

23, 2002

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA Antica e Moderna

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XII, 23
2002

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XII, 23
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

FRANCESCO IUSI, 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
23, 2002

- ALESSANDRO LAMI**
p. 5 *L'INIZIO DI AFFEZIONI INTERNE*
- DANIELA MILO**
p. 23 *METRICA ED ECDOTICA ESCHILEA*
- COBALTINA MORRONE**
p. 27 *SU UN INEDITO IATROSOPHION PALERMITANO*
- GIUSEPPE AUTIERO**
p. 35 *GEMMA DONATI E LA SPOSA DEL LIBANO. IMMAGINI E METAFORE MATRIMONIALI NELLA COMMEDIA DI DANTE*
- FRANCESCO BAUSI**
p. 63 *I PAESI DELL'EROS. UN'IPOTESI PER IL VIAGGIO DI FRATE CIPOLLA*
- LORELLA ANNA GIULIANI**
p. 77 *L'OFFICINA DI CARLO LORENZINI PRIMA DI COLLODI*
- ALESSANDRO GAUDIO**
p. 87 *GIUDIZIO PERCETTIVO E PREGIUDIZIO IDEOLOGICO. L'ATAVISMO ANIMALE NE LA BÊTE HUMAINE DI ÉMILE ZOLA*

FRANCESCO CIRILLO

- p. 107 TETTO MURATO *DI LALLA ROMANO, OVVERO LE VIRTÙ DELLA DESCRIZIONE*

LUCIO FELICI

- p. 127 *DUE POETI DELLA 'MARCA GIOIOSA' NEI CATALOGHI SCHEWILLER: ERNESTO CALZAVARA E ANDREA ZANZOTTO*

LEONARDO MARINI

- p. 143 *FRA VICISSITUDINE E FORMA: INCUNABOLI DI PASOLINI CRITICO LETTERARIO (1940-1943)*

FILIPPO LA PORTA

- p. 183 *SANDRO ONOFRI INTERPRETE INVOLONTARIO (MA FEDELE) DI PASOLINI*

GIANNI KORINTHIOS

- p. 187 *LA POETICA DI FOSTIERIS. MALE DI VIVERE O DISPERATO ANELITO DI VITA?*

ELENA PORCIANI

- p. 207 *DALLE FIGURE DEL PARLATO AL TEMA DELLA PAROLA. STUDIARE L'ORALITÀ LETTERARIA*

RECENSIONI

- p. 223 **PAOLA CASTRONUOVO** (*FLAVII CRESCONII CORIPPI IOHANNIDOS LIBER III*, A CURA DI C.O. TOMMASI MORESCHINI)
- p. 228 **MONICA LANZILLOTTA** (ROBERTO MANCINI, *I GUARDIANI DELLA VOCE. LO STATUTO DELLA PAROLA E DEL SILENZIO NELL'OCCIDENTE MEDIEVALE E MODERNO*)
- p. 231 **MONICA LANZILLOTTA** (PASQUINO CRUPI, *BENEDETTO CROCE E GLI STUDI DI LETTERATURA CALABRESE*)
- p. 235 **MONICA LANZILLOTTA** (*L'OPERA DI ALDO PALAZZESCHI*, ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE)
- p. 241 **ANTONIO TRICOMI** (GUIDO MAZZONI, *FORMA E SOLITUDINE. UN'IDEA DELLA POESIA CONTEMPORANEA*)

Alessandro Lami

L'inizio di *Affezioni interne*

Ad una mera constatazione esterna, non sembrano esservi problemi per quel che riguarda l'inizio di *Affezioni interne* (= *Int.*). In effetti, anche secondo la testimonianza dei due codici antichi M (*Marcianus graecus* 269, sec. X) e Θ (*Vindobonensis medicus graecus* 4, sec. XI), gli unici portatori di tradizione, l'inizio di *Int.* corrisponde perfettamente all'inizio del cap. 1 Littré. Il che è per un verso solo ovvio, nel senso che l'edizione di *Int.* da parte di Littré – così come del resto anche quella di Ermerins – è da uno di essi, cioè da M, che in ultima analisi dipende: anche se per la verità Littré non aveva collazionato il Marciano, i manoscritti parigini e le precedenti edizioni da lui utilizzati ad M si rifanno più o meno direttamente.¹ E nel codice marciano il trattato, che è provvisto di un proprio numero d'ordine (XIX) e di una propria intestazione (ΙΘ ἱΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ ΠΕΡΙ ΤΩΝ ἔΝΤΟΧ ΠΑΘΩΝ), viene riprodotto a partire dal cap. 1 Littré, capitolo che è a sua volta numerato a margine, di prima mano, come primo dello scritto (Α).

Esteriormente niente lascia quindi sospettare in M uno stato lacunoso del testo di *Int.* all'inizio, in considerazione anche del fatto che in

* Sul testo presente si è basato il mio intervento all'XI Colloquio internazionale ippocratico svoltosi a Newcastle upon Tyne dal 28 al 30 agosto 2002.

¹ Come è noto Littré aveva notizia anche di Θ, le cui lezioni (spesso inesattamente riprodotte) sono registrate nel suo apparato, ma unicamente sulla base della collazione di Mack (1749), «très-défectueuse» come ebbe a riconoscere lo stesso Littré (X, p. LXVI, n. 1). Per *Int.* specificamente una nuova collazione del codice viennese fu messa a sua disposizione, dopo l'edizione del trattato nel vol. VII (1851), da Daremberg (dovuta in parte a Wahrmund), ed è stampata nel vol. X (1861, pp. LXV-LXXXVII): anch'essa è però ancora in troppi punti inaffidabile.

questo primo capitolo è presentata una malattia (un'affezione della trachea) in modo completo. E cioè si ha la preliminare individuazione della malattia attraverso il modulo della subordinata eventuale al congiuntivo aoristo (ἦν ἡ τοῦ πλεύμονος ἀρτηρίη ἐλκωθῆ); vi è poi il segmento eziologico, realizzato nella maniera tipica di *Int.* attraverso una parentetica introdotta da δέ con ripresa del verbo della eventuale (70, 6-7 διασπῶνται δέ καὶ καταρρήγνυνται, cfr. 3-5 ῥαγῆ, σურραγέωσιν [δέ di Ermerins per τε di M è correzione sicura]); è presente e ben sviluppata la sezione sintomatologica, introdotta dalla formula anch'essa tipica τάδε οἶν πάσχει, cui segue un'ampia sezione terapeutica che si apre col pronome dimostrativo riferito al malato, al dativo τούτῳ (forma che si alterna nel trattato con l'accusativo τοῦτον). E la scheda nosologica si conclude nel modo anch'esso caratteristico di *Int.* con la formula di chiusura della sezione terapeutica καὶ οὕτω τάχιστα ὑγιῆς ἔσται e con una immediatamente seguente breve caratterizzazione complessiva e finale della malattia: ἡ δὲ νοῦσος θεραπεύησιν δεῖται πολλῆς· χαλεπὴ γάρ. Quanto meno sulla completezza di questa prima scheda come riprodotta in M, non v'è motivo di dubitare.²

² Le indicazioni relative ai luoghi citati di *Int.* sono fatte per pagina e riga dell'edizione curata da P. Potter per la Loeb Class. Libr., *Hippocrates*, vol. VI, Cambridge, Mass. and London, 1988 (ma la prefazione porta la data del 1983). Per la verità la scheda risulta addirittura sovrabbondante rispetto alla scheda-tipo di *Int.*, sovrabbondanza che va messa in relazione, credo, anche col fatto che si tratta della scheda d'apertura dello scritto. Per sovrabbondanza mi riferisco: a) alla formulazione ipertrofica della proposizione eventuale di presentazione/individuazione della malattia; b) alla complessa articolazione della sezione sintomatologica in corrispondenza al rilievo dato al carattere evolutivo della malattia (nella sezione compaiono così una frase introdotta da οἶτος [70, 13], pronome al nominativo che di regola apre invece un segmento prognostico [e l'articolazione del periodo, a parte οἶτος, rimanda ad un modulo tipico della terapia: ἦν μὲν ..., εἰ δὲ μή]; si ha poi una frase riassuntiva delle manifestazioni relative ai primi 14 giorni, con ripresa della formula di introduzione alla sintomatologia [72, 8 ταῦτα μὲν οἶν οὕτω πάσχει, cfr. 70, 10 τάδε οἶν πάσχει]; e un primo attacco 'terapeutico' [72, 15 τούτῳ συμφέρει] funzionale però alla messa in evidenza sintomatologica di ulteriori complicazioni nel decorso della malattia); c) alla elaboratissima terapia, che richiede un'ulteriore ripresa di τοῦτον – cioè il malato, col dimostrativo di regola usato invece una sola volta all'inizio della terapia [oltre a 72, 15 cfr. τούτῳ a 72, 21 e τοῦτον a 76, 5] – e che comprende indicazioni 'eccentriche' relative alla perdita d'appetito e prescrizioni particolari relative alle 'rottture' (e così si noti che a una prima formula di chiusura della sezione [76, 9 ταῦτα ἦν ποιῆ, ὑγιῆς ἔσται τάχιστα], ne segue a distanza un'altra [78, 14 καὶ οὕτω τάχιστα ὑγιῆς ἔσται]; questa sezione è ulteriormente complicata da una prescrizione chirurgica aggiuntiva per il caso di una recidiva, chiusa anch'essa da una formula tipica per le terapie chirurgiche [78, 20-21 ἦν γάρ

Per quel che riguarda Θ il discorso, come è noto, è un po' diverso. *Int.* è il primo trattato che viene riprodotto nel codice; ma il Vindobonense è mutilo all'inizio e così la testimonianza di Θ per *Int.* inizia di fatto ad un terzo circa del cap. 1. Si può però stabilire con sicurezza che è andato perduto all'inizio del codice solo il primo foglio del primo quaternione (così come manca anche l'ultimo foglio e l'intero secondo quaternione). E, fatti un po' di conti, si ricava che la parte perduta in Θ con l'inizio di *Int.* conteneva una quantità di testo del tutto comparabile con quella offerta da M, cioè Θ non esibiva in origine un'estensione di testo maggiore.³

Per quanto è poi della tradizione indiretta, siamo così fortunati che per ben due volte l'inizio del trattato è citato da Galeno, ed esso coincide con l'inizio dato da M (e certamente in origine anche da Θ). Nel *Commento ad Aforismi* (XVIII A 39, 3-4 K) esso è citato non del tutto esattamente, con 'arterie' al plurale e dislocazione dell'articolo e nella forma recenziore per il termine 'polmone': εἴρηκεν ἐν τῷ μεγάλῳ Περὶ παθῶν, οὗ ἡ ἀρχή· ἦν τοῦ πνεύμονος αἱ ἀρτηρίαι. Precisa è per contro la citazione nel *Commento ad Articolazioni* (XVIII A 512, 17-513, 1): εἴρηται μὲν πολλὰ κἀν τῷ μείζονι Περὶ παθῶν, οὗ ἡ ἀρχή· ἦν ἡ τοῦ πλεύμονος ἀρτηρία.⁴ Ma al di là dell'esattezza delle citazioni, il fatto che qui interessa è che il testo di *Int.* di cui disponeva Galeno iniziava allo stesso modo dei nostri codici antichi. Almeno dunque a partire dalle edizioni di Artemidoro Capitone e di Dioscoride nel I sec. d. C., l'inizio di *Int.* era quello che anche noi possiamo attualmente leggere in M e in Littré (e che una volta si leggeva anche in Θ).⁵

τύχης καύσας, ἐλπίς ἐκφυγεῖν τῆς νόσου]: il suo carattere di 'appendice' è dimostrato dal fatto che questo segmento viene dopo l'elemento modulare, altrove impiegato a chiusura definitiva della scheda nosologica, contenente la breve caratterizzazione finale della malattia: 78, 14-15 ἡ δὲ νόσος θεραπείης δέεται πολλῆς· χαλεπή γάρ).

³ Ho già fatto i conti in *Le signature del cod. Vindobonensis medicus graecus 4*, «SCO» XXXVI, 1986, pp. 117-121.

⁴ Cfr. A. Anastassiou-D. Irmer (edd.), *Testimonien zum Corpus Hippocraticum*, II 1, Göttingen, 1997, p. 314.

⁵ Queste citazioni di Galeno sono molto significative, perché Galeno disponeva anche di informazioni su condizioni del testo ippocratico precedenti alla sistemazione data nelle due edizioni imperiali; ma non sono di per sé ovviamente risolutive: anche l'inizio di *Malattie II* è citato da Galeno così come lo riportano i nostri codici (nel *Commento* al VI delle *Epi-*

Stando così le cose, la domanda è: perché si sono avanzati dubbi sull'integrità di *Int.*? E perché, in particolare, il dubbio ha investito proprio l'inizio del trattato? In realtà più che di dubbi, e questo fin già da Littré, si è data quasi per scontata la sua lacunosità (iniziale).

Il fatto è che si è da lungo tempo imposta una ricostruzione storico-letteraria per definire il rapporto che lega i trattati nosologici del *corpus Hippocraticum* tra di loro (con coinvolgimento quindi anche di *Int.*), che ha finito per diventare da ipotesi da verificare un'acquisizione data per accertata negli studi di storia della medicina greca. In particolare, *Int.* sarebbe uno scritto 'cnidio', e cnidio non solo e non tanto in quanto appartenente ad una particolare scuola medica, ma in quanto, molto più specificamente, sarebbe uno scritto che, come gli altri del gruppo nosologico, riprodurrebbe in qualche modo un libro archetipale, le *Sentenze cnidie*, massimo monumento della scuola. D'altro canto, in quanto massimo monumento della scuola cnidia, le *Sentenze* avrebbero per parte loro contenuto la somma della nosologia e delle conoscenze mediche di Cnido: e cioè, in un ordine espositivo *a capite ad calcem* vi sarebbero state esposte tutte le malattie con relativa terapia più o meno rudimentale (tutte, o quanto meno esse avrebbero contenuto «die Beschreibung einer großen Zahl von Krankheitstypen»⁶).

Proprio in base a questa ipotesi ricostruttiva già Ilberg aveva fatto valere l'osservazione che, a livello di contenuto, nell'ordine espositivo suddetto, *Int.* viene a rappresentare come la continuazione di *Malattie* II A. Si veda quel che egli affermava in *Die medizinische Schrift 'Über die Siebenzahl' und die Schule von Knidos*,⁷ p. 38: *Mal.* II A «handelt zumeist von Krankheiten in Kopf und Lunge», *Int.* «beginnt mit Lungenkrankheiten, dann wird zu solchen von Nieren, Leber, Milz, des Darmkanals u. s. w. übergegangen. Also erst Wiederholung und Vervollständigung, dann Fortschritt auf dem Wege a capite ad cal-

demie); eppure l'inizio è certamente mutilo e si riferisce peraltro ad un breve scritto, *Mal.* II B, distinto e diverso dal trattato maggiore, *Mal.* II A. L'inizio originario di *Mal.* II A, prima del suo accorpamento con *Mal.* II B, è conservato invece nella chiamata di *Natura dell'uomo* 23: cfr. J. Jouanna nell'ediz. a *Mal.* II in *Hippocrate*, vol. X 2, CUF, Paris, 1983, pp. 11 s.

⁶ Cfr. J. Ilberg, *Die Ärzteschule von Knidos*, «Ber. über die Verh. d. Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig», *Philol.-hist. Kl.*, 76 Bd. 1924, 3. Hf., Leipzig, 1925, p. 4.

⁷ In *Griechische Studien Hermann Lipsius zum 60. Geburtstag dargebracht*, Leipzig, 1894.

cem». In *Ärzteschule*, p. 7 più cursoriamente ma anche più suggestivamente egli dice: «aber auch diese beiden ergänzen sich inhaltlich in der Reihenfolge der Krankheiten *a capite ad calcem* und weisen auf einen gemeinsamen Archetypus, das waren zweifellos die Κνίδιαι γνῶμαι». ⁸

In base a questa ipotesi, la lacunosità di *Mal. II A* e di *Int.* sarebbe tale per così dire solo da un punto di vista 'esterno', nel senso che i due trattati riprodurrebbero di fatto grosso modo uno la prima metà e l'altro la seconda metà di uno stesso modello (le *Sentenze cnidie*, appunto).

Forse occorrerebbe chiedersi se entri effettivamente in gioco un unico modello letterario riprodotto con singolari innovazioni e parzialmente (ma in modo peraltro complementare, per quel che riguarda *Mal. II A* e *Int.*: vuoi per non così malaugurate circostanze della tradizione, vuoi per scelte bizzarre dei rispettivi autori). Ma su questa questione non posso qui dilungarmi. Per quello che è della lacunosità 'esterna', dico solo che io non credo che l'ipotesi di un unico modello letterario alla base di questi trattati renda perfettamente conto dei rapporti intercorrenti tra gli scritti cosiddetti 'cnidi'. Questi rapporti naturalmente esistono, sono reali, e come a tutti è noto, sono stati minuziosamente ed in maniera eccellente esaminati da J. Jouanna nel suo fondamentale lavoro sull'archeologia della scuola di Cnido. Eppure, proprio il vasto materiale raccolto e le dettagliate analisi condotte da Jouanna portano a dubitare dell'esistenza di un modello letterario, fissato nel suo testo e stabile punto di riferimento per tutti questi medici: le convergenze tra questi testi sono notevoli, ma ci sono anche scarti irriducibili. E almeno a giudicare dalla letteratura medica conservata, dove i vari scritti presentano sempre e solo una selezione nosologica, più o meno ampia e più o meno 'disordinata', è difficile credere che un tale modello consistesse in un manuale enciclopedico, in cui si sarebbero trattate invece in modo completo tutte le patologie in un preciso ordine espositivo *a capite ad calcem*. ⁹

⁸ E si veda J. Jouanna, *Hippocrate. Pour une archéologie de l'école de Cnide*, Paris, 1974, pp. 176 s.

⁹ E' in ogni caso estremamente problematico individuare un tale modello nelle *Sentenze cnidie*. Da *Acut.* (T 10 [cfr. H. Grensemann, *Knidische Medizin*, Teil I, Berlin und New

Si dovrebbe, credo, porre alla base degli innegabili rapporti che legano tra di loro i libri patologici del *Corpus*, non un modello letterario, ma un riferirsi dei loro autori al patrimonio tradizionale di conoscenze dei medici, il patrimonio cioè che veniva loro trasmesso nell'apprendimento dell'arte, oralmente e anche, di certo, in vari manuali specialistici; un patrimonio che poi essi stessi contribuivano, all'occasione, a trasmettere a loro volta (ed evidentemente in modo parziale se ci si riferisce alla somma delle conoscenze circolanti presso i medici), in forma di scritti, elaborati anche sulla base delle loro individuali esperienze e della loro pratica professionale per quanto in una dizione e in uno stile complessivo quasi formulare.

Proprio perché non esisteva un modello letterario fisso, penso che anche la scelta delle malattie da esaminare e il loro ordine di esposizione fossero rimessi alla 'libertà' dell'autore.¹⁰

York, 1975]) si ricava che nelle *Sentenze* erano trattate (alcune delle) malattie acute, oltre a varie altre patologie, ma non si dice quante o in riferimento a quali regioni del corpo. Nella testimonianza di Galeno nel *Commento ad Acut.* (T 12) non si parla di malattie della testa, bensì di 7 malattie di bile, dopo le quali comparivano 12 malattie della vescica, e ancora dopo 4 malattie dei reni, e poi ancora a partire dalla vescica 4 strangurie; seguivano poi 3 tetani, 4 itteri e 3 tisi. A parte le malattie generali, la zona del corpo interessata appare limitata all'apparato urinario. E i due frammenti testuali delle *Sentenze* riguardano l'uno, riportato da Rufo (T 14), una nefrite; l'altro, citato da Galeno in riferimento al termine πέμφιξ (T 13), si riferisce ad una malattia indeterminata, ma apparentemente anch'essa dell'apparato urinario. Per contro, non riguarda specificamente le *Sentenze* il frammento di Eurifonte sulla malattia febbrile detta πελίας (T 15), per la quale si può stabilire un confronto con la πελιή di *Mal.* II 68 (A 57); e anche qui in ogni caso non si tratta di una malattia della testa. Insomma, non c'è nessun elemento che faccia pensare che le *Sentenze* si aprissero con la trattazione delle malattie della testa come *Mal.* II A (e B) e che proseguissero in un ordine espositivo 'dalla testa ai piedi'. Su πελίας in Eurifonte, cfr. V. Di Benedetto, *Il medico e la malattia. La scienza di Ippocrate*, Torino, 1986, pp. 86-87.

¹⁰ In Pap. Köln 356, edito da M. Gronewald nel vol. VII/9 dei *Papyrologica Coloniensia*, Wiesbaden, 2001, pp. 1-5, la sequenza malattie della milza/malattie dei reni non corrisponde né all'ordine delle *Sentenze* (12 malattie della vescica «e poi ancora più sotto» 4 malattie dei reni [non si ha notizia delle malattie della milza]) né a quello di *Int.* (14-17, quattro malattie dei reni e 30-34, malattie della milza, senza indicazione di numero, ma la prima varietà è introdotta come σπληνίτις πρώτη [così leggo per σπληνός τῆς πρώτης dei codici, dove per iotacismo il -τις è diventato un incongruo articolo al genitivo singolare femminile che ha trascinato anche πρώτη e dove σπλειν- è stato interpretato come truncatura di σπληνός: cfr. la sequenza parallela ἡπατίτις / ἄλλη ἥπατος ecc. con / ἄλλη σπληνός ecc.; nel tratto intermedio 18-29 sono trattate due malattie delle vene cave, di destra e di sinistra; flegma e leucoflegmasia; cinque idropisie, non numerate; tre malattie del fegato, non numerate]). Inoltre sia nelle *Sentenze* che in *Int.* era espressamente indicato il numero delle varietà delle malattie renali (νεφρών νοσήματα τέσσερα nelle *Sentenze*, ἀπὸ νεφρών αἶδε νοῦσοι γίνονται τέσσερες in *Int.*: e questo dell'attribuzione di un nu-

Si è fin qui privilegiato il modello interpretativo fornito dalla filologia dei rapporti intercorrenti tra l'archetipo e le sue copie, esposte nella riproduzione del modello a tutta una serie di innovazioni ed evoluzioni. Ma forse, di fronte alla persistenza ma anche alla particolare fluidità di questi rapporti, sembra piuttosto da pensare alla tensione tra una *langue* medica (risultante da una drastica selezione/specializzazione della lingua comune in grado di corrispondere facilmente e coerentemente a concettualizzazioni complesse e già tradizionalmente elaborate e comprendente anche per necessità didattiche paradigmi espositivi) e le sue realizzazioni nelle *paroles* effettive dei singoli medici. Una tensione che non deve peraltro meravigliare se risultava in larga misura neutralizzata proprio per via della tradizionalità di questo sapere medico, i cui singoli elementi concettuali si venivano a disporre in nessi linguistici quasi formulari e in sequenze già da lungo tempo pre-stabilite, e da ultimo in complessive realizzazioni compositive anch'esse in buona parte precostituite; e questo in relazione anche ai condizionamenti oggettivi che imponeva un'arte quant'altre mai rivolta alla pratica: si trattava infine di individuare volta per volta e di fare riferimento a *quella* malattia, con *quel* nome e caratterizzata da *quella* sequenza di sintomi e da *quell'*esito; e si trattava di scandire le prescrizioni terapeutiche, quand'anche innovative, in moduli noti e ben riconoscibili.¹¹

Per quello che riguarda più specificamente *Int.*, oltre alla considerazione più generale, secondo cui la sua frammentarietà sarebbe dimostrata dal fatto che vengono esposte solo le malattie del torace e dell'addome e malattie generali (e non della testa), nel corso del tempo

mero è un tratto molto caratteristico che distingue questi due scritti per es. da *Mal.* II A dove le varietà non sono mai numerate), a differenza che nel papiro (περὶ δὲ τοὺς νεφροὺς τάσδε γείνεσθαι τὰς νόσους [e non si vorrà integrare τάσδε «δ» per amor di tesi]). E ancora, rispetto ad *Int.*, si noti che nel papiro le varietà della splenite sono introdotte da ἄλλη νόσος (col. I 6 e col. II 4) a fronte di ἄλλη σπληνός di *Int.* 31, 32, 33, 34; e anche questa variazione non sembra potersi spiegare adeguatamente sulla base del solo carattere compendiarario del papiro.

¹¹ Cfr. A. Roselli, *On symptoms of diseases: some remarks about the account of symptoms*, in *Diseases II and Internal affections*, in P. Potter, G. Maloney, J. Desautels (edd.), *La maladie et les maladies dans la Collection Hippocratique*, Actes du VI^e Colloque International Hippocratique, Québec, 1990, pp. 161-170, in particolare pp. 167-168: lo studio è particolarmente significativo in quanto mette in luce la fluidità dei dati in relazione alla sezione sintomatologica, e cioè la parte più conservativa delle schede nosologiche.

sono stati avanzati anche argomenti più precisi e puntuali, a quanto pare però non sulla base di un'analisi obiettiva del trattato, ma perché eventuali indizi di una lacunosità 'interna' potevano dare maggiore consistenza alla tesi della lacunosità 'esterna'.

Era questa l'impressione generale di Littré (VIII 304) in riferimento a *Mal.* II, *Mal.* III e di *Int.* Egli dice: «ajoutez qu'aucun de ces livres ne paraît nous être arrivé tel que l'auteur le conçut; rien n'annonce que nous en ayons les commencements»; e rifacendosi specificamente a *Mal.* II B aveva poi buon gioco a dire: «pour le *Deuxième des Maladies*, il est très-certain que le début est mutilé». Ora, per quel che riguarda *Int.* già l'eminente editore era in grado di avanzare un argomento specifico: a p. 305 egli fa questa osservazione: «dans le livre des *Affections internes*, § 14, l'auteur renvoie au traitement des stranguries,¹² qui, on le voit, y figuraient et qui n'y figurent plus, parce que le livre n'est arrivé que mutilé, non-seulement à nous, mais même aux bibliothèques alexandrines». Ma finalmente, a p. 306, introduceva il punto destinato ad avere larghissima fortuna, il rapporto cioè tra i libri di patologia generale e le *Sentenze cnidie*: «la critique d'Hippocrate contre les *Sentences cnidiennes* [in *Regime delle malattie acute* 1] s'applique à nos trois ouvrages, que l'on peut considérer, si l'on veut, comme d'autres éditions de ce même livre des *Sentences*».

Ermerins (II LXIX s.) si faceva invece forte di un argomento formale, la mancanza cioè in *Int.* di un preambolo e di un epilogo: «cum argumentum, tum principium et finis libri satis docent non esse librum integrum, sed fragmentum operis cuiusdam, e[s ?]t quasi corpus, cui caput et cauda, fortasse etiam aliae partes deficiunt».¹³ Un più specifico argomento era quello che egli avanzava a proposito dell'affermazione del cap. 20, del riconoscimento cioè da parte dell'autore di *Int.* di diverse forme di bile, fatto come sulla base di una precedente o di precedenti presa/e di posizione: «de qua re quod ad bilem attinet, nihil in superioribus legitur. Nescimus quoque an hodiernus rerum in libro ordo sit idem, qui olim fu<er ?>it et qui primo ab auctore sit profectus».

¹² Trattate come è noto nelle *Sentenze cnidie*; e oltre a 14, 120, 4-5, cfr. anche 16, 124, 4-5; 18, 132, 14-15 e 134, 6-7; e *Mal.* II 12.1 = A 1.1.

¹³ Cfr. anche J. Jouanna, *Ippocrate*, tr. it., Torino, 1994 [Paris, 1992], p. 378: *Int.*, «trattato sulle malattie senza introduzione e senza conclusione».

L'opinione di Jouanna va, mi pare, nello stesso senso: «Il faut donc supposer ou bien que l'auteur d'*Affections internes* a repris une partie seulement des *Sentences cniidiennes*, ou bien, ce qui est plus vraisemblable, que nous ne conservons, sous le titre d'*Affections internes*, qu'un fragment d'un plus vaste ouvrage, tronqué au moins en son début». E questo sulla base di una considerazione puntuale, vale a dire la prescrizione data nel cap. 1 del regime raccomandato nel caso di empiema, da interpretare secondo Jouanna come un rimando ad una sezione precedente perduta sugli empiemi.¹⁴

Mi pare che si possa dare una valutazione diversa di tutti questi elementi. L'ho già fatto¹⁵ e molto brevemente riassumo il senso delle mie osservazioni. Per quello che è del rimando al trattamento della stranguria o al regime degli empiematici io penso che si tratti di rinvii da parte dell'autore professionista non a parti perdute della sua opera, ma molto più probabilmente a conoscenze, a pratiche, perfino a proutuari presupposti come noti ai professionisti destinatari del suo scritto.¹⁶ E il rilievo di Ermerins relativo all'affermazione del cap. 20 sulle differenti forme di bile, fatta in termini tali che sembrerebbero presupporre un'articolata concezione della bile che già avrebbe dovuto trovare espressione nello scritto e di cui però non vi è traccia nella parte precedente conservata, trascura un fatto addirittura macroscopico, vale a dire la ripetuta menzione sia prima sia dopo il cap. 20 di un tipo particolare di bile, e cioè la bile nera.

Nel loro insieme questi rilievi, di Littré, di Ermerins e di Jouanna, non mi paiono sufficienti a dimostrare la lacunosità di *Int.* così come a noi è pervenuto.

E anche da un punto di vista formale-compositivo, il fatto che *Int.* non inizi con un preambolo sembra corrispondere ad un tipo di composizione manualistica di cui ci offre esempio proprio *Mal.* II A: al di là della testimonianza della tradizione diretta, proprio la chiamata del-

¹⁴ *Archéologie*, p. 177 e n. 2.

¹⁵ Cfr. [*Ippocrate*], *Affezioni interne I e dintorni*, «FAEM» (11), 1996, pp. 89-100.

¹⁶ Per l'empiema si deve ricordare che i riferimenti in *Int.* sono fatti alle malattie della trachea e del polmone dei primi capitoli; e per quel che riguarda la prescrizione del cap. 1, 72, 21-22 τούτω χρηὴ προσφέρειν σιτία μὲν τὰ αὐτά, ἃ καὶ τῷ ἐμπύω, il rimando è anche e proprio a ciò che viene indicato immediatamente dopo: empiematico diventa precisamente il paziente di cui è questione in questo stesso capitolo.

lo scritto in *Natura dell'uomo* 23 (che testimonia di uno stadio molto antico del testo) ci assicura ragionevolmente che il trattato doveva cominciare già in origine *ex abrupto* con il titolo della prima scheda «Malattie della testa», cui seguiva immediatamente la sintomatologia della prima varietà.¹⁷ Per *Mal. II B* nulla di certo si può dire, dato che lo scritto è mutilo all'inizio. E' molto interessante invece il caso di *Mal. III*: qui un preambolo c'è, e probabilmente è anche più esteso di quanto non testimonino i nostri codici greci. E' un preambolo molto secco che non intende mettere in rilievo i temi che verranno affrontati, o come verranno affrontati; non vi si avverte il lettore del modo di esposizione, di uno o più criteri generali che sottendono allo scritto, o del contributo dottrinale che ci si propone di dare. E' invece una breve dichiarazione, finalizzata a quanto pare a marcare, in modo brusco, il passaggio da una trattazione relativa alle febbri a quella relativa a singole malattie acute: il senso si può riassumere nel fatto che l'autore parlerà ora di una serie di malattie attenendosi alla tradizione, pur vagliata alla luce della propria esperienza e scienza. Così suona il preambolo: «Mi resta da dire delle singole malattie acute, quali esse siano e fin dove è possibile e doveroso curarle e quali (*accidenti*) da ciascuna vengano. Quanto a me, ai dati di conoscenza che correttamente accertarono i medici miei predecessori, non ho da opporre obiezioni, ritenendo che è meglio comprendere correttamente quanto è stato in

¹⁷ Il titolo in *incipit* di *Mal. II 12* (A 1) νοῦσοι αἱ ἀπὸ τῶν κεφαλῶν vale al contempo come titolo di un gruppo di malattie e come titolo della prima varietà e deve considerarsi originario, altrimenti la prima malattia verrebbe a mancare di una sua presentazione attraverso un nome o una frase eventuale, a differenza di quel che avviene nel resto del trattato; e inoltre i titoli successivi ἐτέρη/ ἄλλη νοῦσος verrebbero a mancare di un punto d'appoggio. Mai nel trattato (e questo vale anche per *Int.*) è presentata una malattia autonoma in modo così generico: 'altra malattia' è altra rispetto ad uno specifico gruppo, così come si hanno le sequenze 'angina'/'altra angina' (26, 27, 28); 'polipo'/'altro polipo' (33, 34, 35, 36, 37: nell'ultimo caso solo 'altro'); 'ittero'/'altro ittero' (38, 39); 'pleuresia'/'altra pleuresia' (44, 45, 46); fino alla fine del trattato, '(malattia) nera'/'altra nera' (73, 74). Come risulta da *Aff. 5* il gruppo di malattie della testa era ben stabilito nella tradizione; e per trattazioni speciali, che prendevano in considerazione solo un gruppo molto circoscritto di malattie, si possono richiamare ancora le affermazioni di *Aff. 5*: ταῦτα μὲν ὅσα ἀπὸ τῆς κεφαλῆς φύεται νοσήματα, πλὴν ὀφθαλμῶν· ταῦτα δὲ χωρὶς γεγράφεται, e *Aff. 33*: ταῦτα μὲν ὅσα κατὰ κοιλίην γίνεται νοσήματα, πλὴν περὶ ἐμπύων καὶ φθινόντων καὶ τῶν γυναικείων· ταῦτα δὲ χωρὶς γεγράφεται. Il breve scritto *Mal. II B* che tratta solo delle malattie della testa (ma con esclusione di quelle degli occhi, delle orecchie e dei denti e dei polipi al naso [cfr. *Aff. 4*]) non è un frammento, ma un esempio di questa trattatistica speciale.

precedenza accertato piuttosto che dire cose nuove e false. Ho invero detto di tutte le febbri; e ora dirò del rimanente». ¹⁸ Qualcosa di simile, per il senso generalissimo, al preambolo del *Regime*, ma detto in modo di gran lunga più elementare e secco e senza la consapevolezza di essere in grado dare una trattazione complessa e, in questo, anche originale sia per il contenuto sia anche per la composizione. ¹⁹

E tuttavia, nella sua brevità, è una dichiarazione illuminante per capire il senso di queste produzioni, in larga parte, almeno dal nostro punto di vista, ripetitive, e del rapporto che intrattengono con i loro modelli: riprodurre non un singolo modello letterario, ma porzioni di un patrimonio di conoscenze tradizionali personalmente verificate e arricchite all'occasione di elementi provenienti dalla propria esperienza.

¹⁸ Cfr. *Sulle settimane* 53 (tutto l'ultimo capitolo del trattato, conservato solo in traduzione latina, e non solo l'ultimo rigo, superstito anche in greco, è a mio avviso una chiamata di *Mal.* III, come è dimostrato proprio dall'atteggiamento nei riguardi della tradizione, inconciliabile con le sprezzanti puntate polemiche presenti nel resto dello scritto):

1. *superest mihi singulas acutas aegritudines dicere, quaeque si<n>t et quatenus oportet curari et qualia ex unaquaque ueniant.* 2. *ego quidem, quae qui ante me fuerunt medici recte scierunt, his non habeo quod contraeam, credens melius esse recte intellegere anteriora, quam noua et falsa dicere.* 3. *περὶ μὲν νυν πυρετῶν ἀπάντων εἴρηται μοι ἀμφὶ δὲ τῶν λοιπῶν ἐρέω ἦδη.*

1 per singulas, *post quod* acutas *om.* P | dicere – quatenus *om.* P | sint *Agge* : sit A, <quae> quaeque sit *Garofalo* **2** et qualia *om.* P | unaque ueniat P | quidem *om.* P | qui *om.* A | medici A : media P **3** habeo A : abeo P **3-4** intellegens ante priora P **4-5** *περὶ – ἦδη = Hipp. De morbis III 1, 70, 2-3 Potter* : de febris quidem omnibus, de ceteris autem (P : et de ceteris A) iam dicam (dico A) *Lat.* **4** νυν] οὖν *M^{m.p.}* **5** μοι εἴρηται M EXPΛ ΨΟCRATIS DE SEPTIMADIS · LIB · V · INCIP LIBER PERI DIATIS · IPSIUS ΨΟGRATIS · *subscr.* P

¹⁹ Cfr. *Regime* I 1-2 (e in particolare 1.2-3 προσομολογεῖν δὲ τοῖσι καλῶς ἐγνωσμένοι-σι διανενοῦμαι· ὅσα μὲν γὰρ ὀρθῶς ὑπὸ τῶν πρότερον εἴρηται, οὐχ οἷον τε ἄλλως πῶς ἐμὲ συγγράψαντα ὀρθῶς συγγράψαι· ὅσα δὲ μὴ ὀρθῶς εἰρήκασιν, ἐλέγχων μὲν ταῦτα, διότι οὐχ οὕτως ἔχει, οὐδὲν περανέω· ἐξηγεύμενος δὲ καθότι δοκεῖ μοι ὀρθῶς ἔχειν ἕκαστον, δηλώσω ὃ βούλομαι ... τῆς αὐτῆς ἐστι διανοίης γνῶμαι τὰ ὀρθῶς εἰρημένα ἐξουρεῖν τε τὰ μήπω εἰρημένα. ἐγὼ οὖν, ὡσπερ εἶπον, τοῖσι μὲν ὀρθῶς εἰρημένοισι προσομολογήσω, τὰ δὲ μὴ ὀρθῶς εἰρημένα δηλώσω ποῖά ἐστιν· ὅσα δὲ μὴδ' ἐπεχείρησε μηδεὶς τῶν πρότερον δηλώσαι, ἐγὼ ἐπιδείξω καὶ ταῦτα οἷά ἐστι). E per il richiamo in positivo alla tradizione si veda anche il fr. iniziale dell'*Armonico* di Archita, *VS 47 B 1 DK* (a parte la nota personale all'inizio di apprezzamento dei matematici precedenti [καλῶς μοι δοκοῦντι τοῖ περὶ τὰ μαθήματα διαγνώμεναι] e il riconoscimento della trasmissione di chiare cognizioni alla propria generazione [παρέδωκαν ἄμιν σαφῆ διάγνωσιν], il discorso di Archita è così strutturato, che a partire dalle prime osservazioni dei predecessori [πράτων μὲν οὖν ἐσκέψαντο, dove πρᾶτων è logico ma ha anche una risonanza temporale] le sue proprie considerazioni si sviluppano impersonalmente e come naturali esplicitazioni/deduzioni di quella loro scienza).

Sulla fine di questi manuali siamo meglio informati: conserviamo la fine di *Mal. II B* e di *Mal. II A*, ma anche *Mal. III* e *Natura della donna* A e B ci danno utili indicazioni a tal proposito. Se poteva non esserci un capo, per dirla sempre con Ermerins, nemmeno una coda era prevista dal ‘genere’ letterario in questione. L’ultima scheda nosologica costituiva, a quanto pare, molto semplicemente la fine dello scritto.²⁰

Ora, per quanto riguarda la fine di *Int.*, è ben difficile dire se il fatto che l’ultimo segmento dell’attuale ultimo capitolo sembra essere interpolato, possa essere utilizzato come indizio che il cap. 54 era fin dall’origine quello finale (a cui, appunto in quanto finale, si era potuto aggregare un elemento eterogeneo: un fenomeno in qualche modo comparabile si ha per l’ultimo capitolo di *Mal. II A*, ma in *Int.* si tratta di un brevissimo segmento, non autonomo sul piano nosologico).²¹

Per quel che riguarda l’inizio, si possono invece fare alcune osservazioni in positivo che vanno nella direzione dell’apprezzamento del carattere incipitario del cap. 1.

Si confronti l’inizio del cap. 1 con quello del cap. 2 in relazione al termine ἀρτηρία. Nel cap. 1 nell’individuazione della malattia si dice ἦν ἡ τοῦ πλεύμονος ἀρτηρία ἐλκωθῆ, nel cap. 2 ἦν δὲ ἡ ἀρτηρία σπασθῆ. Il connettivo δὲ è atipico nella frase eventuale di presentazione della malattia, dato che di regola le schede nosologiche sono autonome l’una dall’altra e si aprono in asindeto. L’autore di *Int.* ha invece inteso unire in questo caso le due affezioni, in quanto entrambe

²⁰ Per *Mal. III* occorre ovviamente prescindere dall’appendice costituita dal cap. 17, l’ultimo, sui rimedi refrigeranti (ψυκτήρια); e anche per *Natura della donna* dai ricettari posti a fine della prima trattazione nosologica, A (32-34) e a fine della seconda, B (90-109). Peraltro, queste appendici (dell’autore o meno) in qualche modo garantiscono che la fine del trattato nosologico vero e proprio era rappresentata dall’ultima scheda.

²¹ L’espunzione dell’ultimo rigo di *Int.* 54 ho proposto in «FAEM» (12), 1997, pp. 90-95. L’opinione di Grensemann (*Knid. Med.*, p. 175) che *Mal. II 75* non appartenga al resto dello scritto appare giustificata e anche Jouanna la prende in seria considerazione (ediz. di *Mal. II*, pp. 13 s., n. 3). Per quanto le schede nosologiche di cui si sostanzia il trattato siano probabilmente dovute ad una pluralità di medici (il dato più macroscopico è rappresentato dalla diversità delle formule di introduzione alla terapia e dalla loro distribuzione all’interno dello scritto, cfr. Jouanna, ediz., pp. 19 s., n. 2), il linguaggio di questo capitolo brevissimo si dilunga vistosamente da quello del resto del trattato: impressionano in particolare la formula d’introduzione alla terapia δρᾶν δὲ χρῆ e anche tutta l’espressione che chiude la sintomatologia καὶ κάτω ὁμοιοῦται, ἐπὶ τὰ σπτία ἀποπατήση (quest’ultimo bizzarro nesso rappresenta un *unicum* in greco).

riguardano la trachea: e la descrizione della seconda affezione si appoggia alla prima non solo per il δέ, ma anche per il fatto che avendo l'autore dapprima specificato che si tratta di ἡ τοῦ πλεύμονος ἀρτηρίη, dell'“(annesso) sorrettoe del polmone”, successivamente può parlare di ἡ ἀρτηρίη, ‘(annesso) sorrettoe’, senza ulteriore specificazione. Ben diverso è il caso di *Mal.* II A: al cap. 1 di *Int.* corrisponde *Mal.* II 53 (A 42) ἦν τρωθῆ ἡ ἀρτηρίη, al cap. 2 il cap. 54a (A 43a) ἐπὶν ἄορτρον σπασθῆ τοῦ πλεύμονος. (Si noti tra l'altro, per quel che è dell'ordine di esposizione delle malattie, che a parte questa sequenza *Int.* 1-2 ~ *Mal.* II 53-54a, l'ordine espositivo anche delle malattie polmonari è diverso nei due trattati.) In *Mal.* II A abbiamo cioè due presentazioni tra loro irrelate e anche formalmente diverse: ἦν/ ἐπὶν, ἡ ἀρτηρίη/ ἄορτρον... τοῦ πλεύμονος (il che fa pensare, come del resto anche altri elementi, al contributo di una pluralità di medici nella raccolta e composizione di queste schede nosologiche, cfr. n. 21). In *Int.* si ha invece a che fare con un unico medico autore, che stabilisce nessi tra le schede che compila e che può impiegare espressioni concise o ellittiche rimandando a formulazioni più precise e dettagliate già date in precedenza.²²

Quindi, se *Int.* dovesse essere lacunoso all'inizio, non potrebbe trattarsi di lacuna fortuita, come è per *Mal.* II B; ma di un taglio operato con oculatezza, in corrispondenza alla trattazione della prima malattia di un gruppo, non si sa da chi e non si sa quando (però prima del I sec. d. C.). Il cap. 2 viene sicuramente dopo, come dimostra la coordinazione con δέ e come dimostra l'indicazione non determinata di ‘(annesso) sorrettoe’. E naturalmente in astratto avrebbe potuto esserci un cap. 1 bis (e ter ecc., e, dopo, un cap. 2 bis, ter ecc.); ma sembra abba-

²² Sul modulo, di per sé molto naturale, per cui la prima introduzione di un elemento è più ricca e articolata della/e seguente/i, rimando solo ad un insigne esempio dell'alta letteratura, alla presentazione cioè del personaggio di Nestore in *Iliade* I 247-253 (introduzione al I discorso di Nestore: τοῖσι δὲ Νέστωρ/ ἠδυεπὴς ἀνόρουσε, λιγύς Πυλίων ἀγορήτης... ὁ σφιν εὐφρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν, e nei quattro versi intermedi si dice che dalla sua bocca più dolce del miele la parola scorreva e che già sotto di lui si erano estinte due generazioni di uomini mortali, che nacquero e crebbero un tempo insieme con lui a Pilo divina, e sopra la terza egli ora regnava) a differenza di II 76-78 (introduzione al II discorso: τοῖσι δ' ἀνέστη/ Νέστωρ, ὅς ῥα Πύλοιο ἀναξ ἦν ἡμαθόεντος/ ὁ σφιν εὐφρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν: cfr. G. S. Kirk, *The Iliad: a commentary*, vol. I, Cambridge, UP, 1985, p. 79 e soprattutto V. Di Benedetto, *Anafore incipitarie nell'Iliade*, «MD», 45, 2000, pp. 10 e 15).

stanza sicuro che col cap. 1 della tradizione manoscritta iniziasse la trattazione delle affezioni della trachea: questo dice l'asindeto all'inizio del cap. 1 e questo dice l'indicazione più circostanziata di '(annesso) sorrettore del polmone'.²³

Segnalo ancora il dato che riguarda il rimando a trattazioni già fatte. Una caratteristica di *Int.* è precisamente il gran numero di rinvii a ciò che l'autore ha già scritto in precedenza.²⁴ Riporto solo i dati relativi al cap. 2 in rapporto al cap. 1: 80, 4 αὐτῆ ἢ νοῦσος ἰσχυροτέρη τῆς πρόσθεν, 16 προσφερέσθω τὰ αὐτά, ἃ καὶ <ὁ> πρόσθεν, 20-21 τὰ αὐτά, ἃ καὶ ὁ πρόσθεν, ποιείτω, 24 χρῆ ἀπέχεσθαι τῶν αὐτῶν, ὧν καὶ ὁ πρόσθεν, 82, 9-10 ἦν γὰρ τύχης καύσας, ἢ αὐτῆ ἂν ὠφέλιη γένοιτο (cfr. 1, 78, 19-21), 10-12 ἢ δὲ νοῦσος ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἁμαρτάδων γίνεται, ὧνπερ καὶ ἡ πρόσθεν. Ma è un fenomeno molto esteso e che all'occasione va anche di là del rapporto tra una malattia e una sua varietà.²⁵ Si confronti solo

²³ In realtà, il gruppo nosologico che ha in mente l'autore di *Int.* è quello più complessivo delle malattie tracheo-polmonari, capp. 1-9: cfr. n. 24.

²⁴ Per «già scritto» cfr. cap. 10 (104, 24 οὕτω δὲ ἔμετον ἀπὸ σιτίων ποιήσασθαι, ὡς τὸ πρόσθεν γέγραπται, in riferimento alla prima delle tre tisi e con rimando alla pratica descritta al cap. 6, 90, 25-92, 1). E per il senso della composizione da parte dell'autore di *Int.* che si estende ben al di là della compilazione della singola scheda, si veda la raccomandazione alla fine del cap. 9, a conclusione delle malattie della trachea e del polmone (1-9, dove spesso è fatto ricorso alla cauterizzazione) e prima della trattazione delle tisi (non curate con cauterizzazione [la cauterizzazione è invece prevista per il disseccamento del midollo spinale del cap. 13, con anche la formula tipica ἦν γὰρ τύχης καύσας, ὑγιέα ποιήσεις: ma a differenza di *Mal.* II 51 = A 40, dove si parla di νωτιᾶς φθίσις, questa per *Int.* non è una tisi, dato che viene esposta dopo le tisi dei capp. 10-12 espressamente numerate come 'tre'): 102, 3-6 τούτων τῶν νοῦσων, ἄστινας ἂν καύσης, ἐπὶ τὰ καύματα πράσα τρίψας πολλὰ καταπλάσσειν εὐθὺς μετὰ τὴν καύσιν καὶ ἔαν μίαν ἡμέρην (e si noti anche che in coda alla terza e ultima varietà di tisi [108, 18 ss., dopo la formula di chiusura della scheda con caratterizzazione finale della malattia, χαλεπὴ γὰρ ἡ νοῦσος] è proposta una cura dietetica alternativa articolata su quattro mesi che si riferisce a quanto pare all'insieme delle tre tisi e non solo all'ultima; così come in coda alle nefriti [128, 1 ss., anche qui dopo la formula di chiusura, ἢ δὲ νοῦσος χαλεπὴ] si dà una cura dietetica alternativa a quella farmacologica, ἦν τε ταύτην τὴν νοῦσον κάμνη, ἦν τε τῶν προτέρων τινά).

²⁵ Cfr. la nota precedente e ancora cap. 3 (non si tratta più di un'affezione della trachea, bensì del polmone [ma pur sempre all'interno dello stesso gruppo nosologico]: 84, 13-14 πινέτω τὰ αὐτά, ἃ καὶ ὁ πρόσθεν ἔμπυος, 86, 8 τὰ δ' ἄλλα ποιεῖν τὰ αὐτά, ἃ καὶ ἐπὶ τοῦ πρόσθεν ἔμπυου); cap. 18 (prima delle due malattie delle vene cave, quella della parte destra: 130, 24-132, 1 ταῦτα προσφέρειν, ἃ καὶ τοῖσι πρόσθεν [ma si noti che la malattia si sviluppa dalla nefrite, trattata immediatamente prima nelle sue quattro varietà]); e soprattutto cap. 44 (è il primo ileo: 220, 12-13 μετὰ δὲ τὴν κάθαρσιν ταῦτα δίδόναι, ἃ καὶ τοῖσι πρόσθεν [in precedenza sono stati trattati i 'tifi', ed è in riferimento

l'uso di πρόσθεν, πρότερον in *Mal.* II A estremamente parco e ci si renderà conto della peculiarità di *Int.* in proposito.²⁶ Come si è detto, in *Int.* moltissime schede nosologiche sono interessate da questo fenomeno: il cap. 1 per contro non contiene rimandi di tal genere.

Ma c'è ancora un altro elemento da prendere in considerazione: un elemento delle prescrizioni dietetiche di *Int.*, quanto mai caratteristico; vale a dire, la raccomandazione dell'uso alimentare dello squalo. Questo è un tratto tipico dell'autore di *Int.* che non si riscontra altrove nel *corpus Hippocraticum* e nemmeno nella tradizione medica (l'uso dello squalo nell'alimentazione era peraltro molto contestato da un punto di vista medico-dietetico²⁷).

Al cap. 12 (si tratta della cura alternativa e molto elaborata per le tisi), si prescrive al terzo mese: καὶ ὄψον ἐχέτω τέμαχος νάρκης ἢ ῥίνης ἢ γαλεοῦ ἢ βατίδος (112, 19-20 «e abbia per pietanza una fetta di torpedine o di squadro o di squalo o di razza»). E anche dopo il quarto mese si raccomanda: ἐσθιέτω δὲ νάρκην καὶ ῥίνην καὶ βατίδα καὶ γαλεὸν καὶ τρυγόνα καὶ βατράχους, τῶν δὲ λοιπῶν μηδένα (114, 10-12 «mangi poi torpedine e squadro e razza e squalo e pastinaca e rane pescatrici, e nessuno degli altri pesci»). Lo squalo ritorna anche nelle prescrizioni dietetiche del cap. 24 (terza idropisia d'origine epatica): ἰχθύι δὲ γαλεῶ καὶ νάρκη χρησθῶ ἐφθόισιν (154, 7 «e per pesce faccia ricorso a squalo e torpedine, lessi»). Ed ancora nel cap. 27 (prima epatite): ἰχθύων δὲ γαλεῶ, νάρκη, τρυγόνοι καὶ βατίσι τῆσι σμικρῆσι, πᾶσιν ἐφθόισι (168, 20-21 «e per pesci faccia ricorso a squalo, torpedine, pastinaca e a razze, di quelle piccole, tutti quanti lessati»).

Come si vede la prescrizione dello squalo non è legata ad una specifica malattia. Non c'è ragione di meravigliarsene. Quello che semmai sorprende è il termine generico 'squalo' a fronte di indicazioni

ad essi che è fatto il rinvio, cfr. cap. 40, 296, 10-14; 41, 208, 12-17; 42, 212, 9-14; 43, 216, 22-218, 1]; ai capp. 25, 158, 8-9 quarta idropisia, e 30, 178, 24 prima splenite, la formula εὐωχείσθω ἂν προείρηται μάλιστα/ εὐωχείσθω τὰ προειρημένα rimanda a quanto pare a dati interni alla scheda stessa).

²⁶ Con πρόσθεν e πρότερον si hanno in *Mal.* II A solo 7 analoghi rinvii, cfr. 14.3; 14.5; 17.3; 24.2; 27.2; 27.3; 35.3 [+ 75.2]; in *Int.* complessivamente una sessantina.

²⁷ Cfr. solo Galeno, *De alim. fac.* VI 726, 15 ss. K; ed anche per motivi etico-religiosi, cfr. Eliano, *Nat. animal.* IX 65; Archestrato in Ateneo 163 d, 310 e.

specifiche negli altri casi. Nell'ultimo addirittura si precisa che le razze da assumere siano di quelle piccole (ma cfr. anche la puntuale distinzione operata tra specie simili come razza, torpedine e pastinaca). Per contro nel caso del cap. 12 il termine generico 'squalo' si accompagna ed evidentemente si distingue dallo squadro, che pure fa parte anch'esso degli squali. E bisogna anche ricordare a questo proposito che le indicazioni sui selaci in *Int.* si differenziano per la loro precisione per es. dalle prescrizioni generiche che si hanno in *Mal.* II A.²⁸

Ma il fatto è che γαλέος negli esempi addotti non ha bisogno di ulteriori specificazioni, come non ne aveva ἡ ἀρτηρίη del cap. 2 in rapporto a ἡ τοῦ πλεύμονος ἀρτηρίη del cap. 1. Non ne ha bisogno, perché l'autore di *Int.* ha già dato indicazioni precise nel cap. 1 che identificano un tipo di squalo particolare: τῶν δὲ ὄψων τοῖσδε χρήσθω, ἰχθύσι μὲν ῥίνης ἢ φάγρου ἢ γαλεοῦ τοῦ μεγάλου τοῦ λευκοῦ ἢ τῶν ἄλλῶν τῶν τοιούτων, πᾶσιν ἐν ῥόψῳ καὶ ὀριγάνῳ ἠρτυμένοισι (72, 22-26 «per pietanze, faccia ricorso a queste: a pesci, con dello squadro o del pagro o dello *squalo grande bianco* o degli altri del genere, tutti approntati con sommacco e origano»).²⁹

Come è sicuro che l'affezione descritta nel cap. 1 era la prima affezione della trachea (e del polmone) che veniva originariamente trattata, così è indubitabile che nel cap. 1 era per la prima volta nell'opera rammentato il grande squalo bianco. In che vada di preciso identificato «il grande squalo bianco», di cui peraltro si parla solo in questo luogo di *Int.*, è questione che qui poco interessa. (Ma mi sembra che non si possa escludere una sua identificazione col carcarodonte, il peccane per antonomasia: anch'esso per le sue caratteristiche di di-

²⁸ In *Mal.* II A si parla solo di selaci: cfr. 48.4; 50.4; 71.2; 74.2 (nei primi tre casi i selaci sono associati con gli scorfani; nell'ultimo con generici 'pesci costieri', ἰχθύσιν ἀκταίοισι καὶ σελάχεσι). In *Int.* 12 (114, 7) la prescrizione generica καὶ ὄψων ἐχέτω σελάχια è precisata in negativo con l'esclusione di una serie di varietà di pesci e in positivo con la raccomandazione appunto di «torpedine e squadro e razza e squalo e pastinaca e rane pescatrici».

²⁹ Jouanna, *Archéologie*, p. 579, nota che il termine γαλέος, dopo la prima menzione nel cap. 1, in cui è fornito delle qualificazioni di 'grande' e di 'bianco' (non γλαυκοῦ, come in Littré e Ermerins che si basano su una lezione falsamente attribuita a Θ da Mack), ritorna ancora altre quattro volte nel trattato, ma «le mot n'est accompagné d'aucun qualificatif».

mensioni enormi [fin oltre i sette metri] e di colore – e per la sua estrema pericolosità che impone un generalizzato riconoscimento attraverso una denominazione icastica – è chiamato comunemente ancor oggi il ‘grande squalo bianco’ o *white shark* in inglese).³⁰ Ma il dato che va messo in rilievo è che l’autore è appunto nel cap. 1 che dà un’indicazione specifica, cui successivamente egli si può riferire in forma ellittica.

A stretto rigore questo rilievo mostra solo che nell’attuale cap. 1 l’autore di *Int.* per la prima volta introduceva questo elemento dietetico, non che il cap. 1 è effettivamente il primo capitolo del trattato. E tuttavia va sottolineato il fatto che è un elemento molto caratteristico delle sue prescrizioni dietetiche e inoltre che esso non è specificamente legato alla terapia delle affezioni tracheo-polmonari e quindi avrebbe potuto ben ricorrere in una presunta parte precedente.

Sarebbe davvero curioso che la prima malattia trattata sia effettivamente la prima del suo gruppo, che in essa non si facciano rinvii a punti toccati in precedenza (come è invece solito fare l’autore nel corso del suo scritto), che in essa si parli per la prima volta di un elemento dietetico così peculiare dell’autore (elemento peraltro non legato a quel tipo di malattia in particolare), e che tuttavia non si tratti della prima malattia in assoluto descritta nell’opera, quando anche tutta una serie di caratteristiche formali isolano la sua descrizione dal resto delle schede.³¹

Pare a me molto probabile invece che l’autore di *Int.* abbia voluto introdurre proprio all’inizio del suo scritto questa sua per così dire ri-

³⁰ Il «grande» che precisa il «bianco» si può forse spiegare in rapporto ai κεντρῖνοι, i piccoli squalidi che si distinguono per il loro colore bianco da quelli altrettanto piccoli (fino a un cubito) ma picchiettati; mentre ‘grande’ fa pensare agli squali appartenenti a buon diritto ai più poderosi mostri marini (tre sono i generi di squali [κυνῶν θαλαττίων] secondo Elio, *Nat. animal.* I 55 [e cfr. anche Oppiano, *Hal.* I 373-383]: due generi, quelli di un cubito, distinti in picchiettati [κατεστιγμένους] e dalla testa piatta, da chiamarsi γαλεοί, e gli altri, da chiamarsi κεντρῖνοι, che hanno la testa a punta e τὴν χροάν ἐς τὸ λευκόν, si contrappongono al terzo, i grandi pescecani, καὶ οἱ μὲν αὐτῶν εἰσι μεγέθει μέγιστοι καὶ κητῶν ἐν τοῖς ἀλκιμώτατοις ἀριθμοῖντο ἄν). Il γλαυκοῦ di Mack (cfr. n. 29) sembra essere stato indotto dal nome di un altro squalo di grandi dimensioni, il γλαῦκος: la nostra verdesca, o il ‘blue shark’ inglese.

³¹ Cfr. sopra n. 2.

cetta in esclusiva, che proprio per la sua eccezionalità all'interno del *corpus Hippocraticum* e più in generale nella tradizione medica greca fino alle tarde produzioni, viene a rappresentare in qualche modo come la sua σφραγίς (come una σφραγίς è per esempio l'impiego dell'inusuale denominativo ἀοινεῖν in *Mal.* III, intimato con perentorietà – «evitare assolutamente il vino» – a partire proprio dal primo capitolo dello scritto: e qui, data la presenza di un preambolo, siamo ragionevolmente sicuri che si tratti proprio del primo capitolo).³²

³² L'uso del vino non è raccomandato nemmeno nel corrispondente cap. di *Mal.* II A, il 16 (5.4 ῥυμφάνειν δὲ δίδουαι τὸν ἀπὸ τῆς πτισάνης χυλὸν ψυχρὸν καὶ ἐπιπίνειν ὕδωρ); ma la formulazione di *Mal.* III è assai perentoria, ἀοινεῖν δὲ τὸ πάμπαν, ῥυφεῖν δὲ πτισάνης χυλὸν ψυχρὸν (è da notare anche l'inversione delle prescrizioni relative all'alimentazione e alla bevanda: tradizionalmente la sequenza è alimentazione/bevanda, come in *Mal.* II e anche in *Mal.* III ai capp. 2 e 4). Per ἀοινεῖν cfr. anche capp. 2 (8, 20); 3 (10, 23-24); 4 (12, 13); 5 (12, 23); 7 (18, 5); 8 (18, 17); 10 (22, 15-16): nei primi 4 casi e al cap. 7 la prescrizione è tassativa, ἀοινεῖν δὲ τὸ πάμπαν. L'impiego di questo denominativo ritorna solo in Alessandro di Tralle (I 571, 13) e in Paolo di Egina (con tre esempi tutti concentrati in III 78, 21).

Ancora a proposito del cap. 1 (76, 2) di *Int.*, in *Archéologie*, p. 580, Jouanna accorda la preferenza – e così anche Potter – a τῶν βρωτῶν di M rispetto a τῶν βρωμάτων di Θ, perché questa sarebbe l'unica occorrenza di βρώματα in *Int.* a fronte di quattro casi di βρωτά. In realtà c'è anche il caso del cap. 52, 250, 10 dove τὰ βρώματα è unanime lezione dei due codici, in un contesto che mi pare confermi l'osservazione che avevo fatto in «FAEM» (11), 1996, p. 99, n. 22.

Daniela Milo

Metrica ed ecdotica eschilea

Si è tenuto a Trento, nella sala dell'AICC, dal 10 al 12 ottobre 2002, con la collaborazione del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, con il patrocinio della rivista «Lexis» e della casa editrice Liguori, il colloquio internazionale *Metrica ed Ecdotica eschilea*.

Dopo il saluto inaugurale di Vittorio Citti e del Presidente locale dell'AICC, Lia De Finis, sono iniziati gli interventi della mattina, introdotti dal presidente Carles Miralles.

Bruno Gentili ha inaugurato il convegno con la relazione *Osservazioni sulla colometria dell'Agamennone*, che ha compreso la discussione di alcuni luoghi dell'*Agamennone* e del *Prometeo*. La colometria è stata analizzata da diversi punti di vista, e si è sottolineata soprattutto l'importanza della dottrina degli Antichi, dando anche opportuna valutazione 'storica' ai contributi di Boeck.

Roberto Pretagostini (*Osservazioni sulla metrica nelle tragedie di Eschilo*) ha preso in considerazione alcune sezioni liriche di cinque tragedie eschilee, evidenziando la presenza di «metri frammentari» all'interno di successioni ologiambiche, definendo impropriamente la definizione di *metra ex iambis orta* per alcuni tipi di sequenze.

Jean Irigoien (*La composition architecturale des Perses d'Eschyle*) ha esaminato magistralmente la struttura delle parti discorsive dei *Persiani*, esemplificando matematicamente le sezioni giambiche e trocaiche.

Gli interventi del pomeriggio, presieduti da Bernhard Zimmermann, sono iniziati con la relazione di Vincenzo Di Benedetto (*Eschi-*

lo e Dioniso: problemi di testo e di interpretazione), che ha parlato del complesso e conflittuale rapporto di Eschilo con la realtà del dionisismo, citando vari luoghi tragici e mettendo anche in relazione l'aspetto letterario con la trasformazione iconografica di Dioniso intorno alla metà del quinto secolo.

Liana Lomiento è intervenuta su alcuni versi della parodo dei *Sette a Tebe* (*La parodo dei Sette a Tebe*, vv. 78-150), oggetto di ampie discussioni e diverse proposte nell'ambito della critica moderna, cercando di capire «come essa dovè verisimilmente apparire nell'antica edizione alessandrina». La Lomiento ha inoltre analizzato i principali luoghi testuali nei quali la tradizione sembra entrare in conflitto con le teorie moderne ed ha cercato di cogliere la relazione tra determinate sequenze metriche e determinati campi semantici.

Enrico Medda (*Il Coro e Clitemestra: riflessioni su Aesch. Ag. 475-502*) si è soffermato su alcuni versi dell'Agamennone, considerando la possibilità, con riflessioni che intrecciano tecnica drammatica e costituzione del testo, della presenza di Clitemestra all'inizio del secondo episodio della tragedia.

Il secondo giorno è iniziato con il saluto del rettore dell'Università degli Studi di Trento, mentre i relatori sono stati presentati da Pierre Judet de la Combe. Alex F. Garvie (*Alliteration in Aeschylus*) ha discusso e valutato la presenza frequente di serie allitteranti nel testo di Eschilo, evidenziandone spesso il particolare legame con l'intento espressivo.

La relazione di Giuseppina Basta Donzelli (*Riflessioni sulle Coefore di G. Hermann*) ha avuto come scopo primario la motivazione e la spiegazione di alcune correzioni apportate da Hermann al testo delle *Coefore* di Eschilo, con la discussione di determinati luoghi.

Ha chiuso gli interventi della mattina Jacques Jouanna (*Le chant mâle des vierges: Eschyle, Suppliants, vv. 418-438*), che ha letto ed esaminato il breve canto corale, mostrando che tutti gli aspetti della lirica, compresi quelli formali, contribuiscono ad accrescere il patetico e possono corrispondere a cambiamenti della modalità di comunicazione e contribuire, nello stesso tempo, alla caratterizzazione dei personaggi.

Roberto Pretagostini ha presieduto agli interventi del pomeriggio, presentando subito Antonia Marchiori (*Ateneo testimone di Eschilo*),

che ha parlato delle varie testimonianze di Ateneo di Naucrati su Eschilo e ne ha valutato il contributo sia per la *constitutio textus* delle sette tragedie superstiti e di quelle frammentarie, sia per la ricostruzione della biografia del poeta.

Carles Miralles (*Passi eschilei di tradizione indiretta*) ha analizzato *Sept.* 592-594, ricavandone indicazioni metodologiche sulla tecnica del poeta e sulle possibili risorse di natura orale «quali schemi metrici e sintattici», «repertori lessicali e metaforici» di cui egli disponeva. La tradizione indiretta spesso può aiutare in questo senso e segnalare alcuni luoghi testuali che potrebbero rivelare tali aspetti.

Maria Chiara Martinelli (*Considerazioni sulla 'legge di Porson allargata' nei giambi lirici di Eschilo*) ha discusso sull'applicazione della 'legge di Porson allargata' nei giambi lirici di Eschilo, facendo una storia della questione, soffermandosi in particolare sulla proposta generale della Parker e discutendo «sulla problematica della esistenza della cesura in ambito lirico».

Roger D. Dawe (*Pseudo-Aeschylus: Agamemnon 1630-1673; Eumenides 24-26*) ha analizzato le due sezioni eschilee, in cui si intravede la mano di un interpolatore.

Sabato 13 ottobre ha letto la sua relazione Bernhard Zimmermann (*Eschilo e Omero*), che ha parlato della drammatizzazione del substrato omerico nel testo tragico, a livello di lingua, motivi, scene e contenuti, con particolare riferimento ai *Sette a Tebe* di Eschilo, che mostrano i differenti modi di accordo tra il testo eschileo e tale substrato.

Una proficua 'tavola rotonda', stimolante per nuove ricerche, ha concluso i lavori.

Cobaltina Morrone

Su un inedito *iatrosophion* palermitano

Tra gli *iatrosophia* anonimi che in tarda epoca caratterizzano la letteratura medica d'uso strumentale quali manuali di pronto intervento per profani da usare in mancanza di medici, durante i viaggi in campagna, interessante appare quello trasmesso dal cod. Panorm. XIII c 3, sec. XV, ff. 239r-279v.

Si tratta di un insieme di brevi scritture mediche e ricette in greco volgare tra le quali le più estese sono la prima e la penultima. Per quanto il testo nel suo complesso appaia abbastanza disordinato, è stato possibile ravvisarvi una sia pur frettolosa divisione in capitoli: indicazioni per la cura di ferite, soprattutto agli occhi e alla testa; descrizioni di piccoli interventi chirurgici; prescrizioni di farmaci, in genere a base di erbe. Sarà bene precisare subito che il testo risulta di difficile lettura e non solo perché nel manoscritto la grafia non è sempre chiara e leggibile, ma soprattutto per la particolarissima lingua adoperata che, se nella sua connotazione di demotico all'estremo stadio potrebbe testimoniare la grande diffusione a livello popolare di tali *iatrosophia*, dall'altra ostacola di frequente la comprensione dello scritto. Se di tale lingua si volesse dare a ogni costo una definizione non la si potrebbe definire altrimenti che sgrammaticata: gli errori di itacismo abbondano a dismisura (μ per $\mu\eta$ o $\eta\sigma$ per $\epsilon\iota\varsigma$ cfr. ad esempio il f. 247r ecc. ecc.); la divisione delle parole è spesso arbitraria e confusa; spesso gli stessi pensieri sembrano non seguire logica alcuna, né grammaticale né sintattica.

* L'articolo presente è la rielaborazione di un intervento al VI Congresso Nazionale di Studi Bizantini (Catania-Messina, ott. 2000).

Qualche esempio potrà essere chiaro testimone. Il f. 248r porta il seguente titolo: Περὶ οταν βαρὶ τινὰς ανθρωπος εἰς τὸ ἀμάτιν, καὶ τὸ κινήσι μέσα τὸ ασπρον τοῦ ματίου και μελανιάσει καὶ μέσα καὶ ἀπόξο καὶ φλεμάνιν το φῶς καμε τουτου,¹ vale a dire «Relativo a quando un uomo è colpito all'occhio, e il moto [?] nel bianco dell'occhio si fa nero dentro e fuori e la luce produce questa infiammazione». Tale lingua, nella sua estrema rozzezza, si riconduce alla linea evolutiva segnata dall'assoluta confusione dei fenomeni a cui l'ultima *dimotiki* medievale tende, o fors'anche rivela, come meglio si vedrà in altri esempi, àmbiti culturali e geografici assai vari. Una breve analisi s'impone.

Per primo va notato il *περὶ* iniziale, non più preposizione reggente il genitivo, ma in uso assoluto, quasi puro segno grafico a indicare il principio di un nuovo argomento. L'uso è frequente in tutto il testo. Tralasciando le scorrette grafie di parole incorse nell'itacismo, nell'arbitraria caduta o aggiunta del *ν* finale e in altri fenomeni comuni alla *dimotiki* sia scritta che parlata, sicuramente singolare è la forma *ἀμάτιν* per indicare l'occhio. Forse cosciente dell'esistenza di un più ampio etimo per l'ormai affermato *μάτι*, l'ignoto redattore l'ha tuttavia erroneamente completato. Non piccola perplessità produce l'espressione *τὸ κίνηση* scambiata grazie all'omofonia per un neutro, ma per il senso si preferirebbe qualcosa come *κύκλος*, alludendosi all'orbita o meglio al cerchio del bianco oculare, e sembra piuttosto stupefacente che in un contesto così poco colto sia l'idea del movimento, che è peculiare dell'occhio, a suggerire quella del giro. Ancora, *μελανιάσει* va inteso, non certo come un futuro sigmatico, ma per il corretto e quasi omofono *μελανιάζει* e *φλεμάνιν* attraverso tutti i possibili percorsi correttivi ha certamente il valore di *φλεγμονή*.

Un altro brevissimo esempio tratto dall'inizio del f. 249v dedicato a come ricucire al meglio una ferita che prima occorre disinfectare o forse meglio anestetizzare: *τὴν πρότην φορὰν οπου θέλει νὰ λάξη η νὰ εχης ἔτιμη ακαβήτα ἢ ρακὶ καλὰ καμομελύο καὶ ζέσταν στο καλὰ τότε δε βρέχε παιηληνόν.*

Per la sintassi è da rilevare la presenza di *ινα* (*η να*) troppo dotto e comunque estraneo alla *dimotiki* per l'espressione di un congiuntivo

¹ Si è fatto uso della trascrizione diplomatica.

esortativo in funzione di imperativo; per il lessico vanno sottolineati gli italianismi ακαβήτα «acquavite» e πανηληνόν «pannolino». Molto particolare è la forma καμομελύο riferita al liquore: in maniera del tutto inusitata essa corrisponde nella formazione al latino *mellificatus*, tuttavia è assunta nel significato più proprio di *mellitus*.

Ancora al f. 244r questo è l'inizio di un breve capitolo: ξευρε και οταν ενε ανθρωπος οπου να ενε φλεγματικος και της μελένης χολης και όχι του αίματος ουδέ της ξανθης χολης θελει λάδι ζεστά και θέλη τοῦτο το ἄλημα· ή στες πλιγες και ή στα μέλη του ανθρώπου αὐγοῦ. È questa un'ulteriore testimonianza dell'assoluta incongruenza della lingua usata nel codice palermitano. Una traduzione è pressoché impossibile, solo a senso si intuisce che l'argomento è relativo ad un'inflammazione della cistifellea per la quale è suggerita, più avanti, una ricetta a base di burro, camomilla, aneto, olio di mandorle amare, uova, ecc. Da notare che qui l'*incipit* del capitolo è introdotto da ξευρε και οταν sorta di formula fissa che si alterna al περί di cui si è già detto.

Un ulteriore esempio lo troviamo al f. 247r: Περί να κάμης αυγόλαδον· ἔπαρε αὐγά κε και ψίσε τα ησε νερόν και απίτι ψιθοῦν ἔπαρον τοὺς κορκοὺς και ρίξαι τὰ ἀσπράλια ὄλα και τοὺς κορκοὺς θρίψε καλά ἔπιτα ἔχε ἕναν τιγάνην πέτρινον φτενόν και μολιβόμενον και βάνε μέσα τοὺς κορκοὺς και ανακάτονε τους με τὸ κουτάλη και βλέπε μὴν τὸ αφήσις να μὴ ανακατόνης και ξερε.

Ancora una volta, seppure il senso del testo e una sua interpretazione siano più accessibili, è tuttavia da rilevare la completa mancanza di un'osservazione grammaticale o sintattica. A parte i numerosi itacismi presenti (κουτάλη per κουτάλι, ecc.), singolare ci sembra qui l'uso di περί iniziale utilizzato non in senso assoluto, come si è precedentemente sottolineato, ma piuttosto con il valore di διά che, seguito da νά, come si legge, assume un significato chiaramente finale. È da notare pure l'espressione ψίσε τα ησε νερόν «spezzale nell'acqua»: qui il compl. di moto a luogo, accade anche altre volte nel testo, è introdotto da ησε che sembrerebbe essere una fusione, con itacismo, tra εἰς comunque ancora vivo nel greco medievale e il più moderno σε. Questo porterebbe all'ipotesi di una non perfetta cono-

scenza della lingua da parte dell'ignoto redattore o dello scriba il quale, facendo confusione, ha unito erroneamente due forme diverse.

Indizi singolari come codesti, se trovassero più ampi riscontri, potrebbero portare alla definizione di qualche ambito particolare di lingua e cultura greca. D'altra parte la grande precarietà grammaticale di questa *dimotikí*, in cui non si riconoscono più declinazioni, accordi di persona e di numero, nessi sintattici, in cui le grafie sono stravolte, potrebbe essa stessa far pensare ad un autore di altra lingua madre e poco addentro alla conoscenza del greco.

A portarmi a tali considerazioni su questo testo è anche la recente esperienza dell'*editio princeps* di un altro *iatrosophion*, trådito dal cod. Vindob. med. gr. 53 (sec. XV) ff.70r-128v.²

Anche qui lo stile di scrittura è telegrafico, disordinato, di carattere composito, e accanto a strutture e fenomeni di livello medio-alto abbondano modismi lessicali e sintattici decisamente demotici. In esso, tuttavia, per quanto semplice, emerge una struttura linguistica più chiara e tale da renderne possibile una più precisa definizione. Anche nella stesura del testo la materia di tale *iatrosophion* appare organizzata e suddivisa in maniera piuttosto ordinata in confronto al presente palermitano.

Rispetto a quest'ultimo infatti, nel quale anche la divisione in capitoli è incerta ed arbitraria, il testo viennese è ordinatamente diviso in 226 capitoli ognuno dei quali presenta la stessa formula iniziale (περὶ + gen.) e un'uguale formula finale (ἰάται οὐ ωφέλειται). Inoltre il suo richiamarsi, benché falsamente, alla scienza ippocratica testimonia il sia pur maldestro desiderio dell'anonimo autore di dare maggiore dignità e credibilità al suo testo, che si inserisce così in tutta la vasta schiera di manuali a carattere divulgativo. Non altrettanto si può dire dello *iatrosophion* palermitano che, più che un manuale, appare come l'insieme di una serie di appunti e ricette dettati forse a voce e fissati sulla carta frettolosamente. Sicuramente anche in esso è presente una sorta di divisione in capitoli o paragrafi ma, come si è già detto, è alquanto incerta ed arbitraria.

² C. Morrone, *Un inedito iatrosophion grecomedievale*, in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti in Napoli*, LXVII (1997-1998), pp. 247-287.

Per dare qualche esempio del suo contenuto, si dirà che il primo capitolo (f. 239r), tra i più lunghi, già nel titolo dichiara il suo contenuto: Περὶ ὅταν ἔνε τὸ κόκαλον τῆς κεφαλῆς σπασμὸν ἢ με ξύλου ἢ πέτρου ἢ με σπαθῆ ἢ ἕτερου σηδέρου. Come si vede esso è relativo a ferite craniche causate da oggetti contundenti. Sebbene di non facile comprensione, è comunque evidente che in esso viene descritto un intervento chirurgico. Inutile sottolineare ancora, anche nel titolo, l'uso incerto della lingua. È sicuramente particolare l'espressione finale del periodo με ξύλου ἢ πέτρου ἢ με σπαθῆ ἢ ἕτερου σηδήρου laddove il με, tranne che per σπαθῆ, regge stranamente il genitivo. Poiché nell'uso più moderno il με è quasi sempre accompagnato dall'acc., quei genitivi potrebbero spiegarsi o ipotizzando che essi siano, nell'intenzione dell'autore, in qualche modo dipendenti dal περὶ iniziale che introdurrebbe così tutta la proposizione come complemento d'argomento, oppure che il redattore, non essendo di madre lingua, secondo quanto si è già presunto, pensasse all'antico μετὰ che con il gen. può rendere anche il compl. di mezzo.

Il f. 243r, privo di titolo ma introdotto da ξευρε ὅταν, contiene informazioni circa le nefriti per le quali vengono consigliate due ricette per la preparazione di un unguento da stendere evidentemente all'altezza dei reni. Gli ingredienti sono uova, camomilla, mandorle amare, viole e alloro; al f. 247r si legge una brevissima ricetta a base di sangue di drago, acqua di rose, olio di viole ecc: πάρε αἷμαν τοῦ δρακου ... βολον κομιδι της σουριας ροδόσταμαν ξίδιν δριμὴν καὶ βιολολάδον. Da notare l'acc. αἷμαν dove l'aggiunta del ν finale lo farebbe apparire non più acc. neutro di III decl., ma acc. di I.

I ff. 248r-248v contengono due paragrafi relativi a disturbi degli occhi: nel primo è consigliato un impacco con un panno di lino inzuppato in una soluzione di vino, uova, zucchero e acqua di rose; nel secondo si invita il malcapitato a bere una mistura a base di latte di donna, cipolla, aglio ben tritato, succo di mela e infine burro senza sale. Il f. 249r descrive brevemente l'estrazione di un osso dalla testa: γὰρ νὰ εὐγάλη κόκαλον ἀπὸ μεσα κεφαλῆς οντα κρατῖς καὶ να ενε σπασμὸν τὸ κόκαλον καὶ θέλης να τὸ σίρι τὸ ἔμπλαστρον ἔξο; per tale procedimento è suggerito un impiastro di ammoniaca e vino bianco. Il f. 249v suggerisce un procedimento per curare chi si

faccia male agli occhi o al viso senza che rimanga alcun segno: si tratta di tagliare, suturare, tenendo comunque pronta dell'acquavite e della camomilla per la disinfezione. Il f. 251r è relativo alla cura del fegato, per il benessere del quale si propone un trito di mandorle dolci pestate e ridotte in poltiglia in un mortaio di legno. Al f. 279r si trovano un rimedio fatto con la trementina per i dolori alle mani o ai piedi, e inoltre due brevi paragrafi dedicati al cosiddetto mal di Francia.

Né mancano in questo codice vere e proprie ricette; è questo il caso dei ff. 243r-243v dedicati alla cura dei nervi, del f. 244r interessato alla cura della cistifellea, e ancora del f. 247r, 278r ecc. Solo a mo' di esempio riporto la ricetta proposta al f.244r che è tra le più brevi:

ἐπαρε βότυρον
 λάδι τῆς καμομύλας
 λάδι τῆς δάφνης
 λάδι τοῦ φλισκουίνιου
 λάδι του ἀνίθου
 λάδι ὑπερικό
 λάδι τοῦ πιγάνου
 λάδι τῶν πικρῶν ἀμίγδαλων
 λάδι τοῦ αὐγού

Ciò basta per individuare l'insieme alquanto disomogeneo del contenuto, che non obbedisce minimamente ad un disegno sistematico della materia. Si può aggiungere una notazione che curiosamente richiama una tendenza tutta dei nostri tempi. I suggerimenti e le ricette che si danno sono quasi tutti a base di erbe: dalla trementina all'acqua di rose, alla cipolla, all'aglio, all'estratto di ghianda ecc. In due soli casi, al già citato f. 248r e al f. 248v relativo all'eventualità di un'ulcera cancerosa alla bocca, si consiglia l'uso di sostanze animali: viene infatti suggerito un impacco con garofani, noce moscata e sterco di cane bianco, nelle quali sostanze, mescolate insieme, si dovrà immergere un panno di cotone il quale si applicherà sulla parte malata.

In conclusione, pur ancora richiamando l'estremo disordine linguistico – non sempre infatti è facile distinguere un capitolo dall'altro o una ricetta dall'altra – tuttavia forse proprio in questo è il maggiore interesse del nostro *iatrosophion* che, al di là della sua interpretazione,

si offre – come già si è accennato all’inizio – quale ulteriore testimonianza dell’enorme diffusione a livello popolare di tale genere di scritti e conferma il frequente e probabile uso quotidiano che di essi veniva fatto.

D’altra parte – e il paragone con lo *iatrosophion* viennese lo dimostra – questo testo è pure testimone di come nell’ambito dello stesso tipo di produzione sia possibile ravvisare una sorta di stratificazione della lingua che, pur nel carattere costante della sua demoticità, si differenzia a seconda dei testi e del loro uso. Ciò che separa i due testi a confronto non sono solo le differenze linguistiche e strutturali, ma anche le loro finalità: vero e proprio manuale lo *iatrosophion* viennese, approssimativo quaderno di appunti e ricettario il secondo.

Giuseppe Autiero

Gemma Donati e la sposa del Libano.
Immagini e metafore matrimoniali
nella *Commedia* di Dante

Premessa

Tra i molti modi di percorrere la *Commedia* di Dante, evitando possibilmente di smarrirsi, c'è tradizionalmente quello di selezionare un tema, un'immagine, una parola chiave, che guidi nell'esplorazione. Del resto la fluviale ricchezza del «sacrato poema» è tale da non cessare di sorprendere, e di ringraziare di scoperte anche i meno provveduti cercatori di pepite esegetiche; Contini notava come il giacimento della *Commedia* era di tale abbondanza, da consentire «non più tardi di ieri» il rinvenimento di «tanta valuta aurea di fiammantissimo conio»¹ – ciò vale, si spera, anche per l'esegesi. Un'esplorazione siffatta, per così dire «tangenziale», consentirà di apprezzare da un lato la salda coerenza dell'affabulazione dantesca, o (in casi non frequenti) il progredire del pensiero dantesco e la natura intellettualmente 'vitale' delle contraddizioni. La scelta del tema nuziale è dovuta ad un'impressione di lettura, che, avendo incuriosito e spinto ad un vaglio lessicale del poe-

¹ G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 378; il critico si riferisce, per la *Commedia*, al titolo di un canzoniere di Giorgio Caproni, *Il seme del piangere*.

ma, si è andata ramificando e complicando. L'impressione riguarda un caso di sospetta reticenza da parte di Dante.

«Ricorditi di me»: un'onomastica lacunosa

La *Commedia*, si sa, tra l'infinito *altro* è anche un variegato campionario onomastico e toponomastico;² restringendo lo scrutinio ai nomi femminili contemporanei a Dante (dunque escludendo nomi mitologici, esotici e biblici non comuni), il repertorio lessicale (prendiamo a caso quello del *Paradiso*) ci consegna Anna, Beatrice (ovviamente), Berta, Clemenza, Cornelia, Costanza, Cunizza, Ginevra, Giovanna, Iole, Lucia, Lucrezia, Maria, Piccarda, Rachele, Rebecca... – catalogo che, se non è paragonabile a quello dei nomi maschili o dei cognomi, si può ben dire (integrato dalle Francesca e Pia e Matelda e Adalagia delle altre cantiche) rappresentativo. Manca Gemma: certo, la temperie intellettuale e sociale autorizzava o meglio imponeva ai poeti di sottacere il nome della coniuge (e l'amore coniugale), e coerentemente Umberto Bosco nota come «il poema tutto dominato da Beatrice sarebbe stato artisticamente incoerente se vi fosse comparsa, accanto a lei, qualsiasi altra donna».³ Tuttavia il repertorio lessicale della *Commedia* registra il nome comune «gemma». Per cinque volte, tra *Purgatorio* e *Paradiso*, viene citata, al singolare ed al plurale, la pietra preziosa;⁴ altre tre volte si coniuga il denominale «ingemmare».⁵ Delle otto ricorrenze del termine, ben sette sono usate in senso traslato, come termini di similitudini o metafore: solo una volta il senso è proprio, in *Purg.* V, 136, nella struggente confessione di Pia dei Tolomei.

«Deh, quando tu sarai tornato al mondo
e riposato de la lunga via»,
seguitò 'l terzo spirito al secondo,

² Cfr. G. Contini, *Varianti* cit., p. 395.

³ U. Bosco, *Altre pagine dantesche*, Caltanissetta, Sciascia Editore, 1987, p. 16.

⁴ *Purgatorio*: V, 136; IX, 4; XXIII, 31. *Paradiso*: XV, 22; XVIII, 115.

⁵ *Paradiso*: XV, 86; XVIII, 117; XX, 17.

«ricorditi di me, che son la Pia;
Siena mi fè, disfecemi Maremma:
salsi colui che 'nanellata pria,
disponsando m'avea con la sua gemma».

Dei sei versi che Dante le concede, la gentildonna senese due li impiega a rimembrare la solennità, il senso di affidamento pieno che il matrimonio cristiano dovrebbe santificare ed eternare: il consenso verbale simultaneo (reso dal gerundio «disponsando») all'atto della consegna dell'anello. Qui il poeta usa una sineddoche, indicando la parte-«gemma» per il tutto-«anello»: certo, lo vincolava l'esigenza che il verso «rilevato» finale rispondesse al terz'ultimo la cui parola in rima è «*Maremma*» – fatto sta che l'ultima parola, in posizione di per sé forte, come tutte le espressioni finali dei canti, che protendono tentacoli di risonanze nel silenzio, non è una parola qualsiasi. Se non per l'occhio, «gemma» funziona per l'orecchio, ad evocare un nome ben noto al poeta. Potrebbe essere lecito (o meglio stimolante) chiedersi se sia proprio casuale che l'unica volta che nel poema compaia la «gemma» (nome comune usato in senso proprio ma che richiama stringentemente un nome di persona) sia in una situazione di ricordo straziante di una crisi matrimoniale.

Gemma di Manetto Donati

La prima immagine nuziale in cui ci imbattiamo è dunque di natura tragica. Prima di procedere ad un esaustivo scrutinio, nella speranza di illuminare (sia pure indirettamente) le idee di Dante a proposito dell'istituzione matrimoniale, è indispensabile allineare qualche dato biografico.

Dante fu notoriamente avarissimo di notizie autobiografiche. Tra le minuzie che l'erudizione ha rastrellato dove ha potuto, c'è anche la data – il 1277 – della promessa di matrimonio;⁶ la precocità (Dante

⁶ Un documento riporta l'istrumento dotale di Gemma Donati, non generica promessa, ma atto formale in vista del matrimonio. Cfr. G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Bari, Laterza, 1993, p. 12.

aveva dodici anni) è tale solo secondo metri di giudizio moderni: per citare un esempio vicino, anche Guido Cavalcanti venne promesso in matrimonio, bambino o giovinetto, nel 1267; istigavano varie ragioni, sociali meno che politiche, soprattutto in epoche di estrema faziosità della vita cittadina: Guido fu promesso, all'indomani della disfatta ghibellina a Benevento (1266), a Bice degli Uberti, figlia del capoparte Farinata, peraltro già defunto.

Sappiamo – e non da Dante –, le ricerche archivistiche ci dicono che la moglie era Gemma di Manetto Donati: appartenente allo stesso ‘popolo’ di San Martino del Vescovo oltre che ad un ramo laterale e verosimilmente secondario della potente famiglia fiorentina il cui esponente politicamente più segnalato è l’esecrato Corso, fratello dei più affabili Forese e Piccarda. Anche tale matrimonio venne ‘procurato’ (usiamo d’ora in avanti questa espressione) da comprensibili logiche politico-familiari: era nell’ordine delle cose, delle cose di quei tempi e luoghi, che un nobile di poco blasone e di non poche strettezze economiche, come Alighiero II di Bellincione, impegnasse il proprio imberbe primogenito a procrastinate – se non altro per motivi biologici – nozze con una bambina apparentata ad una potente consorteria. Dunque, Dante sposa – probabilmente tra 1283 e 1285 – Gemma Donati. Dalle nozze nascono tre (o quattro) figli: Iacopo, Pietro, Antonia (che prenderà i voti come suor *Beatrice*) e forse Giovanni (il primogenito?).⁷ Sul destino di questa unione, sulla felicità o meno che abbia arrecato agli sposi, su come essa si sia intrecciata all’amore per Beatrice o alla produzione letteraria dantesca (massime, alla *Vita Nuova*) si è dispiegata un’esegesi a dir poco scomposta, che da illazioni più o meno fondate non di rado sconfinava nel fantasioso. Il difetto, o meglio la prospettiva deformante, sembra inocularsi ab ovo nella dantistica, se il primo esegeta ufficiale, Boccaccio, descrive la figura di Gemma Donati nei termini poco lusinghieri suggeritigli dalla sua finale misoginia: «né mai dove ella fosse volle venire, né sofferse che là dove egli fosse ella venisse giammai». La critica più avveduta sembra avere risolto il problema con la limitazione posta da Umberto Bosco: «Vano dunque è

⁷ *Ibidem*, p. 17.

domandarsi quale parte Gemma Donati occupò negli affetti di Dante»⁸ – e la vanità nasce, beninteso, dalla scarsezza o nullità dei dati certi.

La ricerca di Nicola Zingarelli

La certezza dei dati, o meglio, la ‘verità’ di un poeta, forse non va ricercata oltre il perimetro dell’opera. Entro il quale si è mosso lo stesso Bosco, notando⁹ come in più luoghi del *Purgatorio* agisca il rimpianto, da parte degli spiriti, «di essere dimenticati da coloro che sono rimasti in terra», in particolare, ovviamente, dalle mogli (è il caso di Bonconte da Montefeltro e di Nino Visconti); altre mogli vengono citate, ma solo in contrappunto alle «sfacciate donne fiorentine» (Nella di Forese Donati, Marzia moglie di Catone); il critico conclude notando come l’insistenza possa forse suggerire il bruciore di «una ferita personale». L’annotazione è posta sottoforma di domanda, subito seguita da una precisazione doverosamente cautelativa: «Non oso affermarlo, ma non so neppure escluderlo».¹⁰

Anche Nicola Zingarelli si è mantenuto entro i limiti del *corpus* dantesco, in un saggio che fin nel titolo (*Dante e le nozze*¹¹) si pone come inevitabile punto di riferimento per la presente indagine. Il critico, analizzando solo talune immagini nuziali dantesche, si spinge ad attribuire al poeta un apprezzamento pieno (forse appena trafitto di rimpianti) della «pace lieta e perenne» apportata dal matrimonio. La destinazione del breve contributo (uscito in opuscolo per le nozze Paolini-Borghese del 1917) non licenziava verosimilmente altre soluzioni: tuttavia onestà intellettuale impone che esso vada precisato ed integrato con uno scrutinio completo dei dati, ossia delle occorrenze relative all’ambito coniugale, quali compaiono nelle opere minori e nella *Commedia*.

⁸ U. Bosco, *Vita di Dante*, Firenze, La Nuova Italia, 1965, p. 18.

⁹ Idem, *Altre pagine dantesche* cit., p. 17.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ È in AA.VV., *Nicola Zingarelli. Scritti vari e inediti nel primo centenario della nascita. 1860-1960*, Cerignola, Società Dante Alighieri, 1963, pp. 308-313.

La ricerca ha seguito talune parole-guida: ovviamente «matrimonio», «sposa» e «sposo», «moglie», «marito», «vedova», tutti i verbi nuziali, senza tralasciare «donna» ed altre spie linguistiche.

Immagini matrimoniali nelle opere minori

Dante non dedica una trattazione specifica al matrimonio: ne parla incidentalmente, sfruttando le immagini matrimoniali come termini di paragone, tendendo a dimostrazioni altre, e comunque mantenendosi sempre lontano da una compiuta teorizzazione.¹² Così nella *Monarchia* (III, VIII, 7), procurando di scalzare un ulteriore appiglio alle ingerenze papali (è di mira il potere di «sciogliere e legare»), Dante allude all'indissolubilità del matrimonio, il cui fondamento, in quanto naturale, è sottratto alla giurisdizione ecclesiastica. Del resto l'inserimento del matrimonio tra i sette «sacramenti» stabiliti da Cristo sarebbe venuto solo col Concilio di Trento: nel '300 la questione dottrinale era oggetto di libere discussioni.

Poco significativi, ai nostri fini, due luoghi del *Convivio* (IV, VIII, 9 e IX, 14): il primo nega che «li alti matrimonii» siano essenza della vera nobiltà, il secondo ricorda la facoltà dell'imperatore di emanare le «leggi de' matrimonii». Più interessante un ulteriore passo del IV trattato del *Convivio* (XXVIII, 9), in cui Dante afferma che lo stato matrimoniale non è inferiore a quello vedovile o allo status ecclesiastico, ai fini della santificazione dell'individuo: «eziandio a buona e vera religione si può tornare in matrimonio stando, ché Dio non volse religioso di noi se non lo cuore» – è uno spunto su cui converrà tornare, così come si discorrerà più sotto di un ulteriore richiamo (sempre nel *Convivio*) all'indissolubilità del matrimonio.

Due sembrano dunque le idee guida di Dante sul matrimonio, la sua naturalità ed indissolubilità, quali ha verosimilmente desunto dalla

¹² Abbiamo ricavato le prossime indicazioni dal lemma «matrimonio» quale compare nell'*Enciclopedia dantesca*, III, Roma, Treccani, 1970, p. 866; la voce è stata compilata da Guy Dominique Sixdenier.

meditazione di tre argomentazioni tomistiche contenute nella *Summa contra gentiles*: «De Sacramento matrimonii» (IV, 78), «Quod matrimonium sit naturale» (III, 122), «Quod matrimonium debet esse indivisibile» (III, 123). Tali idee, che Dante ha espresso in ambito teorico (nei suoi testi dottrinali), per quanto siano come s'è detto al di qua di una teorizzazione, verranno (come costantemente avviene) esplicitate e – soprattutto – esemplarizzate nella *Commedia*.

Altre occorrenze nuziali.

Il termine «moglie» ricorre raramente, e quasi sempre in contesti comici (ad es. *Rime*, LXXIII); un'interpretazione interessante è invece nel *Convivio* (IV, XXVIII, 17-18), laddove, citando il rapporto nuziale tra Marzia e Catone (ed in linea con l'allegorismo dispiegatosi sui due personaggi: lo «sposo»-Catone è figura di Dio, la «sposa»-Marzia dell'anima umana), Dante sembra far trasparire una significazione più complessa, alludendo al «sentimento di fedeltà che muove l'anima umana all'unione, o meglio, al ricongiungimento col suo creatore». ¹³

Ai nostri fini, risultano significative le occorrenze del verbo «sposare»: ¹⁴ al di fuori del perimetro della *Commedia* esso offre due metafore (*Rime* LXVII, 27; *Convivio*, canzone *Le dolci rime*, 123), che alludono entrambe ad una mistica unione, quale del resto si coglie nella *Vita Nuova* (II, 7): «D'allora innanzi dico che amore signoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata».

Ulteriori suggestioni nel senso di una interpretazione moralistica e spirituale del lessico matrimoniale vengono dalle occorrenze dei termini «vedovo/a» e «vedovato»: Emilio Pasquini ¹⁵ nota come la terminologia alluda ad una privazione, orientata «verso il piano metaforico», a rendere «quella peculiare condizione di solitudine che deriva dall'interruzione di un rapporto d'amore». Ovviamente tale accezione

¹³ Cfr. *Enciclopedia dantesca* cit., III, p. 986; la voce è compilata da Bruno Bernabei.

¹⁴ Cfr. *ibidem*, V, p. 400.

¹⁵ Cfr. *ibidem*, V, p. 897.

trova un luogo quasi deputato nella *Vita Nuova*, in particolare nelle espressioni di dolore dopo la morte di Beatrice: per i capp. XXX-XXXI, Pasquini parla senz'altro di «una vedovanza spirituale seguita alla fine della sua donna».

Riassumendo, le opere minori di Dante consegnano un lessico matrimoniale spesso metaforico ed allusivo ad una sostanza «spirituale» e morale del rapporto nuziale. Urge ovviamente scrutinare come tale dato si sia inverato nella *Commedia*.

Immagini matrimoniali nella *Commedia*

Distinguiamo l'analisi per cantiche.

Nell'*Inferno* il termine «moglie» è citato per un episodio mitologico (la strage che il folle Atamante compie della consorte e dei figli, XXX, 5); in XVI, 45 Jacopo Rusticucci si lamenta della propria coniuge («certo/ la fiera moglie più ch'altro mi nuoce»). Altro esempio di sposa tutt'altro che irreprensibile è Semiramide, che «a vizio di lussuria fu sì rotta,/ che libito fé licito in sua legge» (V, 55-57): costei precede, nel famigerato canto V dell'*Inferno*, Didone, che per amore di Enea notoriamente «ruppe fede al cener» del marito Sicheo, e la troppo nota Francesca, che detiene forse il singolare primato nella pubblicizzazione della propria tresca extra-coniugale. Ennesima moglie fedifraga è «la falsa ch'accusò Gioseppo», ossia la consorte dell'eunuco egiziano Putifarre (XXX, 97).

Compare il termine «spose» in XIX, 2-4, ma in una metafora teologale («le cose di Dio, che di bontate/ deon essere spos»), ed in immediata connessione con il loro 'adulterio' («e voi rapaci [i simoniaci]/ per oro e per argento avolterate»). Il verbo «sposare» compare laddove meno lo si aspetterebbe, ed in un'accezione totalmente incongruente con l'abituale: nei pressi di Satana, e quale verbo di movimento: «Ma lievemente al fondo che divora/ Lucifero con Giuda ci sposò» – è il gigante Anteo, che depone la coppia di poeti nell'ultimo cerchio infernale (XXXI, 142-143).

Nella prima bolgia, tra Ruffiani e Seduttori, fa mostra del suo regale aspetto Giasone (XVIII, 83-96), figura che giganteggia nel mito ma anche in un vortice di tradimenti: seduttore non tanto per passione quanto per lucrare dalle vittime aiuti e profitto – di Ipsipile, figlia del re di Lemno, poi di Medea, che, maga, seppe vendicarsi atrocemente quando infine il biondo argonauta ebbe deciso di mettere la testa a partito sposando Creusa, figlia del re di Corinto. Anche l'accento (vv. 88-90) alle donne di Lemno, che fecero strage dei mariti fedifraghi, contribuisce a gettare una luce sinistra sul matrimonio.

C'è inoltre (in XIX, 55-57) una «donna» tradita, ma è la moglie-Chiesa, che papa Niccolò III ha per così dire 'sposato' (più avanti nel canto, al v.111, Niccolò è definito senz'altro «marito») solo per godere le ricchezze e «poi farne strazio»: prima comparsa di una metafora ben rappresentata – come vedremo – nelle altre cantiche.

Nel Purgatorio, infatti, in XX, 97-98: Maria è «unica sposa/ de lo Spirito Santo»; stessa sublimazione del lessico matrimoniale si ha in XXIII, 81 (laddove si dice che gli uomini possono *rimaritarsi* a Dio solo attraverso l'esperienza del «buon dolore»), o anche in XXXII 75 («e perpetue nozze fa nel cielo» – si allude alla beatitudine celeste). La Vergine è nuovamente convocata in XXII, 142-143, ed in un riferimento nuziale (addirittura le nozze di Cana) tra gli esempi di temperanza: «Più pensava Maria onde/ fosser le nozze orrevoli ed intere» – ancora una volta, onorabilità ed integrità del matrimonio sono proiettati di là dal presente, nel mito evangelico.

Siamo decisamente in «miglior acque», anche per quanto riguarda il nostro settore d'indagine: ecco quindi (XXIX, 60) che i figuranti della processione che precede il carro-Chiesa e Beatrice si muovono con la lentezza che si addice a «novelle spose» quando vanno a nozze; giunto l'atteso momento della comparsa della 'gentilissima', nel Paradiso terrestre (XXX, 11), un angelo invoca ed evoca Beatrice col più tradizionale degli appellativi coniugali biblici (dal *Cantico dei Cantici*), «Veni, sponsa, de Libano»: che Beatrice sia figura e modello della 'Sposa' per eccellenza, e non solo della Teologia? Se ne riparlerà.

Ma l'aura infernale continua a venare di bagliori sinistri anche gli acquerelli purgatoriali: ecco (XXV, 133-135) i Lussuriosi che, a per-

fezionare l'espiazione, «donne/ gridavano e mariti che fuor casti/ come virtute e matrimonio impone»; la comparsa di Pier da la Broccia tra gli uccisi violentemente (VI, 22-23) occasiona un funereo monito a «la donna di Brabante», Maria, moglie in seconde nozze di Filippo III di Francia, probabile mandante dell'omicidio; tra gli esempi di avarizia punita citati da Ugo Capeto c'è la coppia Saffira-Anania (XX, 112), coniugi amorevolmente solidali, ma nel trattenere la tangente di una vendita e nel mentire alle relative accuse (come tali vengono fulminati dall'ira divina, giusta il racconto di *Atti* 5,1-sgg.).

È noto come Dante si dimostri capace di ritrattazioni, di pubbliche e poetiche ammende. Tra le altre, alcune sono notevoli e notissime: ad esempio quella individuata da D'Ovidio,¹⁶ che nota come il nome di Cristo venga fatto rimare (e per un identico numero di volte) solo con sé stesso, nella *Commedia*, ad ideale riparazione delle oscene rime con Cristo intrecciate nel *Fiore* e nella tenzone con Forese Donati. E nell'incontro con quest'ultimo, in *Purgatorio* (canti XXIII e XXIV) si dispiega uno dei più evidenti processi di ritrattazione, in cui il poeta coinvolge il coautore delle indecenze della tenzone: ed ecco l'amico goloso profondersi in parole di tenerezza per la tanto – un tempo (errori della vita terrena!) – bistrattata moglie Nella. Se la palinodia del canto XXIII riabilita l'immagine della Nella di Forese, il presente stato delle cose matrimoniali in Firenze è allarmante: «Tanto è a Dio più cara e più diletta/ la vedovella mia, che molto amai,/ quanto in bene operare è più soletta» (vv. 91-93), terzina cui segue la sulfurea reprimenda contro la corruzione delle «sfacciate donne fiorentine» (vv. 94-111). Il termine «vedovo/a» ha altre cinque occorrenze, in *Purgatorio*, ma nessuna utile alla nostra indagine, essendo adibite ad uso figurato (nel senso di 'privato', 'spogliato'), o indicando un personaggio estraneo ad una trattazione o allusione matrimoniale (la «vedovella» cui Traiano fa giustizia, in X, 77 – il termine e la situazione tornano in una citazione del *Paradiso*, XX, 45).

Ci sono ancora, sì, grazie a Dio, donne degne, «non pure femmine», direbbe il Dante stilnovista: una delle quali è quella Gentucca che farà apprezzare all'esule l'ospitalità lucchese – ma, appunto, costei

¹⁶ Cfr. G. Contini, *Varianti* cit., p. 352.

ancora non si «fregia» della «benda» matrimoniale (XXIV, 43), non è ancora moglie. Sposa irreprensibile è Ester, ma allontanata nell'aura del mito biblico (XVII, 29); e l'ambito scritturale, quasi a contrappeso, fornisce l'esempio di una moglie di tutt'altra natura e minore irreprensibilità: nel girone dei Superbi, tra le effigi che riproducono esempi di umiltà, in secondo piano rispetto a Davide che danza in onore di Dio, compare la moglie Micol, che «ammirava/ sì come donna dispettosa e trista» (X, 67-69).

Fuori dall'aura mitica, la realtà del tempo di Dante fondava l'amarrezza del «gentil» giudice Nino Visconti, che spera solo nelle preghiere dell'innocente – e nubile – figlia Giovanna, disperando ormai dell'amore della moglie, Beatrice d'Este (e per pudore, forse più di Dante che di Nino, il nome della smemorata e presto disamorata è taciuto), pronta a convolare a nuove nozze, e ad offrire il destro ad una terzina che si pone come ulteriore contributo alla storia della misoginia: «Per lei assai di lieve si comprende/ quanto in femmina foco d'amor dura,/ se l'occhio o 'l tatto spesso non l'accende» (VIII, 70-81).

Donna senz'altro virtuosa è Adalagia dei Fieschi, nipote in cui sola spera l'anima di papa Adriano V (XIX, 142-145): esemplare sì, ma citata sul proscenio eterno in quanto appunto nipote; di certo Dante non avrà dubitato della sua dignità anche di moglie: ma di un Moroello Malaspina, signore di Lunigiana, presso cui l'esule fiorentino trovò accoglienza (ripagandola, chissà, con una cortese citazione). Resta da citare un caso di mariti variamente degni: in VII, 127-129, Sordello accenna a come Costanza può vantarsi di Pietro III d'Aragona – ma l'elogio è indiretto, essendo posto per sminuire altro regale sposo (Carlo I d'Angiò), ed è inoltre allontanato nel passato – probabilmente, un'altra espressione del Dante *laudator temporis acti*.

Trasvolando, guidati dalla *Sponsa de Libano* Beatrice, nei cieli, ci aspetteremmo un lessico matrimoniale più sorridente.

Speranza delusa: quasi sul limite (III, 118), infatti, ci appare «la gran Costanza» moglie energica quant'altre mai, che, sposa di Enrico VI e madre di Federico II, non sfigura affatto, per tempra, tra i due «venti» tempestosi della casa di *Soave-Svevia*; moglie irreprensibile, Costanza d'Altavilla, ma di fatto convocata tra gli spiriti che non a-

dempirono ai voti monacali, essendo stata strappata per decisive ragioni politiche dal chiostro per andare in sposa all'Imperatore (e consegnargli in dote addirittura il regno normanno del sud); a presentare Costanza al pellegrino Dante è la *kalà kai agatà* Piccarda Donati, sorella di Forese, la quale subì la stessa sorte, essendo rapita dall'altro fratello, il sempre più esecrando Corso Donati, dal monastero delle Clarisse per essere trascinata ad un connubio (politico, ovviamente: col potente di parte nera Rossellino della Tosa), e non certo alle gioie matrimoniali: «Iddio si sa qual poi mia vita fusi» (III, 106-108).

La realtà infernale non cessa di proiettare ombre velenose sulla purezza dei cieli: l'eternità dei beati non ricusa né cessa di chinarsi partecipe ed affranta sulle miserie del presente – o del passato prossimo: ed ecco l'avo di Dante, Cacciaguida, continuare a deprecare la «struzione di Firenze», avviata proprio da una sporca storia di nozze rifiutate in pro di altre 'procurate': un tal Buondelmonte dei Buondelmonti, nel 1216, avrebbe promesso di sposare una giovane dei potenti Amidei, solo (si noti!) per far ammenda di una coltellata inferta nel corso di una rissa; ma fu, per via, traviato nel proposito dalle lusinghe di una gentildonna, che, ruffianescamente, lo avviò ad altre nozze con una fanciulla dei rivali Donati... La sanguinosa «cronica» (su cui tra gli altri insiste Dino Compagni¹⁷) è troppo nota per spendere altre parole: ai nostri fini, più dell'avvio in città delle faide tra guelfi e ghibellini, conta notare in quale tutt'altro che amabile luce il matrimonio venga illustrato nei cieli diafani del *Paradiso*.

Il presente preme sull'eternità: Cacciaguida lamenta come, al tempo scellerato del pro-nipote, i padri tremino alla nascita di una figlia per l'innaturale precocità delle nozze e per la dismisura delle doti pretese (XV, 103-105); la pratica diffusissima dei matrimoni 'procurati' non sembra procurare consolazioni né ai coniugi né agli stessi 'procuratori': i quattro regali matrimoni che Romeo di Villanova ha lucrato alle quattro figlie del conte di Provenza Raimondo Berengario non furono sufficienti ad impedire che il procuratore fosse scacciato, «povero e vetusto» (VI, 127-142).

¹⁷ Dino Compagni, *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*; sugli episodi citati insistono tutti i cronisti, dall'anonimo della *Cronichetta* fiorentina al Villani, ecc.

Ci furono sì, degne mogli, o meglio «donne», sul proscenio della terra: ma erano le consorti dei grandi e virtuosi fiorentini del passato, di Cacciaguida, di Bellincion Berti, le «donne» della famiglia dei Nerli e dei Vecchietti (XV, 112-137), le «fortunate», chine sulle culle, o use a favoleggiare delle origini della città mentre erano intente agli umili lavori femminili. È, sappiamo, un passato che Dante riconsidera attraverso lo specchio deformante della nostalgia, del disprezzo del presente: un mito, che venne non a caso distrutto proprio da una infuata vicenda di doppie nozze ‘procurate’, nel 1216, anno zero della «struzione di Firenze» (e c’è una precisa allusione, come diremo più sotto). Una moglie degna fu la consorte di Carlo Martello (IX, 1), la «bella Clemenza», figlia di Rodolfo I d’Asburgo, che non è definita con termini matrimoniali (tanto che ci fu chi la scambiò con la figlia, omonima): ma morta precocemente (a ventisette anni, nel 1295), come il virtuoso consorte, col quale è accolta nel cielo degli Spiriti Amanti.

Il mito in senso proprio, quello classico, fornisce ulteriori esempi di connubi infausti – ne elenca tre il poeta Folchetto di Marsiglia (IX, 94-102), coinquilino celeste di Carlo Martello: nel fornire paragoni alle proprie intemperanze amorose ed extraconiugali, il trovatore cita Didone (il cui amore per Enea fu un tradimento postumo nei confronti del marito Sicheo e di Creusa, moglie dell’eroe), Fillide (suicida per timore dell’abbandono di Demoofonte), Ercole (che arse di amore adulterino per Iole). Altro personaggio mitologico è Fedra, «la spietata e perfida noverca» di Ippolito d’Atene, convocato ad esemplare il destino di esule che attende Dante (XVII, 47); l’altra sola occorrenza del termine è in XVI, 59: a stigmatizzare gli oppositori ecclesiastici (o politici) dell’Imperatore. Entrambe le allusioni alla ‘matrigna’ sono (e non potevano essere altrimenti, come diremo) poco amabili.

È un fatto che in *Paradiso* non compaia il termine «moglie», né verbi derivati; ritornano più volte «sposa» e «sposo» (ed una volta «sponsalizie»), per i quali si comincia a gustare di quella dolcezza nuziale che avevamo vanamente previsto, appressandoci ai cieli: ma nello scrutinio lessicale ci attende una sorpresa. Per sei volte, la «sposa» è la Chiesa, sposa di Dio o di Gesù o del vicario di Cristo in terra, il papa.¹⁸ La metafora torna a proposito di san Francesco: è lui lo «spo-

¹⁸ *Paradiso*: X, 140; XI, 32; XII, 43; XXVII, 40; XXXI, 3; XXXII, 128.

so» (anche il «marito») che convola a nozze con la «sposa» Povertà, da tutti disprezzata (XI, 58-64, 84); appartengono a tale coppia di amanti le «sponsalizie» ricordate in XII, 61. Inoltre, per due volte è Cristo lo «sposo» della Chiesa (III, 101; X, 141). Una volta (XXV, 111) il termine «*sposa*» è usato come termine di similitudine per indicare un atteggiamento – non a caso, come vedremo – di Beatrice; in XXVI, 92-93 lo stesso termine è usato nell'appello rivolto ad Adamo, in modo molto generico («o padre antico/ a cui ciascuna sposa è figlia e nuro»). Registriamo inoltre il termine «novizia» (XXV, 105), ossia la «sposa novella», ma solo in un'ulteriore similitudine. In *Paradiso* non manca la citazione dell'adulterio, quale sovvertimento della santa unione matrimoniale: non sorprende come esso sia connesso alla degenerazione della cattedra di Pietro: «Ma Vaticano e altre parti elette/ di Roma.../ tosto libere fien de l'avoltero» (IX, 139-142).

La beatitudine dei cieli è resa, come già abbiamo notato in *Purgatorio*, col termine «nozze»: in XXX, 135 a Dante è mostrato il seggio celeste che attende Arrigo VII, evento (la morte dell'imperatore) che si verificherà «prima che tu a queste nozze ceni». Ma, quasi a contrappeso, ed a ribadire l'ambiguità dei riferimenti matrimoniali che siamo andati scorrendo, lo stesso termine torna in un contesto drammatico, a ricordare (come s'è detto) le deplorevoli nozze che avviano la «struzione di Firenze»: «O Buondelmonte, quanto mal fuggisti/ le nozze sue per li altrui conforti!» (XVI, 141).

«Quanto foco d'amor dura»

I riferimenti nuziali, nelle tre cantiche, sono come s'è visto numerosi, ma tutt'altro che amabili: se escludiamo l'uso figurato ed i molti accenni a nozze celesti (sposi ultraterreni, come Cristo, o metaforici, come la Chiesa o Madonna Povertà), dominano immagini luttuose (8), coniugi (in maggioranza donne) indegni e variamente sconosciuti (14), nozze procurate e spesso forzate (3) da cui nulla di buono è venuto; sembra che la dignità del matrimonio, la fedeltà coniugale siano riscontrabili solo nella lontananza del mito (nelle eroine bibliche; o in

quel personale mito dantesco della Firenze dei bei tempi andati) o nella riconoscenza del poeta verso chi lo ha ospitato nell'esilio. Lo stesso Nicola Zingarelli ha dovuto lavorare di cesello, nella massa dei riferimenti, selezionando solo quelli più amabili (la *noblesse* dell'occasione, come s'è detto, *oblige*): nozze celesti, Gesù sposo della Chiesa, le degne mogli degli antichi fiorentini, san Francesco sposo della Povertà ecc., eccettuando solo con l'ammissione della pratica dei matrimoni di convenienza o politicamente orientati, e delle preoccupazioni paterne per la dote – ma per precisare subito dopo «eppure i matrimoni per amore dovevano esseri stati tra le cose ordinarie».¹⁹

Tuttavia gli esempi matrimoniali che Dante individua nel presente descrivono uno stato a dir poco preoccupante: a conti fatti, nella *Commedia* abbiamo riscontrato solo due matrimoni contemporanei di cui si discorre con tenerezza – quello di Nella con Forese Donati e quello di Carlo Martello con Clemenza d'Asburgo. Il primo è tuttavia posto sotto una duplice legittima suspicione – essendo forse citazione «per ammenda» a qualche antico sonetto scurrile, ed in più adibita come virtuoso esempio «negativo» rispetto alla norma contemporanea di un'allarmante dissipatezza coniugale; l'affetto con cui Dante cita (ma *en passant*, nello spirare del verso d'attacco del canto: *Par. IX, 1*) la seconda regale coppia fa da *pendant* ultraterreno all'affetto che, nella sua breve esistenza, il giovane angioino tributò a Dante: anche qui, come nel caso di Nella (o in quello di Adalagia moglie di Moroello Malaspina), avanza il sospetto di una citazione per motivi estrinseci (ammenda, riconoscenza, obbligo sociale, ecc.). La *Commedia* forse ha fornito a Dante occasione e modo per ricambiare ospitalità ed attestati di stima, quasi come se egli fosse un intellettuale cortigiano *ante litteram* (o, chissà, la *Commedia* una stupenda 'corte').

Una controprova

Come si spiega questo quadro inquietante della situazione matrimoniale dei tempi? È un ulteriore sintomo storico-sociologico regi-

¹⁹ N. Zingarelli, *Dante e le nozze* cit. p. 308.

strato dalla *Commedia*? Il portato dell'emergere di una civiltà sempre più disorganicamente opulenta? La novellistica di derivazione più o meno boccaccesca del '300 e '400 allinea una lunga serie di adulteri: è l'arte comica che cerca insistentemente l'antico (e di sicuro effetto) *topos* del marito gabbato, o c'è qualcos'altro, di più reale, che rientra nelle competenze della sociologia? Tali quesiti travalicano ovviamente i limiti della nostra ricerca, ai cui fini è utile piuttosto chiedersi quali fossero le idee di Dante sull'argomento, o meglio – più cautamente – tentare di darci ragione sul dato appena illustrato, che appare inequivocabile. In poche parole, Dante non dimostra di ritenere che le nozze siano un viatico per il paradiso: ma non sembra ritenerle neppure una scorciatoia per l'inferno.

Urge una controprova: quale luogo dell'*Inferno* è meglio deputato ad accogliere eventuali coniugi fedifraghi che la Caina, laddove giacciono confitti nel ghiaccio i Traditori dei Parenti? Eppure, una volta precipitato fin là, il nostro pellegrino non incontra alcuna anima dannata per colpe coniugali: nel dialogo con un improvvisato Cicerone, Camicione de' Pazzi, costui gli illustra una serie di traditori di parenti (fratelli tra loro, figli contro padri e viceversa, ecc., tutti avvolti dai sinistri bagliori delle faide politiche) ma non c'è ombra di traditori della fede matrimoniale.

Passiamo all'ambito simmetricamente opposto, al cielo degli Spiriti Amanti: vi abbiamo già scorto la coppia felice di coniugi Carlo Martello e Clemenza: la loro ascrizione a quel cielo – il cielo di Venere! – è dovuta all'ardore dell'amore, non tanto alla buona ventura matrimoniale (del resto, morirono giovani entrambi, come s'è detto). Tant'è vero, che, nello stesso cielo di Venere, abbiamo già incontrato personaggi come il trovatore Folchetto di Marsiglia, del cui amore insofferente di doveri coniugali s'è detto: e qui incontriamo ora Cunizza da Romano (*Par.* IX, 26-63), donna di mondo quant'altre mai, sorella del feroce Ezzelino, che le procurò (si noti) nozze politicamente corrette col signore di Verona Riccardo di San Bonifacio; mutati parere e situazione geo-politica, il tiranno della Marca Trevigiana fece rapire la sorella ad opera del noto Sordello da Goito, trovatore e personaggio famoso del VI canto del *Purgatorio*; personaggio fascinoso con cui la nobildonna sembra abbia stretto durante la fuga una *liaison* – compor-

tamento non estraneo alle abitudini della gentildonna, che in seguito sposò (sempre in modo politicamente orientato) un altro paio di volte ed ebbe ulteriori fughe amorose, che il buon gusto vieta di dettagliare e numerare... E che dire del quarto personaggio che aleggia nel cielo di Venere? È l'eroina biblica Raab, benemerita di Israele (per l'aiuto prestato a Giosuè nella conquista della Terrasanta; Gs 2, 1-24) ma a dir poco eccentrica rispetto a logiche matrimoniali: assunta com'è tra gli Spiriti Amanti per aver molto amato, ma come prostituta (*Par. IX*, 115-126).

Un'ipotesi interpretativa

Dunque, riassumendo, non abbiamo riscontrato un solo caso, nelle tre cantiche, in cui ci sia, più o meno esplicita, l'esaltazione del sacramento matrimoniale quale strumento di redenzione. C'è sì, nel I del *Purgatorio* (vv. 76-90), una *captatio benevolentiae* nei confronti del grande Catone da parte di Virgilio, che si appella proprio ai meriti ed all'amore coniugale: ma la temperie è tutt'altro che cristiana (Catone sposò Marzia, ne ebbe figli, poi la 'cedette', secondo il costume romano, ad altro marito; restata vedova, Catone, pregato in tal senso, la riprese con sé); la cristianizzazione della vicenda, presso ingegnosi commentatori, ci fa ricadere nel sospetto di allegorismo (Marzia come s'è detto sarebbe figura dell'anima che torna a Dio-Catone). Ma è dalla risposta, un po' sbrigativa se non sprezzante, di Catone alla *captatio* virgiliana, che può venirci qualche lume:

«Marzia piacque tanto a li occhi miei
mentre ch'i' fui di là», diss'elli allora,
«che quante grazie volse da me, fei.
Or che di là dal mal fiume dimora,
più muover non mi può, per quella legge
che fatta fu quando me n'usci' fora».

Un altro passo, in *Purg. XIX* (vv. 133-138), coopera al nostro tentativo di investigazione: Adriano V, di fronte ad un pellegrino che si

profonde negli inchini dovuti alla santità del papa, lo rialza brusco: «*Drizza le gambe, levati su, frate!*», quindi argomenta come nell'aldilà non ci siano più le distinzioni e dignità e ruoli umani; e, per dare all'esortazione fondatezza scritturale (non sarà più papa, ma certa abitudine da enciclica non la si dismette facilmente), ricorda un passo del *Vangelo* di Matteo:

«Se mai quel santo evangelico suono
che dice “*Neque nubent*” intendesti,
ben puoi veder perch'io così ragiono».

Il «*neque nubent*» è parte di un versetto che, intero, suona: «Alla resurrezione infatti non si prende né moglie né marito, ma si è come angeli nel cielo» (Mt 22,30); la metafora matrimoniale è ricorrente, com'è noto, nelle parole di Cristo: ma sarà un caso che l'unica citazione 'nuziale' dai *Vangeli*, nella *Commedia*, sia proprio questa? Che sembra fondare teologicamente l'espressione di Catone: il legame nuziale contratto in terra, e secondo logiche terrene, nell'aldilà dantesco sembra destituito di effettualità, sopravvivendo solo come ricordo, re-creazione, nostalgia, ecc. Inoltre: il «*neque nubent*» è la risposta di Gesù ad una ennesima domanda capziosa dei Sadducei, i quali gli avevano proposto un caso matrimoniale 'estremo' – la donna sette volte vedova (e di sette fratelli), chi avrebbe sposato nell'aldilà? I Sadducei tentavano di cogliere in contraddizione Gesù su un punto di dottrina, più che intavolare un discorso sulle abitudini nuziali dell'epoca e della regione: ma sta di fatto che questo ennesimo riferimento matrimoniale descrive una situazione abnorme, delicata ed in certo senso oggetto di scandalo, di discussione ed incertezze dottrinali. Il che, forse, era quanto Dante pensava di ciò che gli uomini avevano fatto del matrimonio.

Il dover-essere del matrimonio

Ciò non toglie che il poeta dimostri di credere, con l'abbondanza di metafore e riferimenti a nozze celesti, che il matrimonio continui a de-

tenere intatte potenzialità di comunione e santificazione – diciamo meglio: a porsi come paradigma dei rapporti interpersonali. È quanto ha ben individuato Nicola Zingarelli, quando afferma che solo nel matrimonio Dante vede «una degna analogia di santità e di abbandono reciproco delle anime. Così ogni unione spirituale si esprime con le forme dello sposalizio».²⁰ Lo svolgersi dell'argomentazione fornisce ulteriori spunti: commentando un luogo del *Convivio* (III, 12, 13), laddove è contrapposta la Sapienza divina – unita a Dio da un vincolo *matrimoniale* – alla sapienza delle creature – di cui è «druda», ossia semplice amante –, Nicola Zingarelli desume che nella *Commedia* sia stata attuata una sublimazione della «druderia» poetica.²¹ Se Beatrice è simbolo e figura della Sapienza divina, «Dante ha potuto purificare l'amore dei poeti in una sublime unione, in un connubio di spirito cioè quale egli suole soltanto rappresentare con le giuste nozze».²² La controprova: la «degenerazione e corruzione dei vincoli spirituali» viene definita da Dante come il contrario delle nozze giuste e sante, col termine «adulterio».²³

Dunque, l'impressione è che Dante tributi la dovuta reverenza al *sacramento* del matrimonio, ne riconosca la necessità e la santità: accetti insomma il magistero della Chiesa, che indica nelle nozze il paradigma dei rapporti tra donna ed uomo, il modello ideale del corretto rapporto intersessuale, finalizzato sì alla procreazione, alle esigenze del vivere quotidiano, anche alla regolamentazione delle pulsioni sessuali ed alla sublimazione della passione erotica, ma che cerca la sua dimensione superiore, quasi mistica, nel dialogo tra due anime, nella comprensione reciproca tra i coniugi, in un amore che il tempo e la vita condivisa devono distillare in Carità pura.

In questa direzione spingono anche le notazioni allineate a proposito delle immagini rinvenute nelle opere minori di Dante, che, come s'è

²⁰ *Ibidem*, p. 309.

²¹ Saremo dunque nell'ambito di quella trasfigurazione della figura di Beatrice che Contini indicava notando: «l'analogia Beatrice-Gesù [...] di per sé non oltrepasserebbe i limiti della parodia [...] sacrale [...]. Tuttavia lo svolgimento di Beatrice, ormai assunta in cielo, come mediatrice di conoscenza e salvezza sembra avviarsi oltre quei limiti» (G. Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1989, p. 305).

²² N. Zingarelli, *Dante e le nozze* cit., pp. 309-310.

²³ *Ibidem*.

detto, consegnano un lessico matrimoniale metaforico ed allusivo ad una sostanza 'spirituale' e morale del rapporto nuziale: la 'potenzialità' santificante del matrimonio, la proiezione della fedeltà coniugale nell'allegoria religiosa e spirituale, l'ammissione dell'indissolubilità e naturalità del matrimonio, l'unione mistica connaturata al termine «sposare».

Se questo è il modello, il 'dover essere' del matrimonio, Dante non può che constatarne il fallimento, l'inapplicazione, nella sua storia personale ed in quella di tutti: nozze 'procurate', pressioni politiche, sgherri che irrompono armati a strappare vergini alla clausura, figli ancora implumi promessi a nozze, pressioni familiari, strategie economiche, pretese di doti nuziali abnormi, giri vorticosi di seconde e terze ed ulteriori nozze... Il sacramento nuziale appariva a Dante frainteso, di più, depravato nelle sue finalità spirituali: l'adulterio è una sorta di prassi comune, che non scatena più sanzioni nell'aldilà – abbiamo constatato come sia difficile trovare, tra i dannati, la colpa del tradimento coniugale. Nel *Paradiso*, inoltre, abbiamo rinvenuto alcuni accenni tutt'altro che benevoli alle «noverche»,²⁴ alle matrigne: figura che, stante l'alta e precoce mortalità (anche per rischi oggettivi nel parto), e la pratica di convolare velocemente a nuove nozze, non doveva essere statisticamente irrilevante. Dante stesso, fin dai dieci anni circa, non fu allevato da una «noverca»?

L'incubo della storia

Il matrimonio non è il solo sacramento deturpato da incomprendimenti ed egoismi umani: per fare un solo esempio, il rituale della confessione e della penitenza non è stato ridotto da Bonifacio VIII a vile strumento di pressione psicologica, ai danni di Guido da Montefeltro (*Inf.* XXVII, 58-129)? E la Chiesa stessa, quale viene allegorizzata nel carro su cui incede Beatrice (*Purg.* XXXII, 109-160), non subisce una mostruosa deformazione, ridotta com'è a potentato terreno, depravata

²⁴ Cfr. *Par.* XVI, 59, e XVII, 47.

dalla cupidigia della puttana – Curia, asservita alle logiche nazionalistiche dei re di Francia? Ancora una volta Dante deve constatare il drammatico scarto tra le ottime caritatevoli intenzioni e le pessime realizzazioni umane: come «l'intenzion sana e benigna» (*Par.* XXXII, 138) di Costantino nel dotare la Chiesa di beni terreni abbia potuto generare il 'mostro' che il gigante-Filippo IV trascina con sé ad Avignone.

L'indegnità degli uomini ha deturpato ciò che è santo e giusto: convenzioni sociali e politiche, egoismi, cupidigie, hanno svuotato dell'essenza spirituale il sacramento matrimoniale, che non è più (se mai lo è stato) inteso come atto di amore disinteressato, reciproco consenso di due cuori, libero ed incondizionato. La società degli uomini non rispetta le scelte degli individui, i loro carismi, le ragioni del cuore.

Tuttavia, a quanto pare, Dante non licenzia una soluzione definitiva al problema, limitandosi semmai a constatarne e denunciarne l'esistenza: ma è proprio vero che egli sospenda il giudizio? O dagli indizi che siamo andati allineando può emergere e fondarsi l'impressione che Dante, in qualche modo, abbia elaborato una soluzione? ma personale, diremmo intima e privata, per la quale sembra abdicare all'immane ruolo che si è scelto,²⁵ quello del «chiunque di noi», per rientrare nella propria irripetibile individualità storica.

«Veni, Sponsa, de Libano»

A provare ad esprimere questa sensazione, occorre convocare anche qui, come nel Paradiso terrestre, colei che sola può svelarci la verità svelando il suo volto, lei, la *Sponsa de Libano* – Beatrice, che qui è convocata non solo nelle tradizionali vesti di simbolo della fede, della Teologia, mediatrice tra l'uomo-Dante e Dio. Ritagliamo per lei un nuovo ruolo: quello cui del resto ha alluso Dante stesso, fin dall'alba della *Vita Nuova*, allorché (come si diceva più sopra) espresse il senso

²⁵ Fin dal primo verso del poema: colui che dice «*Nel mezzo del cammin di nostra vita*» è un particolare individuo storico ma anche l'uomo in generale (cfr. G. Contini, *Varianti cit.* p. 336).

di una «vedovanza spirituale» da Beatrice, «poscia/ che la mia donna andò nel secol novo» (*Li occhi dolenti*, vv. 61-62).

Beatrice, invocata come ‘Sposa’ nel Paradiso terrestre, nella sospensione tra la terra ed il cielo: sarà lei ad indicare a Dante un nuovo possibile modello cui conformare i rapporti tra donna ed uomo. Ma, in perfetta reciprocità con Dante, Beatrice propone una soluzione personale, privata, rivolta ad un unico uomo, all’unico coniuge possibile: a Dante. Allo Sposo.

I rapporti tra la donna reale e la controfigura allegorica sono ovviamente un punto ustionato della critica dantesca; porremo dunque le prossime affermazioni al riparo delle annotazioni di Umberto Bosco, che, dopo aver dato al Cesare del simbolismo quel che è di Cesare (Beatrice analogo di Cristo, rappresentazione speculare del divino, santa delineata coi moduli dell’agiografia, ecc.), nota tuttavia l’insopprimibile realtà della sua comparsa nei canti finali del Purgatorio: «il poeta vuole sottolineare decisamente la ‘realtà’ personale degli avvenimenti evocati»; tutta la scena del dialogo tra i due ha una nota di «intimità», che si inserisce in uno spazio privato e «personalizzato».²⁶

Nozze mistiche

Dunque nel dialogo tra Beatrice e Dante, per quanto avvenga nel contesto di un impressionante apparato allegorico, alla presenza di una folla di personificazioni e simboli, e con tono altamente didascalico ed escatologico, è dato avvertire il vibrare di una nota intima, come il riavviarsi di un rapporto umanissimo e misterioso, indicibile agli altri. Come suole avvenire tra moglie e marito. Le prime parole di Beatrice a Dante, i rimproveri, le domande stringenti, le ironie sferzanti, nascondono reticenze ed allusioni a noi quasi incomprensibili: sa Dio, sanno loro, Beatrice e Dante, a cosa mirano davvero i rimproveri di lei. Quando dice «questi si tolse a me e diessi altrui» (*Purg.* XXX, 126) chi può dire con sicurezza a cosa o a chi si è volto Dante dopo la

²⁶ U. Bosco, *Altre pagine* cit. pp. 149-150.

morte della gentilissima? Chi sono o a cosa corrispondono la «par-goletta/ o altra novità con sì breve uso» (*Purg.* XXXI, 59-60) che ebbero il potere di irretire Dante, o le «immagini di ben [...] false» (*Purg.* XXX, 131)? Cosa rivela e nasconde Dante confessando tra le lacrime di essersi distolto da lei per darsi alle «presenti cose» (*Purg.* XXXI, 34)?

Avranno pure qualche ragione i commentatori che si sono affannati a scorgere, nelle allusioni, dei sovrasensi (il termine «altrui» allegorizzerà pure la «filosofia», le «presenti cose» saranno sì anche i «beni mondani» ecc.), ma, come sempre, fin dai tempi della *Vita Nuova*, il simbolismo dantesco muove da occasioni storiche, da «esperienze [...] di consistenza letterariamente garantita». ²⁷ Dietro l'asprezza di Beatrice, ed a muovere sospiri e lacrime di Dante, si scorgono fatti di vita vissuta, quasi un codice segreto. Inoltre, non è Beatrice che s'incarica di pronunciare, per la prima e l'unica volta nel poema, il nome dell'autore? e lo fa col piglio, la naturalezza, la sicurezza di un'antica consuetudine – di più: con l'immediatezza della confidenza totale. Lo stesso senso di intimità col quale la gentilissima, riprendendo a parlare, intreccia il proprio nome a quello del suo amico: «Ben son, ben son Beatrice» ²⁸ (*Purg.* XXX, 63). Il dialogo tra i due sembra d'altronde vestirsi di parole solo perché necessario al sacramento della penitenza (o perché l'intenzione didattica del poema avesse anche qui modo di espletarsi): occorre, ad ottenere la remissione del peccato, la «confessio oris». Lo dice esplicitamente Beatrice: «Se tacessi o se negassi/ ciò che confessi, non fora men nota/ la colpa tua: da tal giudice sassi!» (*Purg.* XXXI, 37-39).

Lo stesso incontro ha più di un tratto nuziale: Beatrice, invocata come «Sponsa», appare velata di bianco (*Purg.* XXX, 31) – velo che, com'è uso nuziale, si solleva al momento decisivo; è avvolta da una pioggia di petali di fiori gettati dagli angeli, situazione definita senz'altro «angelica festa» (*Purg.* XXX, 65); Dante, tra confusione e pau-

²⁷ G. Contini, *Letteratura italiana* cit., p. 304.

²⁸ È qui il caso di ricordare la gravidanza dei nomi, quale emerge nella cultura orientale e segnatamente nella *Bibbia*: il nome racchiude in qualche modo l'essenza della persona cui appartiene; così non si può conoscere il nome misterioso di Dio, perché chi possiede il nome possiede la persona: è Dio, il padrone, colui che cambia il nome, ed ad es. rinomina Giacobbe, definendolo «Israele»; il dominio concesso da Dio ad Adamo è simboleggiato e sostanziato dalla possibilità di dare ed inventare un nome agli animali ed alle cose.

ra, pronuncia pure un «sì» (*Purg.* XXXI, 14); il corteo allegorico procede con la stessa – anzi, maggiore – lentezza e solennità che s’addicono a «novelle spose» (*Purg.* XXIX, 58-60); i «ventiquattro seniori» del corteo intonano, per Beatrice, una parafrasi del saluto rivolto dall’angelo alla *Sposa* dello Spirito Santo, a Maria: «Benedicta tue/ ne le figlie d’Adamo, e benedette/ sieno in eterno le bellezze tue!» (*Purg.* XXIX, 85-87); Beatrice è in altro luogo (*Par.* XXV, 111) indicata senz’altro come «sposa»; ed infine, per quanto l’evidenza stessa del fatto obnubili in certo modo l’allusione, Beatrice e Dante, terminata per così dire la cerimonia, non ri-prendono a dialogare, loro, un uomo ed una donna, nel Paradiso terrestre? Nuovo Adamo e nuova Eva, ad inventare una nuova modalità di relazione intersessuale, un nuovo paradigma di nuzialità.

Beatrice, nel mostrare a Dante la mistica rosa, gli promette, per la vita che verrà, la partecipazione ad un banchetto «nuziale» (*Par.* XXX, 133-135): la pace dei beati è equiparata alla gioia matrimoniale, quale però deve derivare da un severo processo di riappropriazione dell’essenza spirituale del sacramento nuziale. Le parole di Beatrice nel Paradiso terrestre (*Purg.* XXX, 124-135) si prestano ad una lettura siffatta: la gentilissima rimprovera Dante di non aver colto le proprie sollecitazioni, con le quali, da viva ma anche e soprattutto da morta, lei lo indirizzava «in dritta parte». Beatrice lo chiamava ad una sorta di nozze mistiche, disincarnate e spirituali, ad un dialogo intimo e totale: prospettiva che Dante dapprima non coglie o rifiuta; è anche da questa durezza del cuore, da questa incomprendione, che nasce la necessità del viaggio, il doloroso processo di espiazione, le confessioni e le lacrime di Dante.

Si è già notato come Beatrice rimproveri a Dante non il tradimento del matrimonio ‘terreno’ cui lo hanno (il padre, la noverca, le convenzioni, le necessità socio-politiche, la vita e tutto) costretto, ma il tradimento delle loro nozze mistiche. «Quando di carne a spirto era salita/ e bellezza e virtù cresciuta m’era,/ fu’ io a lui men cara e men gradita» (*Purg.* XXX, 127-129) Beatrice è come la Madonna Povertà di Francesco, disamata da tutti: chi amerebbe una morta, come se fosse ancora viva, come l’unica sposa da cui attendersi consolazioni, affetto, dialogo e comprensione? Eppure, quel loro rapporto di sguardi ‘beati-

ficanti', pensieri sublimi, trasumananti, è bene o male proseguito sempre, nonostante i travimenti di un Dante immaturo, ancora troppo fidente nelle «presenti cose». Era Beatrice, la *morta* Beatrice, a tener vivo il loro rapporto, continuando a donargli ispirazione, comparendogli in sogno (*Purg.* XXX, 133-135). Tutto vano, sappiamo: finché lo smarrimento nella selva della solitudine e dell'incomprensione prepara il noto processo salvifico, e, per lui, per l'«amico suo»,²⁹ Beatrice abbandona la pace dei cieli, volando a redimerlo: come se tra il poeta Dante-Orfeo e l'anima consorte Beatrice-Euridice i rapporti si fossero invertiti. Per ritrovare lo sposo, per riavviare il loro dialogo nuziale, lei non esita a scendere nell'inferno. E la grazia cristiana ottiene ciò che non era riuscito alla poesia pagana: la salvezza.

Dante, come s'è detto analizzando gli accenni matrimoniali presenti nelle opere dottrinarie, afferma la naturalità ed indissolubilità del matrimonio: è forse esagerato ed infondato immaginare che egli ritenesse indissolubili in quanto 'naturali', di là dalle convenzioni e depravazioni sociali, solo le proprie nozze mistiche con Beatrice? Indissolubili, persino dalla morte.

Stilnovismo celeste

Nozze mistiche, dicevamo, per le quali Dante ha dovuto ascendere ad una ulteriore tappa del percorso di sublimazione dell'amore, ad un ulteriore processo di superamento di precedenti posizioni vitali o letterarie. Riportiamo una nota di Contini, in relazione al rapporto tra Beatrice e Francesca:

Che Dante superi Paolo, e che Beatrice superi Francesca (dopo tutto, platonismo a parte, né Dante né Beatrice avrebbero potuto esibire un certificato di stato libero), vuol dire che è oltrepassato lo stadio dell'amor cortese, della mera «*probitas*», dell'etica mondana, che perdura nello Stil Novo e si prolunga nella *Vita*

²⁹ *En passant*: l'etimologia latina del termine «*amicus*» indica l'appartenenza ad un'area semantica in cui rientrano il concetto di «prendersi cura di», il termine «mamma» ed anche l'«amore». Beatrice parla – a Virgilio – di Dante in questi termini: «*l'amico mio, e non de la ventura*» (*Inf.*, II, 61), ossia amico vero, non occasionale.

Nuova. [...] Di fronte alla pura sperimentaltà dell'eros, alla pluralità di quelle fallacie «che nulla promission rendono intera», occorre salvaguardare e riscattare la totalità dell'esperienza amorosa: essa diventa l'analogo d'un'intenzione definitiva, indirizzata al «buon perfetto» che è fine radicale dell'amore.³⁰

E se il riscatto della totalità dell'esperienza amorosa avvenisse attraverso la forma matrimoniale, dopo che essa sia stata riscattata e depurata dalle depravazioni contemporanee? Dante – sappiamo – ha superato più stadi, nella concezione dell'amore: ora, giunto nel Paradiso terrestre, sa che l'amore erotico-passionale e quello letterario dannano all'inferno; non crede più, con Andrea Cappellano, che «il matrimonio non esime dall'amore», ma d'altro canto ha potuto constatare, nella storia propria e di tutti, come il matrimonio sia stato depravato dalle convenzioni sociali economiche politiche. Nel campo dello *ius matrimonialis*, per così dire, Dante non assurge al tono altamente didascalico che adibisce nello *ius gentium*: non si ritaglia una sorta di VI canto, in cui investire un Sordello dell'alto compito di mostrare alle genti smarrite la strada del bene, la *via ottima* alla 'felicità in questa vita'. Dante ha solo una soluzione personale, privata: per la quale non si erge a inappellabile Maestro, per la quale abdica dal suo ruolo di 'uomo in generale' per riappropriarsi e rinchiudersi quasi nella propria tormentata individualità storica: nella quale, per singolare grazia, ha incontrato una «gentilissima» che, fin dai nove anni, lo ha guidato ad una sublimazione totalizzante dell'Amore. Beatrice conduce il suo «amico» ben al di là dello stilnovismo letterario in cui si è attardato, lo riscatta dai fraintendimenti cui ha ceduto dopo la sua morte, gli concede di pentirsi e di obliare (bevendo dal Lete) gli adulteri, i tradimenti commessi contro di lei, ossia contro le nozze mistiche cui ora lo convoca ed attende.

È una sorta di Stilnovismo celeste³¹, che corrisponde al recupero di una dimensione edenica, nel rapporto tra donna ed uomo, ed al riscatto dell'essenza teologica del matrimonio: il dialogo delle anime, oltre la

³⁰ G. Contini, *Varianti cit.*, p. 348.

³¹ Umberto Bosco rileva come la spiritualizzazione dell'amore sia stata avviata da Dante già all'epoca della *Vita Nuova*, e ne individua precisi segnali in *Donne ch'avete intelletto d'amore* e nelle rime della «loda» (*Recupero e reinterpretazione dello Stilnovo nel 'Purgatorio'*, in *Altre pagine cit.*, pp. 144 ss.).

morte, fin nell'eternità. Ciò che Beatrice e Dante si avviano a realizzare, ora, sorvolando e trasvolando oltre la fase sessuale e familiare del connubio, di là da umiliazioni e tradimenti, dalle bassezze della vita coniugale: miracolo di uno sposalizio senza carne né *ius primae noctis*, che si sottrae al tempo, al disamore, alla stanchezza o sazietà.

Un ideale del genere non può che essere intimo, geloso: di esso non si può fare materia di apostrofi vibrato, di dissezioni dialettiche, neppure di annunci profetici. Dante non può che fornirne solo pudichi ed umbratili accenni. Perché è qualcosa che, a ben vedere, riguarda due sole persone: Beatrice Portinari e Dante Alighieri. Coppia che ora, preterite le incomprensioni terrene, obliato il breve errore della vita, viene 'trascinata' in alto dalle ali di questo Stilnovismo celeste, di cielo in cielo, fino a quella festa nuziale d'Empireo che la Sposa promette a Dante. Coppia di *Sposi* sublimata da un Amore disincarnato, quell'Amore che ha come espressione e segnacolo di fede il sorriso finale di Beatrice. Sarebbe interessante scrutinare per quante volte, nel Paradiso, la coppia mistica intrecci un dialogo di sguardi, senza parole: ciò avviene soprattutto quando Dante ha colto un'ulteriore verità, o quando si appresta a decisivi incontri, e si volge, per conferma e sostegno, a Beatrice. Lo Sposo esclama,³² nel suo Cantico d'amore:

«Vieni con me dal Libano, o Sposa...
Tu mi hai rapito il cuore,
sorella mia, sposa,
tu mi hai rapito il cuore
con un solo tuo sguardo...»

³² *Cantico dei Cantici*, 4, 8-9.

Francesco Bausi

I paesi dell'eros.
Un'ipotesi per il viaggio di frate Cipolla

Di vil matera mi conven parlare
(Guido Cavalcanti)

Niuna corrotta mente intese mai
sanamente parola: e così come le
oneste a quella non giovano, così
quelle che tanto oneste non sono
la ben disposta non posson con-
taminare, se non come il loto i
solari raggi o le terrene brutture
le bellezze del cielo.

(*Decameron*, conclusione, 11)

Sulla celeberrima orazione di frate Cipolla (*Dec.* VI, 10, 37-52) ha scritto belle pagine Manlio Pastore Stocchi, puntualizzandone con chiarezza la natura, la tecnica retorica e il significato:

Che l'orazione sia tessuta in gran parte secondo il procedimento retorico (definito vizioso dai trattatisti classici e medievali) dell'*aequivocum* è un fatto che in realtà ha un significato profondo: il fantastico viaggio di frate Cipolla al paese delle reliquie non è infatti sullo stesso piano delle invenzioni con cui Maso del Saggio sbalordisce lo sciocco Calandrino nella novella terza dell'ottava giornata, evocandogli il paese di Berlinzone, o Bruno, nella novella nona della stessa giornata, si fa beffè di maestro Simone promettendogli gli amplessi di esotiche regine. In questi altri casi lo spirito della beffa consiste nell'ovvia sproporzione tra l'evidenza della menzogna e la credulità della vittima, mentre l'orazione di frate

Cipolla ha un impianto ben più sottile. Essa non inganna con l'enormità di una menzogna 'pura' ma con la credibilità e la coerenza di un senso apparente che convive con il senso reale e su cui l'abilità dell'oratore fa convergere illusionisticamente l'attenzione di chi ascolta.¹

Secondo Pastore Stocchi, il viaggio di frate Cipolla ricrea e ricalca parodisticamente le due tradizioni – assai vive e diffuse in età medioevale – dell'itinerario in Terra Santa e dei *mirabilia Indiae* legati alle vicende di Alessandro Magno.² Questa è senza dubbio una delle chiavi di lettura dell'orazione; ma, accanto ad essa, meriterebbe di essere approfondita la possibilità di un'interpretazione in chiave erotico-burlesca, non limitata (come è stato fatto sinora) a pochi e sparsi dettagli della narrazione, ma estesa organicamente e coerentemente all'intero resoconto del viaggio.

Secondo l'ipotesi che qui si propone, l'itinerario fantastico e (falsamente) esotico di frate Cipolla non è altro che la descrizione, condotta con gli strumenti del doppio senso e dell'*aequivocum*, della lunga e difficile ricerca di un conveniente *partner* (attivo) per un rapporto sodomitico omosessuale. La ricerca si svolge, almeno in un primo momento, per le strade di Firenze, indicate – com'è noto – con nomi ambigui e allusivi, tali da creare l'illusione di un viaggio per terre lontane e misteriose:

io fui mandato dal mio superiore in quelle parti dove apparisce il sole, e fummi commesso con espresso comandamento che io cercassi tanto che io trovassi i privilegi del Porcellana, li quali, ancora che a bollar niente costassero, molto più utili sono a altrui che a noi. Per la qual cosa messom'io in cammino, di Vinegia partendomi e andandomene per lo Borgo de' Greci e di quindi per lo reame del Garbo cavalcando e per Baldacca, pervenni in Parione, donde, non senza sete, dopo alquanto pervenni in Sardigna. Ma perché vi vo io tutti i paesi cerchi da me divisando? Io capitai, passato il Braccio di San Giorgio, in Truffia e in Buffia, paesi molto abitati e con gran popoli; e di quindi pervenni in terra di Menzogna, dove molti de' nostri frati e d'altre religioni trovai assai, li quali tutti il disagio andavan per l'amor di Dio schifando, poco dell'altrui fatiche curandosi dove la loro utilità vedessero seguitare, nulla altra moneta spendendo che senza conio per quei paesi. (37-39)³

¹ M. Pastore Stocchi, *Dioneo e l'orazione di frate Cipolla*, «Studi sul Boccaccio» X, 1977-1978, p. 205.

² *Ibidem*.

³ Qui e in séguito cito il *Decameron* dall'ed. a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1987.

Al riguardo, Vittore Branca osserva che «le determinazioni geografiche [...] si riferiscono in gran parte a Firenze attraversata da est a ovest»;⁴ si tratta, in effetti, di una ansiosa ricerca di soddisfazione erotica (come dimostra la «sete» – evidente sinonimo di ‘desiderio sessuale’ – che la accompagna),⁵ che spinge il protagonista a percorrere quasi per intero la città, passando dalla parte orientale a quella occidentale, e perlustrando entrambe le sponde dell’Arno (in Oltrarno si collocano infatti la Sardigna⁶ e San Giorgio). Di questo passo, di questa geografia urbana e di questo schema anfibologico si ricorderà anche Niccolò Machiavelli, descrivendo in modo analogo – in una lettera a Francesco Vettori del 25 febbraio 1514 – la ricerca di un’avventura sodomitica notturna da parte di Giuliano Brancacci:⁷ il quale, come frate Cipolla, passa l’Arno sul Ponte alla Carraia, ma compie il cammino inverso, da Oltrarno fino a Piazza della Signoria,⁸ dove si imbatte finalmente un «tordellino» che fa al caso suo.

Nella sua ricerca, frate Cipolla giunge in Truffia, in Buffia e poi in terra di Menzogna: nomi che alludono senza dubbio alla sodomia, da-

⁴ «Porcellana era via e spedale presso il già ricordato San Paolino, Vinegia e Borgo de’ Greci sono contrade fra Piazza della Signoria e Santa Croce, Garbo era l’attuale via Condotta, Baldacca una strada presso Orsanmichele (i due nomi fanno pensare a luoghi lontani ma reali: il reame del Garbo della II 7, e la città di Baldack in Arabia, o quella di Bagdad, Parione è la via da Santa Trinita alla Carraia, Sardigna è una spiaggia deserta fuori San Frediano, San Giorgio contrada presso la Dogana e anche località Oltrarno (oltre che il Bosforo, come si soleva indicare con braccio di san Giorgio)»: ed. Branca cit., p. 769.

⁵ Cfr. J. Toscan, *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e-XVII^e siècles)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981 [d’ora in poi semplicemente: Toscan], § 407.

⁶ Per la Sardigna (zona principalmente adibita, nel Quattrocento e oltre, a cimitero di animali, in particolare cavalli, muli e asini) cfr. anche M. Martelli, *Nelle stalle di Lorenzo*, «Archivio Storico Italiano» CL, 1992, p. 288.

⁷ N. Machiavelli, *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, p. 1170b («Passò il ponte alla Carraia, et per la via del Canto de’ Mozzi ne venne a Santa Trinita, et entrato in Borgo Santo Appostolo, andò un pezzo serpeggiando per quei chiasci che lo mettono in mezzo; et non trovando uccelli che lo aspettassino, si volse dal vostro battiloro, et sotto la Parte Guelfa passò Mercato, et per Calimala Francesca si ridusse sotto il Tetto de’ Pisani; dove guardando tritamente tutti quei ripostigli, trovò un tordellino, [...]»). Cfr. anche le osservazioni di D. Guerri, *Dal ‘gagno’ d’Alighiero a fra Timoteo (intorno alla cosiddetta Tenzone di Dante)*, «La Nuova Italia» II, 1931, p. 494.

⁸ In Piazza della Signoria, infatti, si trovava il Tetto o Loggia dei Pisani (vedi la nota precedente), che, secondo la tradizione, sarebbe stato costruito – lungo il lato occidentale della piazza – dai prigionieri pisani catturati dopo la vittoriosa fiorentina del 1364 a Cascina (cfr. N. Rubinstein, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 86), e che era un popolare luogo di ritrovo dei fiorentini.

to che, nel gergo burlesco, l'antitesi vero/falso corrisponde all'opposizione tra rapporti secondo e rapporti contro natura.⁹ Del resto, alla nozione di 'falsità' rinvia anche l'accento alla «moneta senza conio» (ossia, appunto, 'falsa') che i «frati» (cioè 'i sodomiti') esclusivamente spendono in quei paesi.¹⁰ Significativa, in questo contesto, è poi la presenza delle nozioni di *fatica* (o *disagio*) e di *utilità*, l'una e l'altra connesse con la sodomia: la prima concerne infatti (per citare le parole del Toscan) «l'aspect 'laborieux' de l'operation», e connota il sodomita passivo,¹¹ mentre la seconda – opponendosi a *diletto* (= 'piacere sessuale secondo natura') – allude al rapporto contro natura, e al piacere che se ne ricava.¹² Quindi, gli abitanti della terra di Menzogna sono sodomiti, e sodomiti attivi, giacché, per conseguire l'«utile» (= il piacere), evitano il «disagio» (= il rapporto passivo), non curandosi «dell'altrui fatiche» (= delle 'fatiche' dei loro *partners*). Una simile lettura è confermata da quanto Boccaccio afferma nella *Conclusione dell'autore*, quando, parlando dei frati, egli dice che «fuggono il disagio per l'amor di Dio e macinano a raccolta» (26), ossia evitano i rapporti sodomitici passivi e si dedicano a rapporti eterosessuali secondo natura,¹³ pur non disdegnando pratiche omosessuali («se non che di tutti un poco vien del caprino»), evidentemente attive (come, appunto, i frati della terra di Menzogna).

Nonostante i gusti sessuali dei suoi abitanti, non è però questo paese la mèta della *quête* di frate Cipolla. Da lì, infatti, egli passa negli Abruzzi, «dove gli uomini e le femine vanno in zoccoli su pe' monti, rivestendo i porci delle lor busecchie medesime» (40): incontra, cioè, uomini e donne dediti a rapporti sodomitici eterosessuali. Le due espressioni usate al riguardo da Boccaccio sono chiare e inequivocabili. Quanto alla prima, cui larga fortuna arriderà in séguito, basti ricordare, col Toscan, che «les adjectifs qui signifient 'humide' sont de véritables épithètes de nature et évoquent la vulve et les pratiques norma-

⁹ Toscan, §§ 288-296 (e in particolare, per «menzogna», § 290).

¹⁰ Per «moneta falsa» (= 'rapporto sodomitico'), cfr. *ibidem*, § 298; per «frate» (= 'sodomita'), cfr. *ibidem*, § 57.

¹¹ *Ibidem*, § 152 (e anche §§ 153-158, nonché, per l'espressione *a disagio*, I, pp. 294-295).

¹² *Ibidem*, §§ 354-355.

¹³ Per «macinare a raccolta» (che vale 'praticare l'atto sessuale di rado, e quindi con maggior vigore'), cfr. anche *Dec.* VIII, 2, 23, e la relativa nota del Branca (ed. cit., p. 900).

les. Par antonymie, les adjectifs du sens de 'sec' évoquent le podex et les pratiques contre nature». ¹⁴ Su questa opposizione si fonda lo stesso Boccaccio quando, nella novella decima della quinta giornata, fa dire alla scontenta moglie di Pietro da Vinciolo (che la trascura per dedicarsi a pratiche omosessuali): «Questo dolente abbandona me per volere con le sue disonestà *andare in zoccoli per l'asciutto*, e io m'ingegnerò di *portare altrui in nave per lo piovoso*» (V, 10, 9). L'espressione «andare in zoccoli per l'asciutto» ¹⁵ equivale senza dubbio a «andare in zoccoli per i monti», dato che l'opposizione umido/asciutto corrisponde in tutto a quella mare/terra, e dato che *monte* (in antitesi a *piano* = 'vulva') designa a sua volta il 'posteriore'. ¹⁶ Con «rivestire i porci delle lor busecchie medesime» si intende, come i commentatori avvertono, 'confezionare le salsicce' (o i salami): ed è altra metafora, questa, che designa il rapporto sodomitico, come dimostrano le analoghe locuzioni, analizzate dal Toscan, «far la salsiccia» e «imbudellar la carne» (= 'mettere la carne [il membro] nel budello [il posteriore]'). ¹⁷ Quanto a *salsiccia*, il suo significato equivoco era ben noto a Boccaccio, che vi allude nella *Conclusione dell'autore*, dove questo vocabolo fa parte di una serie di parole portatrici di un evidente doppio senso osceno: «'foro' e 'caviglia' e 'mortaio' e 'pestello' e 'salsiccia' e 'mortadello'» (5).

Poco oltre gli Abruzzi (dove domina, come si è visto, la sodomia eterosessuale), è la volta di un popolo – non meglio specificato – dedicato a rapporti eterosessuali secondo natura: «e poco più là trovai gente che portano il pan nelle mazze e 'l vin nelle sacca» (41). Il significato osceno è qui palese, come notò già il Levi: «I commentatori spiegano che il pan nelle mazze sono ciambelle infilate nei bastoni. Ma è facile capire l'allusione oscena di quelle ciambelle; e 'l vin nelle sacca – i

¹⁴ Toscan, I, p. 530.

¹⁵ Sulla quale cfr. ancora *ibidem*, § 366, nonché la nota di Branca *ad loc.* (ed. cit., p. 695). Come osserva il Toscan, *zoccolo* vale, in genere, 'posteriore' (da *zoccolo* nel senso di 'fondamento', 'basamento': I, p. 534); ma non si può escludere, in questo caso, anche un'allusione al fatto che, camminando con gli zoccoli, non ci si bagnano i piedi (e *piede* è normale eufemismo per 'membro virile': *ibidem*, III, pp. 1236-1238 e IV, pp. 1686). Va in zoccoli, insomma, chi non vuol mettere il piede nell'acqua, ossia chi disdegna i rapporti secondo natura.

¹⁶ Toscan, § 259.

¹⁷ *Ibidem*, II, pp. 874-875.

commentatori spiegano ‘negli otri’ – è vino e sono sacca da stare in compagnia con quel pane e con quelle mazze». ¹⁸ Si tratta, insomma, di due espressioni sinonimiche; lo stesso Toscan, del resto, chiarisce che – in certi casi – *pane* vale ‘vulva’ ¹⁹ (su *mazza* non è necessario spendere parole), ²⁰ e che *vino* assume gli stessi significati di *pane*. La seconda locuzione, in particolare, rinvia all’atto di «infiascare» o «imbottare» il vino, chiaramente allusivo alla ricezione del membro virile da parte della donna, ²¹ come dimostra anche l’*incipit* di una delle ballate oscene invano proposte da Dioneo nella *Conclusione* della quinta giornata (11): «Monna Simona imbotta imbotta, E non è del mese d’ottobre». ²²

Tappa successiva del viaggio di frate Cipolla è il paese dei «bachi»: «da’ quali alle montagne de’ bachi pervenni, dove tutte l’acque corrono alla ’ngiù» (41). La presenza delle «montagne» (già incontrate negli Abruzzi) ci riconduce anche in questo caso alla sodomia; e così anche lo scorrere dell’acqua «alla ’ngiù» (giacché, con avverbi come *sotto* e *giù*, si allude di norma, com’è intuibile, all’ano), ²³ benché altrove, nel *Decameron*, l’immagine (e la locuzione) alluda invece ai rapporti eterosessuali secondo natura. ²⁴ Quanto ai «bachi», Branca

¹⁸ G.A. L[evi], *Sconcezze quattrocentesche nel Trecento*, «La Nuova Italia» IV, 1933, p. 34 (e il commento del Branca, p. 770). Per le «sacca» cfr. anche D. Guerri, *La corrente popolare nel Rinascimento. Berte burle e baie nella Firenze del Brunellesco e del Burchiello*, Firenze, Sansoni, 1931, pp. 137 e 130.

¹⁹ Toscan, § 1068. Per «pane» cfr. anche qui più avanti, a testo.

²⁰ Si rammenti comunque il «messer Mazza» di *Dec.* VI, intr., 8, e il «ser Mazzone» di *Ninfale fiesolano*, 245, 1.

²¹ Toscan, I, p. 494 e III, p. 1600; nonché (per *vino* = organo maschile e per *botte* = organo femminile) IV, pp. 1767 e 1670.

²² E si ricordi anche un verso del Coro delle Baccanti che conclude l’*Orfeo* del Poliziano: «Voi ’mbottate come pevere» (v. 313; e il relativo commento nell’edizione da me curata di Angelo Poliziano, *Poesie volgari*, Manziana, Vecchiarelli, 1997, II, p. 171). Nel citare l’attacco della ballata proposta da Dioneo, mi distacco dall’edizione di Branca, che stampa «E’ non è del mese d’ottobre» (= ‘non siamo nel mese di ottobre’), mentre preferisco interpretare la *e* come semplice congiunzione (dunque, senza apostrofo) con valore avversativo, anziché come soggetto impersonale. I due versi (novenari variamente accentati, come nella fronte delle stanze della ballata dantesca *Per una ghirlandetta*) significano infatti, a mio parere: ‘Monna Simona attende a imbottare assai, eppure non siamo nel mese di ottobre’ (ossia: non imbotta vino – non essendo questo il periodo appropriato –, ma ‘imbotta’ in senso erotico).

²³ Toscan, §§ 250-252. «Acqua» varrà in questo caso ‘sperma’: cfr. *ibidem*, I, p. 299.

²⁴ Cfr. *Dec.* III, 6, 37 («l’acqua è pur corsa alla ingiù come ella doveva!»), con la relativa nota del Branca (ed. cit., p. 385; e cfr. anche *Dec.* VIII, 2, 9).

pensa a una deformazione caricaturale di «Baschi».²⁵ La «terra de' Baschi» è in effetti evocata da Maso del Saggio – che la identifica col paese di cuccagna – nella novella di Calandrino e dell'elitropia (*Dec.* VIII, 3, 9); e della fantomatica «reina de' Baschi» parla Bruno a maestro Simone in *Dec.* VIII, 9, 23. Ma qui i «bachi» potrebbero rinviare nuovamente alle pratiche sodomitiche, poiché la *seta* e *l'arte della seta* (cui i bachi fanno immediatamente pensare) alludono, nel lessico burlesco, alla sodomia: l'arte della seta è infatti un'arte «del sottile» e «del fine», e questi due aggettivi connotano regolarmente tanto i rapporti sodomitici, quanto i falli in essi «specializzati».²⁶ Le «montagne de' bachi», insomma, sono – fuor di metafora – i «posteriori» dei sodomiti passivi; così, frate Cipolla ha passato finora in rassegna, nel corso del suo «pellegrinaggio erotico», tutte le pratiche sessuali: sodomia omosessuale attiva (in terra di Menzogna), sodomia eterosessuale (negli Abruzzi); rapporti eterosessuali secondo natura («poco più là»); sodomia omosessuale passiva (presso le «montagne de' bachi»). Forse non è casuale neppure il fatto che le terre abitate dagli eterosessuali – passivi e attivi – siano poco distanti tra loro (cfr. «poco più là», 41): tradizionale, infatti, è indicare con analoghe metafore geografiche la «poca distanza» (che, nella letteratura burlesca, induce sovente in errore) tra i due orifizi femminili.²⁷

Ma seguiamo ancora frate Cipolla nel suo equivoco viaggio: «E in brieve tanto andai adentro, che io pervenni mei infino in India Pastinaca, là dove io vi giuro per l'abito che io porto addosso che io vidi volare i pennati» (42). Questa la nota del Branca: «Pastinaca è, com'è noto, una radice dolciastra: forse è usata qui, come apposizione di India, per alludere alle spezie e ai dolciumi d'Oriente (Segre) o più probabilmente quasi a dire *sciocchezza*, *fandonia*, proprio come si usa con tale senso «carota»».²⁸ Tutto plausibile: ma, essendo appunto la

²⁵ Ed. cit., p. 770.

²⁶ Toscan, § 190.

²⁷ Caso «classico» è a questo riguardo quello della ballata laurenziana *Tra Empoli e Pontolmo*, vv. 1-10 (in Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1992, II, p. 747); per l'interpretazione di essa, cfr. Toscan, IV, pp. 1644-1656; P. Orvieto, *Introduzione* a Lorenzo de' Medici, *Canti carnascialeschi*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 33-36.

²⁸ Ed. cit., p. 770.

pastinaca una radice, non si può non pensare al normale e ovvio doppio senso osceno di *radice*, che è quello di ‘membro virile’.²⁹ Tale significato è comune, infatti, anche a sinonimi quali «barba» o «ravanello», e, non per nulla, risulta assegnato – nel XV e nel XVI secolo – alla stessa «pastinaca».³⁰ D'altronde, che a questo stia pensando Boccaccio conferma l'immediatamente successivo accenno ai «pennati», ossia agli ‘uccelli’ che là «volano» (ossia, come spiega Toscan, ‘sono in erezione’).³¹ Terra ben fornita di ‘membri virili’ perfettamente efficienti, dunque, l'India Pastinaca: ma terra che non fa comunque al caso di frate Cipolla, il quale aggiunge infatti:

Ma non potendo quello che io andava cercando trovare, per ciò che da indi in là si va per acqua, indietro tornandomene, arrivai in quelle sante terre dove l'anno di state vi vale il pan freddo quatro denari e il caldo v'è per niente. (43)

Le antitesi acqua/terra e freddo/caldo, che lo connotano, rendono chiaro il passo nel suo significato osceno. Dall'India in poi «si va per acqua», e «per acqua» viaggiano evidentemente gli abitanti dell'India Pastinaca: in altre parole, essi praticano rapporti eterosessuali secondo natura (cui frate Cipolla non è interessato), giacché, come abbiamo visto, l'*acqua* (e i suoi attributi e sinonimi: *umido*, *molle*, *mare*, ecc.) si identifica con l'organo sessuale femminile. All'*acqua* si contrappone la *terra* (= asciutto, secco, montagna, ecc. = ‘ano’): e frate Cipolla, non a caso, ‘torna indietro’ (locuzione allusiva ai rapporti contro natura)³² e si dirige prontamente verso le «sante terre». Si tratta, ovviamente, della Terra Santa, dove egli incontrerà il «degnissimo patriarca di Ierusalem». Ma *santo* (come *buono*) è anche aggettivo caratterizzante la sodomia;³³ e infatti, in quei luoghi, d'estate (la stagione ritenuta più adatta ai rapporti sodomitici)³⁴ il «pan freddo» è assai apprezz-

²⁹ Toscan, §§ 1020-1021.

³⁰ Un esempio dal Burchiello *ibidem*, II, p. 694; esempi dal Lasca e dall'Aretino nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, s.v. *Pastinaca* 1.

³¹ Toscan, § 801.

³² *Ibidem*, § 244 (dove «ire addietro» è interpretato come ‘se comporter en sodomite passif’). Ben nota è la *Canzona de' visi addietro* di Lorenzo de' Medici (cfr. in Id., *Canti carnascialeschi* cit., pp. 85-86, e il commento di Paolo Orvieto alle pp. 112-115).

³³ Toscan, § 477, e IV, p. 1744, con molti esempi.

³⁴ Da un lato, infatti, si riteneva che l'estate non fosse propizia al coito e alla procreazione;

zato e ricercato (costa «quattro denari»), mentre quello «caldo» non ha alcun valore. L'allusione è trasparente, posto che l'opposizione caldo/freddo corrisponde a quella tra i rapporti secondo e contro natura; in particolare, *freddo* designa la sodomia ed è sostituito di 'ano'.³⁵ Il «pane» è simbolo polivalente, ma, in questa circostanza, vale genericamente 'orifizio' (ed è l'aggettivo 'termico' a stabilirne l'esatta natura); analogamente, poco sopra, come abbiamo visto (41), era il contesto a suggerire, per *pane*, il significato di 'organo sessuale femminile'. Quanto poi al «costare caro» (riferito al «pan freddo»), l'espressione è in genere riferita proprio al 'posteriore', giacché allude a quanto siano ricercati (e, quindi, 'cari', difficili da trovare) *partners* disposti e atti a rapporti sodomitici passivi.³⁶

E siamo giunti, così, alla figura del patriarca di Gerusalemme, che appare non meno equivoca degli abitanti dei paesi fin qui visitati da frate Cipolla. Il patriarca, narra frate Cipolla,

volle che io vedessi tutte le sante reliquie le quali egli appresso di sé aveva; e furon tante che, se io ve le volessi tutte contare, io non ne verrei a capo in parecchie miglia, ma pure, per non lasciarvi sconsolate, ve ne dirò alquante. (44)

Reliquia vale 'membro virile';³⁷ e l'aggettivo *sante*, su cui già ci siamo soffermati (e che tornerà anche più avanti, 46), ne chiarisce le inclinazioni sodomitiche. Ebbene, l'organo del patriarca è talmente possente («furon tante») che, per esaurirne e sperimentarne interamente la vigoria («se io ve le volessi tutte contare»), a frate Cipolla non sarebbe stato sufficiente iterare molte volte il rapporto sessuale («io non ne verrei a capo in parecchie miglia»). I doppi sensi sono trasparenti: «contare» vale qui, propriamente, 'raccontare', ma il suo significato osceno è 'accoppiarsi', 'avere un rapporto sessuale' (di qualunque natura);³⁸ con «miglio» si allude all'atto sessuale,³⁹ e nel *Decame-*

dall'altro, all'estate si associa l'idea di 'secco', 'asciutto', a sua volta collegata (come abbiamo visto) con la sodomia. Cfr. per questo Toscan, §§ 83-87

³⁵ *Ibidem*, §§ 548-549.

³⁶ *Ibidem*, § 689.

³⁷ *Ibidem*, I, p. 391 e IV, p. 1874.

³⁸ *Ibidem*, § 318.

³⁹ *Ibidem*, IV, p. 1719.

ron ricorrono più volte – a indicare la ripetizione ravvicinata del rapporto – espressioni come «camminare (o cavalcare) per molte miglia». ⁴⁰ Particolarmente malizioso (nonché rivelatore), in questo contesto, è poi il fatto che frate Cipolla si rivolga qui alle donne, risolvendosi, per non lasciarle «sconsolate» ('scontente', 'deluse', come spiega il Branca), a elencare e a descrivere qualcuna delle straordinarie «reliquie» del Patriarca.

Anche tali reliquie, del resto, sembrano prestarsi, in più di un caso, all'equivoco erotico, e ci respingono ancora una volta all'area della sodomia. Tra esse troviamo, infatti, simboli fallici («il dito dello Spirito Santo»), che non per nulla è «così intero e saldo come fu mai»; «uno de' denti della santa Croce»; «la penna dell'agnol Gabriello» ⁴¹ e anali («l'un de' zoccoli di san Gherardo da Villamagna»), ⁴² nonché allusioni ai rapporti contro natura («una ampolla del sudore di san Michele quando combattè col diavole»). ⁴³ Interessante anche quanto frate Cipolla dice riguardo alla zoccolo di san Gherardo, specificando di averlo donato, a Firenze, «a Gherardo Bonsi, il quale in lui ha grandissima devozione»: la notizia, come informa il Branca, è veritiera, ⁴⁴ ma sotto di essa traspare un doppio senso osceno relativo alle inclinazioni sodomitiche del personaggio, metaforizzate nella sua «devozione» allo «zoccolo» del santo (e una non meno equivoca «devozione» nei confronti di

⁴⁰ Cfr. V, 4, 48: «i giovani si rabbracciarono insieme, e non essendo più che sei miglia camminati la notte, altre due anzi che si levassero ne camminarono e fecer fine alla prima giornata»; VIII, 4, 32: «il quale, per giugner tosto, s'era affrettato di cavalcare e era, avanti che costor quivi venissero, cavalcato già delle miglia più di tre»; VIII, 7, 102: «E oltre a ciò gli stimate miglior cavalieri e far di più miglia le lor giornate che gli uomini più maturi».

⁴¹ Per *dito*, *dente* e *penna*, cfr. Toscan, nell'ordine §§ 864, 848 e IV, p. 1729.

⁴² Per *zoccolo* = 'ano', cfr. sopra. Di *zoccoli*, come si ricorderà, frate Cipolla aveva già parlato a proposito della terra d'Abruzzi e dei suoi abitanti, dediti a pratiche sodomitiche eterosessuali.

⁴³ Il *sudore*, inteso come «l'effort qu'exige un rapport aberrant», si lega alla nozione – già esaminata – di *sforzo*, *fatica*, connessa con la sodomia (Toscan, § 158). Inoltre, *combattere* è sinonimo di *giostrare*, che vale 'praticare l'atto sessuale' (cfr. anche *Dec.* VIII, 7, 102, e Toscan, IV, p. 1702), e *diavolo* equivale a 'membro virile' (Toscan, IV, p. 1687). Per la tradizione medioevale della parodia delle reliquie, e per la componente 'grottesca' e 'carnevesca' che la caratterizza, cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, pp. 384-385.

⁴⁴ Ed. cit., p. 772. Gherardo di Bonsi, Priore nel 1317, fu membro autorevole dell'Arte della Lana, e, devoto a san Gherardo, fondò in via San Gallo l'Ospedale di San Gherardo.

«san Cresci in Valcava» caratterizzava, si ricordi, Alatiel, le monache che la accolsero dopo il naufragio e tutte le donne di Provenza).⁴⁵

Per poter ottenere almeno una parte di queste preziose «reliquie», frate Cipolla offre al patriarca due doni dall'evidente significato osceno:

E per ciò che io liberamente gli feci copia delle piagge di Monte Morello in volgare e d'alquanti capitoli del Caprezio, li quali egli lungamente era andati cercando, mi fece egli partefice delle sue sante reliquie. (46)

Il Branca, sulla scorta del Levi, precisa trattarsi «di linguaggio e metafore gergali sessuali»; e sottolinea che «*gli feci copia* lascia a bella posta equivoca l'interpretazione fra *donare* e *copiare* (come sarebbe necessario intendere accettando le allusioni di Frate Cipolla a Monte Morello e Caprezio come a libri; 'far copia di sé' vale anche, suggerisce il Segre, *darsi a godere carnalmente*)». ⁴⁶ Il «Caprezio» allude senza dubbio alle pratiche sodomitiche, dato che *capretto* vale sia 'ano' che 'sodomita';⁴⁷ ma anche le «piagge di Monte Morello» (normalmente identificate dai commentatori con l'organo sessuale femminile, per analogia col «Monte Nero» di *Dec.* VI, intr., 8) devono essere ricondotte alla medesima area. Lo si desume sia dal contesto (che altro può 'donare' frate Cipolla al patriarca se non il suo 'posteriore'?), sia dall'insistenza sulle nozioni di 'monte' e di 'pendio' (*piaggia*), il cui significato equivoco già abbiamo avuto modo di illustrare. Il patriarca di Gerusalemme, quindi, è per frate Cipolla l'agognato *partner* sodomitico (attivo) ideale; e, sotto quest'ottica, acquista un preciso valore anche il suo nome, che, ricalcato sul francese *Nemeblasmez Sevosploit*,⁴⁸ viene a dire, in realtà: «se vi piace [il rapporto sodomitico con me], non rimproveratemi [per il 'male' che vi faccio]».

Questi sono, dunque, i «privilegi del Porcellana» che costituivano l'obiettivo del viaggio di frate Cipolla (VI, 10, 37, cit. sopra): a proposito dei quali il senso apparente fa pensare a certi non meglio specifi-

⁴⁵ Cfr. *Dec.* II, 7, 109: «e con gran divozione con loro insieme ho poi servito a san Cresci in Valcava, a cui le femine di quel paese voglion molto bene».

⁴⁶ Ed. cit., pp. 771-772; e cfr. anche G.A. Levi, *Sconcezze quattrocentesche nel Trecento* cit., p. 34.

⁴⁷ Toscan, § 1092, e IV, p. 1675. E si ricordi anche il passo già citato e commentato della *Conclusionone dell'autore*, 26, riferito ai frati: «se non che di tutti un poco vien del caprino».

⁴⁸ Cfr. ancora il commento del Branca, ed. cit., p. 771.

cati documenti (attestanti la concessione di un beneficio, di un privilegio, di un vantaggio, ecc.) firmati e «bollati» da un misterioso ed esotico personaggio, mentre l'equivoco induce a interpretare *privilegio* come 'vantaggio', 'guadagno', 'godimento di un beneficio' (di natura erotica e, in particolare, sodomitica),⁴⁹ e a collegare «Porcellana» con «porco» (che, nel gergo burlesco, vale ora 'ano', ora 'sodomita', ora 'membro virile').⁵⁰ Del resto, Guccio Porco, l'inetto «fante» di frate Cipolla, era noto anche come Guccio Porcellana, o frate Porcellana o Porcelloni, e comune era nella lingua dell'epoca lo scambio Porcellana/Porco.⁵¹

L'interpretazione del viaggio di frate Cipolla che qui si suggerisce (e che necessita certamente di ulteriori ricerche e conferme) vuole configurarsi come una pura e semplice ipotesi: non mi sfugge né il fatto che, nella narrazione, più di un particolare sembra sottrarsi, almeno per ora, a una lettura in chiave integralmente erotico-equivoca, né il fatto che, per la decifrazione della metafore oscene, è necessario in buona parte appoggiarsi a un repertorio – come quello del Toscan – riguardante, nella maggior parte dei casi, testi e autori posteriori al *Decameron*. E tuttavia, la tenuta e la coerenza complessiva dell'interpretazione mi sembrano indubbie; così come non va dimenticato che essa si fonda, nelle sue linee principali, su antitesi di immediata evidenza (freddo/caldo, alto/basso, acqua/terra, umido/asciutto, vero/falso, ecc.) e su doppi sensi praticati da Boccaccio anche in altre parti del *Decameron* (nonché in altre opere, come il *Ninfale fiesolano* e il *Corbaccio*). È ben noto, infatti, che il lessico erotico-burlesco, la cui massima fioritura si colloca tra Quattro e Cinquecento, affonda le sue radici e le sue fondamenta nella letteratura trecentesca, e particolarmente nel Boccaccio e nel Sacchetti;⁵² né c'è bisogno di ricordare la frequenza con cui, nel *Decameron*, ricorrono allusioni oscene, introdotte

⁴⁹ Cfr. Toscan, §§ 220 («vantaggio» = 'rapporto sodomitico') e 713 («guadagno» = 'ano' o 'sodomia'; «guadagnare» = 'agire o subire in sodomia'). Questi termini sono connessi, d'altronde, con la nozione di *utilità*, anch'essa – come abbiamo visto – inclusa nell'area semantica della sodomia omosessuale.

⁵⁰ Toscan, § 380, e IV, p. 1735. E si veda, in questa stessa novella: «rivestendo i porci delle lor buscecchie medesime» (40, sopra commentato).

⁵¹ Ed. Branca cit., p. 763.

⁵² Cfr. Toscan, I, pp. 59-62 e 110-117; P. Orvieto, *Introduzione* a Lorenzo de' Medici, *Canti carnascialeschi* cit., pp. 13-14.

con una tecnica dell'*aequivocatio* in tutto analoga a quella che sarà poi sviluppata nei secoli successivi, e spesso recuperate – fino a diventare degli autentici *topoi* – all'interno della poesia burchiellesca, burlesca e carnascialesca.

E infine, deve essere tenuto nel debito conto il fatto che sia Dioneo a raccontare la novella decima della sesta giornata; quel Dioneo che, com'è ovvio, mostra di prediligere e di padroneggiare più e meglio dei suoi compagni un simile registro, praticandolo ampiamente in tutte le novelle da lui narrate (non rinunciandovi neppure, come si sa, nell'epilogo della Griselda) e nella conclusione della quinta giornata, dove sciorina (7-13) un nutrito elenco di *incipit* di ballate equivoche che – oltre a testimoniare la fortuna già trecentesca del genere e del linguaggio ad esso pertinente – sembra anticipare e annunciare il 'fuoco d'artificio' della novella di frate Cipolla.

Lorella Anna Giuliani

L'officina di Carlo Lorenzini prima di Collodi

Se è vero che nel Novecento i libri più venduti in Italia sono stati la *Divina Commedia* e *Le avventure di Pinocchio* – rispettivamente dodici e dieci milioni di copie – e che nel mondo lo stesso libro di Collodi, per tiratura, è secondo soltanto alla *Bibbia* e al *Corano*, meno iperbolica di quanto non appaia si rivela la *boutade* di Roberto Benigni scatenata dalla domanda rivoltagli da una giornalista, circa le ragioni per cui il nome di Collodi non sia menzionato sui manifesti pubblicitari dell'ultimo burattino dello schermo. «Sarebbe come dire», ha risposto l'artista toscano che del film com'è noto è regista e interprete, «la *Bibbia* dall'omonimo romanzo di Dio», in altri termini un'ovvietà colossale.

Ma il *consensus gentium* rinverditosi ultimamente attorno alle *Avventure* e al loro personaggio, «l'essere di carta» come direbbe Barthes, oggetto di investimenti passionali collettivi, migrato da testo a testo attraverso adattamenti in sostanze diverse (da libro a film o a rappresentazione teatrale), per un verso fornisce un alibi all'imperturbabile totalitarismo che fa della bibliografia collodiana una summa d'interventi critici quasi esclusivamente dedicati al «piccolo grande libro»,¹ per l'altro incoraggia chi di dovere a coltivare un interesse meno parsimonioso nei confronti della nutrita mole di scritti precedenti i ben noti

¹ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 13. L'ossimoro è legato all'ambiguità dei segnali di genere presenti nell'*incipit* delle *Avventure* che Eco ritiene, non a torto, essere stati architettati da Collodi allo scopo di catturare nella rete del romanzo lettori di ogni età e livello.

testi didattico-pedagogici, e ad effettuare una ricognizione più puntuale sull'attività per molti aspetti camaleontica di Collodi giornalista e scrittore soltanto per adulti. Pochi, infatti, e quei pochi viziati da una pericolosa forzatura critica, sono gli studi relativi alla produzione di circa un trentennio della sua vita, in particolare del periodo compreso tra il 1848, anno d'inizio della militanza giornalistica sul «Lampione», e il 1876, quando esordì nella veste di narratore per l'infanzia traducendo i *Contes de ma mère l'Oye* (1697)² di Charles Perrault.

Certo solo l'intero arco del suo svolgimento giustifica la deliberata imponenza assunta dall'opera collodiana, sia pure testimoniata in modo assai parziale dall'edizione più completa che ne sia disponibile.³ La compresenza dei diversi generi letterari, la prassi di recupero, manipolazione e rifusione dei pezzi giornalistici come pure le numerose pagine di critica su letteratura e teatro, unitamente a quelle altrettanto dense d'argomento musicale, pittorico e architettonico, puntano i riflettori su ciò che stava più a cuore a Collodi, vale a dire scovare il *trait d'union* di tutta l'arte, la sua intrinseca unitarietà, da cui l'urgenza di vivisezionarla lembo per lembo, stabilendone di volta in volta le soglie. Se poi, accanto all'andamento narrativo di molte raccolte di prose desunte da articoli giornalistici (*Occhi e nasi*, *Macchiette*, *Note Gaie*) o alla suggestione romanzesca di certe commedie (*Gli amici di casa*, *Gli estremi si toccano*), teniamo a mente la sortita in difesa di tipi e caratteri del *Rodolfo* nelle pagine delle *Divagazioni critico-umoristiche*, le osservazioni sulla tecnica di composizione in *Un romanzo in vapore*, la manifesta idiosincrasia verso il romanzo sociale nei *Misteri di Firenze* ci rendiamo conto che Collodi non si limita a disattendere le attese di chi, facendosi forte di una rete di citazioni non sorrette da alcun atto interpretativo, ha voluto vederlo gravitare nella galassia di quella scrittura umoristica che in molti ormai riconducono all'autore inglese Lawrence Sterne e dove, dall'alba foscoliana di due secoli fa a

² La traduzione collodiana *I racconti delle fate voltati in italiano da C. Collodi* (Firenze, Felice Paggi, 1876) ebbe non a caso una seconda edizione nel 1892 per i tipi della Bemporad e in seguito numerosissime altre edizioni e ristampe. Cfr. P. Paolini, *Collodi traduttore di Perrault*, in AA.VV., *Studi collodiani. Atti del I Convegno internazionale*, (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Cassa di Risparmio di Pescia e Pistoia, 1976.

³ C. Collodi, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995.

oggi, potrebbe rientrare ogni autore di cui non abbia difettato il senso dell'umorismo. Collodi va oltre, difende contro la moda della scrittura divagante,⁴ largamente praticata su tutti i giornali dell'epoca, il principio di continuità e compiutezza della descrizione, il filo del discorso,⁵ usando i propri articoli giornalistici come cassa di risonanza per gli scritti maggiori. Mira, senza allentare mai la presa, al conseguimento di una complicità con il lettore, gli va incontro aiutandolo a fare la scelta giusta perché non si senta frustrato, e si appella di continuo al suo patrimonio culturale per ottenerne un coinvolgimento costante. Al contrario di Sterne che nei romanzi abilita la macchina della digressione a boicottare la storia e l'io narrante a interferirvi ininterrottamente, violando ogni separazione fra tempo degli eventi e tempo del discorso, quindi estromettendo dal gioco proprio il lettore cui fa riferimento Collodi, ridotto ora a specchietto per le allodole, condannato com'è a perdersi, se si vuole usare la metafora di Umberto Eco, nei boschi narrativi, facendo sistematicamente la scelta sbagliata. Contro le intenzioni di chi ha azzardato un parallelismo tanto audace tra i due autori, sarà bene dunque entrate nell'officina di Collodi e guardarne da vicino, sia pure per sommi capi, i ferri del mestiere.

Collodi aveva ventun anni quando esordì come giornalista pubblicando il timido articolo intitolato *L'arpa* sul periodico milanese «L'Italia musicale» e, di certo, all'epoca, ignorava quale influenza cruciale avrebbe avuto sulla propria carriera professionale la lezione circa la valorizzazione della lingua d'uso e la linearità dell'atto comunicativo che il professor Stanislao Gratteschi gli trasmise quando era studente all'istituto degli Scolopi («Ricordiamoci che i Prussiani vinsero a Sedan perché sapevano la grammatica, e che Annibale perse la battaglia

⁴ Collodi beffeggia la prassi in questione e non stupisce che i sostenitori della tesi sterniana, in primis D. Marcheschi, sfoggino a ogni occasione il brano che segue, a nostro parere fraintendendo clamorosamente: «Ormai è destino: non c'è descrizione possibile senza digressione probabile; grandissimo inconveniente, a cui per quanto io sappia la Rettorica non ha saputo fino a ora riparare» (C. Collodi, *Fantasia*, «Lo Scaramuccia», 28 luglio 1854; ora in *Divagazioni critico-umoristiche* raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, Bemporad & Figlio, 1892, p. 4).

⁵ «Ripigliando il filo del nostro discorso» è l'attacco dell'editoriale con cui, in data 15 maggio 1860, inizia la seconda fase del «Lampione». Cfr. G. Rondoni, *I giornali umoristici fiorentini del triennio glorioso (1859-61)*, Firenze, Sansoni, 1914, p. 152.

di Zama perché non era stato a scuola dai Padri Scolopi»⁶). Una lezione, tuttavia, assimilata e subito messa in pratica («Io son uno che scrive alla buona, come parlo»⁷), parallelamente all'avversione per coloro che auspicavano il ripristino dell'antico toscano come lingua d'uso («O venerandissimi padri cruscanti! In verità io non conosco, al giorno d'oggi, la condizione più comica di quella di un galantuomo che venga pagato mensilmente apposta per fare il geloso dell'idioma paesano»⁸). Il suo fiorentinismo, poi, in quanto regola originaria, assolve Collodi dall'accusa, ineluttabile per molti manzoniani e no, di aver usato e abusato dei vocaboli e dei costrutti toscani, oltre a fornirgli il lasciapassare per quella platea impunita di cui pure teme, in ogni istante, l'infallibilità delle sentenze, che è il pubblico («I lettori li rispetto moltissimo, perché ho una gran paura che ne sappiano più di me»⁹). E se è vero che l'arte, pur essendo un concetto difficile, usufruibile da pochi, si trasforma in una pagina dove leggono tutti quando a leggerla è un concetto civile, modellato su «un tipo artisticamente disegnato» e in possesso di un nome memorabile («i nomi rappresentano un'idea [...] servono dirò così di suggello e d'impronta alla creazione di un carattere»¹⁰), è altrettanto vero e necessario, affinché «la parola risorgimento non resti un falso allarme o un fanciullesco stendardo per i partigiani di qualunque utopia»,¹¹ che nasca e cresca in ogni angolo d'Italia un «giornalismo assennato e concorde nei principi, il quale insegni apertamente la via da battersi».¹²

Erano gli anni in cui il giornalismo viveva il suo momento di gloria, ma tutte le volte che in seguito Collodi vi farà cenno non indulgerà più in enfasi declamatorie («noi *giornalisti* sacerdoti della libertà, rap-

⁶ C. Collodi, *Consummatum est!*, in *Note gaie* raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1892, p. 219. Nella raccolta Rigutini non si è curato di riportare né i fogli di provenienza né le date d'uscita degli articoli, presenti, al contrario, in *Divagazioni*.

⁷ *Una lettera al «Fanfulla»*, in *Note gaie* cit., p. 290.

⁸ *La madre della debuttante*, «Lo Scaramuccia», 4 e 8 dicembre 1855 (ora in *Divagazioni* cit., p. 277).

⁹ *Confessioni*, in *Note gaie* cit., p. 258.

¹⁰ *Rodolfo. Poema in quattro canti di G. Prati*, «Lo Scaramuccia», giugno-luglio 1854 (ora in *Divagazioni* cit., p. 168).

¹¹ *Appunti sul teatro italiano*, «La Nazione», 1 e 7 maggio 1960 (ora in *Divagazioni* cit., p. 79).

¹² *Ibidem*.

presentiamo un gruppo imponente, e direi anche rispettabile, se non temessi di dir troppo»¹³), anche se mostrerà di non disdegnarlo quando gli si offrirà come prontuario di logica combinatoria capace di convertire il vile metallo in oro, in altri termini, quando lo abiliterà a riciclare gli articoli scritti in luoghi e tempi differenti e ad assemblarli per farne un libro, magari un libro fatto a 'pezzi' e tenuto insieme con un sottile «fil di refe»,¹⁴ qual è *Macchiette* (1880), o uno, solo accennato («in punta di penna e poi lasciato lì senza finire»¹⁵), come *Occhi e nasi* (1881). Dopo aver tentato, in vari momenti, di ricreare dei contesti narrativi attorno agli articoli giornalistici, il passaggio dal giornale al libro gli sembrerà, infatti, non solo la chiave per tramutare l'effimero in oggetto durevole del discorso («Un articolo di giornale, che abbia ventiquattr'ore addosso, è già vecchio e decrepito come un codice in pergamena della Laurenziana»¹⁶), ma il vaticinio di quella terra promessa, il romanzo, cui potrà finalmente approssimarsi senza imboccare il sentiero sbagliato, e pazienza se l'altra faccia della medaglia sarà quel «volgo arrabbiato di lettori *che* spalanca le numerose fauci, e chiede [...] delle parole».¹⁷

Gli anni Cinquanta lo vedono protagonista di primo piano sui palcoscenici di molti fogli fiorentini. Ferdinando Martini li liquida sbrigativamente come «giornaletti» votati ad «azzuffarsi in polemiche [...] vane e violente»,¹⁸ ma non prima di aver riscattato dalla bolgia infernale l'amico Collodi, attivo con la sua sapida penna sull'«Arte», «La Lente», «Lo Scaramuccia» per citarne solo alcuni. Di quest'ultimo «fu direttore e non di nome» ci informano Maini e Scapecchi, i due bibliotecari novelli *Bouvard e Pécuchet* che, in occasione del centenario delle *Avventure*, hanno raccolto e catalogato documenti e scritti di Collodi fino a quel momento sconosciuti.¹⁹

¹³ *Ora tocca a noi*, in *Note gaie* cit., p. 93.

¹⁴ *Storia di questo volume*, in *Macchiette*, in *Opere* cit., p. 5.

¹⁵ *Il titolo del libro*, in *Occhi e nasi*, in *Opere* cit., p. 177.

¹⁶ «Fanfulla», 10 luglio 1875.

¹⁷ *Fantasia* cit., p. 3.

¹⁸ F. Martini, *Confessioni e ricordi (Firenze granducale)*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1922, p. 31.

¹⁹ R. Maini, P. Scapecchi (a cura di), *Collodi giornalista e scrittore*, Firenze, S.P.E.S., 1981.

Il modello sterniano, vale a dire quel tipo di scrittura narrativa anti-romanzesca caratterizzata da un criticismo corrosivo nei confronti della tradizione, che, secondo la lettura di Daniela Marcheschi, si sarebbe reincarnato sia nel *mare magnum* del giornalismo umoristico dell'autore fiorentino (perché «le citazioni da Sterne sono abbondanti negli articoli di Collodi»²⁰), sia nella sua prima prova narrativa *Un romanzo in vapore* (dove «la ricostruzione del tessuto digressivo [si compie] all'insegna della parodia»²¹), strano a dirsi, ma a noi pare oltre che un ingenuo azzardo, un tradimento e di Collodi e della sua leggenda, proprio a partire dalla scelta quasi esclusiva a favore del modo narrativo (la storia raccontata), dall'accento posto sulla necessità di una grammatica della finzione e, non ultimo, dall'attenzione superstiziosa che ebbe nei confronti del lettore.

Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica che esce nel 1856, dietro sollecitazione dell'editore Mariani, tuttavia è, se si riesce a non cadere nella trappola della prima *tranche* del titolo, una guida turistica che solo in brevi tratti ha un'andatura narrativa, essendo in prevalenza schematicamente informativa. Una rapida scorsa all'indice del libro e ci si fa subito un'idea della rigida struttura che lo regge al suo interno. Alcune parti ricordano molto da vicino gli elenchi burocratici, specie le sezioni iniziale e finale (poco meno i capitoli centrali), tutti in ogni modo gremiti di notizie su amministrazioni pubbliche e private, su caffè, teatri, locande, trattorie, pittori, scultori, intagliatori, banche, medici, farmacie e quant'altro, relative a città e paesi situati sulla strada ferrata Firenze-Livorno, la Leopolda. È uno sforzo non di scarso rilievo, dunque, evocare con la Marcheschi il fantasma sterniano dell'antiromanzo, non foss'altro che per l'assenza di un romanzo, egregiamente supplito da una guida di pubblica utilità, ma procediamo per gradi. Intanto il resoconto dell'incontro con l'editore, registrato nel capitolo XIX, ci fornisce degli utili indizi circa lo statuto dell'opera. L'autore lo vede per strada e gli propone una certa «speculazione» che l'editore poco dopo ribalta con una controproposta apparentemente più convincente:

²⁰ D. Marcheschi, *Giornalismo umoristico e linea sterniana*, in R. Bertacchini, D. Marcheschi, F. Tempesti, *Sterne e Collodi*, «Quaderni della Fondazione Nazionale Carlo Collodi», n.s., (2), Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1999, p. 26.

²¹ Idem, *Introduzione*, in *Opere cit.*, p. XL.

- Sentiamola.
- Facciamo una guida della Strada-ferrata-Leopolda.
- Facciamola pure: ma nessuno la comprerà.
- Lo credi?
- Ne sono sicuro: facciamo piuttosto un romanzo.
- Come c'entra un romanzo col vapore?
- C'entra benissimo: anzi, il titolo non potrebbe essere più seducente: Un romanzo in vapore! Bello! Magnifico! Nuovo! Stupendo!²²

L'accordo cui giungono i due è «una trappoleria bella e buona» per stessa ammissione dell'autore oramai definitivamente persuaso di non poter fare più la parte del leone. Rincasato, infatti, si prepara a «tesse-re» l'imbroglio della guida romanzata e a regolare i conti con il tempo e lo spazio scanditi dal committente, curiosamente denominati «letto di procuste» (sic) tirando in ballo il brigante mitologico con i suoi due letti inadeguati, i viaggiatori sproporzionati e le amputazioni dolorose. Tali e quali ai «dieci fogli» di cui dispone l'autore per portare a compimento l'opera:

Pesci l'argomento: disposi la tela: gettai giù i primi capitoli, eppoi... eppoi... mi accorsi che l'Editore mi aveva fatto una specie di letto di procuste (lungo appena dieci fogli) nel quale era impossibile che la *Guida* e il *Romanzo* potessero entrare simultaneamente, senza prendere il disperato partito o di mozzare le gambe all'uno, o di scorciare il collo e la testa all'altra.²³

Dell'impossibilità di assecondare le proprie naturali inclinazioni risente anche il titolo del libro, *Un romanzo in vapore* appunto, un romanzo a scomparsa, che si dilegua, svanisce, e non a caso l'*alter ego* di Collodi, come lo scrittore, ha consapevolezza, duolendosi inconsolabilmente nel doverle amputare («il disperato partito»), del prodigio celato nelle «gambe», motore dell'azione e cuore segreto del meccanismo di attese specifico di un romanzo in cui le aspettative del lettore non siano messe in crisi.²⁴ Per motivi non troppo diversi il romanzo

²² C. Collodi, *Un romanzo secondo la Ricetta del professor Pagliano*, in *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno. Guida storico-umoristica*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1987, cap. XIX, p. 161.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Si veda l'inizio del *Tristram Shandy* di Sterne: «Avrei desiderato che mio padre e mia

sociale, dove «l'illusione del verosimile»²⁵ restaura la fiducia nella corrispondenza mimetica tra l'arte e il mondo, è fatto oggetto di ludibrio dal Professor Pagliano («fabbricante emerito di Siropi e... di teatri») che, dopo aver preconizzato le incalcolabili conseguenze di una lettura non degna di questo nome («novantanove per cento i vostri lettori cominceranno a sbadigliare al primo capitolo: al secondo avranno delle cascaggini: al terzo dormiranno saporitamente il sonno della noia»²⁶), offre l'antidoto, e con tanto di istruzioni per l'uso, della sua infallibile *Ricetta*:

Capitolo primo. (disse il Professor). È una serata d'inverno, fredda, buia, piovosa. (In fatto di romanzi è sempre bene attenersi al tempo cattivo!). Un uomo vestito di un grosso cappotto, con lanterna in mano, s'introduce, quasi di soppiatto, per un vicolo della città. Ad un tratto si ferma: tocca leggermente una porta: la porta si apre... si ode un grido straziante di donna... Ah!...

Capitolo secondo. Il lettore corre subito al Capitolo secondo, divorato dalla curiosità di conoscere chi abbia cacciato quel grido. Ma voi non vi lasciate sedurre: e invece di dargliene la spiegazione, attaccate così: *Per la maggiore intelligenza del fatto, che abbiamo preso a raccontare, fa di mestieri tornare un passo indietro.* Dopo queste premesse, voi descrivete la Cameretta di una povera fanciulla. È mezzanotte! Maria non trova pace: si volta e si rivolta nel suo letto, come persona che soffre. Psi!... I vetri della finestra si rompono: qualcosa di solido batte sul pavimento: Maria è gelata dalla paura. Si ode una voce che chiama sommessamente – Maria – e Maria risponde, come rispondono tutte le ragazze, quando son chiamate. E dice tremando – Eh!–.²⁷

Il procedimento che preme il pedale su diminutivi e aggettivazioni, prevedendo scenari tenebrosi, fanciulle raggelate e stanze chiuse, se produce sul lettore un effetto irresistibile inducendolo a un assenso rapido e pieno, pone anche lo scrittore nella condizione di esercitare un ulteriore controllo sulla propria opera consentendogli, neutralizzata l'imprevedibilità del caso (ora mutato in un congegno calato dall'alto),

madre, o meglio tutti e due, giacché entrambi vi erano egualmente tenuti, avessero badato a quello che facevano, quando mi generarono», al quale segue un intero paragrafo di digressioni, prima che se ne sappia il seguito (L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Torino, Einaudi, 1958, p. 8).

²⁵ C. Collodi, *Signori, si parte!...*, in *Un romanzo in vapore* cit., cap. VII, p. 56.

²⁶ *Uno schiarimento*, in *Un romanzo in vapore* cit., cap. XIX, p. 156.

²⁷ *Un romanzo secondo la Ricetta del professor Pagliano* cit.

di governare anche l'imprevedibilità della fruizione, attestata, ancora una volta, nelle dissimulate preoccupazioni del Professor Pagliano:

Il gran segreto del romanziere, sapete voi dove sta? Sta nel conoscere il modo di eccitare la curiosità, e nel sapere incatenare per un verso o per l'altro, i lettori alle pagine del libro, per poterseli quindi tirar dietro, come tanti schiavi, attaccati al carro della fantasia!!!²⁸

Tuttavia il malcapitato autore, vincolato alla consegna, non può far altro che vituperare gli ingredienti della *Ricetta*, inghiottendo il boccone amaro della *Guida* e, in via cautelativa, affrettandosi a mondare l'intera operazione agli occhi del lettore: «Ed ora, se il romanzo non è andato avanti, di chi è la colpa?».

Nel 1857, quindi soltanto un anno dopo *Un romanzo in vapore*, Collodi si cimenta con la sua seconda prova narrativa *I misteri di Firenze. Scene sociali*,²⁹ senz'anima per contratto. Il primo capitolo, che proietta una traccia nefasta sul resto dell'opera, si apre durante una singolare ricorrenza, la Quaresima, ribattezzata alcune pagine dopo «purgatorio del Carnevale», un'anticipazione simbolica della consapevole insufficienza fantastica del testo, subordinato a un unico punto di vista e manifesto della resa rispetto alla sacrosanta necessità del guadagno («L'artista vive dell'arte, è vero, ma campa di commissioni»³⁰). Se ne ha delucidazione nella digressione inserita nel capitolo VIII, che è la rappresentazione del dialogo dimesso tra l'autore, ancora una volta autobiografico, e un personaggio non meglio qualificato. Durante il confronto, l'assenza di un qualunque afflato verso il genere del romanzo sociale che gli è stato commissionato, è riportata dall'autore con il tono epico di chi sta compiendo un'impresa sovrumana e, quando l'interlocutore gli domanda cosa intenda fare del libro, risponde: «Questo è un mistero: dirò di più: questo è il solo mistero che si trovi realmente nei miei *Misteri di Firenze*. Vi prego dunque a volerlo rispettare, perché, credetelo pure, ho tutte le mie buone ragioni per non confidarlo ad alcuno». Ed è inutile dire che i *Misteri* furono ab-

²⁸ *Uno schiarimento* cit.

²⁹ Riedito nel 1988 dalla casa editrice Salani che ha ritenuto, forse per affinità con l'autore, di espungerne il secondo membro.

³⁰ *Le belle arti in Firenze*, in *Divagazioni* cit., p. 110.

bandonati al terzo fascicolo, benché ne fosse stata prevista la prosecuzione come attesta la dicitura impressa sul frontespizio dell'edizione Fioretti: *Volume primo*.

Circa poi l'uso personalistico che Collodi fa della digressione – artificio retorico ampiamente praticato sui giornali dell'epoca nella cosiddetta 'prosa d'umore' – il fatto che ne disponga con la precisa intenzione di significare, con ogni minimo dettaglio, il disagio scaturito dal dover raccontare non mobilitando le proprie risorse («lo stile molte volte non è l'uomo»³¹), deviando, quindi, da quello speciale ambito della realtà che è la rappresentazione fantastica, in cui riuscirebbe meglio, è spesso tenuto quasi per niente in conto da quei critici collodiani che a motivazioni così poco sensazionali e prosaiche, antepongono con ostentata disinvoltura il più prevedibile nesso con Sterne. Nei romanzi e nell'utilizzo metadiegetico della digressione, l'autore inglese, affatto preoccupato della parola d'ordine popolarità, tanto che incrina, parodiandoli, certi meccanismi narrativi atti a collocare gli eventi in una prospettiva che dia loro senso, chiede ai suoi lettori alti livelli di competenza, sapendo che, grazie agli strumenti culturali di cui sono in possesso, troveranno nei suoi scritti comunque un significato. Mentre Collodi, non casualmente appassionato conoscitore di teatro, forse unica tra le arti a esigere dal pubblico un'istantanea manifestazione di consenso o di riprovazione, teme e trema relazionandosi proprio ai lettori comuni, i più inclini a operare una scelta selettiva, perché più impazienti di rintracciare un'evidenza di significato che ne soddisfi le aspettative. D'altronde, gli incontinenti appelli al «benevolo ma sempre annoiato lettore»,³² l'accento posto sui meccanismi della finzione, l'acredine verso la «turba degli scrittori moderni [...] rei confessi di non intelligibilità»³³ e colpevoli di far circolare opere «vedove di senso comune»,³⁴ non meno della lingua naturale, impura, tesa a un'immediata corrispondenza con le cose rappresentano questo sforzo di stabilire un rapporto di reciprocità con il lettore, movente della precoce opzione di Collodi per la scrittura narrativa e prezzo da pagare per l'impossibilità di praticarla.

³¹ *Un motto degli Americani*, in *Un romanzo in vapore* cit., cap. I, p. 5.

³² *Ibidem*.

³³ *Fantasia* cit.

³⁴ *Ibidem*.

Alessandro Gaudio

Giudizio percettivo e pregiudizio ideologico.
L'atavismo animale ne
La bête humaine di Émile Zola

La secolare convinzione secondo la quale il volto è lo specchio dell'anima si traduce nella grande prolusione di fisiognomica naturale che appare nella narrativa popolare durante tutto l'Ottocento. Viene utilizzato in modo ambiguo un concetto di criminale-tipo che, nelle ricerche scientifiche di Paul Broca prima e di Cesare Lombroso, Gabriel Tarde ed Enrico Ferri poi, risulta definito secondo parametri estremamente precisi. Il prototipo del criminale ha, infatti, lo sguardo vitreo, il naso camuso e voluminoso, un accentuato prognatismo, le labbra sottili e la barba ispida e sudata.¹

Con Lombroso, ogni classe di criminale avrà un tipo corrispondente in cui saranno inevitabilmente frequenti svariati agenti inquinanti di carattere ideologico. Singolare il fatto che lo stesso Lombroso attribuisca alla letteratura un eccesso di perversa fantasia quando afferma che: «Sulla fisionomia dei delinquenti corrono idee molto erronee fra i più. I romanzieri ne fanno degli uomini spaventevoli d'aspetto, barbuti in-

¹ Con l'*Anthropométrie* (1871) di Adolphe Quételet, seguita nel 1875 dalle fondamentali *Instructions craniologiques et craniométriques* di Paul Broca, comincia l'incredibile affannarsi intorno alla figura del criminale. Il morbo criminale, in seguito, verrà quantificato e qualificato da Lombroso il cui congegno gnoseologico, pur basandosi su acquisizioni dovute a Giovan Battista Della Porta e a Johann Caspar Lavater, è corroborato da un impianto scientifico all'avanguardia. Le caratteristiche citate fanno tutte parte del prototipo del criminale delineato da Ferri tenendo conto di tutti i risultati raggiunti fino a quel momento dalla fisiognomica scientifica.

fino agli occhi, con isguardo scintillante e feroce, con nasi aquilini»² e scredata, così, quella conoscenza preventiva a lui stesso indispensabile per individuare il germe delittuoso.

La dipendenza dell'uomo dall'ordine biologico e da quello sociale diviene meno stretta con la *Sociologia criminale* (1884) di Enrico Ferri che opera una semplificazione tipologica che lascia più spazio all'uomo dotato di libero arbitrio: la fisionomia del criminale, nei suoi caratteri dominanti, viene affiancata da un'analisi dettagliata delle sue attitudini morali, solo in parte riconducibili a tare fisiche.

La correlazione fra tratti fisiognomici e carattere di un individuo viene messa in crisi dalla narrativa tardo-ottocentesca e da alcuni autori del XX secolo: il gioco che ne deriva nasce dalla prevedibilità di uno schema definito e si sviluppa attraverso un susseguirsi di continui malintesi ed equivoci. L'icona del male assume una colorazione che rovescia gli abituali parametri scientifici che legano i caratteri fisiognomici ad un comportamento abnorme. Il variare della rappresentazione del delinquente in ambito letterario moltiplica le sfumature di chi compie un crimine: il deviante di Émile Zola soppianta la rassicurante immagine del «buon selvaggio» di matrice rousseauiana in base alla quale la malattia e il crimine sono deformazioni ascrivibili esclusivamente alla vita sociale e alla storia. L'interpretazione dei caratteri somatici di un dato personaggio, cioè il suo *modus essendi*, la sua semplice esteriorità si costituisce, nell'istanza di lettura, come dispositivo previsionale circa il suo *modus operandi*. Le ben delimitate categorie utilizzate dalla fisiognomica scientifica lasciano spazio ad un'organizzazione del volto del personaggio disancorata dai canoni socialmente acquisiti e contrastante con il comportamento del deviante.

La bête humaine è uno degli ultimi romanzi del ciclo dei *Rougon-Macquart*. Caposcuola del naturalismo, Émile Zola, nel narrare la storia di Jacques Lantier, macchinista sulla linea ferroviaria Parigi-Le Havre, traccia il quadro di una società, quella francese, che ormai sta per crollare. Attraverso gli assunti ottocenteschi in ambito penale e fi-

² C. Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza ed alle discipline carcerarie*, Torino, Bocca, 1884³, p. 243 (I ed., Milano, Hoepli, 1876). L'edizione francese del testo di Lombroso è del 1887.

siognomico e il loro rovesciamento, Zola mette in crisi il 'sistema' soltanto descrivendolo.

La sua descrizione oggettiva si vela, però, di quel *male borghese* che attanaglia ogni personaggio. Male culturale che, in un certo senso, nasconde quello fisiologico di Jacques, costretto alla resa dai colpi infertigli dal suo istinto atavico. Ne *La bête humaine* visione oggettiva (etica) e visione soggettiva (emica) si fondono, evidenziando, nel loro continuo moto di adeguazione e di allontanamento, il senso di catastrofe che ammantava tutta la proairesi. Zola inventa il suo personaggio e lo inserisce all'interno del suo «reale rinforzato».³

La «catastrofe fisiologica»⁴ di cui parla Roland Barthes si realizza attraverso la minuziosa organizzazione dell'occorrenza-Jacques, la cui forma risulta pluri-dimensionale e, quindi, non immediatamente rivelabile. L'oscillazione patologica del Lantier va oltre il simbolismo codificato del XIX secolo e si de-strutturalizza in una confusione di elementi che non qualifica del tutto la mostruosità del proprio essere. Fino a che punto Jacques è riconducibile ad un tipo? Che giudizio percettivo suggerisce? Cosa nasconde il tipo di Jacques?

La storia è quella di Jacques Lantier, macchinista di locomotive, che assiste all'omicidio del signor Grandmorin, presidente della Compagnia ferroviaria. A compiere il delitto sono stati Roubaud, sottocapo stazione a Le Havre, e sua moglie Séverine. Durante l'istruttoria viene arrestato Cabuche, innocuo gigante dal cuore tenero, ma dai lineamenti selvaggi, mentre Jacques (che, da poco, ha scoperto di essere afflitto da una sorta di follia omicida) diventa l'amante di Séverine. I due continuano a vedersi, incoraggiati dall'indifferenza di Roubaud, ormai dedito esclusivamente ai piaceri del gioco e dell'alcool. Ma la situazione è insostenibile: ora, gli occhi di Séverine chiedono a Jacques di uccidere suo marito. Il macchinista accetta tacitamente ma, sul punto di compiere l'omicidio, aggredisce la donna e la uccide conficcandole un coltello nel collo (il coltello è l'arma usata anche per l'assassinio di Grandmorin eseguito dai coniugi Roubaud). I colpevoli del duplice

³ Cfr. R. Barthes, *Introduzione*, in E. Zola, *La bestia umana* (1890), Milano, Rizzoli, 1995⁶, quando afferma che l'imitazione rinforzata del «reale» è ottenuta da Émile Zola «grazie all'abbondanza della descrizione e alla crudezza dei 'particolari'» (p. 11).

⁴ *Ibidem*, p. 12.

misfatto sono, agli occhi della borghesia parigina, Cabuche e Roubaud: non ben chiaro il reale movente. Jacques è libero. Morirà anche lui, quando, nell'ultima sequenza, cadrà da un treno in corsa, insieme al suo aiutante Pecqueux.

Jacques è un ragazzo di ventisei anni. Alto, bruno: il suo viso sembra regolare e tondo, ma la mascella è troppo pronunciata.⁵ I suoi occhi sono grandi e neri.⁶ Ha la carnagione pallida e la sua pelle è delicata. Ha le mani sottili, ma ingiallite. E' mite e molto malinconico.⁷ Fin da piccolo soffriva di un non meglio specificato male («ma dentro gli si producevano improvvisi squilibri, come della fratture, dei fori attraverso i quali la coscienza gli veniva a mancare in una specie di grande fumata che deformava ogni cosa. Non riusciva più a controllarsi, obbediva ai muscoli, da bestia furiosa»⁸), caratterizzato da febbre e dolori alla testa, che lo gettava in uno stato di profonda tristezza.⁹ Jacques è un assassino. Nessuno, tuttavia, pare accorgersene, né sospettarlo lontanamente: è un onesto lavoratore; le sue abitudini e la sua metodicità sono conosciute da tutti. Di tale competenza comune non fa parte la sua tara atavica.

Considerando il prototipo del delinquente, durante gli ultimi anni dell'Ottocento, non c'è nessuna caratteristica che fa pensare a Jacques. Il suo essere criminale è, tuttavia, molto particolare. L'atavismo che lo contraddistingue appare in modo tanto saltuario quanto improvviso: pur essendo consapevole del suo folle istinto Lantier non riesce a controllarlo. Su questa situazione di non-adequazione tra il convenzionalismo ingenuo di chi interpreta e la peculiarità dell'assassino, si muove tutto il dramma dell'icona Jacques. Nei momenti in cui l'impulso di Jacques sale in superficie, la sua fisionomia muta improvvisamente: gli occhi si intorbidano di una nebbia rossastra, i suoi muscoli fremo-

⁵ Cfr. E. Zola, *La bestia umana* cit., p. 330: «[...] la mandibola si protendeva talmente, come se cacciasse un urlo, che ne era sfigurato».

⁶ Cfr. *ibidem*, p. 46.

⁷ Cfr. *ibidem*, p. 258.

⁸ *Ibidem*, pp. 63-64.

⁹ L'aspetto sano del protagonista de *La bête humaine* nasconde, secondo Gilles Deleuze, l'incrinatura atavica, *la fêlure, l'hérédité, l'Instinct de mort*. Ciò avvalorava implicitamente il concetto di inganno fisionomico (cfr. G. Deleuze, *Zola et la fêlure*, Préface a E. Zola, *La bête humaine* Paris, Gallimard, 1991, pp. 7-24).

no, la mascella accentua il suo già notevole prognatismo. Della sua connotazione originaria non rimane nulla: ecco il vero volto di Jacques.¹⁰ La sua percezione immediata non restituisce il personaggio nella sua interezza. Jacques-in-sé è inconoscibile: Séverine, l'unica che arriva a trarne un giudizio percettivo completo, non sopravvive.¹¹

Al momento del suo assassinio, la percezione di Séverine, fino a quel momento appiattita sul tipo che si era formata di Jacques, si allontana dalla fallacia del giudizio. Percezione primaria e giudizio percettivo si allontanano di colpo, lasciando posto alla sorpresa e alla conseguente sanzione definitiva del processo interpretativo. L'occorrenza elimina il tipo. Il bagaglio psicosomatico di Jacques attiva un'interpretazione che rimane a livello di superficie. Ciò risulta insufficiente, in quanto per cogliere la somiglianza dell'icona-Jacques con la sua reale essenza bisogna operare su livelli interpretativi ben più profondi. Con l'uccisione di Séverine il giudizio percettivo che la donna ha di Jacques viene interrotto e, solo per un attimo, arricchito da un atto che riavvicina l'oggetto immediato alla sua devianza effettiva. Il tipo di Jacques acquisisce, nell'attualizzazione del programma narrativo a lungo inseguito, nuove sfumature. Jacques è un rebus che si risolverà (per Séverine, ma non per tutti gli altri personaggi) nel momento in cui asseconderà il suo impulso ereditario. L'icona a bassa definizione dell'amante muta repentinamente nell'altissima definizione dell'omicida.

L'omicidio si consuma in assenza di testimoni, il cui processo di riconoscimento è sempre sanzionato: Jacques continua nel suo ingan-

¹⁰ Cfr. P. Magli, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995, quando afferma che «Il volto, come il nome, è dunque la figurativizzazione di un ruolo tematico; fissa parentele e incompatibilità semantiche, spesso, è a partire dalla sua manifestazione che si articola il gioco dei malintesi e degli equivoci» (p. 375).

¹¹ A tal proposito cfr. G. Deleuze, *op. cit.*, quando afferma che «Séverine sent autour d'elle un danger, elle l'interprète comme une 'barre', un barrage, entre elle et Lantier, dû à l'existence de Roubaud. Ce n'est pourtant pas une barre entre eux deux, mais seulement la fêlure-araignée dans le cerveau de Lantier, le travail silencieux» (pp. 17-18). Il concetto di *fêlure-araignée* avvicina le tesi del fisiologo Aleksandr Herzen, autore di una *Physiologie de la volonté* (1874) in cui si contestavano scientificamente le dottrine del libero arbitrio. Tra le sollecitazioni del mondo esterno e le reazioni dell'individuo ci sarebbero milioni di cellule midollari che costituirebbero un immenso *labirinto* che condizionerebbe sensorialmente e fisiologicamente l'«io psichico» (pp. 133-134). Cfr. J. Starobinski, *Azione e reazione. Vita e avventure di una coppia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 106-109.

no fisiognomico aiutato com'è dall'ingenua percezione altrui. Il giudizio di Philomène costituisce un'esemplificazione del modo in cui l'inganno di Jacques si perpetra nella società del tempo:

Le mani sottili, il fare garbato di questo ragazzo molto malinconico, dall'aria mite, le parevano leccornie non ancora assaporate.¹²

Tutta la vicenda de *La bête humaine* è da ricondursi ad una semiosicità che non risulta conforme ad acquisizioni precedenti. Da notare che il giudizio percettivo, ingannato nel suo livello interpretativo, ha qualcosa di animalesco: il viso di Jacques, apparentemente inequivocabile, fornisce all'animale pre-categoriale che c'è in lui, una maschera che gli permette di agire indisturbato.

La mediocre società borghese, aspramente criticata da Émile Zola, ritorna nel pregiudizio riguardo determinati canoni fisiognomici: attribuzioni di senso a visi e caratteri che regolano il procedere narrativo, lo orientano. A detta di Roland Barthes, l'autore de *La bête humaine* si rifà ai temi e alle tesi scientifiche in ambito di ereditarietà, affrontati da Prosper Lucas nella prima metà del XIX secolo.¹³ Nel trattato di Lucas, ad uno studio approfondito dell'ambiente sociale in cui 'nascono' i crimini, si affianca il riconoscimento, in un comportamento patologico, di fattori ereditari.¹⁴ La grande idea suggerita dal medico francese al romanziere, è proprio questa: dotare Jacques Lantier (e non soltanto lui) di tare e passioni ereditarie che lo inducano ad uccidere la donna che ama. Un *atavismo*,¹⁵ così come verrà definito più tardi da

¹² E. Zola, *La bestia umana* cit., p. 258.

¹³ Cfr. R. Barthes, *Introduzione* cit., p. 12. *Il Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux* (Paris, Baillyère, t. 1, 1847; t. 2, 1850) di Prosper Lucas costituisce un testo cardine in tema di ereditarietà prima dell'avvento delle tesi di Charles Darwin.

¹⁴ Cfr. R. Villa, *Il deviante e i suoi segni. Lombroso e la nascita dell'antropologia criminale*, Milano, Franco Angeli, 1985, p. 79.

¹⁵ La nozione di *atavismo* è di formazione botanica. Infatti, come afferma lo stesso Villa fu usata «da Antoine-Nicolas Duchesne e da Louis Vilmorin nel XVIII secolo, per spiegare il 'ritorno' delle viole del pensiero alla violetta [...]» (*ibidem*, p. 146). Sono Darwin, prima, ed Enrico Morselli, poi, a definirne l'accezione moderna: il primo nell'opera sulle *Variazioni degli animali e delle piante allo stato domestico* trad. it., 1868; il secondo nel suo *Archivio per l'antropologia e l'etnologia* (1873). La genericità della nozione, sapientemente sfruttata da Cesare Lombroso, ha permesso a Zola di riferirla ad un vasto complesso di fe-

Darwin e Lombroso, che ritorna, anche se non attualizzato come nel caso di Jacques, in molti altri personaggi: la bestialità degli atti compiuti da Misard e da Flore è indicativa di una comune causa originale: tutti sono schiavi di questo male storico che li costringe a compiere un certo tipo di azioni, quasi senza potersene rendere conto.

Vi è una negazione continua del libero arbitrio che sfocia in un determinismo biologico di stampo sia fisiognomico che caratteriale; un non poter non fare¹⁶ che implica l'impossibilità di scegliere e di guidare le proprie azioni da parte dei soggetti di fare.¹⁷ I 'padri' impongono una predisposizione, una tendenza che, con Zola, diviene un fare completamente privo di senso morale. La cultura borghese, pur influenzando ogni singola percezione, non riesce a sanzionare questa devianza latente ed istintiva:

Da quando aveva lasciato la camera con quel coltello, non era più lui ad agire, ma l'altro, quello che tante volte aveva sentito agitarsi nel fondo del proprio essere, lo sconosciuto venuto da molto lontano, bruciato dalla sete ereditaria di uccidere; aveva ucciso una volta, voleva uccidere ancora.¹⁸

Nei delitti de *La bête humaine* è riscontrabile una necessità inconscia di compiere efferatezze; un bisogno che, una volta soddisfatto, diventa insensibilità nei confronti dell'altrui dolore. Il comportamento della 'bestia umana' è così radicato fisiologicamente, che non teme affatto la giustizia francese di fine Ottocento incapace di andare al di là di quella che è l'immagine, ormai stereotipata, del criminale:¹⁹ la col-

nomeni comportamentali (cfr. *ibidem*, p. 145).

¹⁶ In grammatica generativa il *non poter non fare* corrisponde alla categoria modale dell'obbedienza che ben evidenzia un certo grado di partecipazione da parte del soggetto di fare (cfr. nota successiva) e sottolinea il carattere non prescritto del riflesso di Jacques (cfr. A.J. Greimas-J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (1979), a cura di P. Fabbri, Firenze, La Casa Usher, 1986, pp. 257-259, lemma *Potere*).

¹⁷ Il *soggetto di fare*, definito dalla relazione di trasformazione, si distingue dal soggetto di stato, caratterizzato dalla relazione di giunzione con l'oggetto di valore, perché «è suscettibile non solo di possedere qualità, ma anche di effettuare atti» (cfr. *ibidem*, pp. 337-338, lemma *Soggetto*).

¹⁸ *La bestia umana* cit., p. 240.

¹⁹ Cfr. R. Villa, *op. cit.*, quando identifica lo stereotipo del criminale nel volto del boia nel *Martirio di Santa Caterina* di Lucas Cranach il Vecchio (1472-1553): «Il colore della pelle, il taglio dell'occhio, il naso trilobato, le labbra sottili, la fronte sfuggente, il prognatismo, l'ipertricoso» (p. 69).

pevolezza di Roubaud e di Cabuche è nei loro tratti fisiognomici; la loro faccia è quella dell'assassino ideale prodotta da una cultura schiava di immagini popolari e di luoghi comuni. Jacques, invece, riesce a salvarsi.

Jacques è il grande inganno: è capace di un lavoro continuato, è dotato di attenzione, è logico e prudente. Grazie a queste caratteristiche e al suo viso da ragazzo dolce e malinconico, riesce a mimetizzarsi perfettamente all'interno della cultura che lo ingloba. Ciò consente al proprio istinto ereditario di operare come e quando crede, senza che nessuno, né lo stesso Jacques, possa fare nulla per contrastarlo. Il risveglio del patologico emerge nel programma narrativo di base più volte: impulso criminale a cui non fa riscontro una giusta correlazione di *stigate corporee*.²⁰

INGANNO FISIOGNOMICO

CABUCHE e ROUBAUD

- 1 Fronte bassa
- 2 Collo possente
- 3 Mani enormi
- 4 Barba rada
- 5 Sopracciglia congiunte

*Stigate
dell'assassino*

JACQUES LANTIER

- 1 Fare garbato
- 2 Molto malinconico
- 3 Mani sottili e morbide
- 4 Viso tondo e regolare
- 5 Carnagione pallida

PREGIUDIZIO BORGHESE

ANORMALITA'
(COLPEVOLI)

NORMALITA'
(INNOCENTE)

²⁰ Il termine, successivamente molto fortunato nell'accezione indicante gli elementi diagnostici differenziali all'interno del degenerato, venne impiegato per la prima volta da Bénédict Augustine Morel. Prima nel *Traité des dégénérescences physique, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, Baillière, 1857; poi, nel *Traité des maladies mentales*, Paris, Masson, 1860.

Le uniche caratteristiche del Lantier che, in qualche modo, lo avvicinano alla classe dei criminali, sono, a livello fisiognomico, il suo eccessivo prognatismo; a livello comportamentale, un'assoluta non-volontà di associarsi che, a quei tempi, lo rendeva quanto meno sospetto.

Jacques è vittima di un male atavico dalla duplice origine: ad un atavismo personale, fisiologico, si aggiunge un atavismo storico²¹ indipendente dal proprio portato biologico e dovuto a cause ormai disperse nella filogenesi. Il protagonista de *La bête humaine* è un *folle morale* nel senso specificato da James Cowles Prichard nel suo *A Treatise on Insanity* (1833) e poi utilizzato ampiamente da Cesare Lombroso in opposizione alla figura del delinquente nato.²² In quanto folle morale, Jacques è incapace di capire il proprio gesto e di pentirsene, ma ciò, sicuramente, non fa di lui un degenerato. Sembra essere affetto da ciò che Lombroso, sulla scorta del ben differente concetto di *epilessia larvata* di Henry Maudsley, definiva *epilettoidismo larvato*:²³ un *habitus*, una mania che mina in modo indelebile, ma non continuato, la sua personalità. Jacques non degenera seguendo la china di un abbandono morale, bensì obbedendo alle leggi di un'eredità fisica. In lui, direbbe Foucault, «il tempo si appesantisce, diviene più urgente e più presente, come una specie di memoria materiale dei corpi, che totalizza il passato e distacca l'esistenza dalla sua immediatezza naturale».²⁴

Nel momento in cui l'istinto prevale, il protagonista perde la sua identità soggettiva e tende ad essere sussunto dalla malattia. Comple-

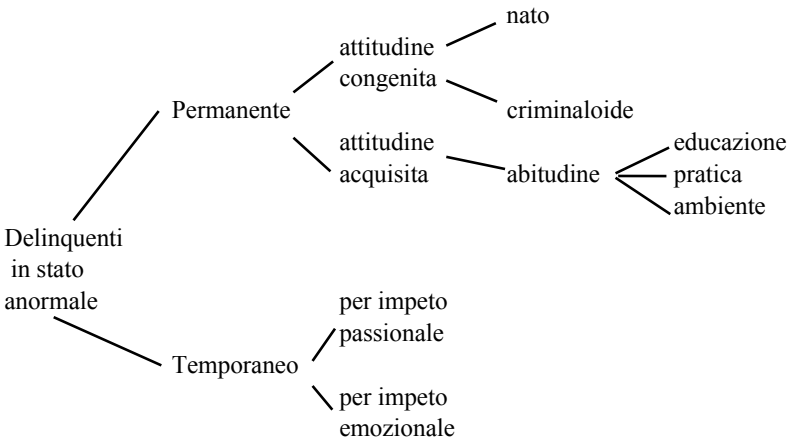
²¹ Cfr. C. Lombroso quando, ne *L'uomo delinquente* cit., pp. 486-488, definisce l'*atavismo storico* in termini di *tradizione*. Cfr. anche il paragrafo sulle *Vestigie delle antiche tendenze criminose*, in *ibidem*, pp. 103-108. Zola, durante la stesura de *La bête humaine*, si servirà anche della definizione di crimine fornita da Gabriel Tarde, ne *La Criminalité comparée* (1886), come di una mostruosità che denota una regressione alle origini della specie umana.

²² Cfr. la definizione di *Moral Insanity* fornita in J.C. Prichard, *A Treatise on Insanity*, London, Marchant, 1833: «Una morbosa perversione dei sentimenti, inclinazioni e forze attive, senza alcuna illusione sensoriale o erronea convinzione dell'intelletto, *cosa che può assolutamente coesistere con una completa normalità delle facoltà intellettuali* [...]» (p. 14; il corsivo è nostro).

²³ «[...] non è da mettersi in dubbio, che la mania omicida non sia talora che una epilessia larvata. [...] un'impulsione omicida irresistibile può irrompere in una persona affetta da nevrosi epilettica, anche senza un vero attacco di epilessia [...] questa esplosione può recedere immediatamente od anche sostituire realmente un accesso di epilessia [...]» (H. Maudsley, *La responsabilità nelle malattie mentali*, Milano, Dumolard, 1875, p. 177).

²⁴ M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* (1972), Milano, Rizzoli, 2000, p. 315.

tamente innocente agli occhi della società (colpevole è colui che viene punito) ritroviamo il suo tipo in quella che ancora Maudsley chiama *zona intermedia*:²⁵ non è un pazzo, né un criminale; è compartecipe di entrambi gli *status*. È una sorta di *delinquente d'occasione*,²⁶ la cui devianza non è immediatamente riconducibile ad alcuna patologia fisica o mentale.



Un'immagine più omnicomprensiva della figura di Jacques la fornirà, in seguito, la tipologia che Salvatore Ottolenghi crea all'interno del *Trattato pratico di psicopatologia forense* (1920). Per quanto i criminali occasionali siano poco investigati, decisamente più chiara e meglio organizzata appare la visione d'insieme. Riportiamo lo schema di Ottolenghi, premettendo che, anche se il carattere della sua patologia è intermittente, Jacques rientra fra i delinquenti in stato anormale permanente per attitudine congenita: le sue 'tendenze' lo classificano come criminaloide; termine che, in fondo, definisce tutti gli assassini inclusi nell'attante collettivo.²⁷

²⁵ Cfr. R. Villa, *op. cit.*, p. 190.

²⁶ Cfr. E. Ferri, *Diritto penale ed antropologia criminale*, «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo delinquente» I (4), 1880, p. 348.

²⁷ Per Greimas è *collettivo* quell'attante dotato «di una competenza modale comune in tutti gli attori che sussume» (A.J. Greimas-J. Courtés, *op. cit.*, p. 57). Nel nostro caso è anche

È possibile, insomma, localizzare l'accesso folle di Jacques nell'ambito della monomania, «una zona oscura e inquietante [che] sembra sovrastare il sapere medico, zona attraversata spesso da un crimine con eclissi e ritorni della ragione».²⁸ Ci troviamo in presenza di quella «pericolosa coabitazione»²⁹ della follia e della ragione che Philippe Pinel aveva già chiamato *folia racionante*. Tale concetto, denominato anche *folia parziale* e precisato, poi, da Jean Étienne Dominique Esquirol nel suo *Note sur la monomanie homicide* (1827), sarà considerato una sventura per la scienza dalla medicina della seconda metà dell'Ottocento. Condurrà, comunque, ad una «concezione della follia come differenza misurabile da una norma in cui verrà a collocarsi l'antropometria lombrosiana».³⁰ Si è situata all'interno di tale zona oscura, dell'incertezza costitutiva legata al concetto di follia racionante, la capacità di Zola di sfruttare una «semiologia dell'esteriorità visibile [...] un'eziologia del determinismo meccanicistico a livello dei sintomi e delle cause remote».³¹

Il malessere latente di Jacques si manifesta per la prima volta in presenza di Flore, ma, *in extremis*, riesce a controllarsi. Il desiderio che il giovane macchinista ha di uccidere sembra scemare nel momento in cui arriva a possedere fisicamente Séverine. Certo del fatto di essere di fronte all'assassina del presidente della Compagnia ferroviaria e ansioso di conoscere un atto (uccidere l'amante) che desidera ogni giorno di più, pone a Séverine una serie di domande:

E allora, il coltello, lo sentisti penetrare, il coltello?³²

sintagmatico, per l'alternanza in cui i singoli attori che lo compongono eseguono un solo programma: sopprimere. Però, la competenza di base che presuppone il fare comune alla maggior parte degli, più o meno occasionali, assassini presenti ne *La bête humaine*, è diversa in ciascuno di loro. Il voler-fare di questo macro-attante (*ibidem*) è sempre attualizzato e spesso realizzato (cfr. gli omicidi compiuti dai Roubaud, da Misard e da Jacques). Solo Flore fallisce nel suo tentativo, ma provoca, comunque, una strage.

²⁸ A. Fontana, *Le intermittenze della ragione*, in M. Foucault (a cura di), *Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello... Un caso di parricidio nel XIX secolo* (1973), Torino, Einaudi, 2000, p. 283.

²⁹ *Ibidem*, p. 282.

³⁰ *Ibidem*, p. 284.

³¹ *Ibidem*, p. 285. I crimini de *La bête humaine* raggiungono «una specie di terra di nessuno di alternanza di lucidità e di delirio» (*ibidem*, p. 286).

³² E. Zola, *La bestia umana* cit., p. 235.

e, ancora:

Dimmi ciò che si prova.³³

Lei, ormai rea confessa:³⁴

Ho vissuto più in quel minuto che in tutta la mia vita passata.³⁵

Jacques risente il sangue che gli fluisce alla testa e gli occhi che si velano e le mani che perdono il controllo. Propone a Séverine, tra il serio ed il faceto, di uccidere il marito di lei, per essere così finalmente felici e liberi di realizzare i loro sogni:

Lei, per tre volte, disse di no; ma *i suoi occhi dicevano di sì*, i suoi occhi di donna amante, tutta presa dall'inesorabile crudeltà della passione.³⁶

In tutti i romanzi di Zola, secondo Gilles Deleuze, la *petite hérédité historique, somatique, des instincts* si affianca, senza mai confondersi, alla *grande hérédité épique, germinale, de la fêlure*; il fatto di cronaca all'epopea preistorica. Le interferenze tra le due eredità andrebbero a costituire il ritmo dell'opera.³⁷ Ne *La bête humaine, Drame e Épos*, istinti ed Istinto di morte si fondono proprio nel momento in cui gli occhi di Séverine propongono un contratto³⁸ a Jacques; il quale, tacitamente, accetta. Dal punto di vista modale, Jacques è completamente libero, ma la persuasione, chiaramente presente negli occhi della donna, provoca in lui una tensione emotiva che lo costringe ad una scelta

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. G. Deleuze, *op. cit.*, quando, a proposito di Séverine, afferma che «[...] elle dit tout à l'amant, elle détaille l'aveu, précipitant son désir dans le souvenir de la mort [...] elle avoue le crime à Lantier, tout comme, contrainte, elle avait avoué à Roubaud ses relations avec le président, qui provoquèrent le crime» (p. 17).

³⁵ *La bestia umana* cit., p. 236.

³⁶ *Ibidem*, p. 266; il corsivo è nostro.

³⁷ G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 11-15.

³⁸ Per la nozione di *Contratto* cfr. A. J. Greimas -J. Courtés, *op. cit.*: «[...] si può intendere per contratto il fatto di stabilire, di 'contrarre' una relazione intersoggettiva che ha per effetto di modificare lo statuto (l'essere e/o l'apparire) di ciascuno dei soggetti in presenza» (pp. 80-81); cfr. inoltre: A. Greimas, *Del Senso 2*, Milano, Bompiani, 1994², pp. 205-215, e G. Deleuze, *op. cit.*, quando afferma: «c'est Séverine qu'il faut tuer, pour que la petite hérédité retrouve la grande, et que tous les instincts rentrent dans la fêlure [...]» (p. 17).

quasi forzata. La donna, come proponente il contratto, è un soggetto di stato che pensa di poter contare su Jacques, soggetto di fare, per la realizzazione delle sue speranze. Tutto è nelle mani di quest'uomo un po' malinconico che, a livello fisiognomico, sembra, come abbiamo visto, la negazione di un essere pronto ad uccidere. Il desiderio del soggetto di stato (non sappiamo, infatti, fino a che punto Jacques voglia uccidere l'uomo) sarà o non sarà realizzato?

Sempre rimanendo a livello di strutture discorsive, consideriamo l'uccisione di Roubaud come oggetto di valore³⁹ per il soggetto di stato; il soggetto di fare non possiede, al momento, una competenza volitiva. Jacques è vicino alla sua vittima ma, all'ultimo momento, non si sente di attribuire il valore che il soggetto paziente ha, invece, già fornito a quell'oggetto.⁴⁰ Non agisce, provocando così, un'insoddisfazione che, nella donna, si spegne in rassegnazione,⁴¹ cioè in un sentimento disforico che non comporta nessuna azione o reazione. L'uomo, deluso anch'esso dalla sua in-azione,⁴² vuole rimediare, e crede di farlo impegnandosi a risarcire la propria compagna e il proprio Io: la prima da una fiducia mal riposta in un altro, il secondo da una fiducia mal riposta in se stesso.⁴³ Tutto ciò si traduce in aggressività 'deviata', perché corrotta da un atavismo che non la utilizza per la realizzazione dell'originario oggetto di valore.

³⁹ A.J. Greimas-J. Courtés, *op. cit.* «L'oggetto – o oggetto di valore – si definisce allora come il luogo di investimento dei valori (o delle determinazioni) con le quali il soggetto è congiunto o disgiunto» (p. 239); cfr. *ibidem*, pp. 377-378, lemma *Valore*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. A.J. Greimas, *op. cit.*: «Al verificarsi dell'insoddisfazione in seguito alla non-attribuzione dell'oggetto di valore spesso si aggiunge un altro tipo di malessere provocato dal comportamento del soggetto di fare sentito come non conforme all'attesa» (p. 225).

⁴² Cfr. *ibidem*, p. 231.

⁴³ Il suicidio di Flore è un altro caso di fiducia mal riposta in se stessi. La giovane donna, delusa, non si sa se dal suo comportamento aberrante o se dal fatto di non essere riuscita ad uccidere Jacques e Séverine, si toglie la vita auto-sanzionandosi. Dopo l'attentato 'fallito', Flore giudica il proprio programma narrativo vestendosi delle funzioni di destinante-giudicatore (A.J. Greimas-J. Courtés, *op. cit.*, pp. 101-102). Frustrata, in seguito alla mancanza subita (di cui non conosciamo la reale essenza), si punisce. Pur uscendo dal *frame*, Flore cerca, per l'ultima volta, di mostrarsi, di attirare l'attenzione. La morte è realizzazione, per lei, inattuabile restando in vita. Jacques è a conoscenza della volontarietà di Flore di provocare il deragliamento del treno, e ne è, definitivamente, inorridito. L'avvilimento della ragazza, la trasporta fino al gesto estremo: il suo volto sfigurato la rende irrecognoscibile a quella società di passaggio che la ha soltanto sfiorata durante tutta la sua esistenza e che, ancora una volta, non può accordarle la giusta attenzione.

Il valore che Jacques vuole realizzare è soggettivo e, in tal senso, diverso da quello della sua ‘complice’: ne deriva una collera⁴⁴ incontrollata ed innata che spinge Jacques verso un fare diverso da quello che i due amanti si erano prefissati:

Gli era ritornata la sete di vendicare le antichissime offese delle quali aveva perduto la precisa memoria, quella ruggine accumulata di maschio in maschio, dopo il primo inganno in fondo alle caverne? Fissava su Séverine i suoi occhi folli, non aveva altro bisogno che di stenderla morta, come una preda che si strappa agli altri.⁴⁵

Il suo atto può essere considerato come un modo per de-virtualizzare un sadismo neanche troppo latente: un atto caratterizzato dalla follia improvvisa di un *raptus* e votato all’osservazione del dopo: il sangue che scorre dal collo squarciato di Séverine e, precedentemente, i suoi rantoli, l’agonia, l’ultimo fremito, la morte:

Nella sua febbre disprezzava se stesso e ammirava l’altro, ma soprattutto *sentiva il bisogno di osservare quella scena*, di appagare la sua sete inestinguibile con la vista di quel brandello umano, fantoccio fracassato, pasta frolla, creatura ridotta così da una coltellata.⁴⁶

Oh, dare una simile coltellata, appagare quel lontano desiderio, conoscere ciò che si prova, gustare quel minuto in cui si vive più intensamente che in tutta un’esistenza.⁴⁷

Finalmente, finalmente! Era pago, aveva ucciso! Sì, lo aveva fatto. Era sollevato da una sfrenata gioia, da un grandissimo godimento, nella completa soddisfazione dell’eterno desiderio.⁴⁸

Jacques solo ora capisce «ciò che si prova». Il contratto ereditario è nel sangue, è nelle mani, è negli occhi di Jacques ed è valido a tal punto, da costringerlo a sconfessare l’altro contratto, quello ‘stipulato’ con la sua amante.

⁴⁴ Cfr. A. J. Greimas, *Della Collera. Studio di semantica lessicale*, in *Del Senso 2* cit., pp. 217-238.

⁴⁵ E. Zola, *La bestia umana* cit., p. 332.

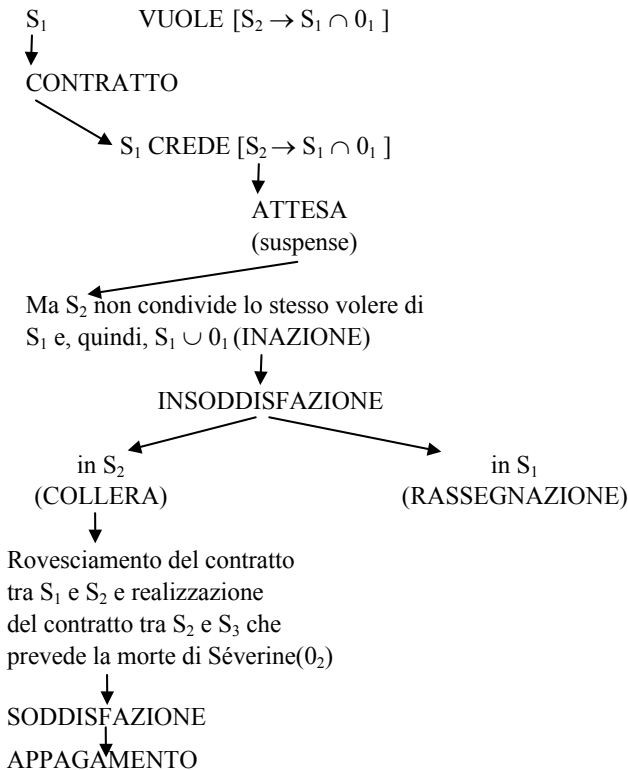
⁴⁶ *Ibidem*, p. 71; il corsivo è nostro.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 237.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 333.

EVOLUZIONE DEL CONTRATTO
TRA JACQUES E SÉVERINE

S_1 = soggetto di stato (Séverine) 0_1 = morte di Roubaud \cap = congiunzione
 S_2 = soggetto di fare (Jacques) 0_2 = morte di Séverine \cup = disgiunzione
 S_3 = determinismo biologico (Antenati) \overline{pF} = non poter non fare



Ad un certo punto della proairesi, Jacques si trova faccia a faccia con Flore, giovane donna dai grandi occhi verdi e dalla fisionomia «selvaggia». ⁴⁹ «Assalito» dal suo terribile male, costringe la ragazza ad «offrirsi» alle sue voglie: nel momento in cui sta per ucciderla, una raffica di vento gli «snebbia» ⁵⁰ la mente. Lantier si dà alla fuga nel tentativo di sottrarsi alla sua incrinatura atavica: ma perché grazie la

⁴⁹ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁰ Cfr. *ibidem*, p. 62.

giovane, innamorata segretamente di lui e, ormai, sul punto di cedere alle sue ‘attenzioni’? A tal proposito Lombroso afferma che nel momento della elezione sessuale vengono eliminate quelle donne con caratteri più primitivi che trasmetterebbero ereditariamente aspetti degenerativi.⁵¹ Jacques, dunque, scappa per sfuggire al ripetersi della sua follia organica, della «*fêlure cérébrale*»,⁵² dirà Deleuze, «l’*Idée de mort sous toutes les idées fixes*».⁵³

Séverine con la sua ‘passività’, con la sua spontaneità, ha, per molto tempo, frenato la ferocia del suo compagno, ma nulla può quando Jacques soccombe al proprio istinto. Quello di Jacques è una sorta di movimento riflesso che già Claude Bernard definiva come «una reazione a cui l’intelligenza o la volontà non partecipano affatto [...] sensibilità senza coscienza».⁵⁴ Nel momento in cui Flore sta per cedere, vinta dalla passione, Lantier riconosce in lei quel primitivismo che tanto lo spaventa. Fugge, per evitare che la ‘bestia’, appena risvegliata, riconosca l’odore ferino di Flore.

Chi è, dunque, la ‘bestia umana’? E, anche, perchè questa contrapposizione timica⁵⁵ tra il sostantivo *bestia* connotato, senz’altro, disforicamente e l’aggettivo, ad esso affiancato, che presuppone una dignità dell’uomo rispetto agli altri esseri certamente diversa e, forse, superiore? L’ambiguità morfologica rende ogni spazio ed ogni personaggio mai del tutto umano e mai del tutto animale, bensì bestiale. L’ibrido che arriva in superficie è composto da una classe di individui dalla fisionomia apparentemente inequivocabile; spesso, però, soggetti di un fare brutale e violento. Séverine, con la sua aria dolce e spaurita, può essere crudele a tal punto da desiderare la morte di un simile? Jacques, con il suo «fare garbato e molto malinconico»,⁵⁶ come può improvvi-

⁵¹ Cfr. R. Villa, *op. cit.*, p. 201.

⁵² G. Deleuze, *op. cit.*, p. 8.

⁵³ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁴ C. Bernard, *Leçons sur la physiologie et la pathologie du système nerveux*, Paris, 1858, p. 340. Cfr. anche J. Starobinski, *op. cit.*, pp. 102-103, quando rileva l’eccessiva indeterminazione della nozione di *riflesso* che, a nostro avviso, avvia il processo di sfruttamento letterario da parte di Émile Zola.

⁵⁵ Cfr. A.J. Greimas-J. Courtés, *op. cit.*: «La categoria timica [...] provoca la valorizzazione positiva e/o negativa di ciascuno dei termini della struttura elementare della significazione» (p. 363, lemma *Categoria timica*).

⁵⁶ E. Zola, *La bestia umana* cit., p. 258.

samente diventare un folle omicida? E Flore? E Misard? Solo chi, poi, sarà condannato dalla giustizia è, agli occhi di tutti, il vero assassino.

Nella società francese di allora si riscontra quella che Ludwig Wittgenstein ha chiamato *cecità per l'aspetto*⁵⁷ e che insorge quando le ipotesi che si avanzano al momento dell'interpretazione di ciò che si percepisce, si dimostrano false. Cabuche e Roubaud (il primo innocente, il secondo non sappiamo fino a che punto colpevole) posseggono le stigmate, storicamente e culturalmente definite, dei perfetti assassini: fronte bassa, collo possente, mani enormi, barba rada, sopracciglia congiunte.⁵⁸

I veri colpevoli, Jacques e Séverine, non sono condannabili: uno perché percettivamente innocente; l'altra perché uccisa dall'amante e, comunque, graziata dalla compiacenza interessata di un impero ormai in crisi, che non avrebbe sopportato un altro scandalo. I due, in ogni caso, moriranno vittime di una sorta di esecuzione capitale. La figurativizzazione di questa società in crisi è l'immagine finale di un treno in corsa e destinato, inevitabilmente, alla catastrofe. Rappresentazione epica dell'Istinto di morte⁵⁹ e risoluzione di tutti gli istinti, la locomotiva costituisce il presupposto essenziale di ogni azione di Jacques Lantier e, allo stesso tempo, un ostacolo insormontabile per tutti i suoi pensieri.⁶⁰

La fisiognomica, da sempre, ha cercato di creare una corrispondenza immediata e necessaria tra il senso manifestato dal volto di un individuo e il senso latente della sua anima. Questo assunto è riscontrabile anche nella cosiddetta fisiognomica 'scientifica' tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento nei lavori di Johann Caspar Lavater e di Franz Joseph Gall. Tuttavia, nello stesso periodo, all'interno della

⁵⁷ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1995, p. 280.

⁵⁸ Per i fattori somatici propri della degenerazione criminale nella cultura del XIX secolo cfr. P. Getreivi, *Le scritture del volto. Fisiognomica e modelli culturali dal Medioevo ad oggi*, Milano, Franco Angeli, 1991, pp. 182-203.

⁵⁹ Cfr. l'articolo di Jules Lemaître su «Le Figaro», 8 marzo 1890, dove si afferma: «E. Zola étudie le plus effrayant et le plus mystérieux de ces instincts primordiaux: l'instinct de la destruction et du meurtre et son obscure corrélation avec l'instinct amoureux. Il est le poète du fond ténébreux de l'homme, et c'est son œuvre entière qui devrait porter ce titre: *La Bête humaine...*».

⁶⁰ Cfr. G. Deleuze, *op. cit.*, quando, a proposito della *fêlure*, afferma: «Elle est l'obstacle à la pensée, mais aussi la demeure et la puissance de la pensée, le lieu e l'agent» (p. 24).

grande letteratura, contrariamente alle teorie di Lavater e Gall, si delinea una distanza sempre maggiore tra senso latente e senso manifestato del volto.

Il processo di significazione che, nella fisiognomica ‘scientifica’, accorda determinati valori e giudizi al volto di un criminale, nell’opera di Émile Zola, trascende, invece, le connotazioni abituali del volto per inferirne, in altro modo, le effettive modalità comportamentali. Negli assassini de *La bête humaine* si viene a creare, infatti, una frattura tra la percezione del dato corporeo e l’etichetta attribuita a questo dai sistemi sociali di riferimento.⁶¹

Dalla mancata corrispondenza tra il sembrare un assassino e l’esserlo effettivamente Zola propone delle strutture figurative che sfruttano sapientemente a livello evenemenziale queste contraddizioni, inscrivendole all’interno di un gioco di malintesi ed equivoci malvagio e beffardo. La letteratura, nell’accordare all’aspetto di ogni individuo un’ambiguità e un’indicibilità nel rapporto tra l’anima e il corpo, anticipa, rispetto alla cosiddetta fisiognomica ‘scientifica’ di fine Ottocento, non solo un diverso atteggiamento filosofico, ma lo stesso cambiamento di paradigma all’interno delle scienze antropologiche e fisiologiche.

La struttura implicita preesistente agli assassini de *La bête humaine* è costituita dalla *fêlure*, la tara atavica dell’assassino stesso. Il fatto di cronaca rimanda alla temperie storica e ideologica. A livello di lettura, crediamo che si debba tener conto di tale immanenza. Nel momento in cui il fatto di cronaca diventa romanzo, esso si fa struttura aperta, informazione parziale.⁶² «Un dio – dice Barthes – si aggira dietro il fatto di cronaca».⁶³

⁶¹ Cfr. quanto afferma György Lukács riguardo alla centralità, nell’opera di Zola, della frattura tra sembiante ed etichetta: «Ma quando, come avviene in Zola, il simbolo deve acquistare una monumentalità sociale, quando ha il compito di imprimere a un episodio di per sé insignificante il sigillo di un grande significato sociale, allora si abbandona il campo della vera arte. La metafora viene gonfiata a realtà. Un tratto accidentale, una somiglianza accidentale, uno stato d’animo, un incontro accidentale *devono* costituire l’espressione immediata di vasti rapporti sociali» (G. Lukács, *Narrare o descrivere?*, in *Il marxismo e la critica letteraria* [1953], Torino, Einaudi, 1973, p. 275; il corsivo è nostro).

⁶² Cfr. R. Barthes, *Struttura del fatto di cronaca*, in *Saggi critici* (1960), Torino, Einaudi, 1972, p. 291.

⁶³ *Ibidem*, p. 299.

Il concetto di *causalità* ritorna, ed è centrale, per la specificazione di quello di *determinismo*, «la causa che determina l'insorgere dei fenomeni»⁶⁴ che Zola trae dalla lezione di Claude Bernard e che riguarda la stessa idea di romanzo dello scrittore francese. Dal mero fatto di cronaca, il *fait divers*, attraverso la nozione di esperimento, che «porta con sé l'idea di un intervento modificatore»,⁶⁵ Zola giunge ad orientare il fenomeno. La genialità di un'opera consiste proprio nel mettere in evidenza la concatenazione causale degli avvenimenti,⁶⁶ «modificare la natura senza uscire dalla natura».⁶⁷

A questa sorta di perturbazione della causalità Barthes associa l'articolazione, l'enunciazione del fatto di cronaca. Il senso, nel momento in cui è posto, viene deluso. È ciò che avviene a proposito dell'interpretazione dell'aspetto di Jacques Lantier: la significazione, intesa come «procedimento sistematico che unisce un senso e una forma, un significante e un significato»,⁶⁸ viene parzialmente elusa; l'avvenimento, vissuto come un segno il cui contenuto è incerto, viene, dunque, *frainteso*. L'occorrenza-Jacques comincia «là dove la causalità, pur continuando ad affermarsi, contiene già un germe di degradazione»;⁶⁹ tale germe risiede in ciò che suggerisce il semiante: una sorta di coincidenza ordinata o, se si vuole, di causalità aleatoria che permette al romanziere di intervenire sul cronista, allo sperimentatore di agire sull'osservatore.

⁶⁴ E. Zola, *Il romanzo sperimentale* (1880), Parma, Pratiche editrice, 1992, p. 53.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 58.

⁶⁶ Cfr. *ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 58-59.

⁶⁸ R. Barthes, *Struttura del fatto di cronaca* cit., p. 299.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 293.

Francesco Cirillo

Tetto Murato di Lalla Romano,
ovvero le virtù della descrizione

Si tenterà qui uno studio della topografia in quelle funzioni, iniziando da quella che Ph. Hamon chiama demarcativa (sottolineatura delle articolazioni della narrazione), che Greimas,¹ tra i primi, riteneva essere sue peculiari: inquadramento degli enunciati narrativi, allestimento scenico, localizzazione e caratterizzazione degli ambienti in cui si svolge l'azione e altre che vedremo in seguito. Verificheremo poi l'assunto di Hamon che vuole la descrizione come «fondamentale operatore di tonalità del testo»:

La descrizione è certamente il luogo in cui il racconto si connota euforicamente o disforicamente.²

Tetto Murato di Lalla Romano, romanzo «pieno di immagini» che «privilegiano una certa immobilità»,³ si offre come giusto campo di prova delle suindicate tesi. Lo spazio del romanzo è articolato assiologicamente: il mondo fuori di Tetto, segnato dalla guerra, si contrappone, come negativo a positivo, al mondo di Tetto; per i personaggi al suo interno la realtà esterna appare lontanissima, anche se quello implica e presuppone questa. Lo spazio di Tetto presenta delle caratteri-

¹ Cfr. A. Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, p. 168.

² Ph. Hamon, *Cos'è una descrizione*, in *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 199.

³ L. Romano, *Nota* alla ristampa di *Tetto Murato*, Torino, Einaudi, 1985, ora in *Opere*, I, Milano, Mondadori, 1991, p. 1067.

stiche proprie dei luoghi idillici: è chiuso da tutti i lati, è acronico, poco o nulla vi accade, lo occupano dei contadini, sempre considerati come indistinta pluralità isomorfa all'ambiente, cristallizzati in azioni che non appartengono né al passato né al presente ma si ripetono costantemente. La protagonista reagisce ai tragici eventi della guerra, male della ragione incarnato dall'intellettuale astenico Paolo, reinventandosi la realtà contadina di Tetto, profondamente segnata dalla miseria e dalla superstizione, fino a farne «luogo magico», spazio utopico fuori del tempo dove il «prodigio dei sentimenti»⁴ costituisce un rifugio per una comunità ristretta che condivide quella accensione degli affetti. La neve portata dal lungo inverno funge da coibente termico, mentre chiude i membri di questa comunità in uno spazio da essa ridisegnato, nel caldo mondo di affetti che li vincola all'interno, li esclude dal freddo mondo degli 'altri'.

Il forte legame affettivo che lega le due coppie di personaggi, Giulia e Stefano, Ada e Paolo, e le affinità intellettuali che individuano delle simpatie incrociate, Giulia-Paolo Stefano-Ada, fanno da diga alla corrente impetuosa della storia, che con la forza irrazionale della guerra travolge ogni cosa imponendo una realtà disgregata e lacerata sino alle sue fondamenta. Ma questo tentativo di imporre un ordine mentale al disordine dell'esistente è votato al fallimento. Una volta terminata la guerra, Giulia sa che non rivedrà più Paolo ed Anna perché la ricostruzione di un nuovo ordine non lascerà più spazio per il piccolo mondo di Tetto: lo spazio dell'idillio ha ragion d'essere fintantoché fuori c'è uno spazio caotico.

Non c'è alcun legame diretto tra i due mondi, Stefano fa da raccordo tra i due ma i fatti che racconta vengono mediati dalla sua abilità affabulatrice che li fa essere agli occhi dei suoi ascoltatori delle 'storie'. Luogo topico d'incontro delle coppie è il letto, «traduce in calore umano la simpatia intellettuale»⁵, potenziale 'galeotto' di furtivi trascendimenti dei vincoli affettivi e sociali, ma che rimangono atti inevasi per l'interdizione dell'azione, norma non scritta che regola la vita di Tetto. Se fuori di Tetto tutto è sconvolto dal disastroso mutamento

⁴ C. Segre, *Introduzione* a L. Romano, *Opere* cit., p. XXVI.

⁵ *Ibidem*, p. XXVI.

dell'azione-evento della guerra, allora in Tetto domina l'invarianza, tutto è statico, c'è posto solo per una serie di accadimenti che si ripete ciclicamente secondo un moto ripetitivo e periodico commesso al *circulus aeterni motus* della natura. Lo sconfinamento dell'infatuazione nel sesso sarebbe stato elemento eccettuativo ed efrattivo dell'ordine idillico.

Per Cesare Segre:

Lalla Romano scrive per cogliere la verità, una verità che non si concede mai intera, bensì in occasioni, illuminazioni, epifanie. Questa verità (anzi questi lampi di verità) non sussiste che nella memoria; la quale è così delicata che le parole possono deformarla, falsarla.⁶

La reticenza diventa efficace mezzo stilistico perché permette di dire meglio che con le parole. Invece di concludere, Lalla Romano accenna, mette sulla strada, lascia e non lascia percepire. Accade così che una delle scrittrici più castigate della nostra letteratura, con *Tetto Murato* abbia sfiorato (vedi le scene che hanno il letto come teatro dell'azione), accarezzato, rimosso delle situazioni che, comunque commentate con parole, avrebbero persino potuto risultare morbose. Sono invece soltanto intriganti, e magari enigmatiche; anche tenere. Vale qui, ma è cifra stilistica e prima ancora mentale della Romano, la frase di Pavese posta in epigrafe al romanzo: «non c'è vero silenzio se non condiviso».

La trasfigurazione dell'ambiente contadino avviene per opera della memoria che fa rivivere alla protagonista sensazioni provate da bambina. Lo svelamento della verità è nella coscienza che recupera il dato memoriale. Il fatto selezionato tra il vissuto, per opera della memoria, viene rischiarato e ordinato dalla coscienza secondo lo schema causa-effetto, passato-presente.

I fatti ripensati sono più chiari, svelano più verità che nel momento in cui sono vissuti.⁷

⁶ *Ibidem*, p. XI.

⁷ L. Romano, *L'uomo che parlava solo*, in *Opere cit.*, I, p. 770.

Il referto memoriale acquisisce significato e pertinenza a livello coscienziale, dove è possibile la sua interpretazione. Tale dato vivificato svolge la sua azione da un angolo solido che gli permette un'interazione con il presente.

La ricerca della verità si affida al tuffo nel mondo dell'infanzia:

Lo studio e la ricerca della verità e della bellezza rappresentano una sfera di attività in cui è permesso di rimanere bambini per tutta la vita.⁸

e ancora:

i poeti sono fanciulli ricercatori di bellezza e verità.⁹

La dimensione infantile è richiamata anche per introdurre un'apertura al fantastico che consente alla protagonista di «restaurare una visione d'universo totale»,¹⁰ di superare le resistenze dell'ambiente, di varcare la soglia che separa i due mondi.¹¹ Giulia per ripararsi dalla potenza malefica superiore della guerra che agita il mondo fuori di Tetto si rifugia nell'*hortus conclusus* fiabesco di Tetto, animato da aiutanti e animali magici, pur trattandosi di apparizioni seminali: la contadina «Sibilla» come la baba-jaga delle fiabe russe accoglie la protagonista nella sua capanna in mezzo alla foresta, fornendole un prezioso aiuto e anche delle utili informazioni,¹² scioglie il mistero della strana malattia di Paolo; lo strano gatto selvaggio di questa. I richiami al mondo della fiaba si fanno diretti nel capitolo XXVII dove la strada per Tetto diviene scenario di un «viaggio misterioso» che termina «come una novella di Andersen, nella cucina di Tetto», o nella citazione della «principessa che nessuno riesce a far ridere» dell'Apertura de *Lo cunto de li cunti*, e ancora «Stefano aveva l'aria di sentirsi entrato in una fiaba». Ma elementi fiabeschi sono sparsi un po'

⁸ Idem, *Un sogno del Nord*, in *Opere cit.*, II, p. 1444.

⁹ *Ibidem*, p. 1446.

¹⁰ I. Calvino, *La tradizione popolare nelle fiabe*, in *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988, p. 123 (ora in *Saggi*, a cura di M. Berenghi, I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1541-1632).

¹¹ Cfr. *infra*.

¹² Cfr. J.M. Lotman, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in J.M. Lotman-B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 153.

per tutto il romanzo: la prima lunga notte che Giulia trascorre parlando con Paolo appare «meravigliosa, irreal»; Ada è per Giulia una «granduchessa da fiaba»; la malattia di Paolo è vissuta dalla moglie e dalla protagonista come frutto di un'incantazione.

Lo stesso intreccio potrebbe essere ricondotto alla morfologia della fiaba russa fissata da Propp: c'è un danneggiamento iniziale (guerra) che provoca l'allontanamento dell'eroe (tutti i personaggi principali lasciano le loro città), la riparazione finale (ricongiungimento di Stefano e Giulia).

L'intero capitolo XIV è una lunga descrizione.

B1

L'entrata alle case era al di là di un vasto pantano, in cui veniva a perdersi il sentiero, nello scuro di un pino e di un platano enormi. La pianura in quel punto si andava abbassando verso un fiume e i sentieri erano infossati, molli. Qua e là sulla pozzanghera affioravano assi e pietre posti a facilitare o almeno a suggerire il passaggio.¹³

B2

Tetto Murato era costituito da un gruppo di case, cortili e orti, il tutto cinto da un muro quadrato.

Si entrava per un arco semidiroccato in un dedalo di orti invasi dalle galline, di muri, di fabbricati.

Orti interrati, sepolti.¹⁴

Ogni referente (oggetto o classe di oggetti) descritto, dotato di una peculiarità funzionale nell'economia del testo, intercetta un piano, una porzione di spazio autonoma, oggetto di una sottodescrizione, nella misura in cui il dato nuovo da esso introdotto rispetta il principio della rilevanza comunicativa, così da renderlo degno d'una predicazione, subordinata, in quanto implicata, alla descrizione del referente principale. La caratteristica dell'oggetto descritto individua e marca il piano, ne costituisce l'unica sua legge. Sarà la descrizione del referente prin-

¹³ L. Romano, *Tetto Murato*, in *Opere cit.*, p. 558.

¹⁴ *Ibidem*.

cipale a gerarchizzare e a dare carattere teleonomico alle sottodescrizioni dei singoli piani, sussumendoli nella sua predicazione. Qui è descritto, attraverso la corografia di Tetto, il graduale processo di avvicinamento, irto di ostacoli, di Giulia alla casa di Ada e Paolo. La descrizione è, secondo la terminologia utilizzata da Manzotti,¹⁵ di tipo poliprospectico – la materia è organizzata in blocchi (B), ognuno con un suo punto di vista – e fa capo ad un osservatore in movimento che imprime alla rappresentazione una progressione temporale e spaziale.

Il cammino dell'osservatore è il filo rosso che tiene uniti gli oggetti della descrizione (sentiero, alberi, fiume, assi, pietre, Tetto), alcuni dei quali sono impedimenti che rallentano il cammino e pertanto motivano, sul piano della logica temporale della narrazione, la descrizione¹⁶ stessa. Gli oggetti, dicevamo, individuano dei piani, orizzontali e verticali, contermini o in rapporto d'inclusione, totale o parziale. Trattandosi di descrizione in movimento tutto ciò che agevola lo spostamento è positivamente connotato. I piani verticali rappresentano o preannunciano gli ostacoli disseminati lungo il sentiero.

La struttura del brano si presenta come *quête* di un personaggio che intraprende un viaggio all'interno di uno spazio limitato e chiuso («il tutto cinto da un muro quadrato»), misurato in ogni centimetro perché la protagonista, che si assume esperienze e ricordi di una pluralità a lei vicina, possa farlo suo e considerarlo un cantuccio sicuro che le permetta di recuperare, nel suo circoscritto campo visivo, l'unità sconvolta del reale. Questo *epos* in sedicesimo comporta all'eroe anche l'affronto e il superamento di prove e passaggi di frontiera (selva, fiume, mura) da viaggio d'oltremondo,¹⁷ che gli meriteranno il conseguimento dello scopo dell'inchiesta, che è, in ultima analisi, il recupero di una

¹⁵ E. Manzotti, «*Ho dimenticato qualche cosa?*»: *Una guida al descrivere*, in G. Bertinetto, *Insegnare stanca*, Bologna, il Mulino, 1982, p. 161.

¹⁶ Il rallentamento della narrazione, per introdurre una pausa contemplativa o semplicemente per soffermarsi su un dettaglio «inutile» al fine di produrre 'un effetto di reale' o altro ancora, è la funzione prima d'ogni descrizione. Qui, inoltre, assume il compito di creare i presupposti che facciano apparire non gratuita la digressione topografica e insieme di accentuare il ruolo oppositivo di alcuni oggetti, il superamento dei quali richiede del tempo, tanto più quanto maggiore è il loro grado di difficoltà.

¹⁷ C. Segre, *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante*, in *Fuori del mondo, I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 25-48.

dimensione affettiva e umana, favorito e integrato da un paesaggio tra il reale e il fiabesco, salvati entrambi dalla realtà lacerante della guerra.

La descrizione inizia con la proposizione del tema principale, il pantonimo secondo la terminologia di Ph. Hamon,¹⁸ o arcilessema: «L'entrata alle case». Il moto di avvicinamento dell'osservatore alla casa segue una direzione di graduale spostamento esterno-interno: spazio aperto-spazio oltre il muro di cinta-esterno della casa-interno della casa.

B1 presenta lo scenario fuori del Tetto, sviluppa la prima «nomenclatura», l'insieme delle sottodescrizioni, ognuna con la sua predicazione caratterizzante, che costituisce il pantonimo. Lo spazio di B1 è saturato orizzontalmente dalla 'vastità' del pantano e verticalmente dalla frondosità oscurante degli 'enormi' alberi. Sono qui presentati i due primi ostacoli, spaziali e visivi, del percorso: il pantano «vasto» e la coppia formata dal pino e dal platano, la cui predicazione, sempre scarna nella Romano, «enormi» amplifica negativamente la gradazione luminosa, già sfavorevole, stabilita dal sostantivo «scuro», limitando così la visione di Giulia.

Il sentiero calcato da Giulia è attraversato e interciso da un fiume che le sbarra la strada. Il fiume è come anticipato dalla «pianura», piano orizzontale che, per influenza proprio del fiume, «in quel punto» si «abbassa», diventa verticale, preannuncia ed esso stesso si confonde con l'ostacolo del momento, «e i sentieri erano infossati, molli»: il sentiero s'inabissa e si avvicina alla consistenza del corso d'acqua. Quando tutto sembra sciogliersi nella liquidità del fiume, senza possibilità alcuna di ripresa dell'azione, ecco che proprio dall'ostacolo, la «pozzanghera», tratto immoto del fiume «in quel punto» determinato (*focus* della descrizione del blocco B1), giungono in soccorso alla protagonista degli aiutanti: «assi e pietre posti a facilitare o almeno suggerire il passaggio». L'azione combinata di piani orizzontali (assi) e piani verticali (pietre) si rivela risolutiva e vincente: la protagonista può riprendere il suo cammino, una volta che le pietre abbiano riportato il sentiero al livello del piano orizzontale di base e che gli assi l'abbiano ricostruito sulla superficie della pozzanghera.

¹⁸ Cfr. Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Parigi, Hachette, 1981, p. 28.

Elementi utili all'analisi del brano ci sono forniti dalla deissi spaziale.

La prima frase di B1 presenta un dato noto, l'unico, che è poi l'oggetto principale della descrizione: le «case». Nulla è qui detto che ci possa aiutare a capire di quali case si tratta, la posizione ad inizio capitolo, poi, aggrava la sua ermeticità e allo stesso tempo ci indica la strada da seguire in quanto crea un collegamento con il capitolo precedente, con un effetto, nella lunga estensione, assimilabile all'inarcatura.

La sua natura di *tema*, se ce ne fosse bisogno, è verificata dall'analisi della deissi contestuale, che lo pone come termine relazionale con punto di riferimento anaforico, recuperabile dal contesto verbale precedente. Tutti gli altri referenti della descrizione, oggetto di sottodescrizioni, costituiscono il *rema* del discorso, non hanno bisogno di un termine relazionale definito negativamente rispetto alla descrizione stessa poiché tutto ciò che necessita per la loro individuazione è fornito dal capitolo in cui si trovano. L'insieme delle sottodescrizioni organizza e orienta il racconto: è lo strumento primo nella acquisizione di saperi circa l'ambiente e i personaggi; prepara l'azione futura presentando un nuovo ambiente; focalizza un personaggio;¹⁹ annoda relazioni tra i personaggi e l'ambiente.

La descrizione non è per la Romano libero abbandono ad un eccesso di gratuità ornamentale, né semplice illustrazione preliminare dello scenario dell'azione narrativa ma registrazione e conoscenza di quella porzione di reale colta nel dettaglio minimo dallo sguardo dei personaggi, il che è tanto più importante quando, come in questo romanzo, l'ambiente è il deuteragonista.

In B1 l'avverbiale deittico locativo «di là» divide lo spazio in due aree ponendo il pantano come linea di displuvio tra lo spazio occupato dal parlante e la regione di Tetto.

Lo sbilanciamento della descrizione verso la regione deittica²⁰ non comprensiva del centro d'orientamento²¹ sottolinea una preliminare esclusione della protagonista dall'ambiente di Tetto, la quale verrà

¹⁹ Cfr. *infra*.

²⁰ Porzione di spazio collegata direttamente o indirettamente con il centro d'orientamento.

²¹ Luogo in cui si trova il parlante al momento dell'enunciazione.

meno una volta oltrepassato il pantano. Questo, infatti, con gli alberi e il muro, costituisce una «frontiera» che apre, una volta varcata, allo spazio dell'avventura, introduce il luogo topico dell'intreccio, teatro delle principali azioni del romanzo.²²

Non appena superata la prima prova, Giulia inizia a sentirsi parte integrante di quello spazio. La subitanità della reazione è marcata dall'inizio *ex abrupto* di B2: «Tetto Murato era...». Il passaggio dallo spazio immediatamente precedente a Tetto a quello di Tetto avviene in ragione della sola catena della sequenza narrativa, senza connettivi logico-grammaticali: i fatti sono correlati solo perché presentati come contigui nel tempo; l'analessi «alle case» della prima frase è indebolita dalla distanza. Il salto appare più evidente perché gli oggetti della descrizione sono presentati così come appaiono agli occhi di un osservatore seguito in ogni suo passo mentre percorre un sentiero ben tracciato dall'epifora (*cf. infra*).

Man mano che Giulia si avvicina a Tetto la descrizione da areale («di là») diviene puntuale («in cui», «in quel punto») e quando gli avverbiali deittici riaprono il campo prospettico lo spazio è ormai circoscritto («qua e là sulla pozzanghera»). La graduale focalizzazione ha raggiunto il culmine, l'adibizione del primo referto topografico di Tetto («Tetto era costituito...») è funzionale a quella dinamica conoscitiva, che si snoda lungo l'asse prossemico *distale/ignoto-prossimo/noto*, che ha fatto della narrativa della Romano una «autobiografia estrema».²³

²² Una vera e propria 'fenomenologia della frontiera' nel romanzo storico ottocentesco è quella che teorizza F. Moretti in un suo intervento, *Verso un atlante storico della letteratura. L'ottocento*, in occasione di un convegno dedicato ai problemi della descrizione i cui atti sono raccolti nel volume collettaneo curato da F. Fiorentino, *Raccontare e descrivere. Lo spazio del romanzo dell'Ottocento*, Atti del Convegno dell'«Associazione Sigismondo Malatesta», Roma, Bulzoni, 1997, poi ripresa, sotto una più ampia prospettiva, nel suo *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1999. Il concetto di frontiera è per J.M. Lotman determinante per la letteratura, tanto in prosa che in versi, nella delimitazione dello spazio: la sua violazione sancisce un atto di volontà e di liberazione dell'eroe dalle sovra-determinazioni ambientali e sociali. Cfr. J.M. Lotman, *Semiotica dello spazio culturale*, in J.M. Lotman-B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* cit., pp. 144-248.

²³ Cfr. G. Palumbo, *Lalla Romano: un'autobiografia «estrema»*, Tesi di Laurea discussa presso il Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria, A.A. 1995-96, relatore N. Merla. Per la Palumbo «l'autobiografismo della Romano è dettato da un bisogno di testimoniare solo ciò di cui l'io ha conoscenza diretta, [...] dalla necessità di adottare il punto

Le tre frasi di B1, tutte con la medesima costruzione, sono segmentate in due tronconi: il primo, costituito dalle proposizioni principali esistenziali-localative, denuncia la presenza e la localizzazione di un oggetto; mentre il secondo troncone rivela di quegli oggetti l'effetto che hanno sul sentiero – voce che, con due occorrenze, più una terza nella variante «passaggio», lega le proposizioni secondarie di tutti e tre le frasi in un'epifora – ponendoli come oppositori (pantano, fiume) o aiutanti (assi e pietre). La relazione 'causa-effetto' o 'premessa-seguito' tra i due tronconi è stabilita da due relative esplicative (1^a e 3^a frase), una descrittiva (la 1^a), l'altra implicita (1^a), e da una coordinazione conclusiva (2^a frase) dove il connettivo 'e' sta per il causale 'pertanto'.

La struttura a vite e il trasformativo (anche se l'azione, per l'uso del riflessivo e del soggetto inanimato, è durativa) «perdersi», che qui si tematizza,²⁴ rimarcano le difficoltà che impegnano il personaggio fino allo scioglimento finale con la ripresa del cammino. Il brano vive d'una interna tensione tra staticità e dinamicità, sanzionata dall'azione e dall'aspetto verbale. La forcella tra i verbi stativi – tre di cui uno permanente («era», «erano infossati», «era costituito») – e i non durativi – un trasformativo non reversibile («si andava abbassando»), un non-durativo puntuale («affioravano») – è complicata dall'ambigua posizione, ma sbilanciata verso i secondi dall'azione risultativa, dei due telici («facilitare» e «suggerire»). Se l'aspetto imperfettivo abituale conferisce un'accezione statica anche ai verbi d'azione, l'applicazione ad oggetti inanimati di verbi non stativi, giusto l'animismo ch'informa tutto il romanzo, diviene qui tecnica di dinamizzazione linguistica della descrizione, con il risultato di far apparire gli oggetti come impietriti in un'azione senza fine. Il grado di antropomorfizzazione del paesaggio diviene massimo nella chiusa del primo blocco, vedi i due telici, quando la natura, madre benigna, sollecita della protagonista la sospensione ad affrangere l'ultima barriera.

di vista di quella parte beneficiaria della storia che gli consente la massima capacità di conoscenza dei fatti», pp. 4-5. Non poco di questo nostro lavoro è tributario delle intuizioni e analisi contenute nella suindicata tesi.

²⁴ Lo smarrimento, fisico e coscienziale, nell'anomia generale del tempo, fa da sfondo all'intero romanzo, investe tutti i personaggi e le reazioni di questi ad esso sono colte a minuzie dalla protagonista per materiare la narrazione.

Abbiamo scelto di analizzare questo medaglione, tra molti altri passi descrittivi presenti nel romanzo, in quanto mima per metafore la funzione che sempre la Romano ha attribuito alla sua narrativa: strumento di un graduale avvicinamento, affettivo e raziocinante insieme, del protagonista al cuore delle cose, dei fatti osservati, più spesso travisti, fino ad «entrare» nei più intimi pensieri dell'«altro», attraverso il superamento di quelle barriere naturali e sociali che ogni uomo, di quel tempo e di ogni tempo deve superare nella sua vita. Lo spostamento dell'osservatore dall'esterno del Tetto al suo interno, fino alla resa del dettaglio apparentemente inutile, riproduce il modo dell'appercezione dei fatti, per cui nella realtà magmatica della guerra un'intellettuale isolata in un paesino di campagna tenta di recuperare una rappresentazione chiara e distinta dell'uomo nelle sue capacità di bene e di male. La descrizione in questo romanzo riveste un ruolo determinante per la sua alta ricorrenza e perché la sua funzione coincide con il proprio della narrativa della Romano: «il peso della descrizione – secondo Pier Vincenzo Mengaldo – tende ad aumentare tanto più quanto la narrativa si assume oneri conoscitivi per non dire antropologici».²⁵

L'accumulazione descrittiva predilige la coppia nominale («pino e [...] platano», «assi e pietre»), più spesso la terna elencatoria («case, cortili e orti», «orti [...] muri e fabbricati», «atrio [...], muri e orti»), altrettanto nell'aggettivazione («infossati, molli», «poveri, accidiosi e malsani») e accade anche con i verbi in funzione di *correctio* attenuativa («facilitare o almeno suggerire»).

Fermiamoci a considerare la ripresa di 'orti' in B2, che non è mera replicazione ma attestazione di *expolitio*; la ripetizione ha in allegazione sempre un dato nuovo riguardante lo stato dell'oggetto.

Dalla semplice apparizione nel tutto ordinato della compaginazione enumerativa, gli 'orti' di quell'ordine si rivelano successivamente contromina, mostrando il suo carattere surrettizio. Il muro di cinta, la cui componente 'ordine' è sottolineata dal disegno regolare ('quadra-

²⁵ P.V. Mengaldo, *Problemi della descrizione*, in F. Fiorentino (a cura di), *Raccontare e descrivere. Lo spazio del romanzo dell'Ottocento* cit., p. 221 (ora anche in P.V. Mengaldo, *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, p. 31, e in *Prima lezione di Stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 137).

to'), è infirmato nella sua funzione protettiva dal momento che appare pericolante. Il caos, rappresentato dagli orti, è anticipato anche dal 'dedalo'. La connotazione disforica, l'abbandono di quel minimo esercizio all'ordine che può essere la cura d'un campo coltivato, lasciato al libero razzolare delle galline o addirittura sepolto, riproduce la temperie di quegli anni di guerra.

Fra i domini sensoriali prevale il visivo: poche ma quanto significative le notazioni cromatiche, tendenti al grado zero d'un diffuso chiaroscuro («scuro», «buio», «blu-nero», «penombra», ecc.), volto ad accentuare altrettanto la derelizione che la clausura del luogo; gli oggetti sono appena schizzati in una sola loro qualità: la dimensione, tendente ad un eccesso che li marca come ostacoli («spessi», «massiccio», «pesante», ecc.); l'aspetto («sbrecciato», «scuri», ecc.); la disposizione, quasi sempre caotica.

Lo spostamento è reso da una serie di descrizioni in successione, che si fanno sempre più dettagliate via via che Giulia si addentra nel Tetto e l'azione rallenta, fino a raggiungere il *climax* con il suo ingresso nell'abitazione degli amici, che il momento vuole ridotta ad una stanza:

B3

La stanza non era «remota». Vi era una mescolanza di rustico e civile, di primitivo e di prezioso che aveva per me il sapore della mia infanzia. Il pavimento di mattoni consunti disuguali, le finestre piccole, le pareti ad intonaco erano rozze, povere; ma la stanza era tuttora popolata dai segni d'una vita gentile, anche al suo tempo chissà quanto schiva. C'erano quadri, stampe colorate della Quattro Stagioni; uguali a Malinconie, sorridevano, il viso ovale reclinato sulla spalla rotonda. Una sola di esse rideva: nascondeva la faccia dietro un manicotto sul quale erano puntate delle viole; doveva essere l'Inverno. Sul canterano c'erano, sotto una campana di vetro, fiori di lana dai colori tenui, stinti; e Ada mi aveva fatto osservare il soffietto di cuoio lavorato, la lampada di vetro verde venata d'oro. Anche a lei piacevano quegli oggetti cari alle donne. [...] *reliquie* di un mondo chiuso e devoto.²⁶

²⁶ L. Romano, *Tetto Murato* cit., p. 560 (corsivo nostro).

L'aspetto antifrastico della litote iniziale, per cui «all'attenuazione sul piano formale corrisponde un rafforzamento sul piano del contenuto»,²⁷ importa una cooccorrenza di tempi che è isostrutturale alla compresenza di oggetti fuori dai loro contesti di appartenenza. Che il senso di 'remota' sia da cogliere in un cortocircuito spazio-temporale²⁸ che attiva entrambe le valenze dell'aggettivo, è anticipato, in modo appena seminale, dalle virgolette basse e successivamente acclarato dal co-testo, il quale mantiene la bidirezionalità propria del tropo. Lo sviluppo argomentativo del discorso anziché sciogliere l'indecidibilità la enfatizza fino a tematizzarla nella 'mescolanza' di coppie aggettivali antinomiche (rustico-civile, primitivo-prezioso), delle quali il primo termine dipende dalla visione dello stato presente dei fatti e delle cose, anche se già edulcorati (vedi soprattutto 'primitivo'), mentre il secondo è in gran parte frutto dell'evocazione, sotto lo stimolo di 'segni gentili', di un passato della protagonista che la spinge a indorare ogni cosa.

Siamo in presenza di una decontestualizzazione plurima, degli oggetti «segni d'una vita gentile» e della casa proiettata dal dato memoriale nel tempo acronico dell'infanzia: temporale (l'intranodarsi di un presente disforico con un passato euforico); spaziale (oggetti borghesi in una misera casa di campagna); funzionale (in condizioni di vita precarie oggetti inutili affollano uno spazio ristretto, ma che per chi vi abita costituisce un riparo vitale dai rastrellamenti).

La 'mescolanza' mostra come nessuna delle possibili letture (spaziale e temporale) della litote che presenta il tema principale venga mortificata dall'esecuzione del testo, perché delle due classi di refe-

²⁷ C. Caffi, *Modulazione, mitigazione, litote*, in M.E. Conte-A. Giacalone-Ramat-P. Ramat (a cura di), *Dimensioni della linguistica*, Milano, Franco Angeli, 1990, p. 188.

²⁸ Il tempo fuori da Tetto, il tempo della Storia, privo di una qualsiasi ratio è tracciato come un susseguirsi di piccoli eventi contigui. Il tempo all'interno di Tetto invece è paradigmatico, procede a balzi, per l'imbricazione passato-presente, che funziona in base a semplici rapporti di similarità tra accadimenti minimi stabiliti da un consapevole traguardare: «sul pianerottolo una piccola finestra rendeva il mondo di fuori *remoto*, come visto in uno specchio» (pp. 558-559). Si noti come l'andirivieni tra passato e presente, tra la creazione di una virtualità a cui non ci si può completamente affidare, tanto da indurre la narratrice a prenderne le distanze, e *raccourcissement*, che implica invece un abbandono a quella dimensione festiva, faccia leva sullo stesso aggettivo («remoto», «non remota»).

renti della descrizione, poi analizzate singolarmente, una è fatta di cose presenti (vicine nel tempo) e fisicamente (nello spazio) prossime al parlante, l'altra di oggetti che appaiono come echi di un mondo che fu ('reliquie di un mondo chiuso e devoto'), che hanno meno della materialità delle cose che dell'impalpabilità del ricordo di una realtà tanto legata ai suoi riti e alle chincaglierie che la sostanziano e così impermeabile al cambiamento che non lo tollera se non come perdita irrefragabile della sua identità.

Il «rustico» e il «primitivo» nel processo evolutivo della storia di una determinata civiltà si situano, come condizioni dominanti, in una fase anteriore a quella in cui vigono il «civile» e il «prezioso», ma la regressione alla barbarie della guerra ha riattualizzato quelle condizioni come dominanti.

La descrizione della stanza mostra i segni del tempo e dell'incuria. La rastremata predicazione è esaurita dal sintagma nominale che coglie dei referenti la forma («disuguali»), le dimensioni («piccole») e soprattutto l'aspetto («consunti», «rozze», «povere»), dati che sono connotati sempre negativamente: l'irregolarità della forma dei mattoni importa il disordine che regna sovrano in quel determinato *milieu* storico, le finestre piccole comportano scarsità di luce, del resto è assente ogni determinazione cromatica, l'aspetto del pavimento quanto delle pareti è indice di precarietà e indigenza. Ad una struttura fatiscente fa da contraltare la congerie degli oggetti inutili («quadri», «canterano», «campana», «fiori di lana», «soffietto», «lampada» decorata), «segni d'una vita gentile», nella quale la narratrice si reimmerge fino a quando non prenderà coscienza che quei segni sono «stinti», «reliquie». La loro descrizione è ricca e particolareggiata: al grigiore della stanza s'oppone un vivido cromatismo («viole», «verde», «oro» e il generico «colori tenui») introdotto dalle «stampe colorate» che addolciscono le pareti «rozze, povere»; di alcuni sono riferiti i materiali di cui sono costituiti («vetro», «lana», «cuoio»); sono messe a verbale indicazioni spaziali relative («dietro», «sul», «sotto»); la predicazione, quanto mai ricca, di ogni oggetto annota quasi sempre più di una caratteristica (i «fiori» sono di «lana dai colori tenui», il «soffietto» è fatto in «cuoio» ma poco ci direbbe della sua provenienza borghese se non fosse anche «lavorato», così come la «lampada di vetro» è «ver-

de» impreziosita da *nuances* in «oro»), giunge ad estendersi per due periodi nell'*ékprhasis* dei quadri, oggetti molto cari a Lalla Romano. La narratrice si abbandona a questa lunga sottodescrizione compensativa dell'anomia del reale, si smarrisce nella serenità diffusa dal soggetto dell'opera, che vale non certo per la sua caratura, del tutto insignificante trattandosi di semplice stampa, ma perché le fa rivivere quell'atmosfera pacificata alla vita che animava i buoni salotti borghesi della sua infanzia.

Qui l'interessante non è tanto l'opposizione di una virtualità euforica a una realtà sinistra, ma il fatto che quella virtualità è come una specie di rovescio della realtà che pure, sotto l'influsso della memoria, vi immane.

La Romano avvicina due mondi così diversi per misurare tutta la distanza che li separa, e che solo un mezzo potente ma consustanziale alla letteratura come nessun'altro mai, la memoria, può fondere in un tutt'uno armonico.

Concludiamo questa breve serie di blocchi descrittivi con l'analisi del tema, disseminato lungo il romanzo, dei letti:

B4

Le cugine ci avevano assegnato una *tetra* stanza, antico salotto della loro madre. Si poteva stare soltanto a letto in quella stanza ingombra di mobili e di *cose inutili*, e per di più *gelata*. Il letto posto nel mezzo della stanza era alto e «bom-bé». Non era un letto matrimoniale e in due, anche magri, si stava *stretti*.[...] il corpo asciutto di Stefano aveva un *buon* odore, io dicevo l'odore del *pane* appena uscito dal forno. Ma era difficile, ormai, ritrovare quel *caldo odore*: troppo era sempre il *freddo* sofferto. I suoi piedi erano *diacci*, e nei capelli gli restava, da quei viaggi, il *triste odore dei treni*.²⁹

B5

Ada mi diede una *camicia*. La trasse da un cassetto del canterano, la sciorinò: era di velo e pizzo, di foggia ricercata. Mi mostrò, nel cassetto, le altre camicie: erano simili a quella, trasparenti, scollate, con volanti. Mi fece notare che alcuni

²⁹ *Ibidem*, p. 526 (corsivo nostro).

trafori non erano merletti ma segni del tempo. [...] Il letto era molto *ampio*. [...] Sul letto era stesa una sola coperta: una pelliccia. Morbida, *calda*, leggera (anch'essa *reliquia* di antiche ricchezze), aveva un nome favoloso: vigogna. La stufa ai piedi del letto mandava *calore*. [...] Io stavo immobile, sotto il peso leggero e dolce della pelliccia, nel *tepore* e lieve *odore* di quel letto.³⁰

Le stanze condividono la presenza delle «buone cose» borghesi, oggetti inutili, relitti d'un passato di colpo cancellato dal precipitare degli eventi e allo stesso tempo ultimo baluardo di resistenza umana, crivellato come la trama della vestaglia di B5, dal caos imperante.³¹ Cosa possa poi tale velleitaria forma di resistenza, mostra il suo affidarsi a «reliquie», termine già in B3 che ritorna in B5 a sottolineare il senso di perdita irrevocabile.

La «separatezza tra realtà esterna e prodigio dei sentimenti» che per Segre si «concretizza e concentra» nel letto³² è presente già nella relazione contrastiva che i due letti, di B4 e di B5, stabiliscono tra loro chiamando in causa le aree semantiche della vista, del tatto e dell'olfatto, tutte bipartite secondo la categoria semica binaria *positivo/negativo*. Giulia è costretta, con suo marito, a stare nel loro letto scomodo, piccolo e freddo, mentre invece di tanto in tanto dorme piacevolmente nel «tepore e nel lieve odore di quel [di Ada] letto *non suo*», che è pure «molto ampio». L'aggettivo si carica di valenze affettive nelle due sinestesie polari di B4: «caldo odore»/ «triste odore». Caldo e freddo assumono valore prossemico: il primo segnala prossimità (vedi B5) e per questo vale come ripresa del «buono» della frase precedente (segnalata dal dimostrativo anaforico «quel»), il freddo ha una connotazione abessiva (l'allontanamento di Stefano da Giulia è causa del patimento del freddo, lui ha i piedi «diacci»; l'impossibilità di scaldarsi, «troppo era sempre il freddo sofferto», è l'impossibilità di colmare la distanza che li separa) pertanto l'odore dei capelli di Stefano è triste.

³⁰ *Ibidem*, pp. 572-573 (corsivo nostro).

³¹ Per Francesco Orlando gli oggetti 'non-funzionali' in letteratura assolvono costituzionalmente il ruolo di contestazione permanente, non manifesta, dell'ordine costituito: «Se in letteratura è prediletta la rappresentazione di cose non funzionali, sarà una riprova non trascurabile della letteratura a contraddire nel suo spazio immaginario l'ordinamento del reale» (cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1994, seconda edizione riveduta e ampliata, p. 10).

³² C. Segre, *Introduzione* a L. Romano, *Opere* cit., p. XXVI.

Rafforzano «tale prossemica degli affetti» i *comparanda* «pane» (=quotidianità) e «treni» (=allontanamento); se nel primo caso la riduzione della metafora alla similitudine che la fonda, ‘l’odore dei capelli di Stefano era buono come il pane fresco fragrante’, è immediata, nel secondo caso le cose si complicano perché ‘treni’ vale sia come termine metaforico, ‘i capelli di Stefano hanno un triste odore come quello che hanno i treni’, sia come lettera con implicatura causativa: i capelli di Stefano hanno un ‘triste odore’ perché passa molto del suo tempo in viaggio sui treni. ‘Caldo’ all’interno del testo vale sempre intimo, familiare, come mostra quest’altro passo, dov’anche è ripreso il senso di appartenenza d’una ricostituita famiglia, pur *sui generis*:

Andavo pensando tra me, per quale ragione avessi voluto portare Stefano a Tetto Murato. Anzitutto per offrire a Stefano il calore di una vera casa, di una vera famiglia. Questo bisogno era profondo, era il bisogno di colmare qualcosa che aspettava di essere colmato.³³

Tempo e Storia di un *Locus Amoenus*

Il «Tetto» funziona come cronotopo principale del romanzo, è il centro di gravità dello spazio attraversato da Giulia che attiva un corto circuito con il tempo della sua vita. La distanza fisica e sociale che separa il mondo borghese di Giulia da quello rurale di Tetto diviene, una volta colmata, motivo di azzeramento della distanza temporale tra il presente di una esistenza sconvolta e il passato della sua incantata adolescenza. La possibilità di uno sguardo ottimista e benevolo sul qui e ora d’un mondo squassato dalla furia degli eventi bellici è affidata al recupero di un tempo lontanissimo. Tra l’immersione in un presente doloroso, di cui Stefano è testimone, e le fughe in un gratificante passato, da cui non vuole staccarsi Ada, Giulia sceglie la condizione anfibia del bambino, che vuol dire recupero di una dimensione trascorsa che consente di guardare al presente con uno sguardo diverso, nuovo, disinteressato ma curioso e pieno d’aspettative. Agli occhi di Giulia la

³³ L. Romano, *Tetto Murato* cit., p. 603.

realtà della guerra presenta aspetti e sfaccettature che non consentono giudizi perentori su fatti e persone. Così dei soldati tedeschi prodighi di aiuti verso la protagonista motivano un commento pieno di umana comprensione per chi comunque la Storia la ha patita non meno degli altri, il che li riscatta di ogni cosa:

Per me la paura dei tedeschi finì da quel momento; non che mi fossero parsi meno temibili perché cortesi, ma perché mi sembrarono, non solo già perduti, ma addirittura salvati.³⁴

Che dei ruoli della vittima e del carnefice nessuno ha la esclusiva titolarità mostra la violenza con cui un partigiano colpisce una spia fascista che passeggia per strada tenendo per mano il suo giovane figlio. L'episodio narrato non vuole però apparire una tardiva resipiscenza dell'autrice, già staffetta dei badogliani accampati sulle Langhe, che infatti si affretta a porre nello stesso capitolo un'adeguata replica con funzione attenuativa: «in quei momenti uno schiaffo, da parte di un uomo armato, era una carezza».³⁵

Attinta la condizione di bambina, ma di una bambina emancipata, Giulia vorrebbe che tutto si fermasse in questa anfibiosità di tempo sospeso, a tal punto che si sforza di allontanare dalla sua mente il pensiero della guarigione di Paolo, possibile motivo di scioglimento del gruppo:

misuravo la nostra felicità presente, mi dicevo che avevo accettato il miglioramento (non osavo pensare: guarigione).³⁶

È proprio l'arresto del fluire del tempo che consente una continua escursione all'indietro e che fa apparire i materiali recuperati dal passato sincroni e così isostrutturali agli eventi del presente che a questi si confondono. Il tempo circolare della fiaba, del sacro, dell'idillio, garantisce la 'splendida avventura' del mondo chiuso di Tetto («mi pareva che fosse veramente un ritorno, un circolo felice del tempo»³⁷),

³⁴ *Ibidem*, p. 650.

³⁵ *Ibidem*, p. 646.

³⁶ *Ibidem*, p. 651.

³⁷ *Ibidem*.

che si conclude nel momento in cui il cerchio si spezza, Tetto si apre al mondo e i suoi abitanti sono catapultati nella realtà dove «tutto *appare* aperto, possibile». ³⁸

Giulia è, dei quattro personaggi, proprio per il suo essere bambina, la meno pronta a cambiare perché avverte meno i disagi della guerra che la magia del luogo.

Paolo è presentato come «simbolo di tutti noi, senza casa, senza calore», ³⁹ incarna la condizione dello sfollato, del fuoriuscito della vita sociale e civile. La sua malattia è figura dell'altra faccia, quella spietatamente reale, dell'isolamento. Se in Giulia questo si presenta come condizione favorevole al recupero di una dimensione festiva della vita, il tempo dell'infanzia, occasione per creare dei saldi vincoli amicali grazie alla messa tra parentesi di tutto ciò che l'uomo moderno si è artificialmente costruito attorno, in Paolo rivela tutto il suo lato tragico. La guerra traccia una radiografia dell'individuo, misurato nella sua capacità di bene e di male. La guerra è una sorta di epoché che rivela l'uomo così com'è. L'incapacità di agire positivamente è nel Paolo che vorrebbe ma non può essere partigiano. La lontananza di Paolo da questo mondo è chiara nel modo in cui nel capitolo XXV il partigiano Lena gli si rivolge chiamandolo «professore» e non con il suo nome di battaglia. Giulia è contenta di Tetto, dei suoi piccoli accadimenti che le paiono eventi come quelli narrati nei suoi amati romanzi, recupera la sua dimensione infantile grazie alla sincrona atemporalità di Tetto. Paolo invece è un intellettuale impegnato che giudica in base all'utile, non come Giulia in base al bello. Lui si sente inutile perché la guerra segna la definitiva perdita del ruolo civile dell'intellettuale e lo costringe a quell'isolamento che Giulia invece teme possa finire. L'uomo saggio non può contrastare la guerra con l'azione bellica (la guerriglia partigiana), ma può recuperare dei valori minimi e fondanti della vita, l'amicizia, un intenso legame fra l'io e l'altro, fortemente minato dalla Storia nel tragico suo dispiegarsi. Giulia è figura di questo saggio fuori della Storia e dentro l'umanità.

³⁸ *Ibidem*, p. 658 (il corsivo è nostro).

³⁹ *Ibidem*, pp. 630-631.

La fuga fuori del mondo e del tempo in luoghi di «privilegiato isolamento» è uno dei *topoi* della Romano che più ha acceso, e ancora fa segnalare qualche sparuto focolaio, il dibattito critico attorno alla sua opera, tanto più quando si presenta come tema centrale in un romanzo ambientato al tempo del secondo conflitto mondiale. L'accusa, al tempo della sua pubblicazione (1957) tra le massime jatture, di antirealismo mossa da più parti alla scrittrice di Demonte si fa fortissima quando a *Tetto Murato* viene assegnato il premio Pavese. Corifeo della difesa d'ufficio dell'Arte Mimetica viene investito Manacorda, che così tuona:

Oggi siamo al punto che nel nome di Pavese si deve combattere una battaglia nel senso di una revisione del realismo? Oggi è bene premiare un'opera in cui la guerra e la resistenza scadono (beninteso, senza nessun malanimo) a pretesto per una privilegiata vicenda interiore. Non vorremmo essere fraintesi: Lalla Romano ha scritto un bel libro, che nel suo genere potrebbe anche essere un modello, ma la funzione culturale di un premio che si intitola a Cesare Pavese può essere svolta da un libro come *Tetto Murato*? Sinceramente ne dubitiamo.⁴⁰

Di ben altro tono il giudizio di un Montale moderatamente ammirato dal romanzo, che lo vede ruotare attorno ad «un misterioso intervallo», l'epoché di cui abbiamo detto, che «aveva rivelato possibilità di destino che poi il ritorno alla regola quotidiana distrugge e rende quasi assurde».⁴¹

Nella leggerezza e nella sensibilità del trattamento di un tema che ha spesso dato adito ad esibizioni di vuota retorica e ad un patetico fuori misura il poeta riconosce il vero, e condivisibile, valore dell'opera: «Non dunque un idillio sullo sfondo di una tragedia, ma un argomento che potrà sempre tentare un poeta quando sia espresso, come qui accade, senza romantiche».⁴²

⁴⁰ G. Manacorda, *Vent'anni di pazienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 403.

⁴¹ E. Montale, *Un nuovo romanzo della Romano*, «Corriere della Sera», 6 maggio 1958.

⁴² *Ibidem*.

Lucio Felici

Due poeti della ‘Marca gioiosa’
nei cataloghi Scheiwiller:
Ernesto Calzavara e Andrea Zanzotto

L’antico appellativo della provincia trevigiana suona, per intero, «Marca gioiosa et amorosa»; e sembra che sia da riferire non tanto all’amenità del paesaggio quanto alla gioconda libertà dei costumi, della vita sociale, degli amori. «Li populi di Trevigi non habendo lege, né statuto, né ordene, vivevano secondo loro desiderii» sta scritto nell’inedita *Cronica trivigiana* del notaio milanese Giovanni Maria Malinpenza, vissuto a Treviso nella prima metà del Cinquecento.¹ Cosa hanno da spartire i trevigiani Calzavara e Zanzotto con questa caratterizzazione della Marca, che – come ogni connotazione localistica e antropologica – rischia di attribuire prerogative che poi si rivelano aneddotiche e fantasiose? Chiariamo subito il loro rapporto con il luogo d’origine.

* È il testo, ampliato e rielaborato, di una relazione svolta al Convegno-Mostra *Le Venezie di Vanni Scheiwiller* (Venezia-San Donà di Piave, 16-17-18, 25 ottobre 2002), manifestazione a cura della Biblioteca Nazionale Marciana, della Città di San Donà di Piave, dell’Università Ca’ Foscari e del Comitato Veneziano della Società Dante Alighieri. Un’anticipazione sintetica è apparsa nel catalogo *Le Venezie di Vanni Scheiwiller. Immagini e documenti*, a cura di A. Scarsella, Milano, Libri Scheiwiller, 2002, pp. 65-71. Le edizioni Scheiwiller, e altre di contorno, sono citate all’interno del testo, tutte le volte che sono oggetto del discorso. Per quelle Scheiwiller è omessa l’indicazione del luogo, che è sempre Milano.

¹ La citazione è tratta da E. Calzavara, *Ombre sui veri. Poesie in lingua e in dialetto (1946-1987)*, introduzione di C. Segre, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1990, p. 339.

Per Calzavara la campagna intorno a Treviso è il luogo dell'eterno ritorno, del richiamo – sono sue parole – che lo «riporta all'età magica dell'infanzia, l'età in cui prevale l'istinto sulla ragione, l'inconscio sul conscio, la parola primordiale su quella letteraria».² Per Zanzotto la questione è molto più complicata. Del suo appartarsi in Pieve di Soligo dette, nel 1960, questa spiegazione alquanto perplessa:

Anche se non ho mai perduto il contatto con i centri della vita culturale italiana, sono rimasto in disparte. Mi chiedo spesso il perché di questo fatto. Circo- stanza mi legarono al paese; ma in fondo non sentivo particolari stimoli a partire, pur non essendo felice di restare. Devo dire, con tutto il rispetto di chi tenta di tener viva una qualunque fiamma nei nostri centri, che da questi non mi ha mai raggiunto la forza, l'intimazione di un clima necessario. Nessuna città è stata per me 'categoria'.³

Ma successivamente la spiegazione si andrà configurando e precisando in termini drammatici:

Ho visto deteriorarsi questo luogo fino a non riconoscerlo più, fino al suo disfarsi in un'altra fisicità, oltre che in un'altra situazione socio-antropologica, a livello inimmaginabile.

È così che ci si sente strappare piedi e membra e corpo. Il tappeto su cui sempre si camminava dapprima si deteriora, poi diventa irreperibile, maciullato da un vero e proprio cannibalismo (non saprei come definirlo altrimenti), che oltre a imbottire di mostruose fabbrichette e fabbricati immensi ogni angolo, fa della campagna e del lavoro dei campi mercato del 'tempolibero', quando per millenni è stato invece luogo della vita e della lingua quotidiana. Le espressioni, i nomi, i gesti, i luoghi vengono divorati e trasformati in strizzate d'occhio, lusinghe dell'agriturismo, dell'equitazione o del giardinaggio. Cambia in questo modo completamente il rapporto millenario tra lavoro e paesaggio, tra agire e parlare dell'uomo.⁴

Pieve di Soligo è perciò diventato il luogo dove egli si è appostato per vivere e patire nei guasti di un microcosmo le catastrofi del macro-

² E. Calzavara, *Rio terrà dei pensieri*, a cura di M. Rizzante, prefazione di C. Segre, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1996, p. 50.

³ In E.F. Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 440.

⁴ A. Zanzotto, *Una esperienza in comune nel dialetto*, prefazione a *Cinque poeti in dialetto veneto*, «In Forma di Parole» n.s. IX (3), 1998 (poi in *Scritti sulla letteratura*, II, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 424-425).

cosmo. Cosa resta allora della leggenda della 'Marca gioiosa'? Immaginiamo che in entrambi i poeti, Calzavara e Zanzotto, il gusto, attribuito ai trevigiani, del vivere secondo i propri desideri si sia tradotto in audaci sperimentazioni formali, in spericolate alchimie linguistiche.

Fatta questa premessa, generale e generica, ci stringiamo, come vuole l'occasione, alla mappa dei cataloghi Scheiwiller, fatta, ahimè, di innumerevoli tessere sparse, talune forse perdute.

* * *

Ernesto Calzavara (Treviso 1907-1999) compare per la prima volta nel 1950, come editore-curatore di un testo in antico trevigiano negletto dalla critica: *El pianto de la Verzene Maria* di fra Enselmino da Montebelluna, un agostiniano vissuto intorno alla prima metà del XIV secolo. Il poemetto, pubblicato nelle «Edizioni varie» di All'Insegna del Pesce d'Oro (quando a dirigerla era ancora Giovanni, il padre di Vanni), è oggi riprodotto in appendice alla raccolta *Ombre sui veri* (*veri* = vetri), nella riedizione garzantiana della collana «Gli Elefanti» (Milano 2001), corredata da un compact disc con letture di Marco Paolini. La dotta Nota che Calzavara fa seguire al *Pianto* si intitola *Incontro con fra Enselmino* e, al di là del gusto erudito, si tratta infatti di un 'incontro' per così dire 'personale', di una immersione in un antico reperto della lingua madre che fa presagire gli esiti imminenti del poeta Calzavara, il quale, nel '50, aveva al suo attivo alcune *plaquettes* fuori commercio, dove il dialetto si affacciava timidamente tra l'uso prevalente della lingua. Poi, nel 1960, a dieci anni di distanza dal *Pianto*, uscì il vero libro d'esordio, intitolato decisamente *Poesie dialettali* (Edizioni di Treviso-Libreria Canova): versi di un dignitoso epigono della tradizione veneta, che sapeva guardare con l'occhio giusto a Giotto e a Noventa, oltre che al Pascoli georgico e a Saba, tenendo bene in mente la lezione milanese di Tessa.⁵ La rivelazione avvenne, però, sei anni dopo, nel 1966, e proprio con un libro pubblicato da Scheiwiller nella collana «Acquario»: *e, Parole mate, Parole pòvare*. È la raccolta salutata da Cesare Segre come una «seconda nascita» di

⁵ Cfr. F. Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 277.

Calzavara, «perché le poesie di questo volumetto rivelano la scoperta, nelle sue estese letture di poeti, di procedimenti – periodi lasciati in tronco, uso rarefatto dell’interpunzione, inserti di linguaggio tecnico e burocratico, valorizzazione fonica e svuotamento semantico delle parole – che offrono il miglior correlativo espressivo ai suoi problemi esistenziali». E «questi procedimenti venivano portati per la prima volta al dialetto, rompendo coraggiosamente la tradizione conservativa, che pesa su molta poesia dialettale, con gli effetti della modernità, che in questo modo riuscivano potenziati». ⁶ Le acrobazie della lingua – competitive con le esperienze più temerarie delle avanguardie – trovano il loro fondamento e la loro necessità nel rapporto problematico fra l’io e le cose, fra l’animato e l’inanimato. La congiunzione *e*, che arditamente fa da titolo, compendia e visualizza, secondo Calzavara, tutto questo intrico di tensioni: «La poesia stessa», ha dichiarato, «è in fondo una piccola grande “e” che sta sempre a un’altezza mediana, tra la terra e il cielo, tra il sensibile e il sovransensibile». ⁷ Insieme con la *e*, o subito dopo, assume valore e funzione *fra*, *infra*, ed ecco il secondo libro scheiwilleriano, del 1976, col titolo *Come se. Infralogie*, ancora nella collana «Acquario». Senonché il *fra*, più che congiungere, interrompe, ostacola e drammatizza la rete dei rapporti; e allora la lingua delira ed esplose in un’orgia di parole senza significato, come nell’emblematica *Ricerca per un Robot*:

Io no consapevole
io solo Robot robotto botto
bòtte bòtte bòtte.
BUUM
S-ciopà morto Robot
par sempre.⁸

Il passo ulteriore ed estremo è la resa della parola ai segni, ai simboli, alle icone, ed è ciò che avviene in *Cemabalo scrivano. Esercizi per dattilogrammi*, terza raccolta del Pesce d’Oro (1977), questa volta non in «Acquario» ma in «Poeti» a cura di Vanni Scheiwiller. Il quar-

⁶ C. Segre, *Introduzione a Ombre sui veri* cit., p. VIII.

⁷ E. Calzavara, *Rio terrà dei pensieri* cit., p. 50.

⁸ Ora in *Ombre sui veri* cit., p. 118.

to e ultimo volume sarà *Rio terrà dei pensieri* («Acquario», 1996), titolo bellissimo – tratto dalla toponomastica veneziana, col richiamo funereo all'«interramento» – di un libro composito, fatto di scritti di poetica, di poesie inedite o sparse e di un'ampia scelta di aforismi. È anche il libro, a mio parere, che scopre i limiti di Calzavara, laddove il suo incessante teorizzare su poesia dialettale e poesia in dialetto – canonica distinzione che risale a Pancrazi – si intrappola in ragionamenti astratti, sofisticati, e così, per fare un esempio, non riesce a spiegare un caso come quello del Belli «in cui un poeta cosiddetto dialettale riesce a liberare un significato universale, pur mantenendo un forte accento regionale» (p. 53). Ma questo, evidentemente, è un modo sbagliato di impostare il problema, in quanto astrae e cristallizza l'idea di dialettalità. Del resto, è proprio l'ansia di conquistare un postdialetto, che si intoni alla società industriale, ad appannare a tratti la vocazione, pur autentica, di Calzavara, aprendo uno iato insanabile tra una poesia intensamente sentita e risolta come *Tera del me corpo* («Tera del me corpo/ paese mio pian/ par alzar te de più/ te dà la man/ qualche riveta soto la montagna...»)⁹ e gli algidi sillogismi, i giochi di parole, le icone di certe *Infralogie* che hanno fatto la felicità dei semiologi.

Con le eccezioni di *Analfabeto* (Milano, Guanda, Società di poesia, 1979) e di *Le ave parole* (Milano, Garzanti, 1984) – peraltro largamente antologizzate in *Ombre sui veri*, che, come si è visto, ha la doppia sigla Scheiwiller-Garzanti, 1990 – il cammino poetico di Calzavara si è dunque snodato quasi per intero sotto l'Insegna del Pesce d'Oro. È lecito perciò parlare di una lunga fedeltà, e chi vuol sapere qualcosa dell'amicizia tra poeta ed editore, e del carattere difficile del poeta, potrà leggere con profitto e divertimento la bella testimonianza resa da Vanni in un incontro sulla poesia veneta del '99, ossia nell'anno che anche la morte li avrebbe accomunati.¹⁰

* * *

Diverso il rapporto tra Scheiwiller e Andrea Zanzotto (Pieve di Soligo, Treviso, 1921), il quale nel suo affettuoso ricordo di Vanni ha

⁹ In *e*, *Parole mate, Parole pòvare*, ora in *Ombre sui veri* cit., p. 60.

¹⁰ In AA.VV., *Verso Poesia. Incontri con la grande poesia veneta 1999-2000*, Venezia, Comune di Venezia-Municipio di Mestre, 2001, pp. 37-40.

confessato: «mi resta il rammarico di non aver mai pubblicato con lui una raccolta vera e propria di versi, anche se *A che valse?* e i cori per *E la nave va* di Fellini, o certe traduzioni come quella da Maria Banus, non mancano di una loro consistenza».¹¹ In realtà la sua è stata una collaborazione che è durata per circa un trentennio, ma a piccole dosi, in modo intermittente e carsico, nel senso che si annida nei meandri degli infiniti rivoli dell'editoria di Scheiwiller, tanto da sfuggire, in alcuni casi, all'occhio del più zelante dei bibliografi. In conclusione, la storia di Zanzotto s'incrocia a tratti con quella dell'amico Vanni, ma ne resta sostanzialmente fuori. Del resto Zanzotto, e non da oggi, è un classico del Novecento, sicché sarebbe improprio parlare di lui, della sua opera, in relazione a un editore, sia pure un editore d'eccezione come Scheiwiller. Tuttavia, proprio perché è un classico, non sarà disdicevole raccogliere qualche briciola bibliografica che lo riguarda, senza pretendere, in questa sede, di ripercorrere le analisi, i discorsi critici che si sono accumulati sui suoi testi da circa cinquanta anni.

Salvo smentita, la sua apparizione più antica nel catalogo del Pesce d'Oro risale al 1964, con un titolo sorprendente della collana «Pagine di letterature straniere antiche e moderne»: un'antologia di poesie, *Nuovi spazi*, della rumena Maria Banus, curata insieme con Dragus Vrînceanu. Strano interesse per questa poetessa, quasi sconosciuta in Italia, che aveva esordito nel 1928, quattordicenne, su «Bilete de papagal», la rivistina di Teodor Arghezi, intonando poi la sua voce al verbo rivoluzionario, senza rinunciare alla propria vena lirica appassionata, dove l'amore è cantato come forza sociale, scatenante e liberatoria. Un'amica rumena, che insegna all'Università di Bucarest, mi ha confidato che la Banus, poetessa autentica, per un certo tempo è stata dimenticata anche nel suo paese, perché troppo amata dal regime comunista. Nata a Bucarest il 14 aprile 1914, la Banus combatté nelle file della Resistenza durante l'occupazione nazista e, dal 1947 al 1965, fu una fervente sostenitrice dei governi filosovietici, che la canonizzarono gratificandola con numerosi premi, diffondendo le sue poesie nelle scuole, finanziando pubblicazioni e traduzioni dei suoi

¹¹ In AA. VV., *Per Vanni Scheiwiller*, Milano, Libri Scheiwiller, 2000, p. 298.

scritti. Tuttavia, dopo il '65, cominciò ad attraversare una lunga crisi ideologica, che la allontanò dal potere e la convertì a una poesia più intimista, nutrita di tormenti spirituali. Trascorse gli ultimi anni tra Parigi e Bucarest, dove è morta per un incidente il 14 luglio 1999. Ha lasciato un'opera imponente: raccolte di versi, prose evocative e autobiografiche, articoli di politica e cultura, testi teatrali, libri per bambini e tantissime versioni di grandi poeti europei.¹²

A nessuno degli intervistatori del poeta della *Beltà* e del *Galateo in bosco* è venuto in mente di chiedergli il perché del suo interesse per la Banus; si potrebbe sospettare che *Nuovi spazi* sia registrato nelle bibliografie senza averlo visto. È un minuscolo volumetto (cm 9,7×11,7) di 37 pagine, tirato in 500 copie numerate, che sono riuscito a procurarmi con qualche fatica in antiquariato. Purtroppo è corredato soltanto da una sobria «Notizia» bio-bibliografica sull'autrice, senza alcuna prefazione o presentazione dei curatori. Le diciotto poesie trascelte – senza originale a fronte – attraversano un lungo periodo, dal 1937 al 1961, quindi dagli orrori della guerra agli entusiasmi per il mondo nuovo che ci si attendeva dalla Rivoluzione. I massacri nazisti non hanno cancellato l'«umana sembianza»:

Gridano le immense spaccature,
geme la terra colpita,
scivola sulle vetrate
ritrovata l'umana sembianza.
(*Inno sotto i carri armati*, p. 11).

La Rivoluzione, lavacro universale, fa sognare utopiche palingenesi:

Tu immergi, Rivoluzione, ogni cosa
nel tuo severo bagno di acido.
E mondi spogliati dalla ruggine
mi chiamano, sfolgorano, sbocciano.
(*E la mela, e il pane*, p. 23)

¹² Per la vita e la bibliografia di Maria Banus si veda M. Zăciu-M. Papahagi-A. Sasu (co-ordinatori), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Bucaresti, Editura Albatros, 2000, pp. 57-60. Devo alcune notizie alla prof. Smaranda Elian dell'Università di Bucarest e alla prof. Teresa Ferro dell'Università di Udine, che qui ringrazio.

La mano e il gusto di Zanzotto si avvertono nella maestria del verso che si allarga e si contrae, focalizzando immagini forti, talora violente. Come pure è zanzottiana l'immersione non idillica (anche mostruosa) nella natura vegetale:

Betulle sottili incontravo, e bianche e morte.
Sotto i piedi calcavo erba come nervi sottile.

Nel bosco mi son trattenuta, ho ascoltato.
Continuamente gocciava, continuamente
lacci agili e verdi oscillavano per impiccare.
(*Nel bosco*, p. 13)

Sono sintonie che appena si indovinano, perché non risulta che Zanzotto si sia mai pronunciato sulla poesia della Banus; ma certamente non fu occasionale l'incontro con essa, dal momento che trentasei anni dopo avrebbe ricordato *Nuovi spazi* tra le cose fatte per Scheiwiller che «non mancano di una loro consistenza».

Del 1970 è la pubblicazione più nota: *A che valse? (Versi 1938-1942)*, strenna per gli amici di Paolo Franci, una *plaque* a cura dello stesso Vanni, tirata in 300 esemplari numerati e fuori commercio (in copertina una litografia di Piero Dorazio), che riunisce quindici poesie giovanili, sulle quali gli studiosi si sono esercitati per rintracciare le impronte dei simbolisti e degli ermetici, isolando qua e là i presentimenti della futura poesia di Zanzotto. La Nota dell'autore, a seguito dei testi, fa trasparire cautela ed esitazione, come se volesse prevenire (inutilmente) le inevitabili congetture e illazioni della critica:

A che valse? è un titolo premesso ora a questa serie abbastanza omogenea di componimenti, scelti tra molti altri appena anteriori o contemporanei alle origini di *Dietro il paesaggio*, che è la mia prima raccolta di versi (1940-48). La scelta, più larga di quella che viene qui presentata, era già stata compiuta, con molte incertezze, poco dopo il periodo della composizione.

Nel '97 era in bozze una seconda edizione, che però non venne alla luce perché andò a intrecciarsi con la preparazione del «Meridiano» di Mondadori.¹³ Dalle bozze – che ho potuto vedere grazie alla cortesia

¹³ Mi riferisco ad A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Del Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999.

della Redazione Scheiwiller – si ricava che essa era destinata al numero 2 della collana «Bilancia», a cura di Annalisa Cima e Vanni Scheiwiller. Nove erano i testi aggiunti alla prima edizione e nove quelli che sarebbero entrati nel «Meridiano». I testi e la loro disposizione coincidono, con una sola eccezione: l'incremento previsto per Scheiwiller si chiudeva con «*Un giorno non avrò gioia né doglia*», che scompare nel «Meridiano», sostituito – non in chiusura ma al quarto posto – da «*Nell'era della silenziosa pace*». Interessanti sono, nelle bozze, alcune annotazioni dell'autore, per esempio dove chiede che si introduca «una linea che stacchi la nuova parte dalla precedente», avvertendo che «la datazione di questi componimenti è incerta, ma rientrano tutti fra il 1941 e la prima parte del '42». E poi, fra parentesi, un suggerimento: «Forse sarebbe meglio metterli *dopo* il testo di “A che valse”, anche in corrispondenza del titolo». Per «testo» si deve intendere, ovviamente, non il componimento eponimo, ma l'intera raccolta del '70 che si apriva con *Figura*. Nel «Meridiano» – optandosi per l'intitolazione generica *Versi giovanili (1938-1942)* – è venuta meno l'opportunità di staccare o invertire i due gruppi. La decisione di includerli nel *corpus* è stata sofferta, perché Zanzotto vuole che la sua poesia cominci da *Dietro il paesaggio*.

Altri versi zanzottiani vanno cercati con il lantermino. Una poesia in memoria di Pasolini («*Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan*»), si legge nel catalogo della mostra di disegni pasoliniani allestita a Ferrara nel 1978 (*Pier Paolo Pasolini: i disegni 1941-1975*, a cura di Giuseppe Zigaina, prefazione di Giulio Carlo Argan, saggio di Mario De Micheli, 1978). È una meditazione struggente su due esistenze, quella propria e quella del poeta assassinato, l'una ferma, «impetolà 'nte i versi», l'altra spesa dappertutto con la sua «passion de tut»: esistenze separate, «ma pur ghe n'era 'n fil che 'l ne tegnèa/ de quel che val se 'véa l'istessa idea». Uno degli omaggi più belli e più veri alla memoria di Pasolini.

Su tutt'altra tonalità la poesia per il funerale di Toti Dal Monte (*Co è mort la Toti*) che sta in appendice (pp. 119-120) al libro di Egidia Sartori, *Le mie memorie con Toti Dal Monte*, prefazione di Lorenzo Arruga (Libri Scheiwiller, collana «Scritture trevigiane», n. 3, 1995): un «funerale» quasi festoso, dove il dolore si scioglie in dolcezza di

rugiada quando il sindaco fa girare sul fonografo il disco di Toti che canta «Un bel dì vedremo», infondendo un'illusione di immortalità («No, gnessun no pól morir/ no l'morirà»).

Le due poesie sono presenti, l'una accanto all'altra, in *Idioma* (Milano Mondadori, 1986), quasi a formare un dittico nella sottosezione dedicata a personaggi scomparsi, famosi o ignoti, e che ha una sorta di continuazione nel poemetto *Mistieròì* (ispirato ai piccoli mestieri in via di estinzione) che, prima di assestarsi in *Idioma*, era uscito in edizioni separate nel '79 e nell'81; ma la riedizione Scheiwiller dell'84 ha un valore particolare perché si abbina alla traduzione in friulano di Amedeo Giacomini (*Mistieròì – Mistirús*, con postfazione di David Maria Turolfo e tre acqueforti originali di Giuseppe Zigaina, in allegato la lettura dei due autori su nastro magnetico): due dialetti confinanti, che si rispondono l'un l'altro per salvare memorie e figure di una medesima antropologia, la quale, proprio per la sua arcaicità, si presta alla trasfigurazione mitopoietica (fuor del dialetto, *mistieròì* è un vocabolo che fa pensare a *mistero*). Parlavo di 'continuazione' perché *Mistieròì* allarga, nella parte finale di *Idioma*, la tematica della memoria dei morti e dei *funeralia*.

Ignoti alle bibliografie sono i contributi poetici di Zanzotto al volume *Sonreído va el sol*, poesie e studi offerti a Jorge Guillén, a cura di Pablo Luis Ávila, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1983. L'omaggio era per il novantunesimo compleanno del grande poeta della Generazione del '27, amato e tradotto da Montale, Luzi, Bo, Macrí, e che a Scheiwiller – suo principale editore italiano – fu legato da lunga amicizia: «muy buen amigo mío», dice di lui nella lettera indirizzata da Málaga il 27 ottobre 1982 ad Ávila, il cui autografo è riprodotto in apertura di libro. Zanzotto è presente con una traduzione-imitazione della poesia *El balance* (*Bilancio*, p. 136) tratta dalla raccolta *Aire nuestro* di Guillén e con due «Poesie del gennaio 1983» (p. 138). Di *Bilancio* citerò soltanto il suggestivo attacco («Passano gli anni./ Il bilancio fatale s'impone/ anche ai più sprovveduti») che si riplasma sulla lenta cadenza, malinconica e meditativa, dello spagnolo: «Pasan los años y el fatal balance/ Se impone ya a los más desprevenidos». Delle due poesie originali, solo la seconda («Il cielo è limpido sino ad/ essere sconosciuto...») confluirà in *Idioma*, mentre la prima ne resterà esclusa, e merita perciò di essere riportata:

Luci non manifestabili, mai
sfuggite a incontrarci, se non ora.
Ma esigono troppo, pur esse.

Luci dell'eleganza – segnalate
nel non-più-differibile
Arresto e inclinazioni illimitanti
e fors'anche
insopportabili oblazioni
e mirabilia d'inchieste universali
Esigono troppo – esigono forse
male male male.

È già una poesia 'fosfenica', basata su intrecci di luci e diffrazioni ottiche che si allargano in complicati simbolismi (della parola come dell'inconscio), dove si accampa l'insorgenza delle «inclinazioni illimitanti» che, esigendo il «troppo» dall'io cosciente, lo costringono al «male», al dolore.

Altra rarità bibliografica sono i *Cori per il film «E la nave va»*, con sei disegni di Federico Fellini, pubblicati nel 1988 con il marchio Libri Scheiwiller, in una edizione fuori commercio per la Banca Provinciale Lombarda. I *Cori*, musicati da Gianfranco Plenizio, erano già usciti da Longanesi (Milano 1983), adattati all'interno del soggetto cinematografico di Fellini e Tonino Guerra, nella trascrizione di Gianfranco Angelucci. L'edizione Scheiwiller è altra cosa perché restituisce al testo non soltanto la sua specifica autonomia, ma anche la completezza e la struttura originarie, riproducendo l'autografo che Zanzotto aveva steso con somma cura e limpidezza. Per confrontarlo con il trattamento cinematografico occorrerebbero adeguati strumenti audiovisivi. Accennerò soltanto al fatto che Zanzotto l'aveva originariamente scandito in otto sequenze (dodici se si calcolano le scansioni interne), ciascuna inserita in un punto preciso della complicatissima trama, e ciascuna accordata alle arie e ai temi del grande melodramma (Verdi e, più raramente, Rossini e Bellini) che irrompono di continuo nella colonna sonora (la trama del film, fra innumerevoli diversioni e allegorie, racconta di una strana crociera che ha lo scopo di spargere nel mare greco le ceneri di una celebre cantante, nel '14, in concomitanza con l'assassinio di Sarajevo). Nel soggetto cinematografico vie-

ne lasciata integra solo la prima sequenza (coro per la *Partenza* della nave), mentre le altre sono accorpate in un coro unico che si ripete dalla scena 71 alla 92, con la perdita del *Finale* e con vari spostamenti interni. Il problema affrontato da Zanzotto è stato quello di intonarsi all'insidiosa facilità e cantabilità della librettistica ottocentesca, e l'ha risolto con straordinaria finezza d'orecchio; fra l'altro va osservato che, nell'edizione Scheiwiller, Zanzotto ha indicato, in calce ad ogni sequenza, temi e arie dei melodrammi che l'accompagnano, e in effetti la lettura dei *Cori* non può prescindere dall'ascolto di quelle musiche e di quei canti. Le sue «strofette» – come egli le chiama – conservano cadenze della tradizione operistica, ma l'allegro esercizio mimetico lascia pur trasparire la cifra inconfondibile dell'autore. Si pensi a certi versi della *Partenza* («Ahi voce, quale fato t'involò?», «Dove sei,/ dove sei?/ Mondì e dèi/ piangeranno con noi», p. 11), che riecheggiano il movimento iniziale della prima 'sepolcrale' di Leopardi. O alla quartina del *Finale* soppresso, canto estremo dei profughi serbi che, allo scoppio della prima guerra mondiale, sono saliti sulla nave, mescolandosi alla folla variopinta di cantanti, orchestrali, personaggi stravaganti dell'alta società:

A che valse il più bell'ardimento,
a che il canto il valore la fede?
Ormai tutto, fra sangue e sgomento,
s'inabissa nei gorgi, decede. (p. 35)

Dove ritroviamo lo stilema *A che valse* che faceva da titolo alla scelta di versi giovanili, e che ancora una volta rimanda a Leopardi, quello del *Canto notturno*.

Ai *Cori* andrebbe riservata un'analisi comparativa, di cui mi limito a enunciare le questioni principali.

1. La vicenda della collaborazione con Fellini, nel passaggio dal *Casanova* del '76 alla *Nave* dell'82. I *Cori* sono, in un certo senso, l'anti-*Filò*: lì, in *Filò*, Zanzotto aveva resuscitato il solighese agreste delle filastrocche che si cantavano nelle antiche veglie contadine; qui, nei *Cori*, riesuma un italiano letterario medio-basso, per così dire (con Gramsci) 'nazional-popolare', quello appunto che è stato diffuso dal melodramma.

2. Cosa c'è nella *Nave* che ha attratto Zanzotto? Certamente, come egli stesso dichiara, la scommessa di cimentarsi con un genere che non aveva mai praticato; ma non vanno escluse le seduzioni del simbolismo che affolla il film e la carica polemica, che esso contiene, contro gli eccessi deformanti dei media (protagonista è uno speaker-giornalista che racconta i fatti in modo contraddittorio tra i fumi dell'alcol).
3. Esame della tecnica con la quale Zanzotto si riattacca sia ai versi di Piave o Ghislanzoni sia ai motivi musicali tratti dalle opere. È interessante vedere come egli sappia riprendere, a modo suo, gli slanci guerreschi del coro del primo atto dell'*Aida*:

Guerra, guerra!

S'aprono i veli
fremono i cieli,
gridano gli antri
fuma l'altar;

in cupa ebbrezza
Sibilla spezza
la chiusa ampolla
per profetar. (p. 19)

O la cupezza delle grandi frasi della *Forza del destino* o la mestizia nostalgica del coro del *Nabucco*:

O perenne letizia che arridi
questi lidi queste acque innocenti
al tuo seno giungiamo fidenti. (p. 15)¹⁴

¹⁴ Per la genesi dei *Cori* e la collaborazione con Fellini è illuminante la prefazione dell'autore all'edizione Scheiwiller (pp. 5-7); ma per il rapporto con Verdi (una simpatia senza entusiasmo) si veda anche l'articolo-intervista di S. Verdino, *Zanzotto librettista di Fellini*, in M. Marchelli e R. Venturelli (a cura di), *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, Recco, Le Mani, 2001, pp. 41-45. L'incontro di Zanzotto con Verdi e i libretti delle sue opere ha avuto un seguito curioso nel 2001, nel pieno delle celebrazioni verdiane, quando prese parte a uno spettacolo finemente dissacratorio intitolato *La più brutta opera di Verdi*, che era la *Giovanna d'Arco*, musicata appunto da Verdi su libretto di Temistocle Solera. La creazione multimediale è stata opera del gruppo sperimentale veneziano «Il Gran Teatrino La Fede delle Femmine», che l'ha rappresentata nel giugno 2001 a Palazzo Mocenigo, con attori e marionette, musiche di Johann Cristoph Pepusch, Georg Friedrich Händel, Enzo Gragnaniello, oltre che di Verdi. Nel video che fungeva da fondale, Zanzotto è la voce registrata del preludio e l'interprete 'a soggetto' del ruolo del padre di Giovanna. L'idea era stata suggerita da un corso di lezioni di Massimo Mila, all'Università di Torino, su *Le quat-*

In prefazione Zanzotto si dichiara «alquanto turbato al pensiero che questa volta [le strofette] non scompaiano travolte (come nella realtà del film) dalla grande musica redentrice e cancellatrice, ma si lascino osservare da vicino, derelitte e nude, per quel pochissimo che sono» (p. 7). A me sembra, invece, che i testi dei *Cori* reggano bene anche sulla pagina, da soli e tutti interi, purché si abbia nell'orecchio quell'antica musica, peraltro popolarissima.

Tralascio gli scritti critici di Zanzotto, disseminati nei libri Scheiwiller e non tutti raccolti nei volumi mondadoriani, concludendo, invece, con la segnalazione di una perla che ho potuto raccogliere grazie alla gentilezza di Alina Scheiwiller e Alessandro Scarsella: un'imitazione dalla *Copa* della *Appendix Vergiliana* col suggestivo titolo *La ragazza d'osteria*, impreziosita da un'acquaforte originale di Giuseppe Guerreschi, Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1982. È un titolo ghiotto che non compare in alcuna bibliografia e che fa intravedere un'ulteriore coincidenza con Leopardi, il quale, nel 1816, aveva tradotto dall'*Appendix* il poemetto *Moretum* col titolo *La torta*. Si tratta del primo numero della collana, di breve vita, «Aloni», a cura di Ines e Gaetano D'Ambrosio. Il volume, in formato cartella grafica (75 esemplari numerati più 30 non venali e 10 per i collaboratori), distribuisce il contenuto in una quindicina di pagine: prefazione dell'autore col titolo *Con Virgilio* (poi ripreso in *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991); testo latino della *Copa* secondo l'edizione oxoniense del 1966; acquaforte di Guerreschi; testo dell'imitazione di Zanzotto che

tro più brutte opere di Giuseppe Verdi (Giovanna d'Arco, Alzira, I masnadieri, La battaglia di Legnano); gli effetti marionettistici del libretto della *Giovanna d'Arco* non erano sfuggiti a Luigi Baldacci, quando aveva annotato che «il risultato era qualcosa che involontariamente si piazzava tra il *vaudeville* e l'opera dei pupi» (*Tutti i libretti di Verdi*, introduzione e note di L. Baldacci, Milano, Garzanti, 1975, p. 581). Ringrazio vivamente Margot Galante Garrone, che mi ha fatto dono della videocassetta e del programma di sala dello spettacolo, elargendomi con generosità preziose informazioni sull'attività del gruppo «La Fede delle Femmine», fondato nel 1987, di cui è animatrice intelligente e appassionata, in qualità di direttore artistico; a lei va anche il merito di aver coinvolto Zanzotto in una precedente creazione per marionette imperniata sul paesaggio shakespeariano (*Wood as Wood as Wood*, rappresentato alla Fondazione Querini Stampalia nell'aprile e nel maggio 1998). La denominazione del gruppo è ironicamente allusiva, essendo tratta dal libretto di Lorenzo Da Ponte per la mozartiana *Così fan tutte* («È la fede delle femmine/ come l'araba fenice:/ che vi sia, ciascun lo dice;/ dove sia nessun lo sa», atto I, sc. I), adattamento, a sua volta, di un'aria del *Demetrio* metastasiano («È la fede degli amanti/ come l'araba fenice ecc.», atto II, sc. III).

allunga di una decina di versi (liberi) i trentotto esametri dell'originale pseudovirgiliano. A prima vista può sembrare un calco sostanzialmente fedele; ma, a ben guardare, le poche aggiunte, i ritocchi, i rafforzamenti lessicali e grammaticali segnano uno scarto decisivo verso un'espressività energica e personale. Due esempi: nell'incipit la *copa Surisca* diventa «la ragazza della bettola, una mora di Siria» con l'«anca fremente» (p. 13); nel finale il secco *vivite...venio* della Morte assume più sarcastica e macabra coloritura articolandosi nell'icastico «Su godete la vita; son qua che arrivo». E la Morte non si limita a 'dire', a 'pronunciare' (il testo latino ha *ait*) la sua esortazione minacciosa, bensì la «soffia» nell'orecchio, con una più forte materializzazione dell'immagine. Questi e altri tratti di innovazione rispetto al modello giustificano l'ipotesi che *La ragazza d'osteria* – rielaborazione di un Virgilio georgico degradato – sia fra gli archetipi nascosti dell'Arcadia rustica e araldica, materna e straniata, ironica e tragica di *Dietro il paesaggio* e delle *IX Ecloghe*, o delle più recenti *Sovrimpressioni* (Milano, Mondadori, 2001), dove si riaffacciano fantasmatiche osterie di campagna: *Ligonàs*, la «grande casa-osteria» che ieri, appena ieri, ha accarezzato il poeta «con frementi tormenti di petali di meli/ e di ciliegi con rapide nubi di petali e baci» (p. 16). E perciò – come i *Cori*, per ragioni diverse – non sarebbe arbitrario annettere l'«imitazione» al *corpus* della poesia di Zanzotto. Non a caso ho insistito sulla parola «imitazione», che Zanzotto ha voluto nel sottotitolo e che Leopardi scelse non per *La torta* ma per la sua liberissima reinterpretazione della poesia *La feuille* di Arnault. E a questo proposito azzardo una postilla. Dalle rudezze della *Torta-Moretum* Leopardi prelevò qualche scheggia che gli sarebbe servita per i tratti paesani balenanti nella *Quiete* e nel *Sabato*;¹⁵ si può immaginare che l'esercizio sulla *Copa* – insieme alla riflessione critica su Virgilio bucolico e georgico – abbia agito con qualche analogia nella poesia di Zanzotto. Ma è questione da verificare e approfondire in altra sede.

¹⁵ Cfr. il commento di F. D'Intino a *La torta*, nella raccolta delle traduzioni leopardiane da lui curata: G. Leopardi, *Poeti greci e latini*, Roma, Salerno Editrice, 1999, p. 302.

Leonardo Marini

Fra vicissitudine e forma:
incunaboli di Pasolini critico letterario (1940-1943)

«Eredi»

È in una lettera a Franco Farolfi, del giugno 1941, che troviamo il primo annuncio di «Eredi» («Io Serra Leonetti Roversi stiamo covando una rivista (titolo «Eredi»), che dovrà sorgere alla fine della guerra»¹). Questa pubblicazione, che non vedrà mai la luce a causa di un decreto di riduzione sul consumo della carta, rappresenta il primissimo tentativo di Pasolini di farsi organizzatore di cultura e teorico dell'arte. Se pure non abbiamo documenti traditi del precoce lavoro editoriale, gli scambi epistolari sono testimoni dell'impegno e della personalità culturale di questo progetto, in cui confluiscono le letture, i tentativi artistici e gli esperimenti teorici di quattro intellettuali, tre dei quali, quindici anni dopo, saranno i redattori di «Officina». Il gruppo divide il sodalizio letterario fra la passione per la poesia e la cultura letteraria contemporanea – «una spasmodica volontà a essere poeti»² – e l'esperienza della forte tradizione umanistica dell'Università bolognese. Da ciò i quattro amici svilupperanno un significativo programma, per quanto vago e ingenuo, che mirerà a portare alla massima compiutezza gli addentellati della letteratura contemporanea, quella della genera-

¹ P.P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 41.

² E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 82 (nuova edizione, Firenze, Giunti, 1995).

zione immediatamente precedente alla propria (Bo, Gatto, Betocchi, Luzi...), passandola attraverso il setaccio di un assiduo e nuovo rapporto con i classici:³ «Una tradizione passata attraverso il filtro dell'antitradizione, una tradizione studiata sui poeti nuovi».⁴ Questo è «l'arcaismo ereditico» per cui il giovane poeta, dalla villeggiatura a Casarsa, raccomanda all'amico Serra di «usare un po' più le rime», comunicando anche «l'idea di un libro di carattere antologico [critico-poetico], da intitolarsi per esempio: *Sul concetto d'ereditismo*; ma anche su questo rimandiamo la discussione».⁵

Se l'esperienza dell'*eredismo*, che occuperà tutto il 1941, non senza posteriori influenze, è da considerarsi un momento ancora velleitario e ingenuo, ancora preliminare all'effettivo impegno che vedremo nelle riviste bolognesi, rivelerà invero una notevole capacità organizzativa – Pasolini «maestro dei suoi coetanei», che, «determinava il nascere di cenacoli»⁶ – e uno straordinario ottimismo nei futuri sviluppi del cammino avviato, nonostante l'impedimento alla realizzazione editoriale. La fiducia nel futuro degli *eredi* è accompagnata da un monito di purificazione, di serietà e di lavoro: «Dovremo pazientare, macinare e prepararci. Dovremo depurarci da ogni scoria di egoismo e ambizione personale che finora, diciamo la verità, ha turbato il perfetto equilibrio: davanti a «Eredi» dovremo essere quattro, ma, per purezza, uno solo»,⁷ quasi fosse necessario espiare un eccesso di vanità e

³ Per approfondire le vicende dell'apprendistato bolognese, la difficile conquista della familiarità con i classici, la non pedissequa partecipazione alle polemiche e agli eventi letterari del tempo, si consiglia la lettura di: F. Brevini, *Pasolini prima delle «Poesie a Casarsa»*, «Belfagor» (1), 1981, pp. 23-46; M.A. Bazzocchi e E. Raimondi, *Una tesi di laurea e una città*, in P.P. Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana*, a cura di M.A. Bazzocchi, Torino, Einaudi, 1993, pp. V-XXXVI; L. Serra, «Eredi», «Setaccio», «Stroligut», in P.P. Pasolini, *Lettere agli amici (1941-1945)*, a cura di L. Serra, Parma, Guanda, 1976, pp. IX-XXIV; N. Naldini, *Al nuovo lettore di Pasolini*, in P.P. Pasolini, *Un paese di temporali e di primule*, a cura di N. Naldini, Parma, Guanda, 1993, pp. 5-108 (Milano, TEA, 1995).

⁴ P.P. Pasolini, *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, «Il Setaccio» III (3), 1943, pp. 8-9, poi in M. Ricci (a cura di), *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio» (1942-1943)*, Bologna, Cappelli, 1977, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Meridiani-Mondadori, 1999, p. 7 (per indicare questo libro d'ora in poi userò la sigla: *SPS*).

⁵ Idem, *Lettere (1940-1954)* cit., p. 63.

⁶ F. Farolfi, *Un ricordo*, «Nuovi Argomenti» (49), 1976, p. 87.

⁷ P.P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)* cit., p. 62.

ambizione propria di qualunque intrapresa di rivista letteraria di quegli anni, oltre che per mettere una pietra sopra agli screzi che avevano di tanto in tanto punteggiato le reciproche letture delle rispettive produzioni poetiche.

Dell'esperienza ereditica è inizialmente tenuto al corrente l'amico parmigiano Franco Farolfi, ancora liceale, a cui Pier Paolo, da Bologna, manda lettere piene di premurosa amicizia, ma anche di costante informazione circa le proprie letture ed esperienze artistiche in genere. Un primo caldo consiglio da vero pedagogo dei coetanei, risalente al giugno 1940, è di una lettura di aggiornamento e iniziazione: «Se vuoi cominciare, come dicevi, a farti una cultura contemporanea, compra i due ultimi numeri di "Primato" dove c'è un'interessantissima inchiesta sull'ermetismo».⁸ Pasolini è un famelico lettore della cultura letteraria delle riviste («Frontespizio», «La Ruota», «Prospettive», «Corrente», «Architrave»...), dalle quali riceve inoltre primi lacerti di pensiero esistenzialista, soprattutto attraverso l'opera di mediazione e discussione di Enzo Paci.⁹ Resoconto di questa felice e intensa nutrizione culturale è anche una breve introduzione, purtroppo pervenutaci incompleta, inviata al sodale di Parma, di un trattatello iniziato nell'autunno del '40, e non portato a termine: *Della vita come assidua trasformazione del sogno in realtà* è il rotondo e baldanzoso titolo. Con impeccabile apostrofe in pluralis maiestatis, Pasolini apre estromettendosi dal «novero di chi vive nell'esilio decretato dagli efebi», e continua:

noi non siamo il fantasioso poeta che si accontenta della *realtà* degli uomini come egli è uso nei suoi sogni mutarla. Questo fantasioso poeta fa come il *falso* uomo che musica ascolta, e la pensa come pretesto al proprio pigro sogno. O pigro sogno! Come ci sostieni nel luminoso mare dell'essere-in-comune! Ma noi non siamo come il fantasioso poeta che si umilia, accontentandosi della realtà mutata in idea, dalla propria tensione d'anima. Noi, amici, stanchi siamo d'anima tesa, di vita intensa; il pensiero ci brucia come un male febbrile; siamo come ragazzi che non sanno ascoltare immoti chi parla loro.¹⁰

⁸ *Ibidem*, pp. 5-6.

⁹ Enzo Paci compare una sola volta all'interno dell'epistolario pasoliniano, riguardo al suo libro *L'Esistenzialismo* (Padova, C.E.D.A.M., 1943): *ibidem*, p. 171.

¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

Ipostasi del sogno, eco del betocchiano *Realtà vince il sogno* che sia, l'ingenuità teorica e lo stile stucchevole non devono farci desistere dal lumeggiare brevemente il contenuto di questa paginetta.¹¹ Nonostante la brevità e la parzialità di questo documento, non è difficile ricostruire l'atteggiamento che rispecchia, e identificarlo in un'assidua riflessione e ricerca intorno al tema della purezza in arte e in una tensione alla massimalizzazione del concetto di poesia pura attraverso la critica del «fantasioso poeta» che finora, avvilandosi, ha accettato la realtà fornita dal contingente, e la ha ritradotta nel sogno; ma questo fantasioso poeta ha lo stesso falso, surrettizio, atteggiamento di colui che ascolta *musica*, e ascoltandola, invece di penetrarne la sostanza compositiva, la pensa come pretesto al suo «pigro sogno».

Quest'ultimo paragone, che così isolato ci resta un po' inspiegabile, perde la sua enigmaticità grazie ad una lettera, sempre inviata a Farolfi, di poco posteriore (inverno 1941), in cui l'amico Pier Paolo, dopo aver elencato rapsodicamente le sue ultime gioiose e molteplici esperienze artistiche, apre una pagina critico-teorica su un'ultima passione, a cui si è dedicato con slancio: la musica. Essa giunge come l'anello mancante alla totalità delle proprie escursioni artistiche: «sensazioni che provavo davanti a un'opera d'arte teatrale, o lirica, o pittorica ecc. le ho finalmente provate anche davanti alla musica».¹² Ma è evidente che quest'ultimo complemento al proprio curriculum di dilettante, oltre che a fornire nuove impressioni, serve anche e soprattutto a circoscrivere un germogliante pensiero estetico. L'orecchiante Pasolini, che da poco ha cominciato a seguire i programmi radio di musica sinfonica, vuole subito distinguere una «musica vivente per sé stessa: spettacolo non di figure o caratteri umani, né di bellezze della natura, ma spettacolo vivente per la contrapposizione di sentimenti puramente musicali».¹³ La musica è forse l'espressione che più si presta ad una ricezione *impura* da parte del fruitore, che, qualora non sia provvisto

¹¹ Cito, come puro accostamento, questo brano tratto da *Letteratura come vita* di Carlo Bo: «In questo senso la letteratura tende all'identità, collabora alla creazione di una realtà, che è il contrario della realtà comune, all'incarnazione di un simbolo, a questa esistenza sconfinata nel tempo, e senza possibilità di storia, priva d'ogni struttura»: cfr. C. Bo, *Letteratura come vita*, «Frontespizio» XVI (9), 1938.

¹² P.P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)* cit., p. 23.

¹³ *Ibidem*, pp. 23-24.

di opportuno equipaggiamento tecnico, rischia di contaminare la più pura e astratta delle sensazioni artistiche con altre più a portata di mano, per veicolare un complesso di emozioni non sorrette da una sufficiente preparazione teorica:

[...] ma vorrei dirti quanto è più bello esser coscienti di capire in una musica ciò che l'autore ha voluto esprimere, non facendo, più o meno gratuitamente e dilettantesco, corrispondere nostre idee pittoriche o sentimentali alle idee musicali del creatore, ma facendo vibrare in noi stessi il sentimento sotto fascino di musicalità, senza ricorrere a troppo facili ripieghi immaginifici. Perché, se in un pittore si ammira la sua *pittura* e non quegli aspetti morali, rappresentativi, commemorativi che eventualmente ci possono essere nel suo quadro (vedi: Croce), in un musicista non dovremmo ammirare semplicemente la sua musica, in sé stessa, prescindendo da ciò che eventualmente voglia descrivere (caso che del resto nei grandi musicisti non accade mai)?¹⁴

Il critico diciottenne cerca un suo «pensiero musicale», ma vediamo come le linee teoriche sviluppate dalla nuda e semplice esperienza di ascoltatore derivino piuttosto dalla sua più generale ed intima tensione culturale verso il reperimento di un'arte pura, autonoma, ossia verso la ricerca di una coscienza tecnica, che è principio fondamentale di quelle che saranno le due componenti più importanti della formazione critico-letteraria della giovinezza pasoliniana, lo spirito filologico appreso dalla lezione continiana, e il profilo storico e le teorie estetiche contenute in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* di Luciano Anceschi. In questo sta l'ebbrezza del neofita musicofilo: cominciare a capire cosa sia lo «stile» in musica. Nella sua fase aurorale, il futuro autore multimediale, è più che mai artista polimorfo, indeterminato, che registra sul proprio corpo la verifica dei sensi e del deragliamenti dei sensi: «Ora mi sono accorto che, mentre prima per stare ad ascoltare una musica e capirla, dovevo ricorrere ad immagini e sentimentalismi, non ce n'è invece affatto bisogno: c'è in noi senz'altro qualcosa di musicale che diviene sentimento direttamente, senza bisogno di sentimentalismo, rimanendo musica, senza bisogno di immagini». ¹⁵ Beethoven diventa il terreno di prova dell'esercizio musicale: compo-

¹⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*.

sitore la cui anima «si è espressa in musica, e la musica fa rivibrare in te (per mezzo di quel quid *puramente* musicale che in noi esiste, e deve solo essere coltivato), quel dolore, quel problema, quell'anelito». ¹⁶ Quindi è da reputarsi di rango minore la musica «*semplicemente* descrittiva», ¹⁷ perché impura, eteronoma. Pasolini passa ad analizzare la VI sinfonia, e dice che è quella che meno gli è piaciuta, perché «c'è in lei qualche rimasuglio descrittivo, non trasformato puramente e pienamente in “musica in sé stessa” (il cucù, il tuono, un albero rovesciato dal temporale ecc.)». ¹⁸

Come avevamo visto nel frammento del trattatello, l'artista non deve abbassarsi a una realtà data per ritrasmetterla coi mezzi della propria opera, ma trovare la sostanza del fare artistico, catturare il sogno, ed ipostatizzarlo, trasformandolo assiduamente nella realtà inscalfibile dell'arte, della pura bellezza. Infatti nel seguito della lettera più incerte e perplesse sono le considerazioni sul melodramma, che contamina un'esperienza puramente uditiva come la fruizione della musica sinfonica con una necessità scenica, visiva: «perché la musica non vi nasce per mera autocreazione musicale, non come espressione di se stessa, ma come interpretazione musicale ed espressione di un'azione visibile». ¹⁹

Preliminari al lavoro sulle riviste bolognesi: «stile» e «canto»

Nella lettera a Farolfi sulla musica, Pasolini aveva parlato più volte di *musica descrittiva*, contrapponendo a tale categoria *applicata* la propria ricerca di una *purezza* nella percezione musicale. Tale concetto di *descrittività*, ci sono buone ragioni per pensare che sia stato mutuato dalla citazione beethoveniana che Mario Luzi pone a epigrafe del proprio saggio *Note sulla poesia italiana*, che Pasolini leggeva in un'annata del «Frontespizio» che aveva acquistata, e di cui dichiarava entusiasticamente agli amici corrispondenti le ghiotte letture: «La de-

¹⁶ *Ibidem*, p. 25.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

scrizione è inutile; perseguire piuttosto l'espressione del sentimento che la pittura musicale».²⁰ Questo brano ci rende più chiara la sicurezza con cui l'apprendista musicofilo adopera certi concetti, e la ragione per cui Beethoven viene preso come squisito campo d'indagine per questa chiave analitica. Quanto a questo può bastare, ma è invece importante per noi cominciare a osservare l'articolo luziano ora citato, e un altro saggio, letto anch'esso su «Frontespizio», *Premesse e limiti di un ritorno al canto*, di Carlo Betocchi, che furono di estrema importanza per il giovane studente bolognese nel periodo che sta fra 1941 e 1942.

È nell'interregno che va dalla fine del progetto di «Eredi» alla collaborazione ad «Architrave» e «Setaccio», che, nel costante scambio epistolare dai lunghi soggiorni a Casarsa, troviamo più volte citata la novità e l'importanza di questi due saggi, che sono segnalati ai sodali ereditisti per la prima volta ad assai breve distanza l'uno dall'altro: quello di Luzi nella lettera a Serra del 28 agosto 1941,²¹ quello di Betocchi nella lettera, ancora indirizzata a Serra, del 1 settembre 1941.²² I commenti non hanno grande ampiezza, anche per la rapsodicità e la fretta che governa queste lettere, – i vari argomenti sarebbero stati discussi con più agio a viva voce nei soggiorni bolognesi – di cui continuamente Pier Paolo si scusa con gli amici ansiosi di più larghe e frequenti comunicazioni. In questa corrispondenza il saggio che sembra aver avuto maggiore rilievo è il *ritorno al canto* betocchiano, tanto che nella lettera a Serra del 23 settembre 1942, nel periodo della sua collaborazione ad «Architrave», Pasolini scrive: «Di mio nel prossimo Architrave, invierò un articolo sulla poesia italiana in genere, molto breve, ma abbastanza succoso e sofferto, intitolato “per un vecchio scritto di C. Betocchi” (“Ritorno al canto”)».²³ L'articolo poi non fu pubblicato, ma resta il ruolo di questa testimonianza che garantisce, insieme ad altre, una continuità fra il giovanile concetto di ereditismo, che continua a vivere in questo interregno epistolare, e la nuova attivi-

²⁰ M. Luzi, *Note sulla poesia italiana*, «Frontespizio», febbraio 1937, p. 141. Questo articolo è presente anche in idem, *Un'illusione platonica ed altri saggi*, Firenze, Edizioni di Rivoluzione, 1941 (nuova edizione, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1972). Quest'ultima raccolta fu letta e compulsata da Pasolini, e citata più volte negli articoli del «Setaccio».

²¹ Cfr. P.P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)* cit., p. 96.

²² *Ibidem*, p. 105.

²³ *Ibidem*, p. 143.

tà critica nelle riviste universitarie. Altro breve lacerto delle riflessioni, cui furono componenti ispirative questi due saggi, è questo che troviamo in una lettera a Serra di fine luglio 1942 in cui si accenna a uno dei motivi che saranno alla base della propria collaborazione alle riviste: «Tu mi hai lasciato in un momento di grande tensione, più che altro cerebrale. Volevo inventarmi un dualismo da contrapporre al monismo idealistico e all'intuizione crociana. Sono immaturo; ma il fatto ricerca etica come vicenda trascendente la ricerca estetica è un motivo che torna spesso nelle mie meditazioni».²⁴ Vediamo ora come i due articoli di Luzi e Betocchi rappresentino una lettura fondamentale per queste meditazioni fra etica ed estetica, fra vicissitudine e forma.

Luzi apre le sue *Note* con alcune osservazioni di carattere storico letterario, dicendo che, diversamente da quella di altre nazionalità, la poesia italiana non ha accompagnato i primordi della storia del suo popolo con «una poesia ispirata a quei sentimenti primitivi che si andavano via via chiarificando e umanizzando: la poesia delle armi e delle gesta straordinarie...»,²⁵ ma per il nostro paese è stato necessario che la sua incubazione storica giungesse a maturità. Ciò vuol dire che: «Occorreva che la civiltà si svolgesse fino al punto di credere nell'individuo, perché la poesia italiana nascesse. Infatti essa è ai suoi inizi unicamente poesia d'amore: e l'amore è tra tutti i sentimenti il più soggettivo».²⁶ Questa è la lettura luziana dell'origine duecentesca della nostra letteratura, di cui trascuriamo la debolezza storico linguistica, per concentrarci sul punto a cui mirava lo stesso autore: un discorso che parte dalle origini per dare una chiave interpretativa e propositiva ai contemporanei. Luzi passa a caratterizzare la *soggettività*, per cui «la poesia italiana non concede nulla di sé alla natura finché non sarà capace di ridurla ad una semplice fase del suo ordine».²⁷ Non c'è contenuto o funzione esterna che possa, nonché mutare, anche solo influire sull'esito artistico, poiché alla nostra poesia «non il mondo fisico, non il mondo morale è necessario, ma la completa interdipendenza dell'uno e dell'altro per una espressione cui soltanto la fermezza e la

²⁴ *Ibidem*, p. 136.

²⁵ M. Luzi, *Note sulla poesia italiana* cit., p. 141.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 142.

misura possono dare uno stile». ²⁸ È importante per noi cogliere questa fondamentale *interdipendenza*, e il dichiarato primato dello stile:

Il poeta italiano infatti [...] non si riconosce altrove che nello stile. Questo è il suo studio, la sua preoccupazione costante. E il fatto anziché invitare a considerazioni scandalose sui poeti dovrebbe persuadere ad un nuovo concetto dello stile: è una realtà cui hanno diritto di aspirare soltanto quei pochi l'umanità dei quali pretende di esservi ridotta. Così i poeti italiani instauravano la loro novità non tanto nei concetti e nei sentimenti, ossia nei temi, quanto nei modi di essi. Ciò abolisce il suggestivo o il troppo commovente e nello stesso tempo anche lo stilismo. [...] Ma la soggettività a cui essi [poeti italiani] credono per primi, l'attiva preoccupazione con cui essi si avvincono alla loro umana inquietudine è semplicemente illusoria. La stessa forza che li spinge all'espressione si vendica sopra di loro togliendo al loro cuore l'esclusiva padronanza del sentimento, librandoli nella sua armonica tensione al di sopra dei loro limiti, chiamando con la sua grazia tutti i simili, tutte le superfici sensibili a comparteciparne. ²⁹

E proprio questa via intermedia che Luzi traccia, per cui si ha la devozione allo stile, ma il rifiuto dello stilismo, una naturalezza ed una umanità che però non partono mai direttamente dall'oggetto, prima del lavoro stilistico, questa linea sottile insomma, che interpreta in chiave nuova la nostra letteratura, doveva fornire nuove riflessioni e aperture alle problematiche su cui il giovane Pasolini stava già meditando.

Carlo Betocchi, prendendo spunto da un articolo in cui Gian Carlo Vigorelli, circa la poesia di Alfonso Gatto, aveva parlato di «ritorno al canto», ³⁰ intraprende il suo discorso, che verte innanzitutto sulla ricerca di che cosa sia il *canto*, sottolineando come ad esso siano semmai più pronti «i semplici lettori, anziché i professionisti militanti della critica». ³¹

In realtà qualunque lettore si addormenta sul verso che soltanto suona, e quanto al verso che crea, lungo sarebbe il discorso: è giusto dire, anzi, che in Italia il sentimento comune della poesia è sempre stato, come sospettoso del canto, altret-

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ G.C. Vigorelli, *Alfonso Gatto*, «Frontespizio», aprile 1937, p. 256.

³¹ C. Betocchi, *Premesse e limiti di un ritorno al canto*, «Frontespizio», maggio 1937, p. 327.

tanto incurante di formalizzarsi in un luogo comune di sdegno per il verso che suona. [...] il sentimento soffre sopra a tutto di non potersi mai sentire altro che tramite della conoscenza intellettuale, soffre di dovere fare sempre il gioco dell'intelletto [...]. Ma c'è uno iato, che costituirebbe precisamente la zona centrale del canto, e che si vuole affidare invece alla silenziosa intellettualità, il quale è rappresentato dalla distanza tra il lento trasfigurarsi del senso che comunemente si ha di un oggetto, e la sua sublimazione poetica. [...] Ora è indubitabile che la poesia, fatto controllabilissimamente umano, non nasce che dal desiderio di rappresentare se stesso ad altri, e cioè i propri sentimenti, ansie, dolori, gioie: è indubitabile che il suo fine è la partecipazione ad altrui di se stesso poeta al sommo di un sentimento che non può più tacersi se non quasi raccontando il suo determinarsi e la sua aspirazione, in guisa non ragionata, ma che porti qualche consolazione. Non si fa poesia che per sollievo [...]. Poesia corrisponde ad uno stato della umana necessità più degli altri bisognoso, e che si fa sentire in tutti, ed in alcuni prepotentemente o quasi con strazio solitario. Di qui nasce il canto, il cui valore è da considerarsi intanto non foneticamente, ma come *quantità di consolazione di cui il poeta è capace*³².

Questa qualità *consolatoria* del canto è già una missione, una funzione della poesia, che rifiuta lo stilismo (il verso che suona) e complica un concetto di purezza poetica che, malgrado la propria egemonia nella cultura poetica contemporanea, è costretto a problematizzarsi con nuove riflessioni sul rapporto etica-estetica e con la ritornata necessità di un confronto col destinatario. Betocchi cita la definizione di stile delle precedenti *Note* di Mario Luzi,³³ approvandola in pieno, ma se questa manteneva una peculiare purezza dello stile nella equidistanza da formalismo e contenutismo, il poeta torinese, pur non abbandonando la luziana idea dell'esclusività stilistica – non per nulla massimo esempio, per il primo di armonia fra ritmo e affetti, per il secondo di canto come consolazione, è sempre Leopardi – va oltre sul piano dell'esigenza etica. Fra i poeti moderni non viene citato Gatto, ma Ungaretti, e questa sarà una notazione che avrà una sua influenza seminale nella coscienza pasoliniana, come vedremo in uno dei suoi primi *esercizi*:

Se si parla del canto come quantità di consolazione, crediamo che Ungaretti non abbia tradita questa principale qualità della poesia: tanto meno tradita per

³² *Ibidem*, pp. 328-329 (corsivo nostro).

³³ *Ibidem*, p. 330: «Bene accennò Mario Luzi, sempre sul *Frontespizio* [...] a quello che potrebbe essere un nuovo concetto dello stile: "Una realtà cui hanno diritto di aspirare soltanto quei pochi l'umanità dei quali pretende di esservi ridotta"».

quei limiti che le abbiamo italianamente assegnati. Dopo tutto io sono propenso a credere che un ritorno al canto non voglia significare altro che il ritorno a una qualità più sensibile e soddisfacente della quantità consolatrice. Ma qui sorge la questione principale della posizione di fronte alle cose, agli affetti.³⁴

Il portato di questi due saggi, dall'interregno successivo alla rinuncia ad «Eredi», si trasferirà nel lavoro critico alacramente svolto nelle riviste bolognesi, in cui la dialettica fra tensione estetica ed etica continuerà ad essere centrale.

La «posizione» di Pasolini nelle riviste bolognesi.

«Architrave» del Guf, e il «Setaccio» della Gil, sono le riviste a cui Pasolini lavorò fra il '42 e il '43, alla prima solo come collaboratore esterno, alla seconda partecipando con ruolo assai determinante all'organizzazione redazionale.³⁵ Queste sono le prime sedi – eccetto che per la pubblicazione di *Poesie a Casarsa* – in cui il precoce poeta e critico si trova nella necessità di estrinsecare la propria opera e il proprio pensiero, e di dialogare, anche solo virtualmente, con tutto un mondo e *demi-monde* di polemiche letterarie, discussioni generazionali, di intellettuali coetanei e non. Cercheremo ora di concentrarci sugli

³⁴ *Ibidem*, p. 329. Ricordiamo che Betocchi fu l'estensore dello scritto *Della letteratura e della vita*, rivolto a Carlo Bo, con il quale discusse criticamente le tesi soggettivistiche che il critico, che poco dopo avrebbe dato alle stampe *Letteratura come vita*, aveva già anticipato in un suo articolo su Roland de Renéville. Cfr. C. Betocchi, *Della letteratura e della vita*, «Frontespizio» XVI (8), 1938.

³⁵ Per informarsi sull'ambiente universitario bolognese, sulle vicende di «Architrave», e soprattutto per la difficile vita redazionale del «Setaccio», si consigliano, oltre a quelle già citate nella nota 18, le seguenti letture: A. Battistini, *La cultura umanistica a Bologna*, in R. Zangheri, *Bologna*, Roma-Bari, Laterza, 1986; F. Caroli, *Il nodo Longhi-Morandi*, in R. Zangheri, *Bologna* cit.; S. Casi, «*Idolo dei nostri pensieri il teatro*». *Pasolini 1937-1943*, in D. Ferrari-G. Scalia (a cura di), *Pasolini e Bologna*, Bologna, Pendragon, 1998, pp. 35-45; P. Mc Carthy, *Pasolini e «Il Setaccio»: alla ricerca di parole politiche*, in *Pasolini e Bologna* cit., pp. 75-86; M. Ricci, *Testimonianza su Pasolini e «Il Setaccio»*, in *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio»* cit., pp. 7-37; idem, «*Il Setaccio»: notazioni e dettagli*, in *Pasolini e Bologna*, cit., pp. 67-73; P.P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)* cit., pp. 142-163; E. Siciliano, *Vita di Pasolini* cit., pp. 81-88; D. Trento, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, «*Arte a Bologna*» (2), 1992; idem, *Pasolini, Longhi e Francesco Arcangeli tra la primavera 1941 e l'estate 1943. I fatti di Masolino e Masaccio*, in *Pasolini e Bologna* cit., pp. 47-65.

articoli in cui Pasolini manifesta la propria posizione di letterato dell'ultimissima generazione, a confronto con i padri recenti e antichi, e con le nuove e difficilmente definibili gemmazioni dei coetanei, per analizzare successivamente gli scritti più squisitamente pertinenti alla critica letteraria.

Nella lettera a Luciano Serra del 23 settembre 1942, in cui informa l'amico di voler mandare ad «Architrave» un articolo su *Ritorno al canto* di Betocchi, prendendo atto di un comune periodo di crisi nell'attività poetica, fa un'altra confessione: «[...] il professor Cinti, a una mia dichiarazione di un profondo senso di dolore umano e poetico e di parallela impossibilità all'espressione, mi consigliava di scrivere brevi prose, dove la responsabilità della forma poetica non sgomentasse prima di accingersi a comporre, e d'altra parte non fossero un puro e semplice sfogo: le prose, come egli diceva, dell'*attesa*».³⁶

Il primo articolo del nostro autore sulla rivista della Gil, datato novembre 1942, si intitola appunto *I giovani, l'attesa*, e in esso Pasolini tenta uno sguardo alla propria (neonata) generazione, una meditazione su una condizione intima e generale dei giovanissimi appena affiorati al mondo delle lettere. È già fondamentale una delle prime dichiarazioni: «Coscienti che, prima di essere degni delle nostre speranze, dovremmo segretamente patire in intensità tutte le distese esperienze di chi ci ha preceduto, non abbiamo nemmeno timore di ammettere l'impotenza, o, almeno, l'acerbità, di questo nostro stato d'attesa».³⁷ L'atteggiamento si rivela in primis problematico, diviso, irrisolto, consapevole della necessità di una propria novità e mutamento, ma altrettanto necessariamente legato alle premesse di un passato recente e forse non ancora concluso, per cui si fa impossibile la affermazione assertiva della propria originalità, lo schiaffo d'acqua ghiacciata che è il tono del manifesto, mentre si assume con dignità e sincera aspettativa il raccoglimento di una attesa critica che vuole evitare una svolta imposta più da una volontà intemperante che da una reale coscienza letteraria e umana: «Nessuna ora del giorno è più dolorosa di quella del

³⁶ P.P. Pasolini, *Lettere (1940-1954)* cit., p. 142. Italo Cinti fu uno degli animatori del «Setaccio».

³⁷ Idem, *I giovani, l'attesa*, «Il Setaccio» III (1), 1942, poi in *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio»*, ora in *SPS*, p. 10.

risveglio; allora il mondo, la luce, gli uomini si gettano di nuovo nella nostra mente stupita, che si adegua ad essi e riprende il cammino, con meraviglia di non avere la forza di ribellarsi. Al risveglio è simile la giovinezza...».³⁸ Bella e perspicua è questa similitudine, che, riprendendo l'epigrafico verso «Dolorosi risvegli» tratto da *O notte* di Ungaretti, ci restituisce con vera chiarezza poetica la «condizione di dolorosa attesa»,³⁹ che Pasolini sente di stare vivendo insieme ai propri sodali, come Serra, ai quali almeno possiamo immaginare esteso il pluralis maiestatis usato non solo in questo scritto.

È indubbia in questa crisi una prosecuzione dell'aura già formatasi col progetto di «Eredi», che, nonostante le ingenuità e le increspature della sua vicenda, aveva già colto il problema del passaggio generazionale, nella prospettiva di un'assimilazione degli esiti dell'ultima stagione poetica e di una rielaborazione di questi attraverso un nuovo rapporto con i classici. È un'eredità difficile da portare, perché non se ne cerca una semplice opposizione, ma un superamento che sia insieme contraddizione e continuazione. Non può che derivarne un atteggiamento di sincera serietà:

Insomma la nostra generazione resterà fissa nella storia con un volto estremamente serio, poiché, già posti in confronto ai nostri padri – e attraverso il loro insegnamento – in un piano superiore a quello da cui essi, giovani, iniziarono, ci ritroviamo, responsabili, dinanzi ad una verità rivelata.[...] Davanti a tale verità noi sentiamo che la nostra ricerca ulteriore dovrà svolgersi in solitudine; amici o gruppi di amici non cesseranno mai di esistere, perché non verranno mai meno la simpatia umana e la corrispondenza degli affetti, ma noi consideriamo ormai non solo tramontata, ma remotissima, l'epoca delle riviste, delle correnti, degli «ismi», insomma. Si è sentito parlare in questi ultimi mesi abbastanza spesso di nuovi movimenti, o meglio di constatate condizioni letterarie (neoromanticismo, neoumanesimo, ecc.); senz'altro tutte queste denominazioni hanno qualcosa di giusto e di vivo. Ma tutte sono sostanzialmente false alle origini. Non vogliamo avere un nome: o meglio, ciascuno di noi vuole avere il proprio nome. Come non siamo fascisti, se senza mutare il senso della parola, possiamo chiamarci italiani, così non vogliamo chiamarci, genericamente né moderni né tradizionalisti, se modernità o tradizione non significano altro che viva aderenza alla vita vera.⁴⁰

³⁸ *Ibidem* pp. 10-11.

³⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 12-13.

Il bando agli «ismi» suona in questo frangente come una posizione decisa nei confronti della polemica sul nuovo romanticismo, che si svolse principalmente su diversi numeri di «Primato»,⁴¹ nel 1941, attraverso la penna di Galvano della Volpe, Mario Alicata, Manlio Lupinacci, Giaime Pintor..., e nella quale si discusse, fra austero spartanismo e universale umanesimo, l'opportunità o la constatazione di un nuovo romanticismo, una nuova vigorosa e vitale incidenza della letteratura con la storia, incidenza che la guerra reclamava come urgente e perentoria. La posizione di Pasolini è di sostanziale distacco dalle contrapposizioni di quest'arengo, il suo punto di vista vuole farsi più obliquo, meno diretto, e forse più largo, comprensivo: il tono maggiormente asseverativo è riservato al rifiuto di proseguire ancora il costume delle polemiche letterarie, cui consegue il proposito di onorare la responsabilità della propria missione: «Come si è visto non abbiamo proprio niente contro cui batterci, contro cui rivoltare le nostre armi o la nostra gazzarra. Non chiediamo altro, a noi stessi, che di essere dolorosamente coerenti alla nostra sofferta attesa, e, agli altri, di non umiliarci nei nostri altissimi impegni».⁴²

Forse ancora più significativo, proprio in relazione alla polemica sul nuovo romanticismo e sulle nuove tensioni e tendenze nella letteratura dei contemporanei, è lo scritto *Filologia e morale*, pubblicato solo un mese dopo l'articolo dell'*attesa*, su «Architrave». Qui Pasolini, prendendo atto degli inevitabili – e indefinibili proprio perché in atto – mutamenti nel mondo letterario, si pone in contrasto alla recente ondata di *oggettivismo* che sembra colpire parte dei suoi coetanei:

Volevo dire, insomma, che ora mi sembra essere di moda un certo intransigente moralismo, che va tramutando molti giovani estetizzanti di ieri in tanti piccoli Savonarola. [...] A coloro che di continuo mettono avanti il «noi giovani» o «la nostra nuova generazione», noi suggeriamo di guardarsi un po' indietro, e rabbrivire al silenzio mortale che ha lasciato dietro di sé ogni polemica, ogni recrudescenza.

⁴¹ In relazione a tale polemica suggeriamo la lettura dei seguenti articoli pubblicati su «Primato»: G. Pintor, *Commento a un soldato tedesco*, 1 febbraio 1941; idem, *Il nuovo romanticismo*, 15 agosto 1941; G. della Volpe, *Antiromanticismo*, 15 maggio 1941; M. Alicata, *Del nuovo romanticismo*, 1 giugno 1941; M. Lupinacci, *Romantici e antiromantici*, 15 giugno 1941.

⁴² P.P. Pasolini, *I giovani, l'attesa* cit., p. 14.

scenza culturale, sia in favore del contenuto che in favore della forma, o di qualsiasi altra questione retorica.⁴³

Se una certa acredine nel tono è riservata alla tabe del fenomeno del polemismo, con maggiore cautela e attenzione è invece colta la sostanza di questo nuovo empito ai i fatti esterni alla mera letteratura, riconoscendo l'attualità e l'assoluta validità del problema, per il quale non resta che mettersi in cerca di una propria strada diversa da quella delle posizioni criticate:

Necessità di una morale, necessità di un contenuto, siamo d'accordo; necessità di una civiltà, e siamo ancora più d'accordo; che nei più recenti lavori letterari e pittorici scarseggi la forza fantastica, e abbondi la presunzione teorica da una parte (Vittorini, Guttuso ecc.) e dall'altra un'unità troppo abbandonata, cosciente (Cassola, Leoni ecc.); e che in quelli meno recenti abbia sempre un certo valore l'accusa di frammentismo o linguaiolismo, siamo ancora d'accordo. [...] Ebbene questo «guardare più in dentro» in reazione a un presunto precedente esame filologico, rischia criticamente di trasformarsi in contenutismo. [...] Se ciò fosse, non sarebbe che cadere nello sbaglio opposto di quello da cui ci si voleva liberare.⁴⁴

È appunto un «invito alla calma» quello di Pasolini, pur ammettendo l'urgenza delle ragioni storiche del momento, e spicca soprattutto la volontà, come dicevamo, di trovare una diversa risposta, che non sia un'eversione dalla letteratura, ma un maggiore approfondimento, una più raccolta meditazione:

Ci sembra che solo chiudendoci in noi stessi, nella nostra solitudine più dolorosamente umana, potremo dare di noi infine una compiuta immagine, e così aiutare il formarsi di una nostra «civiltà». E parliamo di una civiltà, ma non letteraria, come vita, la sola che consenta la presenza di una grande cultura ed anche di una grande poesia; [...] Noi rispondiamo fiduciosamente che tale coscienza o civiltà si va maturando nei presenti travagli comuni, e cominciando proprio a maturare nelle sue fonti più lontane e profonde, cioè nella vita umana che ogni individuo possiede.⁴⁵

⁴³ Idem, *Filologia e morale*, «Architrave» III (1), 1942, poi in *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio»* cit., ora in *SPS*, pp. 15-16.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 16-17.

La scelta è per un impegno individuale dell'attesa, del chiudersi nella propria solitudine, lontano dalla vanità verbigera di gruppuscoli e movimenti, cosicché l'artista nel silenzio della propria ricerca interiore trovi la betocchiana consonanza al mondo degli uomini. In questa posizione sono ovviamente comprese le già viste tesi di Luzi e Betocchi, per l'imprescindibilità del valore stilistico e per l'idea di una partecipazione umana che, pur non volendo ridursi ad eteronomia, non vuole negare la sua necessità. Lo stile è il luogo esclusivo in cui il vero autore può traslitterare l'intera propria umanità, e da questo non si ammettono eversioni. L'unico tribunale in cui si può giudicare la sincerità e l'autenticità di un poeta è quello dello stile, solo e vero codice della fraternità del letterato con gli uomini; fuori da questo ogni discussione è vana. Il salto è enorme, ma se guardiamo bene non è davvero difficile trovare una forte somiglianza di questa tesi del giovane studente con il Pasolini critico del posizionalismo degli anni cinquanta: la stessa *passione* nel sostenere lo stile come peculiare valore del fatto letterario, e in fondo, virtualmente, anche la stessa *ideologia* nel riconoscere solo all'interno dello stile la possibilità per l'artista di un vero contatto e intervento nella realtà.

[...] concluderò perciò ritornando in un terreno più concreto che non sia quello di una non ulteriormente precisata «civiltà», voglio dire sul terreno della letteratura, e ripeterò l'invito alla calma, l'invito a molti giovani di non farsi soverchiare dalla ricerca morale – che è sempre anteriore alla poesia – e a non reagire di conseguenza crudelmente e ciecamente alla ricerca linguistica e formale che ha caratterizzato la stagione letteraria che ci ha preceduti; certe scoperte verbali e sintattiche a cui si è pervenuti [...] fanno ormai parte di un fenomeno linguistico italiano, e non si potrà in futuro prescindere da esse, anche se le eventuali opere future rivelino una più intensa e, direi, collettiva preparazione etica [...] Ma in conclusione i risultati poetici e la letteratura che ne sorgerà intorno non potranno – è ovvio – che essere riconosciuti da un esame filologico, che, prima di ogni altra cosa – prima di guardare al contenuto etico non puramente egoistico, ma derivato anche da esperienze civili, dalla esistenza del padre e dei compagni, e magari vi si oggettivi in narrazione e mito – ne riconosca la validità del linguaggio.⁴⁶

Davvero non dovette essere semplice per Pasolini chiarire a se stesso ed estrinsecare agli altri una posizione così complessa e sottile,

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 19-20.

che, pur avendo le proprie radici nella poesia pura ermetica, non poteva eludere il problema di un confronto con l'esterno (siamo negli anni della guerra); e difatti gli affanni non mancano in uno scritto come il *Ragionamento sul dolore civile*, ma la direzione è decisa, convinta e in fondo realmenteolutiva nel rinnovato dilemma se esporsi o meno di fronte all'oggettività. L'articolo, pubblicato nel dicembre del 1942 sul «Setaccio», pur risentendo dei vizi di certo profondità e soggettivismo ermetico, coglie il suggerimento del *canto* betocchiano e lo trasforma in una più compromettente confessione sul proprio atteggiamento di fronte alla guerra:

[...] sembra, insomma che, nitidi dell'esperienza di secoli, padroni di noi stessi, si sia raccolto il deserto intorno a noi, un deserto sensibile al nostro solo canto, dove riaffiorino diseccati nei rari simboli della casa natia, o della madre, o d'altro che ci è caro, quei concetti che in altri tempi hanno teso il cammino dell'uomo: l'ignoto, la gloria, i viaggi, la patria, Dio. Questa solitudine poetica, questa turris eburnea esiste ma non è peccato. Non è peccato perché dal deserto che è nostro – dove siamo soli – noi non deviamo, sbandati da un'incomposta retorica pietà verso gli uomini che ci sono intorno, ma piuttosto li assumiamo, *parte della nostra stessa natura*, ad un amore che da egoistico – senza tradirsi, ma anzi rimanendo fermo nella tradizione della sua unica esistenza – diviene civile. [...] Così, alcuni di quei concetti che ho sopra nominato, nel nostro deserto, ritornano più puri: li abbiamo riedificati, non per contemplarli, ma per amarli più castamente. Ci siamo messi in un nuovo moto – nuovo per noi, come fu nuovo per i morti, e come sarà nuovo per i nascituri – e in questo ci sentiamo più liberi e trepidi a ritentare la vita. Un moto d'amore...⁴⁷

Questa la dichiarazione – così piena di poetismi forse perché proprio scritta come rendiconto, fuori dalla poesia – dell'atteggiamento del giovane autore di fronte alla responsabilità civile della sofferenza per le vicende belliche. Assai meno sfumata è invece la sentita replica ai perentori inviti mossi agli intellettuali per una collaborazione in senso propagandistico all'Italia entrata in guerra: *Ultimo discorso sugli intellettuali*, pubblicato sul «Setaccio» nel marzo del 1943, è una strenua difesa dell'autonomia dell'intellettuale, che non può non rivelare insieme ad altri esempi, un atteggiamento di distanza non priva di

⁴⁷ Idem, *Ragionamento sul dolore civile*, «Il Setaccio» III (2), 1942, poi in *Pier Paolo Pasolini e il «Setaccio»* cit., ora in SPS, pp. 21-22.

coraggio e, in controluce, di un fondamentale giudizio sul regime: per chi è nato dentro il regime, l'antifascismo non può che essere assunto per gradi, attraverso parziali rivelazioni, come una crescente maturazione e scoperta di sé, che avrà il suo traumatico adempimento con la Resistenza. Qui, in questo articolo, l'indipendenza dalle direttive politiche è difesa con ragioni quasi professionali, di competenza:

Noi vorremmo che finalmente questa nostra posizione di intellettuali venisse considerata alla stregua di un mestiere, e, come tale rispettata. [...] Ma sta qui, appunto, l'equivoco: e si tratta di un equivoco tra vocazione e vocazione, tra mestiere e mestiere. Per fare della buona e utile propaganda occorrono un'indole e una preparazione non inferiori a quelle che occorrono per fare un buon letterato, o, mettiamo, per fare un buon notaio. [...] Tuttavia potremo senz'altro superarla (l'obiezione su una adeguazione degli intellettuali allo stato di guerra) dialetticamente osservando che gli intellettuali – uomini come i notai e i muratori – possono dar corpo alla loro fede in mille altri modi che con la propaganda (o, peggio, il silenzio); e che da essi, come dai notai o dai muratori, è lecito pretendere che manifestino la loro fede in nessun altro modo se non intensificando il lavoro che è di loro competenza.⁴⁸

Nella difficile posizione pasoliniana prevale certo l'amore autonomistico di un'arte di cui ci si è investiti e che si vuole difendere, ma contraddizioni in senso etico e umano non mancano di complicare e fortificare una vera *ideologia* dello stile, come vedremo in particolare nei lavori più squisitamente critico-letterari.

Incunaboli di critica letteraria

Prima di passare agli scritti in questione, è opportuno osservare brevemente un altro saggio luziano, il cui contributo si unisce alle *Note* e al *canto* betocchiano, e che Pasolini leggeva nel volume *Un'illusione platonica e altri saggi*. *Vicissitudine e forma* viene sovente citato negli articoli del «Setaccio» e costituisce quasi un'ideale ripresa di

⁴⁸ Idem, *Ultimo discorso sugli intellettuali*, «Il Setaccio» III (2), 1943, poi in *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio»* cit., ora in *SPS*, pp. 26-27.

un dialogo aperto fra i due sopra lodati saggi, in cui Luzi pare ribadire il proprio concetto di stile sussumendo le problematiche betocchiane. L'argomento cardine è Leopardi, che, come avevamo visto, era stato scelto da entrambi i poeti come esempio massimo italiano di stile e di canto; e Luzi si concentra sul rapporto fra il *dolore*, biografico e non, leopardiano e l'eccellenza del suo stile:

L'assolutezza di Leopardi è rivelata da quella sua attitudine severa a trasporre le cause e le ragioni della propria vita, in un clima che non subisse più il contatto delle circostanze. [...] Dopo Petrarca per la prima volta noi ci troviamo davanti ad uno stile speso tutto per un superamento della cronaca e della troppo tenera umanità, per un canto che risultasse da una ricomposizione per l'eterno dei suoi stessi pretesti.⁴⁹

Indiscutibile è la primazia stilistica, ma siamo ben lontani dal soggettivismo categorico di Carlo Bo. Continuando il discorso storico e critico intrapreso nelle *Note*, Luzi, attraverso la coinvolta e commossa lettura leopardiana, trova un modello e una prova delle proprie nuove proposte teoriche:

Interi cicli vitali si consumavano, esperienze segrete e condizionate alla propria natura colavano al fondo di quell'anima e sembravano essere esaurite dalla loro stessa veemenza; poi il canto sorgeva traendole sul ciglio mitico del tempo, vestendole di una luce che non avevano avuto, affinché di loro non rimanesse che il tiepido nome umano a misurarsi con l'eternità. Tutti quelli che si potrebbero considerare nella poesia di Leopardi frammenti autobiografici hanno questa consacrazione da parte di quell'eternità che *L'Infinito* aveva invano tentato di rendere una categoria. *L'Infinito* attinge la sua grandezza poetica dal suo stesso fallimento, ma non cessa di essere una spiegazione. Le sue vibrazioni assiderate, curve a dilatarsi oltre i limiti del possibile, sono le stesse per cui ogni gesto, ogni memoria di fatti umani precipitano in una dissoluzione fantomatica, dimentiche della loro stessa precisione nel testo delle altre più grandi poesie. In quelle grandi idee liriche che anche in un poeta così consapevolmente preesistevano al senso e alle immagini del poema, le occasioni e i fatti figurano come musica, anzi come i rapporti con una musica che ha il suo volo più in alto [...] Ma nel *Passero solitario* quella vita insufficiente, quelle gracili convenzioni tra uomini di campagna sollevate dallo slancio di un disegno melodico indipendente da ogni presupposto, sono deposte con un caritatevole tremore davanti ad una grandezza il cui nome ci sarà per sempre negato.

⁴⁹ M. Luzi, *Vicissitudine e forma*, in *Un'illusione platonica* cit., pp. 52-53.

Una fraternità che pareva impossibile è così avvenuta in Leopardi. E il suo stile come lo allontana dalla sua immediatezza così lo avvicina alla vita.⁵⁰

Così la *vicissitudine* si traduce, liberandosi d'ogni scoria di contingenza, nell'assoluto contatto con l'eterno dello stile, della catarsi poetica. Le idee che abbiamo visto percorrendo il discorso storico-teorico delle *Note*, la dichiarazione e il richiamo betocchiano del *canto* come quantità di consolazione estesa agli uomini, insieme a questo ultimo capitolo luziano, che pare quasi riassumere e superare i due precedenti, confluiscono nella coscienza letteraria pasoliniana, e insieme allo spirito filologico continiano e all'esemplare saggistico degli *Esercizi di lettura*, danno l'abbrivio a quello che potremmo forse definire, appunto, il primo «esercizio» pasoliniano.

Per una morale pura in Ungaretti, pubblicato sul «Setaccio» del novembre 1942, inizia apparecchiando il laboratorio del letterato ad un'analisi della poesia *O notte*, «in uno dei consueti “esercizi di lettura” che più privatamente si dedicano alla tecnica della poesia, [...] attraverso una scelta che avesse valore di esempio in una più chiara e precisa adeguazione alla poesia ungarettiana».⁵¹ Quello che Pasolini si accinge a operare è un esperimento, e neppure dei più consueti: «dal confronto di una compiuta parafrasi con la poesia stessa, risulteranno nettamente alcuni elementi che sono essenziali del processo stilistico ungarettiano [...] i versi o nuclei verbali decisi e illuminati, con le pause bianche che li separano».⁵² È un esercizio che ha la pretesa di essere rigorosamente tecnico, per avere una garanzia di serietà e verificabilità, a differenza della riprovata pletora della critica ungarettiana più fatua.

Punto di partenza di questa analisi non può che essere il contributo continiano alle interpretazioni di Ungaretti: due sono i saggi che ci interessano all'interno del volume degli *Esercizi: Ungaretti, o dell'allegria*, e *Materiali sul «secondo» Ungaretti*, ma in particolare il primo riveste un ruolo di vera paternità per questo precoce saggio pasoliniano.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 53-55.

⁵¹ P.P. Pasolini, *Per una morale pura in Ungaretti*, «Il Setaccio» III (1), 1942, poi in Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio», ora in *idem, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Meridiani-Mondadori, 1999, tomo primo, p. 19 (d'ora in poi per indicare questo libro userò la sigla: *SLA*).

⁵² *Ibidem*.

no – Contini e Bo sono giudicati gli unici veri critici, «dove la poesia ungarettiana, disciolta dalle formule, si distende in un più ampio discorso storico»⁵³ – poiché l'esame pasoliniano delle pause e della sintassi parte proprio da una considerazione continiana.

Ungaretti si differenzia perentoriamente, in quanto la sua poesia verte sulla «parola», e non muove dal discorso in quanto logicamente organizzato; [...] Si può asserire, comunque, che in Ungaretti il discorso nasce successivamente alla parola; [...] Di qui lo scomporsi della frase nei suoi termini infimi pressoché equivalenti; l'esigenza di solitudine che essi vengono assumendo; alla quale, più che alle pause, accennano graficamente i versi «scandalosamente» brevi («lasciatemi così/ come una/ cosa/ posata/ in un/ angolo/ e dimenticata/ Qui/ non si sente/ altro/ che il caldo buono»)⁵⁴.

Partendo dalle argomentazioni continiane, il giovane poeta cerca di continuare lo scavo critico sul testo, seguendo ancora la strada della sperimentazione e uno sforzo di competenza tecnica, ma la microscopia da laboratorio non gli impedisce di pervenire a considerazioni più generalmente storico-letterarie, rifacendosi proprio, almeno in parte, a quella visione della poesia italiana che avevamo trovato negli scritti luziani, e in particolare alle osservazioni del poeta fiorentino sulla sintassi della poesia tradizionale:

[...] mi pare questione da riproporsi anche a chi pensi di averla già largamente superata, se si tien conto che, in fondo, nessuna critica che se ne sia curata, ha attribuito agli spazi bianchi maggior valore che quello di isolare i nuclei verbali, per farli vibrare, essenzializzarli, sfumandoli e scarnendoli allo stesso tempo. Ora le lunghe pause ungarettiane a me sembrano invece il primo corollario di una poesia che assuma come sua forma un processo ad illuminazioni sommamente decise, necessarie ed essenziali e che, quindi, si rifiutano di essere collegate fra loro a un comune o poetico procedimento logico; le pause così verrebbero ad essere l'abolizione dei legami logici (congiunzioni, proposizioni incidenti, trapassi gnomici, verbi di «credere», «sembrare», apostrofi, e soprattutto avverbi) come il principale mezzo di una poesia intesa – e ciò risulterà in seguito più chiaramente – come rievocazione, e che questa poesia-rievocazione venga a coincidere in genere, con la poesia tradizionale.⁵⁵

⁵³ *Ibidem*, p. 22.

⁵⁴ G. Contini, *Esercizi di lettura*, Firenze, Parenti, 1939, p. 48 (Torino, Einaudi, 1974).

⁵⁵ P.P. Pasolini, *Per una morale pura* cit., pp. 19-20.

Questa l'interpretazione degli spazi bianchi, ma l'innesto ad un confronto più largamente storico, ci fa subito volgere ad una precisa direzione. Pasolini passa ad elaborare una suddivisione della poesia *O notte* in tre nuclei, di cui il terzo ed ultimo, «nella contemplazione della notte asserenatrice, viene ad avere una funzione di *catarsi*». È da questo punto che attraverso una riflessione sulla *rievocazione* nella poesia tradizionale, ripercorrendo le indicazioni di Mario Luzi, si ribadisce e specifica l'originalità di Ungaretti:

Basterà così soffermarsi nel primo gruppo e scioglierne i suoi punti essenziali nel giro di un possibile discorso il quale non potrà avere un ritmo tradizionalmente rievocativo. (Questa rievocazione, il cui senso sarebbe qui lungo approfondire, risulterà tanto più profonda e accorata, quanto più concretata nei legami della costruzione logica. Già Mario Luzi avvertiva nei versi – presi a caso come esempio...⁵⁶

Passi come questo già ci illuminano su quello che sarebbe stato il singolare e notevolissimo futuro di Pasolini come critico stilistico, col suo irriducibile fiuto intuitivo e con la straordinaria efficacia definitoria, non senza far trapelare certa tendenza alla forzatura, come il noto vizio di una forse eccessiva consequenzialità interpretativa dal momento stilistico al momento psicologico e sociale, che poi in particolare Ferretti e Mengaldo⁵⁷ gli rimprovereranno. Da qui parte una citazione tratta da *Vicissitudine e forma*, un po' accorciata da un eccetera, ed estesa senza troppo scrupolo di virgolette. Comunque noi la ripresentiamo, integrata e corretta dal testo originale:

certo del tuo costume
non ti dorrai; chè di natura è frutto
ogni nostra vaghezza...
[...]

La congiunzione «chè» è nella logica la maniera più abile di collegare proposizioni interdipendenti con un valore esatto e nel medesimo tempo indefinito. Ma nel discorso leopardiano l'entità sintattica, pur conservando la sua letterale indi-

⁵⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁷ Cfr. G.C. Ferretti, *La contrastata rivolta di Pasolini*, in *Letteratura e ideologia*, Roma, Editori Riuniti, 1964 (seconda edizione 1974), p. 209; e P.V. Mengaldo, *Pasolini critico e la poesia italiana contemporanea*, «Revue des études italiennes» (2-3), 1981, ora in *La tradizione del Novecento*, Nuova Serie, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 431-432.

vidualità, è doppiata dall'inflessione melodica che vi abbandona tutto l'«affetto» e la rende una specie di suono sordo o minore di concentrazione, una cariatide oscura dei posteriori accenti riluistri.⁵⁸

In questo brano Luzi voleva dimostrare che Leopardi «non senti la necessità di espellere dal discorso poetico le inflessioni più cariche di tradizione e composte nella logicità», e che «nessun elemento del discorso è stato respinto, nella stessa maniera che la lingua era stata accolta plenariamente dal linguaggio leopardiano. Ma tutto subisce un'intensificazione intima che è anche un superamento e, se vogliamo, una rivoluzione rispetto alla sua natura primitiva».⁵⁹ Pasolini, invece, coglie il suggerimento per finire da tutt'altra parte: la sua intenzione è ricavare dal profilo storico letterario delle *Note* e da questo scritto i connotati formali di una letteratura tradizionale, distinguendosi dalla quale, Ungaretti manifesta tutta la sua originalità:

Ma io vorrei conferire a questa notazione un valore più vasto e in quell' «inflessione melodica affettuosa» scorgere il segno tecnico di una condizione particolare ed essenziale di tutta la poesia tradizionale. Gli esempi ne sono infiniti dall'ancora leopardiano «vaghe stelle dell'Orsa» pregno di un rievocativo accoramento – e quanto diverso da certi avvii ungarettiani pure esclamativi! – ai vari e noti [...] Ecco la parafrasi: «*Quando l'alberatura è svelata dall'ampia ansia dell'alba, dolorosi sono i risvegli. Allora, sorelle foglie, vi odo fremere lamentosamente, ch'è gli autunni sono moribonde dolcezze*»: dove viene arbitrariamente riesumato, attraverso una restituita ricostruzione logica di avverbi e conseguenti inflessioni di tono, il ritmo tradizionale della rievocazione, che tuttavia resta confitta e quasi tremante nei luminosi silenzi delle pause. Queste perdono così ogni diretta e ricercata funzione di essenzialità (che non verrebbe ad essere altro che il luziano «decorativo invertito»).⁶⁰

Il passaggio logico è breve: la parafrasi sintatticamente e tonalmente integrativa dimostra l'inadeguatezza della fortunata formula critica

⁵⁸ M. Luzi, *Vicissitudine e forma* cit., pp. 58-59 (la citazione, nell'articolo pasoliniano, è alle pp. 20-21).

⁵⁹ *Ibidem*, p. 59.

⁶⁰ P.P. Pasolini, *Per una morale pura* cit., pp. 21. Cito i primi sette versi della poesia *O notte*, di cui Pasolini ha fatto la parafrasi, per meglio capire l'operazione compiuta: «*Dall'ampia ansia dell'alba/ Svelata alberatura./ Dolorosi risvegli./ Foglie, sorelle foglie,/ Vi ascolto nel lamento./ Autunni,/ Moribonde dolcezze*».

della *essenzialità* per le pause e, più genericamente per l'intera poesia ungarettiana. Il concetto di essenzialità viene ridotto alla degradante definizione di «decorativo invertito». Quest'ultima formula creata da Luzi la troviamo appunto nelle *Note sulla poesia italiana*, proprio in relazione alla presunta «essenzialità» della poesia:

In questi ultimi tempi è piaciuto molto adoperare la parola «essenziale»; se ne faceva un uso vanitoso di emblema rivoluzionario. Ma l'essenzialità cui si alludeva non era se non un decorativo invertito. Riferita alla poesia quella parola perde ogni senso di asperità e di sorveglianza: poeticamente essenziale è tutto quello che può essere giustificato dalla sua necessità: anche l'eloquenza dei *Sepolcri* è essenziale perché non esiste nessun intervallo fittizio, nessuna distanza letteraria tra l'impegno morale e la parola che lo traduce. Penso che una storia critica e antologica della nostra poesia dovrebbe essere ispirata al sentimento di quella inevitabilità che ne è l'unico argomento.⁶¹

A questo punto Pasolini può proseguire con un rimprovero alla critica ungarettiana: «Questa dell'essenzialità è la prima e più diffusa deviazione della critica nella poesia ungarettiana [...] deviazione di ogni assunto teorico, precedente l'attuazione propriamente poetica; ed ha fatto sì che la parola ungarettiana venisse ad assumere un valore memorabile o assoluto...».⁶² Ciò a cui Pasolini si oppone sono i vizi di una critica ermetica quasi isolata dal testo, persa in tantaferie dolcevanti e formule-grimaldello, non priva di residui del costume del capitolo o prosa d'arte, e rivendica per sé un'appassionata e curiosa aderenza al testo, un vivo senso della perizia tecnica, una capacità di leggere la poesia con la scientificità del laboratorio e con una perfetta mimetica immedesimazione spirituale:

Così mi sembra che in generale tutti i primi studi su Ungaretti siano inquinati da questo equivoco che confonde processo verbale con poesia, o, se mai, la vera poesia con una poeticità minore, limitabile nel breve giro di una formula o di un godimento immediato.⁶³

⁶¹ M. Luzi, *Note sulla poesia italiana* cit., p. 144.

⁶² P.P. Pasolini, *Per una morale pura* cit., pp. 21-22.

⁶³ *Ibidem*, p. 22.

Questo articolo, che era partito quasi come un puro esercizio di lettura, ha finito per coinvolgere considerazioni di carattere storico letterario, innestate al reperimento dell'originalità ungarettiana, fino a prendere posizione rispetto ai critici vecchi e nuovi. L'esercitazione dello scolaro bolognese contiene tutta l'agilità, la prontezza, ma anche i pericoli della sua precocità: le deduzioni ricavate dall'anatomia del testo sono forse un po' meccaniche, quasi ansiose di arrivare alla perfetta conclusione del proprio cerchio interpretativo, e certi passaggi logici appaiono più giustapposizioni che reali consequenzialità, benché sia visibile in trasparenza un'indole e una disposizione che non mancheranno al futuro scolaro di Contini e Spitzer. E difatti arriva un po' improvvisa, quasi cucita all'ultimo momento, la preannunciata dal titolo «morale pura»:

Del resto questo appunto, [...] vuol terminare con un'altra considerazione non propriamente estetica. Alludo a un insegnamento che non dubiterò di chiamare morale, di cui la nostra anima si arricchisce quasi con un moto inavvertito di distacco dal possibile punto di partenza, poiché illogicamente persuasa. Quell'insegnamento che trasfigura il fine didascalico a un'esemplarità sofferta negli altissimi cieli della poesia, e si esprime concretamente nei versi della poesia classica, qui è più sottile e profondo, appunto perché meno concreto e meno logico, tutto riversato in una zona di cosciente delirio, che oltre che poesia è sogno di poesia, ed ivi consumato fino ad acquistare di nuovo un senso di saggezza umana agli estremi limiti dell'umana cordialità. Sono «proverbi» tutti permeati della coscienza limpida del poeta che si rivolge a se stesso [...]. La lezione etica ungarettiana [...] si svolge anche in un terreno di umana comunicatività, riverginata – nei suoi termini di borghese ed antica saggezza – da una illogicità di sogno, che la riconduce, però, a un ritmo di schietto e semplice insegnamento. [...] La morale ungarettiana è, insomma, una morale «pura» in una poesia che «pura», nel significato corrente di questa parola, non può essere chiamata.⁶⁴

Ecco la morale pura di Ungaretti,⁶⁵ che, se ha perso la discorsività

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁶⁵ Ricordiamo le parole di Betocchi, dal *ritorno al canto*: «Se si parla del canto come di una quantità di consolazione, crediamo che Ungaretti non abbia tradita questa principale qualità della poesia...»: cfr. C. Betocchi, *Premesse e limiti di un ritorno al canto* cit., p. 329. E anche le parole di Contini: «Quante cose abbia imparato il lettore sincero da questa poesia: per dir tutto, il significato genuino di parola, di prosodia, d'accento e di sillaba, di metro, di sintassi, non giova neppure ripetere. Ma non esiste, è chiaro, un «insegnamento»

della poesia classica, ed è, appunto, meno concreta e logica, non è per questo meno comunicativa, anzi, nel suo «cosciente delirio» sa trovare un autentico contatto con la generalità degli uomini, facendo coincidere la propria catarsi poetica con una forma quasi proverbiale, un vero distillato di saggezza, con cui l'uomo di pena riversa e condivide l'esperienza del dolore: «La morte si sconta vivendo», «Il vero amore è una quiete accesa»... È questo forse il momento di massima espressione delle problematiche estetico-morali che abbiamo visto finora. L'urgenza d'un'esemplarità etica e di uno sforzo di oggettivazione, pur non tradendo le sostanziali prerogative dell'autonomia dell'arte e del primato dello stile, trova qui una perspicua soluzione poetica a una dialettica che teoricamente non può che restare irrisolta.

Il successivo contributo di Pasolini critico di poesia, è la rassegna *Collezioni letterarie*, con cui argomenta l'utilità di parlare, oltre che delle singole opere, anche della struttura di intere collane editoriali, e prende come primo campione di questo proposito – che fa echeggiare alle nostre orecchie il ricordo dello scritto *Per un catalogo* di Renato Serra – la collana «Letteratura» della casa editrice Parenti. A dire il vero, Pasolini si libera abbastanza in fretta della promessa di dare ragione del carattere e del tono dell'intera collana, dicendo che proprio questa non ha alcun minimo comune denominatore spirituale, ed organizza le proprie pubblicazioni col severo vaglio di «buon gusto e intelligenza rigorosa»,⁶⁶ così da poter passare immediatamente a scorrere i testi; e in questo commento cursorio su diversi autori sembra quasi anticipare una delle qualità più singolari e vivaci della sua futura critica recensiva: la capacità di saper passare da un testo all'altro con naturalezza e destrezza di lettore consumato, rendendo conto per ciascuno delle proprie impressioni in poche righe, dove, alla mancata lenta delibazione dell'esercizio, soccorre una eccezionale facoltà di sintesi,

specifico di Ungaretti. Il rapporto ch'egli ha posto tra il fatto e la parola, resta fuori dell'ambito d'un'espressa giustificazione. Il lettore si accontenta di sapere che è stato «consolato». O come ha detto il Gargiulo: «tutto ciò ci tocca nel più profondo, è radicato nel nostro momento». Perciò la pagina del critico più secco, quando parla di Giuseppe Ungaretti, si configura naturalmente come un'azione di grazie» (cfr. G. Contini, *Esercizi di lettura*, cit., p. 53).

⁶⁶ P.P. Pasolini, *Collezioni letterarie*, «Il Setaccio» III (2), 1942, poi in *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio»* cit., ora in *SLA*, p. 26.

spesso definitoria, e un acume tanto vibratile ed esercitato da cogliere aspetti spesso sfuggenti ed obliqui del testo. Tratti, insomma, che non potremmo dire si distanzino troppo dallo spirito filologico che è l'anima del critico da laboratorio, ma che diremmo altrimenti costituire un'altra collocazione e adattamento dello stesso.

In questo articolo i due poeti che ci interessano sono Sandro Penna e Virgilio Giotti, che vengono appunto dal nostro messi a confronto. Riguardo a Penna, Pasolini vuole innanzitutto prendere le distanze dalle definizioni della critica letteraria, come quelle di «candido prodigio»,⁶⁷ «grazia poetica»⁶⁸... È ben visibile fin da questa prima e fugace trattazione l'aderenza spontanea e intera che il nostro autore ha sempre avuto per la *strana gioia di vivere* – la sua sarà invece in futuro *una disperata vitalità* – del poeta di Perugia: «Poesia tutta disciolta nel suo candore, che in definitiva è purezza poetica, la cui amoralità non depone affatto in suo sfavore, se è tutta densa e piena di precedenti sofferenze umane, che solo la poesia momentaneamente conclude. Penna, insomma, “non è uno di quelli, troppi, e veramente stucchevoli, che fanno *dell'art après l'art*”.⁶⁹ La sua purezza è da cercarsi altrove».⁷⁰ Ciò che Pasolini ha davanti agli occhi è un incontro assolutamente originale e che lo segnerà per tutta la vita: l'aurorale oggettivazione della poesia di Penna, in cui gli oggetti piovono nel soggetto quasi irraggiando, con la *claritas* di una continua rivelazione, tutta imbevuta di un eros giocondo e trepido, in cui l'amore diventa davvero la forza che fa muovere il mondo. La verginità, insomma, con cui Penna si fa punto di osservazione del cosmo, costituisce per Pasolini un caso con cui sono incompatibili le categorie fino a quel momento utilizzate. Importante è per il momento sfatare la presunta semplicità del poeta e le banalizzazioni critiche dei letterati coevi:

Non esiteremo invece ad indicare la purezza di Giotti («Colori») ad una più semplice e quieta adeguazione *del suo cuore al suo linguaggio*: una freschezza

⁶⁷ Cfr. U. Apollonio, *Candido prodigio di Penna*, «Prospettive» IV (3), 1940.

⁶⁸ Cfr. S. Solmi, *La poesia nel 1940*, in *La letteratura italiana contemporanea*, tomo secondo: *Scrittori, critici, e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1998, pp. 370-371.

⁶⁹ Cfr. L. Anceschi, *Sensibile candore di Penna*, in *Saggi di poetica e di poesia*, Firenze, Parenti, 1942, p. 60 (nuova edizione, Bologna, Boni, 1972).

⁷⁰ P.P. Pasolini, *Collezioni cit.*, p. 27.

che è pura in quanto tale e, con conseguente estrema naturalezza si ritrova nel dialetto. (Un dialetto era quello di Saffo). Mentre nell'altro *puro*, Penna, la definizione critica di tale purezza, avrà bisogno di numerosi studi con successivi approfondimenti, in Giotti è facile risalire alla sua origine. [...] Dove il riferimento a certe acerbe e dolci prosaicità crepuscolari non ci possono accontentare per la verginità di Penna.⁷¹

Se Giotti, pur amato, non presenta ancora difficoltà interpretative, Penna si manifesta come un fatto nuovo, di cui ancora non si sa bene dar conto, ma alla comprensione del quale non è ammessa alcuna scorciatoia. È una nuova nozione di purezza, quella che il giovane studente bolognese sta covando in queste rapide righe, non lontana dall'altra singolare purezza etica riconosciuta in Ungaretti, benché i due poeti siano divisi da sostanziali differenze. Li accomuna un'equivalente difficoltà a stare dentro i parametri dell'autonomia e della purezza ermetico-anceschiana. Il portato umano, che sia dolore, saggezza ecc., emergente in questi due poeti rompe la nudità dell'eburneo guscio autonomistico, e si riversa in un nuovo e pieno contatto e scambio con l'umanità che ne è il destinatario.

La *purezza* di Sandro Penna è in fondo indefinibile, o si autodefinisce per apodissi, proprio perché fuoriuscente dagli schemi che necessariamente appartenevano allora ad un precocissimo letterato ventenne, perfettamente inserito nella temperie del proprio mondo culturale, malgrado i sintomi di urgenti e ineludibili contraddizioni: ci fornisco forse un ulteriore chiarimento alcune parole del notevolissimo saggio penniano del '56: «Ciò, insomma, di cui la critica anteguerra, e ora la sua epigona, rimprovera a Penna è il tentare di essere anche non come poeta: e poiché questo suo tentativo è inscindibile da quello a essere puro poeta, una storia non poteva non essergli riconosciuta. Due dati contrastanti agivano nell'interprete. La purezza e l'impurezza, la funzionalità e la non funzionalità di ogni suo effato».⁷² Nella successiva critica pasoliniana, Ungaretti e Penna prenderanno strade ben distinte: Ungaretti sarà letto attraverso la privilegiata chiave del rapporto con Dio, della sua poesia «religiosa»; Penna, individuato il

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Idem, *Una strana gioia di vivere*, «Paragone» VII (76), 1956, poi in P.P. Pasolini, *Pasione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 340 (Torino, Einaudi, 1985).

suo peculiare rapporto di *purezza-impurezza*, sarà interpretato come uno dei casi di contraddizioni interne alla poesia anteguerra, tanto stridente col clima del suo tempo, da costituire, a suo modo, una prefigurazione del neorealismo.

Tuttavia possiamo dire che entrambi, malgrado la divergenza esegetica, saranno campioni fondamentali e privilegiati per far compiere a Pasolini un effettivo superamento degli schemi della propria formazione e per l'elaborazione di un pensiero e di una critica che sappia guardare la letteratura anche nella sua relazione col mondo esterno, con l'extraletterarietà, senza perdere nulla della primaria considerazione dello stile. Ma il caso Penna, forse ancora più di Ungaretti, è uno speciale luogo critico attraverso cui possiamo osservare da vicino la vicenda dell'intellettuale Pasolini dalle sue prime esercitazioni bolognesi fino al redattore officinesco nel momento forse più vivo del suo *dramma irrisolto* di intellettuale diviso fra una formazione anteguerra tutta ispirata all'autonomia dell'arte e il traumatico incontro postbellico con la passione politica e le tendenze letterarie oggettiviste, e ancora più ci mostra come i mutamenti, pur fortissimi e radicali, mantengono una sostanza e una disposizione già evidenti nel ventenne in piena formazione ermetica.

Ungaretti e Penna sono ancora i campioni privilegiati di uno degli «esercizi» più importanti fra quelli pubblicati sul «Setaccio»: *Commento a un'antologia di «Lirici nuovi»*, ovvero alla fondamentale raccolta di poeti contemporanei che Luciano Anceschi redasse nel 1943, come atto di canonizzazione e sistemazione critica della nuova poesia, e in particolare della poesia dell'ermetismo. Pasolini esordisce premettendo il verificarsi di un avanzamento generazionale, di recenti mutazioni che rendono meno attuale il bilancio editoriale anceschiano: «È certo che nelle lettere italiane qualcosa di relativamente nuovo e impreveduto si sta maturando. Un periodo di polemiche [...] ci sembra terminare il suo ciclo. [...] Naturalmente nulla è ancora possibile precisare: per quel che riguarda i più giovani, un alto impegno morale, un desiderio di onestà sembra predominare».⁷³ Sono temi che già cono-

⁷³ Idem, *Commento a un'antologia di «Lirici nuovi»*, «Il Setaccio» III (5), 1943, poi in *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio»* cit., ora in *SLA*, p. 40.

sciamo, ma guardiamo come nel seguente passo sia veramente irrisolta e ondeggiante la posizione del giovane critico, combattuto fra nuove tensioni e responsabilità verso la generazione che lo ha preceduto:

Ma non ci lasciamo ingannare. Le contingenze civili della nostra vita, ci possono, è vero, spingere verso una più decisa ricerca di contenuto o di predominante struttura etica, ma non dobbiamo dimenticare la caducità di tali contingenze o per lo meno l'incapacità umana a una lunga sofferenza, che non sgorgi direttamente dal cuore. Ma dimenticheremo che un lungo seguito di esperienze, e quasi una nuova vita ci hanno fatto lasciare indietro molte posizioni, grosso modo, «anteguerra»? Non sarà certo la nostra generazione a interrompere l'uso di ribellarsi alla precedente. Anzi. Tuttavia, come abbiamo già scritto altra volta su questo foglio, un'esperienza non lontana ci ammaestra sulla vanità polemica o rivolta teorico-programmatica, e ci fa senz'altro preferire un silenzio umanamente denso, e poeticamente impegnato a una personale ricerca.⁷⁴

Dopo le considerazioni sopra esposte, l'articolo affronta di petto l'antologia anceschiana, dichiarando inizialmente una sostanziale approvazione del volume, quasi a voler edulcorare la premessa di argomentazioni che saranno invece, *in cauda venenum*, decisamente critiche. Commentando l'introduzione di Anceschi, Pasolini, pur riconoscendogli molti meriti, si distanzia senza tante ambagi dal canonizzatore dell'autonomia dell'arte: «Di Anceschi conosciamo studi intorno alla estetica odierna – la poetica dell'ermetismo – almeno in apparenza, senz'altro più profondi e liberi di questa introduzione; nella quale certi concetti e certe nozioni – che ci sembravano in noi così salde e risolte –, messe ora a nudo davanti a un uditorio più vasto e innocente, rivelano inaspettate gracilità».⁷⁵ Anceschi, aprendo la sua introduzione con una trattazione dei generi e dei nuovi generi letterari, tenta una definizione di *lirica*, ed è proprio su questa che affonda lo specillo del giovane critico, che riporta l'intero brano della definizione:

[...] Per noi, la lirica è ancora, certamente, «storia del cuore dell'uomo». Ma una tale idea implica all'interno delle distinzioni convenienti : la «storia del cuore» non può essere «attuale», e neppure ha da essere risolta in diario o in narra-

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 41.

zione: nella lirica, la parola fruisce di una franca condizione di canto in cui il suo senso logico giunge quasi al limite dell'annullamento: essa ha qui un uso particolare nel dar non so che prevalenza al libero gioco dei riflessi irrazionali e analogici, alla capacità di creare assolute vaghezze di atmosfera, in cui anche i silenzi, le pause, gli spazi bianchi entrano come necessarie urgenze espressive nella spirituale sintassi di periodi lirici che tutti, all'interno, nelle loro parti, e tra di loro, con gli altri, si richiamano e si sostengono secondo ragioni di tono e di durata.⁷⁶

Ed ecco la ripresa di Pasolini, che coglie da una parte il suggerimento anceschiano, dandogli però una direzione che abbiamo già visto nei due saggi di Mario Luzi, per poi preparare un più vigoroso attacco:

Esaminato punto per punto tale passo, avvertiremo subito come quella *storia del cuore* che non può essere attuale e neppure ha da esser risolta in diario o narrazione, ci si presenti onestamente come una delle nozioni più acquisite, risolte, e, direi, serene della nostra critica; per non dire d'altri mi riferirò a «Un'illusione platonica», dove Luzi, al di là di ogni diario o narrazione – sfogo o ripensamento – pone la risoluzione poetica di una *catarsi*, che ci darà la *forma* come ultima e purissima sopravvivenza della *vicissitudine*, o *storia del cuore*.⁷⁷

La *storia del cuore* non è che la *vicissitudine*, che deve ritradursi in discorso interiore e in stile per avere una vera espressione poetica, discorso interiore la cui soggettività, come sappiamo, è soltanto apparente. L'aver inquadrato la definizione di *lirica* nei ranghi luziani permette a Pasolini di assumere una posizione diversa e di muovere sostanziali critiche che riprendono motivi già affrontati e che trovano il loro campione ancora in Giuseppe Ungaretti:

Del resto [...] non potremo che rimanere abbastanza dubitosi davanti a quella «non so che prevalenza del libero gioco dei riflessi irrazionali e analogici», a quella «assoluta vaghezza d'atmosfera» ecc.; tutti attributi bellissimi, ma di una gracilità che quasi sconforta. A parte il fatto che, qui, l'unica poesia allusa ci sembra quella ungarettiana (e poi, in genere, quasimodiana), ci sembra che di Ungaretti, in fondo, non vi si affermi o definisca che una sua poesia minore, o anche, se si vuole, la sua «poetica»: ma, coi «riflessi irrazionali e analogici» con la «vaghezza di atmosfera» vorremmo sapere se non si usi un tradimento o almeno

⁷⁶ *Ibidem*, p. 42. Per leggere il passo anceschiano nella sede originaria cfr. L. Anceschi, *Lirici nuovi*, Milano, Hoepli, 1943, p. 10.

⁷⁷ P.P. Pasolini, *Commento a un'antologia di «Lirici nuovi»* cit., p. 42.

una tergiversazione a quanto si diceva sulla *storia del cuore*: ci riferiamo qui, all'urgenza morale ungarettiana, alla sua *pena*, alla sua sofferenza d'uomo, insomma che è così nuda e viva nei versi che la ricompongono. [...] Diciamo il vero – al di fuori di ogni analogica purezza, di ogni ineffabilità, proprie delle sue poesie, per così dire minori – noi conserviamo un'immagine forte, cruda e sofferta di Ungaretti, la cui ricerca umana e morale ha trovato accenti di saggezza e *distanza* estrema; e si è purificata così, ma non obliata o consolata, nell'espressione verbale.⁷⁸

Ungaretti torna ancora ad essere l'esemplare poetico della soluzione al conflitto estetico-etico, per il quale, nonostante gli sforzi concettuali, i tentativi teorici non riescono ad essere altrettanto perspicui. Ungaretti ha la facoltà dimostrativa del paradigma, e viene adoperato come un maglio per verificare la fragilità di una concezione letteraria senescente. Ribadendo l'errore della visione anceschiana del poeta d'Alessandria d'Egitto, Pasolini ne critica anche la scelta antologica che risente di «troppe poesie minori», facendo sì che «l'immagine di Ungaretti risulti un po' sminuita...».⁷⁹ Ma non è tutto, perché, dopo questa sferzata che ha trovato il suo punto chiave in Ungaretti, si riprende una più estesa reprimenda intorno all'introduzione:

E se ci siamo soffermati su certa «debolezza» della sua concezione poetica, volevamo riferirci, piuttosto che a lui [Anceschi], a tutta una generazione, e quindi a lui come pratico *esemplare* di essa. Insomma non negheremo di pensare che la prossima antologia – importante, s'intende, e compilata da uno dell'ultima generazione – si differenzierà notevolmente da questa, e la sua scelta sarà avvenuta in seguito a una ricerca dovuta forse più a un rigoroso desiderio d'ordine, che ad un puro gusto letterario. E forse proprio in questo «puro gusto letterario» – che in Anceschi è ineccepibile, e, come esemplare, perfetto – è da ricercarsi quella debolezza, che ci rende un po' scontenti e ci fa guardare un po' amaramente queste pagine: è un'antologia che ricomponne le forme della nostra odierna poesia, proprio secondo quel suo aspetto letterario e distaccato dall'umano che è uno fra i suoi aspetti più appariscenti...⁸⁰

Non poteva essere più chiaro. Ci incuriosisce, forse più di ogni cosa, proprio l'architettura di questo articolo che alterna *pars destruens* esercitata su Anceschi come paradigma della passata (recente, ma pas-

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 43-44.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 44-45.

sata) generazione letteraria, e *pars costruens* dimostrativa nel commento a poeti che, contrariamente alla lettura della critica affermata, rivelano una novità che è irriducibile ai vecchi schemi e che risponde invece alle irrisolte tensioni dei giovanissimi. Questo scritto più di ogni altro ci sembra un tentativo di definire, problematicamente, le emergenti istanze dell'ultima generazione, che proprio per il loro essere in divenire, non possono venire teoricamente precisate. Così lo studente bolognese ci dà una sorta di difficile definizione di sé e dei suoi coetanei: da una parte si autodefinisce per esclusione, per litote, trovando la differenza, l'*écart* che lo divide dalla letteratura passata; dall'altra mostra l'urgenza di una verità (Ungaretti, Penna) che le precedenti categorie non possono comprendere, e alla quale i nuovi arrivati dovranno dare un'opportuna sistemazione critica.

Non ci resta che vedere l'ultimo campione della fragilità ed inadeguatezza della critica anceschiana: «Indice di questa debolezza o puro gusto letterario può essere la scelta della poesia di Sandro Penna». ⁸¹ Possiamo omettere di analizzare le considerazioni sul poeta, essendo quasi alla lettera le stesse dell'articolo sulla collana «Letteratura» di Parenti, e sarà forse meglio passare subito alla parte relativa alla scelta anceschiana e alle definitive deduzioni:

Ma ora a noi non importa approfondire, e finiremo proprio con Anceschi: «Penna non è uno di quelli, troppi, e veramente stucchevoli, che fanno dell'*art après l'art*». Così il suo «Classicismo» non è letterario che per via indiretta, per una involuzione di sentimento e di linguaggio, che contribuisce direttamente, con l'aggiungere quel non so che di «avvenuto» malizioso e triste, al suo stile poetico. La *purezza* che invece sembra esser stata guida nella scelta anceschiana, è una purezza tutta di linguaggio che si riferisce molto direttamente a certi quasimodiani letterariamente neoclassici. Del resto si può dire senz'altro che la poesia di Quasimodo può essere considerata come il comune denominatore di tutta l'antologia: ora, da una debolezza o puro gusto letterario di un critico preparatissimo, dovremmo risalire alla debolezza o puro gusto letterario di un preparatissimo poeta. Non lo faremo per amore di concordia: ma saremo considerati molto colpevoli se oseremo affermare che nella prossima – più sopra preveduta – antologia tale comune denominatore sarà assente?⁸²

⁸¹ *Ibidem*, p. 45.

⁸² *Ibidem*, pp. 45-46.

Un'ultima escursione nella critica alla prosa

Come sappiamo, Pasolini, nella sua carriera di critico letterario, si occupò preferibilmente di poesia. I contributi sulla prosa di entità non recensiva sono relativamente pochi, ma costituiscono sempre episodi assai singolari e significativi del suo lavoro: *La confusione degli stili*, saggi su Gadda, ecc.. A questo proposito non possiamo mancare di considerare almeno due contributi, «*Umori*» di Bartolini e «*Dino*» e «*Biografia ad Ebe*»: attraverso l'esercizio sulla prosa troveremo nuovi modi con cui lo studente bolognese conferma i motivi pur difficili e sfuggenti che abbiamo visto, e il suo atteggiamento nei confronti di essi, non senza replicare un riconoscimento alla lettura luziana, che anche qui porterà i suoi frutti.

Di Luigi Bartolini, nell'articolo apparso su «Architrave» nel maggio 1942 – è quindi fra le primissime pubblicazioni critiche del nostro autore – viene innanzitutto rilevata una sua naturale carica oggettivista e morale, eversiva rispetto all'evasività novecentista: «Bartolini non ha mai resistito alla tentazione di “scendere tra gli uomini”». ⁸³ Squarciato il diaframma che isolava il mondo degli uomini, lo scrittore e acquafortista può contemplare e ricavare una sua morale:

[...] questa morale, che non è un concetto, ma una descrizione: e commoventissima. Del resto il giudizio o morale bartoliniana non è che una specie di «finale» o di «presto» strettamente unito, e sortito direttamente da quello che, più innanzi, chiamerò il suo «umore». Così la prosa del Nostro, tutta affidata al proprio umore, alla luna buona e cattiva, dell'ilare o malo risveglio mattutino, si è venuta imponendo alla nostra attenzione, che si è, un po' alla volta, tramutata in vero e proprio affetto. ⁸⁴

Prima ancora della *morale pura* di Ungaretti, la tensione morale e umana respirata giorno per giorno nell'immediata contemporaneità, si era tradotta nella nuova formula critica dell'«umore», che ben si adattava alla «voce forte e burbera di Bartolini». ⁸⁵ Come pure per Ungaret-

⁸³ Idem, «*Umori*» di Bartolini, «Architrave» II (7), 1942, poi in Pier Paolo Pasolini e «*Il Setaccio*» cit., ora in *SLA*, p. 16.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 17.

ti e Penna, che poi saranno i campioni privilegiati, anche per Bartolini non è risparmiata la constatazione dell'inadeguatezza della critica e dei suoi anacronistici schemi alla novità della sua condizione etica. Qui ovviamente, essendo nel campo della prosa, si parla di *capitolo* o *prosa d'arte*, ed è quanto mai interessante analizzare queste argomentazioni, se pensiamo che il futuro detrattore di tutto il blocco del novecentismo, in realtà salverà buona parte dei poeti, riferendosi in particolare alla loro autenticità e altezza artistica, mentre condannerà senza possibilità di replica – quasi fosse l'effettivo capro espiatorio di tutto il Novecento anteguerra – il *capitolo* di stampo cecciano-cardarelliano e tutto ciò che resta ancora in vago odore di esso:

Per questo, io credo, della sua prosa finora non è stata data una definizione critica, che, circoscrivendola, la ponga con una vera luce nell'ambito della nostra letteratura odierna. E tale definizione manca anche perché, dato il proprio modo di essere, il Nostro non ha in letteratura che nemici e amici: e sia gli uni che gli altri, per eccesso di vigore, non saranno in grado di studiarlo serenamente. Non basterà chiamare la scrittura bartoliniana semplicemente «prosa», come si vuole, in quanto non narrativa, ché questo sarebbe un porre la questione e non risolverla: «capitolo» anche è fuori luogo per la pagina del Nostro, nata, è vero, nel pieno fiorimento di quello, e indubbiamente influenzatane, ché la prosa di Bartolini è lontana dal capitolo cecciano, quanto da uno è lontano altro stile.⁸⁶

Dopo la *pars destruens* intorno alla critica precedente, il letterato ventenne può accingersi a elaborare una sua risoluzione teorica *ad personam* per il caso Bartolini, ma è implicito che le problematiche emergenti sono più generali e diffuse. Da notare è anche come pure la distanza dal fenomeno del *capitolo* sia presa tutt'altro che attraverso una violenta rottura, bensì, in carattere con l'*eredista* che vuole evitare la dispersione polemica per concentrarsi in più proficuo passaggio del testimone nello scambio generazionale, non nega la validità letteraria di questo genere, ma si limita a constatarne un elemento nuovo ed estraneo che lo sta erodendo dall'interno:

[...] se l'ispirazione bartoliniana è essenzialmente lirica, lo è al di fuori da ogni liricità in quanto purezza o essenziale perfezione: Bartolini ha bisogno del molte-

⁸⁶ *Ibidem*.

plice e del prosaico, seppur come un padrone ha bisogno del proprio schiavo. [...] Allora, infine, prendendo lo spunto da una vecchia frase del De Robertis («Quell'umore che è, direi, il lievito all'arte di Bartolini... diventa una forza viva e operante, e i paesi, perfino una pianta, un fiore, un filo d'erba ne son pieni, parlan per sé»), vorrei distinguere la pagina, il capitolo bartoliniano sotto il nome di «umore», mutando, quasi in una sorta di solidificazione, il senso di questa parola. «Umore» che, in mezzo alla verità delle pagine, trova la sua unità di tono in quel fondo di pianto – che dicevo – ora domato ora vincitore, e, nell'arco di queste vittorie e sconfitte la sua ammirevole quantità di forme, che, dalla collera amorosa alla tetra bizzarria, dalla benigna serenità alla strafottenza, cerca la sua estrema liberazione in un acerbo moraleggiare.⁸⁷

Di maggiore impegno teorico e critico, per certi versi simile al *Commento a un'antologia di «Lirici nuovi»*, è l'articolo «Dino» e «Biografia ad Ebe», pubblicato sul «Setaccio» del febbraio 1943, nel quale, prendendo a pretesto e campione i due libri – il primo di Romano Bilenchi, il secondo di Mario Luzi – troviamo un'ulteriore testimonianza del tentativo di rendersi conto di trasformazioni che sono in atto, e proprio per questa attualità non altrimenti definibili che attraverso esemplarità privilegiate. Lo scritto si apre ancora una volta con la percezione del nuovo passaggio generazionale, e comincia a specificare le gemmazioni dell'attualità facendo riferimento al paradigma pro-sastico che fino a quel momento è stato in vigore, ovvero la prosa di matrice cecchiano-cardarelliana:

Ma al di fuori di questo filo della narrativa italiana i cui albori sono da far risalire al tempo della Voce, e il cui crepuscolo non è ancora determinabile – e che può, in poche parole, esser fissato sotto l'etichetta del *capitolo* o *prosa d'arte* – una nuova maniera sta maturando, anche se non è assolutamente lecito non far più il nome di «*capitolo*» o «*prosa d'arte*». Insomma [...] non si ha certamente – ora – una reazione ai modi narrativi di un Cecchi o di un Palazzeschi, per es.: anzi per quel che riguarda il modo di scrittura, il modo di mettersi a tavolino, mi pare che nessun mutamento, sia intervenuto. [...] Qualcosa è mutato dentro, nell'intimo, nel cuore: quell'*interesse stilistico* che nei nostri Cecchi, Palazzeschi, Soffici etc., era derivato direttamente dalla loro onestà, dal loro vigore, dalla loro educazione anticontenutistica e antitradizionalistica, dalla loro esperienza parigina [...] quell'*interesse stilistico*, insomma permane senz'altro in questi giovani e

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 17-18.

giovannissimi narratori; però – dicevo – qualcosa è mutato dentro – qualcosa resta fedele, ad orecchio, per cordialità d'educazione e quindi in un modo esterno di scrittura.⁸⁸

Siamo ancora ad una constatazione di passaggio difficile e problematico, ma vediamo nell'analisi della prosa un certo agio e tranquillità con cui il giovane Pasolini riesce a tenere un taglio maggiormente storico, mentre per la poesia non si riesce quasi mai ad uscire da una logica per autori, limite che è pure parte integrante della sua forza ed acutezza di lettore. Non c'è nella critica alla poesia un equivalente del genere del *capitolo*, con il quale si possa formulare *in nuce* tutta una caratterizzazione storico-letteraria, che consenta di costruire un quadro netto visto con una certa freddezza e distanza; troppo forte era forse l'intimità e il coinvolgimento della lettura di versi in colui che fu già *poète de sept ans*.

Relativamente a questo pur non circoscrivibile mutamento nella prosa degli anni quaranta – dice il giovane critico – basterà mettere a confronto una qualunque pagina del vecchio capitolo con una dei più recenti scrittori per accorgersi «che se la vecchia etichetta è rimasta appiccicata al barattolo, il contenuto di quel barattolo – se non si può dire che è andato a male – è certamente cambiato».⁸⁹

[...] e una scorsa alle cause di cambiamento forse ci condurrebbe a considerazioni che esulerebbero da un'argomentazione puramente letteraria, verso profondi, inesatti, e talvolta gratuiti approfondimenti umani; i quali poi, non si limiterebbero a presentarsi o a precisarsi nei loro termini di private esperienze, ma ci richiamerebbero a larghe e sempre più profonde ragioni sociali, fino a porci di fronte all'evoluzione di un'intera «civiltà». [...] Così, per tornare in sede di risultati puramente letterari, troveremo nel vecchio capitolo una serenità, che se deriva da una brillante ed agile ricerca di stile, trova le sue più profonde ragioni in una inclinazione d'animo che nella pagina scritta ottiene la sua distanza e il suo orgoglioso superamento e obliamento dei fatti umani. Tutto al contrario, nel nuovo capitolo una profonda e ostile tristezza punge sotto la pagina, un accoramento chiuso e irrisolvibile, un rimpianto senza consolazione (e, quasi sempre, come inguarita nostalgia, l'infanzia), a cui la forma non dà sollievo, ma li acuisce, anzi,

⁸⁸ Idem, «Dino» e «Biografia ad Ebe», «Il Setaccio» III (4), 1943, poi in *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio»* cit., ora in *SLA*, p. 35.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 36.

nello sforzo di rappresentare con un'evidenza traslucida, quasi sensibile o tattile. *Ed è in tale sforzo di rappresentare quasi fisicamente gli avvenimenti perduti e tramontati nella vita che è necessario ricorrere piuttosto che alla fantasia, alla memoria.*⁹⁰

Ed ecco finalmente delineata una differenza netta fra due epoche in prosa: da una parte la serenità della costruzione della fantasia, in cui la vita è neutralizzata, e dall'altra la rievocazione della memoria, collettore di tutte le angosce della vicissitudine, ritradotte e non placate in essa.⁹¹ Ma ciò non basta a specificare le novità in atto; queste constatazioni si adattano forse più al caso Bilenchi, mentre Mario Luzi fornirà sia nella sua letteratura in prosa (*Biografia ad Ebe*), sia con un altro fondamentale contributo saggistico (*Prosa e poesia*, in *Un'illusione platonica ed altri saggi*), ulteriori notevoli elementi per una significativa distinzione della moderna prosa:

[...] la presenza di un altro modo narrativo: la prosa – dirò subito – che proviene direttamente dai testi poetici, e critici, dell'ermetismo. Anche per questa maniera, non è ancora attuabile una definizione critica; ma anche per questa troveremo in noi un'approssimazione di gusto che ce la disegna [...]. È una prosa che «importa l'impegno di mettere irrimediabilmente l'eterno contro il quotidiano, di drammatizzare all'estremo ogni possibile connivenza col senso delle occasioni vissute» (M. Luzi, «Un'illusione platonica»). Così, in un certo senso, questa prosa «come affermazione media della propria presenza in un mondo morale nel quale si elabori» (M. Luzi, op. cit.) verrebbe ad essere come complementare ad una poesia, la quale, pur restando «*storia del cuore* non può essere *attuale* e neppure ha da essere risolta in diario o narrazione» (L. Anceschi, introduzione a «Lirici nuovi»); e insomma, non più la risoluzione suprema della *vicissitudine* – cioè *forma* –, e neanche più – per vanità e per eccessivo approfondimento critico – semplicemente diario o narrazione, ma, se mai, confessione, o meglio ancora *ricostruzione* della vicissitudine stessa appunto nell'«impegno di drammatizzare all'estremo ogni possibile connivenza col senso delle occasioni vissute».⁹²

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 36-37.

⁹¹ Un ancor precedente campione delle idee di Pasolini intorno alla prosa contemporanea è la brevissima recensione a *Microcosmo* di Siria Masetti, in cui si accenna alla nuova letteratura di memoria con posizione sostanzialmente identica, benché con minore impegno critico, a quella del successivo e più ricco articolo del «Setaccio». Cfr. idem, *Microcosmo*, «Architrave» II (8), 1942, poi in P. P. Pasolini, *Il Portico della Morte*, a cura di C. Segre, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1988, pp. 3-4, ora in *SLA*, pp. 13-14.

⁹² P.P. Pasolini, «*Dino*» e «*Biografia ad Ebe*» cit., p. 37.

Prosa e poesia è la fonte delle citazioni luziane contenute in questo brano, che specifica ulteriormente e complica il bilancio della prosa contemporanea.⁹³ Luzi fornisce ancora a Pasolini la possibilità di una via intermedia che eviti sia lo stilismo rondista, sia il chiaro oggettivismo (diario, narrazione) di una prosa rievocativo-memorialistica. La soluzione teorica del poeta fiorentino ci offre una prosa che non rinunci alla sua naturale ricettività del mondo morale e oggettivo, ma che, non cedendo a riversarsi in narrazione, sia capace di ritradursi in un discorso interiore che è la condizione necessaria della autentica espressione artistica del sentimento e della sofferenza umana. Non è un caso che sia proprio un poeta a suggerire allo studente bolognese la chiave teorica di una ricerca sulla prosa che non vuole essere solo *prosa*. Pasolini definisce infatti quest'ultimo e più interessante esito contemporaneo come *ricostruzione*, distinguendolo dalla pura *rievocazione* della letteratura di memoria, e ritrova nel caso luziano una penetrazione di quella fantasia costruttiva che apparteneva ai vecchi sacerdoti dello stile, il superamento dei quali non può avvenire con uno sbrigativo voltafaccia oggettivistico, ma deve sapersi riallacciare ai risultati più validi della generazione precedente, portandoli a compimento ed avanzando dove essi non possono arrivare:

Se quindi avremo accolto, con una certa approssimazione critica, il capitolo della vecchia generazione (es. «Pesci rossi») come una *costruzione* della fantasia [...] ritroveremo, ora, nella più recente prosa italiana, da una parte una maniera di scrittura come costruzione non tanto della fantasia quanto della memoria, cioè come *rievocazione* (es. «Dino»), in cui ogni affetto umano e virile sembra arrendersi in un cieco affidarsi al ricordo, consumandosi tutto nell'ultimo e unico sopravvivere della sua presenza, la forma; e ritroveremo dall'altra parte – infine – un modo di scrittura non *costruttivo* né *rievocativo*, ma *ricostruttivo* (es. «Biografia ad Ebe») [...] Qui [in un passo di *Biografia ad Ebe*] l'avvenimento non ritorna – è chiaro – attraverso uno sforzo della memoria, e non è nemmeno un puro gioco della fantasia; piuttosto la fantasia vi è sollecitata dalla volontà, che va alla ricerca di alcune ragioni, quasi logiche, dell'esistenza o dei fatti umani, interpretandoli, e si riferisce a quel lontano evento dell'infanzia come a un necessario simbolo.⁹⁴

Legata a questo scritto – anche per la collocazione (appena una pagina dopo questo, nello stesso numero del «Setaccio») – è, a nostro

⁹³ Cfr. M. Luzi; *Prosa e poesia*, in *Un'illusione platonica* cit. pp. 14-16.

⁹⁴ P.P. Pasolini, «Dino» e «Biografia ad Ebe» cit., pp. 37-39.

avviso, l'unica «prosa d'arte» pasoliniana nella rivista della Gil bolognese: *Le piaghe illuminate*, la cui «sacra rappresentazione», oltre a costituire – come dice bene Franco Brevini – «un momento di passo fra la letteratura mistico-primitiva del “Setaccio” e le nuove problematiche dell’*Usignolo* incentrate sul dissidio innocenza-peccato»,⁹⁵ riprende, quasi in uno sforzo esemplificativo, le idee precedentemente esposte sulla prosa contemporanea. Lo scritto ha la forma di un dialogo, ambientato in una landa deserta, fra il *Santo* (palese maschera del poeta, nella sua debolezza e legami al suo vecchio mondo) e l’*Arcangelo* (perentoria voce che apostrofa a una coscienza superiore). Mentre tutti gli uomini dormono, «nel pallore mortale che precede il risveglio»,⁹⁶ il Santo difende la sua casta preghiera di stilita separato dal peccato e dagli uomini («Bisogna conservare il nostro corpo al candore del sonno, umile e innocente»⁹⁷). L’Arcangelo invece lo esorta: «Esci dalla grotta!» (quasi sostituzione della turris eburnea), «Valica il grigio deserto! Sopporta la dolce bellezza del male! [...] Giungerai tra le case e gli orti derelitti dove vive e prega un’oscura gente. Questa è innocente! A questa, brucia ardente di purezza nello sguardo il peccato!».⁹⁸ Il Santo si schermisce, ma l’Arcangelo incalza: «Se dinnanzi a Dio sarai impuro e greve, ben leggero e irresponsabile sarai dinnanzi a te stesso. [...] Ma se ancora vorrai chinare lo sguardo sulla terra, vedrai le cose più dolci, distinte e serene: trasparire come dopo la tempesta. [...] La tua carne è purissima, nella tua cella c’è odore di mirti. Ma essere puri è come essere uccisi».⁹⁹ Infine il Santo china il capo e obbedisce, chiudendo il duetto così pieno di riflessi del pensiero critico pasoliniano: «Tutta la mia esistenza si è incenerita, poiché io credevo il mio interminato silenzio preghiera, ma tu dici che era attesa. Andrò dove tu mi guiderai, nei luoghi dove la tenebra si alterna al sole luminosissimo, gelando le lacrime nel paziente riso degli uomini».¹⁰⁰

⁹⁵ F. Brevini, *Pasolini prima delle «Poesie a Casarsa»* cit., p. 46.

⁹⁶ P.P. Pasolini, *Le piaghe illuminate*, «Il Setaccio» III (4), 1943, poi in *Pier Paolo Pasolini e «Il Setaccio»* cit., ora in idem, *Romanzi e racconti*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Meridiani-Mondadori, 1998, p. 1287.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 1288-1289.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 1289.

Filippo La Porta

Sandro Onofri
interprete involontario (ma fedele) di Pasolini

Sandro Onofri non nasconde il suo profondo debito intellettuale verso Pier Paolo Pasolini, anche attraverso la mediazione di una figura per lui fondamentale, quel Vincenzo Cerami che a sua volta è stato allievo di Pasolini in un liceo di Ciampino. E anzi, benché in veste romanziera, può essere annoverato tra gli 'interpreti' più interessanti e originali dell'autore delle *Ceneri di Gramsci* (e certo si tratta di una interpretazione non esplicita e forse non del tutto consapevole). Onofri ha curato e prefato per i 'libri dell'Unità' una scelta delle poesie di Pasolini, ha partecipato ad un convegno su *Petrolio* e poi ha disseminato di sue citazioni *Le magnifiche sorti*, pubblicato nel 1997. Ovviamente le differenze con Pasolini, anche solo sul piano biografico, sono enormi e, credo, abbastanza evidenti. Onofri ad esempio non potrebbe in alcun modo essere inserito in una costellazione tragico-eroica invece congeniale a Pasolini (rivendicazione contraddittoria di una diversità scandalosa, aspirazione ad un 'martirio' pubblico). Eppure si mostra molto sensibile ad un'attitudine tipicamente pasoliniana, a quell'«imperterrito uso della ragione» e a quella fedeltà oltranzista alla realtà che trapelano da una citazione di *Lettere luterane* che troviamo nelle *Magnifiche sorti*: «Meglio essere nemici del popolo che nemici della realtà».

Prendiamo ora il secondo romanzo di Onofri, *Colpa di nessuno*: in poche opere narrative di questi anni abbiamo vista rappresentata con tanta straziante lucidità il degrado antropologico, la abietta omologa-

zione della nostra società. Quando l'io barrante vede sfilare la folla inferocita di un quartiere periferico romano contro gli extracomunitari (e poi, gli stessi, linciare il suo amico albanese Gezim), gli capita di esclamare: «È diventato brutto il popolo» (p. 142). E se proprio la figura dell'albanese può apparire a tratti troppo edificante o «politicamente corretta», questo serve allo scrittore per evocare almeno il senso di una purezza o innocenza originaria del popolo che è stata atrocemente «sgarrata» – aggettivo-chiave del romanzo (calzoni sgarrate, facce sgarrate, aspirazioni sgarrate...). Di Pasolini Onofri ammira e condivide molte cose: la incontenente passione civile – che non esita a forzare limiti e convenzioni dei generi letterari –, la diagnosi impietosa sulla 'fine' del popolo e insieme una dichiarazione di amore verso il mondo artigianale e contadino, restituito ad una sua fondamentale purezza benché feroce (nell'*Amico d'infanzia* ci imbattiamo in una paradossale apologia del 'mostro' Pacciani, visto come «l'altra voce della civiltà contadina, la negazione di ogni voce bucolica», non profumi rugiadosi ma odore di stallatico, «innocente anche se fosse stato colpevole», p. 84); un singolare rapporto di attrazione-repulsione per il nostro paese, che si traduce anche in attrazione verso l'esotico, verso il Terzo Mondo (Pasolini l'Africa, il Medio Oriente – e ricordo come a un certo punto dichiara di voler prendere, lui che è un italiano che viene dal passato, cittadinanza straniera – Onofri gli indiani d'America, cui dedica forse il suo più bel reportage...), e poi la vocazione didattico-educativa (che rivela sia un'attenzione all'altro e sia la convinzione di avere, nonostante tutto, delle certezze da trasmettere); e poi un amore assoluto, irrazionale per la letteratura («la si ama per un mistero inspiegabile», *Le magnifiche sorti*, p. 16); ed ancora direi una insofferenza crescente verso un certo conformismo sociale, legato a mestieri e a privilegi che hanno a che fare con la cultura (nelle prime pagine del già citato *Amico d'infanzia* l'idiosincrasia per il giornalismo, che diventa abilità «a dare emozioni senza emozioni», e per gli accademici, «esperti di vuoto» e «elegantissimi fanfaroni», ma anche nella *Luce del Nord* i docenti della seduta di laurea vengono ritratti con perfida esattezza; e infine, nelle *Magnifiche sorti* si cita una frase di Pasolini sull'incapacità di vedere il proprio conformismo). Ma c'è un altro aspetto, più sotterraneo e forse meno esplorato, che in un certo senso li accomuna.

Nell'opera d'esordio di Onofri, *Luce del Nord*, assistiamo ad un certo punto alla scena seguente. Angelo, il protagonista, dopo un litigio con una ragazza americana, scende per le scale sotto Ponte Sisto e arriva giù al fiume, dove improvvisamente non sente più un rumore: «D'incanto i rumori della città sparirono, o meglio cambiarono in un ronzio che si confondeva col risciacquo del Tevere, e sembrava accompagnare il corso lento e pesante. E poi se alzavi la testa ecco l'incendio del tramonto. Bruciava tutto: nuvole, cielo e tetti» (p. 85). Ora, in una lettera da Roma di Pasolini (il destinatario è l'amatissimo Tonuti) del 1944, che quasi certamente Onofri ignorava, l'autore delle *Ceneri di Gramsci* scrive di essere sceso sotto un ponte del fiume capitolino, in «assoluta solitudine», trovandosi «a quattr'occhi col solitario Tevere, vicino a quello di duemila anni fa» sembra ripetersi, con poche varianti. Il ponte di Pasolini è presumibilmente Ponte Sisto. Certo, è notte, mentre in Onofri ci troviamo giusto all'ora del crepuscolo. Ma in entrambi vediamo la città ad un tratto sparire, ammutolire, come in un desiderio di quiete assoluta e solitudine. In entrambi cogliamo il senso di un nucleo riposto dell'essere che resiste alla storia, all'etica, ai doveri civili stessi. Il soffuso «ronzio» di Onofri richiama la «ronzante pausa in cui la vita tace» delle *Ceneri di Gramsci*. Una malinconia estrema, un'esperienza di sé insieme gioiosa e spossante, che può anche farci entrare in contatto con un evento storico dell'antichità, con Roma Antica e Orazio Coclite, ma che quasi ci conferma di un eterno ritorno del tutto, entro un ciclo mitico di creazione-distruzione. Sempre nell'*Amico d'infanzia* si parla dell'idea della morte come qualcosa cui ci si prepara, ci si abitua lentamente: «Perché ti accorgi, pian piano, che tutto il tuo mondo si sposta dall'altra parte, gli amici, le persone più care, gli artisti che ami di più; e ti rendi conto che stai più solo ormai di qua che di là» (p. 176). Sandro Onofri non ha proprio avuto il tempo di abituarsi all'idea della morte, e anzi «di qua» aveva ancora molti amici e molte persone care. Come probabilmente Pasolini. Eppure in entrambi quel sentimento lacerante del divenire, della perdita inesorabile e progressiva degli affetti, ma soprattutto quella ricerca di un punto quasi intangibile di silenzio, fuori del tempo e del rumore della storia (la «visione» sotto il ponte del Tevere) è già un prepararsi alla morte. O meglio: potrebbe essere la ricerca di

una dimensione, di una modalità dell'essere che allude misteriosamente all'unica eternità che ci è concessa.

Nella poesia dedicata alla figlia, alla fine delle *Magnifiche sorti* leggiamo: «e che pace sotto il cielo che si infiamma/ all'improvviso di trionfi e di storie». Sandro era evidentemente attratto dai «trionfi» e dalle «storie», dai molti «furori e incantamenti» del mondo, dalle piazze di Kalahari e dal vento del Missouri. Ma, come intende qui ricordare alla figlia, ogni tanto si schiude pure misteriosamente un «istante di furia e di pace» tra la nostra terrestre contingenza e l'infinito laggiù, nel rosso che stinge sul tramonto. Sta a noi cogliere quell'istante «in cui dovremo bere» insieme.

Gianni Korinthios

La poetica di Fostieris.
Male di vivere o disperato anelito di vita?

1. La poesia come comunicazione e via d'uscita

Anche nel mondo globalizzato e sconfinato di oggi, nonostante che, come forse alcuni ritengono, la comunicazione virtuale stia facendo precipitare le nuove generazioni verso un'afasia cronica ed una solitudine intollerabile, c'è fortunatamente ancora chi sente il bisogno di alimentarsi di poesia; in fondo, la poesia è l'unica parola essenziale ed elegante per conoscere meglio noi stessi, per cogliere i valori più profondi della vita.

* Antonis Fostieris, poeta originario di Amorgos, vive ad Atene. Ha studiato Giurisprudenza nell'Università di Atene e Storia del Diritto a Parigi. Ha pubblicato le seguenti raccolte, alcune delle quali tradotte e pubblicate anche all'estero: Τὸ μεγάλο ταξίδι (*Il grande viaggio*, Atene, 1971), Ἐσωτερικοὶ χώροι, ἢ τὰ εἴκοσι (*Spazi interni, o i venti*, Atene, 1973), Ποίηση μέσα στην Ποίηση (*Poesia dentro la Poesia*, Atene, Kedros, 1977), Σκοτεινὸς Ἔρωτας (*Eros Oscuro*, Atene, Kedros, 1977; Thessaloniki, Egnatia, 1979²; Atene, Kastaniotis, 1985³), Ὁ διάβολος τραγούδησε σωστά (*Il diavolo ha cantato a tempo*, Thessaloniki, Egnatia, 1981; Atene, Kastaniotis, 1985²), Τὸ Θὰ καὶ τὸ Νὰ τοῦ θανάτου (*Il futuro e l'imperativo della morte*, Atene, Kastaniotis, 1987), Ἡ σκέψη ἀνήκει στὸ πένθος (*Il pensiero appartiene al lutto*, Atene, Kastaniotis, 1996). In Italia è uscito *Nostalgia del presente* (Milano, 2000, Crocetti), con introduzione di Massimo Cazzulo e traduzione di Nicola Crocetti, volume che raccoglie gran parte delle poesie delle ultime quattro raccolte del poeta.

Fortunato quindi chi ha il dono della parola poetica, chi sa cogliere nel silenzio cosmico e nel silenzio dei rapporti umani suoni profondi ed echi lontani per poi renderli fruibili nell'ambito di una comunicazione autentica. Fortunato altresì chi riesce ancora a fruire della parola 'poetica' (*creativa*).

Questo contributo è l'esito di una lunga lettura dei versi di Antonis Fostieris (nato ad Atene nel 1953), una delle voci più significative della poesia greca di oggi.

Ho cominciato a leggere questo poeta molto presto, anzi conoscevo la sua produzione fin dai banchi della scuola che entrambi abbiamo frequentato.¹ All'inizio le mie erano letture ingenuie, fatte per puro diletto, poi con il passare del tempo ho cominciato ad affrontare la poesia di Fostieris con più consapevolezza, senza tuttavia osare una 'introduzione' critica. Preferivo seguirlo semplicemente come fruitore e trarre dai suoi libri piaceri sempre più raffinati. Non lo nascondo, sentivo prematuro avviare una riflessione critica.

Eppoi mi piaceva seguire silente e in disparte questa sua personalissima 'ascesa' (τὸ ποίημα [...] μιὰ χτισμένη σκάλα [...] γιὰ ν' ἀνεβείτε [...] καὶ νὰ κοιτάξετε τὸν κόσμο ποὺ ἀνατέλλει) verso il monte Elicona.

Ad ogni lettura e rilettura prendevo comunque appunti. Sentivo nel verso una vena palpitante di vita vissuta autentica; ho colto quasi subito nella scrittura certe ascendenze inconfondibili, elleniche ed europee.

La poesia di Fostieris è colma di succhi culturali, di echi e risonanze, fermentata da letture feconde. Le sue poesie mi suggerivano di riprendere in parallelo lo studio di alcuni poeti greci del Novecento che avevano segnato la formazione delle ultime generazioni; volevo individuare i poeti che lo avevano in qualche modo 'iniziato' al culto delle Muse, che lo avevano forgiato e spinto nel sentiero angusto della ποίηση, assurta a unico atto di comunicazione possibile.

Il verso presenta assonanze, fin dai primordi, anche con la poesia europea (specie francese e russa) ed americana. In certa misura si può dire che Fostieris – poeta autobiografico, decisamente colto e meditabondo e aduso agli sperimentalismi – attinge, in modo del tutto perso-

¹ Nel 1964 Fostieris pubblica in una rivista scolastica la sua prima poesia.

nale, da una falda feconda che ha irrorato sul piano stilistico e dei contenuti diverse generazioni di poeti; epperò possiede una voce propria, stilisticamente inconfondibile e decisamente elegante, che si è imposta nel giro di un trentennio in forma autonoma.

C'è dell'altro. Fostieris è un poeta di cultura che legge e le sue letture fertilizzano l'*humus* dove attecchisce un verso *originale*. Ma è comunque un poeta *nato*, innovatore, come dimostra, senz'ombra di dubbio, la produzione complessiva.

Egli innova, non imita! È un'innovatore che non taglia i ponti con il passato, con le radici culturali greche ed europee; riceve nutrimento, spinta e carica da una tradizione letteraria che egli non intende minimamente rinnegare.²

Fostieris rielabora la tradizione sedimentata e la reinterpreta magistralmente, come, per fare solo un esempio, nel caso dell'allegoria e della metafora baudelairiana del poeta/albatro (Ἡ μὴ ἀ φτερούγα).

Antonis Fostieris appartiene per età alla 'generazione degli anni Settanta',³ la generazione della contestazione e del rifiuto; ma, a ben guardare, Fostieris è soltanto coetaneo di questi poeti, giacché segue una propria strada.

I sette 'libri poetici' finora pubblicati⁴ costituiscono in realtà un solo ποιητικὸ βιβλίο di stupefacente unità stilistica e tematica e di unitaria ispirazione, libro aperto che sempre si rinnova con ulteriori stratificazioni complementari e integrative (ovviamente la poetica con il passare del tempo non è rimasta statica, anzi ha subito come rivelano gli esiti successivi notevoli evoluzioni progressive e arricchimenti);

² Per Massimo Cazzulo «la necessità di lavorare all'interno di una tradizione plurimillennaria rappresenta per ogni autore greco un indiscutibile punto di forza, ma solo a patto che egli sappia nel contempo rinnovare e rivalizzare questo tesoro accumulato da generazioni e generazioni. Sospeso tra un luminoso passato e un futuro ancora da costruire, il poeta rischia infatti di cadere da una parte o dall'altra: di rinchiudersi in una, forse elegante, ma sterile contemplazione del passato, o di rinnegare iconoclasticamente la tradizione in nome di un effimero modernismo. Proprio dalla ricerca di questo equilibrio muove il percorso poetico di Antonis Fostieris, che ha dedicato grande cura al rinnovamento delle forme linguistiche tradizionali, facendone uno dei nuclei tematici della sua produzione»; cfr. in A. Fostieris, *Nostalgia del presente* cit., p. 7.

³ Cfr. soprattutto M. Vitti, *Storia della letteratura neogreca*, Roma, Carocci, 2001, pp. 402-4415; cfr. anche K.Γ. Παπαγεωργίου, *Ἡ γενιά τοῦ '70. Ἱστορία - Ποιητικές διαδρομές*, Atene, 1989.

⁴ È prossima l'uscita di un altro 'libro poetico' del Fostieris dal titolo Πολύτιμη Λήθη (*Oblío Prezioso*).

tuttavia non si avverte una frattura sostanziale tra le varie affermazioni nel tempo della scrittura; una poetica decisamente compatta e personale, coerente e di rottura.

Non c'è dubbio che la poesia ha per Fostieris una funzione vitale necessaria: prendere atto della realtà, ossia svelare τὴν πίσω ὄψη τῶν πραγμάτων; con la scrittura Fostieris esprime soprattutto se stesso ed anela a trasmettere agli altri non semplici parole, ma parole che riescano a produrre 'sonorità inattese' (ἤχου ἀναπάντεχου); il verso in una lingua sapientemente raffinata estrinseca sensazioni interiori e riflessioni personali su un unico tema: il problema irrisolto della comunicazione; la poesia in certa misura è l'effetto di una tracimazione dell'animo (ποτάμι ποίημα) e del dolore.

Il verso è un verso schietto, denso ed essenziale che indubbiamente piace specie a palati raffinati.

Tuttavia, la sua poesia per il multivoco significare non è sempre di facile fruizione; esiste in effetti un problema di chiarezza e comprensione e a volte di inafferrabilità o oscurità (almeno in qualche poesia più tarda) della robusta frase. Comunque il testo è suggestivo; presenta una bellezza sincera che attrae, il fascino del sottinteso, del taciuto e dell'equivoco, una tonalità persistente di malinconia.

Per poter leggere Fostieris e raggiungere i livelli più profondi della mera parola occorre anzitutto scoprire i tratti pertinenti ed essenziali dell'ambiguità della sua poetica, talvolta epigrammatica; egli comunica sia attraverso l'intrecciarsi e l'articolarsi dei significanti nel discorso (Ἡ σκέψη ἀνήκει στὸ πένθος) che con la complessa e autentica significazione dei versi. Il poeta conosce bene i meccanismi del linguaggio poetico e li sperimenta a fini comunicativi, come ricaviamo dalle ultime raccolte.

I versi avvincono anche per l'incalzare di un ragionamento filosofico sottile e stringato di straordinaria maturità concettuale. Sarebbe, a mio avviso, molto interessante analizzare il concetto di spazio e tempo in tutta la produzione, soprattutto a partire dal 'libro poetico' del 1977 Σκοτεινὸς Ἔρωτας; il poeta, infatti, percepisce la presenza puntiforme di un nulla, di un vuoto e di un'assenza dolorosa.

La tragica percezione del nulla lo costringe a immergersi in un mondo interiore malinconico sì ma mai disperante; nel poeta agisce

una speranza non del tutto nascosta che anche dietro il nulla qualcosa si possa finalmente avvertire.

La poesia è indissolubilmente legata alla problematica dell'esistenza, quasi un grido angoscioso di smarrimento esistenziale, la ricerca di una via di scampo (Ποίηση μὲς στὴν ποίηση). Fostieris punta tuttavia a trovare il senso più profondo del vuoto e della solitudine tragica, a scoprire il bandolo della matassa imbrogliata della comunicazione, a prendere almeno atto della realtà.

Egli compone per interloquire con gli altri; si esprime, come egli stesso sostiene, solo attraverso questo tipo di espressione artistica; scrive una poesia dotta che deve *commuovere* il destinatario (lettore o ascoltatore).

Fostieris non scrive quindi esclusivamente per sé. Il verso nasce da un bisogno di comunicazione, presuppone un lettore interlocutore simpatetico. Il poeta si apre agli altri per avviare un dialogo con loro; vuole che gli interlocutori trascendano ogni volta il testo poetico e raggiungano con lui una sintonia estetica atta a produrre una dialettica anfidroma, quasi un nuovo testo 'non scritto'.⁵

L'intenso testo poetico pretende la *commozione* dei lettori, ossia la compatibilità, il coinvolgimento attivo, il dialogo, lo scambio, la συμπάθεια. La poesia ha sempre bisogno della *compassione*. Il lettore, attivo e compatibile, si deve esprimere attraverso la lettura poetica; in qualche modo il lettore riscrive virtualmente lo stesso testo poetico.

Questo mio primo contributo prende in considerazione soltanto i primi due libri, determinanti per cogliere il Fostieris più recente; inizio così a mettere finalmente ordine ai miei appunti presi durante le varie letture e riletture della produzione ormai trentennale del poeta; anzi mi servo di questi appunti come di una specie di ipotesi di lavoro, un mero abbozzo teso a esplorare l'evoluzione della poetica di Fostieris nel corso di un trentennio, un'occasione per mettere in luce e proporre

⁵ Secondo Fostieris «ἀνώτερος καὶ ἀπώτερος στόχος τῆς ποίησης εἶναι νὰ ὑπερβῆι τὸ ποίημα καὶ νὰ κατοικήσει στὴν ψυχὴ τοῦ ἀναγνώστη. Τὸ ποίημα χρησιμεύει ὡς ὑπόδειγμα, ὡς "παραδείγματος χάριν", γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ ἀναγνώστης νὰ φτιάχνει μόνος του ἄγραφα ποιήματα ἀνὰ πᾶσα στιγμή» (cfr. l'intervista al poeta in «Ἀλφειός», 12-13, 1997, p. 11).

forse qualche indicazione per una lettura critica nuova e magari stimolante.

Il grande viaggio (1971)

Fostieris nasce ufficialmente come poeta nel 1971, quando pubblica ad appena diciott'anni il primo 'libro poetico' *Τὸ μεγάλο ταξίδι*.

Il viaggio come metafora dell'esistenza e come esplorazione negli anfratti dell'animo caratterizza questo primo libro poetico.

Il poeta viaggia dentro di sé, secondo percorsi suggeriti ogni volta da propri stati d'animo: in realtà, cerca di scoprire nello scavo interiore il segreto della vita e del tempo, di urlare la sensazione tragica dell'uomo in trappola – privo di punti di riferimento per orientarsi e privo di una lingua⁶ – e di definire, in qualche modo, il volto della propria identità in un mondo estraneo.

In questa prima raccolta⁷ egli sperimenta un linguaggio dalle sonorità significative; sebbene il testo sia fortemente centrato sull'io ed esprima sentimenti vissuti, ciò nondimeno il poeta si fa voce universale per rilevare con metafore, immagini e similitudini uno stato d'animo collettivo (*Ἔτσι μοιάζει κι ἡ τυραννισμένη μας ψυχή*).

Fostieris è un grande osservatore, quasi un analista che cerca di frugare dentro di sé, scandagliando le proprie viscere. La poesia diventa un modo per stenografare questo viaggio 'interiore', per prendere coscienza di sé, per vedere oltre il reale al fine di ricostruire uno scenario accettabile di vivibilità sulle macerie di una vita degradata in un contesto di desolazione.

Il tratto più significativo di questo primo libro è l'attitudine riflessiva di Fostieris; egli, poeta veggente, rivela in questo sforzo introspettivo la portata della solitudine (*Ἐδῶ/ Στὴ γῆ παγιδευμένος/ Τὴν*

⁶ Ἔ/ Σὲ ποιῆς πολιτεῖες νὰ πορευτῶ/ Σὲ ποῖο σύνορο ἀκράτο νὰ κυλιστῶ/ Τὴ μεγάλη μου σημαία νὰ ξεδιπλώσω/ Τὰ τραγούδια τὶς φωνῆς νὰ ξεδιπλώσω/ Τὸ καινούργιο μαντάτο.

⁷ Un libro precedente del 1969 dal titolo *Στροφές και μεταλλάξεις* è stato ritirato da Fostieris.

πολική/ Φυλακισμένος [...]) nella quale si trova ristretto l'uomo. Fostieris riesce a strutturare un testo poetico di intensa carica *connotativa* che trasmette con straordinaria evidenza immagini espressive ed emozioni forti:

Γλυπτό

Ἄγαλμα σκαμμένο ἀπὸ τὴ θλίψη
Σὲ στάση κόρης πού ἔχει σκύψει
Τὸ κεφάλι καὶ βουβὰ θρηνεῖ
Μὲ θολὸ τὸ βλέμμα ποὺ σπαράζει

– Ἔτσι μοιάζει
κι ἡ τυρανισμένη μας ψυχὴ.

Scultura

Statua scavata dall'afflizione
In posa di fanciulla che ha piegato
La testa e geme in silenzio
Con lo sguardo torbido e convulso

– Così somiglia
anche la nostra anima oppressa.

Fostieris registra con occhio disincantato soprattutto l'esperienza traumatica della realtà; la poesia appare subito come esito unico e maturo, direi adulto, di questa sua lucida esplorazione del mondo; egli lotta, in fondo, per sconfiggere il tempo e scongiurare o prorogare l'ineluttabile compiersi di un destino doloroso: insegue, in ultima analisi, l'illusione dell'immortalità o almeno dell'esistenza fuori dal tempo dei mortali che logora e uccide, il sogno proibito di raggiungere finalmente una meta:

Τὸ ταξίδι τῶν ὥρων

Εἶναι κάποιες νύχτες μάταια θλιβερές
Καὶ κάποιες μέρες

Π' ἀρμενίζουν μὲς στὸ χρόνο σὰ νωθρὲς
γαλῆρες.

Πάντα κάποιοι ἀνέμοι νότιοι δυτικοὶ
Τὶς κυβερνᾶνε
Καὶ χωρὶς σκοπὸ στὸ πέλαο τὸ πλατὺ
κυλοῦν καὶ πᾶνε.

Εἶναι πάλι κάτι ὦρες ἀδειανὲς
Βουβὲς καὶ κρύες
Ποῦ στὰ κύματα χορεύουν σὰν τρελὲς
τρελὲς σχεδίες·

Κι εἶναι κάποιοι κουρασμένοι ναυαγοὶ
Ποῦ ὡς νὰ πεθάνουν
Ὀνειρεύονται νὰ φτάσουν σὲ μιὰ γῆ
– Ἄλλὰ δὲ φτάνουν.

Il viaggio delle ore

Ci sono alcune notti invano tristi
E alcuni giorni
Che navigano dentro il tempo come pigre
galere.

Sempre alcuni venti meridionali occidentali
Le governano
E senza un piano nell'ampio pelago
vanno scivolando.

Ci sono ancora alcune ore vuote
Mute e fredde
Che sulle onde danzano come pazze
pazze zattere;

E ci sono alcuni naufraghi stanchi
Che fino alla loro morte
Sognano di giungere ad una terra
– Ma non arrivano.

Leggendo il primo Fostieris rilevo perlopiù il carattere apollineo della sua poetica; un carattere dionisiaco si scorgerà molto più tardi,

nelle successive affermazioni. Il poeta difatti puntava agli inizi esclusivamente alla conoscenza di sé.

In questo libro prevale la funzione emotivo-conativa della lingua nella strutturazione del messaggio poetico: il poeta esprime sensazioni, sentimenti e giudizi.

Egli adopera spesso la prima persona plurale per esprimere lo stato d'animo della sua generazione (Κι ἔμεῖς/ Συνέχεια/ Τὰ μοιραῖα μαχόμεσθε τώρα/ Μὲ ὄνειρα καὶ ψευδαισθήσεις): l'ininterrotta noia, la stanchezza, la morte lenta e inesorabile, l'asfissia e l'amara sensazione di essere in trappola, l'insicurezza, l'incapacità di esprimersi (Λήθη λήθη λήθη/ Λέξεις μαγικὲς τώρα δὲ βρίσκεις/ Στὸ μαγνητικὸ τους θηκάρι νὰ κλειστεῖς/ Σὲ ὑπερκόσμια νεφέλη/ Λήθη λήθη λήθη), l'impotenza dell'uomo davanti alla corsa inarrestabile del tempo, la solitudine, un cupo e sconsolato pessimismo.

Tedium

Τοῦ χρόνου μας μετράμε τὴν ἀνία
Τὰ ἴδια ξεφυλλίζοντας βιβλία.
Κι ἔχει ἀθεράπευτα ὁ νοῦς μας κουραστέι
Ν' ἀνοιγοκλειεῖ μὲ κόπο καὶ μὲ βία
Τ' ἀνήλιαγα δωμάτια καὶ γραφεία.

Σ' ἓνα μικρὸ κελὶ πεθαίνουμε κλειστοὶ
– Ἐκεῖ ὁ ἓνας πῶς τὸν ἄλλο νὰ σκεφτεῖ; –
Τὰ τεχνητά μας ἀνθη καλλιεργώντας.
Καὶ τὴ ζωὴ πού 'χουμε πάρει ἀποξεχνώντας
Ἡ φυλακὴ κι ὁ ἠλεκτρισμὸς μᾶς συντηρεῖ.

Ἔτσι τὶς ὥρες μας κεντάει ἀπὸ καιρὸ
– Κέντημα δίχως ἥλιο, δέντρα καὶ ποτάμια –
Τῆς μαύρης κάμαρας ἢ λάμια.

Κι ἔμεῖς μαζί της σ' ἓνα πρόσταγμα σκληρὸ
Τὴν ἀθεράπευτὴ μας σέρνουμε ἀνία
Τὰ ἴδια πάντα ξεφυλλίζοντας βιβλία.

Taedium

Misuriamo la noia del nostro tempo
 Sfogliando gli stessi libri
 La nostra mente si è stancata inguaribilmente
 Ad aprire e chiudere con fatica e fretta
 Stanze e uffici non soleggiati.

Muoriamo chiusi in una piccola cella
 – Là come preoccuparsi degli altri? –
 Coltivando i nostri fiori artificiali.
 E dimenticando la vita che abbiamo intrapreso
 La prigione e l'elettricità ci tengono in vita.

E così da tempo ricama le nostre ore
 – Ricamo senza sole, alberi e fiumi –
 La Lamia della nera stanza.

E noi avvinti a lei
 Trasciniamo la nostra inguaribile noia
 Sfogliando sempre gli stessi libri.

Scorgiamo in questo libro altresì il rifiuto del poeta di scendere a compromessi col mondo (Φυγόκεντρος).

Già da questa 'prima' raccolta di poesie, possiamo rilevare alcune caratteristiche del linguaggio poetico del primo Fostieris:⁸

- sintassi paratattica;
- lessico semplice;
- discorso analitico;
- versi con accento ritmico e con rima regolare raggruppati in strofe e strutture metriche a più schemi;
- raffigurazione icastica dei concetti;
- ricorso parsimonioso all'aggettivazione: Fostieris adopera quasi sempre i sostantivi senza epiteti o al massimo con pronomi: τοῦ χρόνου μας, τὰ ἴδια βιβλία, ὁ νοῦς μας, τ' ἀνήλιαγα δωμάτια καὶ γραφεῖα, ἓνα μικρὸ κελί, τὰ τεχνητά μας ἄνθη, τῆς μαύ-

⁸ Cfr. in generale M.N.Ψάχου, *Τὸ μεγάλο ταξίδι τοῦ ποιητῆ Ἀντώνη Φωστιέρη μέσα στὴν ποίηση*, «Ἐμβόλιμον» (41-42), 2000, pp. 73-75; Εὐρ. Γαραντούδη, *Ἡ ποίηση τοῦ Ἀντώνη Φωστιέρη*, «Ἐμβόλιμον» (41-42), 2000, pp. 45-46.

ρης κάμαρας, ένα πρόσταγμα σκληρό, την αθεράπευτή μας ά-
νία;

– ripetizione di versi e di concetti: τὰ ἴδια ξεφυλλίζοντας βιβλία,
τοῦ χρόνου μας μετρᾶμε τὴν ἀνία, τὶς ὥρες μας κεντάει ἄ-
πὸ καιρὸ τῆς μαύρης κάμαρας ἢ λάμια, κι ἔχει ἀθεράπευτα ὁ
νοῦς μας κουραστεῖ, τὴν ἀθεράπευτή μας σέρνουμε ἀνία, ecc.

La scrittura segue uno stile del tutto personale; a ben vedere, è una
scrittura che sperimenta già una prima timida rottura con i modelli del
passato.

Spazi interni, o i vénti (1973)

Nelle prime raccolte il poeta appare più come poeta di scavo degli
‘spazi interni’ che di svolgimento.

Fostieris compiva vent’anni nel 1973, anno in cui apparve questo
secondo libro con venti poesie sugli ‘spazi interni’, raccolta che in
qualche modo conclude la prima stagione poetica, quella della gradua-
le acquisizione dello strumento poetico.

Fostieris predilige il parlare a bassa voce e perfino il linguaggio del
silenzio e del non detto; ama la reticenza e nell’economia del testo po-
etico fa un uso parsimonioso e razionale della parola.

La scrittura è essenziale ma densa; nella lettura del testo poetico
bisogna andare al di sotto e al di là del verso, giacché esso appare
sempre sobrio e sommesso, direi taciturno; in questa raccolta, il poeta
non conclude sempre la frase, preferendo ricorrere spesso a una so-
spensione *espressiva*:

Καὶ τὸ φεγγάρι ἀκόμα δὲν ἐφάνη...
Στὸ βάραθρο ποὺ ἀνοίχτηκε, γκρεμίστηκε καὶ πάει...
Μὰ τὸ σκουλήκι,/ Ἀθόρυβο ποὺ αὐξαίνει μὲς τὰ σπλάχνα...
Πηδώντας, θὰ χωθῶ καὶ θὰ κἀξω...
“Ὅσο τριγύρω βλέπεις, ἔρημος...
Γύρω φτερουγᾶνε ζαλισμένα...
Τῶν φίλων μας οἱ μουσικὲς φωνὲς ξεχάστηκαν...

Per Fostieris la parola scritta deve rappresentare solo la *punta di un iceberg*.

Fostieris usa altresì una scrittura fonetica con ampio uso della crasi:

Κή μουσική συνέχεια λιγοστεύει./ [...] / Κεῖν' ἡ ψυχὴ σου βουτηγμένη
στο σκοτάδι

Κουλουριασμένοι κιᾶφωνα κοιτάζουμε./ [...] / Μὲ τόπλο σημαδεύουμε
καὶ πυροβολούμε

Εἶχε πατέρα κείχε μάνα κιᾶδελφούς τους ξέχασε/ Κιᾶγάπες μίση
κιᾶνετρα τὰ ξέχασε/ Ὅσάειδε κιᾶσᾶκουσε τὰ ξέχασε τὸν ξέχασαν

Τὰ λόγια μας κοί ιδέες μας/ [...] / –Κοί ὀμιλίες κοί ψίθυροι κοί στί-
χοι/ Κοί μουσικὲς π' ἀκοῦμ' ἐντὸς νὰ ἤχοῦν

Τὸ σχῆμα ἢ μορφή κοί ὠραίες γραμμὲς/ [...] / Κέκεῖνοι οἱ μουσικοὶ
ψιθυρισμοὶ/ Κέκεῖνα τὰ πυροτεχνήματα τὶς ἄναστρες νύχτες σου/ Πῶς
νὰ μὴ σὲ σπρώξουνε μὲς τῶνειρο;/ [...] / Κεῖναι μεγάλη ἀγωνία νὰ θὲς
νὰ τᾶγγίξεις/ [...] / Κὴ ἐπιφάνεια νὰ γίνεται βυθός/ [...] / Κεῖναι ἡ ἐπι-
φάνεια ποῦ σὲ ξεγέλασε/ [...] / Ἴριδισμοὶ κρυστάλινοι κιᾶφθαλμαπάτες/
Νὰ κοιτᾶς καὶ νᾶσαι σίγουρος πῶς βλέπεις/ [...] / Τὰ κοχύλια τὰ χόρτα
τὴν ἄμμο πᾶστράφτει/ [...] / Εἶναι τὸ σχῆμα ἢ μορφή κοί ὠραίες γραμ-
μὲς/ Κέκεῖνοι οἱ μουσικοὶ ψιθυρισμοὶ/ Κέκεῖνα τὰ πυροτεχνήματα τὴν
ἄναστρη νύχτα σου/ Ποῦ μέσα στῶνειρο σᾶφήνουν βουλιαγμένο

Ὅταν μὲ βλέπεις νᾶρχομαι πάντα τραβίσει/ [...] / Κιᾶλόενα φεύγεις/
[...] / Κιᾶτέρμονα βαδίζεις πρὸς τὸ κέντρο/ [...] / Σᾶλλους ὀρίζοντες ἀπ'
ἄλλους τρέχεις δρόμους/ [...] / Κιᾶλλον οὐρανὸν ἔχεις γιὰ σκέπη/ [...] /
Σᾶλλοτινοὺς καιροὺς/ [...] / Τόσο ποῦ ἡ σάρκα στὸ πλευρό μου πάνασαι-
νει/ Τᾶψυχο μόνο καὶ ψυχρὸ/ Νᾶναι εἶδωλό σου

Εἶν' ἡ δικιά μας ἡ σειρὰ νᾶνθίσουμε

Κέκεῖ ποῦ τὸ ποτάμι σκίζεται στὰ δύο,

Τὸ φῶς του τᾶσημένο/ [...] / Κεῖναι σταματημένη τώρα ἡ ἐποχὴ/
[...] / Κεῖναι μαρμαρωμένη πιά ἡ μορφή σου/ [...] / Ἄγαλμα μὲς τᾶγάμμα-
τα/ [...] / Κέκεῖνο τᾶσωστο φεγγάρι

Ποῦ τῶπαιζαν τὰ ὄνειρα στὶς κόκκινες ποδιές τους/ Καὶ τῶπαιρναν
καὶ τῶφερναν οἱ ἀγγέλοι στὰ φτερά τους/ [...] / Πᾶστραφτεν ἦλους τὸ
πρωὶ καὶ φέγγιζε τὴ νύχτα/ [...] / Τᾶσπρο κορμάκι, τὴν καρδιά, τὰ δε-
καοχτώ σου χρόνια./ Κέμένα εἶχες. Τώρα πιά τί τάχα σοῦχει μείνει

Δᾶκρυα κᾶρωτα/ [...] / Μὲ βοῦκινα πᾶχολογοῦν σταῦτί μου/ [...] / Ὅς
νᾶρθεῖ τὸ πρωὶ νὰν τὰ σαρώσει/ [...] / Κᾶνα ὁμορφο κεφάλι κοριτσιοῦ/
[...] / Καθᾶνα τους καταλαβαίνει κιᾶλλη γλῶσσα/ [...] / Κιᾶπο τὸ κίτρινο
τοῦ καρπεροῦ σταχιοῦ/ Ποῦ σᾶκροδάχτυλα ἢ θεᾶ βαστάει

Τὴν αἰθέρια μνήμη. Τᾶπαλό σου/ βῆμα βλέπω, τᾶνθι τῆς σαρκός
σου./ Τὸ λουλούδι τῶν χειλιῶ σου τᾶνοιγμένο./ [...] / Τὸ ἐκστατικό σου

βλέμμα σὰ νὰ μάρωτᾶ/ Κι ὄλα γύρω ἀπαντᾶνε «σάγαπᾶμε»./ Δώδεκα ἢ ὠρα, κή παλιὰ/ [...] Σὰν τὰκοίμητο καντήλι, σὰν τὴ σιὰ/ [...] Ἡ σὰν τᾶστρο, ἀγαπημένη, τῶν ματιῶ σου.

Τὰηδόνια κοιμηθῆκαν μὲς στὶς φυλλωσιές

Adopera l'iterazione all'interno della stessa poesia e talvolta nella stessa raccolta di poesie troviamo versi o vocaboli ripetuti:

τώρα πιά [...] τώρα
πίσω ἀπ' τὰ μάτια μας [...] πίσω ἀπ' τὰ μάτια μας
σὰν ἀπὸ φεγγίτες φυλακῆς [...] σὰν ἀπὸ πολεμίστρες [...] καθὼς σὲ παραθύρια
τοὺς ξέχασε [...] τὰ ξέχασε [...] τὰ ξέχασε τὸν ξέχασαν
τὰ λόγια μας κοὶ ιδέες μας [...] Τὰ λόγια μας, οἱ σκέψεις μας
Μὲς τὴν καρδιά [...] Μὲς τὴν καρδιά μου

Τὸ σχῆμα ἢ μορφή κοὶ ὠραίες γραμμές
Τὸ περίβλημα ἢ ἀπάτη τῶν αἰσθήσεων
Κέκείνοι οἱ μουσικοὶ ψιθυρισμοὶ
Κέκείνα τὰ πυροτεχνήματα τὶς ἄναστρες νύχτες σου
Πῶς νὰ μὴ σὲ σπρώξουνε μὲς τῶνειρο;

Εἶναι τὸ σχῆμα ἢ μορφή κοὶ ὠραίες γραμμές
Τὸ περίβλημα ἢ ἀπάτη τῶν αἰσθήσεων
Κέκείνοι οἱ μουσικοὶ ψιθυρισμοὶ
Κέκείνα τὰ πυροτεχνήματα τὴν ἄναστρη νύχτα σου
Ποὺ μέσα στῶνειρο σὰφῆνουν βουλαγμένο

Ricorre inoltre ad artifici espressivi e stilistici (ellissi, metafora, metonimia), rendendo così il testo più suggestivo, espressivo e ricco, direi aperto (manca quasi sempre il punto fermo⁹).

Già dalla prima poesia scopriamo lo stato d'animo prevalente del poeta, intonato ad una dolce tristezza e nostalgia¹⁰. Questa prima poesia è di grande suggestione icastica; Fostieris, poeta *figurativo*, dipinge con uno strumento linguistico altamente plastico il quadro della sua interiorità, la dimensione di una sofferenza solitaria; sceglie vocaboli e

⁹ Il poeta fa un uso parsimonioso della punteggiatura.

¹⁰ Cfr. Εὐρ. Γαραντούδη, *Ἡ ποίηση τοῦ Ἀντώνη Φωστιέρη* cit., pp. 46-47.

suoni di notevole forza evocativa: Μὲς τὴν καρδιά βαθιά μας **σιγοβρέχει**,/ Μιὰ αἰμάτινη **βροχή, βροχή** δακρύων·/ **Σκοτάδι** πέφτει, σέρνεται τὸ **κρύο**,/ Βασίλεψεν ὁ **ἥλιος** στὰ νερά,/ Καὶ τὸ **φεγγάρι** ἀκόμα δὲν ἐφάνη [...] *Nel nostro cuore pioviggina in profondità, / Una pioggia di sangue, pioggia di lacrime; / Cala il buio, serpeggia il freddo, / Tramontò il sole nelle acque, / E la luna ancora non apparve [...]* L'uso del presente *σιγοβρέχει*, *πέφτει*, *σέρνεται* denota la desolazione di un paesaggio stabilmente triste, senza prospettive, come alludono gli aoristi *βασίλεψεν*, *δὲν ἐφάνη*; il poeta anela alla luce almeno della luna. Il verso è endecasillabo dall'intonazione giambica e con finale parossitono, mentre la sintassi è paratattica.¹¹

La mestizia del paesaggio interiore non fa intravedere alcun conforto capace di alleviare il profondo dolore; la tragedia dell'esistenza conduce ad un abisso:

ΣΑ ΦΥΛΛΟ

Τώρα πιά
Ποὺ σβήνουνε τὰ φῶτα ἕνα πρὸς ἕνα
Κὴ μουσικὴ συνέχεια λιγαστεύει,
Τώρα ποὺ ὁ ἄνεμος ψυχρὸς
Γυμνὸ σὲ σαγιτεύει,

Νοιώθεις σὰ φύλλο τοῦ φθινοπώρου, ποὺ ἀρχίζουν
Οἱ ἄκρες του χλωμὲς νάργοπεθαίνουν·

Κεῖν' ἡ ψυχὴ σου βουτηγμένη στὸ σκοτάδι

COME FOGLIA

Adesso ormai
Che si spengono le luci una ad una
E la musica sempre più si affievolisce,
Adesso che il vento freddo
Nudo ti saetta,

¹¹ Il poeta in questo suo secondo libro compone in metro giambico versi abbastanza liberi; qualche volta troviamo tracce di rima (Παλιὸ τραγούδι ἐρωτικό). Fostieris ormai sta già sperimentando il verso libero.

Ti senti come foglia d'autunno, di cui iniziano
A morire piano piano le pallide punte;

Ed è immersa nel buio la tua anima

Dallo sforzo introspettivo del poeta scaturisce incisiva ed emblematica l'immagine dell'agonia dell'uomo, ormai senza via di scampo:

H MIA ΦΤΕΡΟΥΓΑ

Μές τήν καρδιά μας
Σπαρταράει ένα πουλί
Μέ τή φτερούγα του τή μιὰ
Σέ δόκανο πιασμένη

L'ALA

Dentro il mio cuore
Si dibatte un uccello
Con un'ala
Presa ad una trappola.

Le sensazioni negative che ricava da questo guardarsi dentro spingono l'uomo nella dimensione onirica, come unica via d'uscita dal baratro abissale dell'esistenza *reale* (Ἡ ἀπάτη τῶν αἰσθήσεων). La condizione umana non pare suscettibile di miglioramento e ciò produce una situazione di grave abbattimento morale; l'uomo, vittima di *inganni visivi* e *percezioni fasulle*, è sempre sospinto verso gli abissi della notte.

Gli occhi sono finestre per guardare inermi verso l'esterno che non ci appartiene:

ΠΙΣΩ ΑΠ' ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΑΣ

Πίσω ἀπ' τὰ μάτια μας
Κουλουριασμένοι κι' ἀφῶνοι κοιτάζουμε
Τὸν κόσμο ἔξω
Σὰν ἀπὸ φεγγίτες φυλακῆς

Πίσω ἀπ' τὰ μάτια μας
 Στρώνουμε σχέδια μυστικά
 Μὲ τὸ πλο σημαδεύουμε καὶ πυροβολοῦμε
 Σὰν ἀπὸ πολεμιστρὲς

Κι ὅταν βραδιάζει
 Καθὼς σὲ παραθύρια¹²
 Τραβάμε τὶς κουρτίνες βιαστικά
 Κι ἀνάβουμε στὸ ἐσωτερικὸ τὰ φῶτα

DIETRO I NOSTRI OCCHI

Dietro i nostri occhi
 Rannicchiati guardiamo muti
 Il mondo di fuori
 Come da lucernari di prigione.

Dietro i nostri occhi
 Pianifichiamo progetti segreti
 Con l'arma prendiamo la mira e facciamo fuoco
 Come da parapetti.

E quando si fa sera
 Come per le finestre
 Tiriamo le tende in fretta
 E accendiamo all'interno le luci.

Anche gli occhi degli altri sono altrettante finestre per guardare e spiare al loro interno; ma spesso non riusciamo a scorgere chi vi abita (Τὸ εἶδωλο).

Attraverso gli occhi il poeta percepisce quanto lo sovrasta; gli occhi sono finestre per guardare oltre se stesso; Fostieris, al contrario di Kavafis, riesce a trovare delle finestre e le apre per guardare fuori ma anche dentro:

ΑΙΣΘΗΤΗΡΙΑ

Ἦλιε δὲ χαίρομαι τὸ φῶς σου
 Μήτε οὐρανὲ τὸ χρῶμα σου·

¹² Cfr. in Kariotakis: ματάκια μου [...] ἐμείνατε κλεισμένα παραθύρια

Τὰ μάτια τὰ δικά μου χαίρομαι,
Πὸν μέσα μου σᾶς ρίχνουν.

SENSI

Sole non godo la tua luce
Né cielo il tuo colore;

Godo i miei occhi,
Che dentro di me vi gettano.

Una dolce malinconia permea questa introspezione psicanalitica di Fostieris. Il poeta fa un'analisi di sé, dei propri sentimenti e delle proprie emozioni; constata la profonda incapacità dell'uomo di incidere sulla realtà che lo circonda: l'uomo impotente e àfono guarda il mondo e, appena *cala il buio*, trova riparo nel suo mondo interiore.

Questo inabissarsi continuo, scavando sempre più in profondità ed estraniandosi dalle persone più care, conduce fatalmente alla morte:

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ

«ἔνδον σκάπτε»
Μ. Αὐρήλιος

Ἔσκαψε τόσο μέσα του, πὸν τέλος,
Στὸ βάραθρο πὸν ἀνοίχτηκε, γκρεμίστηκε καὶ πάει...

LA SUA MORTE

«ἔνδον σκάπτε»
Marco Aurelio

Scavò tanto dentro di sé, che, infine,
Nel baratro che si aprì, precipitò e va...

Il buio e l'abisso intrigano il poeta. Fostieris esplora il buio e scandaglia le profondità degli spazi interiori andando in cerca di una luce, per scoprire, o almeno intravedere, il fascinioso mistero di queste profondità;

i versi illuminano questo buio interiore, tastano il silenzio *inespressivo*.

L'uomo è condannato al monologo interiore, al soliloquio e al silenzio 'inespressivo' che non comunica alcunché agli altri; un 'silenzio fatto di voci', come dice il titolo della settima poesia della raccolta, dai cui versi scaturisce anche il titolo della raccolta stessa:

Η ΣΙΩΠΗ ΜΑΣ ΕΙΝΑΙ ΦΤΙΑΓΜΕΝΗ ΑΠΟ ΦΩΝΕΣ

Τὰ λόγια μας κοί ιδέες μας
Δέν εἶναι γιά τήν ἀκοή τῶν ἄλλων

Ὁ δρόμος τους ὁ ἀνακυκλικὸς
Κιὸ ἀέναος
Ὁ δρόμος τους ὁ ἀθέατος
Μέσα μας διαγράφεται
Ἄπὸ τὸ νοῦ ὡς τὴν καρδιά
Καὶ ἀντιστρόφως

(Ἐχει μαιάνδρους θαυμαστοὺς νὰ περιφέρονται
Ἐχει στοῦς μέ φωτα νὰ κυκλοφοροῦν)

Σὲ χώρους ἐσωτερικοὺς ὁρμοῦν μέ πίεση
Τὰ λόγια μας, οἱ σκέψεις μας
– Κοί ὀμιλίες κοί ψίθυροι κοί στίχοι
Κοί μουσικὲς π' ἀκοῦμ' ἐντὸς νὰ ἤχουν –
Διακλαδίζονται ὡς τὰ βάρη καὶ μᾶς τρέφουν

Τὶς τόσες μας ἀθροίζοντας φωνὲς
Στὴν ἐξωτερικὴν ἀνέκφραστη σιωπὴ μας.

IL NOSTRO SILENZIO È FATTO DI VOCI

Le nostre parole e le nostre idee
Non sono per l'udito degli altri.

La loro strada anaciclica
E perenne
La loro strada invisibile
Dentro di noi si delinea

Dalla mente sino al cuore
E inversamente.

(Possiede dei mirabili meandri erranti
Possiede delle gallerie con luci mobili).

In luoghi interiori si lanciano con impeto
Le nostre parole, i nostri pensieri
– E le conversazioni e i sussurri e i versi
E le musiche che sentiamo suonare dentro –
Si diramano fin in profondità e ci nutrono.

Raccogliendo le tante nostre voci
Nel nostro inesprimibile silenzio esteriore.

Il poeta è ossessionato da questa situazione di convivenza antropica ‘silenziosa’ e afona senza via d’uscita; in qualche modo denuncia e rifiuta la *disumanità* della vita. Questa ossessione che tormenta il suo animo viene tradotta e sublimata in testo poetico; la percezione dell’essenza tragica della vita anima la scrittura del poeta; nei versi scorgiamo le fasi e l’evoluzione di questa discrasia cronica con il mondo, con sé e con gli altri.

La poesia non ha come obiettivo il superamento del dolore, ma mira soltanto, attraverso un’autoanalisi, verso l’utopia della parola comunicante, verso la conoscenza di una verità comunque indecristabile e difficile da accettare. In qualche modo Fostieris, prigioniero della sua autognosia e della difficoltà di comunicazione, si sente un recluso che ha conservato mirabilmente la parola in un contesto adialettico.

Fostieris diagnostica la tragedia dell’uomo; tuttavia, la sua non è una diagnosi priva di speranza; anzi, pur accettando la sofferenza, ripensa al senso della vita, puntando a sollevarsi da sotto le macerie, a trovare la ‘chiave del mistero’; punta ad aprire gli orizzonti della parola, a superare la paura, il dolore e l’amarezza al fine di ricostruire sé stesso e definire la sua identità.

La poesia è un rimedio catartico al dolore dell’esistenza, un antidoto ‘letterario’ al silenzio dell’uomo, una possibile via di fuga che serve ad incrinare la segregazione, ad abbattere i muri dell’incomunicabilità, ad istituire un principio di dialogo, alla conoscenza *tout court*.

Poeta e lettore sono complementari in questo sforzo di comunicazione, in questo sforzo di rimettere in piedi una dialettica accettabile in uno scenario di desolazione.

Elena Porciani

Dalle figure del parlato al tema della parola. Studiare l'oralità letteraria

Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,
 Babel sombre, où roman, science, fabliau,
 Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
 Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio.
 Deux voix me parlaient. L'une, insidieuse et ferme,
 Disait: «La Terre est un gâteau plein de douceur;
 Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)
 Te faire un appétit d'une égale grosseur».
 Et l'autre: «Viens! oh! viens voyager dans les rêves,
 Au delà du possible, au delà du connu!»
 Et celle-là chantait comme le vent des grèves,
 Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu,
 Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie.
 Je te répondis: «Oui! douce voix!» C'est d'alors
 Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie
 Et ma fatalité. [...] ¹

The living trees, lashed together by the creepers and every living bush of the undergrowth, might have been changed into stone, even to the slenderest twig, to the lightest leaf. It was not sleep – it seemed unnatural, like a state of trance. Not the faintest sound of any kind could be heard. You looked on amazed, and began to suspect yourself of being deaf – then the night came suddenly, and struck you blind as well. About three in the morning some large fish leaped, and the loud

¹ Ch. Baudelaire, *La Voix* [1862], in *Fiori del male*, a cura di G. Bufalino, Milano, Mondadori, 1983, p. 296.

splash made me jump as though a gun had been fired. When the sun rose there was a white fog, very warm and clammy, and more blinding than the night. [...] I ordered the chain, which we had begun to heave in, to be paid out again. Before it stopped running with a muffled rattle, a cry, a very loud cry, as of infinite desolation, soared slowly in the opaque air.²

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged to Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave [...].³

Ça a debuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade. On se rencontre donc place Clichy. C'était après le déjeuner. Il veut me parler. Je l'écoute. «Restons pas dehors! qu'il me dit. Rentrons!» Je rentre avec lui. Voilà. «Cette terrasse, qu'il commence, c'est pour les oeufs à la coque! Viens par ici!» Alors, on remarque encore qu'il n'y avait personne dans les rues, à cause de la chaleur; pas de voitures, rien.⁴

Fu la più selvaggia parata della storia moderna: solamente di divise ce n'era per cento carnevali. Fece un'impressione senza pari quel partigiano semplice che passò rivestito dell'uniforme di gala di colonnello d'artiglieria cogli alamari neri e le bande gialle e intorno alla vita il cinturone rossonero dei pompieri col grosso gancio. Sfilarono i badogliani con sulle spalle il fazzoletto azzurro e i garibaldini col fazzoletto rosso e tutti, o quasi, portavano ricamato sul fazzoletto il nome di battaglia. La gente li leggeva come si leggono i numeri sulla schiena dei corridori ciclisti; lesse nomi romantici e formidabili, che andavano da Rolando a Dinamite.⁵

La donna dice che una volta non sopportava la poco generosità della gente. Adesso non ci pensa più, ma in generale le sembra che le donne siano più generose degli uomini, e i vecchi più dei giovani, tranne quando sono stupidi e incattiviti.

² J. Conrad, *Heart of Darkness* [1902], Londra, Penguin, 1995, pp. 67-68.

³ V. Woolf, *Mrs. Dalloway* [1925], Londra, Penguin, 1996, p. 5.

⁴ F. Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Parigi, Gallimard, 2000, p. 7.

⁵ B. Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba* [1952], in *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi-Gallimard, p. 8.

Molti anni fa aveva dovuto interrompere i suoi studi di veterinaria, e per un lungo periodo non aveva voluto uscire di casa, perché tutta la gente le sembrava poco generosa. Finalmente dopo molte pressioni i suoi familiari erano riusciti a portarla da uno psichiatra di Modena, un dottore abbastanza giovane che però aveva i capelli quasi tutti bianchi.

Lei prima di parlare con quel dottore, aveva voluto guardarlo bene per capire che tipo era, e gli aveva chiesto di mettersi in mezzo alla stanza per farsi osservare. Il dottore aveva acconsentito, e lei gli aveva girato attorno osservandolo.⁶

Sembrerebbe questa solo una breve rassegna di citazioni otto-novecentesche, ma, a ben vedere, c'è una caratteristica che accomuna i testi riportati: tutti hanno iscritta dentro di sé una rappresentazione dell'oralità, ora evocata come voce, ammaliante o perturbante che sia, ora raffigurata nelle sembianze di una parata carnevalesca, oppure riprodotta nella paratassi tipica del parlato. Facendo riferimento a un passo di un saggio di Giorgio Raimondo Cardona, spesso citato dagli studiosi per il suo valore programmatico, ciascuno dei testi contribuisce a dimostrare che anche per quel che riguarda la letteratura «i due mondi dell'oralità e della scrittura [...] non sono province remote l'una dall'altra, ma continuamente comunicano, per staffette e ambasciatori. E nell'un mondo dell'altro si danno – attente o beffarde – rappresentazioni».⁷ Ciò che varia nei singoli casi è, in primo luogo, il modo in cui la rappresentazione avviene. Può anche darsi che inizialmente un tale variegato campionario procuri una sensazione di disorientamento. Se così fosse, si tratterebbe di un disorientamento proficuo, molto utile all'obiettivo di questo contributo, che è rendere evidente l'esigenza di elaborare un'accorta metodologia dello studio del rapporto tra oralità e scrittura letteraria. Basta anche soltanto una limitata e arbitraria selezione di esempi tra gli innumerevoli a disposizione per percepire il bisogno di competenze interdisciplinari per non smarrirsi nel labirinto delle rappresentazioni letterarie dell'oralità:

Abbandonato da un secolo e mezzo agli specialisti (etnologi, sociologi, folkloristi e, in una diversa ottica, linguisti), lo studio dei fatti di cultura orale ha per-

⁶ G. Celati, *Meteorite dal cosmo*, in *Narratori delle pianure* [1985], Milano, Feltrinelli, 1991, p. 71.

⁷ G.R. Cardona, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, II, Torino, Einaudi, 1983, p. 25.

messo di accumulare una quantità considerevole di osservazioni, di per sé poco confutabili, e di interpretazioni spesso mal conciliabili, se non contraddittorie. Ricerche e polemiche si sono sviluppate, all'insaputa del grande pubblico, in margine ai contenuti dell'insegnamento istituzionale e, salvo eccezioni, tra l'incomprensione degli addetti ai lavori della letteratura. Questo carattere esoterico dipende, oltre che dal tecnicismo e dalla diversità delle teorie, dall'imprecisione del vocabolario impiegato, ispessito dalle stratificazioni depositate dal romanticismo, dal positivismo, e da quanto è venuto dopo.⁸

La consapevolezza interdisciplinare che emerge da questo brano di Paul Zumthor dovrebbe servire, prima di tutto, a raccordare le modalità orali, che si danno nella comunicazione orale vera e propria, alle esigenze poetiche degli autori, ovvero ai loro temi e al loro stile: a passare dall'oralità *tout court* all'oralità letteraria. L'oralità, infatti, partecipa delle tematizzazioni messe in atto dagli scrittori nelle loro opere. In Conrad, ad esempio, il continuo ricorso a modalità orali costituisce uno dei principali mezzi narrativi per veicolare il carattere simbolico del viaggio di Marlowe all'interno del continente africano: orale è la scena del racconto del protagonista nella notte nebbiosa sul Tamigi, orali sono le storie ascoltate durante la sua traversata del Congo verso il regno di Kurtz, orali sono i minacciosi rumori della natura nelle notti della foresta. *Heart of darkness* è un ritorno nella voce dell'esistenza primordiale, nel territorio del grido: *horror*, la parola che condensa l'esperienza africana di Kurtz, non possiede un'esplicita denotazione, ma segna il confine più estremo tra il linguaggio civilizzato e la *phoné* dell'origine, indifferenziata e, almeno per le nostre orecchie occidentali, muta. Si capisce, pertanto, che per rendere conto del significato perturbante associato da Conrad all'oralità si devono ripercorrere percorsi tematici di lunghissima durata, in cui convergono barbari, Sirene, voci divine, preti Gianni, e anche suggestioni mistiche in cui il silenzio è rovesciato in parola infinita, in grado di dire tutto proprio perché non dice niente, non opera una selezione linguistica. A lungo si è discusso, in ottica postcolonialista, se il testo di Conrad fosse accusabile di razzismo, ma certo esso costituisce una delle massime

⁸ P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* [1983], Bologna, Il Mulino, 1984, p. 19.

rappresentazioni letterarie dell'*unheimlich*, concetto che Freud ha teorizzato come versante angoscioso di quell'ossessione di ascendenza romantica per la plenitudine ancestrale. Di altra marca è la rappresentazione carnevalesca di Fenoglio. Anche in questo caso lo sfondo tematico è costituito dalla voce, dato che dietro l'invenzione della mascherata partigiana sta il particolare regime orale della Resistenza, quel tramandarsi di collina in collina di storie e avventure che solo sporadicamente, purtroppo, la scrittura resistenziale, sia finzionale che memorialistica, è riuscita a trasmettere, in parte perché il legittimo efflato ideologico ha penalizzato il versante del romanzesco, che più avrebbe premiato la rappresentazione del mondo alla rovescia dei combattenti *ex lege*. Per questo, giustamente, nella celebre *Prefazione* del 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*, Italo Calvino plaudeva, con rimpianto, al prematuramente scomparso Fenoglio: perché era stato l'unico che aveva saputo raccontare la Resistenza fondendo i suoi colti modelli letterari con i ricordi dell'oralità dei partigiani.⁹ In entrambi i casi, però, il tema dell'oralità non è supportato da 'figure' del parlato, da sintagmi sintattici o morfologici chiaramente desunti dal discorso orale. Mentre il racconto di Fenoglio ha comunque un andamento cronachistico e piano, il testo di Conrad, per quanto simuli la situazione di un racconto orale, presenta una struttura molto articolata, che l'ossessiva simbologia rende ancora più tesa, molto conforme a quei principi che regolano l'arte della composizione (scritta). Stridente, al confronto, è l'organizzazione testuale del *Voyage au bout de la nuit*: sebbene essa sia tenuta insieme da una logica interna 'notturna', sino all'alba, densa di significati metaforici, con cui si chiude il romanzo, l'andamento picaresco, la concitata paratassi e le scelte lessicali segnano la superficie verbale del testo. Sono maggiormente riconoscibili le figure del parlato, sintattico-morfologiche, ma anche legate all'evocazione, da parte dell'impianto narrativo, della progressione epicicloidale che si mantiene parlando.¹⁰ Tuttavia, questo non vuol dire che la

⁹ Cfr. I. Calvino, *Prefazione* [1964] a *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], Milano, Garzanti, 1987, pp. 7-27.

¹⁰ L'andamento epicicloidale «consiste nel fatto che le informazioni non vengono ordinate gerarchicamente, come nello scritto, ma vengono inserite sempre a partire dalla ripetizione parziale dell'informazione precedente. L'organizzazione tematica dei testi può essere para-

rappresentazione dell'oralità da parte di Conrad sia meno interessante, meno ben fatta, meno bella di quella di Céline; semplicemente, si tratta di due modi diversi di riferirsi al mondo orale, che, per l'appunto, uno studio sull'oralità letteraria dovrebbe riuscire ad abbracciare in egual misura nel suo sguardo. Oppure si osservi l'*incipit* di *Mrs. Dalloway*: nonostante sia arduo trovare una scrittura più virtuosistica e colta di quella di Virginia Woolf, l'indiretto libero conferisce al testo una rassomiglianza con l'andamento epicicloidale del discorso orale, un ritmo ondulatorio denunciato dalla stessa presenza nel brano della parola chiave *wave*, che andrà poi a costituire il titolo del romanzo forse più sperimentale della Woolf, *The Waves* (1931), in cui metaforicamente si allude ai flussi continui e giustapposti delle varie voci narrative.

Le diverse esigenze analitiche che emergono dagli esempi fanno trapelare la rilevanza di competenze interdisciplinari per inquadrare l'oralità in una rete tematica articolata da istanze etnologiche, sociologiche, folkloriche, linguistiche, quali quelle evidenziate da Zumthor, ma anche filosofiche, storiche, psicologiche, psicoanalitiche.¹¹ D'altra parte, però, proprio la considerazione più attenta dei testi mostra come il ricorso a competenze interdisciplinari non debba distrarre dalla complementare necessità di isolare e affrontare teoricamente un settore specifico come quello delle rappresentazioni letterarie, dove per 'rappresentazione' si intende, come si è visto, una gamma di operazioni che va dalla mimesi di caratteri stilistici del parlato all'evocazione di un altrove fonico connesso con l'impalpabilità della voce. In un

gonata ad una spirale che costringe l'emittente e il destinatario a ritornare sul già detto» (M. Voghera, *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 24). La definizione è però in G.R. Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna, Il Mulino, 1976.

¹¹ Riguardo agli stretti rapporti tra psicoanalisi e oralità, è significativo un passo programmatico di Freud: «Originariamente le parole erano magie e, ancor oggi, la parola ha conservato molto del suo antico potere magico. Con le parole un uomo può rendere felice l'altro o spingerlo alla disperazione, con le parole l'insegnante trasmette il suo sapere agli allievi, con le parole l'oratore trascina con sé l'uditorio e ne determina i giudizi e le decisioni. Le parole suscitano affetti e sono il mezzo comune con il quale gli uomini si influenzano tra loro. Non sottovaluteremo quindi l'uso delle parole nella psicoterapia e saremo soddisfatti se ci verrà data l'occasione di ascoltare le parole che si scambiano l'analista e il suo paziente» (S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni* [1915 e 1932], Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 19).

certo senso, anche il saggio einaudiano di Cardona, che pure resta uno strumento imprescindibile per la ludicità e la ricchezza con cui vengono demarcate le varie aree dell'incontro tra cultura orale e cultura scritta, non sembra cogliere veramente lo specifico letterario della questione:

Parlato e letteratura. Nella varietà delle soluzioni – dall'io recitante moraviano alla presa diretta di *Una vita violenta* – la letteratura contemporanea ha consumato la collisione definitiva, più che l'intersezione, di due vettori rimasti per molto tempo tendenzialmente distanti ma in progressivo riavvicinamento. Da quando si può parlare di letteratura, si può anche parlare di un vettore 'parlato' che corre vicinissimo al vettore 'letteratura', sfiorandolo spesso ma senza mai scontrarsi del tutto con esso. Il narratore, il poeta si mantengono sempre sul lato saldo della letterarietà e delle sue regole e fanno intervenire l'oralità solo occasionalmente, soggetta a patti. Solo in questo secolo la varietà di soluzioni che irrompe nel mondo letterario frantuma queste convenzioni, ed allora abbiamo il *Pasticciaccio*, *Una vita violenta*, i *Racconti romani* che all'effrazione linguistica uniscono il nuovo artificio del narratore non più voce recitante ma regista, operatore, montatore. Ma finché il narratore si attiene alle norme, il che avviene per un congruo numero di secoli, i prelievi dal mondo orale, quand'anche siano montati a giorno, rimangono sempre quel che sono, corpi estranei alla sostanza del discorso letterario, materiali da incastonare. Esemplare al proposito è l'uso del proverbio, tipico genere orale di pronta utilizzazione.¹²

Cardona sta rendendo qui conto della particolare storia linguistica della letteratura italiana, cui la codificazione cinquecentesca ha impresso per lunghissimo tempo la marca di tradizione scritta in antitesi al parlato. Tuttavia, nonostante individui l'indubbio dato storico, la diagnosi si carica, a mio avviso, di due problemi metodologici, che chi è interessato alle vicende dell'oralità letteraria dovrebbe saper riconoscere, proprio per non rischiare di compromettere l'indagine di situazioni culturali diverse, sia cronologicamente che geograficamente, dal classicismo italico. Anzitutto, per quanto Cardona sia stato tra i maggiori sostenitori della varietà delle relazioni tra mondo orale e mondo scritto, si ha l'impressione che egli non considerasse vere rappresentazioni, né «attente» né «beffarde», quelle svolte dall'alta cultura letteraria: come se, in sostanza, esse fossero ammissibili solo in presenza di

¹² G.R. Cardona, *Culture dell'oralità* cit., p. 82.

un direttamente percepibile rimescolamento dei valori culturali. La frequentazione dei testi letterari dimostra, invece, che il loro sguardo verso il mondo orale è obliquo, contraddittorio, segnato perlopiù da una nostalgia ambigua, persino di maniera: una nostalgia per ciò che in realtà non si è mai posseduto e che prende vita da uno sguardo *à rebours*. Una nostalgia pronta a mutarsi in senso di oscura minaccia, come in *Heart of Darkness*. Perché questo, appunto, costituisce l'aspetto specifico dei rapporti con l'alterità orale da parte della scrittura letteraria: è l'idea di una distanza tra i confini testuali e tutto quel misto di vissuto e vivente che pertiene al mondo orale, a spiegare l'intensità della rappresentazione. La poesia di Baudelaire è emblematica di questo esotismo della mente, di questa inquietudine verso un infinito identificato, citando il titolo di un racconto di Poe, con la «potenza delle parole» (*The Power of the Words*), di una smania post-romantica verso l'altrove, nutrita, però, perlopiù di cultura scritta, ed esercitata dentro una biblioteca che è anch'essa innanzitutto mentale. In altri termini, la presenza di un riconoscibile tasso di oralità in un testo letterario è spia dell'anelito della scrittura a possedere una qualche 'apparenza' orale, di un desiderio di evasione dalla sua pura verbalità, dalla circostanza che essa paga la propria resistenza, la capacità, al contrario del discorso orale, di permanere nel tempo con un'esistenza in differita, staccata dalla sua origine contingente:

[...] la scrittura libresca è sempre silenziosa, opaca, meccanica e metafisica (perché allucinazione di una regola superiore); ma la finzione che ho studiato qui riguarda la possibilità di una scrittura di *apparire* non silenziosa bensì portatrice di voci che parlano; non opaca bensì trasparente, che lascia vedere dei gesti; non meccanicamente ripetitiva come è la linearità topografica, ma piena di movimenti e risposte interne; non allucinazione metafisica d'una regola superiore, ma produzione concreta d'un manufatto. Tutto dipende dal valore che diamo al verbo apparire. Ma è verissimo che dalla scrittura si evade solo facendo altre cose.¹³

Queste osservazioni di Gianni Celati hanno il pregio di mostrare come la scrittura tenda a uscire da se stessa iscrivendo dentro di sé l'apparenza dell'altro da sé: la rappresentazione è anche finzione del-

¹³ G. Celati, *Su Beckett, l'interpretazione e il gag. Fabulazione, comicità e scrittura*, in *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1986², p. 184.

l'oralità, non soltanto imitazione, e per questo uno studio sull'oralità letteraria non può limitarsi né al mero aspetto verbale del testo né alla comunicazione orale in senso letterale. Come insegna la filosofia del linguaggio, la relazione tra due elementi coinvolge tre istanze: quelle dei due elementi e la loro stessa relazione, che li rende diversi da come erano in partenza. Così, le figure del parlato riconoscibili sulla superficie del testo, nella successione sintagmatica che lo compone, veicolano un significato più profondo che spiega il riferimento all'oralità, un significato non riducibile solo a un'effettiva penetrazione di istanze culturali orali *tout court*, definibili magari come popolari o 'basso-culturali': è il significato della relazione instaurata dall'autore del testo.

In questa direzione, si arriva al secondo punto problematico relativo al brano di Cardona. Se si guarda al titolo del paragrafo, *Parlato e letteratura*, il parametro di Cardona sembrerebbe linguistico-stilistico, basato essenzialmente su di un registro orale della lingua di cui finalmente, pur con alcune contraddizioni, alcuni scrittori sarebbero riusciti a impossessarsi mutando la *koiné* linguistica della narrativa italiana. Di fronte a questa ricostruzione, una risposta l'ha offerta Enrico Testa che, nel suo saggio sullo *Stile semplice*, ha efficacemente dimostrato, per quanto riguarda il romanzo, come anche per la pur ipergrafica letteratura italiana il confronto, da dentro il testo, con il mondo orale debba essere spostato più indietro, perlomeno – non a caso – al primo Ottocento.¹⁴ Tuttavia, al di là dei termini storiografici, la prospettiva di Cardona è resa ambigua dal criterio adottato, dal porre la rappresentazione letteraria dell'oralità soltanto in termini linguistici, con una scelta che sembra in contraddizione con quanto sostenuto nel resto del saggio. È come se, dopo aver speso molte parole a illustrare la necessità di tenere conto, nella relazione tra mondo orale e mondo scritto, di fattori culturali più ampi, improvvisamente, venendo al caso particolare della letteratura, Cardona si fosse tirato indietro come di fronte a un ambito non suo. Così, si ritorna alla situazione descritta da Zumthor: da una parte, antropologi, etnologi e anche filosofi di cui lo studioso di letteratura continua ad avere scarsa conoscenza; dall'altra, lo studioso di letteratura che ripropone metodologie ormai classiche dell'analisi

¹⁴ Cfr. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

del testo, come quella di una stilistica rinvigorita, secondo un atteggiamento di derivazione strutturalista, dalle competenze di quel particolare settore della linguistica che sono gli studi sull'italiano parlato.

Si potrebbe pensare che si tratti semplicemente di metodi diversi per scopi diversi, ma direi che la questione è più sottile, ed è proprio per questo che serve una riflessione metacritica sulle procedure di una ricerca d'ambito letterario sull'oralità: affinché sia chiaro, soprattutto a chi è all'inizio, che la definizione di un metodo non si esaurisce nella capacità di riconoscere costrutti sintattici tipici orali come l'andamento epicicloidale o la paratassi. Perché le competenze linguistiche devono sempre essere bilanciate dall'istanza ermeneutica, dall'attenzione verso che cosa può avere catalizzato l'interesse di uno scrittore per l'oralità. Rappresentare una modalità orale in un testo significa anche ripresentarla, darle una nuova identità a partire dallo spostamento dal suo contesto naturale in quell'ambiente 'artificiale' che è la finzione letteraria: quando un autore sposta una modalità orale all'interno di quanto è in corso di scrivere, la sta in realtà manipolando, ne sta adattando le caratteristiche di partenza – come nel caso della paratassi, della dialogicità, delle costruzioni a senso, ecc. – a particolari esigenze che gli premono.

È questo 'trasferimento spaziale' della modalità orale dentro il testo a costituire il momento decisivo della vicenda delle rappresentazioni letterarie dell'oralità e, di conseguenza, anche della loro interpretazione da parte del critico. Si sono viste le differenze e le similarità che attraversano i testi di Conrad, Woolf, Céline, Fenoglio; ancora diverso è il caso di Celati, la cui paratassi straniante persegue il modello di una narrazione orale, delle paludi, in via di estinzione. Che poi scelte come queste possano ribaltarsi in un antistile che assurge a dignità pienamente letteraria, persino in una maniera – e il caso di Céline lo dimostra –, è un altro discorso; quello che conta è che dobbiamo ricordarci che non ci troviamo di fronte all'oralità *tout court*, ma ad 'effetti di oralità', ovvero a un'oralità spostata dal suo *milieu* di origine per essere eletta a significante di qualcos'altro che si spiega in funzione dell'operazione di scrittura. Per questo, è lecito parlare di figure del parlato: perché studiare l'oralità nei testi scritti vuol dire, prima di tutto, avere a che fare con modalità orali 'traslate' dall'immaginario

dell'autore, metaforizzate, che si fanno significanti di un significato che risiede nell'atto grafico. Entrano in gioco, cioè, le connessioni tra la modalità orale rappresentata, riconoscibile nella superficie del testo, e il sistema tematico soggiacente, che sta al critico ricostruire e interpretare. Ad esempio, ancora in Celati, se, schematizzando, la scrittura è portatrice di finzione, l'oralità è portatrice della paradossale autenticità di chi si sente estraneo alla storia di cui pure, cronologicamente, fa parte. Pur con modalità diversissime, i 'narratori delle pianure' sono fratelli degli abitanti dei pasoliniani «borghi/ abbandonati sugli Appennini o le Prealpi»: l'oralità è essa stessa «una forza del Passato».¹⁵ Si tratta di associazioni semantiche che uno studio incentrato sul parlato rischia di cogliere con non poche difficoltà, proprio a causa della sua impostazione scientificizzante, a disagio, nonostante le costanti che si possono individuare, con l'inevitabile tasso di arbitrarietà degli investimenti tematici.

La distinzione, metodologica oltre che concettuale, tra parlato e oralità si inserisce, quindi, nella ridefinizione poststrutturalista della teoria della letteratura, in quanto sposta l'accento dalla linguistica alla tematologia, ovvero verso quella versione aggiornata della critica tematica che non si occupa tanto di catalogare i temi, ma di interpretare le tematizzazioni sforzandosi di unire l'analisi del testo con una costante attenzione verso ciò che ne sta fuori. Un approccio tematologico all'oralità letteraria dovrebbe essere, in particolare, in grado di bilanciare lo spostamento dell'oralità nel testo, la sua trasformazione da materiale reale in fenomeno testuale, come ha fatto eccellentemente Alessandro Portelli nel *Testo e la voce*, saggio dedicato alla letteratura americana. Per comprendere, però, la portata del suo lavoro, si deve compiere un passo indietro e prendere in esame un altro versante della parzialità metodologica della focalizzazione sul parlato.

Come si è visto, i lavori sia di Cardona che di Testa sono impostati su di una sensibilità dialogica tra oralità e scrittura, che li pone in continuità con due dei principali precedenti lavori italiani in materia: *Tra Thamus e Theuth. Note sulla norma parlata e scritta, formale e infor-*

¹⁵ P.P. Pasolini, *Poesie mondane* [1962], in *Poesia in forma di rosa* [1964], in *Bestemmia. Tutte le poesie*, II, a cura di G. Chiarocci e W. Siti, prefazione di G. Giudici, Milano, Garzanti, 1993, p. 637.

male nella produzione e realizzazione dei segni linguistici di Tullio De Mauro (1970) che di solito si considera il primo tra i linguisti nostrani ad aver manifestato uno spiccato interesse per le specificità del parlato, anche se un *background* più ampio si può individuare nel dibattito sulla lingua scatenatosi intorno alle posizioni di Pasolini verso la metà degli anni Sessanta;¹⁶ e *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato* di Giovanni Nencioni, apparso su «Strumenti critici» nel 1976. Mentre De Mauro si era limitato a sottolineare l'esigenza di un approccio più articolato, attento a considerare anche la possibilità di un'oralità formalizzata,¹⁷ Nencioni ha distinto «due specie di parlato: il parlato-parlato e il parlato-scritto (nel quale secondo è poi da sudistinguere il parlato citato entro una cornice narrativa – novella o romanzo –, e il parlato recitando)»,¹⁸ precisando che

La felice discriminazione può essere ulteriormente articolata e motivata: se da un canto si potrà opporre al parlato colloquiale una oralità formalizzata che in certe fasi storiche e in certi aspetti rituali arcaici della nostra cultura (oratoria, liturgica, proverbi, scongiuri, fiabe, teatro folclorico, ecc.) assolve compiti della lingua scritta e perciò ne condivide alcuni caratteri, si dovrà d'altronde appurare la struttura di certe forme intermedie, quali il parlato riferito, il parlato scritto per la recitazione, o altre la cui definizione gioverà ad approfondire quella delle forme polari [...].¹⁹

Nencioni ha fatto scuola con questa scelta metodologica; tuttavia, mi sembra che essa presenti due rischi. Innanzitutto, anche se legittima e condivisibile resta l'esigenza di non opporre oralità e scrittura privilegiando, invece, le «forme intermedie», la formula può essere eccessivamente pacificante, specie nel caso della letteratura. Si rischia di non considerare abbastanza le forzature in cui spesso la scrittura letteraria stringe l'oralità, gli sforzi rappresentativi a cui la piega, soprat-

¹⁶ Cfr. P.P. Pasolini, *Empirismo eretico* [1970], in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1241-1639.

¹⁷ Cfr. T. De Mauro, *Tra Thamus e Theuth. Note sulla norma parlata e scritta, formale e informale nella produzione e realizzazione dei segni linguistici*, «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani» XI, 1970, pp. 167-179.

¹⁸ G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici» X (1), 1976, p. 1.

¹⁹ *Ibidem*, p. 2.

tutto si rischia di perdere di vista il fatto che nella ‘forma intermedia’ dell’oralità letteraria, perlopiù non c’è un rapporto paritetico, non c’è equilibrio. Detto altrimenti, in termini più strettamente teorici, la labile natura di questa ‘medietà’ è dimostrata dal fatto che spostare l’oralità dal suo ambiente di partenza e ripresentarla/rappresentarla nel testo vuol dire irrimediabilmente graficizzarla, inserirla in quei processi di differimento e differita che per loro natura pertengono alla scrittura. D’altra parte, poi, Nencioni, da studioso della lingua, si riferisce più al parlato che non all’oralità nel suo complesso, e così la sua analisi finisce per trascurare i caratteri extraverbali della comunicazione orale (l’intonazione, il timbro vocale, gli elementi prossematici, l’accompagnamento gestuale). È questo un altro aspetto della parzialità del primato del parlato: non solo vengono trascurate le implicazioni tematiche della rappresentazione letteraria dell’oralità, ma anche si taglia fuori tutto quell’insieme di fenomeni che costituisce l’ambiente fisico del parlato:

Quello che si perde nella trascrizione [...] è molto semplicemente il corpo – almeno quel corpo esteriore (contingente) che, in situazione di dialogo, lancia verso un altro corpo, altrettanto fragile (o in tumulto), messaggi intellettualmente vuoti, la cui sola funzione è, in certo modo, di *agganciare* l’altro (anche nel senso prostitutivo del termine) e di mantenerlo nel suo stato di partner.²⁰

Roland Barthes non fa che sancire qui una situazione di fatto, e cioè che la scrittura non può inglobare in se stessa la corporalità della *phoné*. Tuttavia – e ancora i vari testi citati all’inizio lo dimostrano –, può rimpiangerla, può evocarla, può persino averne paura, ed è in questa serie di operazioni che si ha modo di apprezzare la ricchezza e la varietà delle rappresentazioni letterarie del mondo orale. Ciò non vuol dire che non ci siano autori per i quali un approccio linguistico-stilistico non sia efficace, e senz’altro il lavoro di Testa lo dimostra, ma il fatto è che ci sono autori che rappresentano l’oralità senza ricorrere a espedienti che rientrano immediatamente nella simulazione del parlato, come nel caso della messa in scena perturbante di Conrad, o il

²⁰ R. Barthes, *Dalla parola alla scrittura* [1974], in *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 5.

cui stile è una peculiare e colta contaminazione di orale e scritto, come nel caso dell'indiretto libero della Woolf. Per essi, soprattutto, l'approccio linguistico-stilistico deve essere subordinato a un'indagine tematica. In questa direzione, per quanto riguarda la letteratura americana, si è mosso appunto Portelli partendo dal riconoscimento della flessibilità degli usi da parte del testo scritto di modalità orali:

Il vantaggio delle culture dotate di scrittura (e di media elettronici) non consisterà [...] tanto nel possesso di strumenti *superiori*, quanto nel possesso di *molte* strumenti, di molteplici modalità di parola. Diventa possibile allora *sia* leggere/scrivere (e trasmettere/ricevere), *sia* parlare/ascoltare; si può scegliere per ciascun fine e situazione la modalità più adeguata, e affidare a ciascuna modalità le funzioni che più le si addicono, specializzarle, rispecchiarle, incrociarle.²¹

In questo passaggio sta il 'clic' che dà compiutezza a una ricerca critico-letteraria sull'oralità e le permette di districarsi nel *mare magnum* degli studi a disposizione: Portelli ha ben presente che se una determinata modalità orale, riconoscibile grazie ad indagini non solo linguistiche, ma anche antropologiche, filosofiche, psicologiche o di altro genere, viene rappresentata in un testo scritto, significa che qualcuno l'ha selezionata da un più ampio repertorio orale perché l'ha ritenuta adatta a una determinata funzione. Non è un caso quindi che nell'introduzione del saggio, nel momento in cui viene introdotto il legame tra tradizione orale e storia americana, egli scriva:

L'idea di fondo è che tanto la democrazia quanto l'oralità e la scrittura sono significanti mobili, non ancorati a paradigmi fissi una volta per tutte. Oralità e scrittura si scambiano continuamente ruoli, funzioni, significati, intrecciando un rapporto di mutuo desiderio e ricerca, più che di esclusione e polarizzazione. Sia l'oralità, sia la scrittura, possono stare – ad esempio – tanto per l'assenza quanto per la presenza, tanto per la certezza quanto per il dubbio, per la collettività o per l'individuo, per lo spirito o per il corpo, per la vita o per la morte. E di volta in volta, queste endiadi si presenteranno con aspetti diversi, metteranno in luce elementi divisi del nesso che le lega e le scinde, a seconda che a designarle sia la modalità scritta o quella orale del linguaggio.²²

²¹ A. Portelli, *Il testo e la voce*, Roma, Manifestolibri, 1992, p. 17.

²² *Ibidem*, p. 11.

Poco dopo si legge anche che «fra questi due assi di significati mobili, il rapporto non può essere che mutevole, sfuggente, contraddittorio». ²³ L'abilità di Portelli è stata di rendere conto delle possibilità di scambio e intreccio dei significati metaforici che si innestano sul significato 'proprio', letterale, delle modalità orali quando esse vengono spostate, traslate, dal loro ambiente naturale. La varietà di associazioni metaforiche risulta così moltiplicata: la tensione verso l'oralità da parte del testo scritto può stare «tanto per l'assenza quanto per la presenza, tanto per la certezza quanto per il dubbio», a seconda dell'uso che il destinatario del testo ne fa. Ad esempio, una tipica modalità orale sintattica come la paratassi può prestarsi a usi differenti: può suggerire l'imitazione di uno stile semplice quotidiano, può evocare una parificazione di parti di realtà, può possedere una sfumatura evangelica, può essere spia di uno stile minimale, e così via.

Senza dubbio la particolare situazione della letteratura americana, così impregnata, sin dalle sue origini, di oralità, ha favorito la svolta metodologica di cui è portatore *Il testo e la voce*. Tuttavia, ciò non significa che il metodo non sia esportabile: cambierà lo scenario, cambieranno i problemi e i risultati, ma resta la lezione del metodo articolatorio di Portelli, in grado di mischiare competenze relative alla testualità, alla tradizione orale, alla politica, e alle varie discipline che si elencavano all'inizio. Un'articolazione che costituisce il perno della comparazione tematologica e in base alla quale, affrontando le opere letterarie, lo studioso dovrebbe porsi domande come le seguenti: quali effetti di oralità l'autore ricercava nell'uso di particolari modalità?, quali metafore orali erano all'opera in quel momento? Ciò non significa ripristinare una qualche fiducia incondizionata nell'intenzione dello scrittore, ma porre la questione in termini retorici, in relazione a un progetto autoriale che conferisce coerenza al testo anche tramite il riutilizzo di modalità orali. Si deve guardare, cioè, all'oralità letteraria come al prodotto in primo luogo di un'operazione tematica di *inventio*, che conferisce un significato personale a *topoi* selezionati dal repertorio orale, dando eventualmente origine nel testo a una particolare *elocutio*, intesa come sistema di figure del parlato, e/o a una particolare *disposi-*

²³ *Ibidem*.

tio, ovvero una particolare struttura che ha attinenza con la comunicazione orale. Un'operazione che, nel suo complesso, costituisce un tratto rilevante nell'attrazione della letteratura moderna per bambini, folli, contadini, sognatori, stranieri, streghe varie, per tutti quei soggetti irregolari, portatori di un discorso (orale) altro rispetto a quello su cui si è fondata la 'repubblica delle lettere'.

Flavii Cresconii Corippi Iohannidos Liber III, a cura di C.O. Tommasi Moreschini, Firenze, Le Monnier, 2001, pagine 336.

Nell'ambito del *revival* di studi fiorito negli ultimi anni intorno alla *Iohannis seu De bellis Libycis* di Corippo si segnala il volume di Chiara Ombretta Tommasi Moreschini, *Flavii Cresconii Corippi Iohannidos Liber III*, apparso nella Serie dei Classici Greci e Latini diretta da Gian Biagio Conte.

Nel terzo libro del poema ha inizio il lungo racconto del tribuno Liberato (*Ioh.* III, 52-IV, 246), che rievoca, su richiesta del *magister militum* Giovanni Troglita, gli antefatti dell'imminente conflitto mauro-bizantino. Nel suo discorso egli ripercorre le prime avvisaglie dell'indebolimento del regno vandalico, provocato dalla rivolta di Antalas e dei *Frexes*, fino ad arrivare, dopo il ricordo della devastante pestilenza abbattutasi sulla regione tra il 542 e il 543, alla tragica sconfitta di Cillium (l'odierna Kasserine in Tunisia) nel 544, forse il momento più grave della crisi attraversata dai Bizantini dopo l'intervento di Belisario. Su tale drammatico episodio termina il libro.

Nelle pagine introduttive del lavoro (pp. 11-43) l'A. si sofferma sulle caratteristiche dell'epos di Corippo, definendo i tratti distintivi della sua arte manieristica, dominata da una costante ricerca dell'effetto e da una marcata retorizzazione. Il poeta rivitalizza il genere epico, rivisitandolo attraverso un gioco di *imitatio cum variatione* ed *aemulatio* di numerosi modelli, gioco effettuato con un gusto erudito, che ne palesa anche l'esperienza di *grammaticus*. Secondo la studiosa Corippo, consapevole dell'evoluzione subita da forme e motivi stilistici nel corso dell'età tardoantica, pone in essere un processo di «imitazione creativa» (p. 14), che appare fondato sulla presentazione di situazioni parallele, inserite in una complessa rete di allusioni e di richiami, tali da rendere evidente la simultanea presenza del modello e della sua trasformazione ad un pubblico evidentemente capace di cogliere raffinate allusioni.

Ponendosi nel solco di una ricca tradizione di fine Ottocento-inizio Novecento, che vede i suoi principali esponenti in Rudolf Amann (*De*

Corippo priorum poetarum latinorum imitatore, Olderbungi, 1885-1888), Ernst Appel (*Beiträge zur Erklärung des Corippus*, München 1904) e Alfred Welzel (*De Claudiani et Corippi sermone epico*, Breslau 1908) e nel solco del volume non ancora edito di Vincent Zarini (*Études sur la technique épique de Corippe dans la Johannide*), di cui, però, la studiosa ha usufruito per gentile concessione dell'Autore, la Tommasi Moreschini ha concentrato, quindi, la sua indagine sulle *Quellen* della *Iohannis* allo scopo di far luce sulla tecnica poetica corippea.

Il discorso sulla riformulazione corippea della tradizione poetica precedente diviene, come è ovvio, ancor più interessante laddove il testo si presta ad una distinzione tra riprese puramente meccaniche e riprese ideologicamente orientate. Queste ultime, di cui sono offerti numerosi esempi nel commento al testo, riflettono il desiderio del poeta di ricollegarsi all'atmosfera culturale del passato, che rivive nei nuovi tempi segnati dall'avvento di Giustiniano.

Un'analisi così impostata ben si addice al terzo libro del poema, in cui l'espedito narrativo della *archeologia* palesa in modo immediato il rapporto di dipendenza dell'epos storiografico di Corippo dall'*Eneide*, già individuato dalla Consolino (*L'eredità dei classici nella poesia del VI secolo*, in *Prospettive sul tardoantico*. Atti del Convegno di Pavia 27-28 novembre 1997, a cura di G. Mazzoli e F. Gasti, Como 1999, pp. 69-90 e in part. p. 83). Il lungo racconto di Liberato a Giovanni Troglita richiama, infatti, il commosso ricordo, ad opera di Enea, della caduta di Troia e delle peripezie da lui affrontate, descritte nel secondo e terzo libro dell'opera virgiliana.

Secondo la Tommasi Moreschini, Virgilio, costantemente presente in ogni verso del poema, costituisce il modello privilegiato del progetto poetico di Corippo. Ma Lucano, Ovidio, Stazio compongono con lui la quadriga degli *auctores regulati* presenti al poeta africano, quadriga che Lucrezio, il meno impiegato Orazio, Silio Italico, Giovenale vanno ad integrare. Tra gli autori tardoantichi di cui s'avverte l'eco nella *Iohannis*, emergono, inoltre, Claudiano, Prudenzio e gli scrittori dell'Africa vandalica. Ma va, inoltre, rilevato che nel commento al testo la Tommasi Moreschini non trascura il significativo apporto forn-

to all'opera dalle Sacre Scritture e da diversi autori cristiani (tra cui spiccano anche Tertulliano e Agostino).

In linea con le convinzioni espresse vent'anni fa da Vincenzo Tandoi (*Note alla Iohannis di Corippo*, «SIFC» LIV, 1982, pp. 47-92 e in part. p. 54), la Tommasi Moreschini ribadisce la totale adesione del poeta all'ideologia ufficiale del potere, adesione che si rivela priva delle esitazioni e dei dubbi avvertiti in Virgilio e lontana dallo spirito rivoluzionario che aveva animato Lucano: la *Iohannis* di Corippo riflette la fede incondizionata del poeta nel progetto giustiniano di fondare un *imperium* cristiano *sine fine*. L'opera corippea, proprio in virtù del filobizantinismo che la pervade, viene, dunque, ricondotta dalla studiosa nell'ambito della cultura cortigiana del VI secolo, come la successiva *In laudem Iustini Augusti minoris*, di cui, in realtà, anticipa alcuni motivi (p. 22).

A dare una visione esaustiva della dimensione dell'epos di Corippo, cooperano nel volume due approfondimenti condotti attraverso l'analisi dei personaggi.

La prima analisi, proposta alle pp. 26-29, è incentrata sull'eroe Giovanni Troglita, che incarna Enea, eppur lo supera (*praef.* 15 *Aeneam superat melior virtute Iohannes*). La seconda (pp. 29-37) è dedicata, invece, ai Mauri, condannati dal poeta, soprattutto a causa del loro pervicace paganesimo, contro i quali il protagonista ingaggia una lotta che assurge ad «emblematico paradigma del contrasto tra barbarie e civiltà, tra matta bestialità e *kosmos*» (p. 31). Nel libro campeggia sulle altre, esempio della *hybris* della sua gente, la figura di Antalas, capo dei ribelli, figlio di Guenfan, il cui destino sventurato viene rivelato al padre dall'oracolo di Ammone in uno degli episodi più significativi per la coincidenza di micro-storia e macro-storia (vv. 77-155). La vicenda di Antalas viene illustrata attraverso un'attenta analisi delle strutture formali: come evidenzia giustamente l'A., la *climax* (v. 67 *nascente Antala*; v. 109 *Antala crescente*; v. 459 *Antala dominante*) sembra accompagnare la rapida ascesa al potere di questo personaggio di cui si coglie, nei versi corippei, tutta la carica negativa: un uomo, come dice il poeta nel fosco finale del libro, capace di ridurre l'Africa ad essere [...] *a dominis* [...] *calcata Mauris* (v. 454).

Le pagine introduttive del volume sono completate da una breve *Appendice* dedicata alla tradizione manoscritta della *Iohannis* (pp. 38-43). La studiosa rilegge autopicamente il codice Trivulziano 686, redatto, forse ad uso privato, in ambiente toscano dall'umanista Giovanni De Bonis di Arezzo nella seconda metà del XIV secolo, un codice arricchito da interessanti notazioni marginali già in passato al centro delle osservazioni di Vincenzo Tandoi (*Note alla Iohannis*, «SIFC» 52, 1980, pp. 48-89 e in part. pp. 82s.).

L'A. opera le proprie scelte testuali, molto spesso ripristinando il testo tradito da T 686 o riproponendo, a scapito delle più recenti proposte di John Diggle e Francis Richard David Goodyear, le lezioni dell'abate Pietro Mazzucchelli, autore dell'*editio princeps* della *Iohannis*, pubblicata nel 1820 a Milano. Gli autori dell'edizione cantabrigense del poema, datata 1970, il cui lavoro fu accolto con entusiasmo dando ad un recensore l'impressione di leggere un altro poema rispetto alle precedenti edizioni di Joseph Partsch e Michael Petschening per i progressi che offriva dal punto di vista testuale (mi riferisco alla recensione di Daniel Knecht apparsa in «L'Antiquité classique» 40, 1971, p. 276), vengono, infatti, accusati di aver corretto il testo «in non pochi punti per puro gusto di erudizione e, talora, con il rischio di fraintendere dettagli storici» (p. 40). A questo proposito si confrontino le osservazioni dell'A. nel commento ai versi 46, 83, 105, 119, 120, 126, 142, 161, 165, 170, 171, 184, 204, 214, 255, 258, 263, 305, 306, 343, 386, 396, 408, 414, 421, 426.

Nell'ampio commento (pp. 75-294) che illumina la complessa intertestualità della pagina corippea, la Tommasi Moreschini rende conto delle proprie scelte testuali e delle interpretazioni dei luoghi più difficili del poema. Per quanto riguarda le congetture si segnala, per esempio, a v. 166 (*viscera nuda patent. Frustis conciditur altis*) la proposta di correggere in *alte* il tradito *altis*, già in passato emendato, per ragioni di ordine paleografico e logico, con *artis* (Petschening), *aptis* (Goodyear), *atris* (Diggle). Nella presenza di *alte* in clausola, rilevabile, peraltro, anche in *Ioh.* VI, 727 ([...] *cruur emicat alte*), si rifletterebbe un uso non infrequente nella poesia epica, come rileva l'A., che rinvia a Verg. *Aen.* IX, 579; Stat. *Theb.* VIII, 585 e XI, 542; Sil. VI, 580. Se è pur vero che l'ipotesi della Tommasi Moreschini dà luogo

ad un'accettabile traduzione («ecco le nude interiora: taglia in pezzi fin nel profondo»), non credo, tuttavia, che si possa escludere perentoriamente *altis*, ritenuto, del resto, dalla stessa A. «difendibile come vera e propria enallage» (p. 179) e che, vorrei ricordarlo, è presente in clausola altre sei volte nella *Iohannis* (I, 516; II, 14 e 62; III, 252; IV, 304; VIII, 39).

Da questo volume, ricco di puntuali osservazioni sulla lingua e sugli usi retorici di Corippo, apprezzabile per l'attenzione etnografica agli usi e costumi delle popolazioni berbere, per la traduzione scorrevole, nonché per le riflessioni diacroniche, viene fuori l'autentica immagine che il poeta ci ha offerto dell'Africa, un territorio che è presentato come *maxima terrarum* (v. 275), *tertia pars mundi* (v. 69). A tratti dominata dal *djebel*, tipico paesaggio montagnoso del Sud della Tunisia, sfruttato dai Mauri per disorientare il nemico, l'area appare segnata dalla presenza di olivi e da quella, forse più sorprendente (ma ora confermata dalle indagini compiute da recenti missioni archeologiche) di salici: mi riferisco all'unica occorrenza nel poema del termine *salictis* al v. 214, congetturato al posto del tradito e improbabile *relictis* da Lachmann ed accettato dalla Tommasi Moreschini, come in passato da Diggle-Goodyear.

Nell'ambito di questa immagine più concreta e storica dell'Africa fornitaci dal poeta rientra anche l'accento all'acqua offerto dalla similitudine di *Ioh.* III, 145-151. L'opera ci racconta, infatti, come tale bene dovesse essere più abbondante nella parte settentrionale del continente africano ed in particolare, come mette bene in evidenza l'A. nel commento ai versi, si ravvisa nel luogo corippeo anche una traccia della politica dell'acqua colà praticata dai Romani, di cui parla Procopio (PROC. *b. V.* II, 20, 3), politica che fu imitata poi dai coloni dell'Ottocento.

La *Iohannis* si rivela così, ancora una volta, il poema della terra africana, di cui mostra due antitetici volti, il volto giocondo e produttivo espresso nelle *laudes Africae* (la più ampia è ai vv. 320-335) relative ai momenti di pace, cui si contrappone l'immagine, inquietante nella sua tragica attualità, di un continente divenuto cupo scenario di guerra, come emblematicamente mostra il finale del libro terzo, con

l'Africa depredata allo stesso tempo dai Mauri ribelli e dai traditori bizantini.

Il lavoro della Tommasi Moreschini, concluso da un'esaustiva bibliografia (pp. 295-330) e da tre indici (*nominum*: pp. 332-333, *verborum*: pp. 333-335 e *rerum notabilium*: pp. 335-336), che agevolano la fruizione del testo, consente di considerare con meno pregiudizi di natura classicistica la *Iohannis*: si tratta di un poema interessante, non privo di momenti felici, meritevole della rinnovata attenzione degli studiosi, pronti a rivedere, alla luce delle nuove acquisizioni relative alla poesia tardoantica, giudizi stroncatori anche recenti, che bollavano *in toto* l'opera corippea come un prodotto epigonale sclerotizzato.

Paola Castronuovo

Roberto Mancini, *I guardiani della voce. Lo statuto della parola e del silenzio nell'Occidente medievale e moderno*, Roma, Carocci, 2002, pagine 165.

Roberto Mancini, in questo suggestivo saggio, medita sullo statuto della parola e del silenzio, ponendo al centro del suo discorso la voce, avvertita, dagli albori del pensiero greco fino alla piena età moderna, come elemento perturbante, fattore impalpabile di difficile controllo, vero e proprio pericolo.

Il critico rileva da subito che la necessità di educare a un uso 'composto' della voce è sempre stata al centro dei criteri normativi dell'eloquenza (da Aristotele alle altre codificazioni della retorica che ne sono in qualche modo discese, dalla *Rhetorica ad Herennium* al *De oratore* di Cicerone al *De institutione oratoria* di Quintiliano), quasi che la retorica abbia fatto tesoro di un ammonimento 'organico': come scriveva nel 1571 Girolamo Muzio negli *Avvertimenti morali*, riprendendo quanto già aveva sostenuto Plutarco ne *La loquacità*, la voce già di per sé ha i suoi 'guardiani', e perciò è necessario disciplinarne l'uso: «non senza gran magistero siamo stati fabricati, che habbiamo ciascuno di noi due orecchie, et una lingua, et quelle aperte, et questa

rinchiusa, et circondata dalle due siepi de' denti, et delle labbra, a fine che avveder ci possiamo, che libero ci dee essere l'udire, non così il dire [...] et che molto più della lingua ci conviene le orecchie adoperare» (p. 87).

Il silenzio e l'uso disciplinato della voce sono, nell'arco temporale investigato da Mancini (da Costantino VII Porfirogenito fino alla piena età moderna), gli oggetti precipui dell'attenzione del Potere (politico e religioso) che, con i suoi 'guardiani', fa sì che divengano gli elementi salienti della vita dei sudditi e dei fedeli, emblemi del loro status di sottomessi. Del resto, sottolinea lo studioso, il silenzio protegge i luoghi della decisione e del comando ed è l'elemento attorno al quale si costruisce l'immagine simbolica del Potere: il sovrano è come un silenzioso nume, la sua voce e il suo corpo sono segreti e protetti, la sua è «una dimora sacralizzata, una sorta di tempio. Sulla casa di Cesare [...] viene collocato un *fastigium* come sui templi; una 'distinzione religiosa' passata ad Augusto ed ai suoi successori. [...] Una consuetudine che non si interrompe nei tempi seguenti, e con Costantino nella lingua legale appaiono spesso espressioni come *Sancti palatii ritus*. [...] *Tranquillitas tua* era l'epiteto col quale ci si rivolgeva all'imperatore in epoca tardoromana, a significare che, nella salda silenziosità della persona dell'imperatore, risiedeva e si esemplificava il senso di sicurezza dello Stato. Così il termine *tranquillitas* si trova nelle monete coniate da Adriano, Antonio Pio, Filippo, Tacito» e sta «ad indicare la sicurezza del commercio e del trasporto garantita dalla forza del potere e dell'imperatore» (pp. 32-36). Per mantenere «al tempo stesso, la possibilità del comando e la caratteristica dell'«assenza», prerogativa del *numen*» (p. 40), i detentori del Potere si servono perciò di un interprete che parli in loro vece: l'araldo, il 'guardiano della voce autorevole', ha infatti proprio la funzione di mediare tra sovrano e sudditi, di riferire responsi e decreti imperiali, trasmettere ordini, proclamare i risultati delle votazioni, fungere, nelle assemblee, da censore delle vocalità consentite e delle parole accettabili. E il gesto della mano dell'araldo che, impugnando lo *skeptron*, il bastone rituale, impone il silenzio incrementa quella forza che già c'è nello scettro regale: grazie al riconoscimento di questo valore può dare o togliere vigore alla parola. Nell'araldo si ritrova il capostipite di tutti

gli araldi, Hermes, l'araldo di Zeus, «ovvero colui che conferisce forza esecutoria a tutti i suoi decreti, che ha ricevuto verga e caduceo da Apollo» (p. 26). L'araldo ha dunque la funzione di realizzare la pressione del potere sulla vocalità, e nel corso di questa lunga storia tracciata da Mancini, assume via via nomi diversi, conservando la stessa funzione: prende infatti il nome di *silenziario* sotto i romani e i bizantini, di *quaestor* sotto Giustiniano, di *protonotaro* sotto Normanni, Svevi, Angioini e Aragonesi, di *segretario*, *burocrate* in epoca moderna.

Silenzio e controllo della parola sono anche gli elementi salienti della vita dei fedeli. Fare silenzio vuol dire, per un cristiano, saper ascoltare le sacre verità rivelate e, soprattutto, mostrarsi rispettoso delle prove cui è sottoposto da Dio. Mancini ci parla della «disciplina della disperazione», della «misura del cordoglio» (p. 59) imposte dalla Chiesa: al credente non si addice il lamento davanti alla morte o alla sofferenza ma, semmai, «un sommesso versar lacrime, secondo il modello di Gesù al sepolcro di Lazzaro» (p. 60). Ma più di tutto è la gola a essere disciplinata, quella gola che, per lunga tradizione, ha rappresentato l'accesso privilegiato all'universo del peccato: la preoccupazione è oscillata dal pericolo del demonio che può introdursi dalla bocca al piacere dei cibi. Lo studioso si ferma così a sottolineare che la sala dove si consumano i pasti, nel *claustrum*, non a caso è la sala del silenzio e ricorda che nel *De institutione novitiorum liber*, testo che è considerato una pietra miliare nella storia normativa delle buone maniere, Ugo da San Vittore scrive: «durante i pasti è necessario il silenzio per questo, perché la lingua, che in ogni momento è pronta a vacillare verso il peccato, quando è stata stimolata dal rimpinzarsi di cibo, si scioglie a parlare più pericolosamente» (p. 70). Necessario diventa perciò fare silenzio e distogliere la mente dalla letizia dei cibi con la sacra lettura o con la parola costituita in preghiera. A tal scopo prescrive il silenzio san Benedetto, «la cui *Regola* è diventata il punto di riferimento di tutte le esperienze monastiche in Occidente dall'epoca carolingia in poi», inventando un *escamotage* per preservare la voce: «il muto alfabeto gestuale» di ben «cento parole da pronunciare con le mani e con le dita», che passerà dall'osservazione cluniacense a quella circestense, per diffondersi poi in quasi tutti i monasteri euro-

pei: lo «spazio che preclude la voce vede così svilupparsi una espressività alternativa, un altro linguaggio corporeo» (p. 73).

In questa lunga storia, fatta per lo più di silenzi imposti, c'è un momento in cui il fedele è chiamato inevitabilmente alla parola: nel sacramento della confessione. Ancora una volta, però, il dire è ammesso solo se disciplinato. Dalla fine del Quattrocento prende corpo una trattatistica tesa a tracciare il profilo del 'perfetto confessante': il fedele deve imparare a rispondere al confessore «in modo congruo ed ordinato, giacché solo un fedele ben istruito potrà essere un fedele ben confessante». Il cristiano è dunque «invitato alla brevità, castigato alle norme limitanti dell'etichetta della liturgia» (p. 140); la parola 'ammessa' «è tappezzata di cautele, di discrezioni, protetta dal segreto [...]. Ci si confessa secondo le regole del ben parlare che erano andate costituendosi come generali criteri normativi dell'eloquenza sacra e profana» (p. 139). Con l'invenzione del confessionale, che risale, ci ricorda Mancini, alla seconda metà del Cinquecento (Gian Matteo Giusti, Vescovo di Verona, introduce una tavoletta tra confessore e penitente; Carlo Borromeo, poi, inventa il mobile confessionale) tatto, udito e vista, i sensi dell'eccitazione e della trasgressione, sono così ulteriormente allontanati. «Lo sguardo è spezzato da una grata, il corpo è semi-visibile, la voce giunge come un bisbiglio» (p. 141).

Monica Lanzillotta

Pasquino Crupi, *Benedetto Croce e gli studi di letteratura calabrese*, Cosenza, Pellegrini, 2003, pagine 165.

Pasquino Crupi, in occasione del cinquantenario della morte di Croce, ha voluto ricordare il Filosofo dello Spirito non solo come grande intellettuale meridionale, ma anche come studioso attento della civiltà letteraria calabrese. Questo suo ultimo libro va inquadrato in quel fervore di interessi per la letteratura calabrese che ormai da molti anni ha assunto sempre maggior peso nei suoi studi e che, come dichiara nella premessa a questo saggio, lo ha fatto epigono proprio del Filosofo: grazie, infatti, agli studi di De Sanctis prima e di Croce poi

la letteratura calabrese è apparsa sempre più «organicamente intrecciata allo sviluppo della letteratura italiana», sempre «meno municipale e più nazionale ed europea»; dopo questi due studiosi, scrive Crupi, «il primo a mettersi in cammino organico, e a metterci in cammino [...] è stato Antonio Piromalli» (p. 26).

Francesco De Sanctis ne *La letteratura italiana nel corso del XIX secolo*, costituita dalle lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate, nel 1897, con *Prefazione* e note di Croce, è il primo a dare rilievo al «romanticismo naturale calabrese», un romanticismo «opposto a quello convenzionale di Napoli», ma «presto svanito» perché fragile «eco della letteratura italiana ed europea» (p. 26). Croce si propone di colmare le lacune delle lezioni di De Sanctis, con una «serie piuttosto copiosa di note contenenti informazioni biografiche e bibliografiche che, in gran parte, non si trovano a stampa, o sono sparse in libri di difficile accesso per chi non dimori a Napoli» (pp. 16-17). Napoli con le sue biblioteche certo è indispensabile per il lavoro erudito del postillatore, ma è anche la città che affiora in quasi tutti i saggi calabresi che di lì a poco Croce scriverà, tanto che si ha l'impressione che l'interesse per molti letterati e pensatori calabresi sia scaturito dal fatto che i loro nomi affiorano mentre il Filosofo era intento a redigere la *Storia del regno di Napoli*.

Dopo queste note alla *Letteratura* di De Sanctis, il filosofo continua ininterrottamente ad interessarsi ai letterati e ai pensatori calabresi che diventano «un punto fermo e permanente della sua ricerca e della sua riflessione» (p. 9), anche perché li guarda e li giudica, come scrive in alcune pagine dedicate a Francesco Franchini, «non dal solo lato poetico, ma anche da quello letterario e dall'altro, della storia politica e civile e dei sentimenti e del costume» (p. 65). In queste pagine calabresi Croce opera con un'attitudine etico-storico-estetica, che occorre tener presente per capire lo spirito che le sorregge e che Crupi purtroppo manca di rilevare. Le sue indagini critiche, o meglio le sue «conversazioni critiche», come amava chiamarle, si intrecciano sempre con preoccupazioni di ordine teorico (spesso sono il luogo di verifica e applicazione dei principî della sua *Estetica*), per cui non può sorprendere che in molte di questi saggi calabresi finisca per fare letture riduttive, arrivi a conclusioni affrettate, a condanne moralistiche.

Così Gian Vincenzo Gravina, che pur rappresenta un'eccezione nel quadro della letteratura calabrese, perché con *Della ragion poetica* riesce ad entrare nel circolo del dibattito nazionale ed europeo, viene esaminato da Croce solo per cercare di «stabilire quale sia il suo merito come estetico, o (ch'è lo stesso) quale posto gli spetti nella storia dell'Estetica» (p. 96). Nicola Misasi viene ridotto al novelliere, mentre, sottolinea Crupi, la sua è una figura di primaria importanza perché «dà alla letteratura calabrese quello che le mancava: il romanzo e il racconto in prosa, che il solo Biagio Miraglia aveva sfiorato prima di lui» (p. 24); allo stesso modo è stroncato ingiustamente «il per nulla fine» (p. 144) Domenico Milelli. Ma il più «irritante saggio» del critico napoletano è per Crupi quello sul «comunista» Tommaso Campanella, «il saggio più disgraziato, insieme a quello su Leopardi e su Pascoli, che il Filosofo dello Spirito abbia scritto»: il suo giudizio è qui sopraffatto dal sentirsi «parte di una battaglia politico-culturale attuale», dal fatto che «vuole fare i conti con il materialismo storico, l'economia marxista, e tutto ciò, che, in un certo qual modo, si tocca con il socialismo utopistico e con il socialismo scientifico», sicché Tommaso Campanella «fa parte della schiera degli eretici sterpi» (pp. 12-13). Lo stesso accade per Vincenzo Padula 'travolto' dal giudizio ideologico di Croce: «Il Bruzio», il giornale politico «nel quale per la prima volta sono notati e definiti i problemi agricoli, economici e sociali dell'Italia meridionale», è considerato dal Filosofo un «incidente», nel corso della vita dell'intellettuale calabrese, perché «se ne disinteressò poi affatto nei trent'anni che ancora visse. [...] La stessa impressione di sfiorare il nuovo e l'importante, e lasciarlo cadere o sciuparlo, produce la sua poesia» (pp. 122-123). Per il critico nessuno dei componimenti di Padula «può dirsi bello» perché in lui «il sentimento non era pari all'immaginazione, e perciò l'immaginazione di rado si affinava in fantasia, che è la vera facoltà del poeta. I germi che egli produceva restavano sparsi e inaridivano. Difetto di sentimento, che era insieme difetto d'intima serietà, perché egli non amava perdutamente l'arte sua e non le si consacrava raccogliendo intorno a essa tutte le proprie forze» (pp. 131-132). Per Croce, dunque, Padula «non possedeva la scrupolosa coscienza dell'artista e quel sentimento di esercitare una missione, che non deve mancare agli uomini di studio e

di arte» (p. 138). E Crupi si rammarica che questo giudizio sia stato poi condiviso da tutti gli storici della letteratura venuti dopo (Sansone, Sapegno, Petronio, Salinari) e corretto solo da Contini che ha parlato di Padula come di un «Cattaneo meridionale e meridionalista» (p. 22).

Limiti ma anche grandi pregi hanno queste «conversazioni critiche», perché a Croce va riconosciuto il merito di aver fatto uscire dal buio alcuni pensatori e letterati calabresi, anche se poi non ha mai espresso, neanche per i più raffinati, un totale entusiasmo: se guarda con ammirazione Galeazzo di Tarsia conclude che comunque non è stato un «gran poeta» (p. 43); Pirro Schettini, a cui riconosce il merito, insieme a Carlo Buragna, di aver abbattuto la gonfia, vuota e stravagante poesia barocca, manca di «fantasia poetica» (p. 87). Ancora: fa emergere dal buio Giovanni Cosentino, uno dei rimatori della corte aragonese di Napoli, anche se «veramente non ha pregio alcuno letterario» (p. 29); discorre a lungo dei fratelli Martirano, che meritano «uno studio speciale» (p. 67), ma polemizza con Francesco Pometti (autore di una monografia dal titolo *I Martirano*, uscita nel 1897) perché ha espresso un esagerato giudizio positivo «pei due personaggi», suoi «compaesani» (p. 69). Ancora sottolinea che *De suo natifragio*, un' elegia di Francesco Franchini, poeta latino del Rinascimento, gli ha fornito una «miniera di notizie particolari specialmente per tutti i personaggi della corte dei Farnese e per i letterati in genere di quel tempo» (p. 62): se ci tiene a ribadire che questa elegia non è «nota e pregiata quanto merita», aggiunge pure che «si coltiverebbe una illusione se vi si unisse la credenza che nel volume di Franchini [...] possano ritrovarsi ascosti tesori di poesia» (p. 53). Anche Diego Vitrioli, «il maggiore dei poeti latini» dell'800, è stato per Croce esageratamente esaltato dal Pascoli (cfr. pp. 147-154).

L'interesse di Croce si appunta non solo sui letterati, ma anche sugli uomini di dottrina e di pensiero. A proposito dell'economista Antonio Serra, un grande ingegno che è rimasto «avvolto nel buio» e «che, nel 1613, mandò fuori dalle carceri della Vicaria, dove stava rinchiuso, un suo saggio di economia con applicazione speciale al regno di Napoli, e del quale non si sa altro se non che era colà già da un anno, accusato di falsa moneta» (p. 89), tocca addirittura toni accorati: «Confesso che molte volte mi accade di perdermi con l'immaginazio-

ne in quella figura, preso dall'impeto di penetrare il suo mistero, commosso da deserta pietà verso quell'uomo vituperato e disonorato, e quasi da un umano rimorso per le tremende ingiustizie alle quali la società [...] si lascia andare, travolgendo e calpestando germi di vita, virtù d'intelligenza e di cuore» (p. 90). Il *Breve trattato* di Serra ha un posto centrale nella storia delle teorie economiche, ma per Croce il suo valore sta nell'essere «sostanzialmente un libro politico, di critica politica delle condizioni in cui si trovava il regno di Napoli» (p. 90). Per quanto riguarda Francesco Acri che «aveva dottrina ed ingegno filosofico, e scrisse cose acute intorno alla teoria delle idee», sottolinea che «non fece molta strada in quelle indagini, predominando in lui l'ortodossia cattolica» (p. 155). Raccomanda, infine, «agli studiosi di non tralasciare di studiare l'opera del vecchio patriota calabrese» Francesco Salfi, la preziosissima *Histoire littéraire d'Italie*, perché opera di «storiografia civilmente ispirata e pensata» (p. 115), sottolineando però che la debolezza è nel «pensiero estetico» del suo compilatore: «La sua storia è una vera storia per generi letterari, cioè tale da far consistere la realtà della poesia non nella poesia ma nel particolare 'genere'; donde il giudizio delle opere commisurato alle così dette 'leggi dei generi' e al così detto 'progresso dei generi'» (p. 117). Le perplessità del critico hanno a che fare col rifiuto della storiografia per generi che nella celebre *Poesia e non poesia* aveva definito «pseudo storia». Il saggio su Francesco Salvi, come tutte le altre pagine calabresi di Croce, trova il suo limite, ancora una volta, in un giudizio di valore dettato prevalentemente da preoccupazioni di ordine teorico.

Monica Lanzillotta

L'opera di Aldo Palazzeschi, Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 22-24 febbraio 2001, a cura di G. Tellini, con una Bibliografia per immagini a cura di S. Magherini, Firenze, Olschki, 2002, pagine 454 + XVI.

Il volume raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale che si è tenuto a Firenze nel febbraio del 2001, per iniziativa del Centro di

Studi 'Aldo Palazzeschi', con la collaborazione dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze e del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux. Gli Atti sono dedicati a due italianisti insigni, scomparsi di recente: Luigi Baldacci, che ha tenuto la relazione di apertura del Convegno, e Guido Guglielmi, che ha presieduto la sessione ultima. Correda il volume una *Bibliografia per immagini* che, rendendo conto delle edizioni originali, intende tradurre su carta un desiderio che Palazzeschi aveva confidato a Prezzolini, il 27 gennaio 1920, in una lettera: «vorrei che non andasse fallito questo mio sogno, di vivere tutto chiuso dentro la copertina dei miei libri».

Difficile tracciare un bilancio e sintetizzare i vari interventi, tutti tesi a rivisitare le tappe del lungo e complesso *iter* di Palazzeschi, e a sgombrare il campo da molti luoghi comuni. L'ammonimento principale che viene sottolineato da più parti, e per primo da Gino Tellini, è quello di diffidare dal credere ancora che lo scrittore fiorentino sia *naturaliter* uomo di penna, spinto a scrivere da un impulso fisiologico, dato che il lavoro per 'costruirsi' un linguaggio poetico e prosastico si è protratto per tutto l'arco della sua vita: Palazzeschi ha continuato a modificare i propri testi con un ininterrotto e puntiglioso lavoro correttivo, occultando la fatica e dando sempre informazioni reticenti. Tellini ammonisce, perciò, che «sulle letture di Palazzeschi è opportuno indagare e la strada si rivela proficua» (p. 20), dato che lo scrittore «le sue visite in biblioteca le ha fatte, forse meno occasionali e fuggitive di quanto voglia far credere» (p. 16): a documentarle sono non solo i registri dei frequentatori del Gabinetto Vieusseux, «proprio negli anni dell'autodidattismo avventuroso, tra il 1903 e il 1907» (p. 16), ma anche la sua biblioteca privata, in cui figurano i classici italiani e latini e molti vocabolari (i quattro volumi del Tommaseo-Bellini, il *Dizionario dei sinonimi* del Tommaseo, il *Nòvo dizionario* del toscano dell'uso di Policarpo Petrocchi, il *Vocabolario romanesco* di Filippo Chiappini) che rivelano una «amicizia con il vocabolario» che, sottolinea il critico, rammenta «Manzoni, Verga, Svevo [...], per i quali il toscano era una meta da raggiungere» (p. 29). Anche Adele Dei, che interviene sulla produzione poetica della prima fase (*I cavalli bianchi*, *Lanterna* e *Poemi*), esaminando i vecchi registri del Gabinetto Vieusseux, scopre «insospettate frequentazioni» e segue nel giovanissimo

poeta «le tracce, non troppo evidenti né abbondanti, di quelle letture, e in particolare il percorso che va da generici e magari inconsapevoli ricordi e all'utilizzazione figurativa di temi e personaggi della moda simbolica, fino alla cosciente allusione o distorsione parodica, spesso diretta ai più scoperti e celebrati luoghi letterari» (p. 47). Solo coi *Poemi* Palazzeschi riesce a liberarsi «dai padri o fratelli di scrittura» (p. 47).

L'immagine di 'non letterato' che Palazzeschi «ha sempre strenuamente difesa come propria», sottolinea Tellini, «rientra a pieno titolo negli annali della migliore tradizione toscana» (p. 20). E a mettere l'accento su quella tradizione è Willi Hirdt, ricordando che in *Via delle cento stelle* lo scrittore suggerisce «numericamente il confronto con una storia culturale e una tradizione letteraria che è stata segnata autorevolmente dalle cento novelle del Boccaccio e dai cento canti danteschi» (p. 352) e che in più occasioni riconosce Dante e Boccaccio come suoi 'divini maestri' d'arte e di vita. Per il critico, che indaga il motivo della superbia nelle *Sorelle Materassi*, Palazzeschi estrapola lessico, paragoni poetici e *topoi* dalla *Divina Commedia*: «Mentre comicità e umorismo sono da ricondurre all'esempio di Boccaccio, i motivi tragicomici e l'esemplarità dei destini ricollegano il poeta, certo in modi intenzionalmente diversi, anche a Dante» (p. 353). Che nel poeta incendiario agisca innanzitutto la tradizione, lo ribadisce anche Aldo Menichetti che, nella sua persuasiva analisi metrica, perviene alla conclusione che «pur adottando con convinzione metri liberi, Palazzeschi mira [...] a non tagliare completamente i ponti con la tradizione [...]. Complessivamente, la poesia di Palazzeschi non intende insomma configurarsi come un sistema totalmente libero che cerchi in se stesso la propria legge, bensì come un linguaggio prosodico antagonistico rispetto a quello tradizionale, il quale resta sempre presente in filigrana, continuamente alluso e continuamente distorto» (p. 137).

Palazzeschi è un poeta 'incolto' «molto metaforicamente» anche per Savoca, il quale trova che tra i suoi segreti referenti lirici centrale è Leopardi, che, nella prefazione a *Cuor mio*, «riconosce come il poeta a lui più vicino», perché «raggiunge la "semplicità" di un "bambino"» (p. 387) e nella poesia del nostro, sottolinea il critico, la «categoria della *purità* o *innocenza*» è «la più idonea a definire in chiave etica l'orizzonte estetico ed esistenziale del bambino-poeta palazzeschiano»

(p. 381). Leopardi, «divino maestro», torna ad affiorare, questa volta «parodicamente doppiato e dissacrato» (p. 174), come rileva Marchi, anche nell'immoralistico *L'interrogatorio della contessa Maria*.

A mettere a fuoco la novità della poesia del primo Palazzeschi, rapportandola alle correnti letterarie a lui coeve (Crepuscolarismo e Futurismo), sono Marziano Guglielminetti e Fausto Curi. Il primo sottolinea come la produzione 'crepuscolare' del poeta fiorentino partecipi alle nuove correnti della poesia europea del primo Novecento, soprattutto quella simbolista francese, e invita a coniugare il termine «crepuscolare» con i limitrofi «decadentismo», «simbolismo» e «liberty» (p. 73). Fausto Curi, invece, si sofferma a meditare sul rapporto tra Palazzeschi e l'avanguardia e si chiede (riproponendo un'ipotesi già formulata da Papini e ripresa da Luigi Baldacci) «se l'avanguardia storica, prima che a Milano nel 1909, non nasca a Firenze nel 1903» (p. 51), con una rivista come «Leonardo» che pone le premesse di quello che si è soliti chiamare il futurismo fiorentino e che merita perciò un'attenta analisi. Curi sottolinea poi i debiti che l'avanguardia storica contrae con *L'incendiario*: «come è suo costume l'avanguardia prende spunto da un'opera di carattere creativo per comunicare riflessioni e analisi che hanno il compito non solo di giudicare quell'opera ma anche di fornire lacerti o epitomi di teoria e abbozzi di progetti. [...] Già questo basta a mostrare l'importanza del lavoro di Palazzeschi» (pp. 58-59). Anche Giuseppe Nicoletti, che si sofferma a documentare la vicenda editoriale de *L'Incendario*, sottolinea come il leader del Futurismo «non esita a utilizzare la prima opera da lui pubblicata di un autor giovane appena scoperto come veicolo di propaganda per l'intero movimento» (p. 92).

Molti i critici che ripercorrono la produzione in prosa di Palazzeschi, schiudendo prospettive inedite, spiragli nuovi. Edoardo Sanguineti, che già nel famoso saggio del '61 (*Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*) aveva ridisegnato un secolo nel nome di Palazzeschi e Govoni, afferma: «Due grandi testi anarchici hanno inaugurato il nostro Novecento, e sono [...] le *Revolverate* 1909 e il *Codice* 1911» (p. 145). Anche per Massimo Fanfani il *Codice di Perelà* e più in generale i romanzi «straordinari» anticipano molte «di quelle 'deflagrazioni' che si ritroveranno lungo il corso della prosa letteraria novecentesca»

(p. 228). Se per Rita Guerricchio e Denis Ferraris la novellistica rappresenta la stazione centrale del suo itinerario creativo, per Marco Marchi è invece *La piramide* il «testo più coraggioso e oltranzistico di Palazzeschi» (p. 149). Ancora: Jean-Michel Gardair rilegge le *Sorelle Materassi* sulla scia dei *Promessi sposi*; Jole Soldateschi si sofferma a discorrere sui romanzi ‘romani’, e ritiene *I fratelli Cuccoli*, riprendendo le parole dello stesso romanziere, il suo libro «più complesso, il più completo, il più originale, e nel quale» ha «messo la parte maggiore e migliore» di sé, offrendo il suo «ritratto autobiografico più confessato e sofferto» (pp. 357-359). Per Anna Nozzoli è il *Doge* che occupa una «posizione di speciale rilievo nel percorso del suo autore [...] per la luce che è in grado di proiettare sull'intero ‘sistema’ palazzeschiiano, e in particolare sulla classica bipartizione della sua ‘figura’ tra i lineamenti radicali dell’eversore e quelli [...] del normalizzatore» (p. 391).

A inficiare il convincimento abbastanza diffuso che le raccolte giovanili coincidano con il momento poeticamente più felice dello scrittore sono Giovanardi, Menichetti e Savoca. In particolare quest’ultimo rileva che «i lemmi di base del primo Palazzeschi presentano un indice di ripetizione, e cioè una frequenza media, notevolmente [...] superiore rispetto ai lemmi dell’ultimo: la qual cosa ci rivela che quel vocabolario appare più povero, cioè meno vario, se confrontato con quello dell’ultimo tempo poetico [...]. Maggiore ricchezza lessicale significa anche forte innovazione linguistica del secondo Palazzeschi rispetto a quello giovanile. [...] su ogni cento lemmi di base dell’ultimo Palazzeschi oltre cinquanta sono per lui nuovi, cioè sconosciuti alla sua poesia precedente»; e Savoca sottolinea di non aver mai riscontrato «in nessuno dei poeti italiani del Novecento una analoga [...] capacità di rigenerare in misura così radicale il proprio linguaggio» (p. 374).

A ribaltare un altro luogo comune è Franco Contorbia che, ricordando la nota affermazione di Montale secondo cui «Palazzeschi non è un critico della nostra società [...], se ne infischia della storia, della società e di ogni sottile problematica» (p. 204), rivaluta *Tre imperi... mancati* come una delle «più singolari, e lucide, interpretazioni del fascismo tentate da un *homme de lettres* italiano» (p. 192), da accostare non solo al *Nazionalfascismo* di Luigi Salvatorelli, ma anche a *Eros e Priapo*, il grande *pamphlet* antimussoliniano di Gadda.

Sull'autoritratto che lo scrittore ha voluto lasciare meditano François Livi e Marino Biondi. Il primo analizza l'autoritratto «fortemente costruito» che Palazzeschi fornisce nelle prose di memorie (*Stampe dell'800 e Il piacere della memoria*), seguendo due fili, le due città del cuore: Firenze (la città dell'infanzia e della giovinezza, degli esordi letterari) e Parigi (la capitale artistica e letteraria d'Europa nel primo quindicennio del secolo, della quale Palazzeschi è un appassionato conoscitore): l'asse Firenze-Parigi rappresenta «il percorso paradigmatico della cultura italiana all'inizio del Novecento» e si configura, nelle prose di memoria del nostro, «come una conferma della propria originalità, dell'indipendenza del proprio *iter* artistico» (p. 208). Marino Biondi invita a cercare Palazzeschi nelle opere e non nei carteggi, perché lo scrittore «mise l'ombra di se stesso nelle lettere», «reticente e restio a confessioni [...] barricato nella sua inespugnabile vita privata» (p. 312).

Gli ultimi interventi critici del Convegno si addentrano in territori lasciati finora sostanzialmente in ombra, come il rapporto di Palazzeschi con il cinema e il teatro. Sandro Bernardi e Fabio Storelli documentano le perplessità dello scrittore fiorentino sulle riduzioni cinematografiche di *Sorelle Materassi* (quella realizzata da Ferdinando Maria Poggioli nel 1942 e la sceneggiatura televisiva fatta da Luciano Codignola e Franco Monicelli nel 1972). Maria Carla Papini, invece, si sofferma ad illustrare la sua attività di critico cinematografico sulle pagine del settimanale «Epoca» (attività che è durata soltanto dieci mesi, dal 1950 al 1951), «snobbata dallo stesso autore che sembra considerarla soprattutto [...] un espediente per ovviare alle proprie difficoltà finanziarie» (p. 423). Tale attività «appare comunque significativa della curiosità e anche dell'interesse [...] sia per il cinema che [...] per quell'ambiente cinematografico che, nonostante la sua apparente insofferenza» (p. 424), lo coinvolge e lo attrae. E la Papini sottolinea pure che la sua preferenza va ad autori e opere «che più direttamente gli rendono possibile il confronto con il suo vecchio, irrinunciabile amore», il teatro, a cui «già aveva dedicato pagine indimenticabili [...] e che rimane punto di riferimento obbligato nel suo giudizio sul cinema» (pp. 425-426). E a documentare il suo rapporto con il teatro (da quando, giovanissimo, faceva l'attore nella Reale Scuola di Reci-

tazione 'Tommaso Salvini' diretta da Luigi Rasi) è Alessandro Tinteri, il quale ricorda che Montale, «a sua volta baritono mancato», aveva affermato: «il fatto è che l'arte della recitazione informò poi tutta la vita di Palazzeschi. Palazzeschi inventò non solo i personaggi dei suoi racconti, ma inventò anche il personaggio Palazzeschi e recitò la parte di Palazzeschi [...] per tutta la vita» (p. 444). L'ultimo intervento del Convegno, come il primo, pone dunque l'accento su un fattore centrale, che va tenuto presente nell'accostarsi all'opera di Palazzeschi: la sua arte di dissimulare.

Monica Lanzillotta

Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pagine 222.

È un libro lucidissimo e amaro *Forma e solitudine* di Guido Mazzoni. Lucidissimo perché nasce da una constatazione difficilmente smentibile, e cioè che la poesia contemporanea sia ormai un genere residuale, «senza pubblico, o con un pubblico composto da aspiranti poeti, che vede declinare il proprio prestigio sotto il peso che una forma d'arte concorrente, la canzone, ha assunto da trent'anni a questa parte nella cultura di massa» (p. 11). Amaro perché, a partire da questa premessa e con coerenza estrema e persino masochistica, l'autore si vede infine quasi costretto a sminuire la propria stessa proposta di lettura della poesia contemporanea. Non perché egli non la trovi convincente o intenda esibirla con distacco. Al contrario, proprio perché, da lettore appassionato e da critico militante qual è, Mazzoni si dice consapevole dello scadimento, dell'inutilità, ormai, non della poesia soltanto, ma della letteratura tutta: «In generale, mi sembra che la letteratura, e la cultura nel suo insieme, non abbiano più né la legittimità, né la forza, né il compito di opporre alcunché alla realtà» (p. 23). E allora quel «classicismo moderno» nell'ambito del quale vanno inserite le esperienze dei tre poeti che egli ritiene più significativi del secondo Novecento letterario italiano, Montale, Sereni e Fortini; quel classicismo moderno che, come apprendiamo dall'introduzione, Mazzoni ri-

teneva un tempo l'unica poetica capace di resistere all'impoeticità del nostro tempo, ormai non può più sembrargli una strada percorribile per ritardare o scongiurare la morte della poesia, ma soltanto «una delle poetiche possibili, una di quelle che si mantengono all'altezza dei tempi, ma non necessariamente la migliore» (p. 23). Una poetica, insomma, che non prepara il futuro, ma sembra abolirlo, costringendo il critico letterario a guardare quasi esclusivamente indietro per misurare la distanza che ci separa da un'epoca in fondo appena conclusasi e nella quale il poeta aveva una responsabilità che oggi non gli si riconosce più né pretende gli venga riconosciuta: descrivere e cambiare il proprio tempo.

Dunque *Forma e solitudine* è anche il *j'accuse* di un critico letterario, il cui gusto non ha rinnegato la lezione formale dei classici, contro le impurità, la frequente rinuncia alla forma o la sua assunzione parodica da parte di quella poesia contemporanea della quale egli non può accettare di farsi complice. Come scrive ancora nell'introduzione, Mazzoni pensava da tempo ad un saggio sulla poesia del secondo Novecento italiano nel quale dedicare un capitolo a ciascuno dei protagonisti più significativi dell'ultimo cinquantennio. Ha deciso di abbandonare il progetto per scrivere, invece, *Forma e solitudine*, nel quale il canone dei classici del secondo Novecento italiano è drasticamente ridotto ai soli Montale, Sereni, Fortini. Ha preferito, cioè, in maniera del tutto consapevole, compiere un atto di giustizia sommaria nei confronti di poeti ugualmente grandi ma non giudicati all'altezza degli altri, così da poter arrivare a riconoscere e descrivere quelle che a suo giudizio sono le vette della poesia italiana del secondo Novecento. Il lettore che abbia il tempo e la capacità di farlo, potrà dunque misurare su di esse il valore e la tenuta dei testi di autori coetanei dei tre prescelti o di generazioni successive. Questi ultimi soprattutto risulteranno inevitabilmente perdenti nel confronto implicito con i veri maestri della nostra più recente poesia, non potranno che apparire dei semplici e spesso stanchi epigoni, se non addirittura dei traditori.

Un giudizio drasticamente negativo sulla poesia contemporanea, dunque. Montale, Sereni, Fortini giudicati gli ultimi grandi della nostra tradizione poetica prima che essa si perdesse o tralignasse. Perché? Perché nella grande poesia moderna la voce lirica è quella di un

io «che esprime se stesso ma rimane trasparente a se stesso, e concilia il racconto autobiografico con la necessità di oggettivare la propria vita intima in forme plastiche e comprensibili a tutti» (p. 14). È una poesia classicista, laddove, in seguito alle trasformazioni del secondo Ottocento e dopo le avanguardie storiche e quelle più recenti, la poesia dell'ultimo secolo soprattutto «ha esasperato quella vocazione all'egocentrismo» comunque «già immanente alla lirica moderna» fino a costringere, oggi, il lettore che apra un libro di poesie a sentirsi esposto «a ogni forma di bizzarria o idiosincrasia personale» (p. 17). Invece, Montale, Sereni e Fortini, oltre ad essere «legati da un'oggettiva parentela stilistica», risultano ugualmente estranei a qualsivoglia legame con le tendenze avanguardistiche del Novecento e con quelle neo-orfiche e neo-romantiche, non cercano di superare la tradizione, ma si sforzano piuttosto di continuarne gli esiti e, soprattutto, «l'io che parla nelle loro poesie sembra conservare un *ethos* e delle forme che rimandano a un'immagine dell'uomo imparentata con quella che possiamo ricavare dalla lirica premoderna di tono tragico, dalla lirica romantica e dal loro grande stile» (pp. 18-19). I loro testi conservano perciò «una dignità espressiva, un'integrità etica, un equilibrio fra espressione di sé e stile, fra solitudine e forma» (p. 21). Per Mazzoni, cioè, la tradizione è un valore perché il rispetto delle sue regole e delle sue forme costringe il poeta a rinunciare a qualsiasi sua tentazione solipsistica, rende sociabile, spendibile per la collettività, la sua solitudine – ossia il suo lavoro artigianale –, la riscatta, la rende persino necessaria. E, soprattutto, permette ancora alla società dei lettori di pronunciare sulla poesia un giudizio che è insieme etico ed estetico, oltre che oggettivo e condiviso. I diversi tentativi di elusione o di più scoperta violazione delle forme estetiche e perciò etiche della tradizione, infatti, non possono che essere giudicati negativamente da parte di quella società che in essa ancora voglia (e per Mazzoni debba) riconoscersi. Se oggi, invece, tutto è lecito in poesia e se la tradizione, da sistema anzitutto etico, è scaduta a semplice repertorio di forme delle quali servirsi nella maniera più gratuita ed anarchica, o da rigettare del tutto; se la forma è solitudine narcisistica, ciò si deve alla revoca del mandato sociale concesso allo scrittore, all'idea ormai diffusa che la letteratura non esprima valori, ma costituisca un'occasione di svago tra le altre.

Del classicismo moderno, Montale, Sereni e Fortini rappresentano, per Mazzoni, tre anime distinte e complementari. Quello di Montale è «un tentativo di ricostruire, dopo la crisi del sublime romantico, una lirica parzialmente aperta alla storia ma di alta dignità formale, e un io adeguato al Novecento, tragico e non umiliato» (p. 69). Un tentativo che nulla ha a che vedere con il simbolismo o l'ermetismo e del quale *Satura* non descrive la crisi, ma il superamento: «La tragedia del grande stile sta prima del testo: non è il testo a metterla in scena» (p. 115). Il classicismo sereniano, invece, «scivola progressivamente, con una velocità variabile a seconda dei periodi, verso la prosa; allo stesso tempo le poesie si aprono a registri diversi da quelli dell'io lirico e capaci di creare un dialogo o un contrasto» (p. 161). Fortini, dal canto suo, sa bene che il classicismo è storicamente la cultura delle classi dominanti. Dunque il suo classicismo «è sentimentale e manieristico: mostra un ordine irreal per far stridere il disordine; [...] è allegoria di un'inquietudine che potrà placarsi solo quando certe richieste astratte di dignità e di integrità si incerneranno nella storia» (p. 200). Per Fortini il manierismo «è una forma di ironia romantica: indicando una verità ulteriore e irraggiungibile, chiede di essere superato e inverato» (p. 202). La sua poesia, cioè, pretende di essere tradotta in pratica sociale, di non restare un fatto di linguaggio soltanto, che non vada spreco il suo contenuto di verità.

Lirismo, insomma, in Montale; tentazione della prosa in Sereni; tentativo di costituzione di una poesia civile da parte di Fortini. Ecco, perciò, che l'elezione di 'tre corone' nel secondo Novecento italiano, pur assolutamente motivata, appare anche strumentale: permette a Mazzoni di individuare le principali tendenze poetiche dell'ultimo cinquantennio. I diversi percorsi poetici dei vari Bertolucci, Caproni, Luzi, Zanzotto, Pasolini, Giudici, Sanguineti, Amelia Rosselli, Raboni possono essere ricondotti ciascuno ad una delle tre linee descritte o essere situati al loro incrocio o comunque possono essere valutati, secondo una logica anzitutto differenziale, in base allo scarto che li separa, per scelta consapevole o per loro limiti intrinseci, dagli esiti raggiunti da Montale, Sereni, Fortini. In verità, forse l'intero Novecento, e non la sua seconda metà soltanto, potrebbe essere descritto a partire dalle tre tendenze individuate da Mazzoni. A patto di valutare, ad e-

sempio, l'ermetismo come un episodio della poesia lirica moderna poi superato da Montale o di giudicare i testi avanguardistici e neoavanguardistici, aldilà delle loro specifiche caratteristiche formali e del loro effettivo valore, come tentativi di dar corpo ad una poesia civile. A patto, anche, di aggiungere, a quelli di Montale, Sereni e Fortini, i nomi perlomeno di altri due esponenti di un maturo classicismo moderno: Saba, che potrebbe essere collocato quasi a mezza strada tra Montale e Sereni, avendo in comune con il primo il tentativo di cucirsi addosso un io rispettoso di un decoro e una misura e con il secondo la volontà di raccontare la storia di quest'io approssimandosi alla prosa, al romanzo; Penna, il cui percorso non sembra invece riconducibile a nessuna delle tendenze individuate da Mazzoni, che sembra fare storia a sé, o meglio suggerire un quarto modo, forse il solo davvero inimitabile, di essere classicisti moderni. Ma questo sarebbe argomento di un altro libro. Quello che ci auguriamo Mazzoni un giorno voglia scrivere.

Antonio Tricomi

Finito di stampare nel mese di maggio 2003
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.

carta/e = c./cc.

commento = comm.

confronta = cfr.

eccetera/et cetera = ecc.

edizione = ed.

frammento = fr.

in particolare = in part.

manoscritto/i = ms./mss.

nota/e = n./nn.

opera citata = *op. cit.* (corsivo)

pagina/e = p./pp.

paragrafo/i = §/§§

ristampa anastatica = rist. anast.

scilicet = *scil.*

seguente/i = s./ss.

sub voce = s. v.

supplemento = suppl.

traduzione italiana = trad. it.

verso/i = v./vv.

volume/volumi=vol./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