubriche culturali fisse: recensioni sulle novità cinematografiche, di pugno di Giuseppe Dessì, e su quelle teatrali, con interventi di Ghigo De Chiara, a cui si accompagnavano di solito brevi articoli sulla letteratura popolare, firmati da Lietta Tornabuoni, Libero Bizzarri e dallo stesso Sciascia. Quest'ultima rubrica portava il titolo *Sottobosco letterario*, che possiamo considerare uno stilema sciasciano. Dal gennaio all'ottobre 1957, alla frequenza di circa uno ogni mese, lo scrittore di Recalmuto firma cinque articoli di argomento poliziesco, alcuni dei quali in forma di recensione, più altri curiosi contributi.²⁴ Dei cinque riservati al giallo, quattro sono incentrati su noti scrittori del genere: Simenon, Spillane, Chesterton, Wallace; il quinto è una recensione alla *Petite histoire du roman policier* di Hoveyda.²⁵ Dalla lettura di questi brevi interventi si possono ricavare alcuni punti fermi della saggistica gialla sciasciana, posizioni critiche già palesi negli interventi del '53 e del '54: l'interesse, e anche l'apprezzamento, per scrittori come Chesterton e Simenon, che hanno saputo dare tono e qualità alla narrativa poliziesca; la severa condanna nei riguardi dell'opera di Spillane; la scarsa considerazione per alcuni professionisti del genere come Edgar Wallace; l'attenzione per le novità bibliografiche, soprattutto di area francese, che rimarrà costante anche nei decenni successivi. Più in generale, invece, si può dire che i cinque contributi pubblicati su «Tempo libero» non sono altro che una quintessenza, ma più spesso una fedele riproposta, di brani tratti dai saggi scritti tre, quattro anni prima, tanto che potremmo

²⁴ Si tratta della presentazione di una fortunata biografia di Marilyn Monroe (L. Sciascia, *Vite di Marilyn*, «Tempo libero», suppl. de «Il Lavoro», 21 aprile 1957), di un nuovo omaggio a William Galt (idem, *Uomini d'onore*, ivi, 16 giugno 1957) e di una gustosa riflessione su una raccolta di strafalcioni linguistici prodotti dalla burocrazia statale e militare (idem, *Della stupidità*, ivi, 20 ottobre 1957).

²⁵ Cfr. rispettivamente idem, *Il commissario Maigret*, «Tempo libero», suppl. de «Il Lavoro», 27 gennaio 1957; idem, *Il giustiziere*, ivi, 24 febbraio 1957; idem, *Il prete poliziotto*, ivi, 17 marzo 1957; idem, *Una storia del giallo*, ivi, 19 maggio 1957; idem, *L'impero di Wallace*, ivi, 4 agosto 1957.

già fare un elenco degli stereotipi sciasciani sia sul piano formale che su quello dei contenuti.

D'altra parte, la tendenza di Sciascia a recuperare, talvolta senza modifiche, quanto in precedenza scritto, era riscontrabile già nel più ampio saggio del '54, *Appunti sul «giallo»*, nel quale si notavano alcuni del primo lavoro, *La letteratura del «giallo»*, piccolo serbatoio di idee, immagini, citazioni dal quale Sciascia continuerà ad attingere nel corso degli anni. Per stabilire questa continuità di scrittura bastano un paio di lampanti rilievi intertestuali:

[...] ci pare che, per esempio, l'attenzione alle 'vie della città', in un modo suggestivo e misterioso, provenga alla narrativa contemporanea dal romanzo poliziesco, soprattutto da quel Burnett che nel genere ha segnato una notevole svolta introducendo il gangsterismo organizzato e che ha fornito al cinema i soggetti di films quali *Scarface*, *Il piccolo Cesare* e *Giungla d'asfalto* (*Letteratura*, p. 65)

Tra quelli che si ancorarono alla cronaca e seppero vigorosamente sollevarla a materia d'arte, merita una particolare attenzione quel Burnett che introdusse nella letteratura poliziesca il gangsterismo organizzato e diede al cinema soggetti di films quali *Scarface*, *Il piccolo Cesare* e *Giungla d'asfalto* (*Appunti*, p. 34)

Il sottobosco letterario comincia ad essere, con spregiudicatezza e intelligenza, esplorato. Ora a noi pare che il giallo rappresenti la zona più interessante del sottobosco [...] (*Letteratura*, p. 65);

Il giallo... fa parte di quel sottobosco letterario che soltanto ora, con intelligenza e spregiudicatezza, comincia ad essere esplorato [...] (*Appunti*, p. 25).²⁶

L'esemplificazione riguarda solo quei passi in cui si trova una totale coincidenza testuale, ma è sottinteso che è l'intero discorso critico ad essere riaffermato con puntiglio.

Tuttavia, bisogna ricorrere alla *Breve storia del romanzo poliziesco*, il più cospicuo fra gli interventi sul giallo e l'unico ad essere inse-

²⁶ Aggiungo qui altri stilemi ripetuti alla lettera: «puzzle narrativo» (*Letteratura*, p. 65); «puzzle narrativo» (*Appunti*, p. 27); «labirinto algebrico» (*Letteratura*, p. 66); «labirinto algebrico» (*Appunti*, p. 34); «dilettantismo logico e consequenziario» (*Letteratura*, p. 66); «dilettantismo logico e consequenziario» (*Appunti*, p. 34); «il giuoco che i bambini fanno del carabiniere e del ladro» (*Letteratura*, p. 66); «il giuoco che i bambini fanno del carabiniere e del ladro» (*Appunti*, p. 28).

rito nei volumi delle *Opere*, per avere una precisa quanto definitiva nozione del modo in cui Sciascia ha trattato e miscelato i suoi materiali polizieschi e soprattutto per capire come sin dai saggi degli anni '50 le linee di ricerca e i punti d'arrivo della sua esplorazione della narrativa gialla fossero già definitive. Il maestro di Recalmuto per la stesura del saggio, apparso in due puntate sul settimanale «Epoca» nel settembre 1975, non ritenne opportune indagini suppletive, se non quelle mirate ad un aggiornamento critico; concepì il nuovo contributo come il definitivo deposito delle sue riflessioni sul genere poliziesco che aveva maturato vent'anni prima. Usando una tecnica che potremmo definire combinatoria, Sciascia 'riscrive' instancabilmente lo stesso profilo della letteratura gialla e ci consegna, pressoché inalterati, i suoi giudizi su autori e personaggi del genere. La *Breve storia del romanzo poliziesco* si presenta insomma come un vero e proprio centone, tanto che un'indagine comparativa può rivelare con facilità la persistenza dei riferimenti libreschi, delle argomentazioni critiche, delle ideoguida, che riproposte con identiche frasi da un articolo all'altro caratterizzano, insieme a puntuali citazioni, il suo discorso esegetico.

Abbiamo già avuto occasione di evidenziare, sin dal primo articolo del '53, l'insofferenza e la conseguente condanna di Sciascia nei riguardi dei romanzi di Spillane. Il truculento narratore americano si stava imponendo nel suo paese proprio tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50. Prezzolini, relatore in tempo reale delle novità d'oltre Oceano, ne parlava in questi termini: «Fra i 'gialli' c'è un nuovo venuto, che vive appartato dal mondo letterario: Michael Spillane. Sa il fatto suo. Vende milioni di copie dei suoi romanzi. S'infischia dei critici che dicono che non vale nulla. Ogni dieci pagine c'è un morto, ma non di quelli alla Carolina Invernizio. Le morti son sempre sanguinose, con lotte selvagge descritte come farebbe un macellaio. E gli amori son violenti. Spillane conosce il suo pubblico».²⁷ Negli Stati Uniti siamo nella cupa stagione del maccartismo; in Italia lo scontro ideologico è decisamente serrato. Il conservatore Prezzolini, americano d'adozione, professore emerito della Columbia University, non si turbava troppo per la svolta sanguinaria e marcatamente erotica imposta al ge-

²⁷ G. Prezzolini, *La letteratura americana del 1952*, in *America con gli stivali*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 679.

nera da Spillane; viceversa, il giovane scrittore siciliano di fede comunista, interessato alla letteratura popolare sia per antica vocazione biografica (le summenzionate letture dell'adolescenza), sia per le sollecitazioni che gli giungevano da Gramsci (e di riflesso da Vittorini), era disgustato dalla piega degenerativa che stava prendendo il poliziesco con le storie violente imbastite intorno alla figura di Mike Hammer, giustiziere misogino e fieramente anticomunista. Spillane conosceva per davvero il suo pubblico e Sciascia comprendeva bene «le ragioni segrete del suo successo – che risiedono prevalentemente nell'oscuro fascino della violenza e del terrore, nel gusto delle rappresentazioni atroci o addirittura sadiche». ²⁸ Così, gli attacchi a Spillane, emblema di un'ingiustificabile e pericolosa devianza, letteraria e politica al tempo stesso, si susseguono puntuali, con valore di denuncia, negli articoli di Sciascia, anche quando lo scrittore americano non è il soggetto dello scritto. ²⁹

Le posizioni di Sciascia in merito agli autori della letteratura gialla si basavano su poche voci critiche, la buona parte delle quali di matrice straniera. Tra quelle nostrane, se il prediletto Cecchi aveva aperto la via alla conoscenza degli scrittori anglosassoni – e quindi, nell'ambito

²⁸ *Appunti*, p. 28.

²⁹ Ecco una campionatura di giudizi sul giallista statunitense: «Un catalogo di violenze e di atrocità, di degenerazioni sessuali: questo è il *giallo* di Spillane. L'invenzione del poliziotto privato che non ha fiducia nei giudici e nelle giurie e fa giustizia da sé, è la grande trovata» (*Appunti*, p. 27); «Nella degenerazione del romanzo poliziesco, da un lato in senso erotico se non addirittura pornografico, dall'altro in senso propagandistico e *macartista* (e in Spillane la degenerazione in tutti e due i sensi è completa), restano [...]» (*Il commissario Maigret*); «Può sembrare strano che alla degenerazione del romanzo poliziesco verso forme di erotismo e di pornografia si accompagni una degenerazione egualmente notevole verso forme di propaganda politica [...] Spillane è un pensatore, un teorico addirittura. In primo luogo: non ha fiducia nei giudici e nelle giurie. Quando trova il colpevole, lui se lo fa fuori con la 45, sparandogli al ventre per fargli meglio sentire la morte. In secondo luogo: non ha fiducia nel governo del suo paese per quanto riguarda la lotta contro i comunisti. Ragion per cui, quando trova i comunisti, lascia la 45 e imbraccia addirittura il mitra» (*Il giustiziere*); «Hammer non si contenta di battere la polizia nella corsa alla verità, al colpevole; agisce come se la polizia non ci fosse, come se non ci fossero le leggi dello Stato, come se non ci fossero giudici e giurie. *Io, il giudice* si intitola il primo libro di Spillane con Hammer protagonista: e si è venduto a milioni di copie, che è brutto segno. Per di più, Spillane ha nei riguardi della politica estera che il suo paese conduce la stessa fiducia che ha nei riguardi della polizia e dei tribunali: ed Hammer si mette a fare giustizia, con la sua calibro 45, anche in campo politico. I comunisti sono per lui la feccia, la lebbra di cui bisogna ripulire l'America. A colpi di 45» (*Breve storia del romanzo poliziesco*, in *Opere*, II, pp. 1193; da ora in poi semplicemente *Breve storia*).

del genere giallo, a Conan Doyle, Chesterton, Greene – Savinio, come vedremo, aveva offerto le prime chiavi per penetrare il segreto del successo della serie Maigret di Simenon. Tuttavia, lasciando da parte le spigolature gramsciane e qualche vecchio articolo di Guido Piovene, Prezzolini era, allora, uno dei pochi letterati italiani che con grande disinvoltura si occupava in termini storici e sociologici del poliziesco. Le sue riflessioni su un genere che aveva tanta fortuna in America, ma che ormai aveva preso campo anche alle nostre latitudini, furono tenute presenti da Sciascia. Lo scrittore vociano, autore di un contributo dal titolo *Il romanzo poliziesco è frutto della civiltà moderna* pubblicato nel luglio 1953 su «L'illustrazione italiana», in cui si confessa con orgoglio formidabile lettore di gialli – «un romanzo giallo in media al giorno (o meglio, alla sera)» –, viene menzionato per la prima volta da Sciascia nell'articolo del '54 su «Nuova corrente» e in seguito, riportando lo stesso passo, nel saggio poi confluito in *Cruciverba*.³⁰ Il semplice disegno storico (da Poe all'*hard boiled*) e molti dei rilievi critici (iterazione di un immutabile meccanismo diegetico; personaggi dai ruoli fissi; importanza di una 'spalla' accanto al *detective*; interesse di autori di qualità per le procedure narrative del giallo ecc.) vengono condivisi e ripresi da Sciascia, i cui debiti nei confronti del pezzo di Prezzolini sono consistenti e non sempre dichiarati. Si confrontino i seguenti brani:

La formula tradizionale è questa: vien posto un problema, e si ricerca la soluzione; un assassinio, e bisogna trovare movente e colpevole. I dati del problema sono gli indizi materiali o il comportamento di un certo numero di persone. Il delitto viene quindi ricostruito, attraverso la riflessione del detective, nei suoi elementi fisici e psicologici. Come in un processo matematico, affiorano dapprima delle dimostrazioni per assurdo; finché si giunge alla dimostrazione vera, in cui tutti i pezzi com-

Il 'giallo' si può ordinariamente ridurre ad una formula: un problema vien posto (un assassinio per lo più); la ricerca della soluzione del perché e del colpevole viene esposta con tutte le sue vicende (una lotta d'intelligenza fra il carabiniere e il ladro), ed occupa la maggior parte della narrazione; finalmente si arriva alla soluzione [...] Il primo a darne la formula completa fu un poeta romantico americano, che aveva modernissime inclinazioni intellettuali, e la cui teoria estetica è proprio fondata

³⁰ Cfr. rispettivamente *Appunti*, p. 30 e *Breve storia*, p. 1194.

baciano e la ricostruzione si fa articolata e sicura in ogni dettaglio. Il primo a dare questa formula perfetta e insuperabile è stato Edgar Poe (*Appunti*, p. 29) sopra un gioco intellettuale: Edgar Allan Poe (*Il romanzo poliziesco è frutto della civiltà moderna*)

Il 1953 si segnala come un anno ricco di interventi sulla letteratura poliziesca: oltre agli interventi di Sciascia e Prezzolini, e a un articolo di Cecchi su Greene, occorre rammentare la trasmissione messa in onda il 15 gennaio dal Terzo Programma della radio. Allestito con finezza e competenza da Attilio Bertolucci, il testo radiofonico intendeva celebrare i cento anni del giallo e si configurava come un lunga sequenza di letture tratte dagli autori di maggior prestigio amalgamate dalle parole di presentazione e di commento dello scrittore di Parma.³¹ L'antologia di Bertolucci non era sfuggita all'attenzione di Sciascia, subito pronto a farne menzione nel suo primo articolo³² e a servirsene in seguito per le sue incursioni critiche nel settore poliziesco. Può stupire che il maestro di Recalmuto, prima in *Appunti sul «giallo»* e in seguito nella *Breve storia del romanzo poliziesco*,³³ riesca a citare direttamente le argomentazioni espresse da Bertolucci via etere; ma la spiegazione, che mostra quanto fosse accurata l'indagine del giovane Sciascia, la fornì, a distanza di molti anni, proprio Attilio Bertolucci in un articolo uscito su «La Repubblica» il 6 aprile 1979, articolo concepito come una simpatica *lamentatio* per essere stato escluso dalla doppia pagina del giornale di Scalfari che, qualche giorno avanti, il primo aprile, aveva festeggiato con interventi di Nico Orengo, Alberto Tedeschi e H.R.F. Keating i cinquant'anni del giallo italiano:

³¹ Un Articolo a p. 13 del «Radiocorriere» (11-17 gennaio 1953) firmato G.D.V. intitolato *Cento anni di giallo* dava informazioni sulla trasmissione della seconda serata del giovedì (ore 22.25), mentre alla pagina dei programmi (p. 26) si leggeva: «*Cento anni di "giallo"*. Un programma dedicato alla letteratura poliziesca con testi di Horace Walpole, Edgar Allan Poe, Wilkie Collins, Sir Arthur Conan Doyle, G.K. Chesterton, Thomas Burke, Agata Christie, Edgar Wallace, Raymond Chandler, a cura di Attilio Bertolucci. Compagnia di prosa di Milano della Radio Italiana. Regia di Claudio Fino».

³² «Per il terzo programma della RAI Attilio Bertolucci ha curato una buona documentazione» (*Letteratura*, p. 65).

³³ «Se Dupin era un ultimo Aroldo romantico, – dice Attilio Bertolucci – Cuff un eccentrico di misura vittoriana, Sherlock Holmes è già un esteta, che con lunghe dita bianche e nervose avvita all'estremità della siringa l'ago sottile per l'ennesima iniezione di cocaina in soluzione al sette per cento, va ai concerti di musica tedesca per concentrarsi [...]» (cfr. *Appunti*, p. 23 e p. 31; *Breve storia*, pp. 1187-1188).

Il paginone dedicato il primo aprile dalla «Repubblica» al giallo mi ha ingelosito. Perché non sono stato invitato a collaborarvi? È vero che non risulta essere io uno specialista del genere, anche se tanti anni fa una serata a soggetto su «cento anni di poliziesco» da me assemblata (le citazioni, da Collins a Hammett, superavano ampiamente, e giustamente, le mie digressioni) e trasmessa dal Terzo Programma, aveva meritato l'attenzione di quel maestro di gialli 'sui generis', di 'carabinieri-stories' che è Leonardo Sciascia. Come lo so? Le sedule collaboratrici degli Angioletti, dei Gadda, dei Petroni, dei Magli, del giovane Cattaneo, cui fra il '50 e il '60 andava la fervorosa cura di quell'utile, e non forse a sufficienza apprezzata fascia di programmi radiofonici, mi chiesero se consentivo all'invio di una copia del mio dattiloscritto allo scrittore siciliano, che, bontà sua, l'aveva richiesto. Assentii con gioia, se pure la meritata fama internazionale del nostro fosse appena alla sua aurora.³⁴

Rimanendo sul versante della critica italiana, quale verifica ulteriore della tendenza ad una calibrata opera di 'riscrittura', caratteristica dello Sciascia saggista, nonché, è noto, dello Sciascia romanziere, può risultare utile un confronto con il dettato di Savinio, scrittore che acquisterà sempre maggior peso nella parabola artistica del maestro di Recalmuto. L'articolo nel supplemento de «Il Lavoro» intitolato *Il commissario Maigret* riprende quasi per intero, con piccole correzioni, tagli e aggiustamenti, il precedente *La carriera di Maigret* pubblicato su «Letteratura». Alla base dei due articoli, un tempestivo scritto di Savinio su Simenon, apparso per la prima volta sulle colonne de «L'Italia letteraria» nel '33. In entrambi i contributi Sciascia cita lo stesso passo saviniano: «Mancava finora alla Francia un romanzo poliziesco nazionale. Questa lacuna è stata felicemente colmata da Georges Simenon. Questi non somiglia all'autore solito di romanzi polizieschi. Il suo stile non è quello asmatico, stenografico e deplorevolmente asintattico che distingue questa forma di narrazione. Redattore di romanzi mensili e popolari, Georges Simenon, sotto sotto, è un Dostoevskij minore; e dietro il meccanismo poliziesco dei suoi libri, par di sentire la voce più intima dell'autore, che con insistenza dolce avverte: *majora canamus*». Ma se in questo caso la citazione è dichiarata, quando Sciascia mette in rilievo la straordinaria fecondità dello scrittore fran-

³⁴ L'articolo, intitolato *Perché mi avete escluso dal paginone «giallo»?*, si legge ora in A. Bertolucci, *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 38-40.

cese,³⁵ non fa altro che appropriarsi, è il caso di dirlo, di un brano del breve scritto di Savinio. La comparazione tra i passi, come nel caso precedentemente mostrato dell'articolo di Prezzolini, palesa una riscrittura che fa pensare al *Pierre Menard autore del Don Chisciotte* di Borges, racconto molto amato da Sciascia, sul quale avremo modo di soffermarci tra breve:

Georges Simenon, che in principio aveva abbreviato il proprio nome in Georges Sim, esordì non molti anni sono, e in maniera che merita ricordo. Egli aveva scommesso di scrivere un romanzo *coram populo* e nello spazio di un mese. Fece collocare una gabbia di vetro nell'atrio del *Petit Parisien*, ed entratovi dentro con stilografica e cartelle, si mise al lavoro con coraggio da leone. Nei primi tre giorni tutto andò bene, perché una folla compatta faceva ressa a guardare lo scrittore al lavoro. Ma dopo il terzo giorno, non ci fu un cane che si occupasse di lui. Indispettito e deluso, Georges Sim piantò lì romanzo e gabbia di vetro, noleggiò un battello fluviale e salpò per ignota destinazione. Per assai tempo non si seppe più nulla di lui. Ma un giorno cominciarono ad arrivare all'editore Fayard, e dai punti più diversi del globo, i manoscritti di quei romanzi polizieschi, che dovevano iniziare la fortuna di Georges Simenon. Simenon, pari in questo a molti letterati francesi, dà fuori una mo-

Georges Simenon esordì, col nome di Geoges Sim, in un modo singolare: si fece chiudere in una gabbia di vetro collocata nell'atrio del 'Petit Parisien' con l'intenzione di scrivere entro un mese, *coram populo*, un romanzo. Sembra che nei primi giorni si sia registrato un certo movimento di pubblico intorno alla gabbia trasparente; poi tutto cessò, e Simenon andò a finire il suo romanzo su un battello fluviale preso a nolo. Siamo sicuri sarebbe riuscito a farcela, se ad un certo punto il pubblico non avesse mostrato di aver più buon gusto di lui. Ancor oggi, ogni mese egli dà fuori il suo romanzo: dieci pagine al giorno, trecento in un mese. Libri in cui non è niente di abborracciato, di incongruente; in cui fin dalla prima pagina si è sicuri che l'autore sa *come andrà a finire*, e non appiccicherà una qualsiasi soluzione, né dimenticherà un dettaglio, un incastro, una vibrazione psicologica.³⁶

³⁵ Lo stesso Simenon si definiva un «albero da romanzi» in una lettera ad André Gide (cfr. A. Gide-G. Simenon, *Caro Maestro, Caro Simenon. Lettere 1938-50*, Prefazione di M. Vallora, Milano, Archinto, 1989, p. 27).

³⁶ Le due citazioni affiancate sono tratte rispettivamente da A. Savinio, *Romanzo poliziesco*, in *Souvenirs*, Palermo, 1976, pp. 197-198, e da *La carriera*, p. 74. Piccoli tagli e varianti nell'articolo su «Tempo libero»: «Georges Simenon esordì, col nome di Geoges Sim, in un modo singolare: si fece chiudere in una gabbia di vetro collocata nell'atrio del 'Petit

le tale di lavoro, di cui i romanzieri nostrani non hanno la più pallida idea. Come la luna che si rinnova di mese in mese, Georges Simenon pubblica un nuovo romanzo ogni trenta giorni. E non si creda che sieno libricoli scribacchiati alla svelta. No: sono trecento pagine tirate a pulimento, trame intricatissime e risolte con maestria, figure e caratteri disegnati con evidenza e precisione, documentazione impeccabile di città e paesi, e di tanto in tanto, un tono, un accento che denotano lo scrittore di razza.

Se ci limitiamo alla lettura dei singoli dati, se non contempliamo retrospettivamente quella predisposizione al mosaico letterario che sarà per l'appunto anche di Borges, questo atteggiamento di Sciascia può apparire imbarazzante e sul suo lavoro potrebbe persino allungarsi il sospetto del plagio. Ma le procedure, i metodi del saggista non sono diversi da quelli del romanziere: «Non è più possibile scrivere: si riscrive. E in questo operare – più o meno consapevolmente – si va da un riscrivere che attinge allo scrivere (Borges) a un maldestro e a volte ignobile riscrivere. Del riscrivere io ho fatto, per così dire, la mia poetica: un consapevole, aperto, non maldestro e certamente non ignobile riscrivere. Tutto pagato».³⁷ Il continuo rifluire di immagini, di pensie-

Parisien' con l'intenzione di scrivere entro un mese, *coram populo*, un romanzo. Sembra che nei primi giorni si sia registrato un certo movimento di pubblico intorno alla gabbia; poi cessò, e Simenon andò a finire il suo romanzo su un battello fluviale preso a nolo. Siamo sicuri che sarebbe riuscito a farcela, se ad un certo punto il pubblico non avesse mostrato di aver più buon gusto di lui. Ancor oggi, ogni mese egli dà fuori il suo romanzo: dieci pagine al giorno. Romanzi in cui non è niente di abborracciato, di incongruente; in cui fin dalla prima pagina si è sicuri che l'autore sa *come andrà a finire*, e non appiccicherà una qualsiasi soluzione, né dimenticherà un incastro». Ma si leggano questi altri due passi sulle somiglianze tra i personaggi polizieschi e quelli della commedia dell'arte: «Questi [il *detective*], per esigenze decorative, è un tipo fisso e rigorosamente determinato; è un personaggio somaticamente e psichicamente immutabile, come le maschere della commedia dell'Arte o il tiranno del Teatro dei Burattini [...]» (A. Savinio, *Souvenirs* cit., p. 196); «Una caratteristica dei poliziotti protagonisti di *gialli* è quella della loro tipizzazione fisica e psicologica, nell'ambiente e nel tempo, come di maschere della commedia dell'arte» (*Appunti*, p. 74).

³⁷ Cfr. *14 domande a Leonardo Sciascia*, in *Opere*, I, p. VIII.

ri, di brani propri e altrui, prendono il significato di veri e propri incantamenti della memoria, che riattacca automaticamente, col manifestarsi di quella che potremmo definire nevrosi della citazione (diretta o indiretta che sia), quando il discorso critico o narrativo incappa, con una frequenza che cresce in proporzione alla sedimentazione culturale operante nell'uomo Sciascia, nei capisaldi filosofici e letterari dello scrittore siciliano.

Il forte legame di Sciascia con la cultura francese si manifesta anche in questi contributi sul poliziesco, nei quali è frequente il ricorso alla saggistica transalpina – nessuna confidenza, invece, mostra nei riguardi dei critici di lingua tedesca, come Bloch, Brecht, Kracauer –, seguita sempre con vigile cura e chiamata a riempire i vuoti della critica italiana. Le tessere testuali desunte dagli interpreti francesi sono sempre tempestive e, impeccabilmente tradotte, di prima mano³⁸ anche se poi, per il fatto di essere riproposte identiche da un contributo all'altro, finiscono per testimoniare, ancora una volta, l'immobilità del ragguaglio critico, saldamente ancorato alle pagine dei primi tre articoli.³⁹ Nel primo contributo su Simenon Sciascia dimostra anche il suo piglio antagonistico, dissentendo dalle folgorazioni euristiche che favorivano sommarie quanto anodine «promozioni» di autori di genere nell'empireo della grande letteratura: era ciò che aveva fatto Gide nel *Journal* e in *Interviews imaginaires* con Simenon e Hammett,⁴⁰ e

³⁸ Ad esempio, nella redazione del 1975 della *Breve storia del romanzo poliziesco* accoglie senza indugio le importanti riflessioni che Thomas Narcejac aveva offerte in quello stesso anno in uno dei libri più importanti sulla letteratura poliziesca, *Une machine à lire: le roman policier*, non a caso subito tradotto da Garzanti (*Il romanzo poliziesco*, Milano, Garzanti, 1975), anche se, al solito, Sciascia si serve tempestivamente del testo originale e traduce di suo pugno (cfr. *Breve storia*, p. 1189).

³⁹ Si prenda, per rimanere su Simenon, un brano di René Lalou che spiega l'originalità del metodo investigativo di Maigret: esso compare inalterato nei due scritti sul romanziere di Liegi degli anni '50 e riappare, nello stesso contesto sintattico, nella *Breve storia del romanzo poliziesco*. La stessa cosa accade ad una riflessione di Alain tratta dal *Système des beaux-arts*, che prima viene usata come epigrafe in *Appunti sul «giallo»*, e poi coadiuva il discorso sul dato psicologico presente nei gialli in altri due articoli. La citazione, tratta da R. Lalou, *Le roman français depuis 1990*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947, p. 107, si legge in: *La carriera*, p. 74; *Il commissario Maigret* cit., p. 14; *Breve storia*, p. 1195. La frase di Alain si legge in *Una storia del giallo* cit., p. 14 e in *Breve storia*, p. 1181.

⁴⁰ Gide, lo ricorda lo stesso Sciascia, si avvicinò ad Hammett dietro indicazione di Malraux. Nel *Journal* la consacrazione del romanziere americano è datata marzo 1943: «Lu avec un intérêt très vif (et pourquoi ne pas oser dire avec admiration) *The Maltese Falcon*

sarà ciò che farà, dichiarando la propria entusiastica adesione alla letteratura gialla, Jean Cocteau pochi anni dopo nella sua prefazione alla *Petite histoire du roman policier* di Hoveyda. Sciascia prima ironizza sulla eccitabile sensibilità critica dei due intellettuali francesi – «bisogna pur mettere in conto che un Gide e un Cocteau son temperamentati che, per dirla con Dante, i mal protesi nervi portano a particolare predilezione di una letteratura di violenza e di terrore qual'è quella poliziesca» – poi, ricorrendo a quanto scritto in precedenza, dichiarava senza mezze misure il suo dissenso:

Nella paginetta di prefazione al libro di Hoveyda, Cocteau dice: «Spesso ci si pone la domanda: esistono capolavori sconosciuti? Da quando mi interesso a questi autori, posso rispondere affermativamente». Al contrario, io dico che, da quando mi interesso a questi scrittori, mi son fatto la convinzione che capolavori sconosciuti non ne esistano. La tecnica del romanzo poliziesco è certamente esemplare; la documentazione che offre della criminalità e del costume politico di determinati paesi è notevole; un certo soffio di poesia («le vie della città» di New York e di Chicago, la Parigi di Simenon, la campagna inglese) a volte non manca – ma parlare di capolavoro mi pare eccessivo. Si capisce che quando la tecnica e l'ambiente del «giallo» sono in mano di uno scrittore come Greene non sono «sconosciuti». ⁴¹

de Dashiell Hammett, dont j'avais déjà lu, mais en traduction, l'étonnante *Moisson rouge*, l'été dernier, de beaucoup supérieure au *Falcon*, au *Thin man* et au quatrième roman, manifestement écrit sur commande et dont le titre m'échappe. En langue anglaise, ou du moins américaine, nombre de subtilités des dialogues, menés de main de maître, sont à en remonter à Hemingway ou à Faulkner même, et tout le récit mené avec une habileté, un cynisme implacables [...] C'est, dans ce genre très particulier, ce que j'ai lu de plus remarquable, je crois bien. Curieux de lire l'introuvable *Clef de Verre* que me recommandait si fort Malraux» (A. Gide, *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Gallimard, 1954, p. 124). Il primo cenno a Simenon si riscontra in una pagina del 13 gennaio 1941 (*ibidem*, p. 86); per un giudizio più disteso cfr. ancora il *Journal* del 13 gennaio 1948 e quanto Gide scriveva allo stesso Simenon in una lettera del 31 dicembre 1938 che si può leggere in A. Gide-G. Simenon, *Caro Maestro, Caro Simenon* cit., p. 5. Resta da sottolineare, ancora una volta, il tempestivo ricorso alle novità editoriali francesi: il *Journal* apparve nel luglio 1954, e nello stesso 1954 Sciascia pubblicò il suo primo articolo su Simenon, *La carriera di Maigret*, prendendo le distanze dalle entusiastiche osservazioni di Gide, che celebra le virtù narrative di Hammett e Simenon (cfr. *Il commissario Maigret*; ma si vedano analoghe considerazioni in *Una storia del giallo*). In *Nero su nero*, comunque, Sciascia scriverà che Gide «è il più vero e grande intellettuale che l'Europa abbia avuto nell'arco del primo mezzo secolo nostro»: *Opere*, II, p. 843).

⁴¹ L. Sciascia, *Una storia del giallo* cit., p. 14.

L'attenzione e l'interesse per la letteratura gialla non doveva togliere equilibrio al giudizio. Sciascia guardava all'elegante, arguto buon senso di Cecchi, che prendeva le distanze dal noto aforisma critico di Malraux riguardo a *Sanctuary* di Faulkner: «*Sanctuary* – scrisse Malraux – “è l'intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco”. E Cecchi commentò: “Ma con tanto rispetto per Malraux, io la direi una francesata”...». ⁴² *Agudezas* di letterati di classe, certo stimolanti, capaci di incuriosire il lettore, destinate a restare inalienabile patrimonio della memoria. Ripensando alle speranze, non solo politiche ma anche culturali, seguite all'arrivo degli americani in Sicilia, Sciascia scriverà in *Nero su nero*: «Il fatto che di *Sanctuary* non riuscissi a decifrare che qualche brano, era il mio cruccio. “*L'intrusione della tragedia greca nel romanzo poliziesco*”: questa definizione che Malraux aveva dato del libro, e che Cecchi non approvava, arroventava il mio desiderio di leggerlo. Amavo la tragedia greca e mi piacevano i romanzi polizieschi: era una sofferenza sfogliare quel piccolo libro dalla copertina azzurra senza poterlo leggere». ⁴³

Certo non sorprenderà che anche la *Breve storia del romanzo poliziesco* si offra alla pratica del riciclaggio in favore dei successivi contributi di Sciascia alla letteratura gialla: saggio cronologicamente disposto in posizione centrale – lungo un arco di tempo di oltre tre decenni, che va dai primi articoli degli anni '50 alle ultime, sporadiche riflessioni degli anni '80 – ha sia un potere di attrazione, come si è visto, di molte delle considerazioni critiche presenti negli articoli giovanili, sia una nuova forza centrifuga che proietta negli scritti della maturità spezzoni di testo e documenti esegetici in esso contenuti. ⁴⁴ Le

⁴² *Letteratura*, p. 66.

⁴³ *Nero su nero, Opere*, II, p. 733. La versione italiana di *Sanctuary* fu pubblicata da Mondadori nel 1946. La rimbeccata di Cecchi a Malraux si legge in *William Faulkner (1934)*, in *Scrittori inglesi e americani*, Lanciano, Carabba, 1935, p. 291. Più avanti (pp. 292-293), Cecchi mitiga l'ironico appunto mosso al letterato transalpino: «Il Faulkner ha caricato di sangue pesante e d'emozioni la materia etnica rozzamente sfruttata dai libri gialli, e quella che il Lewis scorpora e volatizza nel suo ironismo. Credo che il Malraux volesse dir questo».

⁴⁴ Oltre ai già ricordati *Nota* e L. Sciascia, *Un giallo per dormire*, «L'Espresso», 28 giugno 1987, si vedano di Sciascia: *Prefazione e postfazione* a A. Christie, *L'assassinio di Roger Ackroyd*, Milano, Mondadori, 1975; *In Italia c'è un detective: Dio*, «L'Espresso», 28 dicembre 1980 (l'interesse di questo intervento di poche righe risiede nel fatto che funge da corredo di un ampio scritto di Borges intitolato *Sono un cavaliere dell'Ordine Giallo*, nel

procedure di riutilizzo non cambiano e tutto tende a riaffiorare con ostinazione: può trattarsi semplicemente della descrizione di un personaggio – ad esempio il Poirot della Christie⁴⁵ – o di un giudizio generale sulla figura dell'investigatore,⁴⁶ o ancora, una valutazione sul profilo del lettore di gialli. Ecco uno spezzone del già citato articolo apparso su «L'Espresso» nel 1987, in cui ritroviamo quasi per intero,

quale il narratore argentino espone punti di vista sul giallo assai vicini a quelli di Sciascia, a cominciare dall'avversione per il giallo realista di matrice americana). Ma importanti indicazioni sul rapporto di Sciascia con la letteratura poliziesca sono contenute anche in alcune interviste, per cui cfr. almeno: *La mia arma è scrivere. Colloquio con Sciascia poeta dell'antimafia sul suo ultimo libro*, intervista a cura di S. Bonsanti, «Il Mondo», 5 dicembre 1971; L. Sciascia-D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Sperling e Kupfer, 1981; *Quel pasticciaccio dell'ottantanove*, intervista a cura di R. Cirio, «L'Espresso», 11 dicembre 1988.

⁴⁵ «[...] un ometto dai baffi impomatati, calvo come un uovo, con piccole eccentricità e vanità. È un belga. Ha servito, nella guerra '14-18, i servizi segreti alleati. Si chiama Hercule Poirot [...]. Costantemente abbiamo di fronte quel piccolo uomo calvo, dai baffi tenuti su dall'applicazione notturna di un aggeggio, comico nei suoi gesti di vecchia cavalleria, infantile degustatore di sciroppo di cassis, che ci parla della potenza delle sue "cellule grigie"» (Breve storia, p. 1190); «[...] Hercule Poirot, famoso investigatore belga ritiratosi in quel piccolo paese dell'Inghilterra dopo aver risolto innumerevoli intrighissimi casi criminali (e anche per conto dei servizi segreti alleati, durante la guerra quattordicidiciotto: ma su quei casi la Christie ha sempre taciuto, in ottemperanza, forse, a quelle leggi sugli archivi dei servizi segreti che da noi sono cadute in desuetudine). Hercule Poirot... quel piccolo uomo dalla testa ad uovo e dai baffi impomatati [...]» (Prefazione a A. Christie, *L'assassinio di Roger Ackroyd* cit.). Ma si veda, a titolo di curiosità, *Nero su nero*, in *Opere*, II, 728: le «cellule grigie» di Poirot le mette in moto anche Sciascia per comprendere i fatti di cronaca: «A Roma, in casa di un amico pittore, si parla di Bertoli e della strage davanti alla questura di Milano. Un uomo politico di sinistra a un certo punto dice: "È chiaro, voleva uccidere il ministro dell'Interno". L'affermazione riceve quasi unanime approvazione. Il quasi appartiene al sottoscritto: che resta perplesso e mette anzi in moto quelle che, nei romanzi di Agata Christie, Hercule Poirot chiama le "cellule grigie"».

⁴⁶ «Nella sua forma più originale ed autonoma, il romanzo poliziesco presuppone una metafisica: l'esistenza di un mondo 'al di là del fisico', di Dio, della Grazia – e di quella Grazia che i teologi chiamano illuminante. Della Grazia illuminante l'investigatore si può anzi considerare il portatore [...]; «Dupin ha l'intelligenza di Poe [...] una intelligenza suscitata, come in Daniele, dallo Spirito Santo, dalla 'grazia illuminante'. A eccezione di Maigret, che porta laicamente e con modi da fronte popolare quel tanto di 'grazia illuminante' che pure in lui risiede» (Breve storia, p. 1186); «[...] soltanto l'investigatore, portatore di una specie di 'grazia illuminante', è in grado di sciogliere il mistero...» (Postfazione a A. Christie, *L'assassinio di Roger Ackroyd* cit.); «Il romanzo poliziesco presuppone una metafisica: l'esistenza di Dio, della Grazia che i teologi dicono Illuminante. Il detective è appunto il portatore della Grazia Illuminante [...]» (In Italia c'è un detective: Dio). Questa valutazione della figura dell'investigatore ha come origine la riflessione sul protagonista delle storie poliziesche di Chesterton: «padre Brown», scrive Sciascia in *Il prete poliziotto* cit., «per le sue qualità divinatorie e illuminanti, rappresenta addirittura la Grazia». Sciascia si muoveva chiaramente sulla scorta dell'analisi di Cecchi, che aveva insistito parecchio sul 'giallo teologico' di Chesterton.

tranne marginali modifiche, un passo della *Breve storia del romanzo poliziesco*:

Il buon lettore di 'gialli' non è quello che ha fretta di arrivare allo scioglimento, ma quello che si affida ai tempi dell'investigatore, al lento giustapporsi di indizi e di riflessioni; il lettore, cioè, che non si pone in antagonismo e competizione con l'investigatore, ma quello che accetta una condizione di quasi inferiorità o che comunque sa che le capacità dell'investigatore, nel leggere i sentimenti degli uomini e i dati fisici che offre la scena di un delitto, sono inarrivabili. Il lettore, insomma, che piacevolmente si rassegna ad assumere un ruolo di 'spalla' che alcuni scrittori, per ulteriore comodità, hanno avuto la compiacenza di creare: il dottor Watson accanto a Sherlock Holmes, il capitano Hasting accanto a Poirot. [*Un giallo per dormire*, «L'Espresso», 28 giugno 1987].

Il medio lettore di polizieschi, e cioè il miglior lettore di questo genere narrativo, è insomma colui che non si pone come antagonista dell'investigatore a risolvere in anticipo il problema, a 'indovinare' la soluzione, a individuare il colpevole: il buon lettore sa che la soluzione c'è già, alle ultimissime pagine (che si guarda bene dallo sfogliare nel timore che anche subliminalmente il nome del colpevole gli entri nell'occhio a desintensificare le sue due ore di lettura), e che il divertimento, il passatempo, consiste nella condizione – di assoluto riposo intellettuale – di affidarsi all'investigatore, alla sua eccezionale capacità di ricostruire un crimine e di raggiungerne l'autore. Peraltro, quasi sempre gli autori di 'gialli' provvedono a scaricare il lettore da un'attiva partecipazione all'inchiesta, mettendo accanto all'investigatore un personaggio che propriamente fa, come si dice in teatro, da 'spalla'; un aiutante, o un amico, che esprime i punti di vista, i dubbi e i sospetti dell'uomo comune, del comune lettore. Questa funzione tiene il dottor Watson accanto a Sherlock Holmes, Archie Goodwin accanto a Nero Wolfe, Della Street accanto a Perry Mason (e il prototipo si trova, naturalmente, in Poe; ed è il narratore) [*Breve storia*, p. 1182].

Una veloce collazione delle due redazioni della *Breve storia del romanzo poliziesco* mette in evidenza discrepanze di poco conto, se si eccettua il finale del saggio, che nella versione sistemata in *Cruciverba* è scorciato, venendo meno un'aggiunta amara, una riflessione da

intellettuale militante ma pessimista della metà degli anni Settanta che si mescola con l'omaggio a Gadda: «Ci basta ora finire con Gadda: che ha scritto il più assoluto 'giallo' che sia mai stato scritto, un 'giallo' senza soluzione, un *pasticciccio*. Che può anche essere inteso come parabola, di fronte alla realtà come nei riguardi della letteratura, dell'impossibilità di esistenza del 'giallo' in un paese come il nostro: in cui di ogni mistero criminale molti conoscono la soluzione, i colpevoli – ma mai la soluzione diventa 'ufficiale' e mai i colpevoli vengono, come si suol dire, assicurati alla giustizia».⁴⁷

Ma forse, l'omissione più interessante, benché di modesta entità testuale, si trova poco sopra e riguarda il nome di Borges, inspiegabilmente espunto nella redazione definitiva dalla compagnia di quei «grandi scrittori che», come Greene, Bernanos (del quale probabilmente Sciascia apprezzava il giallo psicologico intitolato *Une crime*), Soldati e lo stesso Gadda, «per divertimento o congenialità, hanno scritto dei 'gialli'». Tuttavia, al di là dell'estromissione di Borges, qui si tocca l'argomento fondamentale della saggistica poliziesca sciasciana; argomento spesso destinato, come un prezioso suggello, alle battute conclusive dei singoli interventi, che più di ogni altro, però, solleticava l'interesse del romanziere, dello scrittore di *detection stories*, anche quando lo era solo in potenza: mi riferisco, naturalmente, alle concentrate osservazioni sulla tecnica narrativa del giallo (qualcosa è già emerso dal sopracitato articolo del '57 in cui attacca Gide e Cocteau) e a ciò che questa tecnica può dare quando viene sfruttata da autori di buon livello letterario. In sostanza, era necessario constatare gli eventuali primi effetti di quella metamorfosi ipotizzata da Saba: «Come dai romanzi di cavalleria sono nati l'*Orlando furioso* e il *Don Chisciotte*, è possibile che, un giorno, un grande autore ricavi, dallo sterminato materiale greggio dei romanzi polizieschi, un'opera popolare e di sti-

⁴⁷ La redazione del 1983 si conclude in questo modo: «Ci basta ora finire con Gadda: che ha scritto il più assoluto 'giallo' che sia mai stato scritto, un 'giallo' senza soluzione». Ma cfr. l'intervista a «L'Espresso» dell'11 dicembre 1988: «C'è poi, anche, il giallo che non è, come comunemente si crede, un giallo non risolto, quello del *Pasticciaccio*, ma un giallo risolto per come certi casi si risolvono in Italia, con il non parlarne più, con l'archiviazione». Nella stessa intervista Sciascia afferma: «La lezione di Gadda, nelle mie cose, c'è anche là dove non si intravede».

le».⁴⁸ Parole, quelle del poeta triestino, che suonano come un auspicio a riscattare un genere di consumo e di conseguenza aiutano a comprendere uno degli aspetti della sfida accettata da Sciascia, anche se non possono dare la misura dell'importanza che ebbero, per l'evoluzione artistica dello scrittore siciliano, l'intelligenza dei congegni narrativi del poliziesco e la puntuale verifica di una loro più qualificata applicazione al di fuori della produzione seriale. Del resto, che dalla speculazione critica intorno alla tecnica del giallo potessero determinarsi ripercussioni sull'attività dello Sciascia romanziere si può stabilire con certezza a partire da un frammento di una lettera del 2 settembre 1957 a Calvino: «Avevo intrapreso a scrivere un racconto di tecnica 'gialla' – ambiente siciliano, mafia e politica [...]».⁴⁹ Si tratta molto probabilmente del primo abbozzo del progetto che si concretizzerà ne *Il giorno della civetta*, un progetto che nasce non a caso in un anno in cui Sciascia, con gli articoli su «Tempo libero», torna ad occuparsi della letteratura poliziesca, a rimeditare e 'riscrivere' i suoi lavori del '53 e del '54.

Eppure, non si trovano in un articolo dedicato al giallo, come sarebbe lecito attendersi, le prime vestigia di quella ricerca di estravaganti archetipi romanzeschi nei quali era riscontrabile da una parte la qualità dello stile e la solidità dei contenuti, dall'altra una costruzione dell'intreccio che risentiva in modo palese delle regie del poliziesco senza cedere ai semplicismi, ai riti descrittivi di ambienti e situazioni preconfezionate, alle tipologie caricaturali. Credo si debba partire, difatti, da un brano contenuto in una recensione ad un libro di Soldati, *A cena col commendatore*, pubblicata su «Galleria» nel '52:

Una tecnica da romanzo di avventure o poliziesco è nella narrazione di Soldati: e si pensi a quel suo romanzo che circa quindici anni fa uscì a puntate su «Omnibus», dichiaratamente intrecciato e intitolato come un giallo; ma un giallo che, come la Sirena protagonista, cominciava nella realtà professionale e balneare di un timido avvocato milanese e finiva nel surreale di un mondo subacqueo e da nosocomio. «La verità sul caso Motta», che è certo la cosa meno impegnativa di Soldati, ci indica il senso di questa maturazione tecnica (una parola, questa, che

⁴⁸ U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in *Prose*, Milano, Mondadori, 1964, p. 285.

⁴⁹ I. Calvino, *I libri degli altri* cit., p. 192.

non ci fa paura) dello scrittore: che sta tra il romanzo poliziesco più classico e controllato e certa inventività tipicamente cinematografica quale nei momenti migliori di Chaplin di Clair e di Capra.⁵⁰

La verità sul caso Motta e A cena col commendatore, tutt'altro che dei capolavori, eppure testi intriganti per il modo in cui viene ordita l'affabulazione, decisamente orientata sulla falsariga del racconto poliziesco. Siamo di fronte ad uno Sciascia poco più che trentenne, interessato per il momento agli aspetti teorici dell'arte romanzesca e teso ad inquadrare con precisione un percorso narrativo di confine che rende possibile, in contesti letterari di prim'ordine, l'utilizzazione delle strutture e dei contenuti del giallo. Inutile dire che questa allettante opportunità diegetica, meglio di qualsiasi spigolatura critica di cui daremo conto, sarà illuminata dai suoi libri d'investigazione.

Considerazioni analoghe a quelle appena lette, ad appannaggio di un ben più sofisticato prodotto letterario, Sciascia le farà in un'altra recensione, stavolta riguardante la primizia borgesiana in ambito italiano, *Ficciones*, pubblicata nei «Gettoni» di Einaudi nel 1955:

[...] e così le invenzioni, i racconti, appaiono come filologiche e filosofiche indagini, misteriose ricostruzioni di dissepoliti frammenti della storia e del pensiero umano. E si capisce benissimo la tendenza di Borges a fare il racconto poliziesco: con una capacità tecnica da disgradare qualsiasi mestierante del genere *giallo*⁵¹ ma giocando con una materia filologica, di apocrifa filologia, invece che con una materia propriamente criminale. In questa raccolta che si pubblica oggi in Italia non manca il racconto poliziesco vero e proprio: «La morte e la bussola», per esempio, che ricorda un *giallo* di Crommelynck. Ma al lettore conviene far centro, per questo primo incontro con Borges, sul racconto che s'intitola «Pierre Menard, autore del Chisciotte»: che è una specie di rivelazione fantastica dello storicismo assoluto, la favola di un uomo che riscrive, tale e quale, il «Don Chisciotte»; un «Don Chisciotte» in tutto uguale a quello di Cervantes e in tutto diverso. Ma il lettore faccia da sé una 'inquisicion' di questo *straordinario* racconto.⁵²

⁵⁰ L. Sciascia, rec. a M. Soldati, *A cena col commendatore*, «Galleria» III, 1952-1953, pp. 54-56 (la cit. è a p. 55).

⁵¹ Cfr. *Appunti*, p. 24: «E si pensi, a proposito, alla *Descrizione del modo tenuto dal Duca Valentino nell'ammazzare Vitellozzo Vitelli etc.*: pagine in cui è una tecnica da disgradare il più virtuoso autore di *gialli*, tanta è l'ansia e lo sgomento che producono nel lettore; il più alto esemplare letterario che le *giustizie* abbiano mai trovato».

⁵² Cfr. *Nero su nero*, II, pp. 657-658: «[...] Borges per quell'apologo sullo storicismo asso-

Nello spazio di tempo che intercorre fra le due recensioni ai libri di Soldati e di Borges, Sciascia aveva pubblicato i suoi primi tre articoli sulla letteratura poliziesca. Lo scrittore siciliano in coda alle ricostruzioni storico-sociologiche della letteratura gialla registrava con curiosità crescente le relazioni e le contaminazioni tra un Faulkner e un Hammett, tra un un Hemingway e un Chandler, ma soprattutto tradiva la forte attrazione verso quegli scrittori che avevano fatto propria la «tecnica affascinante» del giallo. Nella parte finale del primo articolo, *Letteratura del «giallo»*, Sciascia dichiarava il suo vivo interesse per quegli autori che erano stati in grado di sollevare «a materia d'arte la brutta cronaca quotidiana», i quali «anche se stentano a trovar posto fuori dal limbo della letteratura nera o gialla, che dir si voglia, non si possono certo ignorare. Anche, e soprattutto, per il loro apporto tecnico: di una tecnica che affascina un Greene e un Crommelynck al punto da spingerli, come in una sorta di scommessa, a scrivere un vero e proprio libro giallo e che alla nostra narrativa attuale ha dato quei divertimenti raffinati che sono i tre racconti di Soldati riuniti nel volume *A cena col commendatore e Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* che ci auguriamo Carlo Emilio Gadda abbia ancora voglia e tempo di completare». ⁵³ Sciascia, anche sulla scorta di acute osservazioni al-

luto che è il *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*: la storia di uno scrittore, invero piuttosto mediocre, che si propone di rifare, di riscrivere, il *Don Chisciotte*. E dapprima ritiene di dovere e potere rifarlo *com'era*, ma poi si accorge che può soltanto rifarlo *com'è*: in tutto uguale, parola per parola, a quello di Cervantes – e in tutto diverso». A maggior ragione, preso atto di queste fondate affermazioni riguardanti l'arte di Borges, geniale inventore di gialli atipici e surreali, stupisce l'epurazione dello scrittore argentino avvenuta nell'ultima pagina della *Breve storia del romanzo poliziesco* ripubblicata nel 1983.

⁵³ *Letteratura*, p. 67. Esempio di una delle molteplici 'riscritture', un *explicit* molto simile, oltre che, lo abbiamo visto, nella *Breve storia del romanzo poliziesco*, si legge anche in *Appunti*: «Il romanzo poliziesco torna così alle sue origini segrete, alla letteratura *nera*, abdicando a quella tecnica particolare che la sorpresa dello scioglimento esige. Tecnica affascinante, che ha dato al romanzo contemporaneo un notevole apporto: dai divertimenti di un Crommelynck, di un Gadda, di un Soldati ai *gialli teologici* di Graham Greene». I giudizi e le letture del giovane scrittore siciliano risentivano anche, come è ovvio, dei riconoscimenti letterari del momento e seguivano le indicazioni offerte dalla critica più avveduta: Soldati viveva in quegli anni il picco della sua popolarità; Gadda nel '53 riceveva il premio Viareggio per le *Novelle dal Ducato in fiamme*; Greene (ma anche Crommelynck) veniva celebrato nei raffinati elzeviri di Cecchi, che specillati retrospettivamente sembrano dei vaticini per la futura critica sciasciana: «Ma se il Greene derivò qualcosa dal giallo, non fu sviluppandolo nella direzione surrealista. Al contrario. Egli ne dedusse metodi compositivi, e si giovò della familiarità del lettore con un certo genere di situazioni, per reintegrare co-

trui, intravedeva nell'opera di un Gadda o di un Greene, che sposavano con intelligenza la qualità artistica e la destrezza narrativa presa a prestito dal giallo, le origini di un nobile filone romanzesco, che poi diventerà anche il suo e di una generazione di grandi scrittori europei.

Proprio negli anni '50, del resto, si assiste ad una sagace manipolazione del poliziesco: per fare solo i nomi più noti, oltre agli autori già citati, si pensi ad Alain Robbe-Grillet e al suo primo romanzo, *Le gomme* (1953), o, per rimanere in Francia e ai prodotti del *Nouveau Roman*, al Michel Butor de *L'impiego del tempo* (1956); ma soprattutto è obbligatorio segnalare le prove narrative di Friedrich Dürrenmatt, che con *Il giudice e il suo boia* (1952) dà il via ad una serie di piccoli capolavori, partiture gialle *sui generis* come *Il sospetto* (1953) e *La promessa* (1958). Se nelle opere sperimentali di Robbe-Grillet e di Butor il modulo giallo può incorniciare le sinistre combinazioni che determinano i destini di una desolata umanità (*Le gomme*) o offrire più livelli di lettura attraverso esempi di *mise en abyme*, incorporando la storia di un giallo nelle pagine di un diario esistenzialista (*L'impiego del tempo*), nei lavori dello scrittore svizzero ci troviamo innanzi ad una razionale adesione al paradigma poliziesco, percepito come ultimo strumento metodologico e stilistico a disposizione dello scrittore interessato alla verità e alla giustizia. Ed è chiaro che, anche per questa ragione, Dürrenmatt rappresenta uno dei modelli ineludibili per le inchieste sciasciane, almeno da *A ciascuno il suo* in avanti.

desti metodi e situazioni sulla base d'una emozione, d'un sentimento schietto. Cercò di fare, a così esprimersi, del 'giallo' serio. D'iniettare nel 'giallo' passioni autentiche» (E. Cecchi, *Fuga nell'inferno: Graham Greene*, in *Scrittori* cit., pp. 290-295; la citazione è alle pp. 290-291; in precedenza diversamente titolato: E. Cecchi, *Teologia e libri gialli*, «La Fiera letteraria», 22 novembre 1953); ma si legga anche quest'altro passo a p. 290, riecheggiato più volte da Sciascia (*Appunti*, p. 28 e p. 31; *Il prete poliziotto*, p. 14; *L'impero di Wallace*, p. 14): «Il 'giallo' è un prodotto artificioso, dove l'algebrica complicatezza delle situazioni e la violenta sorpresa delle soluzioni s'investono in motivi che vengono dalla cronaca». Non sarà inopportuno segnalare anche l'edizione mondadoriana di un altro romanzo di Faulkner con qualche tinta gialla, *Intruder in the Dust*, tradotto da Fernanda Pivano, che firmava anche la sostanziosa introduzione. Alcuni passi del saggio sono particolarmente interessanti in chiave sciasciana: «Certo *Intruder in the Dust* non è un romanzo giallo, a meno che con questo termine si definisca tutta la letteratura che tratta di morti più o meno naturali; ma soprattutto *Intruder in the Dust* non ha la 'tecnica' del romanzo giallo, come l'hanno per esempio i romanzi psicologici di Graham Greene» (cfr. F. Pivano, *Il sud di Faulkner*, *Introduzione* a W. Faulkner, *Non si fruga nella polvere*, Milano, Mondadori, 1951, p. 33; ma si veda anche ciò che scrive a p. 35).

Ma torniamo ad occuparci della ‘tecnica del romanzo poliziesco’, cercando di capire quale fosse il significato pratico affidato da Sciascia a quell’espressione che ricorre con tanta insistenza nei suoi scritti. Nella *Breve storia del romanzo poliziesco* troviamo una doppia risposta nel giro di poche righe: la prima semplice ed efficace, legata alla funzione pervasiva del libro, alla sua capacità di intrattenere con ansioso diletto – si tratta di «quella tecnica che non permette al lettore di lasciare il libro a metà, di non chiuderlo se non dopo aver letto l’ultima riga» –; la seconda, dovuta ad una constatazione critica – quella tecnica è riconducibile allo «schema dettato da Freeman», che può essere adottato anche «per narrazioni in cui non c’è delitto e non c’è investigazione» – derivata dalla fresca lettura del saggio di Narcejac, che dedica a *The Art of the Detective Story*, vero manifesto del poliziesco pubblicato da Freeman nel 1924, molte pagine del suo libro.⁵⁴ Una tecnica congeniale agli scrittori che, lo abbiamo detto, inseguono caparbiamente la verità e la giustizia, ma che allo stesso tempo sono intenzionati a scrivere storie godibili dimostrando quel rispetto per il lettore che raramente Sciascia riscontra negli autori italiani.⁵⁵ Quel modo di narrare la storia che cattura il lettore e rincara il piacere del testo, dopo averlo riscontrato nelle opere di Greene, Soldati, Gadda ecc., Sciascia lo rivendicherà come proprio anche in modo indiretto: «credo di non avere mai annoiato il lettore», scrive nella *Nota al Can-*

⁵⁴ *Breve storia*, p. 1196.

⁵⁵ Concludendo il brevissimo articolo intitolato *In Italia c’è un detective: Dio*, Sciascia sottolinea «la nessuna preoccupazione degli scrittori italiani in ordine al farsi leggere, come se il lettore fosse un suddito e il libro un decreto (la legge non ammette ignoranza). La tecnica del raccontare non ha mai preoccupato lo scrittore italiano. E la tecnica è poi – per andare ancora dietro a Borges – l’ordine del raccontare». Nel corso degli anni Sciascia ribadisce e puntualizza di continuo i motivi che lo hanno spinto a ricorrere a quel tipo di procedura narrativa. Leggiamo queste due affermazioni solo in apparenza contraddittorie: «[...] e perciò io sono particolarmente attento ed accorto nella tecnica del raccontare. Spesso anzi mi servo della tecnica narrativa in un certo senso più sleale nei riguardi del lettore, quella cioè che impedisce al lettore di lasciare a metà un libro; la tecnica voglio dire del romanzo poliziesco»; «Trovo la tecnica del giallo la più onesta, oggi, per chi ha la vocazione di raccontare. Mi pare che qualcosa di simile abbia detto Borges [...]» (cfr. rispettivamente *Intervista*, in W. Mauro, *Sciascia*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 1-2; *Quel pasticciaccio dell’ottantanove*, intervista a cura di Rita Cirio, cit.). Vale la pena sottolineare che nella *Breve storia del romanzo poliziesco* (p. 1185) Sciascia usa le stesse parole per riferirsi ai romanzi di Simenon: «E così procede Simenon, anche nei romanzi in cui non c’è Maigret e che di poliziesco hanno soltanto la tecnica: quella tecnica che non permette al lettore di lasciare il libro a metà, di non chiuderlo se non dopo aver letto l’ultima riga».

dido. La seduzione dell'utenza può essere leale o sleale: si gioca sulla bravura e sull'intelligenza del narratore, sulla bontà dei suoi intenti, che, quando non sono meramente commerciali, evitano di far leva sulla bassa prurigine del lettore (è il caso dei romanzi di Spillane, traboccanti violenza e sesso) o su artificiose macchinazioni, piste false, ridicoli colpi di scena (Wallace, ad esempio). Quando ciò avviene l'autore compie sul lettore un abuso, rapisce la sua attenzione con strumenti menzogneri e in modo surrettizio. Significativamente Sciascia mette a fuoco questo concetto attraverso le ultime riflessioni del Vice, suo tragico *alter ego*, nell'epilogo de *Il cavaliere e la morte*: «Si sentiva come dentro uno di quei romanzi polizieschi il cui autore usa ed abusa, nei riguardi del lettore, di una slealtà grossolana, senza precauzione, nemmeno furba. Ma in questo caso la slealtà era un errore, un suo errore». ⁵⁶ Un errore che coinciderà con la sua morte, trasformata in istante di suprema, disincantata comprensione.

Come detto, le *detection stories* di Sciascia finiscono per essere, al pari dei romanzi di Dürrenmatt, una palinodia dei dogmi del poliziesco, e l'uso di quella tecnica narrativa favorisce la costruzione di testi che ribaltano le aspettative dei gialli tradizionali. Sentiamo ciò che dice lo scrittore siciliano a Sandra Bonsanti riguardo al *Contesto*: «Sì, tecnicamente è un giallo e del resto tutti i miei racconti tecnicamente lo sono. Ma sostanzialmente *Il contesto* è il rovesciamento, la negazione del giallo. Un giallo accumula dei misteri per poi risolverli; nel mio racconto invece il mistero si accumula e la soluzione è affidata al lettore, non in senso pirandelliano ma in senso direi storico». ⁵⁷ Questa volontà dissacrante che, rimodellando il poliziesco fino alla delegittimazione dei suoi connotati più consolidati e autentici, poggia su un razionalismo arginato dall'ironia e dal dubbio sistematico, in certi romanzi appare con divertita evidenza. Si prenda *Todo modo*. Il pittore, narratore e protagonista del libro, in seguito all'assassinio di Miche-

⁵⁶ *Opere*, III, p. 464.

⁵⁷ S. Bonsanti, *La mia arma è scrivere. Colloquio con Sciascia poeta dell'antimafia sul suo ultimo libro*, «Il Mondo», 5 dicembre 1971. Il giudizio viene sostanzialmente ripetuto nella conversazione con Lajolo: «E' un buon racconto, credo; tecnicamente ben condotto, che si legge bene. Vi ho impiegato, come già ne *Il giorno della civetta*, ma più affinata, la tecnica del poliziesco. Ma con esiti paradossali, in un certo senso parodistici» (L. Sciascia-D. Lajolo, *Conversazione in una stanza chiusa* cit., p. 57).

lozzi, dimostra le sue doti investigative di fronte all'amico Sgalambri, procuratore della repubblica. Egli presenta una valida ricostruzione del delitto, sorprendente però per il taglio geniale e suggestivo, che a Sgalambri appare conseguenza di una certa dimestichezza con la letteratura gialla: «Tanto era sensato, quel che dicevo, che Scalambri se ne urtò. "Ma tu" mi disse con un sorriso di compatimento "sei un lettore di romanzi polizieschi o addirittura li scrivi?". "Li scrivo e li pubblico con pseudonimo" risposi con una serietà che lo lasciò perplesso. "Comunque, questo non è un romanzo" disse tornando ai suoi inquisiti. Ma da quel momento, si mosse sulla linea che gli avevo tracciata».⁵⁸

Tra le numerose *auctoritates* che cesellano e impreziosiscono le riflessioni dei personaggi e del narratore, i picchi di più alta frequenza toccano senz'altro ad autori cardine del pensiero sciasciano, come Manzoni e Pirandello, Voltaire e Stendhal; ma un ruolo tutt'altro che marginale è riservato agli scrittori di gialli, con un occhio di riguardo naturalmente per quei giallisti *sui generis* che Sciascia studia e apprezza sin da giovanissimo.⁵⁹ Le citazioni danno corpo alla scrittura del maestro di Recalmuto, che si screzia di rimando in rimando in una pluralità di livelli di comunicazione e sembra invitare il lettore a perdersi in un raffinato labirinto libresco. Fra i romanzi, l'esempio più cogente di quest'uso dei testi altrui è forse quello di *Todo modo*, libro

⁵⁸ *Opere*, II, pp. 157-158. E più avanti: «"Ma il mio amico, lei non lo sa, scrive romanzi polizieschi"» (*ibidem*, p. 167). È possibile trovare nell'opera di Sciascia più di una traccia di questa dialettica tra gli inquirenti di ruolo e gli investigatori, dilettanti o professionisti. Questi ultimi – come il pittore di *Todo modo*, il Vice ne *Il cavaliere e la morte*, il brigadiere di *Una storia semplice* – sono subalterni di figure istituzionali poco perspicaci e talvolta colluse con il crimine. Le buone piste, ora basate su scaltre deduzioni, ora su fulminee intuizioni (ma il *detective* Sciascia non rinuncia nemmeno a battere i sentieri, arrischiati a dire il vero, dell'abduzione, come nella chiusura della sua inchiesta su Majorana), allorchando l'investigatore le illustra ai suoi superiori, vengono respinte perché 'romanzesche'.

⁵⁹ Ritornando in breve su una questione che già era stata scandagliata con acume da Ricciarda Ricorda (*Sciascia ovvero la retorica della citazione*, «Studi novecenteschi» XVI, 1977, pp. 111-133), scriveva pochi anni fa Gaspare Giudice: «Sciascia si regge tutto sulle pagine degli altri scrittori. Il suo è un universo di citazioni che sono di vario livello, dirette e indirette, coperte e scoperte, riguardanti le strutture, i fantasmi dei personaggi, i nuclei narrativi profondi o che vengono esposte e ostentate. Proviamoci a portar via dal testo di Sciascia i rimandi letterari; vedremo le sue pagine, i suoi racconti scollarsi come privati di scheletro e cartilagini. Se ad essi venissero meno le impostazioni e i sostegni manzoniani, nieviani, derobertiani, pirandelliani, brancatiani, degli scrittori francesi, degli scrittori del romanzo poliziesco europeo e americano, si riempirebbero di crepe e di buchi» (G. Giudice, *Le citazioni di Leonardo Sciascia*, «Belfagor» XLVI, 1991, pp. 329-332 (la cit. è a p. 329).

nel quale, specie nei dialoghi tra il pittore e Don Gaetano, si assiste ad un continuo, e alla lunga un po' stucchevole, «rimbalzo di citazioni». Ogni immagine, ogni pensiero, ogni azione trova il proprio corrispettivo letterario. Riguardo all'aspetto di cui ci stiamo occupando, si possono ricordare almeno un paio di passi che peraltro ci consentono di verificare ancora una volta la tendenza alla riscrittura di Sciascia. Nel primo passo scopriamo che le elucubrazioni investigative del pittore, fatalmente attratto dal giallo che si è dipanato sotto i suoi occhi, seguono il modello razionale del celebre personaggio di Poe: «E così, disegnando il nudo di Sgalambri, sviluppai una ipotesi che mi era avvenuto di fare dopo il primo delitto; la sviluppai, voglio dire, come il cavaliere Carlo Augusto Dupin sviluppa le sue nei racconti di Poe... Molto lavorato, carico e con qualche cincischiatura, il disegno; ma la soluzione del problema netta e quasi ovvia: molto simile a quella della *Lettera rubata* di Poe». Il pittore si rifà al prototipo Auguste Dupin, incarnazione del rigore logico, che risolve i suoi casi con «un procedimento di pura e quasi astratta razionalità».⁶⁰ Ma quel modello di ricerca della verità si presenterà più volte alla memoria dello scrittore siciliano nei lavori di quegli anni. Nelle prime pagine dell'*Affaire Moro* (1978), sempre in riferimento all'indagine descritta nella *Lettera rubata* e alla destrezza intellettuale con la quale l'investigatore riesce a far propri i pensieri e le sensazioni di colui che ha compiuto il crimine:

Il cavaliere Charles Auguste Dupin, l'investigatore di Poe, poneva a precetto di ogni investigazione la capacità di identificarsi, di immedesimarsi. Precetto assolutamente valido, anche al di fuori di quel genere letterario denominato 'poliziesco', nella pratica; ma altrettanto assolutamente ruscato da ogni polizia se non a livello, per così dire, medio (di massa: come già, più di un secolo addietro, diceva il cavaliere Dupin). Nell'*affaire Moro* si presentava la necessità di un duplice processo di immedesimazione: con le Brigate rosse (la cui sempre indenne sicurezza nel muoversi, nel condurre spericolatissime azioni anche per il solo gusto della beffa e del simbolo, si spiega anche col loro far calcolo di quella *invisibilità dell'evidenza* di cui Dupin discorre nel racconto *La lettera rubata*), e con Moro...⁶¹

⁶⁰ *Breve storia*, p. 1186. E nella pagina precedente: «Una lucida e visionaria intelligenza quella di Poe: capace di ordinare matematicamente i dati e le incognite di qualsiasi cosa si presenti come mistero, di ridurre a processo matematico persino la composizione poetica [...]».

⁶¹ *Opere*, II, pp. 489-490. Poco più avanti, a p. 492, un nuovo riferimento: «Per mia parte,

In precedenza, ne *La scomparsa di Majorana*, scritto nel 1975, anno in cui pubblica la prima redazione della *Breve storia del romanzo poliziesco*, Sciascia aveva affermato che solo Dupin poteva lasciarsi vincere dalla ludica avventura cerebrale di porsi sulle tracce di un supposto disegno di fuga ordito dal fisico siciliano, dichiarando indirettamente che in quell'inchiesta lui, parimenti affascinato dai rompicapo della storia, non faceva altro che sostituirsi al personaggio di Poe: «Soltanto un investigatore avrebbe accettato di giocare una simile partita: il cavaliere Carlo Augusto Dupin, nelle pagine di un racconto di Poe». ⁶²

Il secondo passo di *Todo modo* riguarda invece le constatazioni del procuratore Sgalambri circa gli omicidi compiuti impunemente sotto il suo naso. Egli commenta la sua decisione di allontanare dall'eremo lo stuolo di politici rifacendosi all'esempio di uno dei gialli più famosi della Christie:

«Se si continuava a star tutti qui» disse Scalambri «sarebbe finita come in quel romanzo di Agatha Christie: tutti ammazzati, uno appresso all'altro. E avremmo dovuto resuscitarne uno, per trovare il colpevole». ⁶³

A differenza dell'appropriato richiamo a Graham Greene, al registro narrativo dei suoi romanzi, che si legge in *A ciascuno il suo*, o della citazione di *Manalive* di Chesterton ne *Il contesto*, ⁶⁴ questo chiaro riferimento al celeberrimo *The little biggers* (tradotto in Italia col titolo *Dieci piccoli indiani*, ma precedentemente anche *...e poi non rimase nessuno*), è per certi aspetti fuorviante, dato che il vero archetipo di cui Sciascia si serve, con amabile spirito di competizione, nella seconda parte di *Todo modo* è *The Murder of Roger Ackroyd*, il capolavoro di abilità e di invenzione registica della Christie, che ci consegna, come nel caso di *Todo modo*, un narratore omicida. Anche in questo caso si deve registrare la concomitanza tra il lavoro del romanziere e

credo che anche la 'prigione del popolo' si appartenesse a quella che io chiamo *invisibilità dell'evidenza* e che altri, sempre sulla *Lettera rubata* di Poe, ha chiamato *eccesso di evidenza*»).

⁶² *Opere*, II, p. 217.

⁶³ *Opere*, II, p. 200.

⁶⁴ Cfr. rispettivamente *Opere*, I, p. 865 e II, p. 76.

quello del critico di letteratura poliziesca: nel 1975 Sciascia firma sia la prefazione a *The Murder of Roger Ackroyd*, sia, come appena ricordato, la *Breve storia del romanzo poliziesco* in cui si legge un passo relativo ai due gialli di Agatha Christie appena citati, che riecheggia distintamente la battuta di Sgalambri: «Altre prove di virtuosismo, anche senza Poirot, la Christie ha dato in romanzi in cui *tutti* i personaggi muoiono assassinati (e, si capisce, è costretta a resuscitarne uno) o in cui il colpevole è il narratore stesso». ⁶⁵

Sempre in *Todo modo* troviamo anche dei riferimenti al *Pasticciaccio* di Gadda. A conferma che gli inquirenti sciasciani si dilettono di letture gialle, lo stesso commissario, figura modesta di poliziotto ma più simpatica e umana rispetto a Sgalambri, ci delizia con un ricordo delle capacità descrittive di Gadda: «Provi a immaginare la scena: il posto di polizia, una stanza squallida come la mia, quel tipico odore che Gadda fa sentire così indelebilmente e che assale le narici ogni volta che si parla di polizia (e lo sento anch'io nonostante gli anni di assuefazione)». ⁶⁶ La citazione del poliziesco eterodosso di Gadda si ripeterà ne *Il cavaliere e la morte*: «in via Santo Stefano del Cacco, dove c'era anche il suo ufficio e quello del commissario Ingravallo: poiché gli pareva, tanta era la verità delle pagine di Gadda, di averlo conosciuto in quegli uffici e non in quelle pagine». ⁶⁷ Come spiegò nell'intervista concessa a Rita Cirio, non si trattava di un «omaggio gratuito, ma intrinseco» per il fatto che nessuno più di Gadda «aveva saputo dare il senso di un ufficio di polizia e delle persone che vi stanno dentro». E va aggiunto che al *Pasticciaccio*, già celebrato nei saggi giovanili come straordinario *exemplum* di dotta alchimia letteraria operata sul genere poliziesco, Sciascia ebbe modo di ricorrere anche in un'altra delle sue partiture gialle. Per sua stessa ammissione Rogas è «un po' Maigret, un po' Ingravallo del *Pasticciaccio*, un po' quel Prentinice della *Quinta colonna* di Greene. E un po' *moi*». ⁶⁸

⁶⁵ *Breve storia*, p. 1190.

⁶⁶ *Opere*, II, pp. 160-161.

⁶⁷ *Opere*, III, p. 455.

⁶⁸ Non è difficile trovare delle similitudini tra il profilo di Rogas e quello di Ingravallo. Mi limito a fornire alcune semplici comparazioni. «[...] l'ispettore Rogas: il più acuto investigatore cui disponesse la polizia, secondo i giornali; il più fortunato, a giudizio dei colleghi»

Come già osservato nel passo dell'*Affaire Moro*, la competenza nel versante poliziesco può servire per cercare di orientarsi nei misteri d'Italia. Così, in una delle tante riflessioni socio-politiche presenti in *Nero su nero*, *L'uomo che era giovedì* di Chesterton può contribuire a spiegare come gli italiani vedono le Brigate Rosse:

Un romanzo di Chesterton – *L'uomo che era Giovedì* – penso possa in questo momento servire come una specie di dimostrazione per assurdo di come la maggioranza degli italiani vede le Brigate rosse e il contesto in cui si muovono. Il protagonista, il cui vero nome è Syme, è un agente segreto che s'infiltra in una tenebrosa associazione anarchica al cui vertice stanno sette uomini, ognuno dei quali prende nome da un giorno della settimana; e a lui viene dato quello di Giovedì. In una riunione in cui si deve decidere un atto terroristico, viene smascherata una spia: è Martedì. Una spia dell'organizzazione stessa cui appartiene Giovedì. Poi si scopre che anche Venerdì è una spia, sempre della stessa organizzazione. E poi che lo sono tutti. Domenica compreso: che era poi quello che li aveva come spie ingaggiati e come anarchici capeggiati. Ecco: nell'opinione pubblica – quella che circola al di sotto della carta stampata e delle reti radiofoniche e televisive – si viene formando una convinzione molto simile alla scoperta che il giovane Syme, detto Giovedì, fa nelle ultime pagine del romanzo. La convinzione cioè, che al vertice delle Brigate rosse siedano delle persone che, una dopo l'altra, possono, come nel romanzo di Chesterton, tirare fuori la tessera, se non della stessa organizzazione, di organizzazioni che hanno in comune lo scopo immediato anche se diverso è il loro scopo lontano.⁶⁹

(*Opere*, II, p. 7); «Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: uno dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi» (C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Garzanti, 1989, p. 15); «[...] ché Rogas aveva quella malafama, tra superiori e colleghi, e per i libri che teneva sul tavolo d'ufficio e per la chiarezza, l'ordine e l'essenzialità delle sue relazioni scritte» (*Opere*, II, p. 233); «Qualche collega un tantino invidioso delle sue trovate, qualche prete più edotto dei molti danni del secolo, alcuni subalterni, certi uscieri, i superiori, sostenevano che leggesse libri strani: da cui cavava tutte quelle parole che non vogliono dir nulla, o quasi nulla, ma servono come non altre ad acciacciare gli sprovveduti, gli ignari [...]» (C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio* cit., p. 17); Rogas è talmente la quintessenza dell'investigatore che non ci sono donne nella sua vita: «come ogni investigatore che si rispetti, che abbia cioè di se stesso quel rispetto che vuole poi riscuotere dai lettori, Rogas viveva solo; né c'erano donne nella sua vita (pare, pareva anche a lui vagamente, avesse avuto moglie una volta)» (*Opere*, II, p. 233). Cfr. le parole di Prezzolini riportate in *Breve storia*, p. 1194: «Il detective non invecchia. Non sposa. Non ha figli».

⁶⁹ *Nero su nero*, in *Opere*, II, p. 801.

Allo stesso modo un romanzo di Wallace, *L'uomo sinistro*, può servire per meglio definire l'enigma della morte di Calvi:

La cosa più interessante che mi sia capitata di leggere sul caso Calvi l'ha scritta Lietta Tornabuoni (*La Stampa*, 24 giugno). Ha sottilmente intuito che la morte di Calvi fosse da mettere sotto il segno della cattiva letteratura: e ha iniziato la sua ricognizione londinese intervistando Penelope Wallace, figlia di Edgar. Dice Penelope: «L'unica cosa che fa di questa storia un brutto thriller è il suicidio finale: un romanzo che si conclude con il suicidio è un cattivo giallo, un imbroglio ai danni del lettore. Adesso lei mi dice che in Italia molti sono convinti che sia stato un assassinio: allora sì che è un bel giallo, allora Edgar Wallace l'aveva già scritto». Il giallo di Edgar Wallace s'intitola *L'uomo sinistro*: «Racconta di un banchiere che viene trovato impiccato e considerato suicida, che in realtà è stato ucciso». Perfetto. Solo che noi, non avendo alcun legame di sentimento con Edgar Wallace ed avendo soltanto quello di lontani lettori, diciamo che è un brutto thriller quello del suicidio, ma sarebbe un cattivo giallo quello – ad imitazione di Wallace – dell'omicidio. Wallace, che fu considerato un fenomeno e quasi un genio, era un pessimo scrittore di gialli. Complicato, macchinoso; e noioso (prova-tevi a leggerlo o, peggio ancora, a rileggerlo). Far richiamo ai suoi libri per il caso Calvi va dunque benissimo. Suicidio o omicidio che sia stato, il caso ha la gratuita complessità e la non ingegnosa macchinosità di un racconto di Wallace.⁷⁰

Questo tipo di riscontri potrebbero facilmente moltiplicarsi, ma sarebbe una profusione di dati noiosa e ridondante. Credo ormai risulti con chiarezza il ricorso persistente, in ogni tipo di scritto, alla 'cultura poliziesca', che si accompagna a quel processo di accorta assimilazione, proprio della narrativa di Sciascia e di altri grandi scrittori europei, del modello della *detection story*. In effetti, accanto all'interesse sempre vivo per il giallo, che favorisce quella stratificazione memoriale ben evidenziata dalle pervicaci 'riscritture', dai documenti vagliati emerge una direttrice di ricerca volta alla palingenesi del poliziesco: avvertita, acutamente sondata nei saggi, e sperimentata con sempre

⁷⁰ *A futura memoria*, in *Opere*, III, pp. 790-791. Ma i suoi giallisti preferiti gli servono anche per illustrare uomini del suo tempo: è il caso di Cesare Terranova: «In quell'uomo estroverso, pieno di gioia di vivere, amante della buona tavola, a momenti ingenuo e quasi infantile (collezionava quelle piccole bottiglie di liquore che invincibilmente, quando le vedevo a casa sua, mi ricordavano *Il nostro agente all'Avana* di Graham Greene: e ricordo la sua gioia il giorno in cui gliene ho regalata una, che mi era stata regalata, di un liquore fabbricato a San Leo e nel ricordo di Cagliostro), c'era un giudice acuto, tenace, sicuro» (*ibidem*, p. 774).

maggior sicurezza in gran parte dei romanzi. Un lungo itinerario letterario ha reso possibile la raffinazione della «materia» e della «tecnica» di un «genere commerciale e di consumo»; e Sciascia, testimone e artefice, più di altri ha l'autorità e la competenza critica per definire concluso quell'itinerario segnalando, nella *Nota* al romanzo *La fine è nota* di Holiday Hall scritta nel luglio 1989, un ideale passaggio di consegne tra gli scrittori professionisti del giallo, ormai in una fase di riflusso, e gli «scrittori *tout court*»:

[...] bisogna aggiungere che se, per così dire, il genere commerciale e di consumo va ad esaurirsi, il genere propriamente letterario, quella materia, quella tecnica, quel modo di raccontare, si può dire vada invece affermandosi: vale a dire che il 'giallo' è passato di mano, dagli *scrittori di 'gialli'* agli scrittori *tout court*.⁷¹

Consapevole di essere stato tra i più seri e autorevoli rinnovatori di «quel modo di raccontare» e di avere inaugurato in Italia il romanzo di indagine, in particolare sul contesto mafioso, Sciascia morirà pochi mesi dopo, il 20 novembre 1989.⁷²

⁷¹ Cfr. *Nota*, p. 251. Del fatto che «il 'giallo' è passato di mano» la critica ha preso coscienza da tempo e la bibliografia sui 'gialli metafisici', 'esogialli', sull'*anti-detective novel* ecc., è ormai molto vasta; mi limito a rinviare, dunque, a quei contributi che danno conto soprattutto della situazione italiana. Oltre a I. Crotti, *La «detection» della scrittura* cit., si veda S. Tani, *The doomed detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale and Edwasville, Illinois University Press, 1984; E. Guagnini, *Identità di un genere. Livelli e articolazioni del «giallo» nella produzione letteraria italiana recente*, in *Livelli e linguaggi letterari nella società delle masse*, Trieste, Lint, 1985, pp. 67-88; A. Pietropaoli, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986; idem, *Evoluzione e rivoluzione del romanzo poliziesco*, «Problemi» XXVI, 1992, pp. 163-190; M. Villoresi, *Énigme et enquête policières dans le roman italien des vingt dernières années*, in *Aspects du roman italien aux XIX et XX siècles*, a cura di D. Alexandre, Saint Etienne, Université de Saint Etienne, 2000, pp. 141-157.

⁷² L'orgogliosa rivendicazione di essere stato il «primo nella storia della letteratura italiana» a dare una «rappresentazione non apologetica del fenomeno mafioso, ma sempre con la preoccupazione che si finisse col combatterla con gli stessi metodi con cui il fascismo l'aveva combattuta (una mafia contro l'altra)», si legge nell'*Introduzione*, datata novembre 1989, di *A futura memoria* (cfr. *Opere*, III, p. 769).

Giorgio Delia

Le carte di don Albino: che fare?

La sera del 23 marzo 1995 Albino Pierro si spegneva nel tempo di noi distratti mortali e si congedava per sempre dal nostro limitato orizzonte. Lontano da Roma, in quel periodo, ne ebbi notizia dalla voce accorata di un comune amico. Desolato, riandavo con la mente alla fine di ottobre del 1986 (avuta assegnata la Tesi, da un telefono pubblico di piazzale Aldo Moro in Roma chiedevo di incontrarlo), all'antologia di Contini ('galeotto' di quel primo incontro con la poesia), a piazza Ottavilla, alla casa con i due campanelli (nitida si stagliava la cortese affabilità del già anziano poeta nella piccola ma accogliente *retraite*), alle informazioni sulla mia carriera di studente (esami, professori, voti...), ai fascicoli del *Fiore della poesia dialettale* (prestati con la raccomandazione che erano «tanti quanti gli apostoli»), fino alle discussioni la sera prima della dissertazione (non condivideva che si riportassero in allegato le sue collaborazioni al «Balilla» e alla «Rassegna Nazionale»), ai premi e ai convegni (ultimo quello a Matera: un incidente nel raggiungere la quale tenne tutti noi ad aspettarlo in non lieve sospensione). Più che aggiungere un'altra voce al coro, cercai e trovai conforto nei suoi versi, quegli stessi che spesso avevano detto della sua condizione postuma, del suo essere in vita morto al mondo («morte-accise») nelle forme del congedo, del requiem, del compianto, del dialogo con i trapassati. Nell'esecuzione della sua poesia, anche nei contesti apparentemente più cupi, mi appariva non solo il cantore della necessità di durare le difficoltà del vivere facendo appello,

* Relazione letta in occasione della Tavola rotonda omonima tenutasi a Tursi il 15.12.2001.

secondo l'esempio del Leopardi della *Ginestra*, al consorzio delle umane virtù, alla religione dell'amicizia e della memoria, fino a *Nun c'è pizze di munne*, era sempre più il poeta della gioia riposta nell'umile e nell'infinitamente piccolo.

Dell'uomo, ciò che rimane (e voleva che rimanesse) è il suo insegnamento morale. Schivo, riservato, talvolta appartato, era alieno da ogni forma di apostolato che non fosse il puro e genuino contatto con la poesia e l'esempio di una vita. Si schermiva quando gli si tributava il titolo di 'Maestro'. Preferiva il più affettuoso, un po' retro, 'don Albino'. Se si mettesse insieme alcuni suoi componimenti, in una sorta di autoritratto in versi, dell'aspetto risalterebbero l'ampiezza della fronte e la profondità dello sguardo. Da un certo periodo in poi ha cominciato ad avere cura dei baffi (vagamente continiani). Più che per appagare un vizio, il sigaro era un rito o un compagno. Al telefono, forse per un non taciuto egotismo, soleva rispondere con una voce rauca e fioca, salvo poi modularla con timbro limpido e stentoreo *in praesentia*. Parco a tavola, era assai prodigo nel tributare affetto, diventava grandioso nel recitare (meglio nel drammatizzare) i testi delle sue poesie (per lo più tratte dalla sua prima stagione in dialetto ed eseguite sulla base di alcuni foglietti manoscritti con caratteri molto ampi per facilitarne la saltuaria lettura). Nell'esecuzione queste spesso subivano varianti impreviste, dettate dall'irrefrenabile inventiva del loro autore. Usava dire di tenersi lontano dalle 'combriccole' e dalle 'consorterie'. A chi gli chiedesse un commento, o una dichiarazione di poetica, glissava (magari con ragioni non aliene al Croce), preferendo e proponendo l'ascolto della poesia. In una società ove conta ciò che è visibile, il decoro e il rigore gli facevano rifiutare di apparire in certe vetrine televisive o di presenziare ai talk show (precisava: «Non vendo pasta...»; «Non vado da Maurizio Costanzo...»). I riconoscimenti internazionali e il credito della critica più autorevole non gli hanno fatto scemare l'umiltà, la disponibilità e si dica pure la curiosità per i lettori più semplici; seguiva con interesse e gioiva nello scoprire un séguito tra i giovani (e non solo tra i laureandi). Non c'era viaggio a Roma che non coincidesse con una telefonata atta a preannunciargli una mia prossima visita. Non parlava volentieri di sé (meno che mai degli anni

del regime), se non di ciò che avesse attinenza con la sua poesia. Archivistica di tutto ciò che lo riguardasse, non mancava di aggiornare gli ospiti sulle locupletazioni editoriali intorno ai suoi versi. Accanto a esse, presente qualche neofita, quali patenti della sua riconosciuta grandezza, non tralasciava di ricordare i Contini, i Folena, le traduzioni, le concordanze e, da ultimo, con un mal dissimulato narcisismo, le videocassette: aveva ‘scoperto’ che esse potevano mostrare le tracce e offrire una percezione (im)mediata degli eventi in cui sempre più frequentemente era coinvolto. Anteponeva le forme più dirette della comunicazione: la sua ansia non ammetteva ritardi o attese. Telefonava spesso, molto raramente scriveva o rispondeva alle lettere dei suoi non pochi interlocutori, con i quali spesso tesseva e stringeva forti legami di amicizia. Come accadeva periodicamente da tre anni, nel 1988, quando si tornava a parlare di una sua candidatura al Nobel, in una di quelle mie visite pomeridiane, a sua insaputa portai con me due giovanissime giornaliste, già compagne di università, al fine di intervistarle. Tradusse in un silenzio di dispetto e in una sorta di sofferenza ostentata il suo disappunto (generato e aumentato da contingenti problemi odontotecnici assai poco mascherati dall’immancabile sigaro). Alla fine, più che le reiterate richieste, subendo il fascino delle due convitate, il ‘settespiriti’, sublimandosi, nella penombra dello studio, declamò il meglio dei suoi versi d’amore, mettendo in atto tutta la sua potenza espressiva. Era ormai tardi, quando, licenziandoci con garbo, donò loro generosamente copia di alcune sue ultime *plaquettes*. Nell’autografargliele, non senza autoironia, si scusò dicendo loro di non poter essere all’occasione «come Gabriele D’Annunzio». Quella sera, ormai dimentichi dello scopo della visita, io calabrese, loro romane, tornando a casa, ammaliati dalla proteiformità del personaggio (parola, corpo e voce) e dalla straordinarietà della vicenda (non ultimo la scena da caverna platonica che ci aveva avvolti), non si poté fare a meno di ricordare più ancora che le parole con i loro significati, i suoni, i toni e i ritmi marcati dalla mimica e dalla gestualità del grande poeta-masciaro della terra lucana. Dell’intervista, ovviamente, manco a parlarne. Non si fece e non si ebbe più la volontà e l’interesse di farla. A tutti era sembrato più importante partecipare all’esecuzione diretta del mito, più che celebrare una stanca e forse fin troppo scontata

ritualità. Il suo riserbo era un abito quotidiano, una forma di vita, oltre che un'autodifesa rispetto alle oltranzes del mondo esterno.

Gli ultimi anni per una parte furono funestati dall'amarezza alimentata da certe polemiche strumentali (a sedare le quali non bastarono gli interventi autorevoli degli accademici svedesi, né degli ambasciatori italiani in quella sede, né il conforto di amici e critici a lui da sempre fedeli, né le sue parche dichiarazioni), per un'altra trascorsero nella speranza di «porre ordine» tra le «carte» (inediti ed epistolario soprattutto), di allestire una mostra di documenti di archivio alla Nazionale di Roma, di compilare un'ennesima antologia, o forse le *opera omnia* con l'editore Mondadori.

Da che Pierro non è più, l'abitazione di piazza Ottavilla, sita in quella sorta di Parnaso che era il quartiere di Monteverde in Roma, in obbedienza a quelle che sono le leggi e le necessità umane del vivere quotidiano (complici la distrazione e il disinteresse degli Enti preposti), ha cessato di essere la 'dimora' della sua poesia. Dopo tante peregrinazioni, il figliol prodigo e le sue cose più care, i libri, sono tornati per donarsi ancora una volta, per sempre, al respiro della tanto agognata Tursi. Qui, nella sua casa paterna, ha trovato collocazione (tutt'ora non sistematica e definitiva) molta parte di quanto gli era stato a lungo sodale discreto e silente: i libri, i ritagli, le fotografie. Un valore capitalizzato tra i viaggi e gli approdi di una vita. Tali carte, con allusione al titolo di un recente convegno sul tema, con l'avallo di quanto ha già sostenuto lo storico, suo amico, Cosimo Damiano Fonseca, 'specchio' dell'identità e della bio-grafia dell'uomo, mappa della personalità e della cultura del poeta, per la parte più rilevante (manoscritti, inediti, carteggi), sono oggetto delle cure e dell'affetto della di lui erede, la figlia, Maria Rita Pierro Gentiloni, per l'altra, la biblioteca e la sezione rimanente dell'archivio, assecondando i *desiderata* paterni, in attesa che si realizzi un'apposita fondazione, è stata fatta opera di dono in favore dell'Amministrazione provinciale di Matera e, per incarico di quest'ultima, al Comune di Tursi, perché possa istituire a fini culturali, con altri fondi librari, pubblici e privati, una biblioteca meglio dimensionata, aperta al pubblico, nel quartiere storico della Rabbatana, nei locali di quello che è stato *lu pahàzze*.

Se lo spazio abitato è un riflesso del mondo interiore di chi lo abita, una biblioteca, e quella di un poeta in particolare, è un sedimento di esperienze: dalla ricerca al possesso, dalle tracce di lettura alla collocazione, dai destini postumi a tutta la serie di discorsi 'secondi' che vi si costella. Da tale specola, un libro è una parte di sé e del mondo dei propri valori, un frammento del proprio testamento culturale. È vero, come scrive Vittore Branca, che l'«atmosfera naturale e gli ambienti personali possono efficacemente illuminare le parole nate in quei luoghi: come i testi alle volte ci fanno vedere, più suggestivamente, anzi ci svelano in qualche modo quei paesaggi e quegli edifici».

A evitare toni meramente celebrativi e superfetazioni critiche, già in un seminario all'Università della Calabria, nel febbraio 1996, presenti Nicola Merola e Rocco Brancati, si auspicava che fossero riunite le *disiecta membra* e si scongiurava che *le carte* (nel significato ambiguo di documenti d'archivio e, secondo l'uso regionale, di attestazione scritta, eredità) di don Albino diventassero come la vigna di Renzo. Ancora oggi, se la volontà è seconda, non dovrebbe riuscire oltremodo difficile coagulare uomini a mezzi per costituire un centro studi e un comitato scientifico per la raccolta, la schedatura e la catalogazione *in primis* di tutto ciò che è di Pierro (libri, poesie e prose stravaganti, inediti, manoscritti e dattiloscritti, prime stesure, bozze, carteggi e testimonianze, diari e appunti); quindi di tutto ciò che abbia riferimento alla sua persona e alla sua opera (libri e saggi, estratti, ritagli, recensioni, rassegna stampa, tesi di laurea, audio- e videocassette, cd e siti internet, fotografie). Terzo, per riannodare i legami e le amicizie, per scoprire gli interessi e le letture di una personalità che è assai più complessa di quanto talvolta non sia sembrata, si ricostituisca e si analizzi dettagliatamente la biblioteca di Pierro, non cospicua nella sua consistenza, ma assai seletta e ricca di tracce ermeneutiche (dediche, annotazioni, postille, bigliettini, appunti). Allora sarà possibile riconsiderare le varianti alla luce delle correzioni autografe riportate sugli esemplari dei libri, o sui mano- dattiloscritti; sarà più verosimile promuovere pubblicazioni (con le *opera omnia*, inediti e traduzioni, lettere e carteggi, tesi di laurea e, *diis adiuvantibus*, per dare la giusta visibilità alle iniziative, un annuario); prenderà corpo la speranza di poter

disporre delle energie necessarie per l'acquisto, lo scambio, il reperimento dei saggi e dei testi che avranno come oggetto la poesia e il dialetto del poeta di Tursi; e, per continuare a dargli il ruolo che pure ha avuto tra i 'neo-dialettali', si potrà ripristinare il 'Premio Pierro'.

È responsabile pensare che la sentenza dei posteri esigerà tutto questo nel valutare la memoria di un autore che non ultimo dei meriti, per la prima volta, ha dato dignità d'arte a una delle forme espressive più inaudite e arcaiche della Romània. È giusto immaginare che la terra che gli ha dato i natali continui a essere la sua Matria, come nella sua poesia.

Giuseppe Greco

Intervista a Dario Fo

D: Tra *Mistero buffo* e *Lu santu Jullare Francesco* ci sono trent'anni di distanza e per questo tanti cambiamenti: vorrei sapere se c'è un 'filo rosso' poetico e ideologico tra i due testi.

R: Certo che c'è. Perché non avrei mai potuto fare san Francesco, se non avessi fatto quelle ricerche che *Mistero buffo* mi ha portato a fare su Francesco, sui primi Vangeli, sui Vangeli apocrifi.

La progressione è questa: *Mistero buffo*, i giullari, le satire non sulla Chiesa, ma contro coloro che nella Chiesa portano avanti speculazioni, giochi, azioni ipocrite oppure violente e via dicendo. E poi ancora il conflitto che c'è sempre stato nella Chiesa: non bisogna dimenticare che le più grandi stragi di cristiani le hanno compiute proprio i cristiani fra di loro, basti pensare ai conflitti della Chiesa cristiana (gli Ariani, le varie eresie, ecc.). E poi naturalmente la riforma, la Contro-riforma, conflitti che hanno visto milioni di persone uccise.

Naturalmente io vi ho messo dentro tutto quello che nella tradizione popolare si riferiva poi a questi fatti, cronache che durano dai primi secoli dopo Cristo in avanti, con tutti i conflitti che ci sono stati nella Chiesa.

Poi ci sono le oscenità che però non sono distaccate, gratuite. Il *Fabulazzo osceno* vede anche degli elementi che sono legati alla tradizione, per esempio il *risus paschalis* e anche i riti legati alla Pasqua, che prevedevano la gioia, la giocondità, l'ironia. Oppure anche l'*exultet*, un rito di tutta l'Italia Centrale e Meridionale, legato a certi movi-

* L'intervista è del 10 aprile 2002.

menti che sono stati indicati come eretici, che la Chiesa ha cancellati e proibiti.

Alla fine della successione arrivo a parlare del più grosso contestatore che c'è stato nella nostra storia del Cristianesimo, che naturalmente ho cercato di raccontare in forme diverse. Perché è stato censurato fino alla follia, seppellito tutto quello che aveva scritto. Quindi anche con san Francesco siamo nell'ambito di *Mistero buffo*.

D: Lei ritiene precedenti le ragioni dell'attore, dei contenuti rispetto alle ragioni dell'allestimento: forse per questo in *Mistero buffo* abolisce ogni scenografia; invece nell'esibizione che lei ha fatto al Festival di Spoleto de *Lu Santu Jullare Francesco* ho visto che c'è un grande fondale. Cosa significa l'introduzione di questo elemento?

R: Guarda che i fondali non li ho adoperati soltanto per questa esibizione di san Francesco, ma ogni tanto li adopero, laddove c'è la possibilità di realizzarli. Il fondale è usato come gli arazzi, che si usavano per raccontare le fabulazioni, i *fabliaux*. Tutta la tradizione siciliana cosa faceva? Faceva delle pitture e su queste pitture metteva gli elementi fondamentali del racconto. Lo stendardo che si portava in processione molte volte richiamava il fondale della scena tragica o grottesca delle rappresentazioni sacre. Il fondale non è altro che un arazzo di quelli che si portavano in processione, con i pali che ad un certo punto si piantavano e davanti a questi dipinti si realizzava una scena.

D: Quindi è del tutto funzionale, non un recupero antiquario soltanto?

R: No, no mai. Non è mai esistito questo problema. Non è mai stato decorativo, fine a se stesso.

D: Questo lo sospettavo. Lei ha recuperato l'esperienza dei giullari. Quest'esperienza, a livello strettamente teatrale, artistico, che cosa le ha fornito?

R: Beh, prima di tutto il fatto di questa stupenda invenzione, che viene da un lontanissimo passato, che è la loro avventura stessa. Poi perché i giullari (che sono i clown, i pagliacci, i buffoni), hanno un legame col teatro greco e ancora più lontano: in India (che ha un legame culturale con la Grecia) esistono quindici secoli avanti Cristo.

E che cosa avevano? Un rapporto stregonesco, mistico da una parte, buffonesco dall'altra. Addirittura i giullari dell'Oriente (quelli del-

l'India per arrivare anche ai Cinesi) erano personaggi metà sfottuti (e sfottenti!) e metà sacri. Tant'è vero che erano personaggi intoccabili (non nel senso che erano malati di lebbra, ma perché avevano una sacralità), i quali bisognava rispettare, poiché erano coloro che venivano chiamati per purificare uno spazio, per toglierlo da quelle che erano le insidie e le negatività degli spiriti maligni.

D: Lei parla di sacralità. Una sacralità che nel Medioevo il giullare perde totalmente, a causa dell'intervento censorio del potere.

R: Viene condannato! È diverso. Tuttavia non si deve dimenticare che per fare dialogo con il prete, nella rappresentazione della lotta tra il bene e il male, viene comunque chiamato il giullare, che rappresenta il male in una forma critica. Difatti egli funge da spalla al prete, che invece rappresenta il segno del bene. E talvolta il giullare prende la parte del vescovo addirittura. È comunque un elemento di rappresentazione che entra nel messaggio della Chiesa. Ma in genere il giullare, che arrivava nel Mille, nel Millecento, alle feste delle brigate, o nel Carnevale (la festa solenne della giullarata totale), dove il popolo aveva il diritto di cacciare tutti i grandi e di sostituirsi a loro, veniva cacciato.

Questo soltanto per dire l'importanza spirituale che aveva! Ma poi nelle rappresentazioni sacre il giullare si veste anche della parte dell'ubriaco, molte volte fa la parte anche del demonio e parla, dialoga con Cristo, piange la caduta, denuncia la propria condizione di cacciato dalla galassia del Signore e chiede perdono e chiede di rientrare.

D: Quindi, per quello che lei dice, il giullare può ritenersi un po' metafora, allegoria del popolo, anche in quanto cacciato.

R: Non solo, ma si fa addirittura allegoria dell'angelo che viene cacciato, perché naturalmente ha preteso di essere a livello divino, cioè ha esagerato col sentirsi determinato nell'arco del cielo. Quando Bonvesin de la Riva dice:

Da po' che tes avea
 Avan m'aves creao
 Che per un soleng peccao
 Sont al postut perdudho
 Crear non me dovea

è tanto il diavolo quanto Adamo. È tutti e due.

D: I due che in qualche modo si ribellarono...

R: Si ribellarono all'idea di essere stati puniti in conseguenza di non aver avuto la forza di resistere, con il pretesto del libero arbitrio. Allora dissero: «Tu mi potevi creare forte, intoccabile; se mi hai fatto debole è perché volevi giocare a uno spettacolo per il quale tu sapevi benissimo (e potevi saperlo) che io ero perdente, perché tu sai tutto prima, tutto quello che deve nascere; tu conosci sempre qual è la rappresentazione, quale la fine, qual è la catarsi».

D: Tra l'altro nella tradizione popolare e medievale, il diavolo assume anche degli aspetti positivi.

Lei poco fa stava facendo riferimento alla Grecia, sono curioso di sapere una cosa: tra lei ed Aristofane ci sono circa duemilacinquecento anni di distanza. Che cosa vi lega? C'è qualche nota in comune?

R: Diciamo che io ho preso molto da Aristofane. Ho cercato di capire qual è il legame vero di tutta la storia. Perché moltissimi pensano che egli sia stato un pagliaccione, che abbia avuto delle intuizioni straordinarie digerite ormai dalla tradizione, che non hanno più gran senso, se non come testimonianza di rappresentazioni ritualistiche che vogliono riportare il teatro comico dei Greci nell'ambito dei festeggiamenti propri della Sicilia o della Magna Grecia.

In verità c'è stato uno studioso attuale, inglese, mi pare che si chiamasse Griffith, il quale ad un certo punto, studiando gli storici greci antichi, si è reso conto di certe incongruenze e di certe ipocrisie. Allora che cosa ha fatto? Ha preso tutti i satirici greci che si sono salvati, che purtroppo sono pochi, e li ha messi insieme, e li ha sviscerati ed ha scoperto che si poteva raccontare la storia dei Greci attraverso i comici, attraverso l'ironia e il grottesco e non attraverso quello che è stato detto dagli storici ufficiali; ha mostrato come Aristofane raccontasse una cronaca buffonesca della realtà.

D: Infatti molte delle opere di Aristofane nascono come diretta rappresentazione di fatti reali di capitale importanza nella storia della Grecia: la spedizione in Sicilia, la mutilazione delle Erme, la parabola di Cleone.

R: Bravo... e poi tutte le stragi di cui parlano volentieri gli storici: i massacri, le infamità, i tradimenti, i fatti di cronaca.

D: Quindi c'è anche questo suo voler intervenire, come ha fatto lei d'altronde.

R: È stato un grande esempio. Che cosa mi ha insegnato Aristofane, soprattutto? Che la comicità alta, la satira reale nasce dalla tragedia. Nasce dalla disperazione degli uomini. Se dietro non c'è la disperazione, se tu non parli della disperazione degli uomini non fai satira, ma fai buffoneria, che è tutt'altra cosa, fai sfottò, gioco fine a se stesso.

D: Sterile caricatura.

R: La caricatura può essere anche positiva. Fai lazzo fine a se stesso. La caricatura è giusta.

D: Ho detto caricatura, pensando ad alcuni interventi in cui lei parla di quei comici che fanno una semplice caricatura di tic, difetti fisici dei personaggi che si vogliono colpire, che, a mio avviso, non serve a nulla.

R: Ecco sì! Fanno il verso.

D: Ho notato che molti dei grandi autori dialettali (Gadda, Porta, Belli, Fo) compongono prevalentemente testi satirici. C'è un legame particolare fra le due cose?

R: Permetti una cosa. Tu dici «tutti i grandi» e io non mi tiro fuori, non mi fa paura, non mi dà fastidio che si pensi diversamente. Tu hai parlato di satira, ma bisogna parlare di Ruzante e anche di Pirandello. A parte che Pirandello, quando scrive, l'italiano se lo reinventa.

D: Sì, con le strutture dialettali.

R: Reinventa anche il dialetto. I grandi, quelli che passano come autori dialettali, in verità inventano una lingua attraverso il dialetto. Perché Ruzante non scrive nel dialetto di Padova; ma reinventa un dialetto attraverso il dialetto di Padova. Tant'è vero che oggi è addirittura incomprensibile, mentre si riesce ancora a capire il padovano. È come Rabelais, il quale parlava un francese inventato, pieno di dialetto, di forme che sono, per i francesi di oggi, temi incomprensibili, lingua morta, hai capito? Allora bisogna essere chiari, il dialetto io l'ho imparato dai grandi autori italiani. Noi abbiamo una grande fortuna, perché noi abbiamo ancora la presenza storica del dialetto, che è una cosa importantissima.

D: Dialetto che gli altri stati non hanno.

R: Quasi nessuno, credo che nessuno ne abbia più. Salvo alcuni paesi, i fiamminghi per esempio.

D: Forse anche i Baschi, in questo senso.

R: I baschi e via dicendo. Tutti popoli che hanno lingue vive, che si muovono ancora, che non sono codificate. La lingua codificata è un disastro. Tant'è vero che tutti gli autori di teatro che contano hanno ricostruito la loro lingua usando dialetti o innesti straordinari con altre lingue.

D: Lei nel fare teatro bandisce la componente letteraria come elemento negativo: è un giudizio generale sulla letteratura anch'esso negativo?

R: Io faccio teatro, ma scrivo anche racconti, articoli, ed è ovvio che mi avvalgo di quello che ho imparato in teatro. In teatro ho imparato l'onomatopea, il ritmo, la cadenza, il valore della voce, la musicalità, il canto dentro la gestualità. Il teatro senza gesto non esiste, non può essere soltanto un lavoro di dicitore sarebbe un disastro. Quando mettono in scena delle cose giullaresche, a cominciare da *Rosa fresca aulentissima*, e tolgono la gestualità, l'opera diventa incomprensibile.

D: Come hanno fatto molti critici, molti accademici, che non immaginano una gestualità in questo testo e spesso lo travisano.

R: E invece esiste un racconto del gesto parallelo e contrario addirittura. Ti dirò di più. Io immagino sempre Dante Alighieri sicuramente capace di una gestualità libera, straordinaria.

D: Questa è un'ipotesi molto suggestiva, assolutamente nuova per me, non so però cosa potrebbero pensare i critici più blasonati di questa affermazione.

R: Possono pensare quello che vogliono. Dante Alighieri non è un autore da leggere, ma da dire a memoria, dal momento che devi avere le mani libere, il corpo libero, non devi avere un foglio davanti, che t'impedisce di muoverti.

Benigni è molto più bravo (dirò una cosa che farà sussultare) di quasi tutti i dicatori di Dante, che io ho sentito. Perché? Perché ha tonalità diverse, teatrali, e soprattutto una grande gestualità.

D: Lei si riferisce anche all'esibizione che ha fatto di recente al festival di Sanremo?¹

R: Ma non è solo quello.

D: Quello ne è un esempio popolare.

R: Ma ci sono anche le esibizioni che fa nelle Università, ce n'è una registrata.

D: Quello difatti è un esempio in cui si recita senza un foglio davanti, guardando in faccia la platea.

R: Raccontando al pubblico, guardando il pubblico.

¹ Il 2 marzo 2002.

Nicola Merola

Occasioni universitarie

I

Per l'inaugurazione della biblioteca d'area umanistica

Già qualche anno fa, quando il libro non doveva subire la invincibile concorrenza delle nuove tecnologie della comunicazione e la disaffezione nei suoi confronti non aveva ancora nulla di irridente, accingendosi all'inaugurazione per forza di cose solenne di una grande biblioteca, nessuno di noi avrebbe potuto liberarsi del tutto da una fastidiosa sensazione di anacronismo. Prima che dai CD e da Internet, il libro è stato soccorso e sullo slancio superato non solo dai cinema e dai centri commerciali, dalla televisione e dalle vacanze intelligenti, dal *prêt-à-porter* e dal trionfo della motorizzazione, dalle pizzerie e dalle discoteche, ma paradossalmente proprio dalla alfabetizzazione di massa, dalla crescente sproporzione tra il gran numero di coloro che avrebbero finalmente potuto fruire dei servizi di una biblioteca e prima dei beni librari (un eufemismo all'insegna del politicamente corretto e quindi una verità mortificata) e la sempre sparuta minoranza dei lettori abituali e volontari. Questo esito, tanto impreveduto quanto fatale, era la prova inappellabile della impossibilità di vincere la battaglia per una crescita culturale e civile del nostro Paese che fosse conforme alla nostra tradizione e alla nostra storia. La democrazia, il pro-

gresso, il benessere, ci arrivavano battezzati, con l'*imprinting* e già quasi l'ipoteca del sogno americano. Contro uno sfondo del genere, la biblioteca non poteva sfuggire all'accusa di essere una delle tante cattedrali nel deserto create dalla disarmonia dello sviluppo.

Figuriamoci oggi. I gridi d'allarme si moltiplicano, in Italia e nel mondo, e sono autorevolissimi. A essere minacciato non è più nemmeno il libro in quanto tale, peraltro degradato nel gergo degli informatici a supporto cartaceo, ma il modo di pensare e la civiltà che a esso sono tanto strettamente legati, come se la trasformazione antropologica annunciata trent'anni fa da uno scrittore al quale c'è chi ormai attribuisce un dono profetico, si fosse realmente compiuta. E figuriamoci in una periferia come quella dalla quale parliamo, dove l'inaugurazione di una biblioteca sembra un gesto altrettanto protervo e dissennato della costruzione della torre di Babele, o semplicemente un provvedimento tardivo e inadeguato alla gravità e alla urgenza dei problemi posti sul tappeto dalla globalizzazione, cioè, per quanto almeno più da vicino ci riguarda, da una rinnovata crisi dell'educazione e del sapere, e insomma dei valori, spazzati via dal totalitarismo delle ragioni economiche. È un segno dei tempi che un'iniziativa di straordinaria utilità culturale e sociale, necessaria anzi per la sopravvivenza di una istituzione di importanza strategica e per la migliore formazione di generazioni di studiosi e laureati, debba confrontarsi con lo strapotere dell'apparenza e dell'opinione che su di essa si fonda. Il primato dell'economico, pur vantando la propria discendenza dal puro buon senso, non disdegna di esprimersi come miopia e propaganda terroristica.

Faremmo tuttavia male a respingere come non pertinenti suggestioni di questo tipo. Che sorga una biblioteca e che questa biblioteca ponga fine a una divisione del patrimonio librario di una università giovane e combattiva; che la biblioteca incarni materialmente la crescita di una comunità e di un progetto e che sia intitolata a un professore valoroso e sfortunato, intrinseco come pochi altri alla comunità e innamorato del progetto; che la biblioteca sia stata prima un approdo lungamente sognato e ora ipotechi tanta parte del nostro futuro; è anche il segno, tangibile e contagioso come sanno essere soltanto i segni in rapporto a apparenze e opinioni, di una presenza e di un lavoro che vogliono durare nel tempo e perciò rivendicano una identità immedia-

tamente riconoscibile nello spazio in cui si radicano. Ciò che insomma per l'Università della Calabria è questa biblioteca, intanto vale e significa su un piano più generale, in quanto la sua stessa esistenza sul territorio, prima di qualsiasi spiegazione, è di per sé capace di produrre uno stimolo decisivo e un salto di qualità, come il monolite di un film che quest'anno è impossibile non ricordare.

Per uscire dalla metafora e rendere giustizia a un contesto invece vivace e reattivo più di quanto non si creda e al valore aggiunto rappresentato dal progetto, ricorderemo che esso prevedeva altro e che la sua realizzazione è ora solo cominciata. Se appartiene ancora alla logica dei segni e all'eloquenza degli eventi il proposito di competere già nelle dimensioni con le più grandi biblioteche italiane, la nostra principale ambizione è stata quella di raccogliere la sfida di un patrimonio librario da costituire interamente e da offrire all'università e al territorio, come un lascito inalienabile, con una risposta all'altezza delle aspettative e degli investimenti, sia di quelli cospicui dello Stato, sia di quelli senza prezzo di chi ha lavorato, soprattutto in veste di docente, in questa situazione. Una biblioteca degna del nome era appunto quanto più di ogni altra cosa mancava agli studiosi, e in particolare agli studiosi di discipline umanistiche, che perciò più degli altri hanno patito la lontananza dalle sedi naturali della loro ricerca. Ma mancava altrettanto agli studenti, spesso costretti a costose e faticose trasferte, per svolgere il loro lavoro di tesi.

La considerazione può sembrare banale, a chi non abbia vissuto questa lunga stagione. Ma banale non è e lo sarà ancora meno, se si tiene presente che dalla situazione non è nata solo una creativa interpretazione calabrese della didattica e della ricerca, a partire dalla quale abbiamo visto formarsi già più generazioni di egregi studiosi, ma anche una più moderna immagine della biblioteca e dei servizi da essa forniti. È riduttivo ripercorrere i tentativi di rendere operativi e efficienti servizi che, dall'esterno, sarebbero potuti sembrare addirittura compiti impossibili o lussi superflui. Almeno alcuni momenti andranno però menzionati, per la loro rispondenza a una medesima ispirazione e l'impronta che hanno lasciato sulla biblioteca: la corsia preferenziale accordata alle richieste dei laureandi, la direttiva tesa a coordinare e accelerare gli acquisti legati alla ricerca, l'accordo con i librai per

sottoporre in visione ai docenti novità e ristampe e incoraggiare un aggiornamento tempestivo del catalogo, il precoce interesse per le nuove tecnologie e la loro tempestiva introduzione, il proposito di affiancare una emeroteca e una videoteca ai consueti servizi librari, la scommessa per cui abbiamo deciso di puntare sulla cultura contemporanea e su quella meridionale, intitolando a esse specifici fondi, la cosa infine di cui siamo più orgogliosi, la nascita di una vera e propria scuola per bibliotecari, per il momento ancora senza nessun riconoscimento formale, attraverso la quale il poco personale esistente ha sopperito alle carenze dell'organico e proposto un'esperienza di tirocinio e una prospettiva professionale ai nostri laureati.

La biblioteca è stata il nostro sogno. Perciò l'abbiamo pensata come un luogo accogliente, una casa tanto dei libri quanto degli studiosi e degli studenti, un punto d'arrivo che fosse anche il punto di partenza per una maturazione culturale dell'intera comunità. Ma, in quanto casa di studiosi e studenti, la biblioteca deve diventare anche la casa di tutto quanto, nella nostra società e nei nostri ritmi frenetici, non trova né spazio, né tempo, né attenzione. Perciò la sua offerta, oltre ai servizi tradizionali e affinché i servizi tradizionali bilancino i propri limiti fisiologici con la versatilità e l'aggiornamento, deve prevedere anche sale per conferenze proiezioni ascolto musicale, spazi espositivi, laboratori informatici, iniziative editoriali. Tutto ciò senza la presunzione di dare una risposta adeguata ai molti problemi legati anche solo alla nostra giovinezza istituzionale e alla nostra dislocazione geografica e economica, ma con la fondata speranza di sfruttare le nuove tecnologie per ridurre la nostra distanza dal centro.

Non ho fatto finora menzione della singolarità del caso, per cui o oggi noi inauguriamo per la seconda volta la stessa biblioteca già inaugurata, con gli auspici più propizi, alla presenza del capo dello Stato, o dedichiamo una cerimonia particolare alla inaugurazione di un suo segmento, pur importante e insostituibile, sotto gli auspici non meno favorevoli di un grande studioso che è anche ministro della Repubblica. La singolarità non ci deve dispiacere, oltre che per i motivi più ovvi, perché in questo modo viene riaffermato il concetto che finora mi sono limitato a sfiorare. Una biblioteca non è la biblioteca, finché non contiene i libri che forse non sono più libri degli altri, come

mi piacerebbe dire, ma ogni altro libro sanno comprendere, descrivere, discutere, approfondire, anticipare, sostituire, immaginare: i libri insomma che agli altri libri sembrano restituire la parola, a costo di essere sprezzantemente bollati come chiacchiere o «corbellerie» (l'epiteto è del cardinale Ippolito d'Este e fu indirizzato alle ottave ariostesche), e ai lettori reali e volontari i libri.

Solo in questa accezione delle proprie competenze, enfatica e riduttiva al tempo stesso, la biblioteca d'area umanistica «Francesco Ernesto Fagiani», di cui sono indegnamente il presidente, mi può affidare il mandato di ringraziare, accanto al ministro e al rettore, agli studenti e al personale docente e non docente, coloro che mi hanno preceduto, più o meno a lungo, nella carica e nell'impresa: Paolo Traniello, Luigi Tartaglia, Amneris Roselli, Nuccio Ordine, Rossella Morrone. Grazie a tutti.

Quanto precede è il testo della breve relazione da me tenuta il 5 giugno 2001 nell'aula magna dell'università della Calabria, alla presenza del ministro della pubblica istruzione Tullio De Mauro, del rettore, di presidi, colleghi e studenti, in occasione della presentazione della Biblioteca d'Area Umanistica «F.E. Fagiani». Lo scrittore profetico e il film cui si allude nel testo sono ovviamente Pier Paolo Pasolini e *2001: Odissea nello spazio*, di Stanley Kubrick.

II

Per l'istituzione del Laboratorio Universitario di Italiano Scritto

Al Magnifico Rettore dell'Università della Calabria

Oggetto: Estensione e adeguamento del progetto di un Laboratorio Universitario di Italiano Scritto a tutte le Facoltà.

Caro Rettore,

come d'accordo, recependo le sollecitazioni che, in risposta e a conforto di una mia richiesta di finanziamento per il costituendo Laboratorio Universitario di Ita-

liano Scritto, mi sono venute in questo senso sia dal Senato Accademico che dal Consiglio d'Amministrazione, ti sottopongo una proposta per l'estensione e l'adeguamento, liberi graduali sperimentali, del progetto in questione – che rimane ancora piuttosto al livello della dichiarazione d'intenti – a tutte le Facoltà del nostro Ateneo e la faccio precedere da alcune osservazioni generali, che non ti giungeranno nuove ma spero non giudicherai superflue. Esse traggono il loro mordente dai Nuovi Ordinamenti (per quanto imperfetti, l'unica opportunità di ammodernamento e razionalizzazione che ci sia stata offerta), ma mi lusingo di credere che varrebbero anche nell'eventualità di una moratoria.

Grazie per la comprensione e cordiali saluti.

Arcavacata, 26 giugno 2001

N. M.

La vocazione specialistica della didattica universitaria non è stata né confinata nei bienni né tantomeno abolita per legge. Essa anzi va riaffermata, insieme con il nesso vitale tra ricerca e didattica, senza una interpretazione non meramente burocratica del quale non si realizza il modello di produzione e trasmissione del sapere che per noi è sempre stata l'università. Ciò non toglie che la priorità assoluta accordata al rispetto dei tempi previsti per il conseguimento del titolo di dottore *junior* e il regime creditizio che dovrebbe assecondarla e di fatto la ribadisce, proprio perché non sono astratte imposizioni, ma rispondono, prima che a accordi internazionali, a reali esigenze maturate nella società e verificate da ciascuno di noi nella prassi didattica, implicino una riconsiderazione e un ridimensionamento della componente specialistica e professionalizzante dentro i trienni. I corsi di laurea sono diventati meno capienti e meno elastici e c'è meno tempo (reale) per studiare programmi che richiedono più tempo (legale) per essere svolti. Sarebbe stato difficile chiudere altrimenti la lunga ed equivoca parentesi di una università di massa in cui solo una esigua minoranza traeva davvero profitto da costi proporzionati e addebitati invece alla maggioranza di chi o non arrivava al titolo, o lo conseguiva con anni di ritardo, o si accontentava di una preparazione del tutto inadeguata alle aspettative.

Le nuove esigenze e le richieste che conseguentemente vengono rivolte all'università, a partire dalla constatazione della insufficiente

preparazione con la quale si presentano le matricole – che non è un dato appena emerso, ma una diffusa consapevolezza della quale finalmente, grazie ai Nuovi Ordinamenti, si può tener conto –, inducono a puntare su un meditato orientamento preliminare, coincidente con le procedure d'ammissione e a esse reso funzionale attraverso la determinazione degli eventuali 'debiti', e su un apprendimento di base finalizzato al percorso universitario prescelto, perseguendo quindi un ideale generalista. Ciò non significa necessariamente, come da più parti si ripete, che l'università venga retrocessa a liceo, per il semplice motivo che in tutte le facoltà, tranne che in quelle umanistiche e anche qui più in linea di principio che in realtà, non costituisce una novità che quasi per metodo si prescinda dalla preparazione pregressa.

Ma quand'anche così si volesse rappresentare la drastica riduzione che istituzionalizza l'estromissione dai corsi di base di una quota consistente della tradizionale didattica universitaria, bisognerebbe domandarsi se esisteva un altro modo per razionalizzare il funzionamento dell'università, prendendo atto dell'estensione, tendenzialmente a tutte le fasce sociali e alla piena giovinezza dei soggetti, di una fase genericamente formativa, in relazione alla diversa logica che governa la formazione e la selezione del personale da parte delle aziende, all'accresciuto benessere delle famiglie, che possono permettersi di mantenere fuori del mondo del lavoro i propri figli più a lungo (o solo di aspettare i tempi più lunghi del loro assorbimento da parte del mercato), all'esigenza genericamente sociale che la fase della scolarizzazione si prolunghi, come un servizio civile in campo intellettuale e culturale, per far fronte al diminuito impegno degli studenti, alla loro provenienza socio-culturale, alla crescente importanza del tempo libero e della corrispondente produzione. Il fatto che ci vorranno sempre più insegnanti e sempre più addetti alle attività produttive collegate al tempo libero, indica forse l'unica direzione nella quale, sia pure impropriamente, gli studi universitari potranno continuare a essere professionalizzanti.

La novità sta dunque nel fatto che il poco tempo a disposizione – i tre anni, l'impossibilità di andare fuori corso, la standardizzazione dei ritmi di apprendimento – riduce i margini degli approfondimenti, rinviati per lo più al biennio e riservati agli studenti meritevoli e deside-

rosi di proseguire gli studi. Questa università, nei trienni, deve fornire una formazione di più basso profilo, o meglio limitata agli aspetti generali e istituzionali, a un più gran numero di laureati, o, per essere più chiari, deve in primo luogo riuscire a licenziare nel tempo previsto un numero di laureati tendenzialmente pari a quello degli iscritti e con una preparazione più uniformemente distribuita.

Che una preparazione più uniformemente distribuita costituisca un progresso rispetto alla situazione attuale, e che sia un bene il compimento del corso di studi da parte della quasi generalità degli studenti nel tempo prescritto, converrà chiunque si sia posto il problema del livello medio dei laureati italiani e quello altrettanto grave dell'intreccio perverso tra abbandoni e ritardi spesso macroscopici. Le legittime aspirazioni all'eccellenza non ne risulteranno compromesse, se è vero, com'è vero, che non è il carattere eminentemente specialistico dei corsi di base a realizzarle e che l'università nella quale abbiamo lavorato finora doveva comunque fare i conti con una schiacciante maggioranza di utenti diversamente orientata, alla quale spesso non si è dato il minimo alla sua portata e che tuttavia condizionava pesantemente, non più pesantemente di quanto la condizionerà in futuro, la complessiva gestione della didattica. In compenso, tutti avranno una più solida *institutio* e assomiglieranno un po' di più all'idea che si continua ad avere del laureato, a prescindere dalla facoltà e dall'università in cui ha conseguito il titolo. Questo almeno deve essere il nostro impegno.

Il più ovvio controvalore del titolo di studio conseguito, il corredo intellettuale e culturale di cui non possiamo ammettere nessun laureato resti privo, è costituito di conoscenze, competenze e abilità, per adoperare una schematizzazione che ha avuto anche troppa fortuna, in qualsiasi ambito quantomeno improbabili e forse solo potenziali, senza una reale competenza linguistica attiva e passiva, orale e scritta, della lingua italiana: la condizione essenziale perché il profitto non resti un fatto episodico ma entri in circolo, diventi un momento significativo della formazione personale e si lasci socializzare, abbreviando i tempi o se non altro riducendo i margini di errore delle stesse verifiche tradizionali. Se il puro e semplice possesso delle tecniche non è insufficiente, forse è incredibile e certo antieconomico che di esso non si abbia la consapevolezza necessaria per riferirne, a voce e per iscritto,

se non quasi solo allusivamente tra addetti. È su questa sofferenza che bisogna intervenire con gli strumenti più appropriati. Poiché però la liberalizzazione degli accessi, che a norma di legge ora deve essere corretta, ammette all'università studenti con i *curricula* più diversi, in cui la scarsa confidenza con la lingua italiana si accompagna a un modestissimo patrimonio di conoscenze culturali, quel corredo deve essere confermato, riconosciuto o rimpolpato. Sarebbe infatti sbagliato pensare a una difficoltà comunicativa limitata al piano linguistico.

Non escluderei che l'andamento attuale dei flussi delle iscrizioni, indirizzate, su scala nazionale, piuttosto verso facoltà umanistiche vecchie e nuove, sia da spiegare con la più viva percezione, da parte degli studenti, di una propria inadeguatezza nelle materie scientifiche, aggravata dalla minore flessibilità di cui esse sembrano capaci, in ragione proprio dell'impostazione specialistica e, se si vuole, del difetto di continuità rispetto agli studi precedenti che ne deriva. Tale percezione, magari fallace, non dipende in nessun modo dalla peggiore qualità degli insegnamenti scientifici rispetto a quelli letterari impartiti nelle stesse scuole secondarie, ma dalla presunzione che gli studi scientifici richiedano una preparazione pregressa e una familiarità con tecniche e linguaggi, di cui invece quelli letterari, per antica consuetudine ritenuti più immediatamente accessibili e spendibili su un più ampio ventaglio di sbocchi lavorativi, e ora raccomandati dall'abracadabra della flessibilità, farebbero grazia a studenti ugualmente sprovveduti.

Si potrebbe sostenere che il gran numero di vocazioni umanistiche e in particolare verso l'ambito della comunicazione sia al contrario la risposta a una carenza che i giovani sentono di patire più di altre. Posto però che la carenza è avvertita in quanto c'è prima un interesse che la rende significativa, è più ragionevole pensare all'effetto combinato di un settore occupazionale in grande espansione e socialmente molto prestigioso – a esso aspirano spesso gli stessi studenti di Lettere e Filosofia – e di una ulteriore correzione, in senso specialistico, di una area disciplinare che non sceglie tra i percorsi scientifici disponibili, ma si colloca per così dire a valle rispetto a ciascuno di essi, pretendendo di diventarne la coscienza critica e la guida o, più semplicemente, l'equivalente sociale e culturale, e al tempo stesso depurando delle

sue 'anticaglie' letterarie la competenza comunicativa in quanto tale. È ovvio che si tratta di grossolane approssimazioni, da non accantonare tuttavia spensieratamente, ma da discutere e controbattere proprio nella loro pretesa di conferire alla competenza comunicativa una indipendenza che essa comunque non può avere.

Non è questa la sede per polemizzare contro una logica che ha imposto come specializzazioni socialmente utili quelle del 'comunicatore' e dell' 'imparatore'. Ma non bisogna dimenticare che, proprio per salvaguardare la specificità degli ambiti disciplinari e dei rispettivi stili conoscitivi, prima di qualsiasi provvedimento mirato a sviluppare le attitudini e gli interessi comunicativi del caso, è necessario che quella funzione, pure necessaria e da non sottovalutare, venga svolta, nei singoli corsi di laurea, dai titolari delle varie materie, nell'esercizio del loro magistero e in una prospettiva che, senza essere velleitariamente interdisciplinare, risulti aperta e discorsiva, nonché tale da mantenere vivo il legame con gli studi svolti e con un'esperienza più organica della cultura.

Il complemento pressoché indispensabile di una ridefinizione in questo senso dei vari *curricula*, più che l'alternativa secca, sono appunto le iniziative didattiche finalizzate alla produzione di testi scritti già avviate presso molte università italiane (Venezia, Pisa, Torino, ecc.).

La mia proposta, o se si vuole il proposito che mi piacerebbe trovasse altri sottoscrittori, consiste nella emanazione di una direttiva d'Ateneo, alla quale le Facoltà potranno o meno attenersi, con i tempi e nella misura che riterranno più opportuni. In base alla direttiva, si avvierà una sperimentazione per cui tutti i nostri studenti, al momento della loro immatricolazione (quando la prova potrebbe valere come test d'accesso, da sola o in combinazione con un questionario) e, se necessario, per brevi periodi durante tutto il triennio, investendo una quota proporzionale dei crediti riservati alle «Altre conoscenze linguistiche» («una norma che implica la necessità 'trasversale', dai giuristi ai biologi, di un'efficace padronanza linguistica a partire dalla madrelingua», come scrive Luca Serianni in «Atenei» (1), 2001, organo ufficiale del Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica e tecnologica), siano non obbligati, ma incoraggiati (e anche questo fino al

raggiungimento di un tetto massimo di, poniamo, cinquanta unità per facoltà) a sostenere una prova scritta di cultura generale e, se non la superano, a seguire specifiche esercitazioni. In tutte le circostanze in cui esista una disponibilità dei docenti delle varie discipline, a essa si dovrà fare principalmente ricorso, essendo ovviamente preferibile che l'Italiano di cui gli studenti dovranno dimostrare la padronanza sia adeguato alle esigenze particolari delle diverse situazioni. Altrimenti, il partito migliore è avvalersi di una *équipe* di esperti di lingua e cultura italiana, quella individuata dal LUIS, che, pur offrendo un servizio di consulenza permanente, collocherà il proprio intervento in periodi diversi a seconda delle varie Facoltà e in modo comunque da non interferire con il normale svolgimento delle lezioni (sfruttando per esempio il sabato).

Questa seconda ipotesi si raccomanda per un progetto formativo nel quale, posta che un simile mostro esista in natura, il sapere separato torni a parlare la lingua che parlano gli altri saperi, nella consapevolezza che esistono spazi deputati al confronto e al controllo sociale, libri e quadri di riferimento grazie ai quali verbalizzare in forma discorsiva. Essa soprattutto consentirebbe di concepire l'intervento come l'azione combinata di test di scrittura e esercitazioni guidate, tesi a far valere ed eventualmente a restaurare esperienze di studio precedenti, con proposte di letture, spettacoli, concerti, visite guidate, dibattiti, nonché come il risvolto accademico di una decorosa qualità della vita, compresa quella intellettuale e culturale, all'interno dell'Ateneo.

La direttiva dovrebbe infine prevedere un monitoraggio sul profitto complessivo degli studenti che abbiano scelto di investire così una parte dei propri crediti, per consentire gli aggiustamenti più opportuni (che andranno dalla rinuncia al progetto alla sua ulteriore estensione, da rapportare sempre realisticamente alle risorse disponibili).

Con i correttivi del caso, lo schema di funzionamento del Laboratorio Universitario di Italiano Scritto, al quale mi sto dedicando per la Facoltà di Lettere e Filosofia e che, pur restando sperimentale, è pensato come un passaggio obbligato per tutti gli studenti, può costituire un utile punto di partenza anche per situazioni e esigenze diverse. La procedura, tanto banale quanto difficilmente sostituibile, prevede di

arrivare alla produzione guidata di testi scritti (parafrasi, ricostruzione delle implicazioni, appunti, scalette, riassunti, relazioni), a partire sia dalle competenze acquisite, sia dalla lettura di brani letterari e saggistici, sui quali sarà condotta una metodica osservazione linguistica, solo in parte in vista di una sistemazione grammaticale. Sottolineerei invece la novità del privilegio accordato dalla didattica della scrittura al momento dell'*inventio*, della ricerca cioè degli argomenti e della loro migliore organizzazione, l'approccio migliore, e troppo spesso dimenticato, se si vuole puntare sull'apprendimento indiretto e sulla promozione di una socializzazione culturalmente mediata e motivata del saputo.

Nella Facoltà di Lettere e Filosofia, il rapporto funzionale tra lettura e scrittura, oltre a consentire la migliore verifica del lavoro svolto attraverso la produzione di testi, potrà diventare, più di quanto già non accada, un tema privilegiato della ricerca, così realizzando nella maniera più evidente la sua complementarità con la didattica. Ma è pensando alla sua caratterizzazione verso l'esterno, che si può meglio apprezzare un progetto simile, a maggior ragione se, da doveroso adempimento curricolare di aree disciplinari inerenti la comunicazione, la formazione, la lingua e la letteratura, esso saprà qualificarsi come il valore aggiunto delle competenze più diverse maturate nel nostro Ateneo.

Quanto al LUIS, sottoporro quanto prima alla Facoltà di Lettere e Filosofia una proposta di organigramma. Il LUIS dovrebbe essere diretto da un comitato di tre docenti (aree disciplinari: Italianistica, Linguistica, Filosofia del linguaggio), i quali, oltre a fornire il proprio fattivo contributo alla didattica del Laboratorio, coordineranno il lavoro di una *équipe* di professori, studiosi in formazione e veri e propri lettori. Per le esigenze della Facoltà di Lettere e Filosofia, che dovrebbe attivare il servizio esclusivamente a beneficio dei nuovi iscritti, oltre alle due o tre unità che si dedicheranno stabilmente all'iniziativa, sono necessari almeno una decina di collaboratori a tempo parziale. I titolari di corsi di insegnamento saranno invitati a predisporre un modulo, preferibilmente aggiuntivo, di didattica dell'Italiano scritto. Anche così il servizio andrà differenziato, a seconda della fascia in cui il test iniziale, al momento della costituzione dell'anagrafe studenti, collocherà le diverse situazioni.

III

Due lettere sui concorsi (1999-2000)

Caro Remo,

il tuo timore è fondato. Il dissenso che pure serpeggiava nei confronti delle nuove disastrose modalità di reclutamento dei docenti universitari, si è trasformato in rassegnazione, o complicità opportunistica, per la buona ragione che, come tu dici, non c'è alcuna speranza di un ravvedimento operoso del legislatore e che la corporazione dei professori universitari sta ottenendo sul campo pressoché lo stesso numero di promozioni che avrebbe garantito l'impopolare ricorso agli automatismi dell'*ope legis*.

Noi brontoloni siamo così passati dalla posizione ridicola di chi avrebbe voluto mettere il carro davanti ai buoi (aspettate a giudicare) a quella patetica di chi propone di chiudere la stalla dopo che i buoi sono scappati (bisognava mobilitarsi prima). La sapienza popolare ci condanna, ma dice qualcosa anche a proposito dei carri, o carrozzoni, e delle stalle, per tacere caritatevolmente dei buoi. Per la verità, secondo molti di coloro che respinsero sdegnosamente l'appello che tu hai avuto la bontà di ricordare (e di cui, a ogni buon conto, ti rimando la versione originaria), anche allora il nostro grido d'allarme sarebbe arrivato in ritardo. E avevano ragione, poiché si compiacevano appunto della istituzionale irrevocabilità della voce appena uscita dal seno ministeriale. Ma avevano anche torto, perché la miscela esplosiva dei nuovi giudizi comparativi e della nuova autonomia avrebbe prodotto gli effetti che noi avevamo anticipato, e qualcun altro che ora siamo in grado di indicare, solo più tardi.

L'aspetto più grave della vicenda, se si prescinde dalle conseguenze politiche più evidenti ma anche più opinabili, come lo scadimento del livello della docenza e la chiusura dell'università alle più giovani leve di ricercatori, continua a sembrarmi lo sperpero di risorse costituito sia dalla immutata consistenza numerica del personale docente dopo un investimento tanto oneroso, sia dalla moltiplicazione inutile degli enti, cioè dei vincitori in veste provvisoria di ternati, dal momento

che si tratta di posti di cui le stesse facoltà che poi li hanno chiamati o li chiameranno non sentivano il bisogno, visto che non li avevano chiesti.

Alle repliche molto formali che già ci vengono opposte, possiamo ora persino maramaldescamente opporre la notifica di cui sopra, quell'inutile e intempestivo appello al buon senso che spunterà gli argomenti seguenti con il puro e semplice esserci stato: che non fosse necessaria o semplicemente prevedibile la vittoria dei candidati interni; che le facoltà che poi hanno chiamato i ternati abbiano così risposto comunque a una loro esigenza o addirittura a una programmazione; che non c'è alcuna stranezza o scorrettezza nel fatto che i ternati appartengano alla stessa facoltà dei commissari che li hanno giudicati idonei; che non c'è alcun nesso tra questa idoneità e la successiva chiamata appunto nella facoltà di comune appartenenza loro e dei commissari; che sarebbe stata imprevedibile la contenuta partecipazione ai concorsi.

A parte però questa modesta soddisfazione, non mi pare ci sia molto spazio per una reazione incisiva. Tranne forse la denuncia di quelle altre conseguenze cui accennavo poco fa.

Il fenomeno intanto, per le sue stesse dimensioni, risulta snaturato, esce dall'ordinaria amministrazione e dall'ambito specifico delle modalità di reclutamento. Siamo in presenza di un passo tanto decisivo quanto subdolo e forse illegittimo verso la figura del docente unico (tendenzialmente, con tempo e risorse a disposizione, tutti ordinari, con gli associati e i ricercatori irriducibili bloccati di fatto in un ruolo a esaurimento). Se così non dovesse essere, per le variabili appena indicate, o nella misura in cui ciò non avverrà, si aprirà verosimilmente un contenzioso di tutto rilievo da parte degli esclusi contro le facoltà, le quali, sottraendosi alla richiesta dei posti di rango superiore per le varie discipline, non saranno accusate solo di aver negato una *chance* ai colleghi in questione, ma di aver decretato senz'altro la loro bocciatura (in considerazione del tasso altissimo di riuscita dei candidati interni), uscendo dalle proprie competenze. Tra parentesi, non escluderei nemmeno, nell'ipotesi non auspicabile ma tutt'altro che assurda di un drastico ridimensionamento delle risorse attualmente a disposizione e nella certezza della maggior rigidità rappresentata dalla irrevocabilità degli aumenti accordati, che debbano essere le facoltà, insieme con tutti coloro che non sono stati promossi, a intentar causa a chi a quel

punto potrebbe essere discriminato in ragione delle diverse modalità del suo reclutamento (per la parte di stipendio almeno che da queste modalità dipende) e la relativa determinazione della natura del contratto di lavoro (se non vado errato, dagli atti parlamentari dovrebbe risultare la fase dei lavori in cui sembrava che questa distinzione dovesse essere affermata).

In termini più generalmente politici, è difficile mantenere separati la nuova disciplina dei giudizi comparativi e il nuovo ordinamento didattico, quasi che l'aumento stipendiale legato al cambiamento di fascia di un così gran numero di colleghi debba essere considerato la contropartita più consistente degli aumentati carichi didattici e forse anche della loro ricaduta sulla libertà d'insegnamento dei singoli professori. Nulla di drammatico, ma solo una più massiccia e metodica interferenza dei consigli di facoltà, mediati o meno da ulteriori interventi legislativi, sulla quantità e la qualità del nostro lavoro didattico.

Verrebbe giudicata una provocazione la proposta di far ricadere di conseguenza gli oneri aggiuntivi sui reali beneficiari della loro contropartita e nessuno ha intenzione di avanzarla. Al momento, l'unico guadagno certo dell'istituzione può essere rappresentato dalle difficoltà in cui si troverà chiunque, dopo aver a vario titolo partecipato alla cuccagna concorsuale o averla anche solo tollerata, volesse adesso rifiutarsi alla radicale trasformazione del lavoro universitario che ci attende e ai suoi maggiori oneri.

Ma questo è un altro discorso, su cui magari saremo in totale disaccordo.

Scusa le lungaggini e la luttolenza, ma mi premeva darti subito un cenno di risposta. Più meditatamente, ti darò conto [...] di eventuali modifiche e aggiunte a quanto sopra [...].

Un caro abbraccio

N. M.

Mio caro,

con un po' di ritardo, meno grave comunque delle perplessità che io per primo continuo ad avere, ti trasmetto la bozza di quella che, nella mia fantasia, immagino come una lettera aperta al ministro.

So bene che fermare la corsa ai concorsi è un'impresa superiore alle forze di qualsiasi privato; che un eventuale blocco colpirebbe le legittime aspirazioni di non pochi colleghi e si presterebbe a un ritorno al passato che nessuno desidera; che qualche membro rispettabilissimo delle commissioni già nominate potrebbe sentirsi tradito e comunque messo in difficoltà. Ma la situazione che io mi limito a descrivere è allarmante, anche senza avere notizia dei traffici che si stanno svolgendo.

L'alternativa, per una volta, è appunto secca. O si protesta con la massima determinazione e in tutte le sedi, a cominciare dalla propria facoltà, o ci si butta a capofitto – naturalmente a fin di bene – sulla speculazione e si cerca di ricavarne il massimo per sé e la propria parte.

A chi opponesse che in questo modo non si fanno proposte costruttive, domanderei se è proprio convinto che il sistema attuale offra garanzie di serietà maggiori della chiamata diretta da parte delle facoltà. Se autonomia deve essere, autonomia sia, nel dare e nell'avere.

Posso contare su di te e innanzitutto sulle correzioni sicuramente migliorative che vorrai apportare? Vuoi fare la stessa cosa per l'elenco dei colleghi a cui avrei intenzione di indirizzare il testo e di chiedere una firma?

Un caro saluto

N. M.

Prima dell'entrata in vigore della nuova disciplina concorsuale, le sorti di tutti gli aspiranti al titolo di professore universitario dipendevano da un conclave nazionale, che si riuniva con periodicità irregolare e comunque a distanza di vari anni, per assegnare in una unica soluzione tutti i posti che, tra un concorso e il successivo, la fin troppo conseguente politica malthusiana del ministero, aveva giudicato veramente necessari per il progresso della scienza e le esigenze dell'insegnamento, all'interno di ogni raggruppamento disciplinare. Più che professori, ne nascevano fierissime polemiche.

Ora le polemiche non ci saranno più. Il meccanismo escogitato tutela le facoltà presso le quali dovranno prestare servizio i nuovi professori e che non vedranno più regolarmente disattese le loro aspettative, vigorosamente rappresentate in ciascuna commissione da un

membro interno e prima puntigliosamente precisate in bandi che sembrano foto segnaletiche. In secondo luogo, saranno sempre le facoltà a stabilire, con l'unico limite della relativa copertura finanziaria, il numero dei posti da mettere a concorso nelle tornate che, almeno per un paio d'anni, si succederanno con inusitata frequenza. *Dulcis in fundo*, perché la soddisfazione del membro interno non mortificasse gli altri membri e non si risolvesse quindi nella solita delusione che la commissione sovrana era costretta a infliggere agli aspiranti locali senza santi in paradiso, si è pensato di aumentare la posta in palio, se non fino a far corrispondere il numero dei vincitori a quello dei cinque commissari, in misura tale da renderlo pari a quello della maggioranza necessaria. Vero è che, non potendo decretare che, da un concorso a un posto, uscissero tre vincitori, si è pudicamente optato per una terna di idonei, entro la quale le facoltà riconoscessero il loro (con la licenza di ripudiarli tutti in caso contrario).

Il rimedio rischia di sortire effetti peggiori del male. Non è grave che, per ogni commissario che attraversa l'Italia cercando l'urna nella quale deporre il suo voto-semino, ci sia un candidato che si va a 'ternare' nello stesso posto o sulla stessa 'ruota' (una volta, il commissario avrebbe dovuto addirittura 'portarlo'). Ma è preoccupante che il numero dei posti effettivamente corrispondenti alle esigenze e alle risorse esistenti (non più filtrate e ridotte dalla lesina ministeriale) venga triplicato, fin quando non ci si accontenterà, nella seconda fase del progetto di ripopolamento delle università, di raddoppiarlo. I 'ternati' non vincitori costituiranno, nella migliore delle ipotesi, una mina vagante sul futuro delle facoltà non banditrici; ma, più verosimilmente, andranno considerati vincitori a tutti gli effetti presso le facoltà dei commissari 'nazionali' che si sono mossi per loro e non avevano bisogno dei posti che non avevano chiesto. La dittatura dell'economico ha trovato pane per i suoi denti.

Al danno si unisce la beffa, se si pretende che i costi non siano quelli appena descritti, in ragione della appartenenza all'amministrazione universitaria della maggior parte dei vincitori e dei ternati previsti. In questo modo infatti si presenta come un vantaggio la constatazione inquietante che da questo enorme e costosissimo marchingegno le università non otterranno alcun incremento numerico, ma solo la

promozione dei loro addetti. Non è certo imitandone la tendenza allo 'scivolamento' (se non è una replica di *ope legis*), che i docenti universitari ristabiliranno i rapporti numerici con i non docenti e quelli dell'università con i suoi fini istituzionali. Il futuro dei giovani è solo la prima delle questioni che nessuno per ora si pone.

Hanno aderito alla protesta

Giorgio Bárberi Squarotti, Enza Biagini, Lina Bolzoni, Franco Brioschi, Marco Cerruti, Remo Ceserani, Vincenzo Fera, Giulio Ferroni, Pietro Gibellini, Maria Antonietta Grignani, Elvio Guagnini, Guido Guglielmi, Mario Lavagetto, Carlo Alberto Madrignani, Nicola Merola, Francesco Orlando, Carlo Ossola, Franco Suitner.

IV Valutare

Ai Direttori dei Dipartimenti di Arti, Filosofia, Linguistica, Scienze dell'Educazione e Storia, dell'Università della Calabria

e p.c.
al Nucleo di Valutazione

Arcavacata, 9 febbraio 2002

Cari amici,

anche riguardo alla valutazione della ricerca nei dipartimenti umanistici, non mi pare si possa auspicare qualcosa di diverso dalla rinuncia a qualsiasi chimera docimologica, modellata più o meno da vicino sui sistemi utilizzati per le scienze naturali. Essa va sostituita con il metodo immanente della descrizione dell'esistente e con la concreta dialettica, collaborazione dialogo e confronto, tra valutatori e valutati,

a partire dalle descrizioni proposte, che, se non ci si illude di poter pervenire a una rappresentazione ad altissima definizione, risulteranno più che sufficienti.

In questo modo, si aderirebbe all'invito dei colleghi del Nucleo, che ci hanno incoraggiato a prevenirli con l'autovalutazione, e si farebbe tesoro di una fondamentale indicazione dei Nuovi Ordinamenti, che introducono un tipo di certificazione dei vari *curricula* irriducibile ai loro riscontri numerici. È significativo che, proprio per rendere suscettibili di una valutazione ulteriore titoli di studio uguali di fronte alla legge, si sia ritenuto necessario affiancare dati sostanziali, descrittivi riferiti ai contenuti e quantificatori diversi, alla formalizzazione di prammatica.

Vorrei però precisare che il mio auspicio non deriva dalla constatata impossibilità o da una enfaticizzazione delle specialissime difficoltà che al riguardo sarebbero solo nostre. Piuttosto mi muove una diffidenza tutt'altro che originale nei confronti degli automatismi che conseguirebbero all'accreditamento di qualsiasi criterio, compresi quelli apparentemente più neutrali (le sedi di pubblicazione, l'internazionalizzazione, il numero delle recensioni). Nella migliore delle ipotesi, la rigidità così introdotta eserciterebbe un inedito potere di indirizzo e influenzerebbe in maniera impropria e in misura intollerabile le scelte future della ricerca. È noto come la promozione della ricerca, finalizzata o meno al suo finanziamento, ne costituisca già quasi un momento separato, un aspetto nel quale investire quote di tempo e energia sottratti alla ricerca stessa, e comunque disponibili per esempio a causa di una ridotta utilizzazione didattica, o addirittura una specializzazione. Siamo peraltro certi che il preoccupante potere di indirizzo di cui sopra farebbe bene a favorire – per dire la cosa più banale – un ulteriore incremento della già discutibile tendenza alla indiscriminata proliferazione delle pubblicazioni?

Lasciate dunque che, sia pure con un po' di vergogna, e la scusa ridicola di ricordarlo a me stesso, mi arrischi a declinare il paradigma della valutazione (ma attenti: se coniugassi quello del verbo corrispondente, dovrei spiegare perché mi ostino a ripetere «io vòluto», pur sapendo che si dice «io valùto»). E non m'imatterò soltanto in una grande questione filosofica, di quelle che è sempre meglio lasciar fuo-

ri e rimuginare dentro, ma anche, con altrettanta evidenza e immediatezza, nella prassi del nostro lavoro scientifico e didattico, che di valutazioni si nutre e attraverso le valutazioni si esprime, sia quando interpreta e giudica, sia quando esemplifica e sintetizza. Peggio ancora: il nostro valutare è quanto di più vicino si possa immaginare rispetto alla sfera ideale, o almeno al luogo deputato, della valutazione, cioè alla politica, che si chiama così, ed è esattamente quello che è anziché qualsiasi altra cosa, perché deve valutare, cioè mettere nello stesso quadro e comparare, con inevitabile grossolanità, idee, ragioni, interessi, progetti, uomini diversissimi tra di loro.

Niente paura. Questa è un'altra digressione che vi risparmio. Se ho nominato la politica, è perché non riesco a classificare in nessun altro modo l'impossibilità di fare riferimento a qualsiasi criterio oggettivo per valutare la nostra attività scientifica. Questa impossibilità rispecchierà pure le speciali difficoltà che, negli ambiti disciplinari da noi frequentati, dove non esiste un costume in questo senso, incontra la valutazione della ricerca. Prima però è un'esigenza politica, è l'orizzonte necessariamente politico in cui si compiono scelte che non hanno paura di essere scelte e con il quale deve fare i conti una ricerca inconcepibile a prescindere dalla libertà e della libertà così gelosa da temere come una iattura, non politica ma proprio squisitamente scientifica, ogni correzione del carattere approssimativo, della responsabilità, della creatività e dell'aleatorietà dei propri procedimenti valutativi.

Con i cordiali saluti e la solidarietà valutativa di

N. M.

V

Il corso di Letteratura italiana moderna e contemporanea 2001-2002 e la nuova didattica

1. L'università e i nuovi ordinamenti

I corsi di quest'anno meritano una inaugurazione solenne. Convertendosi a un regime creditizio, più trasparentemente contrattualistico e oggettivo di quello finora vigente, dal canto suo già disponibile agli aggiustamenti ufficiosi con cui sono stati mantenuti in equilibrio fini e mezzi, essi tendono a stabilire corrispondenze certe tra ciò che è necessario per superare degli esami e prestazioni controllabili, come la frequenza, e un cambio convenzionale tra un impegno quantitativamente determinato e l'apprendimento, nella prospettiva tutt'altro che tattica o strumentale dell'autovalutazione. Per quanto brutta e ingombrante, la parola indica una meta da raggiungere con fatica, un metodo da diffondere come una buona novella e una prassi da riservare al primo addendo del tre più due universitario, cioè al triennio di base previsto dai Nuovi Ordinamenti.

La conversione cerca di rispondere a una esigenza di cambiamento molto sentita e poco lucidamente espressa da ripetuti tentativi di riforma. In effetti, l'università non poteva non vivere come un oscuro malessere la crescente inadeguatezza dei suoi statuti e del proprio funzionamento di fronte anche solo alle dimensioni assunte sia dalla componente studentesca che da quella docente. Che non si trattasse poi di un problema di mere dimensioni, lo dimostrano le parole – vaghe e sesquipedali insieme, come quelle con cui ci si accontenta di manifestare un auspicio – adoperate per designare, non casualmente, ma neppure in maniera definitiva, le ragioni del cambiamento e quelle della nostra storia recente: ammodernamento, raggiungimento dei livelli europei, democratizzazione, razionalizzazione, ottimizzazione. Come se non bastasse, a esse abbiamo aggiunto anche l'autovalutazione.

C'è però un risvolto concreto che queste parole possono esibire. Anziché preoccuparsi soltanto di garantire la formazione della classe dirigente, per assecondare di fatto la sua riproduzione spontanea e un *turn over* comunque modesto, l'università deve ottenere un numero di riuscite percentualmente meno insignificante ed è perciò chiamata finalmente a prendere atto e a tener conto nella definizione dei propri compiti delle carenze della maggior parte degli studenti che le vengono affidati rispetto allo *standard* convenzionale e delle reali dimensioni del fallimento didattico della sua precedente incarnazione. A confermare i dati impressionanti della 'mortalità' e dell'entità del ritardo con cui il titolo viene per lo più conseguito, ci sono quelli, meno ufficiali ma ugualmente noti, della scadente preparazione della media dei laureati, tanto più grave e evidente negli studi letterari, dove le lacune sono sopravvissute alla ripetizione di ciclo in ciclo delle stesse nozioni e sui quali qualsiasi persona colta è in grado di pronunciare un sia pur generico giudizio. Siamo sempre lì: non ricordare la seconda legge della termodinamica fa meno notizia che non sapere se il *Canzoniere* di Petrarca fosse scritto in prosa o in versi o come si chiami l'attuale Presidente della Repubblica. Uno degli scopi che tutti i docenti di letteratura dovrebbero prefiggersi, senza temere per questo di rubare il posto ai colleghi che insegnano Educazione civica nelle scuole e nondimeno continuando a occuparsi di poeti e prosatori, è scoprire per quale bizzarro motivo la letteratura, l'educazione e la politica abbiano qualcosa da spartire tra di loro, più che con la scienza delle finanze o la meccanica dei fluidi. La nuova didattica che ci interessa dovrebbe mettere gli studenti migliori in grado di rispondere a domande simili, senza limitarsi a ripetere quanto eventualmente fosse stato loro suggerito dai professori. Ma la domanda che raccomandiamo riguarda più direttamente il rapporto preferenziale, e magari provocatorio, tra letteratura e apprendimento e non aspetta nessuna risposta, tranne la reazione, l'irrequietudine, il disagio, di chi ci si deve confrontare e può rispondere solo approssimativamente, in via congetturale e quindi con una valutazione.

2. Obiettivi del corso e modulo di italiano scritto

Il corso di Letteratura italiana moderna e contemporanea si adegnerà da quest'anno alle nuove esigenze, cercando di identificare, indirizzare e valutare, gli studenti che a esso si iscriveranno in base alle loro attitudini, formazione e informazione pregresse, qualità e quantità dell'apprendimento nel periodo considerato (non il semestre di svolgimento delle lezioni, ma il tempo necessario a completare la preparazione e a sostenere l'esame). L'annunciata anagrafe studentesca ha infatti un senso solo se sostituisce alle valutazioni sintetiche espresse dai voti la descrizione dei *curricula* personali e l'indicazione analitica delle competenze acquisite.

L'obiettivo minimo di tale apprendimento si riterrà conseguito – e i corsi frequentati con profitto –, quando lo studente sia in grado di orientarsi tra gli autori e le opere più significativi della letteratura italiana degli ultimi tre secoli; mostri di saper leggere e intendere non solo passivamente testi in prosa e in poesia della tradizione corrispondente; riesca a esporre in maniera efficace, oralmente e per iscritto, le informazioni raccolte e la loro rielaborazione personale. Orientamento, comprensione, organizzazione delle informazioni, pur risolvendosi in un avviamento alla individuazione dei problemi e alla loro meditata soluzione, non prescindono dallo studio. Ma possono rientrare nella capienza convenzionale dei crediti attribuiti, in numero di otto, per sessantaquattro ore di corso e centotrentasei ore di attività domestiche o laboratoriali da parte dello studente, in quanto il voto finale sarà il risultato di questa quota fissa più la preparazione pregressa – esperienza nutrita di nozioni e nozioni ambientate in un'esperienza – ovvero il pagamento dei debiti relativi, non necessariamente e in ogni caso non ancora formalizzati e computati in separata sede.

Allo studente verrà perciò assegnata una bibliografia da studiare e verranno impartite delle lezioni, che, insieme con l'attività laboratoriale e alla relativa prova *in itinere* (l'una e l'altra destinate specificamente alla scrittura), dovranno garantirgli il conseguimento degli obiettivi minimi e il superamento dell'esame. Risultati migliori saranno premiati con l'attribuzione di votazioni adeguate, in un'ottica che ten-

derà peraltro a ribaltare progressivamente l'onere della prova, abbandonando modalità d'accertamento finalizzate a snidare gli errori e a scoprire le lacune, per un approccio più interessato a riconoscere e a valutare in positivo i risultati combinati dell'apprendimento attivo e passivo, cioè la riuscita dei corsi, la loro eventuale efficacia oltre i limiti della ripetizione.

Le lezioni saranno divise in due moduli: uno di sedici ore destinato all'Italiano scritto e uno di sessantaquattro in cui sarà svolto il tema specifico del corso di quest'anno (e le dimensioni del quale si giustificano con l'opportunità di consentire agli studenti meritevoli di riscuotere due altri crediti frequentando anche l'altro e superando la relativa prova finale). La bibliografia assegnata riguarderà il corso e l'informazione generale di riferimento, non l'*institutio* grammaticale, retorica, metrica, che verrà puntualmente esercitata e, se necessario, restaurata attraverso ulteriori disposizioni personalizzate.

Il modulo di Italiano scritto solleciterà una riflessione dei frequentanti sui problemi e le tipologie della comunicazione, registrerà il loro livello di partenza attraverso una autovalutazione (una prova di ingresso vera e propria sarà riservata a chi frequenterà il laboratorio, destinato in primo luogo ai recuperi e subordinatamente all'ottenimento di crediti specifici, validi solo con il nuovo ordinamento), diversificherà il lavoro da svolgere caso per caso e controllerà i progressi compiuti in una prova finale che, in alternativa alla corresponsione dei due crediti ulteriori, concorrerà alla formazione del voto d'esame. La pratica della scrittura, sulla quale magari oscuramente premono gli interessi dei giovani sempre più numerosi che orientano la propria scelta universitaria verso le *Communications*, viene così incoraggiata, perché è resa cruciale dalle difficoltà manifestate al riguardo dalle nuove generazioni; dalla opportunità che il titolo di studio, a maggior ragione se finalizzato in questo senso, corrisponda a una competenza non meramente teorica intorno alla comunicazione scritta e orale, cui deve anzi essere assegnato un ruolo di assoluto rilievo in una facoltà di lettere e filosofia, e consenta di mettere questa competenza al servizio della comunità; dallo stretto nesso che esiste tra produzione di testi e capacità di comprenderli; dalla insostituibilità di una organizzazione del pensiero e delle esperienze diversa da quella, quasi solo associati-

va o narrativa, e comunque grossolana, generica, impersonale, che viene normalmente offerta dal mercato dell'informazione e dell'intrattenimento e rischia di non superare il livello degli stimoli e delle fantasticherie reattive.

3. Perché il giallo. La letteratura e i numeri

Ciò non vuol dire che si debba essere pregiudizialmente avversi alle nuove tecnologie della comunicazione, quando poi una difesa non preconcepita della modernità, l'affermazione della pari dignità di tre secoli di letteratura e la giustificazione storica e critica, più che la semplice localizzazione, dentro di essi degli stessi valori che continuiamo a trovare in quelli precedenti, costituisce una insostituibile componente della disciplina. Il corso di quest'anno è perciò intitolato *Scrittori in giallo. Da Sciascia a Camilleri*. Si tratta di un tema accademicamente inconsueto – ma meno di quanto si potrebbe credere –, che quindi richiede qualche altra parola di illustrazione, soprattutto a beneficio dei molti che nutrano ancora i tradizionali pregiudizi nei confronti di una lettura, così la definiscono, da scompartimento ferroviario e di scrittori che apparirebbero alla paraletteratura, a una categoria diversa da quella dove fioriscono le opere degne di essere lette.

Prima di ogni altra cosa, ma appena per ora come se insinuassimo un sospetto, varrà la pena di ricordare a chi l'avesse dimenticato che un'accusa non dissimile si è sempre attirata la letteratura in quanto tale (le «minchionerie» di Ariosto, secondo il cardinale Ippolito d'Este), assunta cioè nei suoi ineliminabili aspetti di finzione e di intrattenimento. E avremo svolto il nostro compito, quando esporremo l'argomento appena più complicato di tanti nostri discorsi quotidiani che non smette di sostenerci quando ci occupiamo di romanzi gialli. Non invocheremo il consueto principio d'autorità, magari modernizzato in forma di sondaggio e tradotto nella buona percentuale di scrittori, artisti, filosofi, scienziati, uomini di stato, che hanno amato questi romanzi e ne sono stati pubblici sostenitori, divenendone finissimi teorici anche quando non avevano responsabilità autoriali (da Brecht a Auden, a

Kracauer, a Petronio). E nemmeno anticiperemo qui il discorsetto sugli antenati illustri del genere, con il coinvolgimento più o meno improbabile della *Bibbia*, di Erodoto o di Shakespeare. Ci pare sufficiente puntare sulla identica dignità scientifica e culturale del giallo rispetto agli altri temi, che non risultano per giunta altrettanto attuali e realmente presenti nella coscienza del più vasto pubblico, non riuscendo a rappresentare con una analogia immediatezza la problematicità delle opere moderne e della letteratura *tout court*.

Vogliamo scommettere che la diffidenza nei confronti di questa espressione letteraria non fa altro che dichiarare ad alta voce una difficoltà, uno smarrimento, un complesso di inferiorità nei confronti delle manifestazioni più conclamate del letterario, e un bisogno disperato di certezze che si trincerava dietro gli sbarramenti e le etichette? Così dev'essere, dal momento che un'occhiata alle più recenti tendenze della letteratura mondiale, per le quali si è dovuto coniare un neologismo impegnativo come postmodernismo, ci mostra che ogni pregiudizio nei confronti del giallo e della letteratura di genere è ormai caduto. La relativa informazione capillare, porta a porta, è ancora in corso e si dispera che diventi di dominio pubblico, prima della prossima moda. L'eccesso di obbedienza a una forma fissa che al giallo e agli altri generi bollati come paraletteratura veniva rimproverato, perché se ne percepiva la contraddittorietà rispetto alla più che paradossale, ma incontestabile dittatura della libertà (per la poesia moderna, Hugo Friedrich ha potuto parlare di «fantasia dittatoriale»), è infatti diventato una risorsa per ritrovare l'orientamento smarrito, o semplicemente il tentativo di sostituire una legalità e una certezza fondate sulla proibizione, con la legalità e la certezza del modello e del riconoscimento.

Qualsiasi ricognizione sulla situazione attuale della letteratura, su quali opere si pubblicano e su come esse vengano accolte, non può prescindere dal dato macroscopico della accentuata sproporzione tra il livello di scolarizzazione raggiunto e il numero dei lettori anche solo occasionali e deve quindi prendere atto che la letteratura scritta continua ad avere un pubblico numericamente quasi irrilevante, mentre i suoi stessi fedeli, in veste di autori o di lettori, sono condizionati da questa posizione minoritaria: e scrivono libri in cui non credono nella speranza di venderli (la resa al mercato) e libri in cui credono solo loro

per riaffermare polemicamente la propria libertà (la provocazione), o viceversa preferiscono leggere libri antichi e seguono senza poterne parlare davvero con nessuno una letteratura che aspetta invano da loro la propria investitura.

I numeri condannano sempre la letteratura. Non stiamo a ripetere come in particolare siano pochi gli abituali acquirenti dei libri di poesia, che nella migliore delle ipotesi si vendono a centinaia, ma per lo più restano invenduti dalla prima all'ultima copia; né che, alla sorte appena meno meschina degli stessi libri di narrativa, si sottraggono quegli strani libri che non sono solo stati scritti per essere venduti e letti, ma ostentano e capitalizzano una specie di valore aggiunto, il rango di *best seller*, dichiarandosi appunto scritti per essere venduti e letti. Badiamo solo alla selezionatissima platea costituita dagli studenti di una facoltà di lettere e filosofia che scelgano liberamente di seguire una materia come letteratura italiana moderna e contemporanea. Ebbene, anche in questo caso, i numeri danno torto, oltre che alla letteratura, a noi che la insegniamo e magari pensiamo che i nostri studenti abbiano letto Montale e Moravia, non la loro intera opera, ma un libro. Gli studenti si iscrivono alla facoltà di lettere sprovvisti non tanto di una adeguata preparazione, quanto delle letture, delle curiosità e degli stimoli, della determinazione a trovare risposte nella letteratura, che dovrebbero accompagnare una simile scelta, in nome di una spinta vocazionale nutrita quasi soltanto di velleità, tanto oscure quanto rispettabili, quella stessa che è, ancora più propriamente, all'origine del successo delle *Communications*.

Inutile scandalizzarsi. Il tempo della scolarizzazione generalizzata è anche quello della canalizzazione pressoché esclusiva del tempo libero, della curiosità e della vitalità intellettuale, verso l'intrattenimento di massa e la funzione di spettatori e dell'intrattenimento verso la *fiction* offerta tanto generosamente dall'industria culturale, che non riserva un trattamento diverso neppure alla comunicazione vera e propria. Più che una scelta professionale, l'interesse per il giornalismo lascia intravedere un bisogno autentico di esercitare un controllo intellettuale e culturale sulle sterminate e desolate lande dell'informazione continua e illimitata.

Qualcosa del genere avveniva già prima dell'avvento della dispiegata civiltà della comunicazione, non solo perché era la lettura senz'altro a risultare nettamente minoritaria – ma ciò non ne intaccava il tradizionale prestigio élitario –, quanto in rapporto a una estraneità se possibile maggiore tra mondo della scuola e attualità letteraria, e persino tra classici italiani e capolavori stranieri di tutti i tempi. Una novità non è nemmeno la contrapposizione di una letteratura di consumo a quella di qualità, con la maggior parte del pubblico schierato manco a dirlo in favore della prima e la critica a difendere i diritti della seconda. Ora bisogna registrare che la letteratura nel suo complesso, per tutto quanto non si risolve in un rapporto ancillare con la comunicazione tecnologicamente avanzata, rischia di essere ridotta a fenomeno marginale, dappertutto tranne che nella scuola e non sappiamo ancora per quanto.

4. Il successo del giallo, con un argomento in favore della letteratura

La *fiction* prodotta dall'industria culturale non ignora la tradizionale mediazione libraria, ma per lo più si avvale di altri veicoli, privilegiando una tipologia di testi filmici e televisivi riconducibile in larga misura al genere poliziesco, a una delle varie accezioni (*thriller*, *noir*, *spy-story*, *horror*) sotto le quali gli viene assegnata quasi ogni moderna possibilità narrativa. Studiare quindi la incidenza del modello in questione sulla letteratura più culturalmente impegnata, dove esso diventa un tema tra gli altri e non comporta di necessità l'iscrizione a un genere, significa interrogarsi su una dimensione letteraria realmente praticata, prenderla in esame di per sé, vedere se essa di per sé non abbia qualcosa di importante da dire sull'altra letteratura o sull'alterità della letteratura rispetto alla *fiction* non letteraria e contare su una esperienza e una competenza effettivamente reperibili presso gli studenti, quale che sia il loro livello di partenza, o viceversa sulla estrema facilità con la quale chiunque può procurarsi un corredo informativo del genere. I libri di testo non mirano a soddisfare un'esigenza diversa.

La prospettiva che ci interessa è però più ambiziosa. Non studieremmo la letteratura, che parla di tante cose e non merita il nostro ascolto per una di esse più e per un'altra meno, se non ci promettessimo di ricavarne un utile, certo non superiore alle altre discipline, che si occupano ciascuna di qualcosa in particolare, ma neppure altrettanto tributario di circostanze contingenti, a cominciare dai suoi più specifici contenuti, e persino di ogni giustificazione evidente: quanto di più vicino al contenuto specifico dell'insegnare e dell'imparare, insomma dell'apprendere, si sia riusciti a trovare. Perciò non abbiamo intenzione di limitarci a cogliere le interferenze reciproche tra pagina scritta e comunicazione multimediale. Si tratta piuttosto di mostrare, in un contesto ritenuto universalmente ostile, quello appunto della multimedia e della comunicazione elettronica, e a fronte della crisi di ogni altro approccio, l'immutata funzionalità del paradigma conoscitivo tipico della letteratura. Essa alterna e contamina una verbalizzazione spinta fino all'indicibile – si pensi ai ripetuti virtuosistici tentativi di emulare il canto dell'usignolo – con l'accettazione e lo sfruttamento del translinguistico, dal fonosimbolismo alla poesia visiva, si sostituisce al sapere costituito, attraversandolo magari in un «sacrato poema», sospendendolo o surrogandolo, come avviene nella narrativa fantastica; e lo implica tassativamente, non appena si prescinda dal suo simbolismo illusionistico. È vero che poi costituisce a sua volta un sapere specifico, ma finisce per rifiutare come tale la più ovvia competenza corrispondente.

Da questo punto di vista, il giallo, quello scritto prima di quello sceneggiato, rappresenta una sorta di terra di nessuno, dove la letteratura contempla al suo interno e offre alla pigrizia dei lettori anche la propria fruizione (l'indagine «legge» per conto nostro ciò che viene raccontato), più di quanto non si verifichi con qualsiasi altro genere, mentre, sempre nei modi allusivi e illusionistici che le sono propri, si propone come metodo di interpretazione del mondo reale. E chi gli concede credito è combattuto tra il fascino e l'imbarazzo. Le critiche che, fin dalla sua nascita, si è attirato il romanzo poliziesco per il carattere ripetitivo e quasi rituale che sarebbe suo proprio, sono fondate certamente sull'importanza prioritaria assegnata dalla cultura moderna all'originalità, ma anche sulla convinzione che la ripetitività risultasse

contraddittoria sia rispetto alla richiesta di sincerità, sia rispetto a quello di contenuti propriamente conoscitivi.

Il successo del giallo – che scriviamo con la minuscola e senza virgolette, affidando l'individuazione della accezione più *una tantum* all'improbabilità delle alternative che caso per caso al contesto, e accogliamo come una nebulosa dalla quale non è facile ma anche meno utile distinguere le varie incarnazioni dello stesso fenomeno – è il frutto di una molteplicità di fattori, la cui azione è spesso combinata e oggetto di una insistita attenzione, volta a descrivere ma anche spesso scopertamente prescrittiva. Sbrigata velocemente, nei preliminari (ma ci dovremo tornare), l'opinione di chi riconduce alla morbosità l'interesse nei confronti dei delitti e della violenza, nonché per i moventi inconfessabili, per lo più appartenenti alla sfera sessuale, si debbono incolonnare varie voci che qui riduciamo a tre filoni.

La vita contemporanea, con le sue tensioni sociali, la crisi dei valori tradizionali e l'ulteriore smarrimento indotto dalla promiscuità e dalle dimensioni incontrollabili delle moderne metropoli, fomenta una mentalità sospettosa e le paure a essa collegate, facendo coincidere ogni ricognizione della realtà con l'individuazione di una patologia, fino alla criminalizzazione universale. La letteratura poliziesca rimane contagiata da questa percezione, la tematizza, ci familiarizza con essa, la elabora come un lutto e insomma tenta di esorcizzarla.

La formula, facile e prestigiosa insieme, come un marchio di qualità o una didascalia, risulta immediatamente comprensibile, si consuma e vale per se stessa (il *medium* è il messaggio, secondo il noto slogan di McLuhan), anche in virtù della caratteristica ripetitività, per cui chi non li ama può sostenere che i gialli sono tutti uguali, come si dice delle favole. Tra l'altro, la fungibilità dei gialli risulta decisiva per la surrogazione dei libri veri, che è una loro non trascurabile prerogativa e spesso si risolve in una simulazione. All'evidenza della formula corrisponde, in maniera a questo punto apparentemente contraddittoria, la sua struttura enigmistica, che piace, o meglio lusinga, anche per la connessa distinzione intellettuale e consapevolmente ludica, ribadita dalla contrapposizione enfatica tra la pura intelligenza in azione e la complicazione e la memoria, o solo lo sforzo che essa richiede. Ancora una simulazione.

Il giallo attiva evidentemente un meccanismo psicologico elementare, la controllata alternanza tra nascondimento e ritrovamento, smarrimento e orientamento (il freudiano gioco del rocchetto). E così fornisce una risposta al relativismo endemico della modernità (il delitto nella camera chiusa e il senso del limite), se non un esempio o addirittura un modello di conoscenza attraverso la letteratura, nel momento stesso in cui il lettore viene rassicurato dalla esclusione di ogni funzione conoscitiva e di ogni impegno e riconosce nel giallo il modo più facile, improbabile e inoffensivo, di scambiare informazioni con l'ambiente. Del resto, grazie alla sua costruzione speculare, il giallo – lo abbiamo già ricordato – è un libro che si legge da sé (anche dopo la sua fase classica, lo stesso effetto è prodotto dallo schiacciante privilegio accordato agli scioglimenti dalla *suspense*).

Ciascuna di queste voci contiene una parte di verità e meriterebbe una trattazione specifica. Per fornirne una rappresentazione sufficientemente organica, conviene scegliere tuttavia un diverso punto di partenza. La formula che in questo senso pare preferibile – la ricaviamo dalla classificazione dei giochi proposta da Roger Caillois (*agon, alea, mimicry, ilinx*, cioè competizione, caso, simulazione, vertigine), che peraltro, in *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 1981, sfiora appena il tema del giallo – è quella che apparentemente alterna e in realtà combina il più rigoroso gioco intellettuale, modellato sulla dama o sugli scacchi, e posto ai limiti dell'enigmistica, con un gioco del tutto diverso, quello dello smarrimento e della vertigine, al quale ci si abbandona per esempio con le montagne russe e che trova una felice generalizzazione nell'*alea* solo più evidentemente ineliminabile in quelli che vengono appunto definiti giochi d'azzardo per antonomasia. Si tratta di una coppia fondamentale, che si ritrova, oltre che, a un diverso livello di generalizzazione, tra i fattori appena elencati, in qualsiasi tipo di gioco e nella grandissima varietà di attività umane, anche serissime come la lingua e il diritto, nonché la letteratura, che al gioco possono essere ricondotte.

Al gioco sono essenziali tanto la simulazione quanto la legalità. Il gioco non è davvero e non è a caso, senza che ciò escluda la sua anima sportiva (non c'è niente di vero come il gioco, una volta che nel gioco si sia entrati), né l'*alea* (il gioco ha bisogno di essere giocato e dell'in-

certezza circa i suoi esiti, non può esaurirsi nell'applicazione o nella licitazione di una regola). Intanto anzi la simulazione ludica produce eventi reali e con la realtà si confronta, in quanto non c'è ortodossia che lo esaurisca e in esso resta sempre aperta la porta al caso, eliminando il quale viene meno l'incertezza.

Elsa Morante, *Racconti dimenticati*, a cura di I. Babboni e C. Cecchi, *Presentazione* di C. Garboli, Torino, Einaudi, 2002, pagine XXI + 296.

«Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore [...] dà intera una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)» scriveva nel 1959 Elsa Morante in risposta a una celebre inchiesta di «Nuovi argomenti», e in base a questo criterio dell'interezza distingueva poi le forme narrative lunghe da quelle brevi: «Il racconto, difatti, rappresenta un 'momento' di realtà, mentre il romanzo rappresenta una realtà». Tali affermazioni non solo danno ragione del perché la Morante pensasse a se stessa come un 'romanziere', ma anche legittimano una lettura complessiva della sua opera che aspiri a considerare i racconti giovanili come 'momenti' della formazione dell'interezza dei romanzi della maturità, tanto più che molteplici sono i rapporti intertestuali tra le varie fasi della sua produzione. Invece, ancora manca un'adeguata archeologia di quella che l'autrice aveva definito la propria «preistoria» letteraria: come se occuparsi dei testi giovanili fosse una sorta di mancanza di rispetto nei confronti della volontà della stessa Morante, che una volta per tutte aveva fissato nella raccolta del 1963 – *Lo scialle andaluso* – quanto a lei premeva che fosse ricordato del suo tirocinio narrativo. Frammentarie e discontinue sono state infatti le postume iniziative editoriali in tal senso: nel 1988, nel primo dei Meridiani, sono stati ripubblicati i racconti compresi nel *Gioco segreto* (1941) e poi espunti dallo *Scialle andaluso*; l'anno successivo Alba Andreini ha curato l'edizione di quel piccolo zibaldone onirico che sono le *Lettere ad Antonio*, presentate però con il titolo *Diario 1938*; nel 1996 è uscita per Einaudi Ragazzi una scelta di fiabe a cura di Giuseppe Pontremoli, la quale ha integrato le varie ristampe delle *Straordinarie avventure di Caterina*, a loro volta nuova edizione del 1959 di *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina*, pubblicate originariamente nel 1942 con illustrazioni della stessa Morante. In generale quindi, nonostante siano poi

apparsi in sedi sparse di riviste, speciali e monografie frammenti diari-stici o epistolari e note varie, il trattamento dei testi giovanili è rimasto caratterizzato, oltre che dalla latitanza di un'edizione omogenea, anche da un'insufficiente sensibilità critica: si è sempre saputo che la Morante aveva pubblicato negli anni Trenta una grande quantità di racconti e articoli, ma i maggiori saggi a lei dedicati iniziano sistematicamente da *Menzogna e sortilegio* eludendo il periodo precedente come se imbarazzante o semplicemente inesplicabile fosse la disparità qualitativa e quantitativa con il grande, in tutti i sensi, romanzo del 1948. Eppure bastava anche solo scorrere i materiali disponibili per rendersi conto di come *Menzogna e sortilegio* non sia un'opera nata dal nulla o il frutto miracoloso di un talento sbocciato improvvisamente: fiabe come *La storia dei bimbi e delle stelle* o racconti come *Il gioco segreto* o *Via dell'Angelo*, per non parlare di certi sogni del 1938, già mettono in scena una quantità di motivi destinati a fondare, una volta fusi insieme, quel romanzesco psicopatologico o, se si preferisce, quella psicopatologia romanzesca che costituisce il segno più tipico della maturità artistica della Morante.

Adesso, a sancire l'avvio di un nuovo interesse, sono usciti presso Einaudi i *Racconti dimenticati*, a cura di Irene Babboni e Carlo Cecchi e con una densa *Presentazione* dell'immane Cesare Garboli, intitolata significativamente *Dovuto a Elsa*, nella quale si riconosce come «le primissime prove di narratrice» della Morante costituiscano non «reliquie ma [...] antefatti essenziali per la ricostruzione e l'intelligenza di una personalità letteraria così centrale nel Novecento». Nel volume, divise in quattro sezioni – *Da «Il gioco segreto», Racconti dispersi, Aneddoti infantili, Un racconto ritrovato* – sono state incluse quarantacinque brevi prose composte perlopiù tra il 1937 e il 1941: si tratta, come si può intuire, di un'operazione che ha tutte le caratteristiche per marcare uno spartiacque decisivo nella storia della critica su Elsa Morante e non si può, pertanto, che essere grati a chi si è impegnato in questo recupero di testi altrimenti difficilmente reperibili. D'altra parte, però, non si può fare a meno di nutrire l'impressione che non si sia del tutto sfruttata l'opportunità di presentare il variegato laboratorio narrativo antecedente al lavoro redazionale di *Menzogna e sortilegio*. Innanzitutto, mancano alcuni testi indicati nell'accurata *Bi-*

bliografia del secondo volume dei Meridiani, e da nessuna parte si dà ragione di queste assenze: che ne è stato, ad esempio, di racconti come *L'arancio* («I diritti della scuola», 15 luglio 1938) o *Anna e la signora* (ivi, 30 luglio 1939) o *Qualcuno bussava alla porta*, racconto pubblicato in ventinove puntate (ivi, dal 25 settembre 1935 al 15 agosto 1936)? Anche la suddivisione in quattro sezioni, a ben vedere, non facilita la lettura dato che ciascuna di essa rispetta criteri diversi: se tematica è la scelta che tiene insieme gli *Aneddoti infantili*, non altrettanto accade per le altre tre sezioni, riconducibili invece alla diversa storia editoriale dei racconti. In più, è vero che nella *Nota ai testi* sono elencati con cura i dettagli bibliografici, ma disorienta il fatto che i racconti 'generici' si succedano in senso cronologico a differenza di quelli tratti dal *Gioco segreto* che sono presentati nell'ordine in cui li aveva impaginati la stessa Elsa nel 1941. Dispiace poi che l'inedito *I peccati* non sia accompagnato da nessun tentativo di collocazione cronologica: non si poteva nemmeno approssimativamente, da dati esterni, ipotizzare una qualche pur ampia datazione? Quello che in definitiva sarebbe stato auspicabile – ma forse qui subentrano logiche editoriali d'altro tipo – è che si fosse radunato tutto il materiale giovanile di Elsa Morante a disposizione dei curatori, edito e inedito, dividendolo eventualmente per generi, in maniera tale da presentare un quadro risolutorio e progressivo della messa a punto della rappresentazione di quella «cerimonia del mondo» che per la Morante «è la realtà stessa», come ancora rileva Garboli. In tal modo si sarebbe potuto più compiutamente disegnare il movimento tematico che arriva alle opere della maturità e che si può descrivere, oltre che in rapporto all'intuizione decisiva di fondere il meraviglioso amaro delle fiabe con l'immaginazione melodrammatica dei racconti adulti, nei termini di una rastremazione dell'urgenza espressiva: «E quanto più il romanziere sarà vicino alla sua maturità perfetta, tanto più il suo linguaggio si farà semplice e limpido» scriveva ancora nell'intervento del 1959 la Morante. È questa, infatti, la «grazia più rara» che si riconosce alle grandi opere e a cui, già con terminologia salvifica, la giovane Elsa guardava sin dall'*exergo* delle *Lettere ad Antonio* tratto dal canto XV del *Purgatorio*: «Tosto sarà che a veder queste cose/ non ti fia grave, ma fieti diletto/ quanto natura a sentir ti dispuose».

Ecco così che i *Racconti dimenticati* costituiscono lo scenario testuale su cui direttamente si esercita la ricerca della «grazia» letteraria da parte delle giovane autrice: qui si trovano, per così dire, esplicitati al grado zero temi che verranno poi a costituire il nerbo della sospensione misteriosa dei romanzi della maturità, tesi tra peripezia e monomania. Ad esempio, la religione che è destinata a giocare un ruolo di primo piano nella caratterizzazione ‘barocca’ e meridionale dei personaggi, nel *Confessore* è definita senza mezze misure un «dramma superstizioso» da una voce narrante che non esita a intervenire con commenti che glossano non solo le vicende del singolo racconto, ma anche l’opera a venire. Del resto, questa dei commenti affidati a una voce d’autore la cui conoscenza delle cose è superiore a quella dei personaggi, è fra le caratteristiche strutturali più evidenti dei testi giovanili insieme alla generale tendenza a porre in scena tipi umani più che individualità: spesso dei protagonisti non è detto neanche il nome, ma solo la ragione sociale o il ruolo familiare di nonne, madri, vecchi, figli e figlie. È come se la Morante non fosse ancora del tutto in grado di veicolare le ‘metafore ossessive’ del proprio romanzo familiare, testimoniato dagli *Aneddoti infantili*, attraverso l’oggettivazione in maschere narrative, ed è per questo che alla luce dei *Racconti dimenticati* acquista particolare risalto l’idea di Freud che segno di maturità artistica sia la capacità di un autore di prendere le distanze dal proprio inconscio. Lo si nota nella messa a punto della tecnica di rappresentazione di quella che Garboli definisce la «pazza psicologia» dei personaggi: non soltanto nel caso del barone protagonista del racconto omonimo la cui perdita del senso di realtà è trattata in un modo che si pone come glossa anticipatoria degli esiti a venire – «Ma, forse, in tutti quegli anni soffocati e deserti, il suo pensiero, senza che egli lo sospettasse, aveva emigrato in ragioni straniere a quella gente» –, ma soprattutto nel rivelante confronto tra *La vecchia* e *La moglie brutta*, che permette di individuare come sia un procedimento ‘in levare’ a caratterizzare la maturazione della Morante. Entrambi i testi ruotano intorno a un fastoso correlativo oggettivo della contrapposizione tra la segreta vita psichica delle due protagoniste e la loro esistenza miserabile: rispettivamente un velo «lilla, con un disegno di giacinti» e un paio di orecchini «in forma di fiore, fatti di turchese» con al centro un

pistillo di rubino. Il primo testo, che venne pubblicato nel dicembre del 1937, è caratterizzato da un andamento regressivo all'interno del quale la narratrice con dovizia di commenti ricostruisce a ritroso, a partire dalla morte, la storia disgraziata della protagonista; solo il racconto dell'antica apparizione dell'ufficiale intento a restituirle il velo caduto – e inoltre provvisto di quegli «occhi grandi e celesti» che tanta fortuna avranno nell'opera successiva – è affidato alla vecchia stessa. Questa separazione netta delle voci narranti è superata nella *Moglie brutta*, uscito nel marzo del 1940, circa due anni e mezzo dopo, che testimonia il percorso compiuto in direzione di una più complessa dialogicità in cui onniscienza e indiretto libero si intrecciano senza lasciare spazio alle intrusioni dirette della narratrice extradiegetica: la decodifica del senso è infatti affidata tutta al lettore che sottili ricorrenze lessicali e tematiche guidano a ricostruire la fiera umiltà della protagonista, arroccata nello sfarzo segreto del possesso esclusivo, celato agli sguardi altrui, degli orecchini. Questo testo, quindi, costituisce una tappa decisiva verso ciò che nel 1959 la Morante definirà la «qualità più generosa e limpida» della trasmissione narrativa del significato: quella sorta di felicità architettonica dell'inezza che si ha quando il testo «non tradisce, sulla pagina, la presenza dell'autore; ma pare esprimersi spontaneamente dalle cose rappresentate, come una proprietà delle cose stesse. Allora si raggiunge la più incantevole bellezza umana: quella in cui la ragione si confonde con la grazia».

Elena Porciani

Finito di stampare nel mese di ottobre 2002
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

NORME PER I COLLABORATORI

I contributi, su *floppy disk* e in formato *Word per Windows* o *Word per Macintosh*, accompagnati dal dattiloscritto, devono essere inviati in doppia copia a:

Redazione di «Filologia Antica e Moderna» - c/o Dip.to di Filologia - UNICAL

87030 Arcavacata di Rende (CS) - tel. (0984) 49.31.28 - fax (0984) 49.31.63 - E-mail: fusi@fil.unical.it

Le citazioni vanno redatte nel seguente modo: • Libri: nome puntato e cognome dell'autore, titolo dell'opera (corsivo), luogo e data di edizione, numeri pagina. • Articoli da riviste: nome puntato dell'autore e cognome, titolo dell'articolo (corsivo), titolo della rivista per esteso (tondo tra virgolette uncinata « ») annata in numero romano seguito dal numero del fascicolo in numero arabo fra parentesi tonde (), anno di pubblicazione, numeri pagina. • Opere già citate: nome e cognome dell'autore, titolo abbreviato (corsivo) cit. (tondo), pagine. • Opera citata nella nota immediatamente precedente: usare *Ibidem* (non *ivi*), con o senza le relative pagine. • Autore citato immediatamente sopra di opera non citata precedentemente: usare *idem* (tondo). • Parole straniere di uso non comune: carattere corsivo. • Citazione all'interno del testo: tra virgolette uncinata. • Citazione all'interno di citazione: tra virgolette apicali doppie “ ”. • Note dell'autore all'interno di citazione: tra parentesi quadre []. • Omissione di parte di citazione: indicare con [...]. • Traduzione di citazione in lingua straniera: tra parentesi tonde. • Le parole che l'autore vuole evidenziare in maniera particolare vanno poste tra virgolette apicali semplici ‘ ’. • Nella citazione all'interno del testo di opere in versi, il carattere / indica separazione fra un verso e l'altro, mentre il carattere // segnala la separazione fra le strofe.

Abbreviazioni

| | | |
|---------------------------|--|---------------------------------|
| capitolo/i = cap./capp. | in particolare = in part. | <i>scilicet</i> = <i>scil.</i> |
| carta/e = c./cc. | manoscritto/i = ms./mss. | seguinte/i = s./ss. |
| commento = comm. | nota/e = n./nn. | <i>sub voce</i> = s. v. |
| confronta = cfr. | opera citata = <i>op. cit.</i> (corsivo) | supplemento = suppl. |
| eccetera/et cetera = ecc. | pagina/e = p./pp. | traduzione italiana = trad. it. |
| edizione = ed. | paragrafo/i = §/§§ | verso/i = v./vv. |
| frammento = fr. | ristampa anastatica = rist. anast. | volume/volumi=vol./voll. |

Esempi di riferimenti bibliografici

Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1946, pp. 12 ss.
C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945 (ora in C. Pavese, *Saggi letterati*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 329-333).
C. Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
G. Contini, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976².
Cfr. *Anthologie Grecque*. Première Partie: *Anthologie Palatine*, VI [Livre VIII], Paris, Les Belles Lettres, 1944.
L. Mangoni, *Le riviste del Novecento*, in *Letteratura italiana, I: Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 945-981.
E. Fraenkel, *Orazio*, Oxford, Clarendon Press, 1975, trad. it. *Orazio*, Roma, Salerno, 1993.
A. Monti, *Lo scolaro maestro*, «Il Baretto» IV (2), 1927 (ora in «*Il Baretto*», rist. anast., con una Presentazione di M. Fubini, Torino, La Bottega D'Erasmus, 1977, pp. 55-59).
cfr. *schol. Theocr.* XI 1-3b, p. 241 Wendel (= Page PMG 822).
cfr. W. Deuse, *art. cit.*, p. 68, n. 38.
Cfr. A.F.S. Gow, *op. cit.*, comm. al v. 80, p. 211.
E. Gabba, *Aspetti della storiografia di A. Momigliano*, «Rivista Storica Italiana» C (2), 1988, p. 378.
G. Ferroni, *La sconfitta della notte*, «L'Unità», 27 aprile 1992.
V.A. Sirago, *I Goti nelle Variae di Cassiodoro*, in S. Leanza (a cura di), *Atti della Settimana di Studi su Flavio Magno Aurelio Cassiodoro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1986, p. 180.
C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Saggi, giornali, favole cit.*, p. 435.
G. Colli, *Introduzione*, in F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1983, pp. XI-XV.

I testi vanno inviati nella loro redazione definitiva: non si accettano modifiche sulle bozze, di cui i collaboratori dovranno limitarsi a correggere i refusi.

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori. Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

La consultazione del sito è gratuita

Direzione

Marco Santoro

Università di Roma "La Sapienza"
Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. +39 06 44741439

Fax +39 06 44741436

marcosantoro@italinemo.it

Segreteria

Giuseppina Monaco - Antonella Orlandi segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it