

24, 2003

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Dipartimento di FILOLOGIA

FILOLOGIA Antica e Moderna

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XIII, 24
2003

Università degli Studi
della Calabria

Dipartimento di Filologia

FILOLOGIA
ANTICA E MODERNA

XIII, 24
2003

*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
24, 2003

- ALESSANDRO LAMI**
p. 5 *ARETEO E I DELICATI DI STOMACO (IV 6, 2)*
- MAGGIORINO IUSI**
p. 11 *LE MOTTE. PRIME CONSIDERAZIONI SUGLI INSEDIAMENTI CALABRESI*
- ANTONINO FORTUNA**
p. 27 *L'EVOLUZIONE DELL'IDILLIO DA MOSCO A LEOPARDI. ANALISI E CONFRONTI*
- VINCENZINA LEVATO**
p. 53 *DAL 'DANNO' AL 'RIMEDIO': UN PERCORSO LEOPARDIANO*
- DUCCIO TONGIORGI**
p. 73 *DIMORE D'ARTISTA NEL ROMANZO DI FINE OTTOCENTO*
- CHRISTINE BARBARA OTT**
p. 89 *IRIDE E LA PAROLA DISINCARNATA. LA CRISI LINGUISTICA NEL TERZO MONTALE*
- ROSINA DONATELLA COSCO**
p. 113 *LA POESIA DI MONTALE E IL NULLA*
- MARIAGRAZIA PALUMBO**
p. 145 *LE ROSE DELLA STORIA: BREVE EXCURSUS SULLA POESIA DI FORTINI*

- MARIAGRAZIA PALUMBO**
p. 171 *INTERVISTA A CESARE CASES*
- MARIA RIZZARELLI**
p. 179 *PICASSO E L'OFFICINA POETICA PASOLINIANA. CROMATISMI DI UNA REALTÀ IN MOVIMENTO*
- STEFANO LAZZARIN**
p. 203 *UN HOMME QUI DORT DI GEORGES PEREC, O L'ARTE ALLUSIVA AL SERVIZIO DELLA DELEGITTIMAZIONE DELL'EROE*
- ALBERICO GUARNIERI**
p. 237 *VOLTI DEL FANTASMA PIRANDELLIANO*
- CATERINA VERBARO**
p. 257 *L'INVISIBILE CONFINE. LA NARRAZIONE EPICA DI OGA MAGOGA TRA UMANO E DIVINO*

RECENSIONI

- p. 269 **CARLA CASTELLI** (Μήτηρ σοφιστῶν. *LA TRAGEDIA NEI TRATTATI GRECI DI RETORICA*)
- p. 274 **FRANCESCO CIRILLO** (CESARE SEGRE, *LA PELLE DI SAN BARTOLOMEO. DISCORSO E TEMPO DELL'ARTE*)

Alessandro Lami

Areteo e i delicati di stomaco (IV 6, 2)

In Areteo IV 6 si parla degli ‘stomachici’ (περὶ στομαχικῶν), cioè dei ‘delicati di stomaco’, in realtà di veri malati, sofferenti di una delicatezza patologica, di una debolezza cronica di stomaco di origine funzionale.¹ Ricordo solo che la dignità nosologica, con relativa denominazione, in uso presso medici e profani, fu conferita alla sindrome stomachica nella prima età imperiale (cfr. Galeno XIII 127, 11-128, 14: incertezze diagnostiche e terapeutiche si hanno ancora con Andromaco), e fin da subito questa condizione fu considerata contigua alla melanconia.² Più specificamente, ci si riferiva al sintomo più vistoso costituito dall’incapacità di trattenere il cibo ingerito.³ E l’origine psicogena dell’affezione, che è considerata nella tradizione medica una

* Il passo seguente di Areteo mi è stato segnalato da Amneris Roselli e la proposta di emendamento che qui avanza nasce dalla discussione avuta con lei, stimolante ed assai istruttiva per me, sull’uso di ἀναπεμπάζω: un contributo specifico in proposito sarà presto pubblicato da parte della stessa Roselli.

¹ Per la cronicità dell’affezione, cfr. Areteo, *CMG* II 73, 30-31 ἦδε ἐστὶ στομάχου χρόνιη νοῦσος.

² Cfr. Areteo 73, 3-4 κάρτα μελαγχολώδεις, καὶ γὰρ ἐξώκειλάν κοτε ἐς μελαγχολίην οἱ τοιοῖδε, e 73, 11 τὰ μελαγχολώδεα, e già anche 72, 11 (nel segmento immediatamente precedente κοτὲ καὶ ἀθυμίη μὴ ἔχων τροφήν νί è una evidente corruzione, non segnalata nel testo da Hude [ma cfr. l’apparato]: il senso sembra essere che il disgusto per il cibo comporta ansia per i pazienti quando si accostano al nutrimento e, per quanti sono più prossimi alla condizione melanconica, addirittura il tenersi lontano dal cibo); e si veda anche Plutarco, *Quaest. conv.* 732 a.

³ Cfr. Oribasio, *Ecl. med.* 43 τοὺς μὴ κατέχοντας τὴν τροφήν, οὗς οἱ παλαιοὶ ἰδίως στομαχικοὺς προσηγόρευον (= Aezio IX 11; Paolo III 37, 3); e anche Epitteto, *Diss.* III 21 ὅτι τὰ θεωρήματα ἀναλαμβάνοντες ψιλὰ εὐθὺς αὐτὰ ἐξεμέσαι θέλουσιν ὡς οἱ στομαχικοὶ τὴν τροφήν. πρῶτον αὐτὸ πέψον, εἶθ’ οὕτω μὴ ἐξεμέσης· εἰ δὲ μὴ, ἔμετος τῷ ὄντι γίνεται, πρᾶγμα ἀκάθαρτον καὶ ἄβρωτον.

forma di anoressia, è ben messa in rilievo dallo stesso Areteo al § 5: τάδε μέντοι τῆς ψυχῆς, τοῦ στομάχου ἐνδιδόντος, εἶναι δεῖ τὴν πάθην· οἱ δὴ ἄνθρωποι οὐκ εἰδότες τὰ ξυμπαθέα μέρεα, ἐφ' οἷσι τὰ δεινότεα γίνεται, τὸν στόμαχον αἴτιον ἡγεῖνται.

Ora, in Areteo al § 2 si dice:

ἦν ὧν ὄδε νοσέη, μῖσος καὶ ἀποστροφή τῶν γευμάτων, οὐκ ἦν προσαίρωνται μόνον, ἀλλὰ κῆν ἀθέητα μένη τὰ σιτία. ἀναπεμπάζονται δὲ ναυτίη ἢ ἀπορίη ἢ πλάδω ἢ καρδιαλγίη· καὶ σιαλοχόοι δέ, καὶ ἔμετοι ἐνίοις (CMG II 72, 11-14)

se lo stomaco è malato, c'è avversione e ripulsione per la degustazione dei cibi, e non solo quando essi [*scil.* i pazienti] li assumono, ma anche se i cibi rimangono non visti. E però essi ci tornano col pensiero per nausea o per disagio o umorosità (dello stomaco) o cardialgia; e (si hanno) anche eccessi di salivazione e, per alcuni di loro, vomiti.

Così, stando al testo di Hude.

Ma crea difficoltà il fatto a) che questi malati, che hanno avversione per il cibo, continuano a tornarci col pensiero: per quanto si sia in ambito nevrotico, non risulta dal contesto che questa del mangiare sia per essi un'idea ossessiva; e b) che il riandare dei pazienti col pensiero al cibo venga attribuito a nausea, disagio, eccesso d'umore o cardialgia: la nausea e gli altri fenomeni possono solo essere concomitanti al fatto di riandare col pensiero al cibo, non sono certo i fattori scatenanti del pensiero disgustoso. Non c'è però dubbio che si tratti di fattori causali, ma precisamente dell'avversione nei confronti del cibo e, in prima istanza, del cibo quando è bene alla vista del paziente e viene da lui assunto. I dativi hanno chiaramente un valore causale, non comitativo (ci si attenderebbe, in casi come questo, che il concorrere di questi sintomi fosse espresso con σύν/ξύν).⁴ Con i dativi è appunto moti-

⁴ Segnalo solo 17, 24-25 (εὔτε ξὺν ναυτίη ἐμέουσι); 20, 9 (sanguē ξὺν ναυτίη καὶ ἐμέτω ἀναφερόμενον); 30, 1 (ἀλύοντες ξὺν ἀπορίη). Nessuno degli esempi raccolti in Kühner-Gerth I 430-435 sembra giustificare un'interpretazione di questi dativi nudi e crudi come comitativi; e per apprezzare la differenza tra l'espressione delle circostanze accessorie al dativo con e senza la preposizione, cfr. Areteo 24, 24-25 ἦν δὲ καὶ τι προσεινγ-

vata la ripulsa del cibo, soprattutto al momento della sua assunzione, ma, a testimonianza della particolare ‘delicatezza’ di stomaco in questa affezione, anche quando al cibo solo si pensi. La nausea, la condizione generale di disagio e anche – in una somatizzazione più specifica – eccesso di umore nello stomaco⁵ e cardialgia⁶ sono essi i fattori che portano direttamente e specificamente ad avversione e ripulsa del cibo. In più, si noti che l’espressione ἀθήητα μένη τὰ σιτία non appare del tutto adeguata al contesto, in cui ci si attende che in opposizione all’assunzione, e quindi alla visibilità, dei cibi si enunci la semplice assenza/invisibilità di essi, non il fatto che i cibi «rimangono» assenti/invisibili; in altri termini, che i cibi ci siano da qualche parte e che rimangano, restino (a disposizione), per quanto invisibili al paziente, appare come una sottolineatura ontologica che certo il contesto non reclama: basta solo tradurre, più correttamente, con ‘perdurano nell’assenza/invisibilità’ per rendersene conto.⁷

κωνται, πολλῶν βόιζω ξὺν ναυτίῃ ἐς ἔμετον διεκθέει χολή ξανθὴ κατακορέως.

⁵ Il πλάδος è l’‘acquosità’ dello stomaco: cfr., per l’ileo, 26, 4-5. Si tratta di un sintomo bene osservato dai medici: cfr. Galeno XIII 145, 10-11 (= Oribasio, *Ad Eust.* IX 10, 22; *Ad Eum.* IV 83, 22); 176, 6-7; Oribasio VI 21, 2; X 40, 3; Alessandro II 61, 3-4; Paolo III 37, 2; VII 3, 1; Aezio III 101; VII 43; IX 3; 4; 28; 30; e una grande varietà di rimedi vegetali sono per esso riportati in Dioscoride (I 22, 1; 99, 2; 123, 2; III 60, 2; V 55; e *Eup.* II 9, 1; 11, 1); dai ginecologi è osservato in connessione anche con la *kissa*, la ‘voglia’ della donna incinta (Sorano I 48, 3; 49, 3; 50, 1; Oribasio, *Ecl. med.* 144 [= Aezio XVI 10, da Galeno, e anche XVI 8]). Il sintomo sembra corrispondere perfettamente al nostro sentirsi lo stomaco ‘galleggiare’, all’‘agitazione’ di stomaco, associata, come è detto subito dopo in Areteo, ad abbondante salivazione ed eventualmente a vomito (è descritto anche come ἀνατροπὴ τοῦ στομάχου in Sorano I 48, 3 e Dioscoride, *Eup.* II 11, 1; in Galeno X 484, 18 si dice di εἶν τε τῷ στομάχῳ καὶ τῇ γαστρὶ ... κλύδωνας, e in Psello, *Poemata*, 213, 687 [Weste-rink], la nausea è γαστέρος κλύδων – per il πλάδος τοῦ στομάχου cfr. anche Suida, π 1679 [da Damascio, *Vita Isid.*, fr. 246]; ed Eustazio, *In Dion. Per.* 198, 36-38, dove si arrischia anche un’etimologia da πλήμη).

⁶ Cardialgia è termine tecnico del linguaggio medico fin da Ippocrate, in uso ancora oggi ad indicare il dolore alla bocca dello stomaco (cardias). In Esichio la glossa κ 796 καρδιαλγία· λῦπαι καρδίας è naturalmente da leggere alla luce di κ 800 καρδιώττειν· τὴν καρδίαν ἀλγεῖν. τινές δὲ δάκνεσθαι στόμαχον ὑπὸ λιμοῦ. τίθεται δὲ καὶ ἐπὶ τοῦ ναυτιᾶν. Si veda solo Rufo, *De corp. hum. appell.* 95 τὸ δὲ ὑπὸ τῷ στήθει κόλον, στόμα κοιλίας· οἱ δὲ προκάρδιον, οἱ δὲ καρδίαν ὀνομάζουσι· καὶ τοὺς πόρους τοὺς ἐνταῦθα καρδιωγμοὺς καὶ καρδιαλγίας.

⁷ Non risulta lo svilimento di μένω in a pura copula come per l’italiano ‘rimanere, restare’, cfr. Kühner-Gerth I 42 a): μένω è «bleibe (= bin beständig)». Si noti per contro al rigo successivo, in riferimento al ventre, l’espressione κτὴν γαστήρ μείνη κενεή (che può avere indotto al travisamento di MENHI nel passo): il ventre di per sé necessariamente ‘perdura’, al di là della sua vuotezza o pienezza, nella fisicità del paziente, e lo stato del suo esserci in un determinato modo è elemento rilevante per le conseguenze della malattia: il ventre ‘ri-

Credo che con una diversa distinzione delle parole, con una minima correzione (gli scambi ο/ω sono frequenti anche nei manoscritti di Areteo) ed una punteggiatura alternativa, il passo possa essere rimesso in ordine:

ἦν ὦν ὄδε νοσέη, μῖσος καὶ ἀποστροφὴ τῶν γευμάτων, οὐκ ἦν προσ-
αίρωνται μόνον, ἀλλὰ κῆν ἀθήητα μὲν ἦ τὰ σιτία, ἀναπεμπάζωνται δέ,
ναυτῆη ἦ ἀπορίη ἦ πλάδω ἦ καρδιαλγίη

in caso che dunque esso [*scil.* lo stomaco] sia malato, c'è avversione e ripulsione per la degustazione dei cibi, e non solo in caso che (i pazienti) li assumano, ma anche nel caso che i cibi siano sì non presenti alla vista, e però (i pazienti) ci tornino col pensiero, (e questo: avversione e ripulsione al momento dell'assunzione dei cibi o anche al solo pensiero di essi, si ha) per via della nausea, o del disagio, o del galleggiamento dello stomaco, o della cardialgia.

In questo modo, il pensiero del cibo non è più un'idea ossessiva dei pazienti, ma, come appare più coerente col quadro della sindrome stomachica, una eventualità presa in considerazione e sottolineata dal medico per mostrare la profonda avversione di questi malati – studiosi in particolare, dalla vita ascetica e sedentaria – di fronte al cibo.

E naturalmente, il soggetto sottinteso dei plurali προσαίρωνται e ἀναπεμπάζωνται (medi transitivi, di sicuro non passivi da riferire con rottura dello 'schema attico' ai cibi, γεύματα, σιτία) sono i pazienti, gli stomachici del titolo, richiamati al plurale come nel resto del capitolo.⁸

mane' nella sua condizione naturale e, 'vuoto', non la muta (per l'ingestione di cibi). Per l'uso di μένω col predicativo, cfr. 63, 20-21 (πνεῦμα γάρ, κῆν μετακλιθῆ τὸ ἀμπέχον ἄνω τε καὶ κάτω, ἴσον μένει); e 159, 5 (ἡ τροφή ἐδραίη μένει, 'rimane là, nello stomaco, e non viene vomitata'). Nel nuovo Posidippo la proposta di Livrea a 55,6 di leggere ψύχρ' ἐγένοντο λέχεα si raccomanda per la sua vicinanza alla lezione del papiro (ψυχραγενοιλοχεα) e per la correttezza linguistica rispetto al problematico nesso ψύχρ' ἔμεινον λέχεα presente nel testo di Austin-Bastianini (Milano 2002, p. 78).

⁸ L'uso del medio transitivo προσαίρωμαι è idiomatico nel senso di 'assumere' cibi: cfr. sotto 73, 21; e 64, 3; 68, 5; 75, 13; 159, 21; e per Ippocrate cfr. *Index Hipp.* s. v. II, IV 696. Anche ἀναπεμπάζω, nel senso di 'riandare col pensiero', è di regola impiegato fino alla tarda grecità al medio transitivo; per Areteo, cfr. anche 130, 19-20; e per il resto, solo Platone, *Lys.* 222 e3 e *Legg.* IV 724 b2. In tutto il capitolo ai malati ci si riferisce sempre con richiamo al plurale, ad eccezione delle notazioni di 72, 14-18 (τεῖρη, φέρει, ἦη, e anche τοῦδε a 73, 19 – ἔχων di 72, 10, si è visto sopra, n. 2, è corrotto). Dubito fortemente che sia corretta l'interpretazione di λύονται come forma passiva proposta da Hude in riferimento a τὰ γυῖα λύονται di 72, 23 (e anche degli altri luoghi in cui l'espressione ricorre, da

* * *

Mai confidare ciecamente negli apparati critici. Per questa nota mi ero valso unicamente del testo di Hude, il primo ed il solo modernamente edito. (Un'eccezionale bibliografia di Areteo è data da Αιμ. Δημ. Μανρουδής, *Αρεταίος ο Καππαδόκης: Αναλυτική βιβλιογραφία 1552-1986*, «Ελληνικά» [37], 1986, pp. 26-68.) E soltanto dopo che la nota era compiuta e già composta ho proceduto ad un controllo almeno del materiale a me più facilmente accessibile. Da tale controllo risulta ora non la messa in discussione di quanto scritto, ma la necessità di doverose precisazioni relativamente alle due proposte testuali sopra avanzate.

1) La *distinctio* μὲν ἦ, per il μένη dato da Hude come lezione indiscussa, era già stata operata nella stampa del testo di Areteo fin dall'*editio princeps* di J. Goupyl (Parisiis 1554), p. 81 (edizione che ho potuto consultare elettronicamente), e a quanto pare non per via di emendamento congetturale, ma sulla base dei dati tradizionali a sua disposizione (e μένη vi è segnalato, a p. 197, solo come *varia lectio*: Goupyl aveva posto a fondamento dell'edizione un Parigino, forse il 2334, collazionato con altri due codici, cfr. Kühn, pp. XVII s.); e P. Petit, nei suoi *Commentarii* (completati nel 1662, ma editi nella loro interezza solo nel 1731 da Boerhaave), si atteneva anch'egli a tale distinzione, limitandosi a notare la variante μένη recata da un manoscritto menteliano (cfr. Kühn, p. 519). Ancora nell'edizione di H. Boerhaave (Lugduni Bat. 1735 = 1731) μὲν ἦ compare nel testo (che è peraltro quello di Goupyl), a p. 56, e nella nota q è segnalato il fondamento manoscritto di μένη sulla base delle notazioni di Goupyl, di G. Henisch (Augustae Vind. 1603) e di Petit: e cfr. anche l'indice delle varianti a p. 474b, dove μὲν ἦ è lezione attribuita espressamente all'Harleyano (questa appendice è riprodotta dall'edizione di J. Wigan, Oxoniae 1723 [che non ho visto: sulle note critiche a questo luogo di Wigan, il quale aveva anch'egli μὲν ἦ nel testo, cfr. Kühn, pp. 933 e 952]); e sempre nel testo μὲν ἦ si legge finalmente in C. G. Kühn ([Lipsiae 1828] XXIV 146: il testo riprodotto, così come la traduzione latina, è quello di Wigan; segnalo dall'*Appendice*, curata da G. Dindorf, p. 983, che μένη vi compare come emendamento di Reiske al testo di Henisch [che era sostanzialmente quello di Goupyl «tribus mss. codicibus Veneto, Bavarico, Augustano collatis»]). Non ho potuto purtroppo vedere l'edizione approntata da F.Z. Ermerins (Trajecti ad Rhenum 1847), particolarmente apprezzata da Hude rispetto alle altre (cfr. *Praef.*, p. X), e non trovo nessuna notazione di Ermerins in proposito né nell'*Epimetrum* relativo ad Areteo, stampato nel III vol. della sua edizione ippocratica (Trajecti ad Rhenum 1864, pp. CXXIX-CXLI, con data settembre 1863), né nella *Continuatio epimetri* (stampata in fascicolo a parte, ibid. 1867, pp. 55-64).

lui segnalati a p. XXIII): pare proprio che il soggetto sottinteso siano i malati, ancora al plurale, e τὰ γυῖα un accusativo di relazione.

2) Per quanto riguarda ἀναπεμπάζωνται, a quanto mi consta si è sempre stampato l'indicativo presente recato dai codici, e tuttavia il medico e professore patavino Giunio Paolo Grassi (Iun. P. Crassus), il primo a far conoscere in traduzione latina Areteo in Occidente, presenta un congiuntivo, probabilmente dovuto a sua tacita correzione dell'esemplare greco. La traduzione di Grassi, che si può leggere anche nella colonna parallela in Boerhaave, è del 1552 (Venetiis apud Iuntas): cito qui dall'edizione/ristampa patavina della prima edizione (1700, typis Petri Mariae Frambotti, p. 108 [ma ho potuto controllare elettronicamente anche l'edizione parigina del 1554, apud Guil. Morelium et Iac. Puteanum, p. 171]): «Cum itaque stomachus aegrotat; escas odit, & abominatur, non modo cum offeruntur, verum etiam si non in conspectum dentur, sed eas memoria repetant, aut anxietate, aut madore stomachi, aut ejus ostioli dolore perciti» (cfr. invece in Kühn [= Wigan]: «Cum laborat itaque stomachus, escam odit et aversatur, non modo si quid homines adsumserint, sed etiam si nullus omnino cibus in conspectum venerit, eumque memoria repetunt cum nausea, vel molestia, aut humorum redundantia, aut oris ventriculi dolore»).

Maggiorino Iusi

Le motte.

Prime considerazioni sugli insediamenti calabresi

Riconosciuta come probabile un'origine preromana per la parola *motta* e per la sua variante *mota*,¹ si registra anche un'ampia convergenza sul suo significato più antico: grossa zolla, mucchio di terra, deposito fluviale, accumulo da smottamento, altura, rialzo e simili.² Il termine in questione, attestato in tali e in altre accezioni per tutto il Medioevo sia in Francia sia in Italia,³ in piena epoca normanna è associato per metonimia all'idea di castello signorile issato su un poggio artificiale.⁴ Le prime attestazioni riferite a quest'ultimo significato sono degli inizi dell'XI secolo e appartengono all'area francese.⁵

I dubbi relativi all'arrivo e al significato del toponimo *motta* nelle diverse realtà territoriali italiane sono lontani dall'essere sciolti. Prima

* Oggetto di discussione è la parola *motta* riferita alla toponomastica. Per gli altri concetti associati alla stessa parola si può vedere G. Rezasco, *Dizionario del Linguaggio Storico ed Amministrativo*, ristampa anastatica dell'edizione di Firenze, del 1884, Bologna, Forni Editore, 1966, *sub voce* *Moba, Mobba, Motta*.

¹ Cfr. *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di C. Battisti e G. Alessio, Firenze, Barbera, 1950-1957, 5 voll., IV, p. 2521.

² Cfr. S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961 ss., XI, pp. 14-15; J. Coromines, *Diccionario critico etimologico castellano e ispanico*, Madrid, Gredos, 1986; *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, sous la direction de A. Rey, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1995; *Dizionario di toponomastica*, Torino, UTET, 1997, p. 432.

³ Cfr. *Dictionnaire Historique* cit., p. 1279.

⁴ Cfr. C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort, L. Favre, 10 voll., 1883-1887, V, 1885, p. 531.

⁵ Cfr. *Dictionnaire Historique* cit.

di tutto perché non è da molto che gli studiosi hanno cominciato a dedicargli un'attenzione specifica; poi perché gli studi, proprio in conseguenza della loro recente formazione, hanno necessariamente ancora un carattere parziale e circoscritto ad ambiti territoriali e temporali omogenei; infine per una sorta di subalternità nell'ambito della ricerca, rispetto al fenomeno da Pierre Toubert pionieristicamente battezzato *incastellamento*,⁶ del processo storico-linguistico preso qui in considerazione, che, in analogia all'altro, si potrebbe denominare *ammotamento*.

Appare evidente, dunque, che alla fine l'approccio al problema dovrà essere ampio, complessivo e sistematico. A quanti vorranno affrontarlo, questo breve saggio si propone di offrire alcune riflessioni di carattere generale e qualche novità nel panorama delle *motte* in Calabria, con particolare riferimento al territorio che insiste sulla città di Cosenza e alla Valle del Crati.

A meno di nuove sorprendenti scoperte, le attestazioni assegnano al territorio francese le *motte* più antiche, come realtà fortificate.⁷ Si tratta di strutture caratteristiche costituite da un rilevante rialzo artificiale di terra (la *motta* vera e propria) a forma di tronco di cono, su cui è stata edificata una torre quadrata di legno – successivamente sarà utilizzata la pietra –; ai piedi della fortificazione compare una *basse cour* comprendente alcune abitazioni capaci di accogliere una piccola comunità. L'opera è completata da una cinta lignea circolare a ridosso di un fossato esterno, attraversato da un ponte che collega il territorio circostante alla cittadella munita.

Il famoso *arazzo di Bayeux* ci consegna la più significativa esemplificazione del tipo di struttura ora accennata,⁸ ma anche la più importante testimonianza – confermata dai risultati delle ricerche archeo-

⁶ Cfr. P. Toubert, *Les structures du Latium Médiéval*, 2 voll., Roma, École française, 1973, I, pp. 303-447.

⁷ Cfr. N. De Botiard, *Thème I. La motte*, in *Les fortifications de terre en Europe occidentale du X au XII siècle*, Colloque de Caen, 2-5 octobre 1980, «Archéologie médiévale» XI, 1981, pp. 8-9; G. Noyé, *Le château de Scribla et les fortifications normandes du bassin du Crati de 1044 à 1139*, in *Società, potere e popolo nell'età di Ruggiero II*, Atti delle terza giornate normanno-svevi, Bari 23-25 maggio 1977, Bari, Edizioni Dedalo, 1979, pp. 207-224.

⁸ Cfr. R. Luisi, *Scudi di pietra. I castelli e l'arte della guerra tra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1996, p. 14.

logiche – della paternità normanna sulle *motte* inglesi, scozzesi e irlandesi dell'XI e del XII secolo.⁹

Rimangono, al contrario, ancora molti dubbi sull'importazione nell'Italia settentrionale dalla Francia della *motta*, cosiddetta *castrale*, secondo la denominazione francese.¹⁰ Benché le attestazioni certe siano della seconda metà del XII secolo,¹¹ non bisogna dimenticare che il termine in questione, sia pure con diverso significato, è testimoniato per la prima volta proprio in documenti dell'Italia del Nord e che, inoltre, tracce di *motte castellane* in quel territorio si trovano già nella prima metà dell'XI secolo.¹² Alcuni elementi sembrano differenziare le *motte* francesi dalle padane, che non manifesterebbero, per esempio, un carattere simbolico e ostentativo¹³ come quelle altre e, a differenza di esse, hanno avuto un ruolo anche di difesa dalle inondazioni.¹⁴

Il problema suscita particolare curiosità quando si scende al Sud della Penisola, dove l'arrivo dei Normanni è quasi contestuale alla loro migrazione in Inghilterra.

Sulle prime è risultato quasi automatico attribuire a quei conquistatori l'importazione dalla terra transalpina del toponimo *motta* e la tecnica costruttiva che ad esso è sottesa, poggiando tale associazione spontanea sul fatto che in Sicilia l'osservazione superficiale ha rilevato le caratteristiche della *motta* nei luoghi occupati da castelli normanni – anche se, contestualmente, scavi mirati appaiono utili come supplemento di indagine per gli stessi castelli –¹⁵ e che, in Calabria, i lavori archeologici nel sito di Scribla, come anche l'esame di superficie nel castello di San Marco Argentano, sembrano aver verificato l'uso di

⁹ Cfr. G. Noyé, A.M. Flambart, *Scavi nel castello di Scribla in Calabria*, «Archeologia medievale» (4), 1977, pp. 227-247; R. Luisi, *Scudi di pietra* cit.; N. De Boüard, *Thème I* cit.

¹⁰ Cfr. N. De Boüard, *Thème I* cit.

¹¹ Cfr. A. Settia, *Motte nell'Italia settentrionale*, «Archeologia medievale» XXIV, 1997, pp. 439-444.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. J. Mesqui, *Châteaux et enceintes de la France médiévale. De la défense à la résidence, I. Les organes de la défense*, Paris 1991, pp. 89-95; A. Settia, "Dongione" e "motta" nei castelli dei secoli XII-XIII, «Archeologia medievale» XXVII, 2000, pp. 299-302.

¹⁴ Cfr. A.A. Settia, "Dongione" e "motta" cit.

¹⁵ Cfr. H. Bress, *Motta, Sala, Pietra: un incastellamento trecentesco in Sicilia*, «Archeologia medievale» II, 1975, pp. 428-432.

quella tecnica.¹⁶ Nonostante che il valore degli archeologi e la inconfondibilità della struttura della *motta* non dovrebbero lasciare spazio al dubbio, qualche esitazione permane ancora.¹⁷

Ciò che colpisce, tra l'altro, è che nessuna di quelle fortezze porta il nome di *motta*.

È assolutamente condivisibile, infatti, sia pure con qualche rivisitazione,¹⁸ l'intuizione di Henri Bresc, che, contestando ad Arnold J. Taylor l'errore metodologico «di cercare la *motta* là dove oggi si usa ancora *Motta* come toponimo» – nello specifico *Motta Camastra* –¹⁹ e, di conseguenza, impugnando la teoria secondo cui i Normanni avevano portato in Italia meridionale con la tecnica fortificatoria anche il toponimo, argomenta in maniera circostanziata la comparsa della parola *motta* in Sicilia nel XIV secolo, dopo aver escluso che ve ne sia traccia nelle fonti di epoca normanna. La riconosciuta possibilità che alcuni castelli abbiano «conservato il carattere della *motta*» e la citazione in documenti del XII secolo di un *bagghiu* (termine siciliano come l'inglese *bailey*, cortina originariamente di legno, che circondava le case costruite intorno al castello), non autorizzano, secondo lo studioso francese, una datazione del termine *motta* anteriore al primo Trecento.²⁰

Chiarita da parte di Ferdinando Maurici – che riprende e conferma le tesi di Bresc anche sul *bagghiu* siciliano – la non collegabilità a *motta* di un unico caso di *mota* attestato nel 1100, perché «si tratta di un participio impiegato insieme a *terra* per indicare certamente una frana, uno smottamento»,²¹ si consolida la convinzione che per il tempo della dominazione normanna non ci sono testimonianze di *motta* nel lessico degli insediamenti fortificati, mentre vi si trovano altri ter-

¹⁶ Cfr. G. Noyé, A.M. Flambart, *Scavi nel castello* cit.

¹⁷ Cfr. F.A. Cuteri, *L'attività edilizia nella Calabria Normanna. Annotazioni su materiali e tecniche costruttive*, in F.A. Cuteri (a cura di), *I Normanni in finibus Calabriae*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 26.

¹⁸ Cfr. *infra*, p. 16.

¹⁹ Cfr. A.J. Taylor, *Three early castle sites in Sicily: Motta Camastra, Sperlinga and Petralia Sottana*, in *Chateau-Gaillard VII*, Actes du Colloque de Blois, 2-7 sett. 1974, Caen, 1975, pp. 209-211.

²⁰ Cfr. H. Bresc, *Motta, Sala, Pietra* cit.

²¹ Cfr. F. Maurici, *Castelli medievali in Sicilia. Dai bizantini ai normanni*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 127.

mini relativi a costruzioni militari, come *castrum* e *castellum* (alcune volte con significati distinti, altre volte ambiguamente interscambiabili), ma anche *rocca*, *arx*, *palatium*.²²

Ora, per tentare di dare seguito a uno degli interrogativi lasciati aperti da Bresc – «esisteva già la Motta nella lingua popolare prima del 1325?» – non si può fare a meno di indagare nel 1200. Si constata facilmente che la terminologia dell'evo precedente in materia si prolunga nella prima metà di tale secolo, con una notevole predominanza di *castrum* rispetto a *castellum*, una maggiore frequenza di *palacium* e la più che visibile affermazione di *turris*.²³ Praticamente, dall'avvento dei Normanni e per tutto il periodo svevo, la parola *motta* non compare mai né nella produzione coeva dei cronachisti del tempo,²⁴ né nei volumi a stampa di carattere generale editi in tempi moderni sulla documentazione manoscritta di quell'arco di tempo²⁵ e nemmeno nelle opere dello stesso periodo che trattano specialisticamente la materia castellare.²⁶ Il discorso cambia quando si passa all'esame della seconda parte del XIII secolo. Lo spoglio, infatti, dei *Registri della Cancelleria Angioina*, consente di individuare, a partire dal 1265, alcune attestazioni che potrebbero anticipare di una sessantina di anni il *terminus ante quem* fissato dall'articolo di Bresc e restituire alla parola *motta* – anche se solo relativamente al momento della prima comparsa in Italia meridionale – il suo significato originario. Il condizionale è d'obbligo per due di tali attestazioni a causa delle difficoltà oggettive

²² Cfr. idem, *Il vocabolario delle fortificazioni e dell'insediamento nella Sicilia 'aperta' dei normanni: diversità e ambiguità*, in *Castra ipsa possunt et debent reparari. Indagini conoscitive e metodologiche di restauro delle strutture castellane normanno-sveve*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Castello di Lagopesole, 16-19 ottobre 1997, I, Roma, De Luca, 1998, pp. 25-39.

²³ Cfr. E. Sthamer, *L'amministrazione dei castelli nel Regno di Sicilia sotto Federico II e Carlo I d'Angiò*, a cura di H. Houben, Bari, Mario Adda Editore, 1995.

²⁴ Lupo Protospatario, Amato di Montecassino, Goffredo Malaterra, Guglielmo di Puglia, Falcone Beneventano, Alessandro di Telese.

²⁵ Una bibliografia esaustiva dei testi che possono provare l'esclusione del toponimo *motta* dal lessico, militare e non, di quel periodo è ricavabile dai volumi, pubblicati dall'Editore Dedalo, degli Atti delle giornate normanno-sveve, organizzate a partire dal 1973 dal Centro di Studi normanno-svevo dell'Università di Bari.

²⁶ Cfr. per tutto il Regno di Sicilia: E. Sthamer, *L'amministrazione dei castelli* cit.; per la Calabria: E. Cuzzo, *L'incastellamento nel Mezzogiorno altomedievale ed i castelli normanno-svevi della Calabria*, in numero speciale di «Quaderni PAU» V (9), 1996, pp. 35-48; G. Noyé, *Le château de Scribla* (1979) cit.

dovute sia all'assenza di fonti che possano testimoniare ordini di costruzione, sia all'impossibilità di essere supportati dallo scavo archeologico. In questi due casi, infatti, la parola *motta*, essendo usata in senso generico e non denominativo di qualcos'altro – una delle sue caratteristiche è quella di essere associata sempre al nome di un paese che la specifica (ad esempio: la *motta* di Cosenza) –, non consente l'individuazione della realtà territoriale ad essa pertinente. Comunque, la prima circostanza – «Ugo de Brusa, castellanus castris Mocte et Ferrarius de Guaralto» chiedono al Re il rimborso di alcune spese militari e Carlo I ordina ai suoi ufficiali siciliani che siano soddisfatte le richieste –²⁷ dice che la parola in argomento è conosciuta nel Meridione d'Italia almeno dal 1270 e, inoltre, la *motta* lì usata come specificazione di un *castrum* sembra suggerire che potessero esistere *castra* non collegati a *motte*, a impianti, cioè, su rialzi artificiali di terra.

La seconda circostanza, poi, oltre che fissare un'altra testimonianza prima del Trecento, dà ancora meglio l'idea che ci si possa trovare di fronte a una *motta* alla francese, nel senso primitivo del termine. Si parla della concessione fatta da Carlo II a Giovanni «de Pertis»²⁸ a tenere una «massariam curie nostre sitam in tenimento Fogie que nominatur Mocta», che gli era stata affidata da Roberto conte di Artois «olim, cum prefatus comes in regno nostro Sicilie personaliter morabatur».²⁹ Tutto lascia pensare trattarsi di un'azienda agricolo-zootecnica fondata e appartenuta a una famiglia di origine francese, probabilmente quella del conte di Artois, che, venendo nel Regno di Sicilia al seguito degli Angioini, in un contesto territoriale di pianura quale era la parte meridionale della Capitanata, dove erano dislocate la maggior parte delle masserie,³⁰ si è ricordato, per difendere dalle alluvioni e dai

²⁷ *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, a cura di J. Mazzoleni (anni 1269-1270), Napoli, Accademia Pontaniana, 1968, III, p. 269.

²⁸ Si legga Pertuis (località della Provenza), come si evince dall'indice del volume XLIV, seconda parte, de *I Registri della Cancelleria Angioina*.

²⁹ *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XLIV, seconda parte, a cura di S. Palmieri (anni 1265-1293), Napoli, Accademia Pontaniana, 1999, p. 763.

³⁰ Cfr. R. Licinio, *Le masserie regie in Puglia nel secolo XIII. Ambienti, attrezzi e tecniche*, «Quaderni medievali» I (2), 1976, pp. 73-111.

nemici il proprio manufatto, di costruirlo secondo i canoni imparati in patria.

Una terza circostanza non può determinare dibattiti, perché appare un'evidente svista del trascrittore, che ha scambiato *motta* con *Morra*³¹ – paese dell'allora provincia del *Principato*, oggi Morra De Sanctis in Campania –, già attestato a metà del XII secolo.³²

Nelle restanti situazioni (almeno una quindicina), tutte annotate nei *Registri della Cancelleria Angioina*, il termine *motta* corrisponde a un luogo di provenienza. Durante il Medioevo il cognome era un elemento molto variabile ed erano soprattutto i nomi dei paesi d'origine che costituivano il maggiore elemento di identificazione quando ci si spostava da una località a un'altra,³³ come nei casi di Pietro de Mota (suddiacono di Orléans), di Giovanni de Parisio, di Andrea de Puy, di Ugone Galard, di Restayno de Mota;³⁴ ma, anche, di Guglielmo e Tommaso de Mota,³⁵ o di Raimondo Mota di Aix. Erano uomini francesi, seguaci degli Angioini, molti dei quali della Provenza, regione nella quale è conosciuto in quello stesso periodo un toponimo «Mota».³⁶ Anche se solo in veste di cognome, veicolato da questi fiduciari della casa d'Angiò, nei cui domini occupavano ora qui ora là posti di comando, il termine *mota* comincia a trovare posto nel lessico meridionale del 1200.

Una considerazione a parte merita Mottafollone, nome di un paese della Calabria cosentina situato nei pressi del fiume Follone e a breve

³¹ Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XLVI, a cura di M. Cubellis (anni 1276-1294), Napoli, Accademia Pontaniana, 2002, pp. 194, 229 e 299.

³² Cfr. E. Jamison, *Catalogus Baronum*, in *Fonti per la storia d'Italia*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1972, p. 123.

³³ Cfr. M. Iusi, *Il prediale Gaurano*, «Filologia antica e moderna» XI (21), 2003, pp. 25-34.

³⁴ Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, VIII, a cura di J. Donsi Gentile (anni 1271-1272), Napoli, Accademia Pontaniana, 1957, pp. 224, 257, 259.

³⁵ Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XI, a cura di R. Filangieri (anni 1273-1277), Napoli, Accademia Pontaniana, 1978, pp. 266, 316 e 317.

³⁶ Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XXXIX, a cura di J. Mazzoleni (anni 1291-1292), Napoli, Accademia Pontaniana, 1992, pp. 194, 229 e 299.

distanza da San Marco Argentano. In un documento datato dal Pratesi agli inizi del Duecento e riguardante l'abbazia di santa Maria della Matina è citato, fra alcuni baroni di Val di Crati, un certo «Tancredus de Batefellone». ³⁷ Dal contesto si evince con certezza che si è trascritto «Batefellone» al posto di «Matefellone», che corrisponde all'odierno Mottafollone. È assolutamente da scartare l'ipotesi che *Mate* potesse essere in quell'epoca una variante di *motta*. In quel circondario, se c'era un luogo da far precedere dal termine *motta* quello era non già il piccolo villaggio aperto del Fullone, quanto piuttosto l'egemone San Marco, scelto dai Normanni per erigervi una reale *motta*, che, invece, continuò a essere denominata *castrum*. La realtà è che si è arrivati a Mottafollone per trasformazioni successive, partendo proprio da quel Bate-Matefellone. Se si consultano pubblicazioni moderne che riportano Mottafollone, compresi i dizionari toponomastici, ³⁸ oppure i libri di storia locale, ³⁹ si coglie la convinzione che il nome sia derivato da una *motta*. La stessa opinione si può ricavare da opere più antiche come il dizionario del Giustiniani ⁴⁰ o il testo di Domenico Martire. ⁴¹ Risalendo a ritroso nel tempo, però, fino ad arrivare alla seconda metà del XII secolo, è chiara la trasformazione in *motta* di una originaria *mata*, qualche volta *matta* per raddoppio della *t*. Avendo avuto un ruolo molto importante nella causa angioina per essersi opposta a Corradino fino a subirne l'occupazione e le fiamme da parte dei seguaci dello svevo, ⁴² Mottafollone si trova in molti dei *Registri della Cancelleria Angioina*. Il primo termine del nome vi compare ora come *motta*, ora come *matta*, il più delle volte nelle forme *macta* e *mata*. È chiaro che, non potendo sottoporre a verifica diretta i manoscritti originali –

³⁷ A. Pratesi, *Carte latine di abbazie calabresi provenienti dall'archivio Aldobrandini*, in *Studi e Testi*, Città del Vaticano, 1958, pp. 50-51.

³⁸ *Dizionario di toponomastica*, Torino, UTET, 1997², p. 433.

³⁹ Cfr. F. Borrelli, *Mottafollone dalle origini al Medioevo*, Cosenza, Stamperia Tocchi, 1993, pp. 86-89.

⁴⁰ L. Giustiniani, *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, VI, Napoli, Manfredi, 1803.

⁴¹ D. Martire Cosentino, *Calabria Sacra e Profana*, tomo II.I, manoscritto del secolo XVII conservato nell'Archivio di Stato di Cosenza. Mottafollone è registrato al n. 331 del *catalogo n. 9 «Delle Città, Terre e Casali esistenti in tutta la Calabria»*, che inizia nel foglio 248 del suddetto tomo.

⁴² Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* III cit., p. 159; *I Registri della Cancelleria Angioina* VIII cit., p. 296.

trattandosi, come si sa, di registri ricostruiti dagli archivisti che collaborano con l'Accademia Pontaniana lavorando su documenti prevalentemente dell'800, già essi stessi ricopiati dai registri originali –, non si potrà mai sapere se il decodificatore, nel caso della lettura *mot-ta*, abbia voluto correggere un errore, a suo parere, del notaio, tralasciando la lezione più impegnativa a favore di quella più semplice, perché associata alla diffusione generalizzata delle *motte* (non è escluso, tra l'altro, che il cambio del nome abbia trovato terreno favorevole nell'affinità grafica e fonetica dei due termini quando il sito, dove era già presente un castello medievale,⁴³ si sarà trasformato verosimilmente in una *motta*).⁴⁴ Sta di fatto, però, che il suffisso di Fullone era originariamente *mata*, con le varianti alternative di *macta* e *matta*, come si evince – questa volta senza possibilità di equivoco, perché si può effettuare una lettura di prima mano – da tre documenti manoscritti, che vanno dal 1324 al 1545, custoditi nell'Archivio Segreto Vaticano,⁴⁵ e da un Registro originale della Cancelleria Angioina del XV secolo, depositato presso la Biblioteca comunale Méjanes di Aix en Provence.⁴⁶

La storia fonetica del nome di questo paese cosentino deve aver conosciuto anche un periodo di doppia lettura se l'estensore del *Liber focorum Regni Neapolis*, a metà del XV secolo, ha sentito il bisogno di scrivere *Motta/Matta*, *Fellone/Follone*,⁴⁷ evidentemente su segnalazione di funzionari del luogo (non è un caso, infatti, che anche per la lingua parlata, ancora in epoca recente, si evidenzia l'uso di diverse espressioni: *Mattifiddùni*, *Mattifuddùni*,⁴⁸ *Muttifiddoni* e *Mattifudduni*).⁴⁹ Ma, naturalmente, deve pur esserci qualche elemento a cui si ag-

⁴³ Cfr. *La Calabria fortificata. Ricognizione e schedatura del territorio*, a cura di R. Carafa e A. Calderazzi, Istituto Italiano dei Castelli. Sezione Calabria, Vibo Valentia, Mapograf, 1999, p. 203.

⁴⁴ Cfr. *infra*, pp. 23-24.

⁴⁵ Cfr. *Reg. Vat. 1620*, anno 1545, f. 324v; *Reg. Vat. 115*, anno 1329, f. 17v; *Collect. 162*, anno 1324, f. 7v.

⁴⁶ Cfr. *Registrum Ludovici Tertii*, 1421-1434, Ms. 768 (antico 538), Mfm. 368, ff. 352r (*Maehafoloni*) e 387r (*Maehafeloni*). Il recupero di tali documenti si è reso possibile grazie al regesto di tutto il *Registrum* eseguito in *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, XXXIV, a cura di I. Orefice (anni 1421-1434), Napoli, Accademia Pontaniana, 1982, pp. 104 e 123.

⁴⁷ Cfr. *Liber focorum Regni Neapolis* (m.r. IX.3.20 – Biblioteca "Berio" di Genova – del XV secolo), f.84v.

⁴⁸ Cfr. *Dizionario di toponomastica* cit., p. 433.

⁴⁹ Cfr. G. Rohlf, *Dizionario toponomastico e onomastico della Calabria*, Ravenna, Longo

gancia la forma *mata*: non è difficile trovarlo curiosando nel contesto oro-storico-geografico mottafollonese. Poco lontano dal paese sorse intorno al 1065 per opera di Roberto il Guiscardo l'abbazia benedettina di Santa Maria della Matina nel territorio della diocesi di Malvito prima, di San Marco poi, subito dopo la conquista normanna della Calabria settentrionale. Alessandro Pratesi ci informa,⁵⁰ utilizzando l'autorità di Giovanni Alessio in materia di toponomastica, che Matina deriva da *mata*, parola di origine prelatina col significato primitivo di altura o monte e con quello traslato di bosco o macchia.⁵¹ Una rapida incursione nelle lingue affini all'italiano consente di verificare che nel portoghese il vocabolo *mata* è usato correntemente nel significato di bosco⁵² ed è anche noto alla lingua spagnola.⁵³ Come pure non è difficile verificare attraverso uno studio dei notai del Sei-Settecento che il toponimo *matina* esisteva un po' dovunque associato a luoghi boscosi: a Longobucco nel 1681 vengono venduti «molti piedi di castagne poste in loco detto La Matina confine le castagne [...]»⁵⁴ e, sempre a Longobucco, nel 1747 si vende «un comprensorio di castagne sito et posto nelle circonferenze di questa sudetta terra e proprio dove si dice La Chiana della Matina, confine di sopra le castagne [...]»⁵⁵ mentre nel 1562 risulta la vendita di una vigna «in pertinentiis casalis Triginte et proprie ubi dicitur allo irto de La Matina».⁵⁶ Insomma, come suggerisce Pratesi, *mata* e *matina* indicano la natura del luogo, ma, si potrebbe aggiungere, nulla hanno a che fare con *motta*. Quest'ultima, dunque, è parola derivata dal francese, giunta in Italia meridionale per il tramite degli Angioini.

Editore, 1974, p. 203.

⁵⁰ Cfr. A. Pratesi, *Carte latine* cit., p. VIII.

⁵¹ Cfr. G. Alessio, *Saggio di toponomastica calabrese*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. XIII e 247.

⁵² Cfr. *Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, a cura di J.P. Machado, IV (M-P), Lisboa, Livros Horizonte, 2003⁸, p. 75.

⁵³ Cfr. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, a cura di J. Coromines, III (G-MA), Madrid, Gredos, 1989, p. 874.

⁵⁴ Notaio G.A. Simone, anno 1681, ff. 34v-35v, prot. n. 922 dell'Archivio di Stato di Cosenza.

⁵⁵ Notaio G. De Simone, anno 1747, ff. 12v-13r, prot. n. 921 dell'Archivio di Stato di Cosenza.

⁵⁶ Notaio G. De Simone, anno 1562, ff. 87r-87v, prot. n. 39 dell'Archivio di Stato di Cosenza.

Un ulteriore punto a vantaggio di questa tesi lo marca la presenza di tale termine non solo nella toponomastica d'epoca angioina, ma anche nel linguaggio cancelleresco e militare della stessa epoca,⁵⁷ mentre, come si è già detto, esso è completamente assente dalle narrazioni storiche ufficiali delle imprese normanne.⁵⁸

Perché mai sotto i Normanni la *motta*, come manufatto e, conseguentemente, come toponimo, non si è imposta in area meridionale? La risposta risiede nella natura stessa della *motta*. Essa costituiva essenzialmente un'opera di difesa, capace di proteggere una piccola comunità non solo in tempi di invasioni esterne, ma anche in condizione di guerre locali dovute a incertezza politica e a leadership traballanti. Ora, poiché l'occupazione dell'Italia meridionale da parte dei Normanni è avvenuta in un arco temporale relativamente breve, l'omogeneità politico-amministrativa delle terre conquistate non lasciava molto spazio alle divisioni interne. Era solo necessario creare sul territorio dei punti di controllo, che tenessero a bada i facinorosi e garantissero la regolarità dell'amministrazione: le nuove esigenze imponevano di abbandonare le vecchie strutture iniziali in terra e legno a favore di fortificazioni in pietra più ampie e più stabili.⁵⁹

Quindi, dopo alcuni casi isolati di *motte* all'inizio della loro dominazione, come i due studiati dalla Noyé nella Calabria cosentina, Scribla e San Marco, o quelli segnalati con qualche esitazione da Bresc,⁶⁰ su stimolo di Taylor,⁶¹ per la Sicilia – le riserve sono rafforzate da Maurici, perché «la prospezione archeologica fino a questo momento

⁵⁷ Cfr. *infra*, p. 25.

⁵⁸ Cfr. Lupo Protospataro; Amato da Montecassino, *Storia dei Normanni*, in *Fonti Per La Storia D'Italia*, a cura di V. Bartholomeis, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1935; Goffredo Malaterra, *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae comitis et Roberti Guiscardi ducis fratris eius*, in *R.I.S.*, a cura di E. Pontieri, V, parte I, Bologna, 1927; Guglielmo di Puglia, *La geste de Robert Guiscard*, a cura di M. Mathieu, Palermo, Istituto italiano di Studi Bizantini e Neellenici, 1961; Falcone Beneventano, *Chronicon*, traduzione e testo a fronte a cura di N. Matarazzo, Napoli, Arte tipografica, 2000; Alessandro di Telese, *Storia di Ruggero II*, traduzione e testo a fronte a cura di N. Matarazzo, Napoli, Arte tipografica, 2001.

⁵⁹ Cfr. F. Martorano, *Tecniche edilizie e strutture architettoniche di castelli e luoghi fortificati*, in A. Placanica (a cura di), *Storia della Calabria medievale*, Reggio Calabria, Gangemi editore, 1999, p. 390.

⁶⁰ Cfr. H. Bresc, *Motta, Sala, Pietra* cit.

⁶¹ Cfr. A.J. Taylor, *Three early castle sites in Sicily* cit.

non ha permesso l'individuazione certa di nessuna motta in tutto il territorio siciliano»⁶² –, i Normanni si dedicarono alla costruzione di una rete di forti castelli lungo le principali direttrici e in posizione strategica,⁶³ con funzioni non solo di difesa, ma, soprattutto, di rappresentanza dell'autorità dello Stato e di monito per coloro i quali avessero avuto l'ardire di ribellarsi a quella autorità. I Normanni, in pratica, non stravolsero l'assetto preesistente degli insediamenti, ma, affidando a ciascun castello la sorveglianza su un determinato territorio comprendente più villaggi aperti, crearono una condizione di subalternità dell'abitato rispetto al castello stesso.

Il sistema svevo, riuscendo a mantenere la compattezza territoriale ed amministrativa, esaltò i compiti di difesa e di controllo dei castelli, ricercando però un rapporto collaborativo fra il castello – comunque sempre in posizione egemone – e i casali ubicati nelle sue pertinenze.⁶⁴

Con gli Angioini la monoliticità del Regno di Sicilia si sgretola e, col crescere delle tensioni, viene a modificarsi il panorama strutturale degli insediamenti. Il non naturale passaggio del potere dagli Svevi agli Angioini aveva sin dall'inizio creato profonde lacerazioni nelle popolazioni indigene del Regno di Sicilia fra i sostenitori dei vecchi e quelli dei nuovi governanti. I contrasti si ingigantirono col passare del tempo e in breve sfociarono in una sanguinosa guerra fratricida, che, particolarmente in Calabria, provocò lutti e rovine per quasi duecento anni. In quel clima maturò la riscoperta delle *motte*, non più come costruzioni su una base artificiale, ma adattate alla natura del terreno su cui sorgevano. Delle vecchie *motte* le nuove sfruttavano i principi fondamentali che conferivano loro la capacità di difendere una comunità, conservandone nello stesso tempo il termine denotativo.

In condizione di gravi disordini civili, mantenere la popolazione in abitati aperti significava esporla continuamente agli attacchi dei nemici vicini e lontani. «E come fossero poco le esterne vessazioni, do-

⁶² F. Maurici, *Castelli medievali in Sicilia* cit., p. 127.

⁶³ Cfr. G. Givigliano, *I percorsi della conquista*, in F.A. Cuteri (a cura di), *I Normanni in finibus Calabriae* cit.

⁶⁴ Per il rapporto tra i castelli e le loro *pertinenze* è utile la lettura di R. Licinio, *Castelli medievali. Puglia e Basilicata: dai Normanni a Federico II e Carlo I d'Angiò*, Bari, Dedalo, 1994; F. Maurici, *Castelli medievali in Sicilia* cit., pp. 119-155.

veansi aggiungere gli aspri e continuati contrasti tra vicini». ⁶⁵ Occorreva, quindi, cercare forme di difesa collettive, che consentissero un riparo nei momenti cruciali. Cosa meglio di una torre sovrastante un gruppo di case tutt'intorno circondate da mura? Ecco la *motta*! Bresc ne propone una verosimile definizione: «un abitato nuovo e fortificato che sostituisce un antico casale». ⁶⁶

A tal proposito sembra opportuno avanzare delle osservazioni. Delle motte dell'Italia meridionale, sorte a partire dall'arrivo degli Angioini, si registrano tre tipologie ambientali di partenza: nella prima, a un antico castello vengono addossate delle case per accogliere una popolazione e si cinge il tutto con mura; nella seconda, un vecchio villaggio, già situato su una collina più o meno a pendio ripido, viene dotato di una cinta muraria e di una torre in mezzo; nella terza, si sceglie nelle vicinanze di siti sparsi già abitati una località impervia, ma idonea a ospitare il nuovo centro fortificato che sarà il riferimento di difesa per gli altri casali. La frammentarietà o la quasi inesistenza delle fonti in materia di costruzione ex novo di *motte* – fra i pochi esempi a disposizione, uno viene offerto dallo stesso Bresc con *Motta Camastra*, ⁶⁷ un altro è rappresentato da *Motta Montecorvino*, costruita intorno al 1375 per ospitare parte degli abitanti del vecchio centro di Montecorvino, più volte saccheggiato per motivi politici ⁶⁸ – non consente di dire in che percentuale esse siano nate su siti vergini. Per esclusione si potrebbe affermare che, tolti i casi in cui la *motta* coincide fisicamente con il casale, la terra o il *castrum* preesistenti – si riportano alcuni esempi per la Calabria: *casalis Sancti Felicis* ⁶⁹ *motta Santi Felicis*, ⁷⁰ *terra Sancti Demetrii* ⁷¹ *motta de Santo Demetrio*, ⁷² *castrum*

⁶⁵ A.M. De Lorenzo, *Le quattro motte estinte presso Reggio di Calabria. Descrizioni, memorie e documenti*, Reggio Calabria, Laruffa, 2001; nuova edizione di quella di Siena, Topografia S. Bernardino, 1891, p. 31.

⁶⁶ H. Bresc, *Motta, Sala, Pietra* cit. p. 430.

⁶⁷ Cfr. *ibidem*, p. 430.

⁶⁸ Cfr. P. Gramegna, *Motta Montecorvino. La sua vita attraverso i secoli (Dalle origini ad oggi)*, s.n.d.r., ma 1970, p. 34.

⁶⁹ *I Registri della Cancelleria Angioina* III cit., p. 17.

⁷⁰ Notaio G.B. Guzzoni, anno 1532, f. 37v, prot. n. 33 dell'Archivio di Stato di Cosenza.

⁷¹ *I Registri della Cancelleria Angioina* IV cit., p. 105.

⁷² F. Russo, *Regesto Vaticano per la Calabria*, III, Roma, Gesualdo Editore, 1977, p. 286.

*Bubalini*⁷³/*mocta Bovalina*⁷⁴ – in tutti gli altri, cioè quando essa rappresenta l'appendice fortificata di centri giuridicamente più rilevanti, che erano poi quelli normalmente registrati negli elenchi delle cancellerie, si può parlare di *motte* completamente originali, costruite su luoghi ancora allo stato naturale. In quest'ultima circostanza anche il toponimo risentiva dell'appartenenza a un'entità territoriale maggiore – «quei luoghi eran chiamati *Motte* con le giunte appresso [...]»⁷⁵ – risultava composto dall'espressione *motta di* seguita dal nome del casale principale (ancora esempi calabresi, in provincia di Cosenza: *Motta di Zumpano*, *Motta di Dipignano*, *Motta di Cosenza*, *Motta di Rovito*, etc.).

In tutti i casi, ogni *motta* si innestava su un contesto di più insediamenti sparsi o accentrati con un evidente significato politico-difensivo.

Ci troviamo di fronte alla tipologia di incastellamento che Wickam, considerando «tale processo come composto da tre livelli separati di analisi», classifica come combinazione del terzo tipo («castelli come aggregati di persone») con il primo («castelli come strutture difensive»)⁷⁶.

Ma, proprio perché la *motta* nasce dalla combinazione di diversi elementi che si integrano a vicenda per costituire un *unicum* politico-giuridico-sociale, si potrebbe pensare, come prima si è già proposto, di utilizzare per tale processo che interessa la sua creazione il termine *ammottamento*, come forma particolare – una sorta di gemmazione – dell'incastellamento vero e proprio.

L'ammottamento, considerato il momento particolare in cui è maturata la sua nascita, è stato prima di tutto un fenomeno storico di commissione statale, che ha interessato un po' tutte le regioni del Meridione d'Italia, ma principalmente la Calabria, nelle cui contrade e nelle cui acque, più che in qualunque altro posto, si sono combattute le guerre – fra Svevi e Angioini prima, fra Angioini e Aragonesi poi – per la supremazia. L'opposizione alla Casa d'Angiò, sfociata nella guerra del Vespro e, conseguentemente, nella separazione della Sicilia

⁷³ E. Sthamer, *L'amministrazione dei castelli* cit., p. 19.

⁷⁴ P. De Leo (a cura di), *Codice Diplomatico della Calabria*, serie prima, tomo I, vol. 2, *La Platea di S. Stefano del Bosco*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.

⁷⁵ D. Martire Cosentino, *Calabria Sacra e Profana*, tomo II.I, cit., f. 268r.

⁷⁶ C. Wickam, *Il problema dell'incastellamento nell'Italia centrale. L'esempio di San Vincenzo al Volturno*, Firenze, Edizioni all'Insegna del Giglio, 1985, pp. 48-49.

dal Regno di Napoli, provocò uno stato di incertezza e di turbolenze civili permanenti in tutto il meridione d'Italia, ma la Calabria, essendo da sempre una terra di frontiera, risentì più di ogni altra regione della guerra ininterrotta.⁷⁷ La corona viveva chiaramente con apprensione il clima di guerra civile e curava in modo particolarmente attento le fortezze del Regno. I documenti cancellereschi angioini sono testimoni dei continui ordini che venivano impartiti, ora per la riparazione dei castelli,⁷⁸ ora per la distruzione di alcuni di essi col divieto o con l'assenso per la loro ricostruzione,⁷⁹ o, ancora, per la costruzione di nuovi.⁸⁰

I capovolgimenti di fronte erano continui, così come i premi per gli uomini fedeli o le punizioni e le confische per i traditori e i ribelli. Ancora una volta, consultando la voce *rebelles* nei Registri della Cancelleria Angioina, ci si rende conto in quale clima di veleno si lasciava la vita quotidiana. Le campagne erano sempre meno luoghi di coltura e sempre più teatro di eccidi e pista per bande armate che scorrazzavano dappertutto e terrorizzavano i cittadini; era necessario da parte dello Stato intervenire e le motte ben rispondevano a questa esigenza. Romolo Caggese, studiando i Registri 205 e 206 della Cancelleria Angioina, fornisce il più bell'esempio di *ammottamenti* in serie nella Calabria cosentina e scrive che Roberto d'Angiò nel 1315 nominava Tommaso Stendardo Capitano Generale del Ducato di Calabria e gli ordinava di «ispezionare le fortezze, di riparare le vecchie e costruirne delle nuove, di aggruppare gli abitanti delle terre più deboli e più esposte ai colpi dei nemici in località più lontane e più forti», di munire «particolarmente le fortezze più vicine alle basi nemiche, che richiedevano giorno e notte una custodia indefessa»; gli rivolgeva anche l'invito affinché «*moctas* tam civitatis Cusencie et Monticini ac omnes alias *moctas* et fortellicos Vallis Gratis et Terre Yordane, que

⁷⁷ Cfr. E. Pontieri, *Un capitano della guerra del Vespro: Pietro II Ruffo di Calabria*, «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania» I, 1931, pp. 269-310 e 471-530; F. Russo, *La guerra del Vespro in Calabria nei documenti vaticani*, «Archivio Storico per le Province Napoletane» n.s., XLI, 1962, pp. 193-219.

⁷⁸ Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* III cit., pp. 199-245, 257, 276.

⁷⁹ Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina* ricostruiti da R. Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, VI (anni 1270-1271), Napoli, Accademia Pontaniana, 1970, pp. 59-67.

⁸⁰ Cfr. *I Registri della Cancelleria Angioina*, XXXIX cit., p. 24.

tempore guerre proxime preterite [...] persisterunt in fidelitate [...] nostra, non facias aut permictas exhabitari, sed eos facias per eorum incolas vallari et muniri muris, fossatis et aliis fortelliciis oportunis». ⁸¹ Del resto lo spoglio della documentazione a stampa e manoscritta consente di verificare che il sistema delle *motte* incontra la più alta concentrazione in Calabria – ben oltre il numero indicato da Aldo Messina – ⁸² e proprio nei punti di maggiore contrasto locale fra opposte partigianerie, come nel cosentino, nel vibonese e nel reggino. L'assoluta carenza delle fonti scritte e la lentezza con cui procede l'indagine sull'*ammottamento* da parte dell'archeologia medievale, non permettono di redigere lunghi elenchi per il XIV secolo, anche se il documento appena preso in considerazione dà la certezza dell'esistenza di una catena di *motte* in Val di Crati e Terra Giordana (l'odierna provincia di Cosenza, l'alto Savuto e parte del crotonese). ⁸³

⁸¹ R. Caggese, *Roberto d'Angiò e i suoi tempi*, II, Firenze, Bemporad, 1930, p. 165.

⁸² Cfr. A. Messina, *Il toponimo «motta» in Calabria*, «Rivista Storica Calabrese» IV (3-4), 1983, pp. 421-423.

⁸³ Chi scrive ha dedicato un lavoro di prossima pubblicazione alle *motte* calabresi, fornendo un elenco di quelle di cui si è potuta accertare l'esistenza e indicandone le caratteristiche con riferimento alla *motta Cornu* (oggi Altavilla, frazione del comune di Lappano), attestata la prima volta nel 1383 (A. Pratesi, *Carte latine di abbazie calabresi* cit., p. 459).

Antonino Fortuna

L'evoluzione dell'idillio da Mosco a Leopardi. Analisi e confronti

1. Premessa

La formazione del pensiero leopardiano non può prescindere dalle primissime 'esercitazioni' adolescenziali, essenzialmente traduzioni e commenti. In un periodo profondamente tormentato da un punto di vista esistenziale, il giovane si avventura, infatti, nello studio quasi autodidatta di varie branche della linguistica, approfondendo la conoscenza di svariati idiomi come il francese, l'ebraico, l'aramaico e soprattutto il greco, la lingua dei maggiori artisti e dei più significativi filosofi antichi.

È in questo orizzonte ben definito di interessi culturali, ossia nel tentativo di istituire un rapporto diretto con il passato, testimoniato anche dalle numerose traduzioni di alcuni capolavori classici, che la brama di conoscere strutturalmente alcune lingue diviene precipua, pur se lo studio ne risulta talora limitato da una evidente carenza documentaria. (Appare superfluo, d'altronde, rievocare il suo disappunto per la mancanza di alcuni codici fondamentali alla conoscenza dell'antichità nella biblioteca paterna).¹ Sin dai primi esperimenti Leopardi

¹ Nella lettera al Giordani del 26 settembre del 1817 Leopardi così avrebbe espresso il proprio disappunto: «Se credete che io stia bene a libri, v'ingannate ma assai. Se sapeste che classici mi mancano! Uno che ve ne nominassi vi farebbe arrossire per me: e certo mi darette della bestia pel capo quando verrete qua» (G. Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, p. 143).

reputa di accostarvisi, ad ogni modo, tenendo presente quanto più possibile il testo, nel tentativo di riprodurne fedelmente gli aspetti essenziali. Nel *Discorso sopra Mosco*, ad esempio, ricordando come Anacreonte sia stato un poeta tutto grazie, per cui «ogni straniero abbellimento è una macchia, ogni benché minima amplificazione un corrompimento, ogni nuova pennellata uno sfregio»,² egli mostra palesemente di prediligere quegli autori dai cui versi emergono a chiare lettere i connotati della sincera semplicità, dell'ingenua naturalezza di un tempo. Il giovane Giacomo, infatti, non può non guardare alla poesia bucolica (seppur dopo una breve esperienza a sfondo epico-eroico), riscoprendo il valore di poeti talora trascurati dall'aristocratica tradizione letteraria perpetratasi nel corso dei secoli, ma interpreti esemplari di quel modo di essere. Così l'ellenismo si sostituisce all'epica omerica, la campagna alla città, la κοινὴ (lingua unica e comprensibile a un'ampia sfera di pubblico) al greco classico del periodo di Atene (caratterizzato dalla coesistenza di innumerevoli dialetti). Capostipiti della poesia alessandrina si rivelano uomini di corte, come Callimaco e Apollonio Rodio, vissuti entrambi all'ombra della dinastia dei Filadelfi, o Teocrito il cui canto, però, nasce e si sviluppa a Siracusa, a stretto contatto con la campagna mediterranea, ambiente ideale per riprodurre nella poesia il vigore di una natura olezzante di profumi, carica di frutti, eminentemente solare. Un eden, insomma, da contemplare attraverso il lavoro, un paese di sogno che quasi benedice chi riesce ad abitarlo sfuggendo al trambusto della metropoli. Dunque in una dimensione lontana, in un ambito apparentemente ristretto se non inadatto a discutere sul destino dell'uomo nascono le gare di canto, come nelle *Taliesie*, o gli amori infelici, tra cui quello del *Ciclope*, opere frutto entrambe della produzione teocritea.

Il cantore di Siracusa risulta al contino il più eminente nella rappresentazione oggettiva del mondo dei pastori, anche se spesso i suoi versi risentono della mancanza di una certa carica patetica, della cosiddetta compartecipazione sentimentale. Forse proprio per tal motivo Leopardi non ne prende direttamente le mosse, ritenendo opportuno affidarsi al suo conterraneo Mosco, meno conosciuto di lui, ma vissuto

² Idem, *Discorso sopra Mosco*, in *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno, 1999, p. 48.

all'incirca nello stesso periodo. La rielaborazione degli *Idilli* di quest'ultimo si pone come la prima testimonianza tangibile della forte propensione insita nel giovane verso il meno noto, configuratasi più tardi nell'adozione della categoria stilistica del «peregrino», alla quale sono riconducibili gli effetti di eleganza che ha sulla modernità tutto ciò che viene considerato vecchio o in disuso. I versi di Mosco conciliano, in effetti, le due esigenze di fondo dell'animo leopardiano: la semplicità degli antichi e il pregio di un'arte raffinata, la cui delicatezza non sconfina mai nell'artificio; ciò a testimonianza di come il poeta vigili con la eleganza del suo linguaggio sulla emissione spesso disarticolata dei sentimenti dei pastori bucolici.

2. Mosco e Teocrito: due vite a confronto

Una certa tradizione letteraria aveva negato i versi e l'esistenza di Mosco di Siracusa affermando appunto che questo fosse il soprannome del ben noto Teocrito che «essendosi reso insigne nella poesia bucolica venne in gran credito». ³ La prima congettura del nascente filologo di Recanati riguarda proprio il tentativo di dimostrare l'esistenza e l'attività di questo autore, distinguendo, con l'elaborazione di una serie di assiomi estremamente rilevanti, non tanto Mosco da Teocrito, quanto il verseggiatore dal grammatico omonimo.

Circa questo aspetto, a rendere ancor più complicato il lavoro del contino sono le scarse notizie sulla vita del poeta che inducono ad avere ragionevoli dubbi sul periodo in cui avrebbe operato, se non addirittura sulla autenticità stessa di alcuni idilli che presto andremo ad esaminare. Onde chiarire il tutto, Leopardi antepone all'analisi dei versi il *Discorso sopra Mosco*, composto nel 1815 e pubblicato per la prima volta sullo «Spettatore» di Milano il 31 luglio del 1816 (nonché il 15 e il 30 agosto, il 30 settembre e il 15 novembre di quello stesso anno). Egli tenta di far luce su questo poeta che si ritiene originario di Smirne, seppur cresciuto a Siracusa nel corso del II sec. a. C., anzitutto

³ *Ibidem*, p. 27.

smentendo, grazie all'apporto di eccellenti pareri filologici, la fonte di Suida, che aveva riconosciuto in Mosco un allievo del grammatico Aristarco vissuto all'incirca intorno alla CLVI Olimpiade, al tempo di Tolomeo Filometore (dunque, un secolo prima di Teocrito, la cui attività si sarebbe svolta invece intorno alla CXXX Olimpiade). A riconoscere l'errore o meglio la sua mancata identificazione basta, a parere di Leopardi, un verso del *Canto funebre di Bione bifolco amoroso*, dove è palese che i due (Mosco e Teocrito per l'appunto) furono oltre che conterranei, contemporanei: «[...] E in Siracusa/ Teocrito si duole ed io pur anco/ per te, caro, mi dolgo».⁴ Appare banale a quel punto la pure autorevole tesi, seguita dallo studioso parigino M. Poisinet de Sivry, di fare del poeta e del grammatico Mosco una sola persona. L'altrettanto sconosciuto erudito menzionato da Suida, rivela il continuo, è colui del quale «Ateneo oltre alcuni libri di meccanica, cita la esposizione di alcuni vocaboli usati in Rodi, opera che sembra convenire ad un grammatico».⁵ Nulla di più lontano, pertanto, dal cantore Mosco a cui sono attribuibili sette o otto idilli in tutto, quattro dei quali ristampati più volte sotto il nome di Teocrito.

3. Mosco nella tradizione letteraria: fonti conosciute e ignote a Leopardi

La cospicua serie di componimenti restituiti a Mosco dalla tradizione letteraria, che tuttavia non ha esitato a sminuirne il valore, integrandoli, come già evidenziato, nel corpus teocriteo, ha goduto ad ogni modo di un'ampia e variegata rielaborazione e divulgazione nel corso dei secoli. È difficile, pertanto, pervenire a un confronto onnicomprensivo, molto più facile, invece, enuclearne i migliori esempi.

Dai diversi commenti, realizzati per di più in differenti periodi storici, emerge ugualmente però un tratto unificante: la lingua sempre delicata di uno dei pochi esempi di poesia che sottomette la semplicità

⁴ *Ibidem*, p. 80.

⁵ *Ibidem*, p. 31.

all'arte senza mai permettere che la eccessiva ricercatezza letteraria prenda il sopravvento sull'incorrotto gergo pastorale.

La nostra disamina risulta quindi necessaria per capire come Mosco si fosse inserito nel panorama culturale ancor prima che Leopardi ne desse una versione accurata. Pur non rientrando, infatti, nell'olimpico dei poeti, una certa gloria gli viene attribuita già dalla riscoperta umanistica del mondo classico in genere. Poliziano, a tal proposito, non si trattiene dall'inserire nelle *Stanze* alcuni riferimenti a *Europa*, il secondo idillio della raccolta. La fanciulla amata da Giove troverà spazio, poi, nelle interpretazioni di Benedetto Varchi, o ancora, più tardi, di Giovanbattista Marino, senza trascurare Tasso e la sua *Aminta* tratta, almeno per alcune parti, dal primo idillio di Mosco. Prolifero risulta, però, soprattutto il Settecento, allorché vengono realizzati contributi imprescindibili per avvicinare i moderni ai suoi versi. Gian Vincenzo Gravina, addirittura considera «di non minor pregio»⁶ gli idilli del nostro autore rispetto a quelli teocritei. Pareri di elevato tenore sembrano pure quelli di Vico nella *Scienza nuova* o di Parini che ribadisce riferendosi a Tasso: «L'altra cosa che egli fece, si fu di andare imitando negli eccellenti greci e massimamente in Anacreonte, in Mosco, in Teocrito, certe figure, certi traslati, certi vezzi che paiono affatto naturali, eppure sono artificiosissimi e delicati».⁷ Questi versi vengono, tuttavia, trascurati dal recanatese, come pure una graziosa imitazione, realizzata dal poeta del *Giorno*, dell'epigramma di controversa attribuzione (ma annoverato nella raccolta di Mosco), *Amore arante*, ritrovata tra le poesie di Ripano Eupilino, e la ben più nota traduzione proposta da Metastasio del secondo idillio, *Europa*. Quest'ultimo tenta, ad ogni modo, di ricreare la favola togliendovi la naturalezza che la contraddistingue, «l'ingenuo candore», come l'ha definita Aulo Greco,⁸ appesantendo di conseguenza il componimento con l'abuso di descrizioni lunghe e prolisse, tra le quali spicca quella di una nuova *Europa* ritratta nelle vesti di una vezzosa pastorella arcade. Non sappia-

⁶ G.V. Gravina, *Della ragion poetica*, a cura di G. Natali, Lanciano, Carrabba, 1933, pp. 110-112.

⁷ G. Parini, *Prose*, a cura di E. Bellorini, I, Bari, Laterza, 1913, p. 289.

⁸ A. Greco, *Sulla fortuna settecentesca di Mosco*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno nazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1962, Firenze, Leo S. Olschki, 1964, p. 317.

mo quale sia stato esattamente il motivo per cui il giovane erudito, pur risentendo di quest'ultima versione dell'opera, non la abbia elencata nel suo *Discorso*, privilegiandone talune magari di minor rilievo. Noi abbiamo voluto qui ricordarla per dare una visione più completa del modo in cui Mosco si è inserito nella letteratura italiana anche al di là del lavoro sorprendente del contino che ha fornito un ampio quadro di suoi imitatori e traduttori. Fra chi aveva parafrasato queste poesie egli ricorda, in primo luogo, Girolamo Pompei, nelle *Canzoni pastorali*, e soprattutto Giuseppe Parini, il quale si era occupato dell'epigramma *Amore arante*, cui pure aveva fatto cenno Giovan Battista Mutinelli ricreandolo in madrigali, senza mettere da parte neanche le rielaborazioni di Felice Zappi e Saverio Bettinelli. Ma gli studiosi citati avrebbero fornito, a parere di Leopardi, delle libere reinterpretazioni dei versi greci, per cui si rende necessaria la distinzione di essi da coloro che invece allo sconosciuto cantore si sarebbero attenuti. Tra gli studiosi stranieri una posizione di spicco occupa Daniele Heinsio bistrattato, tuttavia, dal recanatese per aver erroneamente attribuito a Mosco l'idillio di ispirazione teocritea il *Bifolchetto*, nonché il *Colloquio di Dafni e di una fanciulla*, con queste parole: «del rimanente la congettura dell'Heinsio non è adottata e non merita di esserlo, poiché lo stile di Mosco è diverso da quello dei mentovati idilli nei quali spicca forse più che altrove quel carattere di Teocrito che M. de Fontanelle ha accusato di rozzezza».⁹ Si distingue, ancora, nella prosa leopardiana il nome di Hugh Blair, il quale sosteneva riguardo a Mosco e Bione: «questi due poeti, se cedono nella semplicità a Teocrito, lo vincono nella tenerezza e nella delicatezza»;¹⁰ così come il padre Renè Rapin che riconosceva «grandi bellezze ed anche grandi delicatezze»¹¹ agli idilli del poeta greco, dimostrando come questi fosse stato in grado di sottomettere la semplicità all'arte, al contrario di Teocrito, senza soggiogarla né gualcirla con le amplificazioni argute e distruttrici della inarrivabile melodia dei pastori. Una posizione di spicco occupa anche M. Poisinet de Sivry, i cui scritti vengono spesso contestati dal nostro poeta per due ragioni essenziali: in primo luogo per aver confuso Mo-

⁹ G. Leopardi, *Discorso sopra Mosco* cit., pp. 41-42.

¹⁰ *Ibidem*, p. 44.

¹¹ *Ibidem*.

sco con Teocrito, poi per aver denigrato i versi suoi e quelli di un altro scrittore immacolato come Anacreonte. Così, infatti, il contino ribatte vivacemente: «Quanto a Mosco Poisinet lo ha trattato crudelmente. Lasciando libero il freno al suo genio innovatore e distruggitore, egli ha troncato, aggiunto cangiato; fuggendo intanto disperatamente le grazie, la venustà, la delicatezza e la semplicità di Mosco».¹² Ma la polemica quasi sempre accesa con il francese non gli impedisce di rivolgere l'occhio ad alcuni studiosi italiani dell'autore siracusano, i quali hanno avuto un ruolo preminente nel secolo dei lumi, e non solo. In mezzo a loro, il più rilevante è Giuseppe Maria Pagnini, dalla cui versione egli avrebbe tratto quegli spunti linguistici poi presenti nella sua riorganizzazione degli *Idilli* di Mosco. Notevoli anche i contributi di Carlo Maria Maggi e Luigi Alamanni; quest'ultimo, in coppie di distici di endecasillabi rimati, aveva tradotto il primo componimento, *Amore fuggitivo*, già ripreso da Tasso che pure Leopardi annovera nel suo *Discorso* introduttivo.

I versi di Mosco preludono chiaramente al futuro svolgimento dei canti: di quei «bozzetti semplicemente oggettivi, puri e veri idilli», come avvertirà Giosuè Carducci, si trovano deliziose tracce nelle «sudate carte» del nostro autore.¹³ Alcune delle poesie di Mosco, infatti, concorrono in maniera determinante a creare il linguaggio, lo stile e le tematiche della futura produzione leopardiana, svolgendo una funzione propedeutica anche in relazione all'influenza che ha in questa fase la scuola arcadica. Ad ogni modo, le canzonette patetiche di questa corrente letteraria saranno presto offuscate da teneri echi preromantici vicini alla sfera schilleriana del sentimentale che accresce il desiderio di introspezione dell'animo, mentre flebilmente vanno a distruggersi le magnanime illusioni eroiche di un tempo.

4. Mosco letto e interpretato da Leopardi

Già all'età di sedici, diciassette anni, Leopardi consegue grandi risultati nelle rielaborazioni dei capolavori classici; tuttavia il tradurre si

¹² *Ibidem*, p. 53.

¹³ G. Carducci, *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1943, p. 40.

configura presto compito ben arduo come si deduce da vari scritti di questa fase in cui spiccano i *Discorsi* premessi ad alcune rielaborazioni di opere latine o greche. In esse, alternando un uso analitico ad uno più personale delle fonti, egli manifesta, però, il dibattersi di due tendenze non ancora organicamente conciliate: aderire all'originale, tramite una trasposizione dettagliata e fedele dei versi del poeta esaminato, oppure comporre liberamente senza frenare le sue intemperanze. In una direzione o nell'altra, i maggiori suggerimenti sono comunque offerti dai più noti maestri settecenteschi, tra cui Pagnini e Fantoni, se non addirittura dalla lezione foscoliana sulla traduzione, come è evidente dalla traduzione leopardiana dei versi oraziani, omerici e virgiliani.¹⁴

Al di là dell'opera che può inserirsi a pieno titolo nella considerazione in cui il continuo tiene le tanto declamate tematiche di ampio respiro, non c'è alcun dubbio, però, che è la traduzione degli idilli a far emergere gli elementi necessari alla elevazione del puro componimento bucolico al rango di «avventura storica dell'animo». In Mosco Leopardi rinviene i motivi portanti di un genere di poesia umile, fatta di taciti colloqui con la natura, custode primaria degli stati d'animo più disparati.

Con il risvegliarsi, d'altronde, dei «moti del cor», il poeta ormai maturo e consapevole del destino dell'uomo, preferirà rifugiarsi in questi sogni, o meglio, nel «caro immaginar», riscoprendo i ritmi d'Arcadia e il linguaggio delle poesie dell'autore ellenistico i cui componimenti rappresenteranno ancora una volta una delle colonne del suo tessuto linguistico, visto che il poeta greco si trova in un punto di perfetto equilibrio tra la ricerca del naturale e una grazia tenera e delicata, compatibile tanto con lo stile classico o neoclassico quanto con l'irregolarità delle immagini cupe proprie degli spiriti preromantici, soprattutto d'oltralpe (Herder, Goethe).

La nostra disamina vuole pertanto dimostrare come il poeta di Recanati abbia dinanzi agli occhi gli *Idilli* di Mosco durante tutto l'arco

¹⁴ Proprio nella traduzione leopardiana del II libro dell'Eneide, a parere dei più, si realizza la sintesi essenziale del periodo dell'adolescenza. Qua egli cede quasi entusiasticamente al linguaggio virgiliano, utilizzando numerosi latinismi e arcaismi che scaturiscono dalle espressioni del poeta mantovano. A proposito di questa traduzione vogliamo ricordare quanto ha scritto il De Sanctis: «[...] gli uscì un Virgilio né togato né borghese, un Virgilio letterale» (F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1953, pp. 59 e 63-64).

della sua esistenza, al punto che se ne sente l'influenza in canti come *Il passero solitario*, *L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Il sogno*, *La vita solitaria*, *A Silvia*, *Le ricordanze*, *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, *La quiete dopo la tempesta* e *Il tramonto della luna*, ma anche in canzoni come *All'Italia*, *Bruto Minore*, *Alla Primavera*, *l'Ultimo canto di Saffo*, e nelle *Operette morali*, a cominciare dal *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*. Insomma gli *Idilli* rappresentano un raffinato esercizio di apprendimento sfociato in quella che Carlo Grabher definisce una «poesia tonale basata su intime inflessioni e risonanze»;¹⁵ sfruttando le sollecitazioni presenti al loro interno, Leopardi dà vita a una costruzione perfettamente definibile «di schietto stampo italiano».¹⁶

Nostra intenzione è allora soffermarci sugli *Idilli* di Mosco seguendo un ordine logico, lo stesso dei futuri *Canti*. Partiremo dal V idillio, il più rivalutato dalla critica, il più poetico e originale, oseremo dire, nella rielaborazione leopardiana; ci sposteremo poi sul III, dove trova spazio il pianto per la scomparsa del maestro Bione, caricato di foschi toni dolorosamente sentimentali; passeremo a due componimenti molto esaminati dalla tradizione, il II e il IV, dei quali il primo narra il ratto di Europa e il secondo la estenuante attesa di Megara in preda a sogni nefasti (Europa esprime una certa fascinazione erotica nascosta dietro l'apparente rapimento, Megara immette nello splendore artificioso di un ambiente di corte il suo orrendo presagio). Seguiremo il I componimento, *Amore fuggitivo*, già esaminato da una buona tradizione letteraria, e il VI e il VII. L'ultimo oggetto della nostra attenzione sarà l'VIII, in cui la luna, uno dei più noti interlocutori del futuro poeta, assume una funzione quasi fatale rivelandosi nella notte placida unica folgore di un paesaggio suggestivo, ma ricco di insidie. Sovrapponendo l'analisi critica alle considerazioni linguistiche, si potrà osservare come l'interiorizzazione dei versi di Mosco rappresenti l'inizio vero e proprio del canto poetico leopardiano.

¹⁵ C. Grabher, *L'Idillio Le Rimembranze del 1816 nella prospettiva della formazione leopardiana*, in *Studi di varia umanità in onore di F. Flora*, Milano-Verona, Mondadori, 1963, p. 630.

¹⁶ F. Moroncini, *Idilli di Mosco*, in *Studi su Leopardi filologo*, Napoli, Morano, 1891, p. 26.

5. Idillio V: segnali di poesia

«Questa non è traduzione, è poesia originale e direi profetica. Perché qui c'è già un indizio della maniera leopardiana, la base idillica della sua anima e del suo canto, la prima e tenue corda di quella che un giorno sarà un'orchestra».¹⁷ Esordire con queste parole di Francesco De Sanctis è sufficiente per chiarire a chiunque come la traduzione dell'idillio V si ponga un gradino sopra tutti gli altri. Infatti, già in quella voce che, nella sua solitudine ideale, sembra distaccare nitidissime immagini con il gusto classico delle parole e delle pause, pare rintracciarsi una prima segreta vibrazione dell'animo del giovane recanatese. Diciassette versi in endecasillabi sciolti e senza titolo dunque (nonostante il guizzo di Poisinet che aveva denominato il componimento *La paresse*), tradotti mantenendo la semplice essenzialità del vocabolario greco; in questa versione si sente un certo influsso di Pagnini, maestro eminente dalla cui rielaborazione Leopardi ricava espressioni e interi costrutti sintattici, quali «il mar tranquillo, a cui la barca è casa». Tuttavia il continuo vi apporta alcune piccole variazioni, sfumando i contorni di varie parti del discorso e utilizzando quell'*enjambement* che senza dubbio alcuno crea una pausa, una tensione interna al verso. Della terminologia di questo idillio risentirà, peraltro, la creazione vera e propria, a partire dall'*Infinito* dove prenderà corpo in posizione identica rispetto al nostro componimento, ossia dopo una visione paesaggistica improntata alla dolcezza e alla familiarità, una avversativa introdotta dal «Ma» (avremo infatti «Ma sedendo e mirando interminati/ spazi» al v. 4, rispetto a «Ma quando spuma il mar canuto» al v. 5 della versione). Da rilevare, poi, l'intromissione dell'elemento perturbante che nella traduzione di Mosco corrisponde alla paura provocata dal gonfiarsi del mare, nel componimento del 1819 presupporrà un lavoro immaginativo necessario per avventurarsi in spazi indefiniti ove «per poco il cor non si spaura». Ancora nell'ottica dell'*Infinito* vanno riesaminati i vv. 10-11, i quali ribadiscono: «seder m'è grato mentre canta un pino/ al soffiare di gran vento». L'esordio è un emistichio che diverrà un intarsio di elementi caratterizzanti la cre-

¹⁷ F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi* cit., p. 45.

azione poetica vera e propria, dove avremo «sedendo» al v. 4 e il sintagma pressoché sinonimico «m'è dolce» al v. 15. Questi versi, sostanzialmente in linea con la traduzione del Pagnini (che aveva detto: «ove 'l pin de' gran venti al soffio canta»), sono accostabili già alla cantica di *Appressamento della morte* («i rami folti gian cantando al vento»), ed hanno il culmine sempre nell'*Infinito* laddove il soffio del vento serve a produrre sensazioni e immaginazioni indecifrabili. Alla definitiva redazione il poeta di Recanati giunge solo dopo aver eliminato almeno altre due soluzioni conservateci nei suoi quadernetti.¹⁸ Degna di essere citata pare anche la «selva oscura» del v. 9, in cui Leopardi, divergendo dalla versione pagniniana «selva opaca», evidenzia un troppo apparente rimando dantesco, seppur nel contrasto dei due contesti.

Ancora questo idillio si rivela un fecondo banco di prova se prestiamo attenzione al seguente verso che il giovane Leopardi traduce: «Quanto m'è grato il mormorar del rivo». Qui Scheel¹⁹ ha notato una forte analogia con l'ultimo verso dell'*Infinito* («E il naufragar m'è dolce in questo mare»), ancor più significativa se si pensa che per darle luogo il poeta si allontana sensibilmente dall'originale, creando un'immagine ancora oggi ricca di significato. Il «dolce» in esame ha, infatti, una precisa corrispondenza nel «grato» della versione giovanile, poi presente al v. 12 di *Alla luna* («oh come grato occorre»), laddove si richiamerà, come in un circolo vizioso, il v. 14 della traduzione di Mosco («Oh quanto dolcemente»), evidentemente rimasto ben impresso nella mente di Leopardi.

A proposito della concezione dello spazio, nel richiamo poetico della terra vista dal mare (vv. 11-15: «[...] Allor sicura e salda/ parmi la terra, allora in selva oscura/ seder m'è grato mentre canta un pino/ al soffiar di gran vento. Oh quanto è trista/ del pescator la vita a cui la barca/ è casa e campo il mare infido, e il pesce/ è preda incerta! Oh quanto dolcemente/ d'un platano chiomato io dormo all'ombra») vie-

¹⁸ Dal quadernetto autografo B.XI, 6 emergono due soluzioni non proprio affini a quella pagniniana poi adottata dal poeta per la traduzione di questa espressione; di esse la prima è «Mentre canta il vento/ d'un alto pin fra i rami», la seconda «mentre canta al vento/ un pin dagli alti rami»: cfr. E. Bigi, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, in *La Genesi del Canto Notturno e altri studi leopardiani*, Palermo, Manfredi, 1967, p. 30.

¹⁹ H.L. Scheel, *L. und die antike*, München, Verlag, 1959, p. 79.

ne anticipato un passo cruciale del *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez*: «e seppure una volta ci verrà scoperta da lontano la cima di un monte o di una foresta, o cosa tal, non capiremo in noi stessi dalla contentezza; e presa terra solamente a pensare di ritrovarci in sullo stabile e di potere andare qua e là camminando a nostro talento, ci parrà per più giorni di essere beati». Due sono, principalmente, i travasi dall'idillio nell'operetta: l'idea della stabilità (sicura e salda > in sullo stabile) e quella del piacere derivante da essa, presente al v. 10 e poi ai vv. 14 e 16, corrispondente nel *Colombo* a «contentezza» e «beati».

Questa traduzione, seppur ricreata nel ritmo e nei toni (si ricordi la vasta gamma di *enjambement* che ne turba il naturale fluire) tende, peraltro, pur non perdendo mai la sua identità, a interpretare un passaggio interno al nostro poeta, ma essenziale nella dinamica evolutiva del suo modo di scrivere e pensare: il contrasto tra una quiete apparente e talune manifestazioni naturali essenziali a smuovere l'inerzia del paesaggio idillico di un tempo. Senza dubbio, si può parlare di una rappresentazione del vero, seppur placata da una soavità che ne aggira gli aspetti più inquietanti. Oseremmo dire che «nuovi moti dell'animo» imperversano nel giovane, nuove sensazioni in contrasto evidente con l'orrida vita recanatese.

6. Il *Canto funebre di Bione bifolco amoroso*: flussi di sentimentalismo antico

Un testamento vero e proprio della poesia funebre, un pianto in versi, proprio di una certa tradizione poetica, delle gesta del maestro scomparso, un commiato accorato a cui si aggregano discepoli, poeti, natura, città, può essere considerato il III idillio, dando ovviamente per scontato che possa ritenersi attribuibile al poeta siracusano. Infatti la critica più recente lo attribuisce ad un ignoto discepolo di Bione nativo dell'Italia meridionale e vissuto molto tempo dopo rispetto a Mosco. È, comunque, un capo d'opera nel genere lugubre pastorale, tanto da essere giudicata da Leopardi superba, essendo modulata secondo

un tono di grande delicatezza e con la grazia necessaria ad accostare la sciolta semplicità all'estrema raffinatezza linguistica.

La traduzione di questi versi, improntata a una costante ricerca di espressioni melodico-patetiche, rappresenta forse la prima seria vibrazione delle corde intime dell'animo poetico di Leopardi, il simbolo della sua vocazione. Nella suddetta direzione va, infatti, già l'esclamazione che compare per la prima volta al v. 10 e poi ai vv. 18, 25, 33, 49, 54, 66, 76, 87, 139, 151, 158: «Sicule muse incominciate il pianto». Essa altro non ha se non quella funzione di ritornello tipica della poesia bucolica greca e latina, il cui uso verrà ripreso nei futuri canti pisano-recanatesi o nel *Canto notturno*, laddove si riprodurrà questo schema in due invocazioni alla luna (delle quali una è «Vergine luna tale/ è la vita mortale», l'altra «Intatta luna tale/ è il tuo stato mortale»). Anche l'uso di «Rosignuoletti», «armenti», «poggi», «arbori», «agnelle», «mel», «usignol», «rondine», «augel», «tenere colombe» rientrerà nella produzione adulta. Né si può mancare di ricordare, inoltre, qualche significativo richiamo a quell'ambiente agreste, rappresentato qui dalla siringa e dalle canne del pastore scomparso, ma anche dalla silenziosa immobilità della natura che niente scuote al momento della morte. Quest'ultimissimo aspetto, riconducibile al silenzio dei poggi («Tacciono i poggi», v. 31), richiama la *Sera del dì di festa* («già tace ogni sentiero», v. 5), a testimonianza di come manchi anche lì un interlocutore che ascolti l'indomito canto del poeta.

Come spesso nelle versioni classiche di Leopardi anche qui si riproduce il fascino per la mitologia, i cui segni riemergeranno in *Alla Primavera*, ove non solo ricompariranno gli «agresti Pani», ma anche «gli usignoli e le meste rondinelle» sotto la voce del «musicò augel» (v. 71). L'usignolo allude a Filomela, matricida per vendetta dell'oltraggio arrecato dal marito Tereo alla sorella con cui la donna, peraltro, fugge, fronteggiando l'inseguimento dell'uomo grazie alla metamorfosi. Ella muta così in usignolo, mentre Tereo prende le sembianze di un'upupa e Procne di una rondine. Un certo rilievo assume anche la storia di Ceice, sposo di Alcione, disperso in mare a causa di un naufragio, e quella di Memnone, figlio di Aurora, ucciso da Achille a Troia dove era accorso dalla sua patria a sostegno del popolo di Priamo. Viene ricordato, infine, l'amore infelice di Polifemo per Galatea

e, seppur per motivi diversi, quello di Venere per Adone, morto durante una battuta di caccia. Tuttavia, il ritmo del componimento resta sempre fermo all'orizzonte apparentemente statico della vita dei campi, lungi dall'essere trasportato nell'emisfero epico, anche se, a tal proposito, i vv. 105-112 ripropongono una importante contrapposizione di temi e personaggi: nei primi tre appaiono notevoli riferimenti a protagonisti veri e propri dell'epopea omerica (Elena, Menelao, Achille), nei rimanenti, al contrario, non la fanno da padroni «guerra e duol», ma l'amarezza provocata, nella città di Siracusa, dalla scomparsa del maestro Bione che diversamente dagli eroi omerici «cantò sol pane e in un munse le vacche/ menò gli armenti al pasco, ordì zampogne/ vantò dei giovanetti i dolci baci/ Amore in sen nutri piacque a Ciprigna». La morte del pastore segna la fine del canto; essa viene vissuta da Mosco «sulla terra»; a sopravvivere è unicamente il ricordo amaro, la rimembranza dei «ridenti lumi» che gli accende il cuore e che forse non è troppo distante dagli occhi «ridenti e fuggitivi» di Silvia, né dal passo dei soldati greci che, in *All'Italia*, «ridenti», offriranno eroicamente il petto alle lance nemiche. Ecco esplicitarsi, allora, fin da questa età, il passaggio repentino dalla gioia al dolore, in modo non proprio diverso da quando, nei vv. 141-150, si evidenzierà il palese tentativo leopardiano di contrapporre la transizione irreversibile dell'uomo dalla vita alla morte alla rinascita continua del moto meccanicistico della natura. Tali concetti, infatti, che sotto una forma parzialmente differente appaiono già nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, troveranno una notevole risonanza nei maggiori componimenti, ove riprenderà il contrasto tra il rigenerarsi degli eventi naturali e la labile caducità dell'essere umano. In tal senso, un esempio può essere fornito dai primi quattordici versi di *Alla Primavera*, come dall'ultima strofa del *Tramonto della luna* (vv. 51-68), nella quale anche Scheel ha notato un chiaro riferimento all'idea della sepoltura. Essa è rintracciabile nella «cava fossa» della versione giovanile, nella quale v'è pure il «Ma» (v. 143) che nel componimento più tardo sarà presente al v. 63, sempre nella medesima posizione. Appare essenziale, in conclusione, la funzione svolta, in questa ottica, dalle *Ricordanze*, componimento del 1829, in cui ancora una volta si contrapporrà la rinascita della natura primaverile («Se torna Maggio e

ramoscelli e suoni/ van gli amanti recando alle fanciulle»), alla perdita della donna («[...] Nerina mia per te non torna/ primavera giammai, non torna amore»).

Prima di terminare l'analisi del carme è opportuno ricordare il contributo non indifferente offerto a Leopardi da Pagnini dal quale attinge integralmente alcune espressioni («Sicule muse incominciate il pianto», «appio verde», «crespo aneto», «rivivono un altr'anno», «grandi e forti uomini e saggi», «in cava fossa», «non la invidio però che ha rozza voce»), ispirandovisi nella rinuncia a ogni parafrasi e perifrasi e nell'adozione di un linguaggio aulico che si rispecchia nella scelta dell'endecasillabo sciolto. Tuttavia la vicinanza al suo modello non gli impedisce una certa oscillazione in direzione del patetico e dell'indefinito, in espressioni quali «lunguissimo, infinito eterno sonno», «in tenebroso loco», «sempre muto starai», ma anche in alcune ripetizioni musicali come «ma noi ben guardi [...] e con noi tace». Tra queste l'attributo «eterno» conferito al sonno entra a pieno titolo nella terminologia poetica vera e propria, trovando una sua precisa collocazione anche all'interno dello *Zibaldone*,²⁰ assieme all'uso del superlativo, presente in componimenti come *Il primo amore* («soavissimi», v. 28), *La vita solitaria* («altissima», v. 33), i *Paralipomeni* («latissimo», c. 7, str. 37, v. 8); *L'infinito* («l'eterno», v. 11); il *Cantico del gallo silvestre* («quiete altissima», r. 97).

In conclusione, anche il terzo idillio di Mosco dimostra di avere un'influenza diretta nell'universo dei *Canti*, anche per l'uso di una lunga serie di latinismi («gittaro», «languiro», «empissi», «gir», «citate») i quali, dalle prime canzoni, quelle del 1819-1821, alla *Ginestra*, costituiranno il perno dei versi leopardiani. Il notevole accentuarsi del contrasto tra genesi e distruzione, tra la rinascita del fiore e l'appassire definitivo dell'uomo, fornisce, peraltro, una prova tangibile di un sentimentalismo antico, di uno stato d'animo che, sovrapponendo la dimensione della quiete a una vibrante tensione elegiaca, troverà l'adeguato riscontro già nei primi canti del giovane recanatese.

²⁰ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, con *Premessa* di E. Trevi, Roma, Newton Compton, 1997, p. 1931. Leopardi annota: «Posteri, posterità, (e questo più perché più generale) futuro, eterno, lungo in fatto di tempo, morte, immortale, e cento simili, son parole di senso o di significazione quanto indefinita, tanto poetica e nobile, e perciò cagione di nobiltà, di bellezza ecc. a tutti gli stili».

7. *Europa*: una favola aurorale

Alle spalle della versione del secondo idillio di Mosco, *Europa*, tradotto anch'esso in endecasillabi sciolti, sta, come ribadito, una imponente tradizione letteraria. Orazio e Ovidio, molto prima del Marino, si erano occupati del ratto della fanciulla da parte del padre degli dèi sotto le mentite spoglie di un candido toro sul quale ella si sarebbe spinta in alto mare, raggiungendo l'isola di Creta.

Il componimento è un susseguirsi di situazioni in evoluzione, a partire dal risveglio e dagli iniziali presentimenti della giovane. Già l'incipit immette il lettore in quell'atmosfera di strano presentimento con il quale si assiste al destarsi di Europa e che troverà un degno corrispettivo tematico oltre che terminologico nei primissimi versi del *Sogno*: alcune espressioni come «nelle sue stanze», «nelle mie quiete stanze», o «recasse in don» (preceduta quest'ultima dal vocabolo «donzella») della traduzione, vanno addirittura ben al di là del *Sogno*, trovando posto già nella *Sera del dì di festa* («nelle tue chete stanze»), o, con una variazione, nella *Vita solitaria* («[...] e il Sol che nasce/ i suoi tremuli rai fra le cadenti/ stille saetta, alla capanna mia/ dolcemente picchiando, mi risveglia»), in cui il cambiamento sostanziale sarà rappresentato dall'*enjambement*. Persino nel *Sabato del villaggio* poi ritroveremo, a distanza di più di un decennio, due sintagmi (quello nominale «donzelletta» e quello verbale «reca») a rievocare, seppur lontanamente, l'intreccio con la versione giovanile. Essa rappresenta la genesi di molti spunti linguistici originali come è pure osservabile nel «conformi» del v. 41, che diventa «conforme» del v. 22 di *Alla sua donna*; anche in riferimento a *Silvia*, una donna più carnale che ideale, i vv. 41-42 di questo idillio («[...] ella solea con queste/ tutto il dì sollazzarsi»), troveranno una corrispondenza esemplare ai vv. 13-14: «[...] e tu solevi/ così menare il giorno».

La poeticità della traduzione non si esaurisce, comunque, qui, anzi essa risulta talmente corposa di richiami linguistici da poter essere in questa sede solo sommariamente elencata; si pensi a «vaghissime», «mirando», «leggiadre», «rimirava», «olezza», ma soprattutto a «le viole pallide» ricontestualizzate nell'accostamento molto discusso da Pascoli con le rose del *Sabato del villaggio*.

Dense di significato si rivelano, poi, talune tematiche, tra cui spicca «breve diletto» (al v. 106), che racchiude la concezione del piacere momentaneo, rinvenibile tipicamente nella fanciullezza e inquadrato nell'ottica leopardiana della stasi apparente del male di vivere.

Un altro aspetto importante è rappresentato dall'utilizzo di una serie di attributi, tra cui «intatta» e «novella», successivamente parte integrante del paesaggio lunare leopardiano: il primo dei due verrà accostato alla luna del v. 57 del *Canto notturno*, mentre il secondo, diventerà «recente» («recente luna») al v. 19 del *Sabato del villaggio*; ma, in genere, questo pianeta rappresenterà, col trascorrere degli anni, l'unico interlocutore del canto quasi solitario del poeta ramingo in preda allo sconforto, e verrà ritratto con grande ricchezza di particolari caratterizzazioni: si guardi a «graziosa» (*Alla luna*, v. 1), «cara» (*La vita solitaria*, v. 70), se non addirittura a «silenziosa», «solinga eterna peregrina» e addirittura a «candida» (*Canto notturno*, vv. 2, 61, 38).

Ma al di là dei confronti, che possono apparire vaghi e privi di un rapporto intessuto, esiste una connessione profonda tra il ratto di Europa e i *Canti*; basta guardare all'accostamento frequente tra aggettivo e sostantivo presente nell'ultima parte della versione laddove trovano posto, ad esempio, «patrio tetto» e «lontano monte». Le due espressioni verranno entrambe riprese nell'ambito della produzione poetica futura e non solo: la prima riapparirà al v. 763 del II libro dell'*Eneide*, al v. 17 delle *Ricordanze*, al v. 4 di *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, nel I libro dell'*Odissea* ai vv. 22 e 113, dopo che già nel *Pompeo in Egitto* («patrio suol» s. 2, v. 92) era stata inizialmente individuata; la seconda, nel *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* («e se pure una volta ci verrà scoperta da lontano la cima di un monte», r. 93).

Peraltro la terminologia riscontrabile negli *Idilli* di Mosco, pur ricorrendo ad un vocabolario prettamente bucolico, non è così distante dall'epopea eroica: spesso, le vicende di Europa si svolgono con cadenze tipiche dell'orizzonte epico, come è visibile dall'accostamento di un nume o più in generale di un semidio a una sua particolare dote. Si ricordi, su tutti gli altri, «l'egioco Giove», che pare rinnovare l'epiteto più importante dell'*Iliade* («il pie' veloce Achille»).

Anche qui, in conclusione, la mitologia si inserisce prepotentemente nell'accoppiamento di Venere, la Ciprigna dea, a Giove nell'ordine l'inganno con cui deve essere macchinata l'azione della fanciulla inesperta, o nell'innesto, al termine della versione, di una serie di figure deifiche per ricordare, magari, che Creta è «la selvosa terra» dove Era si è nascosta per partorire Giove, Nettuno e Plutone (già evidenziato dai vv. 13 e ss. dell'*Inno a Nettuno*), senza tralasciare che l'azione dello stesso Zeus verrà nuovamente presa in esame nelle *Iscrizioni greche triopee*, come pure l'antica concezione delle Ore, nelle vesti di ancelle del sole (poi rivalutata nel *Copernico*).

Questi elementi tendono, talvolta, a trasportare il componimento in un'atmosfera diversa e irrimediabilmente divergente da quella ad esso consona, avvicinandolo a un ambiente fastoso e generando così un dibattersi delle due tendenze spesso sapientemente conciliate.

In definitiva, seppur immessi qua e là, forse privi ancora della pregnanza futura, i sintagmi e le movenze espressive del rapimento di Europa denotano la chiara evoluzione dell'officina linguistica leopardiana; ridondanti sono, d'altronde, le «donzelle» o gli «augelli», così come è già silenzioso quel «sentier», quasi costruito ad arte, poi, al fine di costituire un muro invalicabile, premessa necessaria allo sfogo immaginativo.

8. Megara moglie d'Ercole. Un sogno nefasto

«È funesto a chi nasce il dì natale»: un concetto tardo, certo, ma familiare a tutto il tessuto dei *Canti*. Sarà a conclusione del *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*, la riflessione da tanto ricercata o forse il punto di arrivo di un percorso obbligato, ma già si delinea, in tutta la sua freddezza, luogo predominante della IV versione di Mosco. Tradotta in endecasillabi sciolti, rispecchia, più che ogni altra, l'ambiente in cui si sviluppa il colloquio accorato tra Megara e Alcmena, rispettivamente moglie e madre di Ercole, l'eroe reso folle dalle dodici famose fatiche. Tuttavia, lo stile nobile del componimento a

contatto con la semplicità del parlato mette in risalto qua, ma già in *Europa*, come il fasto non basti a domare il fato. Insomma, al di là di ogni aspetto ornamentale, in Megara affiora subito una interrogazione forte, propria dell'animo leopardiano. Dice la donna: «[...] Perché mi fero i numi/ sì sventurata e trista? E al nascer mio/ perché splendè lugubre astro sì crudo?». La sua amara constatazione non è molto diversa da quella del poeta, ancora giovane, del *Sogno*: «[...] e dilettoffi il cielo/ de' nostri affanni [...]».

Il clima di tensione viene poi progressivamente ad accrescersi anche a causa delle continue esclamazioni di dolore («deh», «ah», «miserà me», «ahimè») che culminano nel misfatto dell'uccisione dei figli da parte del padre, non molto diversamente da come Ugo, in *Appressamento della morte*, per ben due volte sarà travolto dal genitore assassino.²¹ Alla figura paterna irrimediabilmente sgradevole, però, Mosco sostituisce la madre amante, proponendo un paragone, ai vv. 30-36 (poi sapientemente analizzato da Leopardi), in cui la donna appare come un «augel», il solito «augellin» leopardiano, che piange i «morbondi figli» logorandosi con «strida acutissime», senza avvicinarvisi, però, per paura del mostro. Questa scena rientrerà più volte nella produzione del poeta marchigiano, rimarcandone momenti critici fondamentali, come già nella *Vita abbozzata* (laddove la madre stride assistendo alla morte dei pargoli proprio come un augel), o nella *Guerra dei topi e delle rane*, dove «il miserel teneramente stride» dinanzi a una scena lugubre di cui sarà protagonista un «serpe acquaiolo», in linea con «l'orrido serpente» che divora i «pulcini» di Megara, seppur nel racconto allucinato di un sogno. Dinanzi a immagini orrifiche di tale portata, Leopardi trae allora una sua considerazione, che poi sarà palese in tutti i maggiori spunti creativi: «Né vidi, né vedrò tregua del pianto». Esprime così uno stato di profondo abbattimento che già nella *Sera*, come poi nella *Vita solitaria*, darà la testimonianza di un animo prostrato e ridotto alla sofferenza, mai però affaticato e sempre pronto

²¹ Idem, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, Roma, Newton Compton, 1997. Si fa riferimento ad *Appressamento della morte*, c. II, vv. 160-168: «Ma la punta a mia gola e' ficco dentro/ e caddi con la bocca in su rivolta/ e' I vital foco tutto non fu spento./ Parveme che l'acciaro un'altra volta/alzasse e di vibrar lo stesso in forse;/ poscia com'um che di lontano ascolta, / l'udii cercar de' l'uscio: indi ritorse/ il passo, e 'n cor piantommi e lasciò 'l brando,/perché l'ultimo ghiaccio là mi corse».

a rimettersi in moto e gridare titanicamente contro un sistema di cose predisposto: «mi getto, e grido, e fremo». Saranno solo, tuttavia, lievi e apparenti sussulti, insufficienti a rin vigorire l'uomo angosciato, le cui speranze ricadranno sempre più nel grigiore della noia, identificata nel contrasto prepotente con la felicità nel v. 91 della versione in esame: «che c'è noia talor la gioia ancora». Il godimento allora altro non si rivelerà, già da questa età, se non temporaneo celarsi degli affanni, sensazione fugace destinata a disperdersi nel dolore del nulla.

Il tedio che non tarda ad affiorare, quasi sovrapponendosi alla felicità, rappresenta, dal canto suo, un modo di essere che, al di là della modernità e dell'epoca della ragione, trova collocazione già nei versi omerici, in cui lo sconosciuto aedo, metafora dell'antichità, così lo evidenziava: «Tutto noia si fa, l'amore e il suono/ e i dolci canti e i graziosi balli». Tali versi, citati dallo stesso Leopardi nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, saranno solo la premessa alla conclusione non certo confortante cui il giovane sempre in quella dissertazione giungerà: «Nessuna cosa è tanto bella che a lungo andare non annoi». È una riflessione universale, possibile in tutte le epoche, anche in quelle nelle quali si esaltano ingenuità e pseudo-certezze, ma è, anche, la constatazione del raggio esistenziale del fato nei confronti dell'uomo, al di là della sua condizione storica. Non è, ad ogni modo, una contraddizione la fuga leopardiana nell'emisfero classico, in quella civiltà che rappresenta la base della sua vocazione artistica; solo in essa, d'altronde, riappaiono, seppur fugaci, le sensazioni di piacere, riscontrabili nelle parole prima che nei modi dei poeti antichi, di quegli uomini consapevoli del male della vita, ma irrimediabilmente tesi ad ovviarlo.

È proprio nel tentativo di attualizzare quel mondo che affiorano anche in questo idillio alcuni latinismi quali «divelse», «venenato strale», anch'essi parte integrante di un linguaggio poetico che colleziona continuamente nuovi tasselli, nonché una serie di concettismi (si ricordi il «vago» o gli «affanni»), premessa vera e propria della grande creazione artistica.

Il pianto di Megara è, in conclusione, il primo gene del dolore universale, seppure i suoi sogni siano solo la premonizione di un dramma prettamente personale.

9. *Amore fuggitivo*. Un «garzon fallace»

È la lunga serie di scritti alle spalle del mito di Amore a farsi carico di rimandarne le origini all'ode anacreontea in cui si fingeva che Venere cercasse il suo pargolo fatto prigioniero dalle Muse, recando con sé il riscatto. Tanto tempo, tante diverse interpretazioni sarebbero intercorse da quell'età alla versione leopardiana, ove la dea avrebbe promesso addirittura un bacio a chiunque le avesse restituito il fanciullo. La rielaborazione, infatti, ha inizio proprio con la rappresentazione della figura della cipride, a cui il contino affida una domanda per la verità estranea ai versi di Mosco. Non è questo però il fulcro del nostro discorso, visto che spesso Leopardi ricorre a perifrasi o stravaganze di sorta che intaccano certamente la letterarietà, non la castità della lingua del poeta ellenistico. (D'altronde, la cultura arcadica, davvero viva in questa fase dei suoi studi, carica densamente la vicenda di un forte *pathos* melodrammatico).

L'aspetto che ci interessa più da vicino è, invece, la costruzione ad arte di una sintassi caratterizzata da certe inversioni o anastrofi davvero singolari: emblematiche in tal senso sembrano le frequenti posposizioni del verbo ausiliare rispetto all'infinito o al participio che regge («veduto-avrebbe», «distinguer-puoi», «gridar-s'udia»), come pure i veri e propri cambiamenti di ritmo che permettono il passaggio da «il prendi, il traggi, il reca», a «donarti vò» o «tu le ricusa». Permane, inoltre, l'uso dell'*enjambement* a creare una tensione interna al verso, e di taluni latinismi (si ricordino «favellar» del v. 12, «mellita voce» del v. 13, «venenoso» del v. 34) che accentuano la cattiveria del fuggitivo.

A tormentare la madre è la sua malizia oltre agli inganni di cui è artefice. In relazione ai canti futuri, però, fondamentale è la sua assimilazione a un uccello saltellante, che troverà una puntuale rievocazione nel *Passero solitario* dove gli «augelli» che «per lo libero ciel fan mille giri» si contrappongono al «solingo augellin» che in disparte osserva il tutto.

10. Tra ninfe agresti e divinità marine: gli *Amanti odiati* e *Alfeo ed Aretusa*

Il VI e il VII carme, tramandati entrambi da Stobeo, vengono modificati da Leopardi almeno nel titolo; Poinsinet, come al solito, aveva dato libero freno al suo istinto di modernizzazione denominando il primo *La chaine* e il secondo *Le fleuve Alphée*. I due carmi sono interessanti soprattutto dal punto di vista metrico-stilistico, il primo dei due si snoda, infatti, in tre quartine di ottonari (abbc deec fgge) con l'ultimo verso tronco. A dare un certo vigore agli *Amanti odiati* sono due divinità agresti, Pane e Fauno, e due boscherecce, Eco e Lidia, le prime tre delle quali già apparse ai vv. 35-40 del III idillio. Esiste poi un motivo, proprio della poesia bucolica, riproposto ai vv. 9-12, ossia la punizione dell'amato incapace di riamare, riportato pure nel conteso *Bifolchetto*. Sullo stesso piano si pone la vicenda di Alfeo, innamorato follemente di Aretusa, la ninfa che Artemide trasforma in fante nell'isola siracusana di Ortigia e che a sua volta si muterà in un fiume destinato a scorrere sotto il Mare Ionio, con cui egli andrà a congiungersi. *Alfeo ed Aretusa* è in quartine di settenari (abcb) con i versi dispari sdruciolati e i versi pari piani, e si segnala per due paragoni importanti nella produzione leopardiana: il primo, linguistico, ripropone al v. 5 l'espressione «in don recando» attestata poi nel *Sabato del villaggio*, come abbiamo già osservato; il secondo, tematico, contiene un argomento, già presente in *Amore fuggitivo*, ai vv. 13-16: «così perito artefice/ fa degli amanti il nume/ che per amore impavido/ nuoti nel mare un fiume». Proprio come Amore, infatti, il dio degli amanti è un esperto ingannatore, capace di avere la meglio sul «grande oceano» (v. 11), proprio per la sua somiglianza al figlio della Cipride.

Molti scrittori antichi si erano occupati del miracolo poetico dell'Alfeo, tra questi Teocrito, Pausania, Plinio, Seneca, Virgilio e Ovidio; ad ogni modo, non ebbe eccessiva influenza sul giovane recanatese, rimanendo troppo avvolto in scene di incantesimi, un po' distanti dalle naturali rappresentazioni dei pastori di Mosco.

11. *Espero*: la «luce tacita»

Rispetto ai precedenti due, notevoli spunti offre al contino l'idillio VIII dal titolo *Espero*, esposto in sei quartine di settenari (abcd efgd) con i primi tre versi sdrucchioli e l'ultimo tronco. Tale componimento, che già Leopardi ipotizzava appartenesse a Bione, descrive la luna accompagnata al tramonto da Venere; la luna, denominata «argentea, pallida», se non addirittura «luce tacita», non passerà inosservata allo sguardo del poeta che la ritrarrà, infatti, oltre che nelle tante maniere che già in precedenza abbiamo osservato, amante del silenzio amico al suo sorgere, cosa già esplicita splendidamente al v. 255 del II libro dell'*Eneide*: «[...] l'amico/ silenzio mosse de la cheta luna». La straordinaria soavità del paesaggio lunare sarà ben presto, però, costretta a confrontarsi con le insidie della natura: nella *Vita solitaria* l'innocente «passegger pacifico» si contrappone alle «malvagie menti», rintracciabili nel «pallido ladron» e nel «drudo vil» che molestano la «tacita via» del mondo sinistro. A Leopardi importa primariamente conservare il mutismo della «notte placida» (v. 18) che richiama, seppur all'inverso, l'attacco («placida notte») dell'*Ultimo canto di Saffo*, in cui la luna sembra la nota più viva di un paesaggio suggestivo, paragonabile addirittura a quella della bella ode *Alla luna* di Milady Montaignu, tradotta dal fratello di Giacomo, Carlo, e pubblicata nel 1816 in un opuscolo per nozze, insieme ad alcuni *Scherzi epigrammatici* dal greco.

Seppur breve nella sua struttura, il canto in onore di Espero consacra la funzione del pianeta silenzioso, il cui alzarsi è necessario a spazzare via la monotonia dell'oscurità, riportando il giovane in una dimensione naturalmente idillica, nella condizione ideale, insomma, per illudersi, per immaginare, servendosi di quegli elementi opportuni ad aggirare il vero.

12. Conclusioni

La fuga nell'emisfero classico ha per il giovane Leopardi il significato di far rivivere un mondo, l'unico, sono parole di Sergio Solmi,

«sempre intatto e risplendente di mito e soprastoria»,²² ma anche il solo, possiamo aggiungere, che consente di dare sfogo a quelle sensazioni indefinite, a quella vaghezza tanto cara al recanatese e facilmente rinvenibile, successivamente, in una vista impedita o in un suono imprecisato, elementi essenziali della futura creazione artistica.

Anche gli *Idilli* di Mosco vanno rivisti in questa ottica: essi si configurano come fase primordiale della migliore poesia leopardiana, al punto da trovare in futuro un riscontro adeguato nell'effervescenza sentimentale dell'*Infinito* e *Alla luna*, nelle vie dorate e negli orti di *A Silvia*, nonché nella particolare lucentezza di un corso di fiume lavato dalla pioggia come nella *Quiete dopo la tempesta*. I tratti tematici di alcuni di essi avvicinano inequivocabilmente il poeta, peraltro, alla voce più rappresentativa del sentimentalismo preromantico, a quel poeta, Salomon Gessner, che probabilmente ispira i primi componimenti a partire proprio dalle *Rimembranze*. Nel canto sconsolato di Dameta, infatti, dove la tradizione idillico-pastorale viene avvolta dai veli funebri di un discorso di morte, si può scorgere il moto propiziatorio dell'idillio leopardiano; in un canto, cioè, che sembra gettare sempre un'ombra di dolore sulle scene della ingannevole, impedita serenità dei paesaggi lunari o campestri, solo apparentemente descrittivi. E ovunque lo si guardi si nota un dibattersi incessante di piacere e orrore, di spaurimento e dolcezza che troverà per la prima volta nell'*Infinito* il suo punto di perfetto equilibrio.

Tuttavia, il contino giunge ad una conclusione: guardare alla realtà disilluso con il filtro dell'immaginazione, finendo per rendere efficace la poesia solo per mezzo delle illusioni. In questa ottica egli si ispira spesso alle traduzioni esaminate, dalla cui rielaborazione si coglie la nascita della sua personalità, quale si viene delineando allorché, concluso il cammino impervio della formazione, tende inequivocabilmente ad una originalità talvolta anche ricercata; pertanto, permangono e in alcuni casi si consolidano determinate diversificazioni rispetto al modello, rese ancor più evidenti nell'accentuazione di toni foschi e pessimistici che dimostrano come Leopardi, all'età di appena diciassette

²² S. Solmi, *Studi leopardiani, note su autori classici italiani e stranieri*, a cura di G. Pacciano, Milano, Adelphi, 1987.

sette anni, sia in grado di tradurre versi poetici, usandoli allo stesso tempo come spunto di una personale rielaborazione.

In tal senso l'idillio V assume un fascino particolare, pur essendo forse la sintesi di tanti dissidi giovanili e nutrendosi di un carattere fortemente descrittivo, troppo edonistico, come osserva lo stesso Walter Binni che ribadisce: «al massimo potrebbe avere qualche raccordo con i margini più tradizionali e convenzionali che ritorneranno poi nel 1819 intorno ai centri più intensi dell'idillio leopardiano, configuratosi sempre più nelle forme di una poesia esprimente situazioni, affezioni, avventure storiche del proprio animo».²³

Per concludere, è innegabile che Mosco agisca in Leopardi proprio mentre la matrice omerico-virgiliana si prepara a dettare le sue leggi e la filosofia teofrastea a spezzare il mito delle illusioni antiche, imprimendo nel giovane quelle parole-chiave fucine di immagini indefinite, le uniche in grado di alimentare un messaggio poetico, senza inaridirlo nel labirinto della realtà.

²³ W. Binni, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci, con la collaborazione di M. Dondero, Scandicci (Fi), La Nuova Italia, 1994, p. 32.

Vincenzina Levato

Dal 'danno' al 'rimedio': un percorso leopardiano

L'area della satira leopardiana è circoscrivibile con sufficiente precisione: le «prosette satiriche», le *Operette morali*,¹ *I nuovi credenti*, i *Paralipomeni della Batracomiomachia*. Alla scrittura satirica Leopardi affida la smentita del mito del progresso e della perfettibilità del genere umano. I cortocircuiti che scattano a proposito di questi temi tra lo *Zibaldone* e le opere poetiche (in particolare, tra i *Canti*, la *Palinodia al marchese Gino Capponi*) e di invenzione (*Operette morali*) sono molteplici, a testimonianza della centralità e della quasi ossessiva ricorrenza di certe problematiche all'interno del pensiero leopardiano.² Tra il *Dialogo di Tristano e di un Amico* (1832) e la *Palinodia* (1835), posti entrambi, non casualmente, a suggello delle edizioni napoletane delle *Operette* e dei *Canti*, le riflessioni di Leopardi sul senso e sulla portata della civilizzazione, sulla fede nel perfezionamento illimitato dell'uomo, si condensano nella forma di un testamento che travalica l'ambito letterario: meno solenne quello della *Palinodia*, perché giocato sul modulo della finta ritrattazione, più austero e doloroso quello del *Tristano*.

¹ Occorre però distinguere, come avverte Blasucci, tra 'satira' e 'riso', che sottrae alla prima modalità espressiva una parte consistente delle *Operette*, in particolare la *Storia del genere umano*, il *Dialogo della Natura e di un Anima*, il *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*, il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*, il *Dialogo della Natura e di un Islandese*. Cfr. L. Blasucci, *I tempi della satira leopardiana*, in *I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, p. 210.

² Ciò sarebbe sufficiente a riscattare il Leopardi satirico, anche senza considerare i risultati più propriamente artistici, dallo stato di inferiorità in cui una parte della critica lo ha lungamente relegato.

La costanza e la circolarità delle tematiche tra un testo e l'altro rendono possibili riferimenti precisi, che collegano alcuni punti nevralgici della meditazione di Leopardi. In particolare l'accesa polemica contro quanti attribuivano certe sue posizioni eccessivamente pessimistiche a un'esperienza di vita dolorosa e infelice,³ l'irrisione del primato delle gazzette⁴ e della diffusione delle scienze statistiche,⁵ infine la condanna della presunzione che la felicità delle masse sia possibile a dispetto di quella individuale,⁶ stringono in un nodo indissolubile i due componimenti. Ciò che li differenzia è sostanzialmente il fatto che, mentre nell'epistola in versi la finzione palinodica resiste quasi sino alla fine (se si esclude l'intermezzo «Quale un fanciullo, con assidua cura»), nel *Tristano* è ridotta a brevi enunciazioni in seguito alle quali lo scrittore non può esimersi dall'esprimere la propria «filosofia dolorosa, ma vera». Comunque, è all'interno delle problematiche che qui si dibattono che si ricapitola con forza stringente l'intero senso dell'esperienza leopardiana, che nella *Ginestra* troverà il suo epilogo e la sua sublimazione lirica. La presa d'atto dell'«arido vero» consentirà ancora possibilità di canto. Le acquisizioni della ragione non spegneranno la voce della poesia, secondo il supremo monito leopardiano a «convertir la ragione in passione».

³ «E sentendo poi negarmi, non qualche proposizione particolare, ma il tutto, e dire che la vita non è infelice, e che se a me pareva tale, doveva essere effetto d'infermità, o d'altra miseria mia particolare, da prima rimasi attonito, sbalordito, immobile come un sasso [...]» (*Dialogo di Tristano e di un amico*, in *Operette morali*, in *Poesie e prose*, II, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1988, p. 212; d'ora in poi *Tristano*). «Fra meraviglia e sdegno,/ dall'Eden odorato in cui soggiorna,/ rise l'alta progenie, e me negletto/ disse, o mal venturoso, e di piaceri/ o incapace o inesperto, il proprio fato/ creder comune, e del mio mal consorte/ l'umana specie» (*Palinodia al marchese Gino Capponi*, in *Canti*, a cura di L. Felici, Roma, Newton Compton, 1996, vv. 7-13; d'ora in poi *Palinodia*).

⁴ *Tristano*: «Credo ed abbraccio la profonda filosofia de' giornali, i quali uccidendo ogni altra letteratura e ogni altro studio, massimamente grave e spiacevole, sono maestri e luce dell'età presente» (pp. 216-217). *Palinodia*: «Alfin [...] viva rifulse/ agli occhi miei la giornaliera luce/ delle gazzette. Riconobbi e vidi/ la pubblica letizia, e le dolcezze/ del destino mortal» (vv. 13-20).

⁵ Cfr. *Tristano*, p. 218, e *Palinodia*, vv. 135-153.

⁶ *Tristano*: «Gl'individui sono spariti dinanzi alle masse, dicono elegantemente i pensatori moderni. [...] Lasci fare alle masse; le quali che cosa sieno per fare senza individui, essendo composte d'individui, desidero e spero che me lo spieghino gl'intendenti d'individui e di masse, che oggi illuminano il mondo» (p. 217). *Palinodia*: «Ma novo e quasi/ divin consiglio ritrovàr gli eccelsi/ spiriti del secol mio: che, non potendo/ felice in terra far persona alcuna, a ricercar si diero/ una comun felicità» (vv. 197-202).

Lo *Zibaldone* contiene la ratifica e la verifica sistematica di ciò che viene enunciato in sede poetica sotto le mentite spoglie della ritrattazione ironica. Il dissenso di Leopardi rispetto al mito della perfettibilità, di un progresso continuo e inarrestabile, emblema del «secol superbo e sciocco», anche se diviene più vistoso negli ultimi anni, informa di sé tutta la sua produzione letteraria. È questo sicuramente un nucleo concettuale intorno a cui gravitano e di cui si nutrono le riflessioni sulla natura, sulla ragione, sulla civiltà, sulla società. L'assunto di partenza è chiaro e, soprattutto, è di antica data: «Dice Macchiavelli che a voler conservare un regno una repubblica o una setta, è necessario ritirarli spesso verso i loro principii. [...] Ed io dico nello stesso senso; a voler conservare gli uomini, cioè farli felici, bisogna richiamarli ai loro principii, vale a dire alla natura» (*Zib.* 222; 23 Agosto 1820).⁷ Anzi, l'unica perfezione a cui l'uomo può aspirare è appunto quella di «conoscersi incapace affatto a perfezionarsi» (*Zib.* 407; 9-15 Dicembre 1820). Di conseguenza, ogni passo in avanti attuato sulla strada della civilizzazione e del potenziamento della società (in cui sostanzialmente si risolve il progresso), non solo è meramente illusorio, ma, in quanto allontana l'uomo dalle disposizioni originarie della natura, costituisce un irrimediabile regresso e determina una sempre crescente infelicità.

In Leopardi vige la convinzione che la natura abbia attuato tutti i mezzi possibili per impedire l'allargamento della società umana, la quale, se assume proporzioni eccessive, si converte in una forma di barbarie. Tra gli ostacoli frapposti dalla natura all'incivilimento Leopardi addita il fenomeno della scarsa diffusione di una lingua unitaria. Originariamente la natura aveva fatto sì che essa «non potesse essere uniforme se non fra pochissimi», limitando in questo modo il perfezionamento della società che, come la lingua, progredisce essenzialmente estendendosi. Ne consegue che «essendo la lingua l'istrumento principale della società, la società destinata agli uomini dalla natura, era una società di pochissima influenza, una società lassa, e non capace di corromperli, una società poco maggiore di quella ch'esiste fra i bruti [...]» (*Zib.* 937-938; 12-13 Aprile 1821).

⁷ G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997; si citerà sempre da questa edizione, indicando tra parentesi il numero delle pagine dell'autografo.

L'idea che precocemente si impone è la necessità di distinguere tra la perfettibilità della società e quella dell'uomo in quanto esse, lungi dal coincidere o dal procedere di pari passo, si escludono a vicenda (la prima formulazione di questa tesi all'interno dello *Zibaldone* risale al 1820). La confutazione leopardiana della teoria della perfettibilità si assesta poi intorno ad almeno tre elementi fondamentali: a) la progressione infinita, b) l'eccezionalità, c) la casualità.

a) La similitudine tra le epoche della storia e le età della vita consente di rilevare il paradosso secondo il quale l'umanità dovrebbe essere maggiormente felice nella modernità e l'uomo nella vecchiaia. Ma, nota Leopardi, sarebbe assurdo o quanto meno contraddittorio che «la felicità, cioè la perfezione dell'essere, dovesse naturalmente trovarsi nel tempo della decadenza e quasi corruzione di detto essere», cioè nella vecchiaia dell'umanità (*Zib.* 1555; 24 Agosto 1821). Inoltre, il carattere di processo perpetuamente in atto del progresso da un lato sottrae positività a ogni tappa precedente quella attuale, dall'altro impedisce il profilarsi di una meta definitiva, di perfezione assoluta, proprio perché l'esistenza, e con essa il progresso, si perpetua all'infinito, secondo la conclusione non «poetica» ma «filosofica» del *Cantico del gallo silvestre*: «l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà mai fine». Leopardi sostituisce poi al concetto di perfezione assoluta quello di perfezione relativa. Quest'ultima, con uno scatto paradossale, si traduce a sua volta in perfezione assoluta. Infatti dal presupposto che «Non v'è quasi altra verità assoluta se non che *Tutto è relativo*» (*Zib.* 452; 22 Dicembre 1820) deriva che tutti gli esseri hanno «la ragione della loro perfezione in se stessi»; di conseguenza «tutte le perfezioni relative diventano assolute» (*Zib.* 1792; 25 Settembre 1821).

b) L'apparente privilegio concesso all'uomo, rispetto alle altre specie viventi, di perfezionarsi all'infinito si converte in uno svantaggio e in un difetto. Cade la presunta superiorità dell'uomo al quale la natura, a differenza degli altri esseri, avrebbe donato non la perfezione, cioè il «fine», bensì soltanto «il mezzo di ottenerla»: «E di più un mezzo o inefficace e quasi illusorio, o così poco efficace, che, lasciando gl'infiniti ostacoli, e l'immenso spazio di tempo che s'è dovuto passare prima di ridurci allo stato presente, in questo ancora non possiamo esser tanto arditi nè sciocchi da darci per perfetti (che vorrebbe dir felici,

quando siamo il contrario): e oltre a questo non sappiamo quando lo potremo essere» (*Zib.* 2394; 5 Marzo 1822).⁸

c) Il banco di prova dinanzi al quale la teoria della perfettibilità viene inficiata in maniera irrimediabile è il carattere del tutto casuale di ogni scoperta o invenzione che abbia procurato un avanzamento dell'uomo sulla strada della civiltà. Il fatto che il progresso sociale si sia determinato in base alle leggi instabili e imprevedibili del caso lo priva di ogni connotazione positiva:

La nostra civiltà, che noi chiamiamo perfezione essenzialmente dovuta all'uomo, è manifestamente accidentale, sì nel modo con cui s'è conseguita, sì nella sua qualità. [...] E questo genere di pretesa perfezione a cui siam giunti o vicini, è una delle diecimila diversissime condizioni a cui potevamo ridurci, e che avremmo pur chiamate perfezioni. Consideriamo le storie, e le fonti del nostro stato presente, e vediamo quale infinita combinazione di cause e circostanze differentissime ci abbia voluto a divenir quali siamo. La mancanza delle quali cause o combinazioni ec. in altre parti del globo, fa che gli uomini o restino senza civiltà, e poco lontani dallo stato primitivo, o siano civili (cioè perfetti) in diversissimo modo, come i Chinesi. Dunque è manifesto che la nostra civiltà, che si crede essenzialmente appartenerci, non è stata opera della natura, non conseguenza necessaria e primordialmente preveduta delle disposizioni da lei prese circa la specie umana (e tale dovrebb'essere s'ella fosse perfezione), ma del caso (*Zib.* 1570-1571; 27 Agosto 1821).⁹

⁸ Ad avallare questa tesi interviene la considerazione che gran parte dei popoli che abitano la terra vive ancora in uno stato di barbarie: «Se era intenzione della natura, facendo l'uomo così debole e disarmato, che egli provvedendo alla vita ed al ben essere suo coll'ingegno, arrivasse allo stato di civiltà; perché tante centinaia di nazioni selvagge e barbare dell'America, dell'Africa, dell'Asia dell'Oceania, non vi sono arrivate ancora, non hanno fatto alcun passo per arrivarvi, e certo non vi arriveranno mai, né saranno mai civili in niun modo (o non sarebbero mai state), se noi non ve li ridurremo (o non ve gli avessimo ridotti)?» (*Zib.* 4265-4266; 30 Marzo 1827).

⁹ Lo stesso rilievo è presente, con maggiore articolazione, anche in *Zib.* 830-838 (21 Marzo 1821). In conclusione del pensiero Leopardi scrive: «Paragonate ora questa incredibile negligenza della natura, nell'abbandonare a un mezzo sì incerto lo scopo primario della primaria specie di viventi, cioè la felicità dell'uomo; con quella certezza e immancabilità di mezzi che la natura ha adoperata per tutti gli altri suoi fini, ancorchè di minore importanza: e giudicate se si possa mai supporre per vera». Particolarmente significativa è la casualità

Per di più la casualità del progresso sociale, sommata alla non esistenza di un limite, fa in modo che non si possa prevedere una meta, né definire in maniera precisa in cosa dovrebbe consistere questa 'pretesa' perfezione: «Ma la nostra civiltà o farà sempre nuovi progressi, o tornerà indietro. Un limite, una meta (secondo i filosofi) non si può vedere, e non v'è. Molto meno un punto di mezzo. Dunque non sapremo mai in eterno che cosa e quale propriamente debba esser l'uomo, nè se noi siamo perfetti o no ec. ec.» (*Zib.* 1613; 2 Settembre 1821).

Tutte queste argomentazioni sono sintetizzate e trasfigurate poeticamente nella *Scommessa di Prometeo* (1824), che si colloca non a caso tra le operette più decisamente satiriche. Anzi, si potrebbe affermare che le conclusioni a cui Leopardi perviene nella *Scommessa* sono ancora più radicali di quelle espresse nello *Zibaldone*, dove lo stato di natura viene ancora prospettato come condizione indispensabile per la felicità.¹⁰ Lo spettacolo del genere umano che si offre a Prometeo e a Momo è costituito da episodi di barbarie e di degenerazione. Il viaggio di perlustrazione della terra, intrapreso da Prometeo con l'intento di mostrare a Momo la perfezione dell'uomo e risarcirsi così della delusione per la mancata vittoria del concorso bandito dalle Muse (che avrebbe premiato la migliore delle invenzioni), si risolve nella presa d'atto, da parte dello stesso Prometeo, della condizione di barbarie in cui versa l'essere umano anche in uno stadio avanzato di civiltà. In America i due assistono ad uno spettacolo di antropofagia (un uomo mangia i propri figli), in Asia al rogo di una vedova, in Europa all'omicidio (ancora dei propri figli) e poi al suicidio di un inglese, pervenuto al compimento di tali atti per semplice «tedio della vita». Ancora prima di quest'ultima conferma è Momo a condensare, con un tono tra amaro e sarcastico, il senso dell'irrimediabile imperfezione umana:

Avverti eziandio, che delle cinque parti del mondo una sola, nè tutta intera, e questa non paragonabile per grandezza a veruna delle altre

della scoperta del vetro, di cui hanno beneficiato in maniera determinante tutte le scienze (cfr. *Zib.* 2602-2606; 10 Agosto 1822).

¹⁰ Cfr. G. Benvenuti, *Un cervello fuori di moda. Saggio sul comico nelle "Operette morali"*, Bologna, Pendragon, 2001, p. 127: «Nella *Scommessa di Prometeo*, [...], la logica della satira, che vuole un ribaltamento totale della convinzione che l'uomo sia la più perfetta delle creature, spinge Leopardi ad andare oltre le considerazioni espresse nello *Zibaldone*, dove la felicità naturale non era ancora del tutto esclusa dall'orizzonte teorico».

quattro, è dotata della civiltà che tu lodi; aggiunte alcune piccole porzioncelle di un'altra parte del mondo. E già tu medesimo non vorrai dire che questa civiltà sia compiuta, in modo che oggidì gli uomini di Parigi o di Filadelfia abbiano generalmente tutta la perfezione che può convenire alla loro specie. Ora, per condursi al presente stato di civiltà non ancora perfetta, quanto tempo hanno dovuto penare questi tali popoli? Tanti anni quanti si possono numerare dall'origine dell'uomo insino ai tempi prossimi. E quasi tutte le invenzioni che erano o di maggiore necessità o di maggiore profitto al conseguimento dello stato civile, hanno avuto origine, non da ragione, ma da casi fortuiti: di modo che la civiltà umana è opera della sorte più che della natura: e dove questi tali casi non sono occorsi, veggiamo che i popoli sono ancora barbari; con tutto che abbiano altrettanta età quanta i popoli civili. [...] considera un poco se forse la tua sentenza circa il genere umano fosse più vera acconciandola in questa forma: cioè dicendo che esso è veramente sommo tra i generi, come tu pensi; ma sommo nell'imperfezione, piuttosto che nella perfezione [...]. Aggiungi che la civiltà umana, così difficile da ottenere, e forse impossibile da ridurre a compimento, non è anco stabile in modo, che ella non possa cadere.¹¹

La critica leopardiana della civiltà moderna si sviluppa attraverso il costante confronto con quella antica. Quest'ultima si configura come il punto di riferimento imprescindibile, il termine di paragone alla luce del quale è possibile leggere la modernità. Se il fine dell'incivilimento doveva consistere nel «ricondurci appresso a poco alla civiltà antica offuscata ed estinta dalla barbarie dei tempi di mezzo», il risultato è stato di tutt'altra specie. L'eccesso di civiltà ha prodotto snaturamento, corruzione, allontanamento dallo stato di grazia originario: «Lo scopo dell'incivilimento dovea esser di togliere la ruggine alla spada già bella, o accrescergli solamente un poco di lustro. Ma siamo andati tanto oltre volendola raffinare e aguzzare che siamo presso a romperla» (*Zib.* 162; 10 Luglio 1820).

Il 'progresso' (nel senso etimologico di 'andare avanti', privo cioè di qualsiasi connotazione di valore) è un dato assolutamente intrinseco e ineliminabile della storia umana, che è caratterizzata non dalla fissazione permanente in uno stadio particolare ma da «un passaggio con-

¹¹ *La scommessa di Prometeo*, in *Poesie e prose* cit., pp. 59-60.

tinuo da un grado di civiltà ad un altro, poi all'eccesso di civiltà, e finalmente alla barbarie, e poi da capo» (*Zib.* 403; 9-15 Dicembre 1820). Il prevalere della ragione sulla natura, la costituzione di una società lontana da quella naturale, l'infelicità che ne è derivata, hanno determinato uno stato di corruzione dal quale «l'uomo non può tornare indietro senza un miracolo».

Nei pensieri annotati nello *Zibaldone* tra la fine del 1820 e l'inizio del 1821 all'interno di questa visione negativa si aprono squarci che, secondo Luigi Baldacci, lasciano addirittura «residui ottimistici». Se è vero, come sostiene il critico, che il «sentimento dell'irreparabile e dell'irreversibile pervade tutto il pensiero di Leopardi» e costituisce «il più forte ostacolo all'idea di un orientamento progressivo»,¹² è altresì incontrovertibile che al fondo di ogni analisi tramata della più lucida e disperata negatività agisce, se non un impulso ricostruttivo, almeno una tensione incoercibile a porre un argine, a disinnescare il nucleo compatto del nulla, a individuare un rimedio, sia pure estremo, provvisorio, fragile. Di qui la formulazione dell'ipotesi di una 'civiltà media', all'interno della quale soltanto può essere attinto il massimo grado di felicità a cui ormai l'uomo può aspirare.

Questo tipo di civiltà si basa sull'equilibrio tra natura e ragione ed è stabilito dalla religione, la quale mostra all'uomo l'«insufficienza» della ragione, «la corruzione che ha introdotto nell'uomo, e l'impossibilità ch'ell'ha di felicitarci» (*Zib.* 407). Nel riconoscimento di questi limiti consiste l'unica perfezione della ragione, l'unico rimedio che essa può porre ai danni che ha provocato. La religione, in particolare quella cristiana, può riavvicinare l'uomo moderno a quello antico, facendo rinascere e alimentando «quelle illusioni che costituiscono lo stato di civiltà media, il più felice stato dell'uomo sociale e corrotto insanabilmente, stato dove si concede tanto alla natura, quanto è compatibile colla società» (*Zib.* 408).¹³

La civiltà media si costruisce su una «mezza filosofia», cioè su una conoscenza parziale della verità che non conduce all'impotenza e all'i-

¹² L. Baldacci, *Due utopie*, in *Il male nell'ordine. Scritti leopardiani*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 45 e 48.

¹³ In vari passi dello *Zibaldone* Leopardi ribadisce l'accordo del suo 'sistema' con il Cristianesimo.

nattività. Il ragionamento leopardiano è stringente nelle sue deduzioni: «L'ignoranza parziale può sussistere [...] anche nell'uomo alterato dalla ragione, anche nell'uomo ridotto in società. Può dunque servire di *stabile* fondamento a un maggiore o minor numero di credenze naturali; dunque tener l'uomo più o meno vicino allo stato primitivo, dunque conservarlo più o meno felice» (*Zib.* 420; 18 Dicembre 1820). Se la causa originaria della corruzione e della decadenza dell'uomo è l'eresia della conoscenza (è questo un punto di tangenza del pensiero leopardiano con il Cristianesimo), la ragione deve rinvenire al proprio interno un antidoto a se stessa, sviluppando quelli che Leopardi definisce «gli errori della mezza filosofia». Essi possono servire ad attenuare il male provocato da «errori più anti-vitali, sebben derivati anche questi in ultima analisi dalla filosofia, cioè dalla corruzione prodotta dall'eccesso dell'incivilimento» (*Zib.* 521; 17 Gennaio 1821).

Il motivo dell'infelicità come prezzo della conoscenza verrà coerentemente sviluppato, di pari passo con la confutazione della teoria della perfettibilità, nel *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, scritto nel 1824 e collocato in posizione conclusiva dell'edizione del 1827 delle *Operette*. Il danno prodotto dall'uso eccessivo e spericolato della ragione e, dunque, dalla conoscenza del «misero e freddo vero» consiste nella realizzazione di una nuova forma di barbarie, questa volta causata «dalla ragione e dal sapere, e non dall'ignoranza».¹⁴ Il risultato è insomma che la filosofia, nata per placare l'infelicità dell'uomo, deve ora provvedere a correggere se stessa e le proprie aberrazioni.¹⁵

A partire dal gennaio 1821 le riflessioni di Leopardi sui temi della natura, della ragione, della felicità, cominciano a perdere il loro statuto assiomatico, la loro configurazione astratta, per intrecciarsi ad analisi concrete e puntuali dei problemi della politica e della società. Rimane però fermo il fatto che in Leopardi l'interesse per la società è solo una derivazione della continua attenzione rivolta alla natura, come lo scrittore stesso dichiara nella lettera al Vieusseux del 4 marzo 1826: «Però

¹⁴ *Dialogo di Timandro e di Eleandro*, in *Poesie e prose* cit., p. 181.

¹⁵ In questo senso deve essere interpretato il riferimento all'ultrafilosofia presente in *Zib.* 115 (7 Giugno 1820): «E un popolo di filosofi sarebbe il più piccolo e codardo del mondo. Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. E questo dovrebb'essere il frutto dei lumi straordinari di questo secolo». Cfr. anche *Zib.* 305 (7 Novembre 1820).

siate certo che nella filosofia sociale io sono per ogni parte un vero ignorante. Bensì sono assuefatto ad osservar di continuo me stesso, cioè l'uomo in se, e similmente i suoi rapporti col resto della natura». ¹⁶

Le riflessioni intorno al problema sociale costituiscono un *leitmotiv* dello *Zibaldone*; nell'*Indice* dell'opera (compilato nel 1827) Leopardi provvede anche a raggruppare numerosi passi relativi a questo argomento (circa settanta) sotto il titolo di «machiavellismo di società». L'assunto iniziale, che dirige e condiziona lo scavarsi di questo sentiero all'interno del groviglio dello *Zibaldone*, è individuato nella «necessità della natura alla felicità dell'uomo anche sociale, e l'impossibilità precisa di rimediare alla mancanza o deprivazione di lei» (*Zib.* 543; 22-29 Gennaio 1821). ¹⁷ Lo scopo di ogni comunità organizzata è il «ben comune» dei propri componenti, che ad esso cospirano secondo un principio di unità sottomettendo gli interessi particolari a quelli generali. Nell'allontanarsi da questa finalità la società diventa nociva e perde la propria ragione di esistere perché non arreca più alcun vantaggio all'individuo convertendosi, al contrario, in un «male infinito». La forma politica che più le si addice è pertanto quella che prevede la supremazia di un solo individuo su tutti gli altri, cioè la monarchia assoluta.

Tuttavia, le società umane, a differenza di quelle animali che non ammettono cambiamenti ed evoluzioni, subiscono progressive variazioni, per cui l'istituto iniziale della monarchia (che dal punto di vista naturale sarebbe relativamente perfetto) è destinato a degenerare e a trasformarsi in tirannide e comunque la sua sorte è legata alla virtù del principe. Perduta la monarchia che, coincidendo con «lo stato vero ed essenziale della società», ne garantisce l'esistenza e lo scopo, «l'arte, la ragione, la meditazione, il sapere, la filosofia si fanno avanti per supplire all'assenza o corruzione della natura, rimediarci, sostituire i loro (pretesi) mezzi di felicità, ai mezzi della natura» (*Zib.* 561-562). Fuoriuscendo dal piano della natura (sia pure per intrinseca costituzione), l'uomo è destinato a tracciare un percorso segnato da imperfe-

¹⁶ In *Epistolario*, I, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 1097.

¹⁷ Nelle pagine scritte tra il 22 e il 31 gennaio 1821 si dispiega un vero e proprio piccolo trattato sulla società.

zioni e cadute, tanto che dall'inizio dell'impero romano in poi «il mondo ha marcito» (*Zib.* 574). Solo nelle repubbliche greche («fino alle guerre persiane», precisa Leopardi) e in quella romana («fino alle puniche») è possibile riconoscere un assetto sociale libero e democratico (la cui precarietà deriva dalla difficoltà di mantenere a lungo uno stato di uguaglianza). L'osservazione della realtà contemporanea induce Leopardi a considerazioni non meno negative: la soluzione del governo perfetto non è stata individuata, si procede per «modificazioni, aggiunte, distinzioni» (*Zib.* 576).

In questa fase del pensiero leopardiano la corruzione sociale viene considerata ancora l'effetto di una degenerazione storica e non un dato atemporale e assoluto. Tra il 1820 e il 1822 Leopardi scrive inoltre le «prosette satiriche» (*Dialogo Galantuomo e Mondo*, gli abbozzi della *Novella Senofonte e Machiavello*, ecc.) che, se da un lato documentano il profilarsi di quel «machiavellismo di società» che troverà la sua formulazione più compiuta nei *Pensieri* e che verrà variamente declinato nello *Zibaldone*, dall'altro certificano la fiducia di fornire agli uomini «un codice del saper vivere» e di recare giovamento con «le armi del ridicolo» al proprio «ridicolissimo e freddissimo tempo».¹⁸

Ma già nel corso del 1821 la visione negativa dell'uomo all'interno della dimensione sociale si accentua; nello *Zibaldone* cominciano a serpeggiare argomentazioni decisamente pessimistiche, che verranno enunciate e chiarite in maniera assiomatica e definitiva nel 1823. La conclusione a cui Leopardi progressivamente perverrà è che la vita associata è quanto di più lontano dalla condizione naturale dell'uomo (si intende che l'osservazione leopardiana non si riferisce alla società così come si è storicamente definita ma alla società *tout court*). Intanto si riconosce subito che nel contrarre un legame sociale l'uomo è costretto a rinunciare ad alcune sue prerogative o «qualità essenziali e naturali», cioè la libertà, l'indipendenza e l'uguaglianza; ne consegue che la società «è uno stato che non conviene all'uomo, non corrisponde alla sua natura», è sommamente imperfetto. Al contrario, perfetto è lo stato delle api, per le quali la natura ha predisposto «soggezione e disuguaglianza» rispetto ad alcuni individui (*Zib.* 581-588; 29-31 Gennaio 1821).

¹⁸ Cfr. *Zib.* 1393 (27 Luglio 1821).

Comunque la natura aveva originariamente provveduto a realizzare una società «larga e poco ristretta», all'interno della quale venisse in qualche modo neutralizzato l'odio di ciascun essere umano per il proprio simile. L'odio è infatti, secondo Leopardi, la conseguenza necessaria dell'amor proprio (detto anche «amore di preferenza»), cioè dell'egoismo.¹⁹ Che l'odio sia una caratteristica naturale è ribadito in un passo del 1827 (*Zib.* 4280), in cui si evocano il «furore», la «smania», il «dolore estremo» suscitati negli animali e nei bambini dalla visione della propria immagine riflessa in uno specchio: «Amor grande datoci dalla natura verso i nostri simili!!», commenta Leopardi. Per questo motivo nel «primitivo disegno» della natura esisteva, come per le altre specie, «una società accidentale, e nata e formata dalla passeggera identità d'interessi, e sciolta col mancare di questa» (*Zib.* 873; 30 Marzo-4 Aprile 1821). Col passare del tempo le società sono divenute sempre più 'strette', sia «tra gl'individui di una stessa società» sia «tra le diverse società, tanto che ormai «l'Europa forma una sola famiglia» (*Zib.* 874-875). In un passo scritto il 19 ottobre 1821 tutte queste argomentazioni si ricapitolano in una conclusione perentoria, che non ammette più obiezioni: «l'uomo non è fatto per la società, o almeno per una società stretta, e d'uomini inciviliti [...]. Una tal società da un lato abbisogna, dall'altro produce immancabilm. la civiltà; e la civiltà distrugge la perfez. e l'armonia di qualunque siffatta società» (*Zib.* 1952-1953). Dunque, i concetti di società e civiltà, anziché sovrapporsi, si collocano agli antipodi, in quanto ogni civiltà altro non è che corruzione della società intesa secondo i termini di natura.

Questo pensiero costituisce il tratto di unione con quell'altro saggio di analisi sociologica che Leopardi scrive tra il 25 e il 30 ottobre 1823, quando «il problema sociale appare ormai destoricizzato»²⁰ e la società rivela pienamente la sua natura contraddittoria e del tutto aliena dalla felicità dell'uomo. L'argomentazione leopardiana si dipana vincendo tutte le possibili obiezioni alla tesi fondamentale della non «sociabilità» dell'uomo.²¹ Leopardi riprende e ribadisce, amplifican-

¹⁹ Significativo il paragone tra il comportamento dell'uomo in società e la dinamica delle colonne d'aria in *Zib.* 930 (11 Aprile 1821).

²⁰ L. Baldacci, *Due utopie* cit., p. 42.

²¹ Come scrive Baldacci, «la socialità dell'uomo è rinviata a un'ipotesi mitica, preistorica» (*ibidem*, p. 43).

dole e portandole alle estreme conseguenze, tesi già esposte nel 1821. Tra tutti gli esseri viventi l'essere umano è il «più antisociale», perché è dotato di maggior amor proprio e, quindi, di maggiore odio verso gli altri (possiede queste caratteristiche al massimo grado in quanto occupa il vertice della scala secondo cui si dispongono le creature). La natura gli aveva perciò destinato una modalità di convivenza con i propri simili «scarsissima e larghissima» (*Zib.* 3773), al fine di rendere innocuo l'odio naturale. Quando però, contrariamente all'indirizzo naturale, gli uomini hanno 'ristretto' sempre più i loro rapporti, la società è divenuta del tutto incompatibile con le inclinazioni umane, perché al suo interno l'odio e la volontà di sopraffare gli altri si scatenano in modo incontrollabile.

Il concetto di società stretta è dunque intimamente contraddittorio, perché questo tipo di società non solo non corrisponde al suo fine ma, addirittura, lo capovolge. Inoltre l'incompatibilità dell'uomo con lo stato sociale è dimostrata dal fatto che, nonostante le infinite speculazioni di filosofi e politici, non è stato possibile pervenire all'ideazione di una forma perfetta di società, laddove con questa formula si intende «una società i cui individui non cerchino sempre e inevitabilmente di farsi male gli uni agli altri» e anzi «si giovano scambievolmente», come avviene tra le formiche, le api, i castori, le gru (*Zib.* 3774-3775). Infatti in queste società naturali il male è solo accidentale e sempre finalizzato al bene collettivo, mentre la società umana stretta «rende necessario alla soddisfazione dei desideri degli uni, il male degli altri; alla superiorità, ai vantaggi, alla felicità degli uni, l'inferiorità, gli svantaggi, l'infelicità degli altri» (*Zib.* 3785). Ovviamente la società stretta è dannosa in ogni specie, ma lo è soprattutto in quella umana.

D'altro canto, la forma primitiva di organizzazione sociale non può essere rimpiazzata con un'altra creata dall'uomo, perché solo la natura, e non un «essere mortale e creato», può coincidere con «l'autore del sistema e dell'ordine che dee condurlo alla propria felicità e perfezione» (*Zib.* 3789). Inoltre, se è fuori discussione che la barbarie è lo stato più contrario alla natura e, nello stesso tempo, il grado preliminare della civiltà, per pervenire alla perfezione e alla felicità (che dovrebbero essere garantite dalla massima espansione della civiltà) sarebbe stata necessaria «la somma corruzione e infelicitazione della

specie per moltissimi secoli». Infine, attraverso la società l'uomo tenta di avvicinarsi a quella natura da cui si è allontanato; la civiltà costituisce insomma un rimedio, «un ravvicinamento alla natura». È assurdo pertanto ritenere che il rimedio sia preferibile allo stato «anteriore alla malattia», cioè a quello «primitivo e naturale» (*Zib.* 3800-3802).

In ogni caso, la 'sociabilità' non è un'inclinazione naturale. La convinzione che lo stato sociale sia connaturato all'essenza stessa dell'uomo è solo l'effetto dell'«assuefazione», che determina nell'uomo una «seconda natura»; per questo motivo «noi crediamo primitivo quel bisogno che deriva dalla nostra corruzione».²² La società rende gli uomini «dissimili», accentua le disuguaglianze, perché disperde «l'impronta della natura» che costituisce un canone e garantisce la parità tra gli individui. Essa diversifica a tal punto i suoi componenti da renderli infine «incapaci di società» (*Zib.* 3804-3810). In ultima analisi, la costituzione della società, il progresso della civiltà, le continue modificazioni che l'uomo fa subire al proprio stile di vita e alla natura, non sono altro che le conseguenze della sua estrema «conformabilità». Tra tutte le specie viventi quella umana è la più conformabile, cioè la più modificabile e adattabile a situazioni e a circostanze sempre diverse. Perciò la conformabilità dell'uomo viene confusa con la sua presunta perfettibilità,²³ mentre si tratta di una facoltà che si acquisisce tramite l'assuefazione. L'uomo ha così conformato se stesso e la natura secondo un piano sempre più divergente dalle predisposizioni originarie della natura stessa, compiendo sostanzialmente nei confronti di quest'ultima un atto di «violenza».²⁴ Ora, l'uomo è l'essere più perfetto perché è appunto quello più conformabile; ma è proprio la sua estrema conformabilità a renderlo maggiormente «disposto a divenire imperfetto» e quindi a perdere lo stato originario di felicità o almeno di non infelicità (in questo senso Leopardi rettifica l'idea di una felicità primitiva, mitica).²⁵

Oltre alla società stretta, un'altra infrazione alle norme dettate dalla natura è la diffusione della specie umana su tutta la superficie terre-

²² Cfr. *Zib.* 831 (21 Marzo 1821).

²³ Cfr. *Zib.* 1569 (27 Agosto 1821).

²⁴ Cfr. *Zib.* 1958 (20 Ottobre 1821).

²⁵ Cfr. *Zib.* 2901-2903 (6 Luglio 1823).

stre. I disagi, soprattutto quelli climatici, derivano dall'innaturale propagazione degli esseri umani anche in quelle zone non previste dal piano della natura: l'uomo avrebbe dovuto abitare solo i luoghi caldi e temperati. Pertanto le invenzioni sono i 'rimedi' che l'uomo è stato costretto ad adottare contro i 'morbi' causati dal progresso stesso. Così la natura «non ha insegnato i rimedii perchè neanche ha voluto i morbi; così s'ella ha nascosto p. e. il fuoco, non l'ha fatto perchè l'uomo dovesse di sua natura cercarlo con infinità difficoltà, usarlo con infinito pericolo ec. ma perch'ella non ha voluto che l'uomo vivesse e abitasse in luoghi dove gli facesse bisogno di fuoco, (nè si cibasse di ciò che senza fuoco non è mangiabile nè atto per lui ec.)» (*Zib.* 3659; 11 Ottobre 1823). In conclusione, il progresso si risolve nell'escogitare sempre nuovi rimedi ai nuovi «patimenti» provocati dal perfezionamento e dall'avanzamento della civiltà.²⁶

L'idea della civiltà come rimedio ai propri mali assume proporzioni macroscopiche nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, scritto tra il 1824 e il 1826. La considerazione della società perde ogni connotazione deteriore; l'atteggiamento di Leopardi è ora «pragmatico e positivo».²⁷ Nel *Discorso* lo scrittore si sforza di ricavare un valore positivo da un dato negativo, secondo quel movimento e quella meccanica paradossali che connotano il suo pensiero.²⁸ L'argomentazione prende le mosse dall'analisi della situazione contemporanea. Nella generale dissoluzione dei valori la Francia, l'Inghilterra e la Germania possiedono «un principio conservatore della morale e quindi della società» che è la società stessa. La società stretta (che si è imposta soprattutto in Francia) garantisce la possibilità di convertire l'amor proprio, attraverso l'ambizione, in ricerca dell'onore. L'onore, prodotto dalla «stima della opinione pubblica», è un'illusione, ma serve a «rimpiazzare i principii morali ugualmente perduti». Ne consegue che «gli uomini politici di quelle nazioni si vergognano di fare il male

²⁶ Cfr. *Zib.* 4180 (3 Giugno 1826).

²⁷ M. Santagata, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 10.

²⁸ Cfr. L. Baldacci, *Il sistema del paradosso*, in *Il male nell'ordine* cit., pp. 77-105. Ma è lo stesso Baldacci a sottolineare «la tendenza di Leopardi, non diciamo a contraddirsi, ma addirittura, a dimenticare» (*ibidem*, p. 43).

come di comparire in una conversazione con una macchia sul vestito o con un panno logoro o lacero». ²⁹ Questa nuova moralità è stabilita da quella parte della società che non deve provvedere ai bisogni primari; essa impone il «buon tuono», che è l'unico fondamento e l'unica garanzia della moralità e dei buoni costumi. La società è insomma chiamata a riaccendere, sotto altre forme, quelle illusioni che essa stessa ha disperso e distrutto. ³⁰

In questo senso la situazione dell'Italia è diversa da quella delle altre nazioni progredite dell'Europa; anch'essa ha perduto ogni valore, in seguito alla «cognizione del nudo vero», ma in aggiunta è priva di quella società stretta garante del «buon tuono» (come si vede, nel *Discorso* la società stretta non riveste il significato negativo che assume nello *Zibaldone*). Il passeggio, gli spettacoli, la frequentazione delle chiese sono le uniche modalità di convivenza sociale a cui gli italiani si dedicano e non valgono a sopperire all'assenza della società stretta o addirittura a formarla. L'Italia è dunque priva di un tuono determinato e unico, anzi «ciascuno italiano fa tuono e maniera da se». ³¹ Gli italiani perciò non si curano di mantenere la stima degli altri e dissipano il loro tempo in una «totale mancanza d'industria, e d'ogni sorta d'attività», la loro vita non ha scopo ed è «ristretta al solo presente».

È invece proprio l'attività, che nasce nella società dall'osservazione degli altri, a rendere la vita sopportabile, ad attenuare il senso della sua inutilità e nullità: «Or dunque nella società stretta l'esser continuamente testimonia delle cure che gli altri si danno [...], del peso che essi [...] mostrano continuamente e totalmente di anettere alle bagatelle della società medesima e di tutta la vita, fa che ciascuno dal canto suo, non possa a meno, quanto alla pratica ed anche a una certa parte del suo intelletto, di non fare una tal quale stima della vita e delle cose umane, e di contarle per un qualche che». ³² La spiritualizza-

²⁹ *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, in *Poesie e prose* cit., p. 451.

³⁰ Cfr. *Zib.* 2684-2685 (1° Aprile 1823): «è la sola società, e la conversazione scambievole, che civilizzando e istruendo l'uomo, e assuefacendolo a riflettere sopra se stesso, a comparare, a ragionare, disperde immancabilmente queste illusioni, come negl'individui, così ne' popoli, e come ne' popoli, così nel genere umano ridotto allo stato sociale».

³¹ Analoghe sono le considerazioni svolte in *Zib.* 3546-3547 (28 Settembre 1823).

³² *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* cit., p. 457.

zione, che è il prodotto più pernicioso della civiltà, si colloca all'estremo opposto del vivere secondo natura ed è causa di somma infelicità. Nel restringere la vita esterna, cioè l'«esistenza», e nell'amplificare l'interiorità, cioè la vera e propria «vita», si origina uno scarto tra la natura, che è esistenza e materia, e l'uomo. L'infelicità nasce dalla divergenza della vita rispetto all'esistenza.³³ È questo un altro paradosso leopardiano, per cui tanto più è possibile vivere (essendo meno infelici) quanto più riusciamo a non 'sentire' la vita, cioè quanto più la riduciamo a pura 'esistenza' impegnandola in una miriade di occupazioni e di distrazioni.³⁴

Il danno causato dalla civiltà si converte allora in un rimedio, perché all'interno della società stretta, in cui la vita attiva predomina su quella contemplativa, è appunto possibile 'dissimulare' il senso della vacuità delle cose. La sua assenza nuoce perciò alla morale, perché provoca indifferenza, disprezzo, cinismo, e induce a ridere su tutto e su tutti, anche su se stessi. Nella guerra senza quartiere che si scatena a causa del vuoto sociale, l'egoismo e la misantropia si amplificano a dismisura; quel legame sociale insufficiente che esiste in Italia si tramuta in «un mezzo di odio e disunione». La condizione dell'Italia è particolarmente nefasta, perché essa non possiede né i nuovi fondamenti morali suscitati dalla civiltà né quelli che la civiltà ha ormai distrutto. Ciò si spiega con il fatto che nei popoli più vivaci e sensibili (lo sono tutti i popoli meridionali) il disinganno è più intenso, mentre quelli settentrionali che sono «meno caldi nelle illusioni, sono anche meno freddi nel disinganno». Per questo motivo nella modernità sono i popoli settentrionali a conservare e preservare l'immaginazione. L'ideale consiste appunto nell'«unione della civiltà coll'immaginazione» (come accadeva nell'antichità) e, infine, nel «ricuperare il perduto».³⁵

³³ Cfr. *Zib.* 3932-3937 (28-29 Novembre 1823). Ampiamente dibattuto da Leopardi, non solo nello *Zibaldone*, è anche il tema del deterioramento del corpo umano a causa della civilizzazione. Tra l'altro, cfr. *Zib.* 1597-1602 (31 Agosto-1° Settembre 1821) e *Zib.* 3179-3182 (17 Agosto 1823).

³⁴ Cfr. *Zib.* 4043 (8 Marzo 1824): «Il sentir meno la vita, e l'abbreviarne l'apparenza è il sommo bene, o vogliam dire la somma minorazione di male e d'infelicità, che l'uomo possa conseguire».

³⁵ Cfr. *Disegni letterari*, XI (Febbraio 1829), in *Poesie e prose* cit., p. 1217, e *Zib.* 4289 (18 Settembre 1827).

In conclusione, la civiltà deve sopperire, attraverso la creazione e il rispetto di norme rigorose (anche se ipocrite), al vuoto morale conseguente al disincanto provocato dalla fine delle illusioni (di cui la civiltà è a sua volta causa per l'accrescimento del sapere e della conoscenza della verità che essa comporta).³⁶ La verità fondamentale che presiede alla perdita delle illusioni consiste nel riconoscimento dell'impossibilità di conseguire la felicità, cioè nella presa d'atto della discordanza tra «il fine dell'esistenza universale, e quello dell'esistenza umana». Se il «fine naturale» dell'uomo è la felicità, quello della natura è la produzione, la conservazione e la distruzione delle creature. L'amore e la ricerca della felicità non sono «l'effetto di una tendenza immediata della natura» ma nascono dal «raziocinio», da un giudizio falso.³⁷ Occorre pertanto distinguere il «fine della natura dell'uomo» dal «fine cercato dalla natura dell'uomo» (*Zib.* 4168-4169; 11 Marzo 1826).

Già all'altezza del *Dialogo della Natura e di un Islandese* (1824), responsabile di una vera e propria «svolta ideologica che va oltre le stesse *Operette*»,³⁸ all'uomo è completamente negata anche l'estrema possibilità di una felicità naturale. La natura viene identificata con il vero nemico (comincia però la «riabilitazione della ragione», che sarà completa nel periodo napoletano, definito da Blasucci «il terzo tempo della satira leopardiana»), è «matrigna» e non più madre amorevole, è tesa unicamente alla perpetuazione della materia ed è del tutto indifferente alle sorti dell'uomo. Lo stesso senso di disperante negatività che regna in questa operetta si trasfonde nella sesta lassa della *Palinodia* («Quale un fanciullo, con assidua cura»), in cui la natura viene paragonata ad un fanciullo che distrugge continuamente ciò che ha appena costruito «perché gli stessi a lui fuscilli e fogli/ per novo lavorio son di mestieri». ³⁹ Proprio in questa strofa è stato registrato un allentamen-

³⁶ Cfr. *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* cit., p. 475: «Del resto la civiltà ripara oggi quanto ai costumi in qualche modo i suoi propri danni, quando ella sia in un certo grado: e però non può farsi cosa più utile ai costumi oramai che il promuoverla e diffonderla più che si possa, come rimedio di se medesima da una parte, e dall'altra di ciò che avanza della corruzione estrema e barbarie de' bassi tempi».

³⁷ Cfr. *Zib.* 4128-4132 (5-6 Aprile 1825).

³⁸ L. Blasucci, *I tempi della satira leopardiana* cit., p. 210.

³⁹ La medesima immagine ritorna nell'inno *Ad Arimane*: «Natura è come un bambino che disfa subito il fatto» (*Canti* cit., p. 291) e in *Zib.* 4421 (2 Dicembre 1828).

to della tensione satirica,⁴⁰ che viene recuperata solo alla fine quando, con un'inversione ironica («Ma novo e quasi/ divin consiglio ritrovarò gli eccelsi/ spirti del secol mio»), il tono polemico si riaccende appuntandosi contro il mito della «comun felicitade» realizzabile nonostante il permanere dell'infelicità individuale. Questa tematica, già affiorata nel *Dialogo di Tristano e di un Amico*, viene dibattuta anche nello *Zibaldone*. Intorno ad essa gravitano le riflessioni leopardiane sul problema della società. In un passo dello *Zibaldone* l'argomento viene trattato in tono conclusivo: «Col perfezionam. della società, col progresso dell'incivilim., le masse guadagnano, ma l'individualità perde: perde di forza, di valore, di perfezione, e quindi di felicità: e questo è il caso de' moderni considerati rispetto agli antichi» (*Zib.* 4368; 5 Settembre 1828).⁴¹

All'altezza della *Palinodia* ogni illusione riguardo alla felicità del genere umano si è consumata: essa appare non più attingibile nello stato di natura e irrimediabilmente compromessa in quello sociale. L'infelicità è insomma connaturata all'essenza stessa dell'uomo: «Però, se nominar lice talvolta/ con proprio nome il ver, non altro in somma/ fuor che infelice, in qualsivoglia tempo,/ e non pur ne' civili ordini e modi,/ ma della vita in tutte l'altre parti,/ per essenza insanabile, e per legge/ universal, che terra e cielo abbraccia,/ ogni nato sarà».

La *Ginestra*, di lì a poco, aprirà uno squarcio all'interno di questa visione paralizzante della vita umana, a cui conduce il potenziamento della ragione in direzione della conoscenza della verità. La prospettiva della solidarietà universale e dell'alleanza contro la natura consentirà di ricavare residue possibilità di bene o almeno di attenuare i mali inevitabili (naturali) astenendosi dall'incrementarli con quelli che l'uomo si procura da sé attraverso l'egoismo e l'odio (sociali). Assodata l'ineluttabilità dell'inimicizia della natura o, peggio, della sua indifferenza rispetto alla vita dell'uomo, è sul dato sociale che invece è possibile intervenire per realizzare un progresso che non si risolva in mero edonismo e non coincida unicamente con un avanzamento tecnico ed economico.

⁴⁰ Cfr. L. Blasucci, *Procedimenti satirici nella "Palinodia"*, in *I tempi dei "Canti"*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996, pp. 165-166.

⁴¹ Felici ricorda altre due occasioni in cui lo scrittore si richiama polemicamente a questo mito: la lettera al Giordani del 24 luglio 1828 e quella a Fanny Targioni Tozzetti del 5 dicembre 1831 (cfr. *Canti* cit., pp. 196 e 205). Un accenno anticipatore è già presente in *Zib.* 327 (14 Novembre 1820).

Duccio Tongiorgi

Dimore d'artista nel romanzo di fine Ottocento

Dimore e tombe

La «modesta dimora d'artista» del giovane Bouvard, (anti)eroe eponimo del terzo racconto di *Amore nell'arte* (1867) di Tarchetti, è naturalmente una soffitta, un angolo squallido «che la povertà più desolante era venuta spesso [...] a visitare». «Genio sventurato», «artista straordinario», ma storpio e deforme, Bouvard era ben riuscito ad imporsi all'«eletta società» appunto «come il genio vivente dell'arte, come una di quelle grandi individualità della scienza, di cui si ambisce la predilezione e la stima».¹ Ma le stigmate dell'origine sottoproletaria e la maledizione del mestiere avevano presto preso il sopravvento costringendolo insieme nel ruolo di musicista d'eccezione, eppure di intellettuale *deraciné*.

Non sarebbe difficile, né originale, insistere qui sulla valenza anti-borghese della 'soffitta d'artista', che è peraltro, oltre e prima che un fortunatissimo motivo nella letteratura europea ottocentesca (con Murget e la sua *Bohème* a segnare la strada), un frequentato *topos* iconografico (già intorno al 1813 il giovane Tommaso Minardi poteva ritrarsi sdraiato su di un logoro materasso in un eloquente *Autoritratto*

¹ I.U. Tarchetti, *Bouvard*, in *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Bologna, Cappelli, 1967 (le citazioni rispettivamente alle pp. 630, 652 e 640).

dell'artista nella sua soffitta).² Un motivo che si intreccia, naturalmente, con quello, altrettanto diffuso, della camera ammobiliata, anch'essa luogo dello sradicamento affettivo e sociale, emblema della perdita di identità cui, di norma, è costretto il letterato nella società borghese: «basterebbe a rendermi infelice la piccolezza dalla mia stanza», scrive Alfonso Nitti alla madre non appena giunge a Trieste, «a casa la destinerei alle oche».³ Anche Martino Stanga, protagonista degli *Ammonitori*, vive lo stesso dramma di Alfonso. Come lui di origini contadine, costretto ad un inurbamento forzato dal mestiere intellettuale (è il correttore di bozze di una moderna impresa tipografica), mal sopporta di risiedere nella sua soffitta di via San Donato, ben centoquarantadue scalini da salire e scendere ogni giorno pensando alla campagna lontana.⁴

Ma fra i tanti esempi che si potrebbero ancora elencare, la soffitta che ci presenta Tarchetti ha caratteristiche affatto peculiari, soprattutto perché nel corso del racconto essa è sottoposta, e il narratore non esita a sottolinearlo, ad una «straordinaria trasformazione». Come forse si ricorderà, la giovane che non aveva voluto amare Bouvard muore improvvisamente a pochi giorni dal matrimonio. Bouvard sottrae furtivamente il suo cadavere dalla «spendida dimora» dove i parenti l'avevano composto, vende tutti i mobili e concepisce una grandiosa scenografia floreale per la sua soffitta, dove intende morire accanto al corpo della giovane. Il suo modesto rifugio diventa così «camera nuziale e [...] tomba», dimora anche estrema dell'artista, che consacra,

² La notevole tela di Minardi, conservata a Firenze presso la Galleria degli Uffizi, è discussa, con valutazioni che toccano l'ambito di questa ricerca, in M. Praz, *Filosofia dell'arredamento*, Milano, Longanesi, 1964, p. 200. Ma a parziale correzione di talune affermazioni dello stesso Praz si tengano presenti i più recenti contributi critici sull'artista faentino, e in particolare *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra di Roma, Galleria d'Arte Moderna (21 ottobre 1982-1983), Roma, De Luca Editore, 1982 (soprattutto le pp. 174-175).

³ I. Svevo, *Una vita* (1892), in *Romanzi*, a cura di P. Sarzana, introduzione di F. Gavazzeni, Milano, Mondadori, 1985, p. 12.

⁴ «Il giorno dopo, era una domenica di ottobre, rimasi in casa fino a tardi, cosa che mi capitava ben di rado, perché quel bugigattolo non mi invitava a trattenermi fuorché per dormire, e, nato in campagna, amavo passarvi tutto il di festivo, da vero vagabondo solitario» (G. Cena, *Gli ammonitori* [1903], a cura di F. Portinari, Torino, Einaudi, 1976, p. 10). Si ricorderà che nelle stesse soffitte di via San Donato, tra un'umanità varia ma di chiara estrazione sottoproletaria, trascinano la loro esistenza anche il poeta Crastino e il pittore Quibio, come lo stesso Stanga figure di intellettuali non socialmente riconosciuti.

sigillandone in modo eterno il carattere, il suo genio e la sua 'diversità'. Gli ultimi istanti vissuti in quel luogo «soprannaturale» e inquietante diventano appunto «il riassunto di tutta la vita», e la musica allora suonata ha i colori di un sinistro lascito testamentario: «sfortunati coloro che udirono quella musica!», si dice, «nulla di allettante» ci sarà più per essi.⁵

Come ogni vera casa d'artista, la soffitta concepita da Bouvard non è dunque il luogo della contingenza, stentato ritiro dove vige la casualità del momento, ma piuttosto, a suo modo, un grandioso teatro di rappresentanza sociale e del bisogno di autocelebrazione. La dimora dell'uomo dedito all'arte concentra su di sé e insieme palesa – sovrapposte con equilibrio studiato – le tracce della vita quotidiana e quelle della creazione intellettuale di chi l'ha abitata, proponendo un'immagine 'intera' dell'artista. Il gioco parodico suggerito da Tarchetti, e assieme a lui da una tradizione letteraria scapigliata e *maledetta*, scuote appunto i cardini di un *topos* ideologico ben sperimentato, che aveva promosso la dimora (o lo studio) d'artista – soprattutto figurativo – a strumento di propagazione del culto personale, vero e proprio monumento, su base simbolica, del genio del suo proprietario: da Giorgio Vasari e Federico Zuccari, che nel tardo Cinquecento concepiscono sotto questa specie, tra Firenze e Roma, le loro splendide residenze,⁶ fino al celebratissimo Antonio Canova, il cui studio romano – al pari di quello di Possagno meta continua di pellegrini deferenti – è visitato anche da Lord Nelvil e Corinna, colpiti essi pure dall'aura magica del luogo.⁷

⁵ I.U. Tarchetti, *Bouvard* cit., pp. 653 e 659.

⁶ Diffusi ormai gli studi sulle 'dimore d'artista', per cui si cfr. almeno, con rimando alla bibliografia recente, *Casa d'artista. Dal Rinascimento ad oggi*, a cura di E. Hüttinger, introduzione di S. Settis, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

⁷ «Corinna e Lord Nelvil terminarono la loro giornata coll'andare a vedere lo studio di Canova, del più grande scultore moderno. Siccome era tardi, così fu d'uopo, ricorrere ai lumi, onde poterlo osservare; e le statue guadagnan d'assai in questa maniera di esser viste» (A.L. Necker de Staël, *La Corinna ossia l'Italia*, IV, Firenze, Piatti, 1808, pp. 74-75). La stessa dimora romana di Corinna è una perfetta casa d'artista, un meditato angolo dalle evidenti movenze neoclassiche. Si veda ad esempio: «La sala era decorata di gessi delle migliori statue della Italia, della Niobe, del Laocoone [sic], della Venere Medicea, del Gladiatore moribondo; e nel gabinetto dove stava Corinna si vedeano degli strumenti di musica, dei libri, una mobilia semplice, ma comoda, e solamente disposta all'oggetto di render la conversazione più trattabile, e il circolo più ristretto» (*ibidem*, II, p. 6).

Da questo punto di vista, come è stato notato, tradizionalmente la dimora e il monumento funebre assolvono a compiti analoghi e assai spesso si sovrappongono: la casa viene concepita *ab origine* anche come ospizio estremo, destinato a raccogliere le spoglie dell'artista e insieme a preservarne la memoria.⁸ La parodia di Tarchetti è fine, e pare non ignorare questo aspetto. Anche Bouvard, infatti, nel mutare la sua soffitta in tomba prepara nei minimi particolari una scenografia che dovrà, a suo modo, conservarne l'immagine tra i posteri: per lui, tuttavia, *deraciné* per vizio di nascita e per sensibilità intellettuale, tale luogo non potrà che essere un ulteriore simbolo dell'inconciliabilità presente tra vita e arte, l'estrema ma inutile rivincita dell'escluso. Se è vero che l'indugio narrativo sullo spazio abitativo, ed in particolare l'uso del termine *dimora* evocano il senso di «un profondo e duraturo radicamento»,⁹ se «abitare significa lasciare impronte» che restano,¹⁰ allora ogni infrazione del codice avrà funzione sovversiva, denunciando una crisi, scompaginando equilibri sociali radicati.¹¹

Anche Francesco Sangiorgio, il protagonista di *La conquista di Roma* (1885) della Serao, trasforma (in sogno) la sua casa, concepita per ospitare gli incontri con donn'Angelica, in un ospizio di morte:

le tende bianche erano diventate prima gialle, poi bigie; le stoffe si erano scolorite, il tarlo le aveva rosicchiate, cadevano in pezzi, cadevano in polvere; i mobili erano tutti sporchi, cadenti per vecchiaia; in fondo alle giardiniere vi era un po' di cenere puzzolente che era stata fiore; le mura stesse stillavano umidità e vecchiaia, sembravano danneggiate.

Quando infine crollano, le mura seppelliscono tutto, «facendo una tomba di quella casa che donn'Angelica non aveva voluto visitare».¹²

⁸ Cfr. R.P. Ciardi, "*Locus ingenio*": una casa per l'immagine, in *Case d'artisti in Toscana*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, Banca Toscana, 1998, soprattutto p. 12.

⁹ G. Rubino, *Per giungere alla dimora*, in *Dimore narrate. Spazio e immaginario nel romanzo contemporaneo*, a cura di G. Rubino e C. Pagetti, I, Roma, Bulzoni, 1988, p. 14.

¹⁰ W. Benjamin, *Luigi Filippo o l'intérieur*, in *Angelus Novus*, traduzione e introduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 148.

¹¹ Per il tema qui solo sfiorato cfr. anche G. D'Annunzio, *Commemorazione funebre*, apparsa su «La Tribuna» del 9 novembre 1887 (ora in *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, introduzione di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1992, pp. 680-684).

¹² M. Serao, *La conquista di Roma* (1885), a cura di W. De Nunzio Schilardi, Roma, Bulzoni, 1997, p. 203.

Sangiorgio non è un uomo particolarmente sensibile all'arte, è un parlamentare di prima nomina che giunge a Roma dalla provincia, ambizioso, intelligente e spregiudicato, ma inevitabilmente costretto nel suo ruolo di *parvenu*: anch'egli destinato ad una sconfitta che pare impressa, con un destino che segna comunque i diversi, nel suo codice genetico.

La maison d'artiste au XIX siècle

Anche Sangiorgio, in ogni caso, ha diritto ad una menzione particolare nell'ambito di questa ricerca. Schiacciato dalla sua matrice piccolo borghese, egli vive solitario in un piccolo e squallido appartamento ammobiliato.¹³ Il suo ritiro 'mondano' invece, quello che ai suoi occhi avrebbe dovuto rappresentare la chiave di accesso all'alta società e all'amore di donn'Angelica, è una vera dimora d'artista. Situato al numero 62 di Piazza di Spagna, nei pressi di Palazzo Zuccari – dove D'Annunzio farà risiedere di lì a poco il suo Andrea Sperelli – esso è concepito da uno dei celebri fratelli Noci, arredatori di punta della Roma degli anni Ottanta, con una scenografia meditata e raffinata, orienteggiante secondo la moda più attuale.¹⁴ Al limite, e oltre, di

¹³ Molto lunghe, ed insistite, le descrizioni di questo come degli altri desolanti appartamenti che Sangiorgio esamina durante la ricerca di una casa da affittare; cfr. ad esempio: «E apri la porta a sinistra. Vi era uno stanzino buio con una sedia, poi una stanza lunga e stretta, con un balcone nella parete più stretta. Alla lunghezza di una parete era appoggiato un divano di lana cremisi, con la spalliera ed i braccioli di legno tinto e smorto, ai due lati del divano due poltrone di lana cremisi, coperte di pezzi di merletto all'uncinetto, davanti, un tappetino consunto. Alla lunghezza della parete, dirimpetto, era appoggiata una *consolida* dal marmo bianco, su cui stavano due grandi lampade a petrolio, un orologio fermo e tre fotografie nelle loro cornici. Al muro uno specchio lungo e stretto, un po' verdastro, nella cui cornice erano ficcate, come ornamento, certe piccole oleografie, rosse, gialle e azzurre, il re, la regina e il principe ereditario; accanto alla *consolida*, due sedie di legno e di lana cremisi» (*ibidem*, p. 41, ma cfr. almeno le pp. 40-50).

¹⁴ «Ercole Noci, scultore in legno ed intarsiatore romano, residente a Roma, ha coltivato particolarmente l'arte applicata all'industria; e sono degni di grande considerazione i mobili artistici scolpiti e dipinti che escono dal pregiato stabilimento da lui diretto. Il Noci si è dedicato anche alla pittura ad imitazione degli arazzi antichi, alla pittura sul vetro e sugli specchi, ed ha esposto pregevolissimi lavori in quasi tutte le Esposizioni Nazionali ed estere, riportandone premi e meritate onorificenze» (A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti*

uno sfrontato virtuosismo sensuale, sul letto che attendeva Angelica Sangiorgio aveva voluto la «grande coltre di velluto azzurro, ricamata d'argento, con una cifra in mezzo, un'audacia del tappezziere, un'A lunga e sottile». Notoriamente, dalla scenografia di questo meditato ritiro Mario Praz per primo ha visto dipendere più di un luogo del *Piacere* dannunziano.¹⁵ Una profusione di ricercatezza, secondo i canoni del buon gusto dominanti nell'aristocrazia romana, che rende ancora più dolorosa la trasformazione della casa in teatro della solitudine e della sconfitta morale del protagonista.

Casa Sangiorgio, vale la pena di aggiungere, fu concepita da Matilde Serao assieme ad un'altra e del tutto analoga dimora d'artista. Difficile però dire, posta la perfetta concomitanza delle date, se il ritiro del deputato dipenda da o abbia ispirato il reale allestimento dell'abitazione nella quale, in quel medesimo 1885, la stessa Serao e Scarfoglio si trasferirono dopo il matrimonio: ma si può ben credere che anche questa fosse una vera «*maison d'un artiste au XIX siècle*», arredata, guarda caso, dai fratelli Noci e descritta accuratamente da Vero de Vere in un brillante articolo sulla «Tribuna». «Un nido pieno di cose belle e preziose», insisteva D'Annunzio, dominato dal gusto ossessivo per il *bric-à-brac*, per la cianfrusaglia curiosa ed inutile, gusto che Edmond de Goncourt, qui esplicitamente citato, aveva contribuito a rendere paradigmatico.¹⁶

È la dimensione dell'eccentrico, della negazione ostentata della contemporaneità¹⁷ nelle sue coordinate di tempo e di luogo che prevale in queste dimore aristocratiche. Goncourt fa della sua casa una splen-

italiani viventi, Firenze, successori Le Monnier, 1906³, p. 330). L'attività dei Noci (di Giuseppe, e del più famoso fratello Ercole, morto nel 1890), anche solo a giudicare dall'insistenza con cui le loro opere furono elette a scenografie dei romanzi di fine secolo, meriterebbe uno studio specifico, che mi pare manchi tuttora. Accenni in P. Spadini, *Una vita, una sciarada*, in *Arturo Noci. Un pittore tra Roma e New York 1874-1953*, catalogo della mostra di Roma (febbraio 1996), Roma, Galleria Campo dei Fiori, 1996.

¹⁵ Cfr. M. Praz, *Esperienza dannunziana e D'Annunzio arredatore*, in *Il Patto col serpente. Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica»*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 341 e 354.

¹⁶ G. D'Annunzio, *Nuptialia*, «La Tribuna», 3 marzo 1885, ora in *Scritti giornalistici 1882-1888*, I, a cura di A. Andreoli, testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1996, p. 268.

¹⁷ Per questo aspetto, cfr. anche le lucide osservazioni di L. Ritter Santini, *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 210.

dida controfigura della *sociabilité* settecentesca, la sua camera da letto appare una perfetta «chambre du siècle passé». ¹⁸ Andrea Sperelli modella il *buen retiro* di Palazzo Zuccari a linee rinascimentali, orientandosi comunque, secondo una lezione che mostra consonanze burckhardtiane, in «zona prerafaellita». ¹⁹ Tutto questo mondo, ecco l'altra coordinata del cronotopo, è pervaso ossessivamente dal gusto 'orientaleggiante'. Qui citare obbliga solo alla scelta, ma – ad esempio – si rileggano in questa chiave la descrizione di Casa Sangiorgio e i notevoli *reportages* giornalistici di D'Annunzio sulle ville aristocratiche romane.

L'*esprit de musée*, in cui Paul Bourget vedeva profilarsi la nuova figura del dilettante, mutava allora drasticamente la stessa organizzazione degli interni abitativi. ²⁰ Come ogni buon dilettante-collezionista, Sperelli allinea e giustappone nella sua pensatissima *home* oggetti fuori da ogni contesto di funzionalità 'borghese', ne stravolge il valore d'uso (di merce), assegna loro un prezzo amatoriale, gioca con i canoni correnti di gusto accostando arditamente pezzi artistici di epoche e ambienti diversi. ²¹ E come ogni collezionista egli traveste e occulta nevroticamente la modernità. Su questo sfondo paiono motivarsi le ragioni della fine intuizione di Walter Benjamin secondo il quale l'interesse generalizzato per l'*intérieur* nasce dopo la Rivoluzione di Luglio in opposizione al *comptoir* e proprio come rivendicazione di uno spazio altro dal luogo di lavoro e dalla realtà. ²² In Italia, naturalmente, con qualche anno di ritardo e con caratteristiche specifiche.

¹⁸ E. de Goncourt, *La maison d'un artiste*, II, Paris, Charpentier, 1881, p. 200.

¹⁹ Cfr. R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, pp. 122-123.

²⁰ Valutazioni molto perspicue in proposito, che giustamente denunciano l'importanza per questa tematica dei *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine* di Paul Bourget (1888) e della sua teorizzazione del *bibelot* («ce minuscule fragment de l'œuvre d'art, qui met sur un angle d'une table de salon quelque chose de l'extrême Orient et quelque chose de la Renaissance, un peu du moyen âge et un peu du XVIII siècle»), si leggono in G. D'Annunzio, *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli, introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1988, pp. 1117-119 e 1168-169. Per alcuni aspetti della straordinaria fortuna del tema degli *intérieurs* nella produzione decadente-simbolista europea si cfr. L. Nissim, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Milano, Vita e Pensiero, 1980.

²¹ Come poi farà il medesimo D'Annunzio al Vittoriale: ma su questo aspetto si veda adesso A. Andreoli, *Dimore di poesia: D'Annunzio e il Vittoriale*, in *Dimore della poesia*, Atti del XVII Congresso Internazionale dell' AISLLI (Gardone Riviera, 2-5 giugno 2000), a cura di A. Andreoli, Milano, in corso di pubblicazione per i tipi dell'editore Electa.

²² W. Benjamin, *Luigi Filippo o l'«intérieur»* cit., pp. 147-148. Ma vedi – per una diversa

Prova e contrario di quanto si è detto, la modernità affiora in modo improvviso e traumatico nei primi romanzi dannunziani, in termini di polemica contro la civiltà borghese-operaia, associandosi di frequente ad un tema 'architettonico'. L'invito rivolto ai poeti («Difendete la Bellezza! [...] Difendete il sogno che è in voi») si stempera quasi impotente dinanzi alla «torbida [...] operosità dei distruttori e dei costruttori sul suolo di Roma», alla vista della città sventrata dalla speculazione edilizia imposta dagli *homines novi* intenti al guadagno, che minacciava di «strapparle quella raggianti corona di ville gentilizie a cui nulla è paragonabile nel mondo delle memorie e delle poesie».

Insieme con nuvoli di polvere si propagava una specie di follia di lucro, come un turbine maligno, afferrando non soltanto gli uomini servili, i familiari della calce e del mattone, ma ben anche i più schivi eredi dei maiorascati papali, che avevano fin allora guardato con dispregio gli intrusi dalle finestre dei palazzi di travertino incrollabili sotto la crosta dei secoli. [...] Da una settimana all'altra, con una rapidità quasi chimerica, sorgevano su le fondamenta riempite di macerie le gabbie enormi e vacue, crivellate di buchi rettangolari, sormontate da cornicioni posticci, incrostate di stucchi obbrobriosi. Una specie d'immenso tumore biancastro sporgeva dal fianco della vecchia Urbe e ne assorbiva la vita.²³

Ad opporsi alle macerie generate dalla modernità, non sarà certo «l'antico palazzo baronale» dei Capece Montaga a Trigento, «troppo ampio e troppo vuoto», e tuttavia ancora suggestivo e inquietante nell'«enormità formidabile delle sue mura e delle sue volte», nel «gran numero degli specchi [...] che moltiplicava lo spazio all'infinito.²⁴ «Una desolazione senza bellezza» corrode come un tarlo le antiche dimore gentilizie dei romanzi dannunziani: un marchio decadente visto-

angolatura del medesimo problema – il paragrafo *Polarizzazione della sfera sociale e della sfera intima* in J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1962), Bari, Laterza, 1971, pp. 183-192.

²³ G. D'Annunzio, *Le Vergini delle rocce* (1895), in *Prose di romanzi*, II, a cura di N. Lorenzini, introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1989, pp. 42-43 (ma si cfr., per l'evidente derivazione di questo passo, l'articolo intitolato *Preambolo* apparso su «La Tribuna» del 7 giugno 1893, ed ora in idem, *Le cronache de La Tribuna*, prefazione di R. Pulletti, II, Bologna, Boni, 1992-1993, pp. 639-644). Il brano è citato e discusso anche da Enrico Cesaretti (E. Cesaretti, *Castelli di carta. Retorica della dimora tra Scapigliatura e Surrealismo*, Ravenna, Longo, 2001, p. 23) che lo associa, in questo caso senza convincere, ad altri di Praga e Tarchetti quale espressione di «rimpianto per una città più vivibile».

²⁴ G. D'Annunzio, *Le Vergini delle rocce* cit., pp. 44 e 75.

samente ideologico, che peraltro si ripete negli anni con caratteristiche simili, se è vero che nella splendida descrizione di Palazzo Te presente in *Forse che sì forse che no* (1910), egli giunge a stravolgere il segno dei suoi appunti di viaggio e degli studi preparatori, i quali insistevano invece sull'eleganza e lo splendore della mantovana «reggia d'Isabella»,²⁵ l'illustre cenacolo di artisti e letterati:

E fu tutto. E si presero per mano, trascolorati, senza parola, vinti da un amore che era più grande del loro amore, come per entrare nella casa della loro unica anima o delle loro ombre congiunte. La lor felicità terribile non più si tendeva a mordere il dolore ma ad ascoltare il grido della bellezza dilaniata e derelitta. Pareti e volte decrepite; vecchie tele sfondate; tavole e seggiole sgangherate dalle gambe d'oro misere; tappezzerie lacere accanto a intonachi che si scrostavano, a mattoni che si sgretolavano; vasti letti pomposi riflessi da specchi foschi; impalcature alzate a reggere soffitti; e l'odore della muffa risecca e l'odore della calcina fresca; e pel vano d'una finestra due torri rosse nel cielo, un cigolio di passeri, uno schiamazzo di monelli; e pel vano d'un'altra una strada deserta, una chiesa senza preghiere, il picchierellare di due stampelle; e appeso un lampadario a goccioline di cristallo, e obliqua una striscia di sole sul pavimento; e un altro lampadario e un'altra striscia, e più triste la cosa lucida che l'estinta; e ancora lampadarii in fila, guasti, pencolanti, simili a fragili scheletri congelati. O desolazione, desolazione senza bellezza!²⁶

Non ci stupisce. Non è alla nobiltà decadente che D'Annunzio affida un compito palinogenetico, ma all'aristocrazia dell'ingegno. La dimora capace di opporre un'identità propria alla massificante edilizia borghese è ancora, naturalmente, la casa d'artista.

Ma *quale* casa d'artista? La domanda è lecita perché nell'opera dannunziana gli angoli visuali, anche per questo verso, mutano assai spesso. Si consideri il *Piacere*, il romanzo in cui più che mai il motivo

²⁵ Su questo aspetto cfr. *ibidem*, pp. 1329-330, nota 1. Il materiale di questi appunti fu invece rifiuto per stendere l'articolo *Il lusso di Isabella d'Este marchesa di Mantova - L'arredo degli appartamenti* (IV-V-VI), «Nuova Antologia» XVIII, 16 settembre 1896.

²⁶ G. D'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, in *Prose di romanzi*, II, cit., p. 536. Il canone decadente della descrizione persiste ancora nelle pagine che seguono: «Era un triste cortile abbandonato. E i lampadarii di pallido vetro riapparvero in sale pompose e vuote; e riapparvero i letti insonni; e le vecchie tele cieche rossicarono e nereggiarono su le mura delle lunghe gallerie, simili alle pelli bovine tese e appese dai conciatori; e il coro dei passeri dagli émbrii rotti cigolò giù per le armature sconnesse delle travi, giù pei travicelli attraversati, giù pei gratteggi sfondati dei palchi in ruina; e tutto fu ancora desolazione senza bellezza» (p. 537).

è centrale. Qui le ‘case d’artista’ appartengono almeno a due distinte tipologie, che apparentemente confliggono. L’appartamento di Andrea in Palazzo Zuccari (ma anche, ad esempio, la casa romana di Francesca d’Ateleta) sono i luoghi del travestimento mondano, della finzione, dell’esercizio della *dissimulatio*, che trasudano, nel loro estetismo esasperato, una carica perversa e decadente. Provocatoriamente distinta da questi ambienti, villa Michetti viene promossa essa pure, *in limine*, a scenografia del romanzo; e la sua calibrata *descriptio* diventa quindi una chiave di lettura tematica che vorrebbe coinvolgere l’intero testo. Nella dedica *A Francesco Paolo Michetti* si chiarisce infatti che è proprio nella «serena pace della [...] casa» dell’amico pittore che il romanzo «nel quale [si studia] non senza tristezza tanta corruzione e tanta depravazione» era stato ideato e scritto. È la «vasta casa» di Michetti a incarnare – come la *dedica* suggerisce – la vera dimora d’artista del romanzo, connotata, con sapiente dosaggio retorico, per l’*assenza* degli oggetti che affolleranno invece le varie abitazioni aristocratiche descritte nel corso del racconto:

Non gli arazzi medicèi pendono alle pareti, né convengono dame ai nostri decameroni, né i coppieri e i levrieri di Paolo Veronese girano intorno alle mense, né i frutti soprannaturali empiono i vasellami che Galeazzo Maria Sforza ordinò a Maffeo di Clivate. Il nostro desiderio è men superbo: e il nostro vivere è più primitivo, fors’anche più omerico e più eroico se valgano i pasti lungo il risonante mare, degni d’Ajace, che interrompono i digiuni laboriosi.²⁷

Una casa, quella di Michetti, capace di far convivere in armonia sensibilità poetiche diverse, proprio in nome della natura e intorno al «culto dell’arte»:

Oh, i bei giorni ottobrali di Francavilla, quando il culto dell’arte ci univa! Quella povera casa solitaria, in mezzo alla immensità dei litorali, era il nostro tempo.²⁸

La contrapposizione tra le due tipologie di dimora d’artista si presenta dunque come un aspetto specifico della più generale opposizione

²⁷ G. D’Annunzio, *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, I, cit., pp. 4-5.

²⁸ Idem, *Ricordi francavillesi*, «Fanfulla della Domenica», 7 gennaio 1883, ora in G. D’Annunzio, *Scritti giornalistici* cit., p. 87.

tra modernità e natura, che ha implicazioni complessive assai note nell'intera ideologia del primo D'Annunzio. Si tratta di un confronto che egli considera evidentemente centrale, e infatti il motivo 'abitativo' torna quasi ossessivamente nella produzione del quinquennio che precede il *Piacere* (1889).

Tuttavia la divaricazione ideologica che l'autore propone non regge ad una verifica puntuale, mentre ancora una volta la presunta adesione a canoni estetici che si vorrebbero naturalistici mostra la sua ipocrisia di fondo. La casa di Francavilla palesa infatti il suo carattere evidente di rifugio transitorio, funzionando – ossimoricamente – da dimora provvisoria, luogo che non ammette il radicamento, vero e proprio convento dove si recita – in nome dell'arte – un'ascesi a tempo. Che sia invece la 'casa museo' ad essergli consentanea è un dato che trova continua conferma già nel primo romanzo (e al di là delle dichiarazioni di poetica) attraverso l'indugio compiaciuto sulle scenografie dei raffinati interni. Troppi, anche in questo caso, sono «i segni di solidarietà tra narratore e protagonista»: ²⁹ il contrasto è sempre illusorio, il canone estetico idealizzato con la descrizione liminare di casa Michetti non ha mai corrispettivi nel corso della narrazione. Infine, la villa della cugina Francesca a Schifanoia, immersa nel parco e lontana dalla grande città, resta in tutto assimilabile alle residenze romane frequentate da Andrea, mentre la sua elezione a luogo della rigenerazione è un atto volontaristico, privo evidentemente di ulteriori sviluppi.

Tornano così in mente i luoghi dell'opera dannunziana, e in specie i tanti interventi giornalistici, in cui l'ironia corrode il canone estetico a cui è impronata la 'casa museo', e l'ossessione alla moda per il gusto del *bric-à-brac*, sentiti come la negazione della vera arte. Ma anche nell'atto di rifiutarli, gli oggetti raffinati ed eccentrici appaiono i soli veramente in grado di coinvolgere il suo interesse e gli unici capaci di risvegliare precise consonanze letterarie:

Dall'interno della casa io feci togliere ogni suppellettile non necessaria. [...] Lunghi i tappeti della Persia, che attirano ed occupano lo spirito con le misteriose armonie dei colori; lunghi i tessuti ricchissimi dell'estremo Oriente che incitano

²⁹ Cfr. G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 237.

l'immaginazione e a poco a poco viziano il gusto e generano nell'artista la curiosità delle forme rare e degli atteggiamenti difficili e delle espressioni mostruose; lungi li arazzi occidentali, che suscitano troppe visioni di magnificenza e di lusso ed emanano dalle loro figurazioni gl'incanti che il biondo Arrigo chiuse nelle sue strofe della contessa di Tripoli e il gran Teofilo nella sua novella d'Onfale.³⁰

Casa d'artista e dimora borghese

Vero è che la dimora d'artista dannunziana, sia nella variante di Palazzo Zuccari, *domus aurea* in cui il superfluo è eretto a sistema, sia nella variante selvaggia e incontaminata di villa Michetti a Francavilla, si caratterizza comunque per la sua *inattualità*, per l'esibita rinuncia ad ogni manifestazione di funzionalismo, di dominio del sensato principio di economicità. Non per caso Italo Svevo, che i romanzi di D'Annunzio conosceva bene, ed anzi tesseva i suoi racconti di frequenti allusioni parodiche all'opera del maggior vate, fece di Casa Maller – il luogo dove Annetta e Alfonso inscenano la loro ridicola vicenda artistica – un simbolo architettonico della nuova città 'operosa':

La casa del signor Maller era situata in via dei Forni, una via della città nuova, composta di case mancanti d'eleganza all'esterno, grigie, di cinque piani con a pianterreno dei magazzini spaziosi. Non era molto illuminata e di sera, cessato il movimento dei carri asportanti merci, poco frequentata.³¹

Casa «grigia» appunto come il «diluvio democratico», l'abitazione di Maller (falsa casa d'artista) è il simbolo della borghesia del denaro: qui si svolgono i goffi incontri letterari del «club del mercoledì»,³² dove l'ospite Annetta pare proprio l'ironico corrispettivo a rovescio di Francesca d'Ateleta, nella cui splendida dimora aristocratica ogni mercoledì, vedi il caso, Andrea era atteso, assieme ad altri eleganti ospiti.³³

³⁰ G. D'Annunzio, *Il ritorno*, «Cronaca bizantina», 6 ottobre 1887, ora in *Scritti giornalistici* cit., pp. 931-932.

³¹ I. Svevo, *Una vita* cit., p. 34. Sulla presenza di una trama di fitte citazioni dannunziane, non di rado antifrastiche, operate da Svevo nella stesura di *Senilità*, cfr. adesso M. Fabbri, *Senilità come riscrittura del Piacere*, «Allegoria» (in corso di stampa).

³² I. Svevo, *Una vita* cit., p. 122.

³³ «Fu il primo incontro in casa della marchesa d'Ateleta. Questa cugina d'Andrea nel pa-

Ad una ancor breve verifica, nel romanzo del secondo Ottocento *l'inattualità* della casa dell'uomo di lettere, la sua alterità rispetto ad ogni canone di rispettabile funzionalismo pare in ogni caso assurgere a sistema. Bizzarra ad esempio, e certamente *unheimlich*,³⁴ è la casa del *magò*, lo zio del padre di Alberto Pisani, a modo suo lui pure scienziato, per quanto proiettato follemente verso la morte. Tanto più perturbante, perché a prima vista banale:

Eppure, questa casa, non aveva niente di strano! Non gronde sporgenti, non fumajoli bizzarri o torrette, non cabalistici segni. Era una borghesissima casa, col suo rispettabile numero senza né *l'uno* né *il tre*, a due piani, semplicemente rinzaffata, e dalle persiane grigie.³⁵

Non a caso Alberto, che eredita quell'appartamento, potrà cancellare le tracce della sua diversità solo imponendo al luogo una *mediocris aura* che certo non concede nulla all'arte:

e già, nella camera a letto di don Martino, ora di Alberto, una tappezzeria gristortora a mazzolini di rose copriva il ricordo di chi vi aveva patito. La cucinetta poi, *alias* laboratorio, destava appetito al solo vederla: non più oscurissimi autori, ma pigne di tondi e *tripla acies aenea* lustrissima; tavoli e palcucci di abete con cangiata la pelle; un dispensino, che mille odori sapeva e tutti eccellenti; camino e fornelli pitturati in cirossa, che promettevano succhi di lunghissima vita, meglio di quelli del *magò*.³⁶

lazzo Roccagiovine aveva saloni molto frequentati [...] Il mercoledì d'ogni settimana Andrea Sperelli aveva un posto alla mensa della marchesa» (G. D'Annunzio, *Il Piacere* cit., p. 41). Poco sostenibile in questo caso, la tesi di una coincidenza meramente casuale con il primo romanzo del Ciclo della Rosa, anche in considerazione del fatto che nella calibratissima disseminazione dei riferimenti 'rituali' presenti nel *Piacere*, non sfugge ad ogni attento lettore la funzione strategica del mercoledì, giornata nella quale non solo avvengono gli incontri in casa di Francesca, ma immancabilmente «si ripetono gli ingressi in scena delle figure femminili» (cfr. U. Artioli, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Bari, Laterza, 1995, p. 8).

³⁴ Proprio sul passaggio che si compie a fine secolo da una rappresentazione *heimlich* della dimora ad una decisamente *unheimlich* insiste Cesaretti nel saggio cit. alla n. 23.

³⁵ C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani* (1870), in *Opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1995, pp. 159-160.

³⁶ *Ibidem*, p. 176. L'evidente gioco oppositivo, che fa di questa casa, alternativamente, un luogo di ostentata organizzazione domestica, accogliente e borghesemente familiare, e uno spazio dominato dall'irrazionalità, attiva la categorizzazione critica del 'non-funzionale' discussa da Francesco Orlando (*Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, To-

L'impossibilità di ogni integrazione sociale della gente che vive per la scienza e per l'arte si ripercuote, come è comprensibile, sulla tipologia della loro casa: siano esse le soffitte degli scapigliati, come quella di Bouvard (ma anche Enrico Lanti, per citare ancora un caso, non può che vivere «all'ultimo piano di una vecchia casa [...] che il vento, d'inverno, sembrava far traballare sulle fondamenta»),³⁷ oppure appartamenti in certa misura ambigui, che denunciano una condotta di vita evidentemente immorale. Quando Daniele Cortis incontra finalmente la madre, nella sua decadente dimora di artista («pittrice di camera»), in un tempo ormai lontano, «di S.A.R. il granduca Leopoldo») il suo gusto aristocratico è scosso fino al disprezzo alla vista di quel luogo. E non sarà un caso che anche la madre di Elena, sulla quale grava il severo giudizio critico del cattolico Fogazzaro, lontana dal dramma morale che vive la figlia, le parli del suo proposito di acquistare delle poltroncine ideate dall'arredatore di grido della Roma salottiera e frivola, il solito Noci, che tanto piaceva, come si è visto, alla Serao e a D'Annunzio.³⁸

Ma qui, davvero, il censimento potrebbe diventar lungo, né si potrebbe fare a meno di allargare lo sguardo oltre il genere romanzo, almeno fino a scorgere tra le nebbie canavesi Villa Amarena, straordinario e ironico reliquario 'secentista' dove il poeta meglio che in ogni altro luogo vestirebbe finalmente i panni del «reduce» fortunatamente scampato alla sovrapposizione funesta di vita e letteratura; la più nitida delle tante «case del sopravvissuto» immaginate da Gozzano, «dove il rifiuto secolare dorme», fuori dal tempo e dalla storia, lontana

rino, Einaudi, 1994). In questa direzione, vale la pena di rileggere almeno la notevole pagina di descrizione della «portinaria» della casa, vero deposito, appunto, di oggetti non funzionali: «Sulle pareti, quadri d'ogni generazione, o senza il vetro o con il vetro rotto... e un albero genealogico e stampe dai *magazines pittoresques* e figurini di mode dell'epoca di Beauharnais e una raccolta di taccuini fuor d'uso incominciando dal 4; sui tavoli, sui canterani, vasi di fiori di pezza, polverosi, sbiaviti – piccole stàtue alabastrine, monche – pere, mele e Gesù-bimbi di cera – tomi senza il compagno – porcellane e terraglie a crepi – guanti dismessi – piombo appallato di Dio sa quante boètte – e scàtole e scatolini di tutti gli sposalizi della contrada con entro ancor la treggèa. In un camerino senz'uscio, appesa folla di vestiti, avanzi di ultimi spogli» (C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani* cit., p. 178).

³⁷ G. Verga, *Eva* (1873), in *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1968, p. 13.

³⁸ A. Fogazzaro, *Daniele Cortis* (1885), Milano, Baldini, Castaldi, e C., 1911, p. 284 e pp. 88-89.

quanto basta dal formicolio degli uomini «intesi all'odio e alle percosse»:

Unire la mia sorte alla tua sorte
Per sempre, nella casa centenaria!³⁹

Man mano che il secolo nuovo avanza, i segnali della crisi che mina l'identità dell'intellettuale, tra le sofferte e pure orgogliose manifestazioni dell'«impegno» vociano e la strombazzante modernolatria futurista, si fanno, come è noto, più evidenti. Tra coloro che di questa crisi portano le stigmate mi piace qui ricordare, a mo' di conclusione provvisoria, almeno Serafino Gubbio: non più uomo dedito all'arte ma tecnico, intellettuale dimidiato che si vorrebbe semplice protesi vivente della macchina. Serafino, si ricorderà, ha un solo vero rimpianto: la «dolce casa» dei nonni, emblema contraddittorio di un mondo ancestrale e naturale che comunque la modernità ha distrutto:⁴⁰

Dolce casa di campagna, *Casa dei nonni*, piena del sapore ineffabile dei più antichi ricordi familiari, ove tutti i mobili di vecchio stile, animati da questi ricordi, non erano più cose, ma quasi intime parti di coloro che v'abitavano, perché in essi toccavano e sentivano la realtà cara, tranquilla, sicura della loro esistenza.⁴¹

³⁹ G. Gozzano, *La signorina Felicità/ ovvero/ La Felicità*, vv. 296-297, in *Poesie*, revisione testuale, introduzione e commento di E. Sanguinetti, Torino, Einaudi, 1980. Per le precedenti citazioni confronta anche i vv. 134 e 190 e cfr. *In casa del sopravvissuto* che si legge nella sezione *Il reduce de I colloqui* (*ibidem*, pp. 194-196). Più di uno spunto interpretativo in questa chiave in R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, I, Torino, Loescher, 1981, pp. 141 ss.

⁴⁰ Ma «tutta la descrizione di quell'ambiente così "dolce"» sostiene con ragione Ferroni «dentro di sé contiene il segno della morte e della dissoluzione» (cfr. L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* [1915], a cura di G. Ferroni, Firenze, Giunti, 1994, p. 24).

⁴¹ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, II, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1994⁷, p. 541. Il tema, che qui viene osservato secondo un'angolazione specifica, assume, nell'intera opera di Pirandello, sviluppi ulteriori e importanti che forse meriterebbero di essere indagati. La casa, anche in questo romanzo, è soprattutto il luogo dell'apparenza, la scenografia di una recita: «Sono entrato in molte case, dacché ho perduto la mia, e in quasi tutte, aspettando che si presentasse il padrone o la padrona di casa, ho provato uno strano senso di fastidio e di pena insieme, alla vista dei mobili più o meno ricchi, disposti con arte, come in attesa di una rappresentazione. Questa pena, questo fastidio io li sento più degli altri, forse, perché m'è rimasto inconsolabile in fondo all'anima il rimpianto della mia casetta all'antica, dove tutto

Arrivato finalmente a Roma, Serafino sa bene che per lui, a suo modo pure un artista, non solo mancherà ormai ogni occasione per costruire il monumento della propria auto-celebrazione, ma più semplicemente non ci potrà essere alcuna dimora:

Pervenuti in fondo al Corso Vittorio Emanuele, passammo il ponte. Ricordo che mirai quasi con religioso sgomento la fosca mole rotonda di Castel Sant'Angelo, alta e solenne sotto lo sfavillio delle stelle. Le grandi architetture umane, nella notte, e le costellazioni del cielo pare che s'intendano tra loro. Nella frescura umida di quell'immenso sfondo notturno, sentii quel mio sgomento sobbalzare, guizzare come per tanti brividi, che forse mi venivano dai riflessi serpentinei dei lumi degli altri ponti e delle dighe, nell'acqua nera, misteriosa, del fiume. [...] Incerto della via, incerto di tutto, nel vuoto orrore delle vie deserte, piene di strane ombre vacillanti nei radi rivèrberi rossastri dei fanali, a ogni soffio d'aria, sui muri delle vecchie case, pensavo con terrore e con nausea alla gente che dormiva sicura in quelle case e non sapeva com'esse apparissero di fuori a chi errava sperduto per la notte, senza che per lui ce ne fosse una, ove potesse entrare.⁴²

Serafino potrà invece solo rifugiarsi nell'impersonale «OSPIZIO DI MENDICITÀ», prendendo atto, onestamente, della propria condizione di sradicato sociale: e ripensando alla propria valigetta, «lasciata in deposito alla stazione», affermare che essa sola, ormai, «è tutta la mia casa».⁴³

spirava l'intimità, dove i mobilucci vecchi, amorosamente curati, invitavano alla schietta confidenza familiare [...] Case fatte per gli altri, in vista della parte che vogliamo rappresentare in società; case d'apparenza» (*ibidem*, p. 687). Significative, sotto questo aspetto, le convergenze con la novella *Un ritratto* della raccolta *Candelora* (idem, *Novelle per un anno*, III, tomo I, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Milano, Mondadori, 1990, pp. 503-504).

⁴² Idem, *Quaderni cit.*, pp. 528-529.

⁴³ «M'aggiravo in cerca d'un modesto alloggio, non tanto per me, uso a passar le notti all'aperto, amico delle nottate e delle stelle, quanto per la mia valigetta, ch'era tutta la mia casa, lasciata in deposito alla stazione» (*ibidem*, p. 525). Spunti convincenti in proposito si leggono in F. Angelini, *Le case di Serafino Gubbio*, in *Serafino e la tigre*, Venezia, Marsilio, 1990, soprattutto pp. 42-47.

Christine Barbara Ott

Iride e la parola disincarnata.
La crisi linguistica nel terzo Montale

Iride è di certo una delle poesie montaliane più studiate – ed al contempo un testo quanto mai restio ad ogni tentativo di decifrazione. Questo saggio non si propone di delucidare qualche superstite motivo oscuro della composizione. Si tratterà piuttosto di ‘far parlare’ in maniera del tutto nuova la poesia inserendola in una problematica finora troppo poco considerata: la meditazione linguistica di Montale.¹ Que-

¹ Il primo ad accennare all’importanza della problematica linguistica ed insieme gnoseologica in Montale è stato Gianfranco Contini: «La realtà rimane assolutamente estranea agli interessi del poeta, e ogni sforzo linguistico volto a riconoscerne volontariamente l’esistenza conferma quella trascendenza in modo irrimediabile. È una situazione dell’ordine gnoseologico, negativa [...]» (*Dagli ‘Ossi’ alle ‘Occasioni’*, in G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1982², p. 19). Spetta poi a Mario Martelli il merito di essersene occupato in maniera approfondita. Nella monografia *Il rovescio della poesia* (Milano, Longanesi, 1977; d’ora in poi ROVESCIO) egli ripercorre un momento di svolta decisivo nello sviluppo poetico di Montale: il passaggio da una poetica della ricerca «metafisica», che trova il suo culmine nella *Bufera*, al poetare degli anni ’60, segnato dalla consapevolezza di una vasta crisi (del linguaggio, della lirica come arte della parola, di costrutti metafisici). Il punto di riferimento centrale di Martelli è la scepsi linguistica di Bergson. Partendo dal pensatore francese, egli vede il problema fondamentale di Montale nel tentativo di conciliare «vita» ed «arte». E nelle immagini poetiche di Montale egli riesce a decifrare, in maniera perlopiù convincente, la raffigurazione del dualismo bergsoniano di «vita interiore» e cristallizzazione linguistica (ovvero l’arte come cristallizzazione della vita). Tuttavia, anche se l’influenza della scepsi linguistica bergsoniana è certo decisiva per Montale, bisogna pur sottolineare che fin dagli *Ossi di seppia* egli adotta una strategia differente da quella di Bergson: mentre questi mira a trascendere il linguaggio in favore di «quelque chose qui n’a plus rien en commun avec la parole» (H. Bergson, *Le Rire*, in *Œuvres*, a cura di A. Robinet, Paris, PUF, 1970, pp. 461-462), Montale accetta la parola pur nella consapevolezza della sua precarietà (vedi per esempio *Ciò che di me sape-*

sta riflessione, che negli *Ossi di seppia* appare ancora fortemente influenzata dalla scepsti linguistica bergsoniana, porta, negli ultimi *Ossi*

ste negli *Ossi di seppia*, dove la «scorza» linguistica dell'Io viene riconosciuta come sola esperibile («sostanza»).

La maggior parte delle interpretazioni di *Iride* non va oltre la parafrasi e, eventualmente, la rivelazione di qualche 'fonte'. Fanno eccezione i lavori di Martelli e di Walter Siti, che insistono, in maniera differente, sulla questione linguistica inerente alla poesia. Secondo Martelli, l'Io-poeta dubita della possibilità di poter conservare «il divino, la traccia degli dei fuggiti (o il vitale)» nella parola poetica (ROVESCIO 66). Per Siti, il problema poetologico centrale verte sul linguaggio da adottare per esprimere «l'Assoluto» – e l'Io-poeta rifiuta un linguaggio che «si getta decisamente alle spalle la lingua di comunicazione» (W. Siti, *Iride*, «Rivista di letteratura italiana» I, 1983, pp. 97-138, qui p. 135; d'ora in poi IRIDE). Il modello rifiutato insomma è quello che Montale definisce «poesia pura o alogica» (E. Montale, *Esiste un decadentismo in Italia?* [1946], *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997²; p. 112, d'ora in poi SP) e da cui ripetutamente prende le distanze: «non pensai a una lirica pura [...] a un giuoco di suggestioni sonore» (*Intenzioni*, in SP 566); «Se per poesia pura si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a questa corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne dichiaro estraneo» (*Dialogo*, in SP 581). Siti, che nel suo lavoro ricco di materiale approfondisce in maniera esauriente lo sfondo filosofico-teologico della poesia, definendo la posizione spirituale di Montale con la formula della «metafisica negativa» (IRIDE 116), conclude: «[...] per una sorta di nestorianesimo estetico, l'Assoluto della poesia ha bisogno di 'incarnarsi' negli oggetti materiali e nei loro nomi, senza peraltro che le due cose si fondano in un linguaggio omogeneo e integralmente storico: il divino urta contro le cose, e le cose avvertono ai loro confini la presenza del divino» (*ibidem*, p. 136). Francesco Zambon (*L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 57-59) propone interessanti osservazioni su singoli motivi: l'arca e l'arcobaleno, il sole nero (p. 58) e altri simboli alchimistici, le «divinità private» (*ibidem*, p. 62), il sudario ed immagini analoghe. Meno convincente pare l'interpretazione, in chiave psicoanalitica, dei personaggi presenti in *Iride*: «Lui» rappresenterebbe il padre di Montale, mentre dietro al principio ostile ad Iride, raffigurato indirettamente dai segni ambivalenti del «sudario» e dell' «uccello-mosca», si nasconderebbe «mosca», la moglie di Montale. Allo stesso tempo, Zambon vede in *Iride* il tentativo di un «disperato recupero del linguaggio simbolico e dei dimenticati legami che uniscono il superiore all'inferiore, Dio all'uomo [...] [che] si mantiene volutamente nei limiti di un'eticità «quotidiana», la cui direzione è affidata non ad una raggiunta conoscenza, ma piuttosto a una misteriosa, e ambigua, comunicazione» (*ibidem*, p. 68). Una versione anteriore dell'interpretazione di *Iride* si trova in *Il sogno del nestoriano*, «Studi novecenteschi» III (7), 1974, pp. 57-74; d'ora in poi ZAMBON.

Sergio Campailla legge la poesia come documento spirituale (*Per una lettura di 'Iride'*, «Studi e problemi di critica testuale» IV (6), 1973, pp. 215-230; d'ora in poi CAMPAILLA). Glauco Cambon sembra aver preso alla lettera l'autocommento di Montale: «L'artefice di "Iride" non rivendica una propria creatività, solo una lunga fedeltà alla verità interiore [...]» (*Ancora su 'Iride', frammento di Apocalisse*, in AA.VV., *La poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno Internazionale, Milano 12/13/14 settembre, Genova 15 settembre 1982, Milano-Genova, Librex, 1983, pp. 227-244, qui p. 243 (d'ora in poi gli Atti del Convegno verranno citati come CONVEGNO, il saggio di Cambon come SU IRIDE). Cambon non esplica che cosa possa significare questa «verità interiore». Oscura è l'esegesi di Macri, che sembra mirare alla tesi di un «recupero nestoreo nella stessa sfera del trascendente» (O. Macri, *Esegesi del terzo libro di Montale*, in *La vita della parola. Studi montaliani*. Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 143-209, 162). Lo studio di Giovanni Bonalumi non pare mol-

e nelle *Occasioni*, alla creazione di un sistema di cifre poetiche, che sono come le coagulazioni di una riflessione linguistica e poetologica.² Ma tradurre una problematica in immagini poetiche, vuol dire averla già in parte superata: è per questo che le *Occasioni* segnano il momento di massima fiducia linguistica: una fede che si concretizza nell'immagine della donna salvifica, capace di leggere i segni e di conferire un senso alle oscure vicende della terra. La figura femminile, come si presenta in *Nuove Stanze*, in *Palio* o nell'*Elegia di Pico Farnese*, incarna un ideale poetologico: una poesia che non si limita più a cogliere i segni del «male di vivere» presente, ma che dirige i suoi voli esplorativi nel futuro e nell'ultraterreno. Nella vicenda «romanzesca» della *Buferà* questo volo tocca il culmine – e porta insieme alla catastrofe, alla separazione dell'Io-poeta dall'ideale poetico raffigurato in Clizia.³ E questo punto di svolta è proprio segnato da *Iride*.

In *Intenzioni* Montale commenta la poesia:

In chiave, terribilmente in chiave [...] c'è *Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del

to originale (*In margine al 'Povero Nestoriano smarrito'*, in CONVEGNO 473-486). Il lavoro di Neva Farina consiste nell'evidenziare «paralleli» poco plausibili fra passi di alcuni dialoghi platonici e singole poesie della *Buferà* e in una parafrasi di *Iride* (*Il segno di Iride. Montale e i rimandi a Platone*, «Nuova Antologia» [559], 1988, pp. 494-514; d'ora in poi SEGNO DI IRIDE).

² Lo sviluppo della riflessione linguistica di Montale, cui qui può essere solo brevemente accennato, è oggetto della mia monografia *Torso-Göttin Sprache. Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik*, in stampa presso Universitätsverlag Winter, Heidelberg.

³ Il termine di «romanzo» proviene da Montale stesso, che originariamente aveva previsto tale titolo per la sua terza raccolta (cfr. E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996⁸, pp. 1101-1102). Romano Luperini (*Storia di Montale*, Roma, Bari, Laterza, 1992², pp. 116-118) considera un romanzo, strutturato in quattro fasi, soltanto le sezioni 3-6 della *Buferà*. Egli mostra in quale modo Montale dia un'organizzazione narrativa alla raccolta, strutturando le sezioni non secondo punti di vista cronologici, ma tematici. In conclusione, Luperini pone l'accento sul tentativo di recupero temporale: «D'altra parte, il recupero del genere 'romanzo' è tutt'uno per il Montale del dopoguerra col recupero della dimensione temporale e in particolare di un filo di congiunzione col passato» (*ibidem* 119). Martelli invece accentua l'idea del mutamento implicita nella progressione della *Buferà*: «[...] la *Buferà* dà la netta sensazione di un libro diacronico, cioè [...] di un libro che si svolge nel tempo e che, invece di una struttura compatta ed unitaria, proponga al lettore un'idea di sviluppo e di mutamento. [...] Da *Finisterre* alle *Conclusioni provvisorie* c'è, in effetti, un progresso, che fa ripensare a quello di un organismo naturale» (ROVESCIO 92). Negli ultimi tempi ha suscitato varie attenzioni l'elemento narrativo nella lirica montaliana, vedi in particolare F. de Rosa, *Note sulla più recente critica montaliana*, «Italianistica» (24), 1995, pp. 171-190, soprattutto pp. 176-178.

nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti. E chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita. Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia: come potevo farla più chiara correggendola e interpretandola arbitrariamente io stesso? Essa mi sembra la sola che meriti gli appunti di *obscurisme* mossimi di recente da Sinisgalli; ma anche così non mi pare da buttarsi via. (*Intenzioni*, in SP 568)

Come accade spesso per gli autocommenti montaliani, si tratta di delucidazioni da accogliere con cautela. Infatti già la struttura della poesia, che ricorda quella della canzone (è composta da sei strofe di sette versi ciascuna, più un congedo di tre versi), mostra che difficilmente potrà trattarsi dell'immediata trascrizione di un sogno. Sembra che Montale voglia esplicitamente favorire un'interpretazione religiosa, ed è lui stesso a fornire una chiave di lettura: Iride, grazie al paragone con la protagonista di *Nuove Stanze*, appare come una delle sue tante allegorie femminili della Poesia, e al contempo come una nuova Diotima, che, in un mondo abbandonato dagli dèi, vuole trasmettere agli umani un'idea del divino. Ma in ciò il contenuto di *Iride* non si esaurisce che in minima parte. L'interpretazione che segue si articola in due parti: la prima, attraverso una analisi dettagliata, cerca di cogliere l'enunciato di base del testo, la seconda lo interpreta alla luce di un specifico problema linguistico e poetologico: la traduzione di significati immateriali in segni materiali.

Prima di avviare l'analisi, è indispensabile aprire una breve parentesi sull'«Io» e sul «Tu» lirico nella poesia di Montale. Il Tu lirico, che nella maggior parte delle poesie appare in veste femminile, è qui considerato quale raffigurazione simbolica che condensa in sé una molteplicità di funzioni. In primo luogo, si tratta di un'interlocutrice idealizzata. In secondo luogo, di un *alter ego* che assume le funzioni di un «Je-idéal» simile a quello teorizzato da Lacan nel celebre testo «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique».⁴ In terzo luogo, infine, questa proiezione ideale rappresenta una specie di liricità impulsiva e musicale, un'espressione quasi istintiva che l'Io lirico invano

⁴ J. Lacan, *Écrits*, I, Paris, Seuil, 1966, pp. 89-97.

cerca di descrivere con parole. Il discorso montaliano, insomma, si scinde in due istanze antitetiche, l'Io riflessivo, scettico nei confronti del linguaggio e restio all'orfismo poetico, ed il Tu, che nel suo bisogno istintivo di espressione si serve anche di mezzi occasionali (si veda per esempio il *Mottetto XI*). La funzione poetologica di questo dualismo fra Io e Tu, riflessività e liricità, scepsi e fiducia poetica non può essere approfondita in questa sede: si tratta di tesi elaborate sostanzialmente sulla base di un'analisi dei *Mottetti*.⁵

Il titolo della poesia, *Iride*, schiude una serie di rimandi extra- ed intratestuali. Come il nome di Clizia, anch'esso appartiene ad una figura mitica: Iride, la messaggera degli dèi. Inoltre, denomina una parte dell'occhio, l'arcobaleno ed una varietà di giglio. Dell'occhio si parlerà più avanti, l'arcobaleno, nell'Antico Testamento, è segno dell'alleanza fra Dio e l'uomo; il giglio appare già in *Finisterre (Il giglio rosso)*.⁶ Montale ha identificato la protagonista della nostra poesia con Clizia: Iride può dunque valere come secondo nome, che attribuisce nuove qualità alla donna-angelo.⁷ Al contempo, la figura di Iride contiene rimandi biografici: il suono del suo nome e alcune allusioni all'interno del testo indicano Irma Brandeis, che, come sappiamo, è un pre-testo biografico di Clizia. Ma qui i dati biografici di Irma-Iride non servono solo ad un cifrato discorso amoroso, ma anche a conferire significati poetologici alla figura femminile. Così, l'allusione all'origine ebraica di Irma-Iride, permette di situare la patria di questa «donna-poesia» in un Oriente immaginario. I rimandi extra- ed intratestuali si trovano così su di uno stesso piano: non sono fine a se stessi, ma si riferiscono ad un problema poetologico di cui si parlerà in seguito.

La poesia è divisa in due parti da una serie di asterischi. Questa cesura formale ne evidenzia un'altra tematica. Nella prima parte (strofe 1-3) si parla di un conflitto spirituale dell'Io, nella seconda (strofe 4-6

⁵ All'interno del già citato lavoro *Torso-Göttin Sprache. Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik*.

⁶ E già in quella poesia troviamo degli elementi naturali, come «vischi» e «gelo incorrutibile» (v. 11f.), che là come in *Iride* hanno uno specifico senso poetologico: preannunziano la disincarnazione della figura femminile, di cui si approfondirà in seguito il tema.

⁷ In una lettera a Guarnieri del 1965 Montale scrive: «Clizia è presente nella 1^a serie e in molte altre poesie (*Nuove stanze, Primavera hitleriana, l'Orto, Iride* e quasi tutte, tranne le poesie dei *Madrigali privati*)» (*Montale commenta Montale*, a cura di L. Greco, Parma, Pratiche, 1980, p. 48).

e congedo) di Iride e della sua missione. Le prime tre strofe formano, insieme, un'unica lunga frase: l'evocazione di una serie di segnali che l'Io riceve dal Tu, ed il loro significato. La prima strofa dà una descrizione visiva di questi «segni»:

- 1 Quando di colpo San Martino smotta
- 2 le sue braci e le attizza in fondo al cupo
- 3 fornello dell'Ontario,
- 4 schiocchi di pigne verdi fra la cenere
- 5 o il fumo d'un infuso di papaveri
- 6 e il Volto insanguinato sul sudario
- 7 che mi divide da te;

La poesia si apre con l'evocazione di un evento improvviso («di colpo», v. 1). È il momento in cui San Martino, personificazione dell'autunno, accende le sue braci presso il lago Ontario, tingendo di rosso-fuoco gli alberi.⁸ Il repentino bagliore, che appare come un segnale, è seguito da una serie asindetica di percezioni acustiche e visive (vv. 4-6), quasi associazioni provocate dall'immagine autunnale. In parte, esse rispondono allo stesso tema cromatico: sono rossi i bagliori delle braci, i papaveri, il sangue sul sudario. Ma qual'è il loro significato? Come si può dedurre dalle strofe seguenti, si tratta di segni che dovrebbero stabilire una comunicazione fra l'Io ed il Tu assente. Non a caso i papaveri e le pigne, nella poesia montaliana, annunziano «vita nuova», fanno parte di un rituale che evoca, nell'immaginazione, la presenza del Tu.⁹ Ma l'intera immagine – la foresta che si trasforma in «cupo fornello» (in analogia al «crogiuolo» di *In limine*), il crepitio del fuoco e il fumo dell'infuso inebriante – rimanda all'atto evocatorio per eccellenza: il poetare. È tuttavia inquietante il terzo segno che, al contrario degli altri, non promette congiunzione, ma divisione. Mentre le pigne ed i papaveri rimandano ad un rituale naturalistico-pagano (il fumo ricorda anche i vapori inebrianti degli oracoli greci), esso intro-

⁸ «San Martino» contiene dunque un'allusione all'estate di San Martino, cui nel nord-est dell'America corrisponderebbe l'*Indian Summer*.

⁹ Il fuoco di pigne ha una tale funzione evocativa nel racconto *Il bello viene dopo* (*Farfalla di Dinard*) ed anche in *Notizie dall'Amiata*, dove appare nella forma di «marroni» che «esplodono» nel «focolare» (*Le occasioni*, parte prima, vv. 12-13). Il colore rosso dei papaveri in *Mottetto XIII* (*Le occasioni*, v. 1) apre una sequenza di immagini mnemoniche.

duce un motivo religioso: il volto di Cristo impresso sul sudario della Veronica. Nella seconda strofa, più precisamente nella parentesi, si parla del valore che questi segni assumono per l'Io:

- 8 questo e poco altro (se poco
- 9 è un tuo segno, un ammicco, nella lotta
- 10 che me sospinge in un ossario, spalle
- 11 al muro, dove zàffiri celesti
- 12 e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono
- 13 l'atroce vista al povero
- 14 Nestoriano smarrito);

La frase principale, completata nella terza strofa, dice in sostanza: «questo e poco altro [...] è quanto di te giunge dal naufragio [...]». I segni che l'Io riceve dal Tu sono dunque pochi relitti di un «naufragio» che, a quanto pare, ha fortemente indebolito la loro comunicazione. Nella parentesi l'Io si corregge: visto il conflitto («lotta», v. 9) in cui egli ora si trova, i segni non sono affatto «poco» (v. 8). La propria situazione critica è una «lotta» che lo sospinge in un «ossario» (v. 10), una tomba situata – i palmizi lo danno ad intendere – in Oriente. La seconda strofa, dunque, sposta gli avvenimenti dall'Occidente (l'Ontario nella prima strofa) all'Oriente, dall'autunno alla primavera: le cicogne sono un simbolo della primavera e insieme, nell'iconologia cristiana, della risurrezione. Ed anche le palme evocano il trionfo di Cristo sulla morte.¹⁰ L'accento alla risurrezione, al sudario (strofa 1) e all'ossario lasciano supporre che la «lotta» dell'Io sia un dilemma di fede. Infatti egli parla di sé come di un «povero Nestoriano smarrito» (vv. 13-14). Così si chiamano i seguaci di un'eresia risalente al IV secolo, che nega l'ipostasi di natura umana e divina nella persona di Gesù, ponendo invece l'accento sulla dualità delle nature in Cristo. Erroreameamente si attribuì ai Nestoriani la credenza in una natura soltanto umana di Gesù, e quindi la negazione della sua risurrezione. Il Nestoriano di Montale sarebbe dunque qualcuno che crede solo in divinità umane, incarnate. Ma «l'atroce vista» (v. 13), che lo rende «smarrito», dovrebbe essere quella del sudario evocato nella prima strofa. Esso rimanda a Cristo, che ha rinunciato alla sua presenza incarnata, per

¹⁰ Cfr. IRIDE 112.

apparire in terra solo come immagine. Il sudario e la tomba (probabilmente vuota) divengono così segni negativi, che dicono l'assenza di una divinità tangibile. Confrontato con essi, il «Nestoriano» è turbato nella sua fede, e le immagini che promettono risurrezione non possono rassicurarlo. La strofa 3 spiega la situazione in cui l'Io riceve i segni del Tu evocati nella prima strofa:

15 è quanto di te giunge dal naufragio
 16 delle mie genti, delle tue, or che un fuoco
 17 di gelo porta alla memoria il suolo
 18 ch'è tuo e che non vedesti; e altro rosario
 19 fra le dita non ho, non altra vampa
 20 se non questa, di resina e di bacche,
 21 t'ha investito.

Il naufragio ed il «suolo/ ch'è tuo e che non vedesti» (vv. 17-18) caratterizzano una situazione di perdita, in cui il perduto viene riportato alla memoria da singoli relitti (i segni di cui si è parlato, il «fuoco di gelo», vv. 16-17). «Naufragio» e «fuoco/ di gelo» sono dei motivi noti alla tradizione lirica: l'impresa poetica, o il suo fallimento, vengono spesso rappresentati dalla navigazione o dal naufragio, il fuoco di gelo è un ossimoro petrarchesco che circoscrive la potenza dell'amore. Ma forse il «fuoco di gelo» contiene anche un'allusione autobiografica: si può interpretarlo come traduzione del cognome Brandeis. Irma Brandeis è un'ebrea che vive negli Stati Uniti: parafrasando i versi 16-18, il suo nome ebraico, che contiene «fuoco» e «gelo», «porta alla memoria» la terra di origine di Irma-Iride, da lei mai vista: basandosi sui dati biografici, dovrebbe trattarsi della Palestina. Ma visto che si tratta di una «donna-poesia», il suo nome («un fuoco di gelo») non ricorda solo una patria reale, ma anche una mitica terra d'origine della poesia: se ne parlerà in seguito. Alla fine della strofa l'Io sottolinea ancora come siano questi, e non altri, i suoi segni di fede («altro rosario/ [...] non ho», vv. 18-19). E come sia stata la «vampa/ [...] di resina e di bacche» (vv. 19-20), «non altra» (v. 19), a rivivificare l'immagine del Tu nel cuore dell'Io.

Le prime tre strofe tematizzano l'assenza del Tu e la speranza nel suo ritorno, speranza che viene paragonata alla fede nestoriana nella

divinità incarnata. I segni positivi (che esprimono la fiducia nel potere dell'immaginazione e del ricordo, e la confidenza in un naturale ritorno ciclico delle cose) vengono contrastati dai segni negativi della separazione e dell'assenza (l'ossario, il sudario, gli impotenti simboli surrezionali). Essi scuotono la fede dell'Io in un ritorno fisico del Tu: l'Io è come uno che si sia spiritualmente «smarrito». Questa prima parte della poesia si concentra dunque sul tentativo di evocare il Tu assente. La seconda invece è dedicata alla figura del Tu, alle sue qualità (strofa 4) e al suo agire (strofa 5):

22 Cuore d'altri non è simile al tuo,
 23 la lince non somiglia al bel soriano
 24 che apposta l'uccello mosca sull'alloro;
 25 ma li credi tu eguali se t'avventuri
 26 fuor dell'ombra del sicomoro
 27 o è forse quella maschera sul drappo bianco,
 28 quell'effigie di porpora che t'ha guidata?

Si parla dell'unicità del Tu, il cui cuore non è come quello d'altri. E lo conferma un paragone che richiama i bestiari medievali, in cui si rappresentano virtù e vizi umani tramite la descrizione di qualità favolose di bestie e piante. Il «cuore d'altri», quindi, «non è simile» a quello del Tu, come «la lince non somiglia al bel soriano che apposta l'uccello mosca sull'alloro». È un'immagine che ha suscitato le interpretazioni più svariate.¹¹ Anche se sarebbe pensabile accettarla come una

¹¹ L'interpretazione più plausibile è, senz'altro, di Martelli, che riconduce l'immagine ad un motivo poetologico costante in Montale (il poetare come «caccia» alla vita, cfr. ROVESCIO 59-64), e che identifica il soriano al poeta e l'uccello-mosca alla sua preda, ovvero alla realtà da catturare tramite il linguaggio: «l'aggettivo che qualifica il soriano (la bellezza, che caratterizza l'arte) e l'evocazione della pianta sacra alla poesia suggeriscono, come certa esegesi del passo, il convincimento di Montale secondo cui la poesia spia e coglie di sorpresa, catturandoli, i minuti e mobilissimi frammenti del reale (l'uccello mosca)» (ROVESCIO 112). Siti vede il soriano quale figura di un misticismo estetizzante, e la lince invece quale immagine della vista acuta che porta alla vera conoscenza (IRIDE 123). Glauco Cambon interpreta la costellazione come opposizione fra la lince libera e selvaggia da una parte, e gli altri due animali come «simboli di domesticità» dall'altra (SU IRIDE 231). Riccardo Scrivano riconduce la scena ad un episodio biblico: l'incontro fra Cristo e Zaccheo, arrampicato su un sicomoro (R. Scrivano, *Metafore e miti di Eugenio Montale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, p. 52f.). Campailla adotta questa lettura (CAMPAILLA 227). L'esegesi dell'immagine è tanto più difficile in quanto Montale pare mescolare autocitazioni (i soriani appaiono anche in *Elegia di Pico Farnese, Le occasioni*), cenni autobio-

cifra (non chiaramente risolvibile) dell'assoluta unicità del Tu, si cercherà di proporre qui una lettura un poco diversa. Scarse attenzioni ha suscitato finora l'«alloro» (v. 24), che lascia supporre un'implicazione poetologica dell'immagine. Il «sicomoro» (v. 26) suggerisce, a sua volta, un messaggio spirituale.¹² Sembra che alloro, sicomoro, soriano ed uccello-mosca connotino, nell'insieme, una sfera sacrale e poetica. Ammesso che il paragone fra lince e soriano voglia confrontare due diverse facoltà «visive» (e qui avremmo un richiamo ad uno dei significati di «iride»), la lince dalla vista acuta potrebbe rappresentare una prospettiva fondamentalmente razionalistica, contrapposta alla percezione estetica e religiosa rappresentata dal «bel soriano». La singolarità del Tu consisterebbe dunque nel suo approccio estetico-spirituale. È a-razionale, non distingue («ma li credi tu eguali») fra lince e soriano, fra prospettiva logica ed emozionale – l'Io invece ne è consapevole.¹³ Una tale polarità di riflessione e senso della differenza da una parte, e fede, sensibilità estetica e a-razionalità dall'altra, rispecchia perfettamente il dualismo montaliano di «riflessività» e «liricità». L'impossibilità di differenziare, dunque, ha forse indotto il Tu – nel verso 25 l'Io esprime una tale ipotesi – a lasciare «l'ombra del sicomoro» (v. 26), ovvero la sfera del sacro e della poesia. Oppure – riflette l'Io – è stata la «maschera sul drappo bianco», e dunque l'effigie di Cristo, a guidare il Tu? L'Io, insomma, si interroga sui motivi che hanno spinto il Tu a partire (vv. 27-28). Come risulterà infatti dalla strofa seguente, il Tu si è assunto il compito di continuare la mediazione fra Dio e uo-

grafici («mosca», nomignolo della moglie) e motivi tradizionali. Così, nessuna delle ipotesi elencate può essere senz'altro confutata. Sembra invece del tutto riduttiva quella di Farina Neva, che identifica l'uccello-mosca *tout court* con la moglie di Montale ed il soriano con la «rivale» Clizia-Irma (SEGNO DI IRIDE, pp. 504, 513).

¹² Il sicomoro è un albero sacro non solo nella tradizione cristiana: anche Budda, sedendo alla sua ombra, ebbe la sua illuminazione. Per una storia del sicomoro nell'opera di Montale cfr. G. Borghello, *Il sicomoro di Montale*, «Italianistica» (22), 1993, pp. 145-152.

¹³ Questa visione arazionale si può avvicinare, certo con le dovute cautele, a quella facoltà di percezione infantile proposta come ideale poetico fra l'altro da Baudelaire e Pascoli: visione che percepisce tutta la realtà come «nuova» e quindi la assorbe tutta con la stessa attenzione. In effetti, anche per Montale lo sguardo ha una rilevanza poetologica. Mentre Clizia si distingue per la sua visione profetica ed il suo sguardo cristallino (cfr. *Nuove stanze, Le occasioni*, e le poesie di *Finisterre*), Mosca, che appare più tardi, in *Satura*, è fortemente miope, ma possiede un «radar di pipistrello» (*Xenia* I, 5, v. 11), che le permette di cogliere gli aspetti essenziali della realtà.

mo che il Cristo aveva iniziato: Iride è dunque una nuova Diotima. E a determinarla è stata la sua percezione particolare, o un caso («t'avventuri», v. 25), o un mandato divino («t'ha guidata», v. 28)? Nella quinta strofa, l'Io cerca di rispondere alla domanda, interpretando l'abbandono dell'ambito sacrale-poetico nel senso di una missione religiosa:

29 Perchè l'opera tua (che della Sua
30 è una forma) fiorisse in altre luci
31 Iri del Canaan ti dileguasti
32 in quel nimbo di vischi e di punitopi
33 che il tuo cuore conduce
34 nella notte del mondo, oltre il miraggio
35 dei fiori del deserto, tuoi germani.

Solo qui «Iride» viene chiamata per nome, come «Iri del Canaan».¹⁴ La formula contiene due allusioni bibliche: l'iride-arcobaleno, simbolo dell'alleanza fra Dio e l'uomo, e Canaan, la terra promessa, quella patria ideale già evocata nella seconda strofa. Richiamandoci ancora una volta all'autocommento di Montale – «*Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano» – il contenuto della strofa si può parafrasare come segue: affinché l'opera Sua (di Cristo) fiorisse in un'altra parte della terra, tu, Iride del Canaan, ti sei dissolta nel segno della nascita di Gesù (il nimbo di vischi e punitopi), segno che porta il tuo cuore oltre i miraggi dei fiori del deserto, nella notte del mondo. Se Iride ha quindi abbandonato l'area sacra, ovvero la terra promessa, ed è misteriosamente sparita («ti dileguasti»), ciò è avvenuto nel segno di una missione spirituale, che si richiama a Cristo e alla sua passione (evocata dal sudario). In quanto «donna-poesia», essa raffigura dunque l'aspirazione ad una poesia orientata in senso etico-religioso. Infatti, subito dopo, l'Io ne paragona l'obiettivo di lei a quello di due poetiche della tradizione lirica, impegnate in senso etico. La missione di Iride, dicono i versi 34-35, l'ha condotta in una «notte del mondo» che va al di là del «miraggio dei fiori del deserto». La «notte del mon-

¹⁴ «Iri» è un vocabolo antico per «iride», testimoniato fra l'altro in Dante.

do» è un motivo tratto dalle elegie di Hölderlin, e raffigura un mondo abbandonato dagli dèi.¹⁵ A Diotima, alla Poesia, spetta il compito di infondere negli uomini un'idea del divino, per prepararli al ritorno degli dèi. I «fiori del deserto» alludono invece alla poesia di Leopardi, *La ginestra o il fiore del deserto*. La ginestra che cresce sul vulcano raffigura un atteggiamento esistenziale e poetologico che rinuncia alle consolazioni della religione, e dell'illuministica fede nella perfettibilità, per affrontare le crudeli condizioni della vita concentrandosi del tutto sull'esistenza terrena.¹⁶ Iride, secondo l'enunciato dell'Io, è più vicina alla poetica di Hölderlin che non a quella di Leopardi. Essa tende oltre il «miraggio dei fiori del deserto», ad un Aldilà («oltre», v. 34) ed un Altro («altre luci», v. 30). Per questo si trova in una holderliniana «notte del mondo». Essa intraprende quindi una «imitatio Christi». Ma ciò ha una conseguenza fatale – la sua disidentificazione:

36 Se appari, qui mi riporti, sotto la pergola
 37 di viti spoglie, accanto all'imbarcadero
 38 del nostro fiume – e il burchio non torna indietro
 39 il sole di San Martino si stempera, nero.
 40 Ma se ritorni, non sei tu, è mutata
 41 la tua storia terrena, non attendi
 42 al traghetto la prua,
 43 non hai sguardi, né ieri né domani;
 44 *perché l'opera Sua* (che nella tua
 45 si trasforma) dev'essere continuata.

¹⁵ La presenza di Hölderlin è stata rilevata da Martelli (ROVESCIO 102-103). La poesia in cui appare il motivo del mondo che diventa notte per chi non conosce gli dèi, è, per l'appunto, *Die Götter* («Ihr guten Götter! arm ist, wer euch nicht kennt [...] Und Nacht ist ihm die Welt [...]»), in F. Hölderlin, *Oden*, in *Sämtliche Werke*, Bd. II, a cura di F. Beissner, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1951, p. 16, vv. 5-7).

¹⁶ *La ginestra* (1836), l'ultimo dei *Canti*, è considerata il testamento spirituale di Leopardi, che ricusa decisamente ogni fede metafisica, e al contempo ogni ottimismo progressista. Al cospetto di un paesaggio devastato dal Vesuvio, un Io lirico fa delle ironiche osservazioni sulla fiducia nelle «magnifiche sorti e progressive» (G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, I, Milano, Mondadori, 1998⁷, pp. 124-133, v. 51). La ginestra, che fiorisce sul vulcano, diventa figura di un atteggiamento che non si sottomette in maniera vile al proprio destino (vv. 307-309), ma nemmeno alza boriosamente il capo alle stelle (vv. 309-310): una posizione che è più saggia di quella degli uomini poiché non crede nell'immortalità della propria stirpe (vv. 315-316).

Nella strofa precedente l'assenza del Tu era stata spiegata gettando uno sguardo retrospettivo al passato (lo sparire di Iride in un «nimbo»). Ora la sua comparsa viene considerata come una possibilità («se», v. 36), che grazie all'indicativo presente acquista tuttavia il valore di un evento effettivo. Il ritorno del Tu comporta una terribile disillusione. Essa riporta l'Io in un mondo spoglio, desolato, un *Aldiqua* («qui mi riporti», v. 36) – e questo irrimediabilmente, senza più speranza in un nuovo viaggio in una dimensione altra, poetica («e il burchio non torna indietro», v. 38). L'«imbarcadero» non è più un punto di partenza per l'immaginazione, ma d'arrivo nella realtà; le viti spoglie indicano la delusione di una ricerca spirituale che non ha portato frutto. La speranzosa aspettativa della prima strofa si capovolge: la calda luce autunnale diventa sole nero della malinconia (v. 39). Se Iride ritorna, non sarà più la stessa, poiché «è mutata/ la sua storia terrena» (vv. 40-41). Ciò sembra indicare che essa si trova in cammino verso un'altra esistenza, sovraterrestre o disincarnata.

Per capire che cosa si intenda qui con disidentificazione e disincarnazione, è tuttavia necessaria una breve digressione. Come si è accennato, nel corso della vicenda romanzesca della *Buferà*, è possibile constatare come l'Io-poeta prenda progressivamente le distanze dal suo Tu – fino a congedarlo definitivamente in *Silvae* e sostituirgli una nuova donna, «Volpe», cui è dedicata l'intera sezione dei *Madrigali privati*. Il Tu, insomma, appare all'Io non più come una presenza positiva, che possa condurre ad un porto salvifico l'impresa poetica, ma come un debole fantasma, soggiogato da un potere estraneo. In questo senso, si legge in *Lungomare (Finisterre)*:

- 1 Il soffio cresce, il buio è rotto a squarci,
- 2 e l'ombra che tu mandi sulla fragile
- 3 palizzata s'arrieggia. Troppo tardi
- 4 se vuoi esser te stessa! [...]

E in *Serenata indiana*, che appartiene alla stessa sezione, diventa ancora più esplicito il problema della disidentificazione:

- 1 Fosse tua vita quella che mi tiene
- 2 sulle soglie – e potrei prestarti un volto,

3 vaneggiarti figura. Ma non è,
 4 non è così. Il polipo che insinua
 5 tentacoli d'inchiostro tra gli scogli
 6 può servirsi di te. Tu gli appartieni
 7 e non lo sai. Sei lui, ti credi te.

Il polipo, che si è impossessato del Tu, può essere interpretato, a causa dei suoi «tentacoli d'inchiostro», come un'immagine negativa della scrittura. Lo scrivere, in questo senso, non sarebbe più luogo di un possibile senso, ma piuttosto dello smarrimento di qualsiasi identità, perduta fra le infinite maschere, le persone poetiche.¹⁷ È una problematica che, nel corso della *Bufera* e particolarmente in *Silvae*, viene espressa con una terminologia spirituale. Anche in una lettera posteriore (del 1961) a Glauco Cambon, Montale, commentando la funzione della donna-angelo, si serve di termini religiosi. Essa, in poesie come *Iride* o *Voce giunta con le folaghe*, non appartiene più al mondo dell'Aldiqua, ma nemmeno a quello dell'Aldilà:

Il suo compito di inconsapevole Cristofora non le consente altro trionfo che non sia l'insuccesso di quaggiù: lontananza, dolore, vaghe fantomatiche apparizioni [...] se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi [...]. (*Giorno e notte*, in SP 92)

Iride dunque non è ancora riuscita a dimettere del tutto la sua parvenza terrena, ma si trova già sulla via della disincarnazione, ed al di là di una forma umana. Le sue epifanie non portano affatto speranza ed ispirazione, sono segnate dall'«insuccesso» e «fantomatiche». Bisogna rileggere i versi finali della poesia (vv. 40-45) alla luce di questo commento: Iride ora esiste al di fuori del tempo («né ieri né domani»), essa «non ha sguardi» e non attende «al traghetto la prua», ovvero non si cura di dirigere il traghetto. I motivi dello sguardo del Tu e della navigazione contengono, ancora una volta, un messaggio poetologico. Lo sguardo rivolto all'alto o alla luce, spesso segnala una per-

¹⁷ È un'ipotesi che viene confermata da una poesia posteriore, *Il tu*, del 1969 (*Satura*). Qui, l'Io lirico confessa di avere perso la propria identità in un «paretaio», un labirinto colmo di doppi poetici che esso stesso aveva creato per «depistare» i propri critici. Nonostante il tono ironico della poesia, pare che sia da prendere sul serio l'implicita riflessione sul potenziale di «disidentificazione», o per dirlo con Derrida, di disseminazione insito alla scrittura.

cezione profetica, o comunque esemplare-ideale, della donna-poesia (*Nuove Stanze, Il balcone, La primavera hitleriana*). Il traghetto, la nave o barca, indicano regolarmente «ispirazione», «illusione», «rivivificazione» (*Crisalide, Mottetto I*). La versione negativa di tali motivi suggerisce – come già la scena desolata nei versi 36-39 – che il Tu abbia perso la propria capacità di conferire senso. Ed i due versi finali dicono il perché di questo esito negativo: «*perché l'opera Sua*» – come spiega Montale, l'opera di Cristo – «*deve essere continuata*». Il senso poetologico di questo verdetto sarà ancora da chiarire.

In *Iride* giunge al suo culmine un processo che si era annunciato fin dalle poesie iniziali della *Bufera*, quelle di *Finisterre*. Il Tu, nell'immaginazione dell'Io, non ritorna più come presenza donatrice di senso, come divinità incarnata, ma come messaggera divina che si sta disincarnando. Ma così la fede nestoriana dell'Io subisce uno *choc*: la sua reazione («smarrito») corrisponde al suo gesto negli *Orecchini*: «fuggo l'Iddia/ che non s'incarna» (vv. 6-7). Lo straniamento fra Io e Clizia qui raggiunge un culmine di insuperabile drammaticità, eccetto forse per l'addio in *L'ombra della magnolia... (Silvae)*.

Come sempre in Montale, la polarità conflittuale di Io e Tu serve a formulare un dilemma poetologico. Per coglierne pienamente il significato, è necessario considerare la problematica linguistica che ne sta alla base. La riflessione sui misteri della fede, e sulla difficoltà di tradurla in parole, viene discussa anche nella lirica – almeno a partire da Dante. Già Dante e Petrarca tematizzano l'incolmabile abisso tra l'esperienza religiosa e la sua espressione – ed entrambi impiegano il sudario della Veronica per raffigurare il problema di esprimere esperienze immateriali mediante segni materiali. Per Dante, l'arte del linguaggio si trova ancora al servizio di un'allegoria che indica qualcosa oltre se stessa.¹⁸ Con Petrarca, invece, l'elemento religioso subisce una se-

¹⁸ Le seguenti esposizioni si riferiscono ad un saggio di W. Wehle, *Concupiscentia signorum. Über ästhetische Erfahrung von Zeichen. – Augustin, Dante, Petrarca*, in W. Haug-D. Mieth (ed.), *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition*, München, Fink, 1992, pp. 247-273, qui p. 264, d'ora in poi CONCUPISCENTIA. Nel centro del la-

colarizzazione, ed il sudario nel *Canzoniere* XVI, *Movesi il vecchierel canuto et bianco*, diventa immagine della distanza che separa l'Io da Laura. Infatti, come il pellegrino percepisce del sudario «più il carattere di segno, che non il Cristo, colui che ne è disegnato»,¹⁹ l'Io, che cerca la «forma vera» di Laura, vede le altre donne come deboli segni che rimandano a lei, «sembianze». Così, lo stesso sudario in Petrarca diventa un segno del distacco fra *signifiant* («sembianza») e *signifié* («forma vera»);²⁰

Non a caso, dunque, Montale parla di un'«esperienza petrarchesca» nella propria lirica.²¹ Le parole-chiave del «sudario», della «forma» e della «sembianza», che in varie poesie della *Bufera* (*Personae separatae*, *Due nel crepuscolo*, *Iride*) sono riprese letteralmente o in forma leggermente modificata, lasciano supporre che egli si sia occupato del detto problema linguistico, che Petrarca aveva contribuito a secolarizzare. In *Iride* il sudario appare in accezione decisamente negativa. Esso viene descritto come «quella maschera sul drappo bianco,/ quell'effigie di porpora» (vv. 27-28). Non si parla del volto di Cristo, ma di un'effigie. La «porpora» è un tradizionale attributo dei potenti: non sarà forse sbagliato pensare ad un cristianesimo che abusa della religione per ac-

vorò sta la questione di come la «terrena» arte del linguaggio, che lavora con segni sensibili e con immagini, abbia cercato di legittimare il proprio tentativo di tematizzare esperienze religiose. Wehle presenta tre differenti risposte a questo problema: quella di Agostino, di Dante, e di Petrarca. Agostino distingue un impiego del linguaggio figurato, improprio, ed un impiego proprio, che rimanda al sovrasensibile: tutto sta nell'evitare di rimanere in un linguaggio puramente figurato. Dante, rispetto ad Agostino, concede alla realtà ed alla sua verbalizzazione una maggiore autonomia (*ibidem* 271), tuttavia anche egli giustifica l'uso del linguaggio figurato sottoponendolo ad una funzione allegorica. In Petrarca, il linguaggio religioso viene secolarizzato: il segno linguistico rimanda in primo luogo a se stesso, il che lascia supporre che Petrarca voglia conferire alla parola un suo significato immanente (*ibidem* 268).

¹⁹ Traduzione mia da CONCUPISCENTIA 267.

²⁰ «Forma vera» è un concetto tomistico corrispondente all'«essenza». Secondo Marco Santagata, nel sonetto di Petrarca *Movesi il vecchierel canuto et bianco*, «forma vera [...] è coniato sulla etimologia di Veronica < vera icon; in Petrarca 'forma' può valere come traduzione dell'«idea» greca [...] e della «imago» latina [...]» (F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 71).

²¹ Cfr. *Intenzioni*, in SP, p. 568. È vero che Montale si riferisce alle poesie della sezione *Finisterre*. Ma la ripresa del motivo del «sudario», così significativo in Dante e Petrarca, e l'impiego di termini tomistici in altre sezioni della *Bufera* testimoniano di un'intensa riflessione sul concetto linguistico di quei secoli. In «Iride» i versi 6-7 («[...] sudario/ che mi divide da te») ricordano un passo del *Canzoniere* CXXVI: «[...] e si diviso/ da l'immagine vera» (v. 59f.).

caparrarsi il potere temporale. E la maschera, che si stacca rossa dallo sfondo chiaro suggerisce l'idea del segno tipografico. In effetti, l'effigie e la maschera evocano soprattutto l'idea del mero, inautentico segno. La maschera inoltre fa pensare che il sudario sia una sorta di ingannevole travestimento. L'ipotesi è confermata da una poesia delle *Occasioni*, *Elegia di Pico Farnese*, in cui un verso dice: «alza il sudario» (v. 17). In una lettera dello 09/06/1939 a Bobi Bazlen (che voleva tradurre la poesia in tedesco) Montale commenta la parola «sudario»: «non so che sia, forse il velo di Maja». È noto il sincretismo montaliano, ma che egli eguagli il sudario addirittura al velo di Maja, simbolo del mondo illusorio dei fenomeni, è piuttosto una provocazione. Egli commenta, inoltre:

Nelle grotte [...] c'è il segno del Pesce che credo uno dei più antichi segni cristiani; comunque si esprime il dubbio che la simbologia cristiana [...] dimezzi la vita e che Cristo abbia bisogno di essere continuato forse malgrè lui. (SP 96 f. 97)²²

Le grotte con il segno del pesce alle pareti ricordano l'«ossario» in *Iride*, dove i segni cristiani di risurrezione non possono chiudere, *celare* una «atroce vista» al Nestoriano (*Iride*, vv. 12-14). Quei segni dunque, e anche il sudario, l'effigie, il velo di Maja sono pure *maschere*, dietro le quali si nasconde non il volto della divinità, ma un'«atroce vista»: il nulla, la morte. Per il Nestoriano, quella simbologia cristiana, che esprime solo una metà della vita (quella ultraterrena), contiene soltanto vane promesse: la tomba è vuota.²³ In un'altra poesia delle

²² L'«occasione» per la tematizzazione di espressioni religiose semipagane in *Elegia di Pico Farnese* fu, per Montale, un'escursione del 1939 a Pico Farnese (paese nella provincia di Frosinone). La poesia contrappone alla fede semipagana, superstiziosa dei paesani («pigrà illusione», «vano farnetico», v. 32f.) l'«amore» di Clizia. Luciano Rebay, che ha documentato le circostanze in cui nacque il testo, parla di un «meridione primitivo in cui il cristianesimo è inestricabilmente commisto a un feticismo d'origine pagana» (*I diàspori di Montale*, «Italia» 46 [1], 1969, pp. 33-53, 36-37).

²³ La tomba o cripta («ossario») è un motivo poetologico centrale nella lirica montaliana: già negli *Ossi di seppia* essa appare come «reliquiario» (*In limine*, v. 5); più tardi, in *La bufera*, come «cumulo» (*'Ezekiel saw the wheel'...*, v. 13) o come «[...] gelido museo/ di mummie e scarabei [...]» (*Luce d'inverno*, vv. 11-12). Si tratta regolarmente di un luogo in cui si conservano ricordi, ma anche «segni» e parole. Mentre *In limine* esprime ancora la speranza in una rivivificazione del «reliquiario», le visioni delle poesie posteriori sono molto più tetre. Infatti, le reliquie non vengono solo sepolte, ma anche rimosse, e la forzata confrontazione con esse diventa per l'Io un'esperienza traumatica. Stefano Agosti propone

Silvae, Ezekiel saw the wheel..., si manifesta un'immagine analoga a quella del sudario: un teschio, che si intromette fra l'Io e il Tu.²⁴ In ultima istanza, tutti quei segni che dovevano annunciare la presenza di un dio, si rivelano segnali dell'assenza, della morte, e del distacco fra Io e Tu.

Ma se i simboli della fede cristiana si rivelano, in ultima istanza, segni che annunciano un processo negativo di disidentificazione e di disincarnazione, quale sarebbe, nella prospettiva del poeta-Nestoriano, la parole «incarnata»? La risposta può essere fornita da un motivo ricorrente in molte poesie della *Bufera* (*L'anguilla, Il gallo cedrone*) e anche in racconti coevi: si tratta dell'idea delle «divinità terrestri». Sono figure animali o umane, a volte anche oggetti, che hanno una funzione totemica, protettiva. Lo illustra in maniera molto chiara il racconto *Le Reliquie*. Tali reliquie sono, in questo caso, le fotografie di un cavallo e di un ocapi, animale raro «mezzo asino, mezzo zebra, mezzo gazzella, mezzo angelo. Un esemplare unico al mondo, di una specie che si credeva scomparsa da secoli».²⁵ Le foto, conservate in una scatola che rappresenta evidentemente anche la memoria individuale, per i protagonisti del racconto – una vecchia coppia – hanno il valore di divinità personali. In un passaggio rivelatore, l'anziana signora li paragona alle figure di un affresco allegorico. Agli dèi antichi

un'interpretazione molto stimolante, secondo la quale il «gelido museo» di *Luce d'inverno* indicherebbe una cripta: Agosti si riferisce alle esposizioni di Derrida in «Fors» (*Prefazione* a N. Abraham-M. Torok (ed.), *Le verbier de L'Homme aux loups*, Paris, Flammarion, 1976) e alle teorie psicoanalitiche dell'introiezione e dell'incorporazione. La cripta è dunque un «inconscient artificiel, un artefact du Moi», in cui si conservano «resti», contenuti non oggettivabili e parole de-funzionalizzate: tutto ciò non viene elaborato (introiettato) dal soggetto, ma conservato come un corpo estraneo (S. Agosti, *Tombeau*, in CONVEGNO 309-319, in particolare 313, 317-319).

Riguardo alla «Trauerarbeit» e all'incorporazione dell'oggetto desiderato cfr. S. Freud, *Trauer und Melancholie* (1915), in *Studienausgabe*, III, *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a M., Fischer, 1975, pp. 193-212, in particolare p. 203.

²⁴ Il passo in '*Ezekiel saw the wheel*'...dice: «[...] il sorriso/ di teschio che a noi si frapponesse» (vv. 25-26); anche lì, si tratta di un segno che divide Io e Tu. Per la metamorfosi del «velo» ovvero «sudario» nell'opera montaliana cfr. ZAMBON 70-72. Una precoce analogia di quel velo, dietro cui sta il nulla, è lo «schermo di immagini» in *Forse un mattino andando* (*Ossi di seppia*).

²⁵ E. Montale, *Le reliquie*, in *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1996, pp. 144-147, qui p. 144; d'ora in poi RELIQUIE.

essa preferisce i propri animali, perché li sente più vicini.²⁶ Accanto ai due animali in fotografia, ve ne sono degli altri, tutti legati al ricordo di un evento decisivo nella vita dei protagonisti. Sono animali che vengono evocati con i loro nomi. Ma nominando e ricordando i «loro» animali, i due anziani conferiscono un senso e una coerenza al proprio passato. Così, il motivo delle divinità incarnate illustra una fondamentale funzione del linguaggio: dare un senso attraverso il nominare ed il raccontare. Questa capacità mitopoetica del linguaggio si manifesta particolarmente nella poesia:

I Greci avevano risolto il problema in altro modo: inventando gli Dei, divinità *ad hoc* fatte a loro misura. Non diverso il pensiero di Hölderlin che credeva all'esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito tra di noi. Ma non è facile incontrarne qualcuna; solo ai poeti è concessa tale possibilità.²⁷

La poesia crea dei significati, dando ad oggetti concreti (qui ad animali) dei nomi, ed impiegandoli come cifre per contenuti astratti (in questo caso: momenti decisivi di una vita). È un procedimento che si può chiamare un'«incarnazione», visto che è Montale stesso ad impiegare il termine. Degli stati d'animo immateriali acquistano, attraverso la nominazione e la raffigurazione, una figura materiale. Si tratta di una specie di oggettivazione, che assomiglia al procedimento del «correlativo obiettivo», ma mentre il significato di questo si deduce dall'immediato contesto poetico, le «divinità incarnate» possiedono una vita propria, che permette loro di mantenere il proprio significato anche al di fuori dello stretto contesto originario. In questo senso, le emblematiche figure di animali o piante, che ricorrono attraverso tutta l'opera montaliana, possono essere considerate le sue divinità terrestri o incarnate. Ma anche il Tu, l'alata messaggera, non è altro che una tale dea privata. E nel contempo, già negli *Ossi di seppia* l'io-poeta insiste sul carattere effimero e fittizio delle sue divinità: in *I limoni*, cioè

²⁶ «[Lei] guardava le scene allegoriche che apparivano fra i lacunari del soffitto, scene di bestie e di dèi, ma non delle sue bestie e non di un dio che lei sentisse vicino» (*ibidem* 157).

²⁷ *Lettera da Albenga* (1963), in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 373-374, 374; d'ora in poi AMS.

Non solo animali ed uomini, anche oggetti possono assumere, all'interno dell'universo poetico (e privato) di Montale, una funzione totemica. Cfr. in proposito: *L'uomo nel microsolco* (1962), in AMS 80-285.

che viene scambiato per una «disturbata Divinità», è solo una «ombra umana».²⁸ Si tratta dunque di figure immaginarie e strettamente individuali, difficili da comunicare. Il problema di evocare e comunicare la «dea personale», il Tu, senza peraltro cristallizzarla e fissarla nella scrittura, sta al centro della riflessione poetologica delle *Occasioni*. Nella *Bufera*, invece, le preoccupazioni dell'Io-poeta si sono leggermente modificate: ora il Tu, la dea terrestre, si è staccata dall'Io, si sta disincarnando per raggiungere un Aldilà del linguaggio terreno. L'Io, il poeta-Nestoriano, non riesce più a riconoscerla in questa sua forma smaterializzata.

Questo distacco, in *Iride*, assume la forma di un contrasto di fede fra l'ortodossa Iride e l'eretico Nestoriano. Ma sul piano poetologico si tratta di una eventuale competenza metafisica della lirica. La poesia problematizza la possibilità linguistica di presentare l'immateriale mediante segni materiali. Ricordiamoci, per chiarire le divergenti posizioni poetologiche di Iride e del Nestoriano, gli enunciati centrali della poesia. Iride raffigura una liricità, che si mette al servizio di una missione insieme etica e religiosa. Essa si lascia guidare dal «sudario», si affida dunque ad un segno che dovrebbe garantire l'esistenza di una realtà ultraterrena. Essa va oltre gli obiettivi di una lirica orientata secondo un'etica laica (rappresentata dall'allusione alla *Ginestra* leopardiana), e prende invece come modello la poetica hölderliniana. Al Nestoriano, un tale agire sembra forse troppo impulsivo – perlomeno egli constata che lei non conosce differenze. Pare inoltre che egli consideri negativo il dileguarsi di lei in un «nimbo di vischi e pugnitopi» (v. 32), che forse corrisponde già ad una sorta di disincarnazione.²⁹ Infine, egli considera un eventuale ritorno di Iride come foriero di disillusione. La sua presenza fantomatica sarebbe in fondo un'assenza: l'assenza di ogni segno positivo. Il Nestoriano, insomma, rappresenta un atteggiamento riflessivo e scettico: è la posizione di chi crede solo agli dèi incarnati, di chi accetta il bene solo in una forma concretamente

²⁸ «sono i silenzi in cui si vede/ in ogni ombra umana che si allontana/ qualche disturbata Divinità» (vv. 34-36).

²⁹ Secondo Martelli, il vischio ed il pugnitopo, piante sempreverdi, raffigurano (come anche il ghiaccio ed i cristalli) la vita cristallizzata, conservata artificialmente nella poesia (ROVESCIO 67). Il vischio ricorda inoltre la nascita di Cristo (nei paesi anglosassoni è un addobbo natalizio) e può quindi essere interpretato come simbolo di fede tradizionale.

sensibile. L'idea negativa del sudario, in questo contesto, esprime forse anche un riserbo nei confronti di un linguaggio religioso o poetico che operi con «mascheramenti», con oscurità forzata e col distacco da ciò che è concepibile ai sensi. Al posto degli astratti simboli di fede tradizionali (il sudario, cicogne e palmizi dipinti) egli pone dei segni individuali: quei segni acustici e cromatici evocati nelle strofe 1 e 3, che egli considera il proprio unico «rosario» (vv. 18-19). Essi connotano vitalità, passione (il rosso, il fuoco) e naturalezza (si tratta esclusivamente di immagini naturali), e servono ad evocare il Tu. E così rivelano in che cosa consista la «religione» del Nestoriano. La sua divinità terrestre, dopotutto, non è altro che la vita creaturale. In un punto, tuttavia, egli pare concordare con Iride: la lirica ha un compito etico. Questo, perlomeno, suggeriscono i versi finali della poesia:

44 *perché l'opera Sua* (che nella tua
45 si trasforma) dev'essere continuata.

La poesia deve continuare la missione cristiana – ma lo fa a modo suo, trasformandola («nella tua/ si trasforma», vv. 45-45), anche in maniera inortodossa. Questo intende Montale, quando riferisce a Bazlen la propria idea «che Cristo abbia bisogno di essere continuato forse malgré lui» (SP 97). L'atto di fede poetologico del Nestoriano si basa quindi su di un impiego libero, sincretistico, di immaginazioni tradizionali, e sul rifiuto di riconoscere altra divinità se non quella che si manifesta in terra: la vita stessa. Per lui, lo scacco di Iride, il suo ritorno fantomatico, deriva dal fatto che i segni con i quali lei si identifica (sudario, vischi, pugnitopi), sono poco affidabili, sospetti di mistificazione («velo di Maja») e di cristallizzazione. Egli, come poeta, non vuole più affidarsi a tali segni. Il conflitto poetologico fra l'Io e il Tu può dunque essere interpretato come un problema linguistico. In questo senso, Iride fa le veci di una liricità che si affida alle cifre del sovrasensuale (disincarnazione) e così rischia di perdere il nesso comunicativo con il linguaggio terreno.³⁰ Il Nestoriano, invece, rappresenta un atteggiamento poetologico che vuole salvaguardare la funzione co-

³⁰ Walter Siti arriva a conclusioni molto simili, ma argomenta basandosi più sugli scritti critici di Montale che non sulla poesia stessa.

municativa e la referenzialità del linguaggio (incarnazione). La sua «religione» è rigorosamente «privata», scevra da ogni volontà profetica o propagandistica, mentre Iride pare manifestare un certo zelo missionario. In questo senso, la poesia esprime forse anche un malessere di fronte a tendenze contemporanee (sono gli anni del boom neorealistico) che chiedono alla letteratura un preciso impegno ideologico.

All'interno del romanzo della *Buferà*, Iride segna una tappa decisiva. Come si è accennato, è uno sviluppo che porta ad un progressivo allontanamento fra l'Io-poeta e l'ideale poetico rappresentato da Clizia-Iride. Questo ideale è stato interpretato sostanzialmente come l'idea di un sistema semiotico che indichi l'«Aldilà» dell'umanamente esprimibile. In realtà, oltre a questa nuova Diotima, è avvertibile, nella *Buferà*, anche la presenza di una seconda ispiratrice, che gli studiosi hanno identificato con la figura di Annetta-Arletta.³¹ Se Clizia-Iride rappresenta un atteggiamento missionario, che stacca lo sguardo dal destino individuale e lo rivolge al futuro e all'Aldilà, Annetta si fa portavoce di un passato personale, dimenticato e in parte rimosso. Si tratta di principi poetologici per certi versi antagonistici, ma che pure vengono congedati, entrambi, all'interno della sezione *Silvae*: se l'addio in *L'ombra della magnolia* si rivolge esplicitamente a Clizia, il Tu in *'Ezekiel saw the wheel'*... potrebbe essere anche Annetta, la cui voce riaffiora da una grande distanza temporale. Ad Annetta sembrano riferirsi, in ogni caso, le due poesie della disidentificazione, *Lungomare e Serenata indiana*: sono le uniche della sezione *Finisterre* che, secondo Montale, non sono dedicate a Clizia.³²

³¹ Annetta-Arletta è probabilmente la più antica fra le figure femminili montaliane. Il suo pre-testo biografico è Anna degli Uberti, un amore giovanile di Montale. La sua figura riappare all'interno di tutta l'opera montaliana, ma nelle prime tre raccolte il suo nome è stato soppresso oppure mascherato da nomignoli. Solo nelle ultime raccolte Montale ha rivelato il suo nome (per esempio in *Annetta del Diario del '72*), permettendo di ricostituire il nascosto ciclo di Annetta, che accanto a quello di Clizia appare uno dei più longevi. La figura di Annetta è strettamente connessa al paesaggio ligure degli *Ossi di seppia*. Nelle raccolte posteriori, in cui questo paesaggio appare più raramente, gli elementi della costiera ligure lasciano così supporre la presenza di Annetta. Ed il ritorno di lei appare come un ritorno del passato biografico e poetico dell'Io lirico (si veda ad esempio *Due nel crepuscolo*). Il ciclo di Annetta è stato ricostruito da M.A. Grignani, *Occasioni diacroniche nella poesia di Montale*, in CONVEGNO 321-340.

³² In una lettera a Silvio Guarnieri del 29/11/1965 Montale scrive: «Lungomare. Non c'è Clizia [...]» e «Serenata indiana [...] Non è per Clizia» (*Montale commenta Montale* cit., pp. 45-46).

La nuova donna-poesia, che succede alle due figure congedate, è nota agli studiosi sotto il nome di «Volpe». Se Clizia si rivolgeva al futuro dell'umanità, ed Annetta al passato individuale, Volpe è invece una figura che pare incarnare un presente tutto terreno e sensuale. Soprattutto nei *Madrigali privati*, la sua persona si collega ad una fiducia linguistica insolita in Montale: al «morbido labbro» della nuova donna-poesia viene conferita l'orfica facoltà di «creare». Ma la magia di Volpe agisce su di un presente del tutto privato. Lo dimostrano molto bene i numerosi riferimenti estratestuali (date, luoghi, l'acrostico che rivela il nome della Spaziani in *Da un lago svizzero*). Il potere evocativo della parola, insomma, si limita ad un presente quanto mai personale e quotidiano. È un abbassamento del tono poetico che pare, per molti versi, preannunziare il tono prosastico di *Satura*. Ma tutto ciò appartiene già ad un altro capitolo del romanzo montaliano...

Rosina Donatella Cosco

La poesia di Montale e il Nulla

Poiché la poesia [...] sta diventando un prodotto industriale è ovvio che anch'essa subisca le oscillazioni causate dalla domanda e dall'offerta, cioè dal mercato. La poesia è dunque in crisi, né più né meno di tutto il resto...

Se poi vogliamo considerare la poesia come un fatto spirituale, allora è evidente che ogni grande poesia nasce da una crisi individuale di cui il poeta può anche non essere consapevole.

(Montale)

I. 'Crisi esistenziale' universale e poesia

Perché non pensare la poesia come 'possibile' risposta alla crisi esistenziale, crisi dalle mille cause, che incombe sull'uomo contemporaneo?

Questo l'interrogativo che sottende la presente analisi della poesia di Montale tutta incentrata sulla rilevazione/rivelazione di una enigmatica «crisi», o meglio di una «insoddisfazione, di un vuoto interno»¹ – così sarebbe piaciuto al poeta chiamarla –, prima solo espressa

¹ E. Montale, *7 Domande sulla poesia a E. M.*, «Nuovi Argomenti» (55-56), 1962, pp. 42-46 (ora in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p. 587).

e poi coraggiosamente e inconsapevolmente superata per il semplice fatto di essere comunicata e in qualche modo anche condivisa. Di contro a questa crisi, denunciata solo da pochi e di conseguenza fatta conoscere ai 'più' (agli «uomini che non si voltano»), c'è un'esigenza di 'trascendimento',² secondo l'accezione demartiniana, di «un *dover essere realizzantesi* nella cultura»³ o meglio realizzantesi nella *poesia*. Per *esserci* almeno in uno dei mondi possibili, quello storico-sociale o quello artistico, Montale tenterà l'impossibile: realizzare, tramite la *poesia*, quella comunicazione ostacolata dapprima dallo stesso poeta, per la profonda solitudine in cui vive, ma poi anche dall'uomo di massa. E questo perché la poesia è «male di vivere» raccontato, comunicato agli altri per dividerlo, per depotenziare quanto di negativo esista. Si può esorcizzare il male raccontandolo, un po' come avviene per i sogni e in particolare per quelli brutti. La narrazione del sogno equivale allo scongiuro, secondo la lettura antropologica di questo luogo simbolico, dove l'invisibile, l'alterità/Dio, può mostrarsi al meglio.⁴

La crisi non è circoscrivibile a questa o quell'altra raccolta montaliana, ma da riferirsi a tutta l'opera artistica sia essa in versi che in prosa.⁵ Già Alfredo Gargiulo, nelle pagine introduttive alla seconda

² Si usa qui il concetto di 'trascendimento,' o meglio di «ethos del trascendimento», nel senso di E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Torino, Einaudi, 1977, pp. 668-669: «principio antropologico fondamentale, segno di apertura al futuro... [che] giustifica e fonda la scienza del trascendimento valorizzante nella vita, cioè la scienza della cultura [...]. L'ethos del trascendimento è il [vero] fondamento dell'umana esistenza non l'essere ma il dover essere, cioè quello slancio valorizzatore intersoggettivo della vita, quella sempre rinnovantesi progettazione comunitaria dell'operabile, [...]». «L'ethos del trascendimento è sempre di nuovo chiamato a combattere l'insidia estrema di perdersi o annullarsi: e ciò che chiamiamo *cultura* nella sua positività è appunto il vittorioso battersi dell'uomo per mantenere sempre aperta la possibilità di un mondo culturale possibile [...]». Questo ethos del trascendimento è quindi il vero principio in forza del quale diventa possibile un mondo in cui si è presenti» (il corsivo è mio).

³ *Ibidem*, p. 668.

⁴ Cfr. L.M. Lombardi Satriani-M. Meligrana, *Il tempo dei sogni*, in *Il ponte di San Giacomo*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 206-274.

⁵ Da qui probabilmente deriva quel rapporto, quella 'coerenza', per me non solo auspicabile ma del tutto possibile, tra l'«opera in versi», per usare un'espressione continiana, e le prose montaliane; mi riferisco in *primis* ad *Auto da fè*, che mi piace pensare nei termini assunti da Giorgio Zampa nella sua premessa a suddetta opera, e cioè nella «funzione di cerniera tra la prima e la seconda parte del *Canzoniere*, per gli spiragli che apre sul mondo di *Ossi di seppia*, per l'anticipo di temi elaborati da *Satura* in avanti; la sua funzione esegetica

edizione degli *Ossi di seppia* (1928), parlò di «corrosione critica dell'esistenza»,⁶ mentre successivamente Giacomo Debenedetti riconobbe come causa di quell'«atonìa» montaliana inscrivibile fra gli stati di «atonìa, abulia, destorificazione dell'individuo, che si producono per la morte di una persona cara»⁷ quella che Ernesto De Martino descrisse come «crisi della presenza»; crisi che assume, in ogni raccolta montaliana, un suo particolare colore, una sua dimensione, con la ricerca di una risposta, e risposta più generale è sempre la *poesia* quale mezzo di conoscenza e ponte di comunicazione tra il poeta e il lettore/spettatore.

A partire da quanto De Martino scrive sulla «crisi del cordoglio», «caso particolare di quel rischio di perdere la presenza che ebbe già a costituire argomento del secondo capitolo del *Mondo magico*»,⁸ possiamo sostenere che se la «crisi del cordoglio è una malattia ed il cordoglio è il lavoro speso per tentare la guarigione»,⁹ *mutatis mutandis* la crisi della poesia è la malattia, il *male*, e la poesia è il lavoro speso, il mezzo utilizzato per tentare la guarigione, il *bene* montaliano. Appare quindi più che manifesto, tramite Debenedetti, il mio appello all'etnoantropologo, appello che implicitamente contiene la volontà di inserire il mio discorso fra quei possibili contributi che l'antropologia, negli ultimi anni, è andata fornendo agli studi letterari. La trattazione che qui segue, inoltre, vorrebbe proporsi come l'«intreccio» di tre parole-chiave – crisi, poesia, Nulla – la cui «fabula» sarà invece data a conoscere solo a discorso ultimato.

appare fondamentale»: cfr. E. Montale, *Auto da fé. Cronaca in due tempi*, premessa di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1995, p. XVIII.

⁶ Per una maggiore delucidazione su questa definizione gargiuliana cfr. S. Solmi, *La poesia di Montale*, in *Letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni/Note e recensioni/Ritratti di autori contemporanei/Due interviste*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992, pp. 373 ss.: corrosione come negatività relegata all'aspetto «pietoso», all'«aspro paesaggio che se ne fa concreto simbolo, così legato alle radici dell'infanzia e dell'adolescenza in opposizione al mare (il cosmico elemento vitale della *suite* di *Mediterraneo*), suo necessario e implacabile sfondo. [...] la «critica» dell'esistenza è uno dei temi ricorrenti della poesia d'ogni tempo».

⁷ G. Debenedetti, *Montale*, in *Poesia italiana del novecento-Quaderni inediti*, con Prefazione di A. Berardinelli, Introduzione di P.P. Pasolini, Milano, Garzanti, 1993, p. 36.

⁸ E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975, p. 12.

⁹ *Ibidem*.

Per quanto riguarda la crisi, e i suoi attributi, non posso che partire da quelle due qualità suggeritemi, più o meno implicitamente, dallo stesso Montale in una intervista ora contenuta nel saggio *Sulla poesia*:¹⁰ mi riferisco, se ancora ci fosse qualche dubbio, al suo essere spirituale e di mercato. In particolare, l'appello a una natura 'spirituale' mi induce a riconoscere, *ipso facto*, l'esistenza di una crisi/causa, da proiettare in tempi e spazi diversi, da cui può nascere la poesia, la 'moderna' poesia.

II. La crisi da *Ossi di seppia* a *Satura*

Per incominciare, nella dimensione sincronica e prettamente spaziale di *Ossi*, Montale, fatto il suo primo incontro col 'Nulla/vuoto' esistenziale, con una vita che è «scialo di triti fatti»,¹¹ prende consapevolezza di una crisi, «avvertita» e solo poi «sentita», nell'accezione pirandelliana,¹² identificabile col «male di vivere» e da mettere in rapporto di *imitatio-aemulatio* con la natura, sorpresa questa nella sua pigrizia, in quella beatitudine tanto inopportuna per un poeta che invece vorrebbe, per suo beneficio, cogliere uno sbaglio, sorprenderla in un momento di debolezza, e perché no, di 'distrazione': «talora ci si aspetta/ di scoprire uno sbaglio di Natura,/ il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,/ il filo da disbrogliare che finalmente ci metta/ nel mezzo di una verità» (*I limoni*, vv. 25-29). Sin da subito Montale

¹⁰ E. Montale, *Sulla poesia* cit., p. 587.

¹¹ Non sfugga la poesia *Flussi*, in *Ossi di seppia*, in cui il poeta genovese dà spazio alla sua personale visione della vita: «[...] La vita è questo scialo/ di triti fatti, vano/ più che crudele» (vv. 18-20). Ma ugualmente: «[...] la vita è crudele più che vana» (v. 48). Dunque visione chiasmica, incrociata della vita; agli occhi di Montale niente è più lineare, tutto casomai labirintico. Si tratta però di uno sguardo non statico, ma disposto a mutamenti, a nuovi rapporti col reale: esemplare il caso di *Occasioni* dove la vita, sin dal suo testo programmatico, «dà barlumi», ci concede cioè una luce diversa.

Per comodità del lettore si avverte che, da questo punto in poi, si eviterà di ripetere che per le poesie di Montale si è adoperata l'edizione *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

¹² L. Pirandello, *L'umorismo*, con *Introduzione* di S. Guglielmino, *Cronologia* di S. Costa, Milano, Mondadori, 1992, p. 126.

si accorge che solo una gara alla pari con la natura, cioè una sua crisi, un suo malfunzionamento, un incepparsi di quel ciclo ripetitivo, potrebbe permettere il conseguimento di una (delle tante possibili) Verità. Di fondo, con la natura e i suoi protagonisti, c'è un rapporto solo sperato, e purtroppo difficile a realizzarsi. A questo male/crisi, che va oltre tutto concretizzandosi nelle cose della natura,¹³ fa da contrappeso un bene espresso montalianamente tramite la «divina Indifferenza», cioè in termini di estraneità dal mondo, di isolamento dell'uomo-poeta, e ancor di più nella capacità di levarsi in 'volo' da terra per poter raggiungere la propria nuvola di salvezza. Il silenzio e la natura, colta questa nella sua essenzialità e semplicità, nel suo essere elementare («i limoni»), ci si presentano come le condizioni ottimali di salvezza. L'oggetto della natura, e più precisamente il paesaggio ligure, diventa l'espedito risolutivo, il primo accertato da Montale a tale situazione: *exemplum* di un ordine naturale restituito e soprattutto restituibile.

Anche per le *Occasioni* si può parlare di crisi. La crisi che qui va dispiegandosi dà però vita ad una nuova risposta montaliana, più intimisticamente vissuta,¹⁴ diversa da quella precedente. Se negli *Ossi di seppia* la crisi dell'uomo-poeta, per quanto riconosciuta, era di difficile accettazione, nelle *Occasioni* Montale non vive più tragicamente il suo isolamento, anzi inizia a sentirsi come assistito, accompagnato da figure angeliche. A rendere più agevole il suo cammino, fisico e soprattutto 'memoriale', interverranno immagini, folgorazioni, barlumi: quel *keepsake*, quel personale «album di ricordi»,¹⁵ unico in grado di resistere al logorio del tempo.

Pertanto il paesaggio ligure perde la sua più naturale fisionomia e,

¹³ Emblematiche le tre metafore montaliane che occupano tutta la prima quartina dell'«osso» *Spesso il male di vivere ho incontrato*: «Spesso il male di vivere ho incontrato:/ era il rivo strozzato che gorgoglia./ era l'incartocciarsi della foglia/ riarsa, era il cavallo stramazato [...]».

¹⁴ Stando alle parole di Rilke, riportate da Solmi nel suo saggio *La poesia di Montale*, è proprio nelle *Occasioni* che inizia a profilarsi una maggiore «unicità» di una storia personale» (S. Solmi, *La poesia di Montale*, in *La letteratura italiana contemporanea* cit., pp. 385-386).

¹⁵ E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 20.

quando riesce a perdurare nell'immaginario del nostro poeta, non si presenta più solo, ma allietato, 'sacralizzato' da figure, fantasmi in grado di comunicare con l'alterità, con l'incomunicabile. E dietro a queste innumerevoli presenze femminili è possibile rintracciare anche una linea evolutiva, o più esattamente regressiva, seguita dalla donna-angelo montaliana: incapace di mantenere a lungo le sue fattezze, i suoi privilegi ben presto verranno meno; pian piano, attraverso *La bufera e altro* fino a *Satura* (soprattutto negli *Xenia*), assisteremo alla sua degradazione, al suo depauperamento da *visiting angel* a donna terrena (Volpe), a morta (Mosca) sino ad angelo nero. A questa degradazione, inoltre, corrisponderà una sempre più lontana e improbabile rilevazione/rivelazione, e quindi conoscenza del misterioso, dell' 'unica' verità.

Concesso agli *Ossi* il primo incontro col Nulla, nelle *Occasioni* assistiamo al ritorno, se pur più maturo, di questo tema, quale punto di contatto fra le prime due raccolte e filo conduttore di tutta l'esperienza artistica di Montale. Qui è però decisiva la conversione del nulla-inerzia in motivo-attesa;¹⁶ il poeta cioè abbandona completamente la poetica del non-sentimento di *Ossi* per approdare al positivo dolore delle *Occasioni*, «non più libro, per dir così, senza contenuto, ma canzoniere d'amore».¹⁷ È proprio questa l'impressione che una poesia tematica e d'occasione, un testo programmatico come *Il balcone*, riesce a suscitare: «*Pareva facile giuoco/ mutare in nulla lo spazio/ che m'era aperto, in un tedio/ malcerto il certo tuo fuoco.// Ora a quel vuoto ho congiunto/ ogni mio tardo motivo,/ sull'arduo nulla si spunta/ l'ansia di attenderti vivo.// La vita che dà barlumi/ è quella che sola tu scorgi./ A lei ti sporgi da questa/ finestra che non s'illumina*». Abbozzando una parafrasi del componimento, si apprende che mentre in passato (negli *Ossi*) sembrò cosa facile, quasi un *gioco*, 'annullare', rendere indifferente, prendere le distanze da quella possibilità di vita che la donna amata (l'assente, la crepuscolare Annetta-Arletta) aveva offerto al poeta, ora «ogni superstite ragione di vita»,¹⁸ la vita presente

¹⁶ G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 86.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L. Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrici, 1980, p. 36.

di Montale, è essenzialmente «congiunta», legata (e messa in comunicazione) alla presa di coscienza di quel vuoto;¹⁹ è sull'*arduo* nulla (e perciò riconducibile al *fuoco* «certo» di Annetta-Arletta; il nulla ha qualcosa dell'assente, ne subisce l'influsso) che si fonda l'ansia di continuare a vivere senza la sua donna. La vita «interiore», «quella che appare e compare a tratti»,²⁰ è l'unica, «la sola» che Arletta riesce a scorgere sporgendosi, nella memoria e/o fantasia del poeta,²¹ «da questa finestra» che è «anche» reale, ma soprattutto dell'*ego* del poeta che si vede precluso ogni slancio vitale.

L'insistenza sulla 'memoria',²² che ha luogo in questo «diario delle situazioni di 'ritorno'»²³ – secondo la definizione continiana –, induce a rispondere alla *crisi* esistenziale tramite le «occasioni»,²⁴ gli oggetti-occasioni di quel recupero memoriale, personale e culturale, necessario a Montale. Va così concretizzandosi il passaggio dalla natura-protezione, della prima raccolta, ad un mondo costellato di oggetti-amuleto, e tramite questi, a quello della donna-angelo, del *visiting* che intervalla con luce improvvisa il vuoto esistenziale del poeta. Non potranno così passare inosservati la «gabbia-cappelliera» a cui Liuba affida la sua sorte, il «bulldog di legno» che Mosca mette sul comodino e quell'emblematico «topo bianco/ d'avorio» grazie al quale Dora Markus si salva, esiste. Quello di Dora non è un amuleto qualunque,

¹⁹ Cfr. la poesia *Forse un mattino*.

²⁰ Chiarificante è a tal proposito Lorenzo Greco quando, cercando di commentare il questionario relativo alle *Occasioni*, dice che «la vita che dà "barlumi"» doveva essere per Montale «sostanzialmente 'altra' vita rispetto a quella del continuum quotidiano, costituendo comunque un punto d'arrivo decisivo rispetto a quella ricerca d'una verità intima e segreta del mondo, alla quale negli *Ossi* il poeta si era solo avvicinato» (*Montale commenta Montale* cit., pp. 102-103).

²¹ *Ibidem*, pp. 36-37.

²² Cfr. il cappello alla poesia *Vecchi versi* fornitoci da Dante Isella nel suo commento alle *Occasioni*: «il verbo d'attacco (*Ricordo...*) vorrebbe collocare subito l'evento in un'aura di memorabilità favolosa».

²³ G. Contini, *Una lunga fedeltà* cit., p. 86.

²⁴ «Le occasioni derivano il loro titolo da Goethe a significare non gli inviti, le divagazioni cui obbediva la lirica di circostanza..., ma l'attesa d'un evento miracoloso, di un portento: segno, presagio, annuncio mistico, l'opposto della ripetizione e della prevedibilità. Le occasioni... sono dunque gli istanti fatali dell'esistenza, quando in un baleno è possibile intravedere una realtà diversa o una diversa disposizione della realtà, di afferrare un senso, un rapporto impreveduto e imprevedibile. Istanti solenni...» (E. Montale, *Tutte le poesie* cit., pp. XXXVI-XXXVII).

ma «è la cosa più riposta, da dover scovare»²⁵ nel «cuore»²⁶ (secondo l'espressione usata dal Contini) della propria borsetta. Ciò che salva è dunque «qualcosa di estremamente oggettivo e insieme intimo».²⁷ In *Occasioni* perdura la ricerca di quei mezzi attraverso i quali si riesce ad avere un'esistenza, una delle tante possibili.

Ma a costituire il vero dramma è la cecità dei 'più', delle 'altre ombre', ossia, come Montale stesso ebbe modo di spiegare in una lettera (del 29 aprile '64) a Silvio Guarnieri, di «quelli che *non sanno*, che ignorano la possibilità di simili eventi»;²⁸ si tratta di quanti, incapaci di accedere all'essenza delle cose, non riescono a percepire neanche i possibili contatti con l'al di là, essendo abituati a nascondersi dietro le mere apparenze, dietro quello «schermo d'immagini» che la vita odierna ci propone continuamente. In effetti, anche se nelle *Occasioni* quella vita che fu «scialo di triti fatti» riesce finalmente a sorprenderci con barlumi («La vita che dà barlumi»), sebbene labili, più che di visione diversa, cambiata nel tempo, parlerei di una loro singolare compresenza. Cioè la vita, anche in questa raccolta, continua a conservarsi nell'accezione di «scialo di triti fatti» presentando tante distrazioni come dipinte o riflesse su uno schermo;²⁹ ma ecco il miracolo: «l'immagine privilegiata», «“un barbaglio” fuggevole, difficile da decifrare».³⁰

Quindi, non mi resta che concludere il discorso sulla crisi in *Occasioni* facendo ricorso a quell'inconsistenza degli oggetti reali sentita da Montale come minaccia incombente. Inconsistenza a cui saggiamente oppone, come accade nel mottetto *La speranza di pure rivederti*, quegli oggetti che fanno parte di un passato a lui caro: i due sciacalli al guinzaglio e quindi, tramite loro, Clizia che amava gli animali buffi e si sarebbe divertita a vederli:³¹ «La speranza di pure rivederti/ m'abbandonava; // e mi chiesi se questo che mi chiude/ ogni senso di

²⁵ Idem, *Le occasioni* cit., p. 59, n. 25.

²⁶ G. Contini, *Una lunga fedeltà* cit., p. 27.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ L. Greco, *Carteggio Montale-Guarnieri*, in *Montale commenta Montale* cit., p. 43.

²⁹ E. Montale, *Le occasioni* cit., p. 88.

³⁰ *Ibidem*, p. 89, n. 5.

³¹ «E da quel giorno [Mirco (pseudonimo del poeta)] non lesse il nome di Modena senza associare quella città all'idea di Clizia e dei due sciacalli»: *ibidem*, p. 88.

te, schermo d'immagini,/ ha i segni della morte o dal passato/ è in esso, ma distorto e fatto labile,/ un tuo barbaglio:// (a Modena, tra i portici,/ un servo gallonato trascinava/ due sciacalli al guinzaglio)». Lo «schermo d'immagini», attraverso il quale trova la sua massima esplicazione l'inconsistenza dell'oscura realtà, può avere o i segni di morte, oppure «è in esso» (schermo), dal passato, un barbaglio, anche se «distorto e fatto labile» (fuggevole), della donna amata (testualmente: «un tuo barbaglio»). E dunque allo «schermo di immagini» che «chiude» il poeta, mettendolo in crisi totale, fa riscontro una possibilità di vita, «la sola possibilità di vita» donata e implicitamente contenuta in quei barlumi, in quella singolare solarità che fa da «schermo», questa volta protettivo, nelle *Occasioni*.

Montale stesso ha spiegato che la «bufera» – tema centrale della terza raccolta – è «la guerra, in specie *quella* guerra dopo *quella* dittatura; ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti». ³² Per quanto riguarda l'*altro*, si tratta probabilmente di quell'«altro» che può accadere dopo la guerra, quando «comincia la vita più dura»; il recupero cioè, dopo la parentesi mistica, dell'immediato, dell'oggettivo: lo sprofondare nel magma della mondanità. Ma *altro* anche nel senso dell'Altro che è dentro e fuori di noi, l'alterità verso cui tendiamo continuamente. Ai fini del nostro discorso, la «guerra» può essere vista come il caso particolare di una crisi più generale, di una crisi universale. *La bufera e altro* bene evidenzia l'importanza che Montale attribuiva tra sé e sé all'esperienza bellica. Per quanto ritenesse la «disarmonia» ³³ sua attitudine personale, e non prodotto esogeno, la guerra mondiale aveva assunto un ruolo determinante nella sua vita. Stando alle parole di Solmi «con Montale si inaugurava un nuovo corso della poesia italiana, caratterizzato dalla presa di coscienza che, con la guerra mondiale, si era verificata una frattura col mondo e con la poesia precedente». ³⁴

³² L. Greco, *Montale commenta Montale* cit., p. 54.

³³ Di supporto, rimanderei a un passo di E. Montale, *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, «Quaderni della radio», ERI, Torino, 1951, XI, pp. 67-72 (ora in *Sulla poesia* cit., p. 570): «Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia».

³⁴ S. Solmi, *Per gli ottant'anni di Montale*, in *La letteratura italiana contemporanea* cit., p. 488.

Dunque guerra/*crisi* come «fine di un mondo», di un ordine esistenziale e culturale, messo in discussione e necessariamente da recuperare; che dire, una ‘fine’, per quanto traumatica, vissuta costruttivamente come ricerca di una *risposta* da dare a tale crisi. Ricordiamo, con De Martino, che se la fine di «un» mondo rientra nell’ordine della storia culturale (è un’esperienza salutare, anche perché il finire di un mondo ne implica sempre l’inizio di uno nuovo), ciò che invece costituisce il rischio radicale è la fine «del» mondo, in quanto esperienza attuale del finire di qualsiasi mondo possibile.³⁵

Il tentativo di superare la ‘crisi esistenziale’ universale, qui bellica, continua nella direzione di *Occasioni*, portando a totale compimento il mito della donna-angelo che diventa Cristofora (*figura Christi*), disposta al sacrificio individuale per la salvezza universale; la donna ora diventa oltre tutto il mezzo privilegiato per poter sperare in un rapporto con l’oscura alterità, il Nulla da cui siamo finanche prodotti. È proprio in *Silvae*, la sezione di *Bufera* in cui sono in maggior misura individuabili quei segni della simbologia cristiana, che Clizia/Iride viene sublimata dal «povero Nestoriano smarrito» diventando Cristofora. E precisamente: «Perché l’opera tua (che della Sua/ è una forma)...// ...se ritorni non sei tu, è mutata/ la tua gloria terrena, non attendi/ al traghetto la prua,// non hai sguardi, né ieri né domani;// perché l’opera Sua (che nella tua/ si trasforma) dev’esser continuata» (*Iride*). Quindi solo il contatto con una donna-angelo, e cioè con una donna che è provvista di qualità umane e contemporaneamente divine, può permettere a Montale di partecipare a questo divino, a questa suggestiva aura sacrale. Ma già in *Nuove stanze*³⁶ (1939), una delle ultime poesie di *Occasioni*, la donna dà conferma del suo potere – «Clizia è *figura Christi* che, sacrificandosi, salva gli altri (non solo l’amante)»³⁷ – e della sua consapevolezza (rispetto all’ignoranza delle folle). È proprio qui che «sono illustrate le prime epifanie della Visitatrice celeste, invisibile agli occhi di folle ottenebrate da passioni volgari».³⁸ Non a

³⁵ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo* cit., p. 630.

³⁶ Cfr. il saggio di L. Blasucci, *Lettura e collocazione di Nuove stanze*, in *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 153-183.

³⁷ A. Marchese, *Montale. La ricerca dell’Altro*, Padova, Edizioni Messaggero, 2000, p. 240.

³⁸ E. Montale, *Le occasioni* cit., p. 202.

caso, sette anni più tardi, Montale in *Intenzioni (Intervista immaginaria)* avrebbe dichiarato:

Le *Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio... Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Maledetta o la Delia (la chiami come si vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria. Il motivo era già contenuto e anticipato nelle *Nuove Stanze*, scritte prima della guerra. Non ci voleva molto a essere profeti. Si tratta di poche poesie, nate nell'incubo degli anni '40-42, forse le più libere che io abbia mai scritte, e pensavo che il loro rapporto col motivo centrale delle *Occasioni* fosse evidente.³⁹

E di seguito:

C'è *Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi *come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano*. Paga lei per tutti, sconta per tutti. È chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita...⁴⁰

Montale risponde dunque alla nuova crisi, la crisi/guerra attraverso la donna, e che donna: mito rinnovato della donna-angelo. Alla guerra seguirà poi la pace, una presunta pace, conseguita grazie all'aiuto di ciò che è sempre 'altro' da noi, che non è immerso nel «bosco umano». Finita la guerra, finisce anche il mito opposto alla guerra: Clizia (angelo/Iride-Cristofora) lascia il posto ad una figura più terrena, di cui percepiamo le prime qualità restando ancora in *Silvae*, alla sua fine: mi riferisco a Clizia-anguilla che ha in sé l'istinto della riproduzione. Inoltrandoci in *Madrigali privati*, sesta sezione di *La bufera e altro*, «appare l'Antibeatrice come nella *Vita Nuova*»;⁴¹ la donna n. 1 è

³⁹ Idem, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, «La Rassegna d'Italia» I (1), 1946, pp. 84-89 (ora in *Sulla poesia* cit., pp. 567-568).

⁴⁰ *Ibidem*, p. 568 (il corsivo è mio). La conferma di quello che Clizia sarebbe diventata la troviamo esattamente in *La Primavera hitleriana*, altra poesia contenuta in *Silvae*: «[...] Guarda ancora/ in alto, Clizia, è la tua sorte, tu/ che il non mutato amor mutata serbi./ fino a che il cieco sole che in te porti/ si abbàcini nell'Altro e si distrugga/ in Lui, per tutti».

⁴¹ L. Greco, *Montale commenta Montale* cit., p. 152.

così affiancata dalla donna n. 5, meno importante, perché solo il contraltare di Clizia.⁴² Comunque sia, la donna, nelle sue fattezze più o meno terrene, diventa lo ‘schermo’/scudo ideale per restaurare un ordine⁴³ fin troppo messo in discussione. Tuttavia, accanto alla figura dell’amata Clizia e alle sue successive metamorfosi (prima *visiting angel*, poi *figura Christi*, fino alla più terrena Volpe), in questa raccolta la *poesia* appare nella sua funzione metalinguistica: alcune poesie parlano della poesia stessa.

La poesia, tramite Clizia, va rinnovandosi e viene recuperata nella sua accezione più tradizionale; si presti attenzione a quanto ho messo in corsivo in *Siria*: «Dicevano gli antichi che *la poesia/ è scala a Dio*. Forse non è così/ se mi leggi. Ma il giorno io lo seppi/ che ritrovai per te la voce, ...» (vv. 1-4). Se in *Occasioni* la presenza della donna, la sua epifania, era garantita dagli oggetti/totem-ricordo, qui, nella sezione “*Flashes*” e *dediche*, è la donna stessa ad essere tramite, mezzo attraverso il quale il poeta può finalmente ritrovare la sua voce e l’effettiva conoscenza. Inoltre, sarà sufficiente una veloce lettura delle *Conclusioni provvisorie* per apprendere che la poesia/comunicazione può assumere anche i caratteri della poesia/‘testimonianza’ dell’uomo del Novecento; mezzo per indagare l’uomo contemporaneo. La testimonianza sembra essere l’unica cosa, suggerirei l’unica certezza, in grado di resistere in un mondo ormai dominato dal dubbio, dalla mera ripetizione, da una comunicazione che può essere solo ingannevole: «[...] Solo quest’iride posso/ lasciarti a testimonianza/ d’una fede che fu combattuta,/ d’una speranza che bruciò più lenta/ di un duro ceppo nel focolare» (*Piccolo testamento*, vv. 8-12). Per questa funzione che

⁴² *Ibidem*, p. 97.

⁴³ A sostegno del rapporto tra crisi e ordine successivo, si rilegga attentamente il paragrafo di E. De Martino, *Lo scudo di Achille*, in *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* cit., pp. 231-235, che focalizza l’attenzione soprattutto sulla descrizione dell’immagine riprodotta sullo scudo di Achille, «grandiosa raffigurazione dell’ordine naturale e culturale circoscritto da Oceano»: al centro l’ordine della natura (terra, mare, cielo e i suoi astri) e poi, andando dal centro alla periferia dello scudo, scene destinate all’ordine culturale, attribuito cioè all’intervento umano: «un trionfo della misura della vita umana che si solleva sulle condizioni meramente naturali». Per De Martino «la figurazione mitica che Achille contempla evoca dunque in adatte immagini di ripresa il compito del superamento della crisi, la mèta della riconquista dei valori, il mondo della cultura intercalato fra l’ordine naturale e la corrente di Oceano».

Montale conferì alla poesia, va menzionato un suo scritto sulla «Gazzetta del Popolo»:

La nuova poesia è fisiologicamente toccata dalla «civiltà meccanica del nostro tempo», ma supera, quando lo supera, il suo ambiente. Se un giorno sparissero le macchine, *a testimoniare dell'età delle macchine rimarrebbe appunto la poesia d'oggi...*⁴⁴

In Montale la poesia diventa così 'testimonianza' di un uomo che, accettata la propria negatività, ne diventa addirittura il promotore; l'idea è quella di fornire gli oggetti linguistici e materiali, quali sono le parole, come una miriade di 'presenze' con la speranza che tra queste almeno una riesca a depotenziare, se non addirittura escludere, la minaccia del non essere. Dopo l'inutile appellarsi a diverse entità (oggetti, figure femminili, vivi o morti) – a cui, anche se vanamente, farà ricorso un'altra volta in *Satura* – Montale pensa, in ultima istanza, a quanto potrebbe includerle tutte e cioè alla poesia, 'oggetto' magico in grado di ricongiungere, se pur idealmente, due entità che vivono in piena crisi: l'uomo e il mondo.

In *Satura* ritorna il binomio donna-poesia nella qualità di possibile risposta alla nuova e imminente crisi esistenziale, quella della 'saturazione'. Ancora una volta Montale si avvale di una accompagnatrice, e per di più di una morta: la moglie, Drusilla Tanzi, quel «caro piccolo insetto/ che chiamavano mosca...» (*Xenia I*, 1, vv. 1-2). Le monostrofi epigrammatiche degli *Xenia* sono dedicate proprio a lei. Donna sì, ma contemporaneamente anche poesia. La crisi/'saturazione' che domina in questa raccolta trova la sua ragion d'essere in una «poesia d'inappartenenza», facilmente riconducibile a quella poesia che è «scala a Dio» (di *Siria*, in *La bufera e altro*): «Dicono che la mia/ sia una poesia d'inappartenenza./ Ma s'era tua era di qualcuno:/ di te che non sei più forma, ma essenza./ Dicono che la poesia al suo culmine/ magnifica il Tutto in fuga,/ negano che la testuggine/ sia più veloce del fulmine./ Tu sola sapevi che il moto/ non è diverso dalla stasi,/ che il vuoto

⁴⁴ E. Montale, *Della poesia oggi*, «La Gazzetta del Popolo», 4 novembre 1931 (ora in *Sulla poesia cit.*, p. 558; il corsivo è mio).

è il pieno e il sereno/ è la più diffusa delle nubi./ Così meglio intendo
il tuo lungo viaggio/ imprigionata tra le bende e i gessi./ Eppure non
mi dà riposo/ sapere che in uno o in due noi siamo una sola cosa»
(*Xenia*, I, 14).

Ho detto «poesia d'inappartenenza» e quindi di ciò che non ci appartiene, che non rientra nelle nostre facoltà conoscitive, ma verso cui tendiamo ininterrottamente per quella inspiegabile attrazione che alimenta l'uomo e che lo porta di continuo a ricercare e scoprire l'ignoto Dio/Nulla, l'«altro» da noi. La saggezza di Mosca permette a Montale di scoprire l'essenza delle cose (vale a dire i simili di Mosca, essendo lei stessa «essenza» e non più forma): la *coincidentia oppositorum*, «l'ossimoro permanente».⁴⁵ Al di là delle apparenze, gli opposti si attraggono; quindi essere «poesia d'inappartenenza» non è diverso dall'essere poesia d'appartenenza, perché entrambe sono necessarie per raggiungere la compiutezza totale. Gli *Xenia II* sono dunque depositari di un'inedita informazione: chi muore, ovvero Mosca, è beneficiato dalla possibilità di dispiegare quell'inappartenenza, di darle un senso.

Entrano in gioco oggetti, sì nuovamente oggetti, che intervengono nella storia privata del poeta con la sua compagna; oggetti che probabilmente evidenziano quell'inconsistenza del reale, invisibile ai «più». Infatti, l'uomo contemporaneo, essendo munito di occhiali collettivi, non riesce a cogliere l'essenza, il *quid* delle cose e quello che riconosce può essere solo un surrogato di ciò che effettivamente accade. Ed è a questo punto che Mosca, nel tentativo di rendere al poeta accessibile l'inaccessibile, irrompe come guida nella sua vita; cerca di fargli scorgere quel vuoto da tutti fin troppo ignorato, perché la realtà non è quella che si vede, ma quella che vi si cela dietro («...gli scorni di chi crede/ che la realtà sia quella che si vede»: *Xenia II*, 5, vv. 6-7). Tutto

⁴⁵ E. Giachery, *Figure di Montale: l'ossimoro*, in AA.VV., *Per la lingua di Montale*, Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987) con appendice di liste alla concordanza montaliana, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1989, p. 47. Qui l'autore dice espressamente: «...troviamo proprio l'*oxymoron* direttamente evocato nel *Diario del '71*. L'uso del termine ossimoro è un *hapax legomenon* nell'intero corpus poetico montaliano, e compare in uno dei testi più significativi degli anni tardi: *La lettera a Malvolio* [...]. L'ossimoro non è invocato in senso proprio, ma come trasparente e pertinente metafora alludente all'ambiguità politica del dopoguerra, al pateracchio di certe tendenze a compromessi più o meno storici: «[...] Ma dopo che le stalle si vuotarono/ l'onore e l'indecenza stretti in un solo patto/ fondarono l'ossimoro permanente...».

è un'illusione, «uno schermo d'immagini» e solo Mosca – e quindi un nostro contatto con l'«altro» – può garantire una visione integrale e veritiera del mondo; è lei che permise al poeta di «scendere un milione di scale» superando ostacoli e difficoltà.

Prima ho detto crisi/'saturazione', difatti in questa raccolta e soprattutto a partire dalla sua terza sezione, *Satura I* per l'appunto, il linguaggio montaliano ricambia, anzi si arricchisce di termini che rendono perfettamente la situazione 'satura' or ora invocata. Il linguaggio, in conformità alla saturazione generale, diventa più specialistico e subisce sempre più l'influsso dei mezzi di comunicazione di massa. Ma questo stravolgimento del campo semantico è accettabile solo perché usato parodisticamente.⁴⁶ Addentrandoci sempre più in questa raccolta, ci accorgiamo che la poesia è quanto mai contaminata dai *mass media*. Poesia che, dunque, adoperando un'immagine di Montale stesso, si risolve in un insieme di parole che hanno «fretta» di uscire dal forno o indifferentemente dal «surgelante». In altri termini, siamo costretti a fronteggiare opere preconfezionate che non sono più risultato di ispirazione, ma 'prodotto'/merce preparato in anticipo, già pronto per essere poi rapidamente riscaldato o tolto dal frigo; opere che non hanno niente da comunicare, perché si limitano, si fermano alla mera ripetizione. Per queste opere non sussiste alcun motivo di esistenza; insistentemente le accompagna lo sconcertante interrogativo: «che sto a farci?».⁴⁷

Da quanto detto fin'ora, appare del tutto evidente la condizione che in *Satura* si è andata a poco a poco realizzando: poesia e donna camminano di pari passo nell'*itinerarium vitae* di Montale, s'incontrano e scontrano continuamente, per poi convergere nella poesia stessa.

Ulteriore conferma di questa insolita situazione, del privilegio montaliano di «vedere più volte» e «mai toccare» delle divinità terrestri, le «Divinità in incognito», messe invece in dubbio da molte persone, ci viene data da una poesia, *Divinità in incognito*: «[...] se una

⁴⁶ In effetti Montale, come più volte dimostra in *Auto da fé*, non fa altro che difendersi dagli assalti di parole inautentiche, anche quando queste sono di uso comune: «non ricorre a termini tecnici, non fa uso di gerghi creati da specialisti e poi assunti da fanatici dell'aggiornamento, da simulatori di competenze. [...] *Se usa una parola di moda, è per fine parodico...*»: E. Montale, *Auto da fé* cit., p. XVII (il corsivo è mio).

⁴⁷ A tal proposito si riguardi la lirica *La poesia* contenuta in *Satura*.

divinità, anche d'infimo grado,/ mi ha sfiorato/ quel brivido m'ha detto tutto e intanto/ l'agnizione mancava e il non essente/ essere dileguava» (vv. 33-37). È una poesia alquanto significativa, non solo per la rivelazione del nome scelto da Montale per designare le sue donne, ma anche, e soprattutto, per la 'ripresa'⁴⁸ continua – attraverso *coblas capdenals* – del verbo 'dire' (come volontà di comunicare), centrale nella sua opera. Si tratta di una sorta di dialogo/contrasto che conduce ad un singolare confronto, realizzabile almeno poeticamente, tra il poeta («Io dico») e quanti ripudiano tali incontri (che invece «dicono»); ma questa contrapposizione investe anche il piano del significante attraverso un'ipermetria (–no di «dicono»: dicono:dico), in cui riaffiora, dunque, la negatività tipica di Montale.⁴⁹

III. Poesia dell'oggetto in un mondo 'visuale'

A partire dalle conclusioni a cui siamo pervenuti in *Satura*, mi sembra di poter avanzare l'ipotesi di una poesia che, contagiata da un universo prettamente oggettuale, diventa sì oggetto, ma oggetto modello con cui far fronte in una realtà di oggetti non più realizzati su misura, adeguati al singolo, ma prodotti in serie.⁵⁰ È questa la tesi che

⁴⁸ Mi permetto di precisare che le 'ripresе' (*coblas capdenals*), poc'anzi invocate, non riguardano solo questa poesia, ma un po' tutta *Satura*; la loro massiccia presenza mi porta a pensarle come parodia montaliana di quei messaggi pubblicitari, espliciti e insistenti nelle loro richieste: attirare l'attenzione del lettore/spettatore tramite i meccanismi, le regole di consumo alle quali è ormai abituato. Quella di Montale, secondo il mio parere, è una provocazione, un combattere con le stesse armi del suo rivale. Ma mi si potrebbe obiettare che Montale faceva uso di riprese già in *Ossi di seppia*. A questo punto, replicherei che, allora, il loro scopo consisteva semplicemente nel sottolineare la ciclicità, il continuo ritorno all'identico della natura; cambiato lo scenario, ora fin troppo saturo, anche la loro funzione risente di tal variazione, rivolgendosi alla parodia.

⁴⁹ La rima ipermetra «interessa una parola piana e una parola sdrucchiola che, se privata dell'ultima sillaba, rimerebbe perfettamente con quella piana (ad es. appressati:essa; tàcità:tenaci)»: cfr. F. Bausi-M. Martelli, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 265-266. Per quanto riguarda l'ipermetria, è possibile ipotizzare un superamento della crisi anche a livello del significante, con l'uso appunto di tale rima. Altro tentativo, con altro mezzo (sempre interno però alla poesia) dell'andare oltre (non si dimentichi l'*enjambement*), di superamento dei canoni, dei limiti prefissati, di ciò che è riconosciuto come già dato, acquisito per tradizione.

⁵⁰ Cfr. E. Montale, *Le magnifiche sorti*, in *Auto da fé* cit., p. 205: «Tutto ciò comporta, è

sottende la natura materiale della crisi: non più 'poesia nata dalla crisi', ma viceversa 'poesia in crisi', poesia che diventando prodotto industriale, alla pari di questo, subisce l'oscillazione di mercato.⁵¹

In una realtà in cui niente sembra aver più significato, *consistenza*, Montale è stato in grado di riconoscere l'*inconsistenza* di «oggetti artificiali, di cartone, da scenario teatrale» che, privi di un «oltre», della loro progettabilità operativa, conducono a quella crisi del trascendimento, dell'energia di presentificazione e, per di più, all'omissione di quella possibilità di «andar oltre» dell'utilizzazione.⁵² E così il poeta, essendo l'unico beneficiario di questa 'verità/miracolo', se ne fa garante e portatore nel tentativo di farci vedere l'*invisibile* realtà tramite il *visibile*, l'oggetto consistente della natura, ricorrendo dunque a quello che, come è noto, Eliot chiamò «correlativo obiettivo».⁵³ È un far vedere la realtà/oggetto-merce attraverso l'uso degli oggetti stessi: è 'un rispondere per le rime' allo scopo di dare concretezza, validità e colore a quel reale, in cui inconsapevolmente ci troviamo immersi: la «nera colata invisibile» (*Le ore della sera*, in *Quaderno di quattro anni*, v. 15).⁵⁴

Data la nuova configurazione del reale, quasi da «fine del mondo» (si pensi alla guerra, alla Resistenza e soprattutto al Dopoguerra), Montale si affida ad un recupero memoriale del *passato*, di quel passato che ritiene essere «il più grande nemico dell'uomo d'oggi e non senza un perché. I suoi torti, infatti, sono molti, e il torto maggiore è di *non esserCI*, di non essere il presente».⁵⁵ Passato che prende forma

vero, il costante accrescersi di una produzione a tipo unico, *standard*; ma agli artisti resta pur sempre la possibilità di resistere all'imbottimento dei cervelli, chiudendosi nella loro torre d'avorio».

⁵¹ Cfr. *idem*, *7 Domande sulla poesia a E. M. cit.*, pp. 42-46 (ora in *Sulla poesia cit.*, p. 587).

⁵² E. De Martino, *La fine del mondo cit.*, p. 536.

⁵³ Cfr. E. Montale, *Invito a T. S. Eliot*, «Lo Smeraldo» IV (3), 1950, pp. 19-23 (ora in *Sulla poesia cit.*, p. 462): «l'opera d'arte, l'oggetto poetico dovrebbe essere il 'correlativo obiettivo' dell'emozione stessa; la poesia può, anzi deve, esser metafisica non esprimendo idee ma il fondo emotivo delle idee».

⁵⁴ Cfr. l'interessante «concezione pansichica» da Montale riportata in una prosa (del 1963) ora contenuta in *La fonduta psichica*, in *Auto da fè cit.*, p. 299, e abilmente analizzata da D'A. S. Avalle, *Cosmografia montaliana*, in *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970.

⁵⁵ E. Montale, *L'uomo nel microsolco*, in *Auto da fè cit.*, p. 253 (mio è il cambiamento di carattere).

tramite una preziosa *cumulatio* di oggetti, riportati *in auge*, nella fattispecie di ‘dettagli’, per la mera voglia di precisione, esattezza, contro ogni possibile equivoco.⁵⁶

La parola-oggetto diventa il mezzo di riconoscimento, per riconoscere e riconoscersi, che meglio ci lega ad un passato, ad una tradizione, in un mondo in cui il passato non sussiste più, non riesce ad avere una sua durata. In tal modo chiara è la proposta di un tuffo nel passato (più remoto o prossimo) caratterizzato di incontri umani, di avventure-sventure che possono essere recuperate attraverso la semplice pronuncia di un nome; a Montale è sufficiente leggere o ascoltare il nome PIETRASANTA per pensare: «[...] ai pochi scudi,/ al dolore del mondo, alla ventura-sventura/ di avere un avo, di essere trisnipote/ di chissà chi, di chi non fu mai vivo» (*Una visitatrice*, in *Altri versi*, vv.16-19). E non si dimentichi poi quella «realtà colorita e confusa, soltanto constatata, dunque esterna al sentimento (le troppe vite che occorrono per farne una), [che] si muta per un attimo di grazia in uno sprazzo di vita vera, stoicamente consapevole. A far scattare il *clic* epifanico è un nome, ripetuto a se stesso nel ricordo, un mero *flatus vocis*: *Buffalo*. Quasi un soffio (un ‘buffo’, a norma del primo Montale), la cui fisicità sonora propaga la sua forza magica per tutte le fibre del testo»: ⁵⁷ «[...] Mi dissi:/ Buffalo! – e il nome agì» (*Buffalo*, in *Occasioni*, vv. 12-13). Cioè, al poeta-viaggiatore, «mondano pellegrino nell’Inferno dei nostri tempi», «gli si spalanca ora, grazie al profferimento di *quel* nome magico (Buffalo, quasi un «apriti Sesamo»), un vero e proprio *limbo*: dove, pur non essendo dato di essere ammesso alla conoscenza piena della Verità, gli è però concesso di farne un’esperienza umanamente limitata, ma autentica (*le voci del sangue*), di intravedere, a sprazzi,

⁵⁶ Sull’argomento cfr. L. Anceschi, *Poetica delle «cose» ed estetismo*, in *Le poetiche del novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, nuova edizione accresciuta e aggiornata, a cura di L. Vetri, Venezia, Marsilio Editori, 1990, pp. 77-108: l’ossessione montaliana per una precisione verbale, per l’esattezza del nome e, inoltre, quell’«invocazione al particolare esatto, esattissimo» possono essere ricondotti alla linea pascoliana promotrice di quella «poetica delle cose» (divenuta poi «poetica degli oggetti»), di quel particolare modo di trattare il simbolo: «di *forzare gli oggetti*, di caricarli intensamente di emozioni, una maniera di servirsi degli oggetti come equivalenti di determinate emozioni, di intensificare e trasportare ad altro ordine i significati attraverso associazioni dirette o indirette, inconscie e ideali».

⁵⁷ E. Montale, *Le occasioni* cit., p. 16.

non direttamente ma almeno riflessa, la sua luce abbacinante...».⁵⁸ Quindi, se un tempo, nell'infanzia, le *cose* «si vestivano di *nomi*» e «il nostro mondo aveva un centro»,⁵⁹ ora, dal momento che il centro è scomparso, ciò che resta da fare è rievocare quei nomi, pregni di significato, quelle cose, quel passato sentito come sicurezza e autenticità.

Forse in principio (in *Occasioni*) Montale ha in mente una salvezza (sua e del «tu» istituzionale) del tutto affidabile ad oggetti-totem, ad amuleti; saranno sufficienti gli ultimi versi della celebre poesia *Dora Markus*, a cui siamo già ricorsi, per aver presente l'allettante proposta di un'esistenza da delegare, da consegnare nelle mani di oggetti personali (il «topo bianco», per esempio), carichi di significati, non condivisibili e difficilmente adattabili, ma unici e distinti da persona a persona: «[...] *forse! ti salva un amuleto* che tu tieni/ vicino alla matita delle labbra,/ al piumino, alla lima: un topo bianco,/ d'avorio; e così *esisti!*».⁶⁰ Ma questa speranza di miglioramento, questa fiducia, presente sin da *Ossi* e prottata fino a *La bufera e altro*, verrà sempre meno, persistendo debolmente nella tarda poesia montaliana (*Satura, Diario del '71 e del '72*, in *Quaderno di quattro anni*), frutto, questa, di un silenzio quanto mai proficuo.

A testimonianza del ruolo preponderante che gli oggetti riescono ad assumere nell'universo di Montale, possiamo una sua personale dichiarazione reperibile in un passo (del 1962) di *Auto da fé*, in cui per l'appunto sostiene:

L'uomo d'oggi è come un navigante che debba continuamente buttare a mare una zavorra ormai pericolosa: *zavorra non solo di oggetti, ma di ricordi e di rimpianti*. Può accadere che *un oggetto insignificante diventi per noi un concentrato di passato, assumendo così una funzione di totem*. Io portai con me, per lunghi anni, un corno di metallo arrugginito, un infiliscarpe di cui mi vergognavo tanto che, giunto all'albergo lo nascondevo perché non fosse veduto dalla cameriera. *Era l'unico oggetto che mi seguisse fin dall'infanzia*. Un giorno dimenticai il nascondiglio, anzi dimenticai il corno stesso a Venezia, né mai ebbi il coraggio di fare ricerche. Con ogni probabilità il corno dorme oggi nel cuore della laguna. A

⁵⁸ *Ibidem*, p. 16 e p. 18, n. 13.

⁵⁹ Si rimanda a *Fine dell'infanzia* in *Ossi di seppia*, dove Montale, incapace di tuffarsi nel «mare pulsante», tenta un tuffo nel passato con la piacevole allusione al mito dell'infanzia.

⁶⁰ Il corsivo è mio.

me resta il rimorso, e quando mi dicono che il cosmonauta ha girato sei, dieci, sessanta volte intorno alla terra, *penso che la più grande scoperta sarebbe quella che mi restituisse il vecchio corno arrugginito... Debbo dunque accettare l'aiuto del caso e continuare a vivere senza il magico e muto Olifante arrugginito*, e debbo anzi confessare che *ho osato sostituirlo con un cornetto rosso, di plastica*, che ora metto bene in vista e che potrei dimenticare senza scrupoli.⁶¹

Tra queste righe è possibile leggere anche un degradamento degli oggetti, o forse un loro adeguarsi alle mode del momento: il *personale* corno arrugginito di metallo viene sostituito da un *comune* cornetto rosso di plastica, oggetto-portafortuna non unico nel suo genere, ma di facile condivisione; il metallo si trasforma in plastica, suo equivalente più funzionale, in una società in cui è diventato fondamentale il passaggio dall'oggetto-modello a quello di serie. Come il poeta anche il 'suo' Olifante arrugginito era «muto», silenzioso, non aveva bisogno di stupide parole per esprimersi, ma vi riusciva quasi per magia.

E come esempio di una dialogicità, di una intertestualità fortemente dominante nell'universo montaliano, il motivo dell'«infiliscarpe» torna, anche se in versi, a distanza di appena quattro anni (1966), in una poesia di *Satura*: «L'abbiamo rimpianto a lungo l'infiliscarpe,/ il cornetto di latta arrugginito ch'era/ sempre con noi» (*Xenia*, II, 3).⁶²

L'oggetto-totem delle *Occasioni* subisce uno scacco; nel Dopoguerra, a partire dagli anni '60, depotenziandosi, diventa oggetto-ricordo: la salvezza non può realizzarsi concretamente; l'oggetto è incapace di «agire»,⁶³ solo il ricordo può effettivamente avverarsi, anche se con una novità: l'azione del ricordo non implica più quella dell'essere/CI nel presente, ma il tutto si risolve nel semplice essere/CI stato nel passato. Non bisogna così meravigliarsi se gli oggetti-totem, le «mille cianfrusaglie» che costituiscono il *pack* dei mobili, l'arreda-

⁶¹ E. Montale, *L'uomo nel microsolco*, in *Auto da fé* cit., p. 254 (il corsivo è mio).

⁶² E opportunamente commenta Carpi: «Qui “il cornetto di latta arrugginito” non ha nulla, per esempio, dell’“amuleto” di Dora Markus; in esso non si coagulano affatto le più profonde responsabilità che caricavano quel “topo bianco, d’avorio”, oppure la “gabbia o cappelliera” di Liuba: perché il “pezzaccio di latta” non offre possibili ancoraggi per una sia pur rischiosa esistenza. Piuttosto, questo infiliscarpe ha una dimensione che chiamerei di oggetto-ricordo, denso di significati affettuosamente familiari» (U. Carpi, *Montale dopo il fascismo dalla «Bufera» a «Satura»*, Padova, Liviana, 1971, p. 137).

⁶³ Cfr. *Buffalo*, vv. 12-13, in *Occasioni* cit.

mento esterno ed interno del nostro poeta, non saranno in grado di reggere lasciandosi danneggiare dalle intemperie del tempo, proprio com'è accaduto in quella famosa alluvione del 1966 che devastò Firenze e le sommerse totalmente, privandole della loro identità.

Gli 'oggetti' di Montale possono essere pensati come quegli «oggetti unici, barocchi, folkloristici, esotici, antichi», assunti da Baudrillard come indicatori di una 'contraddizione' rispetto alle moderne esigenze funzionali, «per rispondere a un diverso bisogno: testimonianza, ricordo, nostalgia, evasione».⁶⁴ Ma più che di 'contraddizione', Baudrillard sembra parlare di una 'regressione' di questi oggetti che dal presente si trovano, quasi per caso, a rivivere 'nel' e soprattutto 'del' passato.⁶⁵ Dagli oggetti antichi, quelli montaliani sembrano poi recuperare due aspetti: l'«ossessione dell'autentico»⁶⁶ e la «nostalgia delle origini». E in particolare, nostalgia per un'infanzia vissuta come un momento inconfutabile dell'essere(/CI) stati almeno per una volta nella vita. Recupero di un paesaggio, quello della Liguria, da intendersi come umano bisogno «della madre e del padre», delle proprie origini, e fundamentalmente necessità di protezione e autenticità, di quanto non esiste più e che trova il suo migliore corrispettivo negli oggetti, i degni sostituti di quei rapporti umani da tempo trascurati. E ancora, nostalgia di quella «impronta creatrice»⁶⁷ per Montale recuperabile nel padre/mare, assunto questo «nel ruolo culturale di levigatore, l'artigianato sublime della natura»,⁶⁸ *exemplum* di quella creatività doverosa al poeta che intenda fare della sua poesia il conato migliore dell'esistenza. La poesia, dunque, come ultimo esemplare di 'oggetto-modello', particolarmente prezioso e raro, dotato di unicità, può essere assunta tranquillamente come emblema della serie:⁶⁹ oggetto-guida in una re-

⁶⁴ J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972, p. 95.

⁶⁵ Cfr. *ibidem*, n. 5.

⁶⁶ Da intendersi come «ossessione di sicurezza: quella dell'origine dell'opera, della data, dell'autore, della firma. [...] La fascinazione dell'oggetto artigianale deriva dal fatto che è passato per le mani di qualcuno che vi ha lasciato un segno col suo lavoro...» (*ibidem*, p. 99).

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 74.

⁶⁹ Anche perché, «la serie non rappresenta soltanto la perdita di unicità rispetto al modello, la perdita di stile, di sfumature, di autenticità, ma anche la *perdita della dimensione reale del tempo* – appartiene ad una *specie di settore vuoto della quotidianità*, dimensione negativa, alimentata meccanicamente dalla desuetudine dei modelli». Si tratta probabilmente di

altà di oggetti, ahimè, smarriti o facili a smarrirsi. Cioè, persiste ancora la speranza di potervi rintracciare, in quanto ‘oggetto’ duraturo (o meglio eterno), quelle particolari qualità intrinseche, non più recuperabili, al contrario, in quegli oggetti moderni, «sottoposti alla continua innovazione e quindi, per questo, sempre più fragili ed effimeri»,⁷⁰ e che prediligono i banali «valori di colore e forma». ⁷¹

Nella poesia di Montale si ha l'impressione di imbattersi in oggetti di varia natura, costretti a competere tra di loro: oggetti concreti (o solo apparentemente) *versus* quelli astratti (nel senso di ‘non tangibili’, ma esistenti nella memoria, nell’interiorità di ogni uomo⁷²), oggetti di serie *versus* l’oggetto-modello, vale a dire i ‘più’ *versus* il singolo. Inoltre, come la ‘conoscenza’ e la divulgazione degli oggetti-serie sono assicurate dai mezzi di comunicazione di massa e *in primis* dalla televisione, anche la poesia, singolare ‘antenato’ televisivo, può essere immaginata come un luogo di pubblicità, ovvero di ciò che essendo pubblico necessita di essere diffuso tra i lettori/spettatori. Nella poesia può così essere decifrato un efficace *messaggio* sugli oggetti, e principalmente su quelli di comune interesse, ma purtroppo estranei e sottovalutati da molti. D’altra parte però, la poesia, in quanto ‘oggetto’ stesso, ben si presta ad essere simbolo di quegli oggetti personali, in grado di fornire una momentanea evasione, una fuga dal mondo attuale verso quello più sicuro del passato. Così Montale, a suo modo, ‘pubblicizza’ degli oggetti dalla insolita natura con lo scopo non di venderli, o meglio di solo venderli, ma di farli ‘acquistare-*acquire*’ come esempio, modello di vita possibile, dell’*esserCI* nel mondo, in uno dei possibili mondi.

quel vuoto che ingannevolmente si mostra nelle sembianze di pieno: *ibidem*, p. 194 (il corsivo è mio).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 185.

⁷¹ *Ibidem*, p. 188.

⁷² Anche il «gesto», nella fattispecie di «segno vivo di una presenza umana», può addirittura essere pensato come un oggetto: cfr. D’A.S. Avalor, *Tre saggi su Montale* cit., p. 20.

IV. *Forse un mattino*: la ‘scoperta’ del nulla/vuoto

Messi in chiaro i due momenti fondamentali della presente analisi, quello della crisi e della poesia, resta ora un ultimo punto da affrontare: la scoperta del Nulla come principio generativo di una crisi vissuta come causa e condizione della poesia contemporanea. Per quanto abbia cercato di esprimere l’esistenza di una enigmatica crisi, l’avvio di tale crisi, il suo artefice diretto – qualora se ne volesse additare uno – può essere idealmente percepito *andando*, insieme al Montale di *Forse un mattino*, in un’aria di vetro, cioè in un ambiente che trova la sua ragion d’essere in una natura schietta, trasparente, ma contemporaneamente illusoria: «Forse un mattino andando in un’aria di vetro,⁷³ arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:/ il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro/ di me, con un terrore di ubriaco.// Poi come s’uno schermo, s’accamperanno di gitto/ alberi case colli per l’inganno consueto./ Ma sarà troppo tardi; ed io me n’andrò zitto/ tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto». Che il suo primo incontro col *nulla/vuoto* sia avvenuto in piena solitudine, in assenza di testimoni significativi, Montale ce lo comunica a partire dal v. 2 con l’enclitica di *rivolgendomi* – tale da evidenziare il carattere emotivo, preponderante in questa lirica – e di seguito, con l’uso di possessivi (*mie*, v. 3 e *mio*, v. 8), con una flessione verbale specificatamente alla prima persona singolare (*vedrò*, v. 2 e *n’andrò*, v. 7) e con la posizione di tutto rilievo del *di me* (v. 4) posto in *enjambement*. Ritornando all’inciso del secondo verso («arida, *rivolgendomi*, vedrò»), che ben isola l’azione del ‘voltarsi indietro’, è possibile subito scorgere in quel guardare indietro, nel voltarsi, un senso di ‘distrazione’ dal contingente, da un reale che non riesce più ad ammaliare tanto da condurre ad un isolamento, ad un’estraneità fortemente vissuta. Questa ‘distrazione’ risulta però effi-

⁷³ Proporrei di ricondurre la specificazione «di vetro», parallela al «di gitto» della seconda quartina (si tratta infatti di quartine simmetriche), a «quel gusto scabro [nel senso di conciso, essenziale, privo di ornamento e che quindi rifiuta il *labor limae*], “vetrino”, della parola, spesso inusitata, tecnica o vocabolariesca, introdotta a significati di perspicuità icastica o fonica...», che Solmi rintraccia in Montale e fa risalire a Roccatagliata-Ceccardi: S. Solmi, *Letteratura italiana contemporanea* cit., p. 370. Quindi ‘vetro’ come essere delicato, fragile, poco duraturo e per di più emblema di quella inconsistenza che riguarda il reale in ogni sua parte.

cace perché permette a Montale di osservare le cose, paradossalmente, con ‘attenzione’, di non limitarsi al semplice avvertimento, ma di procedere verso la riflessione. Cosciente della degradazione del reale, il poeta cerca di allontanarsene, fuggendo da questo attraverso una duplice operazione: prima di riconoscimento e poi di legittimazione del vuoto. Ci troviamo dinanzi un’antiveggenza con un rivolgimento verso il futuro; nelle due quartine, con l’uso del tempo futuro (*vedrò, s’accamperanno, sarà, n’andrò*), c’è il tentativo di illuminarci – in virtù del bisogno montaliano di far ‘luce’ sul ‘buio’ esistenziale – su qualcosa che potrebbe accadere, ma che ancora non ha avuto luogo, se non, ahimè, nella fantasia del poeta. Quindi è chiara la nostra posizione di esseri privilegiati, invitati a condividere una personale esperienza che diventa poi l’esperienza di tutti, universalizzata per il semplice fatto di essere comunicata.

L’antivedere montaliano trova la sua più ottimale esplicazione e concretizzazione anche nella sfera del significante, nella ridondanza del nesso *AND-* (in *ANDANDO*) ridottosi poi al semplice gruppo *-ND-* (di *rivolgeNDomi*) e soprattutto nella *geminatio* di alcuni suoni consonantici, quali ad esempio le due *l* e *t* geminate («il nulla alle mie spalle, ...», v. 3 e *COLLI*, v. 6 / *giTTO*, v. 5 e *ziTTO*, v. 7); preponderanza e *cumulatio* di suoni non semplici, ma perlopiù ripetuti, duplicati, prolungati: che dire, suggestiva simulazione fonica di una realtà mutevole, esageratamente falsata, doppia e non più assoluta.⁷⁴ Questa super visione, localizzata nel futuro, si scontra con l’azione, invece presente, degli «uomini che non si voltano», degli «addetti alla creazione di prodotti inutili», che non riconoscono il vuoto, poiché cercano di colmarlo col lavoro.⁷⁵ Così l’unica azione ricondotta al presente è proprio quella negativa: «non si voltano» (contro il «rivolgendomi» del poeta), quella che non dovrebbe essere come tale e dalla quale l’uomo dovrebbe preservarsi.

⁷⁴ Non a caso, sin dalle prime battute di questa poesia, l’unicità del reale viene messa in discussione; si pensi all’attacco iniziale affidato al *forse*, fortemente pregnante nel segnalarci il carattere di probabilità e di indeterminazione (uso dell’articolo indeterminativo al v. 1: «...un mattino...in un’aria...», al v. 4: «...con un terrore...» e al v. 5: «...s’uno schermo...»), e interpretato da Dante Isella (cfr. E. Montale, *Le occasioni* cit., p. 40, n. 1), insieme alla congiunzione condizionale «se», come una «marca caratteristica del costante rapporto di Montale con il mondo, un rapporto critico, fondato sull’improbabile».

⁷⁵ Idem, *Ammazzare il tempo*, in *Auto da fé* cit., p. 195.

La funzione emotiva, prima segnalata, è ora affiancata da quella metalinguistica con lo scopo di dare una interpretazione, una eventuale traduzione di quel «miracolo» (v. 2) cui l'io montaliano, distratto, potrebbe forse assistere in un'«aria (di vetro) arida». Si tratta chiaramente di un miracolo da ricondurre ad una dimensione religiosa degradata, come del resto degradato è il reale. Parlerei di un 'profano fatto straordinario' che prende a prestito dal sacro la straordinarietà e imprevedibilità dell'epifania, ma epifania di chi? Di che cosa? Montale, da parte sua, cerca di spiegarci la natura particolare di questo evento ai vv. 2-4: «...vedrò compirsi il miracolo:/ il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro/ di me, con un terrore di ubriaco», insistendo soprattutto sulla necessità del 'vedere dopo' essere passati (alle mie spalle; dietro di me): solo la riflessione successiva può permettere di concretizzare il semplice avvertimento («Forse», v. 1) e di renderlo sentimento. La consapevolezza a distanza si dispiega interamente lungo questi due versi, interessando anche l'immagine dell'ubriaco terrorizzato che, per la natura di essere ubriaco, può percepire quanto accade solo dopo, a posteriori e per questo, come effetto, provare terrore per quello che poteva accadere o è purtroppo già accaduto. «Poi» (v. 5), procedendo nella seconda quartina, l'equazione miracolo uguale nulla/vuoto va ulteriormente arricchendosi di significato, se relegata allo «schermo» con i suoi attributi, quali «alberi case colli...» (v. 6) e il suo prodotto: «...l'inganno consueto» (v. 6). Lo schermo, o meglio il «cinematografo», si presenta come l'emblema di un nuovo linguaggio, quello allusivo, eccessivamente visivo e acustico, ormai divenuto alla portata di tutti; effimero tentativo da parte del progresso di rendere «un pizzico di poesia», contro l'effettiva «arte della parola» qual è la poesia.⁷⁶ A questo «individuo collettivo» – che si muove entro un mondo di immagini, o più precisamente di un'immagine riprodottaci nella sua compattezza (a tal proposito significativa è la coordinazione per asindeto: «*alberi case colli* per l'inganno consueto», v. 6), rilevata nella sua totale inconsistenza, in cui dimensione interna, privata (*casa*) e quella pubblica (*alberi; colli* e quindi paesaggio ligure) non hanno più valore, non possono esistere nel senso tradizionale del termine, tant'è

⁷⁶ Idem, *La macchina della gloria*, in *Auto da fè* cit., p. 104. Al riguardo si rilegga anche la prosa *Odradek*, ivi contenuta, alle pp. 108-112.

che lo stesso Montale avrebbe rintracciato nella televisione, nello spettacolo televisivo, il più probabile assassino di quel senso dell'interno, della clausura domestica e familiare, l'artefice di quel non sentirsi più *dentro*, ma *fuori* «sempre partecipi, eternamente in ballo...»⁷⁷ – si oppone il silenzio di un uomo costretto a vivere in solitudine l'epifania di un miracolo terrificante, forse sin troppo, ma nello stesso tempo veritiero tale da diventare il suo segreto. Montale opererà per il silenzio, perché non gli sarà concesso alcun tipo di comunicazione; gli *uomini che non si voltano* è da tempo che si sono fermati alla frettolosa informazione, rinunciando alla 'comunicazione', a quella significativa 'distrazione' montaliana. In qualche modo l'intellettuale, e forse ancor di più il poeta, è disposto a subire il sacrificio dell'estraneità, dell'isolamento, del vivere nascosti (infatti in una poesia del *Diario del '71 e del '72* dal titolo *A quella che legge i giornali* si dirà: «Solo le cripte, le buche/ i ricettacoli, solo/ questo oggi vale...», vv. 23-25, quale *pendant* di quei «... sottopassaggi, cripte, buche/ e nascondigli...» che la «storia» ci aveva lasciato in *Satura* e precisamente nella poesia *La Storia, II*) pur di dar vita a quel sogno/segreto: il *nulla* come unica verità da presentificare agli occhi di tutti.

Non si può così non riconoscere a Montale la capacità di esprimere quella terribile situazione perfino tramite la ricorrenza di alcuni suoni come quelli della *U* e della *O* (*vuoto*; *nulla*), riconducibile a quel suo gusto per quei giochi timbrici, ereditati da D'Annunzio, e che in lui diventano, come ha notato Mengaldo, «vera ossatura fonica».⁷⁸ In tal modo diventa peculiare la corrispondenza – con predominio dell'assonanza – tra *vuoto* (v. 5), *fuoco* (v. 4), *giuoco* (v. 1), che troviamo in *Il balcone* delle *Occasioni*, e *suolo* (v. 17) in *Iride* di *La bufera e altro*; termini in cui emblematicamente può essere racchiusa l'immagine della vita e l'articolata definizione che – da «scialo di triti fatti» a «vita che dà barlumi» – è andata assumendo nel corso della nostra analisi.

La 'vita' è il *vuoto* nei termini di 'inconsistenza' del reale, delle persone/ombre portatrici di maschere e addirittura del Nulla/artefice; e perché no, della stessa poesia, di quella poesia che sempre più si ap-

⁷⁷ Idem, *Fuori di casa*, con un ritratto dell'autore scolpito da G. Manzù, Milano-Napoli, Ricciardi, MCMLXIX, pp. 54-55.

⁷⁸ P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 328.

piattisce sul parlato.⁷⁹ Come ‘prodotti dal Dio/Nulla’, gli uomini-maschera sono *in primis* identificabili con tutti quelli che si rifiutano di voltarsi dinanzi a quel Nulla che li precede, per poi diventarne, quasi paradossalmente, gli ideali continuatori: i nuovi ‘produttori del nulla’ (del nulla/oggetto). Anche il poeta, in quanto uomo, è prodotto dal Nulla, ma a differenza degli uomini-maschera, che ne rimangono intrappolati, lui – uomo in cui maschera e viso eccezionalmente coincidono⁸⁰ – cerca di spezzare quel ciclo che dal Nulla riconduce al nulla stesso. Infatti, mentre gli altri vivono immersi nel buio esistenziale e non riescono a scorgere la verità/nulla dal momento che ne sono coinvolti troppo, il poeta, in veste di *outsider*, per il suo essere ‘straniero’, estraneo a sé e agli altri (questo suo estraniamento mi ricorda il detective dei romanzi gialli) riesce a vedere meglio, ad orientarsi in questo pattume (il «trionfo della spazzatura»), mantenendosi lontano dalla «farsa umana».

Il termine *fuoco* è invece riconducibile a quei barlumi (reali ed ideali) di ‘luce’ che, sin da *Le occasioni*, si propagano lungo l’intera opera montaliana e che, ancor prima, avevano fatto la loro comparsa nella solarità dei «gialli dei limoni». In effetti, sin dagli *Ossi di seppia* si esprime il bisogno di una solarità, di una luce diversa da quella tradizionale. Luce da intendere come necessità di chiarezza e ricerca di una ‘Verità’, sia essa quella intima e segreta, alla quale il poeta si era solo avvicinato negli *Ossi*, o quella di *Occasioni*, «colta, pur se in modo frammentario, dalla donna, e di conseguenza dal poeta nel suo rapporto con essa».⁸¹ Dunque verità puntuale e non assoluta.⁸² Ma alla luce fa da *pendant* un buio che, nelle varianti di vuoto e niente, si presta ad

⁷⁹ Cfr., ad esempio, G. Manacorda, *Per la poesia. Manifesto del pensiero emotivo*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 9: «...più il vuoto viene riempito di versi più prende corpo come vuoto, cancellazione della poesia».

⁸⁰ Cfr. *Chissà se un giorno butteremo le maschere*, in *Quaderno di quattro anni*.

⁸¹ L. Greco, *Montale commenta Montale* cit., p. 103.

⁸² Non si dimentichi che Montale, nella *Intervista immaginaria* apparsa su «La Rassegna d’Italia» nel 1946, e ora contenuta nel saggio *Sulla poesia* aveva detto espressamente: «Il bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell’uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l’uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile»: E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* cit., pp. 84-89 (ora in *Sulla poesia* cit., p. 564).

essere l'ultimo ancoraggio di fedeltà in sua assenza: «[...] ora può scendere/ sulla pagina il buio il vuoto il niente./ Di questo puoi fidarti amico scriba./ Puoi credere nel buio quando la luce mente» (*Il fuoco e il buio*, in *Quaderno di quattro anni*, vv. 14). Ed è proprio in questa antinomia di *luce* e *buio* che l'opera montaliana sembra meglio racchiudersi. Affido però alle ultime battute di questa analisi il compito di dimostrarlo.

Per ora il vero problema consiste nel ricercare la luce/verità in quel buio/vuoto altrimenti incomprensibile. Ma ne consegue subito una stranezza: se dire buio equivale implicitamente a dire vuoto è anche vero, però, che è proprio questo vuoto a rivelarsi a Montale come unica verità, come miracolo. Pertanto si potrebbe rilevare l'identità tra buio, vuoto e Verità; inoltre, non si dimentichi che già in *Occasioni* la luce si identificava con la Verità. E così, essendo sia il buio che la luce assimilabili alla Verità, i due termini potranno essere pensati come coincidenti, tanto da dare origine a un'insolita equazione. Quella che si verifica è la *coincidentia oppositorum*, tipica dell'ultimo Montale.

Ritornando alla prima raccolta, *Ossi di seppia*, questa trova la sua *forma mentis* nel *giuoco*, e per di più nel gioco, salutare dell'infanzia, antagonista di quello improduttivo della maturità. Infatti, se col gioco dell'infanzia si inaugura la scoperta di un nuovo mondo, quello della maturità segna una retrocessione in un mondo circoscritto entro canoni prestabiliti, e spesso involutamente accettati e subiti. Cioè, il 'giuoco/vita' dell'uomo adulto massificato è vissuto negativamente da Montale, poiché simbolo di chiusura – vana ripetizione, circolarità (si pensi ai simboli della «ruota», del «giro a tondo» e, perché no, del «gioco» stesso), «mito dell'eterno ritorno» – e incapacità del vero agire. In effetti in *Ossi di seppia* fa da padrona la natura sorpresa nella sua pigrizia, da intendere questa nell'accezione demartiniana del ripetersi e del ripetere ciclicamente, del tornare all'identico (modo più economico del divenire).⁸³ Ma ricordiamo, con De Martino, che il tempo ciclico, «tempo della prevedibilità e della sicurezza (il suo modello è offerto dal ciclo astronomico e stagionale), è per la storia..., rischio

⁸³ E. De Martino, *La fine del mondo* cit., p. 223.

della naturalizzazione della cultura», è un retrocedere continuo.⁸⁴ Non a caso, ad una regolarità della natura, vissuta senza alcun dramma, corrisponde una regolarità umana invece sofferta come «malattia psichica, disarticolazione e crollo della presenza e del mondo, istinto di morte».⁸⁵

Nelle *Occasioni* ritorna il motivo del gioco, anche se nella qualità di quelle *passioni/illusioni* – non valori reali, ma immagini, «passioni di sempre»⁸⁶ – necessarie al Montale di *Tempi di Bellosguardo* per misurare il vuoto, sondandone gli estremi confini.

A questo punto è utile soffermarsi ad analizzare la natura del *vuoto*, dato il ruolo centrale che ha nell'universo del nostro poeta, secondo un itinerario che muove dal suo effettivo riconoscimento, per poi tentarne un superamento, fino allo slancio vitale, all'ideale 'volo', reale (della donna ebrea in fuga dalle persecuzioni, dall'Europa all'America) e fittizio, di *La bufera e altro*, verso l'incomprensibile alterità. Un 'volo' di natura ossimorica: salutare, per questo continuo protendere verso l'alterità, ma anche doloroso, poiché causa dell'allontanamento, della partenza di Clizia – l'«Only Begetter» (a cui è dedicata la seconda raccolta montaliana: Irma Brandeis), «la donna-simbolo di tanti versi delle *Occasioni* dove si prepara la sua missione salvifica, di donna-angelo, dispiegata nella *Bufera*».⁸⁷ Si tratta di un vuoto *sui generis*, apparentemente antitetico al pieno, ma che invece troverà proprio in questo il suo complice ideale. In effetti questa dicotomia, ancora del tutto permanente nella tarda raccolta *Satura* (1971), tende ad assumere i connotati di un rapporto complementare, in cui diventa fondamentale la compresenza dei due termini, addirittura la *coincidentia opposito-*

⁸⁴ *Ibidem*, p. 222.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 223. Infatti è proprio con la cultura che si apre un «nuovo orizzonte delle operabilità mondane», concepite «secondo un percorso non più ciclico, ma unilaterale tra inizio e fine della storia» (metastoria). Questa nuova dimensione sarebbe inoltre il preludio di quella moderna «unilinearità di una storia senza *arché* e senza *escaton*»: *ibidem*, p. 283. Pertanto, non mi sembra del tutto insensato parlare di un passaggio, o meglio di un continuo sollevarsi da uno stato di 'natura' iniziale (tempo ciclico, come accade in *Ossi di seppia*) a quello di 'cultura' (tempo lineare; metastoria) o ancor di più a quello di 'culture' compresenti (per esempio nella raccolta *Satura*; tempo lineare e storia laica).

⁸⁶ Per questo aspetto cfr. E. Montale, *Le occasioni* cit., pp. 129 ss. e in particolare pp. 135-136, nn. 33-38.

⁸⁷ *Ibidem*, p. XVII.

rum («Tu sola sapevi che il moto/ non è diverso dalla stasi,/ che il vuoto È il pieno»:⁸⁸ *Xenia I*, 14, in *Satura*, vv. 9-11) per poter avviare una giusta lettura del reale, dal momento che «c'è chi non capisce/ e preferisce il mondo/ così com'è: immerso in un pattume» (*Ma c'è chi*, in *Diario postumo*,⁸⁹ vv. 5-7). Il consiglio che Montale elargisce, come frutto della sua esperienza, consiste nel ricercare l'*altro*, quell'altro che è dentro e fuori di noi, indispensabile per la ricostituzione della nostra identità, nel vuoto e mai nel pieno, in quello che ha resistenza. A tal proposito, suggestivi sono alcuni versi tratti ancora una volta da *Satura* e contenuti precisamente nella poesia *Ex-voto* ai vv. 16-20: «*In-sisto/ nel ricordarti nel fuscello e mai/ nell'albero spiegato, MAI NEL PIENO, SEMPRE/ NEL VUOTO: in quello che anche al trapano/ resiste*».⁹⁰

Forse è proprio nel vuoto (da non sottovalutare è la sua posizione in *enjambement*), nella lontananza, nell'oblio che tanto può dirsi e farsi. Il pieno fossilizza l'uomo in uno stato di apparente opulenza con la sensazione di essere (o addirittura di esserci) nel mondo; lo illude facendolo credere partecipe alla vita. Solo tardi, «troppo tardi», si accorgerà della sua autentica condizione: quella che stava assaporando non era vita, ma soltanto un suo surrogato già marcio, difettoso in partenza.

Al vuoto Montale, a partire dalle *Occasioni*, aveva «congiunto ogni suo tardo motivo», ma non sarebbe passato troppo tempo prima di accorgersi della necessità di fare «il censimento di quel nulla/ che fu vivente perché fu tangibile...» (*Ai tuoi piedi*, in *Quaderno di quattro anni*, vv. 29-30). Il vuoto allora sembra uno dei più fedeli compagni di Montale; si dispiega per l'intero *itinerarium* del poeta, fino a *Diario postumo* (nel *Secondo testamento*), dove, ancora per una volta, il poeta avrà modo di interrogarsi negativamente, come al solito («*NON so se...* », v. 1), sull'efficacia di un testamento, forse quello decisivo: «*NON so se un testamento in bilico/ tra prosa e poesia vincerà il NIEN-TE/ di ciò che sopravvive./ L'oracolare tono della versificazione/ NON cadrà nell'indifferenza/ e un brandello, una parte della mia/ impotenza*

⁸⁸ Il corsivo e il cambiamento di carattere sono miei.

⁸⁹ E. Montale, *Diario postumo, prima parte: 30 poesie*, a cura e con una *Postfazione* di A. Cima, Testo e apparato critico di R. Bettarini, Milano, Mondadori, 1991, p. 11.

⁹⁰ Il corsivo e il cambiamento di carattere sono miei.

farà vendetta del prima/ e dell'ignoto. *NON* scelsi mai la strada/ più battuta, ma accettai il fato/ nel suo inganno di sempre./ Ed ora che s'approssima la fine getto/ la mia bottiglia che *FORSE* darà luogo/ a un vero parapiglia./ *NON* vi è mai stato un *NULLA* in cui sparire/ già altri grazie al ricordo son risorti,/ lasciate in pace i vivi per rinvivere/ i morti: nell'aldilà mi voglio divertire». ⁹¹

Mi piace concludere questo discorso sulla poesia di Montale e il Nulla avvalendomi di una facile esemplificazione. Mi riferisco alla promessa di ricondurre quanto detto ad un modello semico oppositivo, anzi oppositivo solo in apparenza, qual è quello di luce *versus* buio. Ripercorrendo velocemente l'itinerario montaliano fin qui seguito, è possibile scorgere dietro la *luce* una volontà di chiarezza e soprattutto di verità, perseguibile però solo attraverso cose semplici (una 'natura' fatta di cose elementari, colte nella loro essenzialità, come il giallo dei limoni). Ma al *buio*, nella qualità di disordine esistenziale, e *in primis* culturale, di nulla (delle cose) e contemporaneamente del Nulla (Dio/artefice), Montale risponde con la 'cultura', e più specificatamente con l'«ethos del trascendimento» che è la 'poesia' (categoria spaziale interna contro quella esterna della 'crisi'). Tuttavia questa antitesi perde la sua effettiva validità dal momento che i due semi – luce e buio –, con le rispettive isotopie, sembrano convergere nella Verità, in quella verità che è sì luce della ragione contro il buio dell'ignoranza, ma anche, e soprattutto quel vuoto/Nulla, oscuro ai più, miracolosamente rivelatosi al Montale di *Forse un mattino*, e che è diventato oltre tutto la mia 'occasione', presagio di una appassionata lettura montaliana.

⁹¹ E. Montale, *Diario postumo* cit., p. 24 (il cambiamento di carattere è mio).

Mariagrazia Palumbo

Le rose della storia:
breve *excursus* sulla poesia di Fortini

Qui sarò stato io vivo, e ai generali
destini che mi struggono, l'errore
che fu mio e il mio vero resterà.¹

La consapevolezza di un rapporto profondo tra la «propria individualità (o immaturità) [...] e i grandi eventi collettivi»² attraversa l'esperienza letteraria di Franco Fortini lungo cinquanta anni di prose e versi. A metà della sua carriera, l'autore de *I cani del Sinai*, libretto che in ventitré anni non ha perso di attualità, può ben dire:

La forma autobiografica, dovrebbe capirlo anche un critico di avanguardia, non è che una modesta astuzia retorica. Parlo dei casi miei certo che solo miei non sono. Della mia vita non me ne importa quasi nulla.³

Ma se al giovane poeta di *Foglio di via* gli uomini apparivano «divisi in vittime e carnefici, oppressori e oppressi, ricchi e poveri: non in classi»,⁴ per lo scrittore che, nella splendida silloge einaudiana *Una volta per sempre*, ripensa al suo passato poetico e politico alla luce di vent'anni di esperienza e di studi, le «confuse istanze della coscienza», uniche guide della sua penna immatura, sono ormai inquadrare

¹ F. Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978.

² *Ibidem*, p. 358.

³ *Idem*, *I cani del Sinai*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 29-30.

⁴ *Idem*, *Una volta per sempre* cit., p. 359.

all'interno di una specifica *Weltanschauung*: «Sempre sono stato comunista./ Ma giustamente gli altri comunisti/ hanno sospettato di me. Ero comunista/ troppo oltre le loro certezze e i miei dubbi». ⁵

Prescindendo dagli anni giovanili di 'apprendistato', nel senso goethiano del termine, questi versi additano la complessità della posizione di Fortini, al contempo «ospite ingrato» della letteratura italiana, e uno dei suoi intellettuali più coraggiosi. ⁶ La scelta ideologica, dato essenziale per il poeta fiorentino, si percepisce immediatamente a livello lessicale. Se ancora in *Italia 1942* è possibile leggere «queste parole/ tessute di plebi», ⁷ nello stesso testo si affacciano per la prima volta i «liberi in fermo dolore compagni», presenza che torna nei suoi versi dopo quarant'anni: stavolta però si tratta di compagni muti, che «hanno portato le tempie/ al colpo di martello/ la vena all'ago/ la mente al niente». ⁸ Tra i due testi è trascorso circa mezzo secolo di storia italiana, anni in cui ha affrontato, con la consueta lucidità, «la grande tragedia del comunismo del XX secolo» e cioè «il fatto che il loro [degli intellettuali] comunismo non ha nessun rapporto con quello reale». ⁹ Allo sguardo critico di Fortini è stato possibile constatare oltre mezzo secolo fa il fallimento del comunismo sovietico. Infatti nel 1949, accompagnato dalla moglie Ruth Leiser, compie un viaggio nella Germania occupata dai sovietici, di cui fornisce un resoconto lucido e dettagliato nel suo *Diario tedesco*: ¹⁰

Questo passaggio dall'hitlerismo ad una verità politica imposta dall'occupante è proprio quello che gli eredi della Rivoluzione d'Ottobre non dovevano compiere [...]. Penso (né sono il solo in Germania a pensarlo) che qui il comunismo a-

⁵ *Ibidem*, p. 231.

⁶ Parafrasando il titolo di un noto libro dello scrittore, si vuole almeno indicare quella che altrove è stata definita la «funzione Fortini», ovvero sia il suo porsi sempre in posizione critica nei confronti dell'esistente. Cfr. l'intervento di G. Nava riportato in AA.VV., *Seminario in onore del prof. Franco Fortini*, in *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia*, Università di Siena, VII, Firenze, Olschki, 1987, p. 25.

⁷ F. Fortini, *Una volta per sempre* cit., p. 14.

⁸ *Idem*, *Italia 1977-1993*, in *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 43.

⁹ C. Preve, *Quale comunismo*, in AA.VV., *Uomini usciti di pianto in ragione*, Roma, Manifestolibri, 1996, p. 145.

¹⁰ F. Fortini, *Diario tedesco 1949*, Lecce, Piero Manni, 1991.

veva il compito più glorioso e difficile; e che è tragico, non lieto per nessuno, che abbia moralmente perduta la sua battaglia.¹¹

Siffatta consapevolezza non coincide mai con quella del fallimento del comunismo come valore, che mantiene per il resto della sua vita.¹² Ed è qui appena il caso di ricordare tutta la produzione saggistica dell'autore, testimonianza della sua capacità di mettere a nudo le contraddizioni e le incongruenze di un tempo vissuto a metà tra volontà di partecipazione e isolamento.¹³

Per molto tempo la scrittura di saggi che hanno segnato intere generazioni, come *Verifica dei poteri*, ha messo in ombra la grandezza del Fortini poeta, la cui riscoperta è avvenuta negli ultimi anni ad opera dei più acuti critici delle 'patrie lettere'. E sulla marca del tutto particolare del rapporto tra il Fortini saggista e il Fortini poeta è intervenuto, a sgombrare il terreno da ulteriori equivoci, Pier Vincenzo Mengaldo:

A differenza della linea maestra della tradizione novecentesca l'intellettuale [Fortini] non nasce, per così dire, per espansione del poeta, ma in parallelo e se necessario in conflitto con questo.¹⁴

Di queste tensioni si nutre la sua poesia sin dalla raccolta di esordio, *Foglio di via*, dove la persuasione che la prova della «opera letteraria sia esterna all'opera stessa»¹⁵ prende forma in molti indimenticabili versi, animati da un sentimento di responsabilità profonda rispetto alla storia. Infatti i suoi scritti più noti sono quelli percorsi da «il vento della storia, che ci precipita» (*Ventesimo congresso*), nonostante la natura composita del canzoniere fortiniano, in cui trovano posto testi metapoetici, vere e proprie teorie letterarie in versi, imitazioni, tradu-

¹¹ *Ibidem*, p. 50.

¹² Fortini condivide con Brecht la consapevolezza del fallimento dei paesi comunisti, che non significa la negazione del comunismo come valore. Si veda sull'argomento F. Fortini, *Brecht e la R.D.T.* (lettera), «Rinascita», 2 febbraio 1960.

¹³ Per una bibliografia completa si rimanda a C. Fini, L. Lenzini, P. Mondelli, *Indici per Fortini*, Firenze, Le Monnier, 1989. Ricordiamo inoltre che, dopo i fatti del 1956 Fortini fu uno dei tanti intellettuali a strappare la tessera di partito.

¹⁴ P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 387.

¹⁵ F. Fortini, *Una volta per sempre* cit., p. 358.

zioni, rifacimenti e poesie d'amore per Ruth Leiser, espressioni delicate e intense del sentimento amoroso insospettabili per «Fortini l'Uticense».¹⁶

La coscienza di essere «immortale io nei destini generali»,¹⁷ a tal punto radicata nel nostro autore da plasmarne i versi, lo pone consapevolmente fuori dalle principali linee di sviluppo della poesia contemporanea. In questo senso, i residui di «grammatica ermetica» rilevati da Mengaldo relativamente alla prima raccolta di Fortini sono conseguenza dell'aver respirato la stessa aria degli ermetici. Importante invece è la scelta di porsi come differente rispetto a quel clima. Si guardi all'ultima poesia di *Foglio di via, La gioia avvenire*, non a caso posta in esergo alla raccolta successiva *Poesia ed errore*. Con una movenza tipica della intellettualissima poesia fortiniana, il legame col passato poetico, punto di partenza per il discorso ulteriore della poesia, è esibito. La scrittura stessa trova una legittimazione nella fiducia in «qualcosa che comunque non possiamo perdere/ anche se ogni altra cosa è perduta/ E che perpetuamente celebriamo/ Perché ogni cosa nasce da quella soltanto».¹⁸ È questo il richiamo al futuro, alla gioia avvenire appunto, un tratto distintivo dell'uomo e del poeta. Alla tensione verso il futuro sono strettamente connessi gli accenti profetici e biblici che più volte sono stati rilevati nella sua opera.¹⁹ Non è casuale l'interesse per Dante. Se da un lato è vero che il poeta della *Commedia* è iscritto nel 'patrimonio genetico' di ciascun letterato italiano, soprattutto se poeta, d'altro canto è altrettanto vero che per Fortini non si tratta del «dantismo grammaticale» di quasi tutti i poeti italiani del '900, «bensì di una parziale e selettiva assunzione dell'esperienza dell'Alighieri [...]». La figuralità di Dante, che è la forza del suo profetismo, è proprio l'aspetto che Fortini assume sia nel versante critico che in quello poetico del suo lavoro».²⁰

¹⁶ C. Cases, *Fortini politico*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 151.

¹⁷ F. Fortini, *I destini generali*, in *Una volta per sempre* cit., p. 161.

¹⁸ Idem, *La gioia avvenire*, in *Una volta per sempre* cit., p. 58.

¹⁹ Il rapporto che questo scrittore ha con la Bibbia è evidente da un punto di vista strettamente lessicale, ma molto è dovuto alla tensione verso il domani e ai conseguenti accenti profetici che sono dell'opera di Fortini e anche della Bibbia. Cfr. L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Piero Manni, 1999, pp. 177-184, e D. Santarone, *Franco Fortini critico saggista*, in AA.VV., *Uomini usciti di pianto in ragione* cit., pp. 115-116.

²⁰ *Ibidem*, p. 115.

Due linguaggi coabitano nei versi del *La Città nemica*, e più in generale di *Foglio di via*: quello dantesco dell'esule, che tende all'allegoria e risuona d'echi biblici (la morte seconda), e quello della soggettività, del ricordo e dell'idillio.²¹

Questi due linguaggi percorrono tutta la poesia di Fortini, ma è a quello dell'allegoria che viene affidato il messaggio per *coloro che verranno*, che probabilmente è quella metà delle sue parole che il poeta ha raccomandato di tenere.²² Per quello che concerne l'allegoria, nulla si può aggiungere a quanto già detto da Luperini.²³ Come nota a margine, possiamo limitarci a condividere la precisazione di Santarone: «Mentre per Dante e nella concezione figurale del Medioevo l'adempimento contenuto nella profezia figurale è dentro una concezione teleologica della vicenda umana, per cui tutto è già scritto – la fine dei tempi e il Regno di Dio – in Fortini [...] l'adempimento – cioè il comunismo – è solo possibile, e comunque non sarà mai realizzato in modo definitivo».²⁴ Qui si sta in altri termini parlando di quella che Luperini ha definito l'*allegoria vuota*;²⁵ in ultima analisi questa allegoria attesta solo un tendere verso qualcosa, che ricorda molto da vicino lo *Streben* romantico, ma ovviamente mutato di segno dal complesso panorama ideologico e culturale nel quale si situa Fortini. L'eredità selezionata da *Foglio di via* è un progetto di futuro, apparentato con quelli di cui tutte le religioni, ed in particolare quella cristiana, si nutrono: «furore», «celebreremo», «miseria», «lebbra», «maledizionali», «vera morte», «eternità», «verità». Chiunque si sia accostato ai testi base del cristianesimo sa bene quanto spesso vi ricorrano questi lessemi, che qui si trascrivono da *La gioia avvenire*. Un'eco religiosa risuona nella lingua fortiniana lungo cinquanta anni di scrittura. A livello lessicale gli esempi sono moltissimi. Si guardi a *Logoi Christou*, testo tratto da *Poesia e errore* e scritto all'indomani del viaggio tede-

²¹ L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini* cit., p. 60.

²² «Vi consiglio di prendere le cose che ho detto e buttarne via più della metà, ma la parte che resta tenetevela dentro e fatela vostra, trasformatela. Combattetela» (F. Fortini, *Il dolore della verità. Maggiani incontra Fortini* [intervista], Lecce, Piero Manni, 2000, p. 59).

²³ Cfr. R. Luperini, *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 101-111.

²⁴ D. Santarone, *Franco Fortini critico saggista*, in AA.VV., *Uomini usciti di pianto in ragione* cit., p. 116.

²⁵ Cfr. R. Luperini, *Il momento di Fortini*, in *La lotta mentale* cit., p. 109.

sco: lo stesso autore spiega che nella poesia si fa riferimento al quinto dei *Detti di Gesù*, scoperti ad Ossirinco nel 1897 («Gesù disse: dove saranno due, non saranno senza Dio, e dove uno è solo, io dico, sono con lui. Sollevate la pietra e mi troverete, spaccate il legno e là sono io»²⁶). Oltre il lessico, la fonte è qui assolutamente religiosa e l'operazione in questione è letteraria. Si tratta di sceneggiare una situazione suggerita da un detto religioso. Vi compaiono tre personaggi: un disperato camminatore, un soldato disfatto, rotto e dai cigli bruciati dal sangue, e un terzo che cerca «dove la pietra non specchia il mutare del cielo»²⁷. Si trovano in qualche modo tutti e tre in una condizione di bisogno e di eventuale ricerca. Ma il Gesù che a loro sarà dato di trovare, se avranno la forza di cercare, sarà quello «non risorto, non salito al cielo»²⁸ quindi non purificato dalla sua natura umana. Questo Gesù fortiniano arriva addirittura a subire un processo di identificazione con alcune tra le creature più abbiette dell'universo: «è il riso di Gesù dormente, nel ragno che sparisce/ nel lombrico che si torce/ nel serpente che striscia dal sonno»²⁹. Dunque un Gesù tutto terreno e compenetrato delle realtà più umili. È chiaro che non c'è una proiezione ultramondana né tantomeno un atto di natura fideistica nel testo in analisi, e più in generale nell'autore in questione, ma si rimane saldamente ancorati ad una dimensione terrena, in cui questo Gesù ha un senso preciso: «l'amore e la memoria anche per noi/ del suo sorriso svenato hanno data un'impronta./ E quell'orma è l'antica nostra gioia»³⁰. Non più una gioia avvenire, ma una gioia antica, umana: in ogni caso non qui, non ora. La gioia di cosa? Di una società diversa, precisamente quella che sarebbe dovuta nascere all'indomani della rivoluzione comunista. «E tu quando deserto è il giorno e certo/ che non sarà mutato nulla/ e come mura tutti i cuori chiusi». Questo terzo, ignoto personaggio ricorda molto da vicino i *dannati della terra*, come Fortini chiamerà i giovani costretti a vivere senza più speranze né prospettive di futuro nei campi di concentramento sovietici o tedeschi. Ma se a lo-

²⁶ F. Fortini, *Una volta per sempre* cit., p. 364.

²⁷ *Ibidem*, p. 97.

²⁸ *Ibidem*, p. 96.

²⁹ *Ibidem*, p. 96.

³⁰ *Ibidem*, p. 96.

ro il futuro è stato rubato, non deve essere sempre così. Esiste la possibilità di una società ove le contraddizioni, che non potranno mai essere eliminate, possono però essere spostate ad un livello più alto: c'è tutto un mondo da guadagnare, scriveva Marx. «Guai a noi se ciò ci facesse rassegnati [...]. Ci sarà pure la forza per tramutare la realtà. Quel futuro interpreterà sempre più esattamente il nostro passato»: ³¹ questo messaggio di coraggio è uno dei lasciti più nobili della poesia di Fortini. La tendenza biblica e profetica di questi versi, indicata dalla migliore critica lungo un iter che parte da Dante per giungere all'uso dell'allegoria come linguaggio della profezia, è molto più radicata di quanto non si possa sospettare per un poeta marxista. Sul fatto che Fortini abbia conosciuto e letto i testi biblici non c'è alcun dubbio. ³² Ma questi libri hanno avuto su di lui un peso particolare. Reinterpretando a ritroso il suo passato, scrive di se stesso ragazzo: «A dieci anni, a undici anni era stato lo scontro esaltante, liberatore, con la scrittura, i Salmi, Giobbe, Isaia, letti e riletti con terrore e rapimento». ³³ Non l'ebraismo del padre, dunque, ma una rielaborazione tutta sua dei testi che maggiormente lo colpivano. E che quello che potremmo definire un percorso religioso non sia estraneo ai suoi versi, è lo stesso poeta a sottolinearlo:

Disciplinare la mimica, esibire – fermo nella sua morte formale – il marchio dell'antica soggezione, imitare nello stesso tempo la violenza e il lamento della violenza subita. Questo ho cercato di fare nei miei versi e questo ha qualcosa a che fare con l'ebraismo. ³⁴

Sin da *Foglio di via* questa marca religiosa è presente almeno a due livelli. Anzitutto, come abbiamo già notato per *La gioia avvenire*, Fortini attinge talora dai campi semantici inerenti la sfera religiosa: «La nostra fede è la croce della terra/ Dov'è crocefisso il figliuolo dell'uomo». Questi versi, che rafforzano l'ipotesi di un'analogia tra la poesia della rivoluzione e quella della religione sulla base di una co-

³¹ Idem, *Diario tedesco* cit., p. 25.

³² Cfr. E. Masi, in AA.VV., *Bertolt Brecht/Franco Fortini*, Siena, Centro studi Franco Fortini, 1998, p. 57.

³³ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 21.

³⁴ *Ibidem*, p. 61.

mune istanza di progettualità, sono tratti da *Varsavia 1939* e non sono l'unico esempio del genere. In *Varsavia 1944* si legge: «Libertà è quella che i santi scolpiscono sempre/ Per i deserti delle caverne in se stessi/ Statua d'Adamo faticosamente». In *Di Maiano* ricorre due volte il verbo «pregare», i *Consigli al morto* sono addirittura rifacimenti di antichi canti funebri rumeni.³⁵ Si sconfinava così nel campo del rito. Inoltre tanto in questa raccolta quanto in quella successiva si leggono due poesie, molto diverse, accomunate però dal titolo: *Di Natale, Poesia di Natale* (e non è l'unico caso di ripresa del titolo tra le due raccolte, ad esempio *La Lettera* è poesia che ricorre in entrambe). Ma esempi di questo genere s'infittiscono in *Poesie e errore*, ove i lessemi tratti dai campi semantici della religione aumentano numericamente. In *Quella era la montagna* troviamo la croce, in *Poesia di Natale*, ove la Natività è rivisitata in chiave attualizzante e laica, compare Maria Vergine e il bambino. Non a caso la poesia che segue è proprio *Logoi Christou*.

Ancora qualche considerazione sulla questione del rapporto che il linguaggio poetico di Fortini intrattiene con il linguaggio delle religioni può essere fatta da un punto di vista strutturale: l'anafora, come ha sottolineato Bice Mortara Garavelli, «è tipica delle preghiere, delle invocazioni, degli scongiuri, oltre che di cantilene e filastrocche» (struttura anaforica hanno il *Cantico di Frate Sole* di San Francesco d'Assisi, parecchie delle *Laudi* di Iacopone e molte delle terzine dantesche), ed è, insieme all'epifora e alla simploche, «la manifestazione più evidente del parallelismo», la figura «che meglio sembra manifestare l'organizzazione del testo poetico, il suo essere strutturato, il suo consistere di parallelismi».³⁶ Da queste affermazioni, possiamo accostarci alla poesia di Fortini da un'angolazione diversa.

Sin da *Foglio di via* la presenza di strutture ripetitive è evidente. La poesia che apre la raccolta presenta la ripetizione in epifora del titolo, *La città nemica*, quasi a voler sottolineare un rapporto prevalentemente negativo con Firenze, la città nemica appunto. La poesia successiva è invece costruita sulla ripresa anaforica del titolo, *Quando*, che ri-

³⁵ P. Sabbatino, *Gli inverni di Fortini. Il rischio dell'errore nella cultura e nella poesia*, Foggia, Bastogi, 1982, p. 31.

³⁶ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 200-204.

manda ad un'altra situazione tipicamente fortiniana, cioè l'attesa. In *Italia 1942* la ripetizione anaforica riguarda la seconda strofa («non per» ripetuto tre volte in cinque versi) e la terza («per» seguito dall'aggettivo possessivo). In *Varsavia 1939* le tre strofe sono correlate dall'anafora della prima metà del verso («Noi non crediamo più»), mentre in *Varsavia 1944* la ripetizione interessa la prima («E dopo verranno [...] / A [...] / E dopo verranno [...] / A [...]») e la terza strofa («le mie parole» in anafora negli ultimi due versi). In *Coro di deportati* la ripetizione riguarda il ritornello, ed è in epifora («[...] Noi saremo lontani// [...]. Invece saremo lontani// [...]. Lontano sempre lontano// [...]. E ancora saremo lontani// [...]. Ora ai nostri campi lontani// [...]. All'occhio del cielo lontano»: si noti come la ripetizione marca sempre il momento concettuale di punta della poesia). Una combinazione tra i diversi modi della ripetizione si ha in *Valdossola*: qui abbiamo una prima serie anaforica coordinata per polisindeto («E il tuo fucile...»), e la ripresa, marcata anche graficamente dal corsivo («*Verranno ora/ Verranno*»). In *Canto degli ultimi partigiani* la rima si alterna alla ripetizione epiforica. Il risultato è un rafforzamento dell'effetto della ripetizione. Questo concetto può essere visualizzato con una ripresa schematica delle parole rima: «[...] ponte/ [...] **impiccati**/ [...] fonte/ [...] **impiccati**/ [...] mercato/ [...] **fucilati**/ [...] prato/ [...] **fucilati**/ [...] **sassi**/ [...] **uomini**/ [...] **sassi**/ [...] **uomini**/ [...] **morti**/ [...] libertà/ [...] **morti**/ [...] si farà». A ciò si aggiunga la terza strofa, in cui il terzo verso riprende il primo, mentre il secondo e il quarto verso hanno eguale struttura sintattica, e la quarta strofa, ove abbiamo l'anafora di «ma» e la ripetizione dello stesso verbo ma di persona differente («faremo» e «farà»). In *Manifesti* la ripetizione avviene come ripresa di un modulo sintattico. Un esempio su tutti è fornito dalla seconda strofa, il cui schema è il seguente:

Primo verso:

«Dunque ora bisogna»

Versi secondo, terzo e quarto:

«Non» + infinito del verbo

La seconda parte di questo schema ricalca esattamente il modulo sintattico dei dieci comandamenti, che, nel testo in questione, s'intreccia con una serie di ripetizioni dello stesso tipo di quelle che abbiamo

già notato per le altre poesie. La stessa *Foglio di via* è tutta costruita su una correlazione anaforica, e strutture analoghe a quelle già rilevate sono verificabili, all'interno di questa prima raccolta, ne *La rosa sepolta*, *Lettera*, *La tempesta*.

Gli esempi di poesie costruite su strutture iterative, o in cui sia comunque rilevabile l'uso di parallelismi e ripetizioni, non sono certo meno numerosi in *Poesia e errore*, ove si verificano sin dalla poesia di apertura, *Quella era la montagna*, e continuano nel corso della raccolta, *Quel giovane tedesco*, *Da poco mi sono*, *Arte poetica*, *Ai critici progressisti*, *L'amicizia*, *Borgo Pinti*, *Ragione degli anni*, *In una strada di Firenze*, *Fare e disfare*, *Una facile allegoria*, *Agro inverno*, *Decennale*, *Prologo ai vicini*, *Per le opere di Isaac Babel*.

Taluni testi sono costruiti su serie anaforiche. È il caso di *A metà*, composta da quattro strofe di quattro versi, tranne la seconda che ne presenta cinque. Tutta costruita sulla ripetizione del primo emistichio del primo verso di ogni strofa («A metà della strada»), presenta la ripresa anaforica del titolo. Inoltre a metà sembra essere rimasta anche la stessa poesia, come indicano la presenza dei puntini di sospensione alla fine del testo e, da un punto di vista sintattico, l'assenza di una proposizione principale. *A metà*, datata 1949, addita una condizione di ricerca ancora aperta che si svolge tra le stesse istanze opposte e contraddittorie della poesia, «tra le due distanze/ quando memoria e previsione hanno taciuto». Alta è l'occorrenza dei puntini di sospensione, che lasciano aperto il discorso e rimandano al futuro da un presente che è quasi sempre purgatoriale tempo di attesa. Esemplare in tal senso è il caso di *Se sperando*, in *Foglio di via*, in cui il tempo verbale predominante è il futuro («verrà», «sarà», «stringerà», «torneranno»), mentre il presente del verso finale («Compagni, se tutto non è finito...») rimanda ad un altro tempo, come indicano la punteggiatura e la sintassi sospesa. In *Poesia di Natale* sono ancora dei puntini di sospensione a chiudere la prima strofa, la cui struttura è circolare: la locuzione «Se lascerai la città» apre e chiude questa strofa, in cui il tempo al futuro si scontra però con il presente della città, implicitamente indicato da aggettivi e sostantivi («fabbriche», «ciminiere»), «draghe di ruggine», «ghisa e bitume delle scarpate», «bandiere buie degli autotreni», «l'ultimo lume della nebbia nell'erba»). Si noti come l'appar-

rente quotidianità di questo lessico è subito corretta dagli aggettivi. All'anafora di «Se lascerai», nella prima strofa, fa riscontro nella strofa successiva, composta da otto versi, l'iterazione del soggetto lunga sette versi. Gli esempi di questo tipo potrebbero continuare a lungo, ma esulano dal nostro intento, che è di mostrare come le immagini, i modi di dire attinti al linguaggio religioso siano sottoposti ad un processo di allegorizzazione di segno opposto rispetto a quello dantesco. In Fortini le immagini celesti si caricano di senso terreno. «Se ci hanno assassinati/ Maria Vergine mani di serva/ rendici sempre la vita/ in fondo a una notte d'inverno/ nei paesi del nostro cammino». ³⁷ Questi versi, tratti sempre da *Poesia di Natale*, additano bene questa dimensione della poesia fortiniana, che è coerente con i destinatari che si è scelta: «Almeno queste parole/ Servissero dopo di me/ alla gioia di chi viva/ senza più il nostro orgoglio» (*Quel giovane tedesco*). Non ai lettori d'oggi parla la sua poesia, ma ai «possibili interlocutori [...] che le contraddizioni dell'ordine esistente generano e genereranno». ³⁸ È qui il senso della dimensione profetica della poesia di Fortini, sebbene l'autore abbia rifiutato un simile appellativo. ³⁹ Chiaro il lascito per il lettore di *dopodomani*: «la nostra verità/ imperfetta, umiliata/ tra la rivoluzione che è passata/ e quella che verrà».

Né questa tensione viene meno di fronte allo smacco, alla sconfitta storica, come testimonia la sua terza raccolta di poesia, *Una volta per sempre*, scritta quando l'isolamento, esperienza ben nota a Fortini, ⁴⁰ diviene più amaro anche per la sua uscita dal partito socialista, gesto finale di una frattura maturata anni prima. *Una volta per sempre* è, dunque, anzitutto libro di un'attesa vissuta in parte come risultante di eventi storici («Ogni cosa, puoi dirlo, è assai più buia/ di quanto avevi immaginato»), in parte come condizione esistenziale di sospensione («Un rancore nel fondo della testa»). Significativamente *Un'altra attesa* è la prima sezione di questo libro, mentre la poesia eponima è il

³⁷ F. Fortini, *Una volta per sempre* cit., p. 95.

³⁸ G. Nava, in *Seminario in onore del prof. Franco Fortini* cit., p. 28.

³⁹ Cfr. F. Fortini, *Memorie per dopo domani*, Siena, Quaderni di Barbablù, 1984, p. 30.

⁴⁰ «Voler essere accettato nell'atto stesso di respingere». Così Fortini esprime una sua tipica condizione esistenziale in idem, *L'ospite ingrato primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 8.

secondo testo in cui ci imbattiamo. Apre questa raccolta *L'ora delle basse opere*, «agghiacciante allegoria della violenza satanica celata sotto la superficie della quotidianità». ⁴¹ Se qui la denuncia della alienazione connaturata alla società capitalistica ha un tono amaro e scarso, reso più essenziale dalla progressiva riduzione dell'aggettivazione, in altri testi la scelta di un registro grottesco sottolinea l'elemento tragico di questa realtà («Sazi nei doponatali/ vi ringraziano gli schiavi»: *Ringraziamenti di Santo Stefano*; «Neri scimmiotti astuti e vispi, poveri/ piccoli servi portano i cadaveri»: *Distici per materie plastiche*). All'interno di un libro che fissa gli aspetti più oscuri della realtà capitalistica risalta particolarmente una poesia, *La partenza*. Questo testo viene ripubblicato in *Non solo oggi* alla voce *Iddio*. «Iddio è questo/ ago del mondo in me» recita un verso centrale di questa poesia. Viene da chiedersi quale sia il senso della poesia in siffatto contesto:

Vorrei nessuno si scandalizzasse perché in queste pagine passano locuzioni e modi del linguaggio della religione e della metafisica. Non le impiego a caso. M'aiutano a manifestare una continuità d'intenti che credo esista fra i propositi che quei linguaggi manifestano e i nostri. ⁴²

In questa chiave occorre dunque interpretare il ricorso a «quei linguaggi», così frequente nel canzoniere fortiniano, fino alla rivisitazione del suo passato in chiave comica che trova lo spazio per includere negli stessi versi religione ed epigramma, termini entrambi fondamentali nella sua vicenda di poeta:

«Òhe, ma dico, Fortini, a sessant'anni
non sai ancora se Dio c'è o non c'è».
«Non c'è», grido, «Non c'è». (Ma Iddio mi danni
se lo so, dico tra me).

Falso vecchio, come il protagonista di alcuni suoi versi, ⁴³ il poeta prosegue fino in fondo la strada intrapresa cinquanta anni prima. Nonostante le ripetute dichiarazioni di stanchezza, Fortini dedica gli ul-

⁴¹ A. Berardinelli, *Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 96.

⁴² F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Milano, Mondadori, 1969, p. 28.

⁴³ Cfr. idem, *Una volta per sempre* cit., pp. 319-330.

timi anni alla stesura di *note per un buon uso delle rovine*, ivi comprese le sue ultime raccolte di versi, *Composita solvantur* e *Poesie inedite*, poiché «a partire da due o dieci righe [...] può darsi un lettore avvenire possa essere indotto a praticare, piuttosto che altre righe del loro autore, i pensieri non firmati, i modi di essere e di assumere il mondo e se stessi, ai quali come una patria queste righe alludono». ⁴⁴

Sulla soglia del *sonno prossimo*, Fortini riguarda al suo passato senza alcun cedimento né sul piano etico né su quello morale. L'ultimo tempo della sua poesia è animato dalle stesse tensioni che attraversano i suoi scritti lungo cinquanta anni di instancabile attività. Da un punto di vista metrico, Fortini continua a cimentarsi con le più diverse forme della tradizione italiana, tra cui i sonetti, veri o falsi che siano (*Gli imperatori*, *Aprile torna*), secondo una linea di ricerca inaugurata con *Foglio di via*: si pensi a testi come *Sonetto*, *Strofe* o *Imitazione del Tasso*. Al poeta esordiente non erano ben chiare la finalità e le strutture ideologiche entro le quali la sua ricerca si sarebbe mossa. Questi aspetti essenziali si precisano negli anni alla luce di esperienze intellettuali intense e multiformi, in cui trovano posto l'insegnamento, lo studio, la scrittura di saggi e la traduzione, specialmente quella dei brechtiani *versi di cemento e vetro* con cui farà i conti per tutta la vita. ⁴⁵

Un'immagine attraversa questa poesia dagli esordi sino alla fine, divenendo col tempo allegoria stessa della letteratura con le sue contraddizioni: la rosa. Simbolo molto duttile all'interpretazione, sin da *Foglio di via*, *La rosa sepolta* era immagine del presente gravida di progettualità per il futuro («Ma il più distrutto destino è la libertà./ Odora eterna la rosa sepolta»). In *Poesia e errore* questo fiore letterario assume valenze differenti. È un simbolo di Firenze accanto ad altri in *In lingua mortua*, cosa che basta a connotarla negativamente («rose amare»). In *Le domeniche* ha una valenza totalmente positiva all'interno di uno dei rari momenti pacificati della poesia fortiniana: «Lo spino portava la rosa/ la rosa portava l'amore/ l'amore portava la pace./ Ed era per noi quella rosa». Ancora diventa allegoria stessa del moto dialettico che permea di sé la realtà («e credo che una rosa esiti dentro

⁴⁴ Idem, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 9.

⁴⁵ Cfr. F. Fortini-P. Jachia, *Fortini leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi editore, 1973.

il sasso»). La rosa, inoltre, è la prima cosa che ai poeti è dato di conoscere: «Noi dunque conosciamo che la rosa è una rosa/ [...] il vero è altrove». In *Una volta per sempre*, oltre a *La poesia delle rose*, dobbiamo almeno citare *Ultime sulle rose*, poesia che chiude la raccolta.⁴⁶ Appurata l'alta occorrenza di questo fiore nella poesia del nostro, occorre capirne il significato e la funzione:

Una poesia sugli uccelletti del bosco per struttura, articolazioni interne e tensioni semantiche, può interpretare e quindi formalmente superare una data 'visione del mondo', riflesso di un rapporto di classe e regime produttivo dati e avere quindi una energia mediatamente pratica altrettanto forte di quella di altre raffigurazioni, diciamo, della 'storia privata'; senza peraltro che così si esaurisca la verità di un'opera poetica. [...] Come scrittore – almeno nella misura in cui mi sia dato di comunicare con un pubblico – mi dico di voler apparire il meno impegnato e impieghabile, il più 'reazionario' degli scrittori. Vorrei che ad una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile.⁴⁷

Queste parole sono del 1962, come *La poesia delle rose*. Le rose nel discorso in prosa di Fortini (e talora in quello in poesia, come è il caso di *Ai poeti giovani*) sono sempre in rapporto alla letteratura, volendo figurare qualcosa a proposito di essa. A confortarci in questa tesi è ancora un altro passo:

Fin da giovane mi parve di avere inteso che la poesia e la letteratura erano spesso maschere in funzione apotropaica. [...] Per difendere quella persuasione mi veniva di dare alla poesia un luogo sempre più alto e sempre più basso. Le 'rose' nascondono infatti la 'valle dell'abisso dolorosa' e, nel medesimo tempo, la indicano.⁴⁸

Ancora una volta le rose sono poste in rapporto alla poesia. È a questo punto opportuno interrogarsi su alcuni aspetti della poetica fortiniana, il cui punto di partenza è la lezione di Novecento. «La poesia non ha tutti i diritti "se ben par ela se pol morir"». ⁴⁹ Fortini rifiuta l'i-

⁴⁶ Per ulteriori riferimenti testuali cfr. in F. Fortini, *Una volta per sempre* cit., pp. 148, 236, 259; *Paesaggio con serpente (Poesie 1973-1983)*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15, 17, 20, 102; *Composita solvantur* cit., p. 32.

⁴⁷ Idem, *Astuti come colombe*, in *Verifica dei poteri* cit., pp. 69-85.

⁴⁸ Idem, *Memorie per dopo domani* cit., p. 27.

⁴⁹ Idem, *Saggi italiani*, I, Milano, Garzanti, 1987, p. 77.

dea della poesia intesa come grazia e arbitrio. Proprio negli anni sessanta questo insegnamento viene approfondito da letture importanti quali i testi base della Scuola di Francoforte, Gramsci, Sartre, Lukács, Goldmann, Brecht e molti altri ancora.⁵⁰ Lungo un'ideale linea di congiunzione che passa da alcune pagine di Schiller ai francofortesi, da Barthes a Fortini, l'opera letteraria (dunque anche la poesia) è considerata nella sua natura intimamente contraddittoria. Essa è infatti progressiva e conservatrice ad un tempo. La bella forma anticipa la trasformazione dei rapporti fra gli uomini, che è quanto l'umanità sogna da tempo. Ma al contempo l'opera d'arte consuma in sé individualmente l'armonia e la felicità umane che solo la storia e gli sforzi collettivi potranno raggiungere. In questo senso proprio la forma è un attributo delle classi dominanti. Nel suo essere tensione utopica e conciliazione già attuata è la natura intimamente contraddittoria dell'opera d'arte.⁵¹ Altrettanto contraddittorie sono le valenze attribuite di volta in volta alla rosa: rosa amara, rosa sepolta, rosa di polvere, rosa dell'abisso e così via. «Le contraddizioni, affinché portino i loro frutti, debbono essere non composte ma esasperate»:⁵² qui è racchiuso il senso dell'estrema tensione formale che caratterizza la poesia in analisi.

La poesia delle rose è il punto più alto della esorcizzazione della forma attraverso la sua esasperata celebrazione, che percorre l'intero iter poetico di Fortini. Probabilmente a questo 'rito letterario' allude la nota in calce dell'autore, l'unica a carattere interpretativo. Poemetto in ottave, i cui versi sono «disciplinati intorno alla misura classica dell'endecasillabo»,⁵³ la struttura de *La poesia delle rose* è perfettamente chiusa. Il metro narrativo, insolito tra i contemporanei, dà la misura del differente tipo di estraniamento di Fortini. Apparentemente diviso

⁵⁰ Nell'intervista resa a P. Jachia, Fortini indica come suo punto di riferimento negli anni di *Verifica dei poteri* proprio *Minima moralia*, che è del 1951, e viene pubblicato in Italia dalla Einaudi nel 1954 nella traduzione di Mario Solmi. Sempre in queste pagine Fortini stesso dà un quadro dettagliato dei suoi riferimenti culturali. Cfr. F. Fortini-P. Jachia, *Fortini leggere e scrivere* cit., pp. 61-62.

⁵¹ Cfr. l'intervento di P.V. Mengaldo riportato in AA.VV., *Seminario in onore del prof. Franco Fortini* cit., p. 21.

⁵² F. Fortini, *Saggi italiani*, II, cit., p. 376.

⁵³ A. Asor Rosa, *Fortini e le rose*, in AA.VV., *Per Franco Fortini contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Padova, Liviana editrice, 1980, p. 34. L'endecasillabo è un verso utilizzato frequentemente da Fortini, da *Foglio di via* a *Poesie inedite*.

in sette capitoletti, in realtà, il poemetto può considerarsi strutturato in sei capitoli di tre ottave ciascuno, in cui il capitolo quinto si smembra dando luogo ad un sesto, segnalato da un mutamento di tono.⁵⁴ Nel poemetto le rose sono connotate nei modi più diversi e contraddittori, coerentemente con la principale contraddizione cui alludono, quella della letteratura, rose di polvere, centifolia rosa indivisa, campi magnetici di rose sopite, rose tumefatte, e così via, fino all'esplosione di vita finale: «L'aria è fine e nera/ Viva la rosa della primavera/ E viva l'erba, il fiore, i baci, il dolore». La raccolta successiva, *Questo muro*, si chiude, non a caso, con una pagina in prosa, *L'ordine e il disordine*, centrale nell'iter dello scrittore: è la clausola finale della silloge einaudiana del 1978, *Una volta per sempre*, e l'esergo di *Paesaggio con serpente*, raccolta pubblicata dopo dieci anni di riflessione. Quasi a voler ribadire la tensione intima tra le sue prose e i suoi versi, Fortini ripubblica quello stesso testo in una delle sue ultime raccolte di saggi, *Non solo oggi*, sotto la voce *Dialettica*. La teoria della dialettica è il controcanto teorico di quella poetica della contraddizione che è all'origine di molti suoi versi. La clausola finale di questa prosa è la perfetta sintesi di tutto ciò: «La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine, e tu reggile. L'uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni a esserlo e ti porti via».⁵⁵ La duplicità dialettica è il filo rosso che attraversa la sua opera, modo del suo pensiero a tal punto radicato da diventare pronuncia poetica: la tensione tra termini opposti, espressa con notevole forza icastica in molte poesie sulle rose, diventa duplicità nel tono poetico con l'ultima sezione di *Questo muro*, scritta *Di maniera e dal vero* secondo una modalità tipicamente fortiniana. In particolare il vero è al contempo un dato storico (si va dalla Resistenza antifascista al *Ventesimo congresso*, da *Il vero che è passato*, titolo di una sezione di *Paesaggio con serpente*, ad una verità bruciante, come la Guerra del Golfo, raccontata in *Sette canzonette per il Golfo*, sezione di *Composita solvantur*) e personale (da *Poesie per R.* a *Circostanze*); la maniera è sia la

⁵⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁵ F. Fortini, *Paesaggio con serpente* cit. p. 3. Si veda inoltre P.V. Mengaldo, *Dialettica e allegoria nella poesia di Fortini*, «L'indice», marzo 1985; R. Luperini, *La lotta mentale* cit., pp. 55-68, 74-88.

propria (*Versi per la fine dell'anno*), sia quella tradotta o imitata da altri – Orazio, Tasso, Hegel e Brecht per citarne alcuni.⁵⁶ In tal modo la duplicità viene elevata al quadrato, a ribadire un intimo convincimento di Fortini:⁵⁷

La poesia e la letteratura sono sempre un impaccio, sempre un elemento di ritardo e di opposizione a chi tende verso l'avvenire. [...] Nessuno come un vero poeta odia l'ambiguità della poesia e cerca di non guardarla in faccia.⁵⁸

All'opposizione tra l'ordine e il disordine il poeta maturo dà forma e colore in *Paesaggio con serpente*, raccolta di poesie la cui sovrapposizione riproduce uno dei quadri che maggiormente sembrano aver impressionato Fortini, *Paesaggio con uomo ucciso da serpente* di Poussin.⁵⁹ Qui la poesia *Nota su Poussin* è quasi una chiosa al quadro, ove su un paesaggio di sfondo tranquillo e dai colori intensi è rappresentato in primo piano un uomo avvolto tra le spire di un serpente. Nella poesia la prima e l'ultima parte sono una sorta di commento in versi alla scena mitologica del quadro: «Un demonio lentissimo che include/ vittima e muco, beve l'addome, si stringe/ alle cosce e le grava». Poi, improvvisa, irrompe la realtà con i suoi suoni (il claxon delle corriere, uno sparo). «E muto il tuono annunzia/ la felce il rovo il serpe/ dove Narciso è sceso/ dove Eco si è persa». Tra Narciso, «la forma in sé lieta e autocontemplantesi (e per questo punita dagli dèi e condannata alla rigidità della morte), e l'impulso leggero del desiderio», cioè Eco, è intervenuta una immedicabile scissione storica.⁶⁰ L'esergo virgiliano preposto alla raccolta, *Carmina possunt vel coelo deducere lunam*, è convertito in domanda: il canto incanto può uccidere il serpente?⁶¹

⁵⁶ Cfr. F. Fortini, *Il ladro di ciliegie e altre versioni di poesia*, Torino, Einaudi, 1982.

⁵⁷ Cfr. P.V. Mengaldo, *Dialettica e allegoria nella poesia di Fortini* cit., pp. 133-134.

⁵⁸ F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 187-188.

⁵⁹ La pittura era arte nota a Fortini, che si laureò in lettere con una tesi su Rosso Fiorentino. A Siena nel 1989 si è tenuta una mostra, ove era esposta la gran parte della produzione grafica dell'autore, oggi consultabile presso l'Archivio del Centro Studi Franco Fortini. Il suo primo racconto è incentrato sulla figura del cavalier Zampaglio, nella realtà biografica Giacomo Serpotta, scultore e stuccatore. Cfr. F. Fortini, *La morte del cherubino*, Siena, Taccuini di Barbablù, 1988.

⁶⁰ R. Luperini, *La lotta mentale* cit., p. 77.

⁶¹ «Carmina vel caelo possunt deducere lunam:/ carminibus Circe socios mutavit Ulixi/

Editto contro i cantastorie sembra fornire una risposta. Intessuta di citazioni da Lu Xun e Mao Tze Tung, la poesia annuncia, con il tono di un proclama: «il canto dei cantastorie riporta il passato irrecuperabile./ E tutto questo fa dolce la vecchia vita./ La fa santa e sopportabile./ Non lo vogliamo più».

La promessa di felicità e l'immagine di pienezza, che arte e poesia portano con sé, non possono essere altro che promesse e immagini, fiori sulle catene.⁶²

In questo adornano senso l'arte rientra nel novero dei piccoli mutamenti nemici dei grandi mutamenti.⁶³ L'incanto del canto distrae dalla presenza del serpente, e dunque può essere anche letale. «Che provino orrore del mondo/ e così gioia vera» si legge in un testo della stessa raccolta, *Il parco*. In *Dopo una strage da Lu Hsun*, poesia di *Questo muro* che rimanda alla Cina, vecchio amore di Fortini, il poeta fissava con chiarezza l'ambiguità della poesia: «Scrivi mi dico, odia/ ... La poesia/ non muta nulla. Nulla è sicuro ma scrivi».⁶⁴ Così scriveva tra il 1959 e il 1962: «In ira contro siepi di spade cerco una piccola poesia./ Non lamentarsi. Chino il capo. Non si può scrivere più./ Come acqua la luna illumina la mia veste oscura». La tensione che anima questi versi è frutto della contraddizione tra la letteratura e la realtà. In quegli anni si riaccendeva il secolare dibattito sull'utilità della letteratura. Buona parte dei saggi di *Questioni di frontiera* ne sono testimonianza.⁶⁵ In questo dibattito Fortini prende chiaramente posizione.

Tutti seguitano a credere che l'elaborazione e fondazione di un linguaggio, di una retorica e di una metrica sia questione di poco momento o non riguardi la Rivoluzione [...]. Per combattere la barbarie che abbiamo di fronte, è necessario che la notizia vera e la parola rossa siano anche un altro linguaggio; che i rapporti fra le parole e i periodi, i loro ritmi, le strutture delle forme di argomentazione e

frigidus in pratis cantando rumpitur anguis». L'autore aveva già citato questi stessi versi in *Verifica dei poteri*. In particolare nel saggio eponimo si legge: «*Carmina possunt vel coelo deducere lunam*; ma il critico deve sapere cosa dicono i giornali del mattino». Nel testo, scritto nel 1960, Fortini distingue tra il ruolo del critico e quello del poeta.

⁶² F. Fortini, *Dei confini della poesia*, Brescia, l'Obliquo, 1986, p. 17.

⁶³ «I piccoli mutamenti sono nemici dei grandi» è una citazione da Brecht estremamente frequente in Fortini.

⁶⁴ F. Fortini, *Una volta per sempre* cit., p. 218.

⁶⁵ Idem, *Questioni di frontiera* cit., pp. 186-189.

di rappresentazione [...] siano coerenti [...]. Dobbiamo lottare contro la dissipazione, la verbalizzazione, la ridondanza, il rumore di fondo prodotto dalla molteplicità.⁶⁶

In questo senso la poesia è un fatto integralmente politico.⁶⁷ Dunque può anche essere arma: «E un verso nuovo/ non perché eroe ma perché non ho scampo/ né arma oltre a questa che è di secca ruggine» (*Da Shakespeare*). Questi versi, sempre tratti da *Paesaggio con serpente*, negano quelli citati in precedenza. Ancora una volta siamo posti di fronte alla «contraddittorietà organica della forma (nel caso, poetica) ossia la sua attitudine ad essere tanto strumento di liberazione – o meglio: proposta, ‘spettro’ di essa – quanto sua illusione».⁶⁸ La forma vive di quel moto dialettico esplicitato in *La dialettica*. Fino ai suoi versi estremi, Fortini, coerente con le dichiarazioni rese in sede teorica, non prova minimamente a comporre questa tensione, cui è riconducibile il suo lavoro continuo sulla metrica, ora essiccata ai confini della prosa (si veda la raccolta *Questo muro* ove si arriva addirittura all’inserzione di due prose tra versi essenziali), ora elevata al quadrato attraverso il recupero di forme classiche come il sonetto o la sestina.⁶⁹

Molto si è scritto sul classicismo, o presunto tale, di Fortini. Ma lasciamo la parola allo stesso poeta:

L’astratta regolarità metrica è strumento di *Verfremdung* destinata ad alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione, a proiettare quest’ultima in una dimensione obiettiva. Metrica è la inautenticità che sola può fondare l’autentico, è la forma della presenza collettiva. *Se l’aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica attraverso la ripetizione* (una ripetizione che è moto nel tempo e quindi superamento in ogni successiva identificazione), *l’aspettazione metrica è attesa della conferma di una identità sociale*. Si potrebbe anche dire che ritmo sta a metro come *parole a langue* [...]. *Tutta la ricca varietà metrica è a un tempo indizio e strumento rivelatore dei rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini e fra questa realtà e il poeta.*⁷⁰

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 89-90.

⁶⁷ Cfr. G.C. Ferretti, *Contro siepi di spade*, in AA.VV., *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia* cit., pp. 73-85.

⁶⁸ F. Fortini, *Una lettera di Franco Fortini*, in P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento* cit., p. 405.

⁶⁹ Si veda inoltre il lavoro critico sulla metrica, raccolto in gran parte in F. Fortini, *Saggi italiani* cit.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 334-335.

Tale è, in sostanza, la funzione della regolarità metrica in Fortini, laddove le forme tradizionali non siano rivisitate in termini ironici, come avviene, per esempio, nel *Falso sonetto* di *Poesia ed errore*. Queste strutture formali acquistano senso alla luce di un rapporto brechtiano con quel lettore, sul quale così spesso si è appuntata la sua riflessione. Non a caso il suo canzoniere è ricco di poesie allocutive, ove tra gli interlocutori del poeta si annoverano Sereni, Pasolini, Cases, Calvino e molti altri autorevoli rappresentanti della letteratura italiana del Novecento. È qui appena il caso di accennare al rapporto dialettico che s'instaura tra il poeta e il mondo, dunque i suoi interlocutori. In un contesto di questo tipo, non è difficile isolare dei procedimenti di straniamento di matrice brechtiana. Se è vero che i versi di Fortini sono attraversati dal linguaggio della religione e della metafisica, in virtù di una comunione di intenti, è altrettanto vero che l'accostamento di questi linguaggi a quelli della scienza e della tecnica produce un effetto assolutamente straniante sul lettore. È possibile esemplificare brevemente una situazione del genere rimanendo al livello più esplicito della lingua, il lessico. Si guardi a testi come *Science fiction*, tratto da *Poesia e errore*: qui già dal titolo ci aspettiamo di trovarci di fronte ad un lessico che attenga all'aspetto più strettamente materiale del reale. Infatti vi leggiamo di «donne potenti a disfare» (strana attitudine per le donne, cui la poesia riserva di solito un posto idilliaco), «sangue», «cibi», «bisogni avvizziti della terra», «notizie divine della guerra», «aeroporti del fosforo», «reostati». Ma accanto a questa serie se ne trova un'altra, tratta dal lessico poetico più tradizionale: «nodi dei sogni», «leggi invisibili», «melodie», «amore». Negli ultimi due versi la fusione delle due serie produce un effetto straniante: «e le ironie delle leggi invisibili sibilano/ nei reostati melodie d'amore». Questa seconda serie, per così dire discendente dal più tradizionale dei linguaggi poetici, tende a sparire nelle poesie più scopertamente connesse ad un evento storico. È, per esempio, il caso di *Una sera di settembre*, ove abbiamo «dure donne rauche», «luna di rame», «strada viola», «borghi calcinati», «gavette tintinnanti», «bave d'inchiostro dei fosfori sull'asfalto» (qui l'immagine si fa surreale con tre ragazze che ballano tra queste bave), «le ghise magre delle stazioni». Si veda come l'aggettivo tende a modificare le sfumature semantiche del so-

stantivo per riportarlo nuovamente nel campo del lessico poetico. Il tono aulico, rifiutato per un verso, rientra in altro modo e ricorda al lettore la natura profondamente letteraria della poesia, contro ogni spontaneismo, coerentemente con le dichiarazioni dell'autore sulla poesia sia in sede teorica che poetica. Ma il dominio della forma poetica si affina con la frequentazione quotidiana delle letterature straniere attraverso la traduzione, unico modo di lettura reale, a detta dell'anziano scrittore.⁷¹ Così in *Questo muro*, scritto tra il 1962 e il 1972, esempi di questo genere si infittiscono e lo scontro tra lessici differenti, quello religioso e quello della realtà, diventa più aperto. Quest'ultimo può a sua volta essere ripartito in un lessico della città e della tecnologia e un lessico della natura. Esempio in tal senso, è una poesia come *Deducano te angeli*, ove l'eco del linguaggio religioso risuona all'inizio (il titolo è tratto «dalle preghiere per i trapassati») e alla fine, ove «il servo non inutile» è l'evangelico «servo utile».⁷² All'interno della poesia lo scontro tra lessici diversi appare quasi vorticoso: da un lato troviamo «abeti», «cascata», «pietre», «greti», «nebbie», «erosioni», dall'altro abbiamo «alberghi», «casa cantoniera», «borgo», «ospizio», «isolatori», «condotta», «stabilimento», «cono di deiezione», «laser». Né questi sono i soli esempi del genere. Con brechtiana disinvoltura il poeta, specie negli anni della piena maturità artistica, spiazza il lettore con giochi lessicali e metrici. Si guardi all'ultima raccolta pubblicata vivente Fortini, perfetto compendio di cinquant'anni di lavoro. Qui il poeta si cimenta con le forme che aveva sperimentato nell'arco di una vita. Si prenda una poesia come *Gli imperatori*, catalogabile metricamente tra quelli che Fortini definiva falsi sonetti. La musicalità qui viene spezzata in favore di una estrema durezza metrica. Si considerino per esempio le parole in rima «reGni», «diseGni», «congeGni», «seGni» (si noti come siffatte parole rientrano nel lessico letterario); e ancora «noStri» e «inchioStri», della stessa famiglia delle dantesche rime aspre e chioce. Con l'ultimo verso della seconda quartina, il poeta arriva ad un estremo d'illeggibilità metrica («impréssi umáni ársi rappréssi grumi»). La durezza dei suoni è rimarcata da allitterazioni del ti-

⁷¹ F. Fortini-P. Jachia, *Fortini leggere e scrivere* cit., p. 71.

⁷² F. Fortini, *Una volta per sempre* cit., p. 370.

po «SCagliano Schiere» al sesto verso, o «CHIusi inCHIostrì» al tredicesimo verso. Alla prevalenza dello staccato corrisponde una punteggiatura che rimarca la divisione tra quartine e terzine, ognuna delle quali è isolata da un punto. Le prime due quartine sono idealmente congiunte dalla presenza dello stesso soggetto («gli imperatori dei sanguigni regni»), e presumibilmente dello stesso destinatario. Il «guardali» della prima quartina, rimarcato dal «vedi» della seconda quartina, ci ricorda che questa poesia rientra nella nutrita schiera di fortiniane poesie allocutive. Che il poeta avesse ancora in mente il «lettore avvenire», è stato sufficientemente provato. Le prime due quartine ruotano tutte intorno all'agire concitato del soggetto: «Già fulminanti tra fetori e fumi/ irte scagliano schiere di congegni». Le terzine, invece, hanno per soggetto il poeta, la cui postura maggiormente risalta per contrasto con quella degli imperatori, soggetto delle quartine: «A noi gli dei posero pace» è il verso di apertura della prima terzina, cui corrisponde all'inizio della terzina successiva «noi bea, lieti di poco, un breve riso». La parola «riso» è per due versi di seguito in posizione forte, cioè alla fine del verso. Questo fatto non è casuale e si spiega contestualizzando il testo rispetto alla sezione in cui è collocato, *Sette canzonette del Golfo*, scritte nel 1991. Qui, ove forte è l'eco del Brecht di *Abici della guerra*,⁷³ trova posto la realtà contemporanea nella sua forma più tragica, e lo stesso Fortini non manca di sottolineare a cosa si sta riferendo:

In quell'anno (1991), oggi quasi fatta dimenticare, una operazione di 'polizia' tra il Golfo Persico e Bagdad ammazzò centinaia di migliaia di persone, aprendo una nuova era nelle relazioni internazionali.⁷⁴

Di fronte a questa realtà, il poeta ripiega sul comico, cioè decide di parlarne nella maniera più mediata possibile. La metrica è il primo schermo, il riso è il secondo. Questo atteggiamento, teso ad evitare cedimenti viscerali in tempi ove l'esibizione della passione è moda, è tipicamente fortiniano. Lo stesso poeta si premura di fornircene una ragione: dal famoso epigramma dell'*Ospite ingrato I* (*Diario linguisti-*

⁷³ Cfr. L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini* cit., p. 223.

⁷⁴ F. Fortini, *Composita solvantur* cit., p. 86.

stico⁷⁵) fino alle prose di *Extrema ratio*, rimarca la sua scelta a favore di una «lingua più morta del vero»,⁷⁶ che corrisponde in poesia a tutta una serie di scelte sintattiche, lessicali e metriche orientate in senso classico:

È non troppo segreta persuasione che la distanza stabilita da lingua e sintassi possa indurre uno straniamento nei confronti dell'ovvio discorso della pubblicitaria quotidiana. Quello che taluni prosatori arcaizzanti fanno oggi per non dover pagare nessun dazio di responsabilità civile, lo faccio io per provocare a qualche responsabilità e coinvolgimento.⁷⁷

L'insegnamento di Brecht risuona con forza in queste righe, in cui Fortini sta parlando non solo della sua opera, in prosa o in versi, ma della scelta di un preciso orizzonte etico («Non conoscerò che me stesso/ ma tutti in me stesso. La mia prigione/ vede più delle tue libertà»).⁷⁸ L'assunzione di responsabilità rispetto ai destini generali è alla base delle domande che l'autore si pone da sempre sullo statuto della poesia. In questa sezione però la realtà con cui si confronta la poesia è quella di una particolare guerra, il conflitto del Golfo, diverso dai precedenti sia per la differente impostazione dei mass media (quella del Golfo fu una guerra 'in diretta'), sia per le armi utilizzate. «Potrei sotto il capo dei corpi riversi/ posare un mio fitto volume di versi?/ Non credo. Cessiamo la mesta ironia. Mettiamo una maglia, che il sole va via» si legge in una poesia di questa sezione, *Lontano lontano...* Si ritorna così al punto iniziale: il tono comico o, comunque, 'leggero' di molti versi (per esempio *Ah letizia, Se la tazza, Aprile torna*) di questa sezione è un modo per distanziarsi ed ottenere lo straniamento. Nell'*Appendice di light verses e imitazioni*, che chiude la raccolta, si legge:

Considero errore aver creduto che degli eventi
(...) di questo '91 non potessi parlare o tacere
se non per gioco, per ironia lacrimante.

⁷⁵ «Più morta di un inno sacro/ La sublime lingua borghese è la mia lingua» (idem, *L'ospite ingrato* cit., p. 116).

⁷⁶ Idem, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine* cit., p. 18.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 90.

⁷⁸ Idem, *L'ospite ingrato* cit., p. 116.

I versi comici, i temi comici o ridicoli
 mi parvero sola risposta. Come sbagliavo!
 Ho guastato quei mesi a limar sonetti,
 a cercar rime bizzarre. Ma la verità non perdona.⁷⁹

Con un moto tipico della sua poesia, Fortini ricollega le diverse sezioni, richiamandosi ad un problema di cui aveva già parlato altrove e interpretando ciò che aveva scritto. Fermo restando l'impegno etico dell'uomo e del poeta, la verità che «non perdona» è quella della guerra lontana, ma è anche quella della realtà politica sociale, ove poesia e letteratura hanno perso la capacità di incidere sul reale.⁸⁰ «Sono stato da ragazzo nel fascismo autoritario, da vecchio in quello democratico».⁸¹ In questa situazione ogni parola cade nel vuoto causato dall'eccesso di parole, altrove chiamato *il rumore di fondo*, cioè il caos estremo prodotto da forme di pluralismo selvaggio.⁸² Le informazioni fornite senza sosta generano la disinformazione. Ecco perché in quest'ultimo periodo richiama alla virtù del silenzio. La concezione della poesia non è mutata. Non così il contesto politico e sociale, cui questa poesia è indirizzata. L'intelligenza critica di Fortini era troppo acuta per non scorgere il cambiamento. Le dichiarazioni sulla poesia vanno dunque contestualizzate in tal senso: non è la poesia ad aver perso valore, ma è la società, cui questa poesia si rivolge, ad essere quasi impossibilitata a percepirne il messaggio. L'uso del comico diventa così l'estremo tentativo di resistere a tutto ciò. Ma la verità con cui questo libro si confronta non è solo quella politica di cui si è fin qui parlato. Notevole è anche lo spazio dedicato alla verità della «vita minima delle forme della natura e dell'esistenza umana», che «è solo un polo del discorso di Fortini, l'altro è come sempre in lui la storia».⁸³ 'Verità' è una parola chiave nell'opera di questo scrittore: non a caso, le parole «vero», «verità», rincalzate dai verbi «conoscere» e «sapere», ricorrono nel primo e nell'ultimo testo di questa raccolta (se consideriamo a

⁷⁹ Il testo integrale della poesia si legge in idem, *Composita solvantur* cit., p. 74.

⁸⁰ Cfr. idem, *Memorie per dopo domani* cit., p. 28, e idem, *Il dolore della verità. Maggiani incontra Fortini* cit., pp. 47-48.

⁸¹ Idem, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine* cit. p. 122.

⁸² Idem, *Questioni di frontiera* cit., p. 119.

⁸³ P.V. Mengaldo, "Vero" personale e politico, in *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, p. 137.

parte l'*Appendice*⁸⁴). «Per quanto cerchi di dividere/ con voi dal vero le parole,/ la fede opaca di che vivo/ è solo mia» recitano i primi versi del libro, con riferimento sia a quella contraddizione tra volontà e impossibilità di comunicare che attraversa tutto il libretto, sia al ruolo del soggetto nella poesia di Fortini, primo motore immobile di tutto il movimento dialettico che attraversa questi versi e fondamento della loro tensione allegorica. L'ultima poesia, per definizione dello stesso autore epitome autobiografica, ripete il primo verso di *Foglio di via*: il cerchio si chiude all'insegna del recupero di quanto di meglio c'è stato nel passato: «Di bene un attimo ci fu./ Una volta per sempre ci mosse./ Non per l'onore degli antichi dei/ né per il nostro ma difendeteci.../ Proteggete le nostre verità». Tra queste due strofe si snoda l'intero libretto, alternando i registri più diversi. Non manca il registro di gioco vero e proprio dei *light verses*, con *L'incontro*, ove il tono si fa lievemente scurrile, oppure *A un critico*, ove si continua la linea dell'epigramma, che tocca il suo punto più alto nell'*Ospite ingrato*. Questa linea in particolare viene ripresa nelle *Poesie inedite*, ove *Schinken und Geschichte* rientra in quel sublime scambio di epigrammi tra Cases e Fortini – quest'ultimo ne ha anche per Segre (*Habla don Antonio Machado*), per Rossana Rossanda (*Per Rossana R.*)⁸⁵ e molti altri ancora. Molto altro si potrebbe dire, e si dovrà dire, su questa poesia. Ma ora è il momento di ascoltare la parola estrema dell'autore, il suo ultimo verso, scritto «di seconda intenzione» *Sull'aria dell'internazionale*: «Noi non vogliamo sperar niente. – Il nostro sogno è la realtà».

⁸⁴ Cfr. *ibidem*, p. 136.

⁸⁵ Si veda a tal proposito l'interessante testimonianza della Rossanda in AA.VV., *Tradizione/Traduzione/Società. Saggi per Franco Fortini*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 326-342.

Mariagrazia Palumbo

Intervista a Cesare Cases

D. L'amicizia tra lei e Fortini è di quelle che durano tutta la vita, come lei testimonia in *Confessioni di un ottuagenario* e Fortini in *Extrema ratio*. Di questo legame ci è dato di godere di uno squisito e divertente scambio di epigrammi, iniziato nel 1944. Come ricorda quel periodo?

R. Nel 1944 lui era a Zurigo. Lo vedevo spesso attraverso il circolo Gobetti. Entrambi frequentavamo la famiglia Gobetti. Quando l'ho conosciuto era ospite di un pastore valdese. Lui ha sempre avuto questa passione religiosa. Fortini credeva nell'assoluto. Io no, non ci credo. Quindi c'era una certa tensione tra di noi, che qualche volta esplosiva. Ma ci volevamo molto bene. Eravamo sempre in dialogo. Lui prendeva in giro me, io prendevo in giro lui. Per questo lei vede la storia come una storia di epigrammi, rivolti uno contro l'altro.

D. Ma molto affettuosi. Traspare anche questo.

R. Certamente.

D. In un articolo di Fortini si legge: «L'oscurità inizia dove finisce la competenza del destinatario». Fortini si è più volte cimentato con il tema dell'oscurità e di oscurità sono stati spesso accusati i suoi scritti soprattutto quelli in prosa. Lei ritiene che il suo *ornatus difficilis* è il sintomo corporativo di un enclave che trova negli ostacoli della decifrazione la coscienza di appartenere a un ceto superiore ed esclusivo, iniziato ad un'intelligenza distinta? O lo 'scrivere per allegorie' di

* L'intervista è stata fatta a Firenze il 25 ottobre 2001.

Fortini è, con Benjamin, il metodo stesso della conoscenza di una realtà non più riducibile al soggetto e segnata da una frattura tra *ordo rerum* e *ordo idearum*?

R. Fortini diceva di se stesso: «Dopo dieci anni mi capiscono tutti». Un minimo di verità c'è. Quello che non si capiva, forse non valeva la pena di capirlo. Spesso era oscuro inutilmente. L'oscurità celava la non precisione delle idee, ecco, soprattutto nella prosa. La poesia è sempre oscura. Nella prosa era volutamente oscuro. Il guaio era che voleva una risposta immediata. Spesso non si era in grado di dargliela. L'oscurità si sente anche nella versione del *Faust*. Sovente è più chiaro il testo tedesco di quello italiano. Fortini spesso ha sgarci di altissima poesia, soprattutto nel secondo *Faust*. Invece Manacorda ha fatto una traduzione di servizio.

D. A proposito di traduzioni, mi è sembrato di poter rilevare che le traduzioni di Fortini, in particolare da Brecht, siano diverse rispetto a quelle di altri eccellenti traduttori, che però non sono poeti, come per esempio Fertonani o Castellani. Secondo lei qual è la caratteristica che meglio distingue il traduttore Fortini da lei e dagli altri traduttori? Fortini traduttore di Brecht dà il meglio di sé nella prosa, nei drammi o nella poesia?

R. Fortini aveva una certa congenialità con Brecht, di cui ha tradotto molto bene delle cose, ad esempio i drammi, che mostrano la sua carenza in tedesco, lingua nota più a sua moglie che a lui. Talvolta mi arrabbiavo. Mi ricordo che ho riveduto la *Santa Giovanna dei macelli* mentre *Mutter Courage* è stato rivisto da Castellani. Cercavo di rad-drizzare le cose quando faceva dire a Brecht cose che lui non diceva. Devo avere raccontato da qualche parte un episodio della traduzione di un verso di Brecht, «Bleib der Eine, stets Entzweite». Fortini aveva tradotto «scindi in te le forze tue». Gli ho fatto osservare che Brecht diceva il contrario. Fortini manteneva la traduzione per la rima, mentre io difendevo Brecht, il pensatore Brecht. Le sue traduzioni sono sempre superiori alla media delle traduzioni, anche quelle di Fertonani. Aveva il senso della poesia: anche quando sbagliava, sbagliava in modo intelligente.

D. Ma allora, secondo lei, è in questo senso della poesia che si ravvisa la maggiore differenza tra Fortini traduttore di Brecht e gli altri traduttori?

R. Sì, direi di sì.

D. In alcuni versi di *Composita solvantur* si legge: «Riconosco/ con lo stupore di chi vede il vero/ lunga la poesia lungo l'errore». L'idea dell'errore è centrale nella sua poesia, basta pensare al titolo della raccolta del 1959, *Poesia e errore*. Lei mette spesso in evidenza il carattere da moralista di Fortini l'Uticense, «il primo della classe della morale». Molti altri sono dello stesso avviso. Come si concilia questa dimensione di moralista con la coscienza dell'errore?

R. C'era in lui qualcosa di moralistico nel senso di profetico. È sempre questo rapporto con l'assoluto che strideva con la sua vocazione immanentistica, perché Fortini si interessava sempre del mondo così com'è, non come dovrebbe essere. Però aveva quella nota profetica che coglieva il dover essere non l'essere. Allora c'era questo conflitto tra il Fortini profeta e il Fortini osservatore contemporaneo. Quale prevalesse non lo so. Secondo me prevaleva il primo, almeno come tendenza. Rivedendo i saggi, per la prefazione che dovevo fare di un meridiano Mondadori, ho notato che è più chiaro e comprensibile quando attinge ai vertici dell'assoluto, quando parla di Dio, dell'assoluto in generale, o di poeti come Noventa. Mentre quando parla di altri poeti, ad esempio Sereni, è più oscuro. Credo che questo sia dovuto al suo elevarsi nelle sfere dell'assoluto. Ho rinunciato a scrivere la premessa all'edizione complessiva dei suoi saggi, perché non sono un temperamento religioso. Mi manca questo senso religioso: vedo la possibilità di combinare qualcosa su questa terra.

D. È noto che tanto Fortini, quanto Brecht, sono stati due ottimi conoscitori della Bibbia. Nel corso della analisi della loro poesia, ho potuto verificare la presenza di strutture, stilemi e lessemi del linguaggio religioso. Penso, per Fortini, a poesie come *Logoi Christou*, la cui fonte, indicata dal poeta stesso, è il quinto dei detti di Gesù scoperti ad Ossirinco nel 1897, *Manifesti*, la cui struttura sintattica ricalca quella dei 10 comandamenti («Non» + verbo all'infinito) e molte altri esempi ancora si potrebbero fare. Per la poesia di Brecht penso anzitutto al

Hauspostille, ove, come nota Benjamin, l'utilizzo del linguaggio religioso è funzionale ad un ammonimento non meno solenne di quello del clero: «Das Leben ist am größten/ Es steht nicht mehr bereit». Questo uso del linguaggio religioso da parte di due rappresentanti del marxismo è spiegabile solo con «la continuità di intenti fra i propositi che quei linguaggi (marxista e religioso) interpretavano» o c'è dell'altro?

R. Credo che ci sia una grossa differenza tra Brecht e Fortini, nel senso che Brecht usava il linguaggio religioso in senso ironico. La cognizione più bella è quella del *Gegen Verführungen* (contro la seduzione), in cui dice: «Non lasciatevi sedurre che la vita sia poco, la vita è tutto», dopo moriamo, non c'è più nulla al di là.

D. Appunto questa poesia era uno degli esempi del mio discorso su questo argomento.

R. Non lasciatevi sedurre, perché la vita è tutto. Credere nella vita oltre la morte è follia. Questo sentiva Brecht.

D. Il primo Brecht. Con l'adesione al marxismo cambia qualcosa. Penso per esempio a *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger*. Lì c'è un utilizzo del linguaggio religioso diverso rispetto a quello di Brecht giovane.

R. Non lo so. Non vedo una grande differenza, piuttosto una certa continuità, una satira della religione. Fortini non aveva un rapporto satirico con la religione. In un certo senso ci credeva. Mi ricordo che una volta, credo di averlo scritto, mi fece una scena perché da qualche parte avevo scritto che Dio notoriamente non esiste. Fortini si era scandalizzato. Aveva il senso religioso. Infatti tra i suoi ammiratori si annoverano molti religiosi. Lui stesso aveva simpatia per i pensatori religiosi.

D. In un suo scritto recente sul rapporto tra Brecht e Fortini si legge: «Io mi ero dato anima e corpo all'antagonista di Brecht, Lukács». Fortini scelse invece Brecht. Per gli intellettuali marxisti del tempo che significato aveva scegliere Brecht o Lukács?

R. Scegliere Lukács significava scegliere la continuità culturale. Lui amava l'arte borghese. In sottordine veniva quella proletaria, che non si sapeva bene cos'era, in parte l'arte sovietica. In Brecht c'era questa

netta contrapposizione tra arte borghese e proletaria. In questo era più vicino ai sovietici prima maniera. Era grande amico di Tretjakov. Vedeva l'arte proletaria come l'antagonista, non come la continuazione, di quella borghese, a differenza di Lukács. Fortini era per Brecht, non per Lukács, per quanto lui sia autore di un saggio sull'accoglienza di Lukács in Italia. C'era in lui questa componente di sinistra, diciamo, obbligata, che gli faceva dire delle cose che lui non pensava fino in fondo. Non so se lei ha avuto questa impressione. Quando si entusiasmava per Lukács, si entusiasmava per questa continuità tra cultura borghese e cultura proletaria, che invece era negata da Brecht. Lui si sforzava di credere in questo. In realtà non ci credeva, secondo me. Risulta più chiaro e convincente e comprensibile quando segue questa alternativa tra cultura borghese e cultura proletaria, che non quando istituisce un rapporto.

D. Lei ha posto in evidenza questa differenza tra Brecht e Lukács. Però c'è una pagina in cui Chiarini scrive che Brecht è stato l'ultimo grande libellista della borghesia, nel senso che ha operato una frattura con la cultura borghese solo dopo essere arrivato ad una notevole conoscenza della stessa. Forse anche qui stiamo sfiorando un'altra contraddizione, come sempre quando si parla di Fortini e di Brecht. Rifiutano una cultura di cui sono ottimi conoscitori.

R. Soprattutto Fortini, direi più che Brecht. Brecht respingeva il concetto lukácsiano di eredità. Non voleva ereditare nulla, voleva fare qualcosa di nuovo. Nel libro di Hans Mayer, *Brecht e la tradizione*, si mostra a quale tradizione volesse riallacciarsi Brecht, essenzialmente una tradizione non borghese: la Bibbia appunto (famosa la risposta «Sie werden lachen, die Bibel», poi i libri gialli...

D. Il *De rerum natura*, per esempio...

R. Sì, i materialisti dell'antichità. È una selezione dell'eredità borghese, mentre Lukács l'accettava, in qualche modo, tutta. Accettava il realismo borghese, che invece Brecht rifiutava. (Lukács amava molto Thomas Mann, Brecht no).

D. Il rapporto tra Brecht e Fortini sembra muoversi su due binari paralleli: l'adesione ad una comune visione del mondo, e le traduzioni di Fortini da Brecht. Lei è d'accordo?

R. Sì. Non vedo un conflitto, sono due strade parallele: l'interesse di Fortini per la personalità e per la poesia di Brecht e le sue traduzioni da Brecht.

D. Secondo lei ci sono altre vie a quest'interesse di Fortini?

R. Son solo queste. Io ho scritto qualcosa su una traduzione secondo me ottima di Fortini da Brecht. Rimando a *La macellazione del maiale*, un mio scritto in cui mi è sembrato di cogliere le affinità tra i due scrittori.

D. «Vi consiglio di prendere le cose che ho detto e di buttarne via più della metà, ma la parte che resta tenetevela dentro e fatela vostra. Trasformatela. Combattetela». Si conclude così un'intervista rilasciata da Fortini undici anni fa. A quale metà delle sue «cose» crede che Fortini si riferisse e cosa invece le piacerebbe che di Fortini rimanesse, come lasciato alle generazioni future?

R. Non lo so. Ci sono tante cose. Credo che Fortini sia sempre utile per il suo tendere all'assoluto. Il pensiero di sinistra minaccia sempre di degenerare in pensiero socialdemocratico nell'attenersi al presente, all'immanente nel senso più sordido, mentre lui trovava sempre il modo di riferirsi all'assoluto. In questo serve da correttivo ad ogni concezione piatta del compito della sinistra. Io penso che fosse questo che lui sentiva come sua eredità, come qualcosa che doveva germinare nei suoi lettori.

D. In fondo questo marxismo utopico lo avvicina a Brecht?

R. Sì certamente, anche se Brecht non fa riferimento esplicito all'utopia, però l'utopia s'intravede spesso in lui. In Lukács non c'è una dimensione utopica.

D. Nel panorama offerto dalle contemporanee 'patrie lettere' secondo lei esistono possibili eredi del Fortini poeta e del Fortini intellettuale?

R. Del Fortini intellettuale no, per mancanza di ideali. Del Fortini poeta, non lo so. Sono piuttosto sordo alla poesia. Certamente ha influenzato molti poeti contemporanei, Raboni e altri. Però non vedo un erede della poesia fortiniana. L'intellettuale ha lasciato traccia nei suoi allievi diretti, in Lenzini per esempio, che ha un'immagine molto elevata di Fortini. Lo ama. In questo momento di lui si occupano solo gli

intellettuali *ex professo*. Fortini aveva questo vantaggio, di essere uno scambio di binari che conduceva in tutte le direzioni. Quindi richiamarsi a Fortini vuol dire richiamarsi a qualcosa che può sempre tener banco a tutti.

D. Appunto la contraddizione era una dimensione fondamentale della poesia di Fortini. Ma era contemplata continuamente anche dall'intellettuale Fortini.

R. In Fortini c'era questo bisogno di rivolgersi ai giovani. Era molto speranzoso nei giovani. Ma era anche molto critico.

D. Certo è morto nel 1994. Sei anni di avanzamento tecnologico hanno cambiato un po' le cose...

R. Fortini era a favore della tecnologia. Aveva trasposto in computer tutte le sue opere.

D. In questo paese malato di canoni crede che Fortini abbia un posto nel nostro affollato parnaso?

R. Quello non deve chiederlo a me. Sono un cattivo lettore di poesia. Vedo che è apprezzato molto da gente come Mengaldo, che pratica i poeti. Rispetto il loro naso. Fortini poeta non l'ho mai apprezzato. Ma questa è una carenza che può essere mia. Ho apprezzato molto i suoi epigrammi, anche se li trovo un po' troppo violenti. Quello contro Calvino poi...

D. «Cinico bimbo va Calvino incolume...»

R. No, quello è ancora bello. Pensavo a quello «Calvino con il suo cazzino», non so dov'è.

D. Come ricorda Fortini?

R. Io me lo ricordo simpatico, estroverso, a volte inquietante perché ti poneva delle domande ed esigevo delle risposte, che tu non eri in grado di dargli. Però nel complesso è un'immagine positiva. Anche questa contraddizione tra Fortini, diciamo, complice dell'assoluto e Fortini di sinistra era molto simpatica in lui, era molto vitale. Era affascinante. Certamente capisco quelli che dicono che una volta cessata la sua presenza la lettura delle sue opere è meno entusiasmante. Però la sua presenza lo era. Questo è reale.

D. Se lo ricorda l'epigramma *Risponde al Cases per gli elogi alla propria versione di Johanna der Schlachthöfe*?

R. No, lui ha fatto una risposta?

D. Sì, è nell'*Ospite ingrato secondo*. Leggo?

R. Sì.

D. «Oggi mi dice il Ti Gi Due: a Tricàrico [...] Tra le falangi fragili la biro».

R. Questo epigramma è scritto in punta di forchetta. Lui aveva questo rapporto forte con la tradizione italiana. L'ho sentito dopo la morte recitare *A qualunque animale alberga in terra*, la sestina di Petrarca. Chiaramente la recitava in modo sublime. Aveva un rapporto con la tradizione italiana che era eccellente.

L'amicizia tra Cesare Cases e Franco Fortini rappresenta un pezzo importante della storia della cultura italiana contemporanea. In cinquant'anni di ininterrotto dialogo, essi sono stati protagonisti del dibattito intellettuale. Tra i frutti migliori di questa collaborazione si annoverano la traduzione del *Faust* di Goethe e svariate traduzioni da Brecht. Si comprende, dunque, perché la testimonianza di Cesare Cases sia estremamente importante e significativa. Qui di seguito riportiamo i testi citati nell'intervista.

- J.W. Goethe, *Faust*, Milano, Mondadori, 1970.
- C. Cases, *Confessioni di un ottuagenario*, Roma, Donzelli, 2000.
- Idem, *Fortini politico*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 151-155.
- F. Fortini, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1968.
- Idem, *Estrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990.
- Idem, *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», 1991.
- Idem, *Il dolore della verità. Maggiani incontra Fortini*, Lecce, Piero Manni, 2000.

L'epigramma di Fortini citato si trova in F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, pp. 203-204.

Maria Rizzarelli

Picasso e l'officina poetica pasoliniana. Cromatismi di una realtà in movimento

«Il mondo davanti agli occhi e non/ soltanto in cuore». In questi due versi tratti dal *Pianto della scavatrice* Pasolini riassume una delle acquisizioni della *bildung* compiutasi a contatto con la «stupenda e misera città»¹ di Roma. E in essi sembra racchiuso il senso del mutamento del punto di vista dell'io autoriale nelle *Ceneri di Gramsci* rispetto alla precedente stagione poetica friulana: non più un universo che è riflesso speculare dell'io, ma un mondo che sta di fronte all'io e ad esso si oppone visivamente. Ma la nuova posizione dello sguardo poetico pasoliniano non si mantiene fissa e stabile nelle pagine della raccolta, anzi, semmai, pare innescare un movimento che disegna un itinerario proteso verso un progressivo avvicinamento alla nuova Realtà romana.² Nella successione dei poemetti delle *Ceneri di Gramsci* è

¹ P.P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, in *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957, ora in *Tutte le poesie*, I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 834. Tutte le citazioni delle *Ceneri di Gramsci*, come pure quelle della *Religione del mio tempo*, saranno tratte da questa edizione utilizzando delle abbreviazioni. I titoli dei poemetti delle *Ceneri* verranno indicati con queste sigle: AP = *L'Appennino*, PI = *Picasso*, CO = *Comizio*, QF = *Quadri friulani*, CG = *Le ceneri di Gramsci*, RE = *Recit*, PS = *Il pianto della scavatrice*, PV = *Una polemica in versi*. Per i componimenti della *Religione del mio tempo* si utilizzeranno le seguenti abbreviazioni: RI = *La ricchezza*, RT = *La religione del mio tempo*, BR = *Alla bandiera rossa*, RB = *La rabbia*, GL = *Il glicine*. Alla sigla seguirà il numero di pagina dell'edizione scelta.

² Per un'analisi più approfondita dei movimenti dello sguardo nelle *Ceneri di Gramsci* si rimanda a M. Rizzarelli, *Le ceneri di Gramsci: lo sguardo di Pasolini dai cieli alle viscere dell'«umile Italia»*, in AA.VV., «...Un dono in forma di parole». *Studi dedicati a Giuseppe Savoca*, La Spezia, Agorà, 2002, pp. 329-343. I dati lessicografici relativi alla prima sta-

possibile seguire le tappe di un graduale inabissarsi dell'occhio poetico dalla prospettiva aerea dell'*Appennino* e dell'*Umile Italia* a quella terrestre dell'io peripatetico degli altri poemetti, fino allo sprofondamento viscerale nel *Pianto della scavatrice* o nella *Terra di lavoro*. La raccolta, infatti, si apre con una panoramica a volo d'uccello sull'Italia e si chiude con un viaggio in treno verso il meridione; la geografia si fa metafora macroscopica di questo moto discendente ed esibisce, anche a livello strutturale, l'assunzione del ruolo di *viator* da parte di un io poetico condannato al movimento per comprendere ed esprimere una Realtà che si muove.

Anche il lessico esibisce la volontà di addentrarsi nelle «intimità viscerali» (PI 789) della realtà. Alcuni verbi come «accostare», «avvicinare», «calare», «scendere», «mescolare», «infossare», «sprofondare», «scavare», presenti nelle *Ceneri* e nella *Religione* e nuovi rispetto al vocabolario dell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, disegnano quest'iter verso la progressiva scoperta della «vita ignota», suggeriscono questo avvicinamento graduale e sempre più coinvolgente al «centro del mondo» (PS 835-837) e della storia. Gli scalpelli e le incudini che con le loro «vibrazioni raschiano il silenzio» (PS 847), che attraggono l'orecchio del viandante verso «il dolce rumore della vita», preannunciano la struggente apparizione della scavatrice, che piange le trasformazioni della «stupenda e misera città» (PS 834) – come pure quelle dell'io poetico – dopo aver scavato nello spazio e nel tempo della città e dell'anima.

La scavatrice è l'emblema di una lingua che vuole raggiungere le arcane profondità delle «forme pure» dell'esistenza e il simbolo, al tempo stesso, di un periodo ormai concluso, in cui quella ricerca – linguistica ed esistenziale – si era svolta. «I poemetti che precedono *Il pianto della scavatrice*, infatti, fanno da extra testo di riferimento»,³ l'esperienza lì vissuta e narrata come presente viene qui rivissuta già

gione poetica pasoliniana a cui si fa riferimento sono tratti da M. Rizzarelli, «Una terra che è solo visione»: la poesia di Pasolini tra Parola e immagine. *Concordanza de Le ceneri di Gramsci, L'usignolo della Chiesa Cattolica e La religione del mio tempo*, 3 voll., Tesi di dottorato (Tutor F. Gioviale), Facoltà di Lettere e Filosofia, Catania, 2001.

³ V. Cerami, *Le ceneri di Gramsci di Pier Paolo Pasolini*, in *Letteratura italiana. Le opere. Il Novecento. II: La ricerca letteraria*, collana diretta da A. Asor Rosa, IV, Torino, Einaudi, 1996, p. 659.

come ricordo, il tempo dell'esistenza che si distende nei primi poemetti come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, nel *Pianto della scavatrice* si è già fatto passato, storia.

Il grido che si alza dalla benna che scava si carica di una risonanza cosmica, incarnando il dolore del quartiere, della città e del mondo. Un dolore il cui significato scivola così dall'asse spaziale a quello temporale, in un continuo gioco di riflessi e di parallelismi fra movimento cronologico ed evoluzione della «topografia sentimentale» pasoliniana:

A gridare è, straziata
da mesi e anni di mattutini
sudori – accompagnata

dal muto stuolo dei suoi scalpellini,
la vecchia scavatrice: ma, insieme, il fresco
sterro sconvolto, o, nel breve confine

dell'orizzonte novecentesco,
tutto il quartiere.... È la città,
sprofondata in un chiarore di festa,

– è il mondo. Piange ciò che ha
fine e ricomincia. Ciò che era
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa

cortile, bianco come cera,
chiuso in un decoro ch'è rancore;
ciò che era quasi una vecchia fiera

di freschi intonachi sghembi al sole,
e si fa nuovo isolato, brulicante
in un ordine ch'è spento dolore.

(PS 848)

Il pianto della scavatrice, per «ciò che ha/ fine e ricomincia», troverà un'eco nella *Religione del mio tempo*, nella dissonante musicalità dell'incontro fra il corpo e la storia intonata dalla fioritura del glicine, «in cui ciò ch'è finito/ e ciò che comincia è uguale, e resta tale nei se-

coli» (GL 1056). La voce poetica pasoliniana racconta in ogni raccolta questo «ricominciare daccapo, da dove non c'è più certezza»,⁴ questo partire da zero per esaurire l'intera curva vitale di ogni esperienza, per consumare ogni attimo nell'accecante fuoco della passione che lascia gli occhi bruciati e l'esistenza incenerita. Il campo semantico dell'aridità, presente in tutte e tre le raccolte, segna l'arco discendente di ogni parabola esperienziale:

Solo l'amare, solo il conoscere
 conta, non l'aver amato,
 non l'aver conosciuto. Dà angoscia

il vivere di un consumato
 amore. L'anima non cresce più.
 [...]

[...]
 disamore, mistero, e miseria
 dei sensi, mi rendono nemiche

le forme del mondo, che fino a ieri
 erano la mia ragione d'esistere.
 (PS 833)

Il momento dell'esistenza, che era già stato narrato nell'*Usignolo* («l'amore infine è aridità»⁵), che sarà il tema dominante nelle incivili poesie del disamore che concludono *La religione del mio tempo* («non brucia una fiamma in questo inferno/ di aridità», RB 1053), e che viene evocato da questo celebre attacco, nasconde al suo interno le potenzialità del suo superamento.

Le ceneri, che danno il titolo al celebre poemetto e all'intera raccolta, sono l'*analogon* concreto dell'aridità, le polveri residuali sedi-

⁴ P.P. Pasolini, *La rabbia*, sceneggiatura inedita, pubblicata per intero a cura di S. De Laude, in *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 355-404 [386]. Il trattamento era stato pubblicato dall'autore su «Vie nuove» il 20 settembre 1962, e nello stesso anno alcuni stralci del commento erano usciti su «Il Paese». Per la ricostruzione della storia redazionale della sceneggiatura, in cui confluiscono tra l'altro frammenti poetici concepiti autonomamente, cfr. S. De Laude, *La rabbia (1962-63)*, in *Note e notizie sui testi* cit., pp. 3066-3074.

⁵ P.P. Pasolini, *Lingua*, in *Tutte le poesie*, I, cit., p. 449.

mentate dall'esaurirsi delle energie dissipate dall'arsione del fuoco della passione e vengono interrogate in un dialogo-monologo valutativo di un passato al tempo stesso personale e collettivo. Ma nel bilancio del «tramontato dopoguerra», al «grigiore del mondo» della «fine del decennio in cui [...] appare// tra le macerie finito il profondo/ e ingenuo sforzo di rifare la vita», si oppongono «lo straccetto rosso» e i gerani «diversamente rossi» (CG 815-819) che, presso l'urna di Gramsci, lasciano ancora intravedere qualche spiraglio di speranza. L'ultimo movimento dello sguardo poetico in questo poemetto è quello di riconsegnarsi al caldo e sensuale brivido dell'esistenza che brulica nelle strade di Roma:

Me ne vado, ti lascio nella sera
che benché triste, così dolce scende
per noi viventi, con la luce cerea

che al quartiere in penombra si rapprende.

(CG 824)

Nella pace serale dai toni foscoliani – foscoliano è del resto tutto l'impianto del poemetto costruito come dialogo con l'urna di un 'forte' – l'io autoriale, che era rimasto confinato nel cimitero degli ideali resistenziali (che nel '56 avevano ricevuto il loro colpo di grazia), torna ad immergersi nella voce collettiva («noi viventi») che celebra la fine della giornata fra l'incantato riaccendersi delle luci («diademi di lumi») e lo scrosciare gioioso delle saracinesche, nel «brusio della vita» attraverso cui «il mito rinasce» (CG 825-826), ancora una volta.

Nel poemetto intitolato *Picasso*, che contiene la descrizione di alcuni quadri del pittore spagnolo presenti alla mostra tenutasi a Roma fra il maggio e il luglio del 1953, la posizione dello sguardo appare più complessa, in quanto sottoposta ad uno sdoppiamento che coinvolge entrambe le polarità della visione, sia quella del soggetto che quella dell'oggetto. Come pure avverrà nella prima parte della *Ricchezza*, dove vengono descritti alcuni affreschi di Piero della Francesca appartenenti al ciclo aretino, nelle terzine che compongono questo poemetto «lo spazio decisivo per gli eventi del testo»⁶ si gioca sulla

⁶ W. Siti, *Spostamento e sperimentalismo*, in *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-*

superficie della tela come su quella delle pareti, sottili diaframmi che separano l'io dalla realtà che è raffigurata in quei dipinti. Al di là dei differenti soggetti, e degli stili pittorici così distanti, in entrambi i casi la dimensione metalinguistica del testo poetico, contenuto nelle due raccolte, non è limitata alla rappresentazione di secondo grado dell'oggetto, ma investe anche quella del soggetto della visione. In entrambi i casi, infatti, Pasolini mette in scena uno spettatore altro da sé al quale delega l'osservazione del quadro.

In *Picasso*, dopo una panoramica sulla folla domenicale che si reca alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dove si svolge la mostra – evento culturale fra i più importanti del secondo dopoguerra –, l'autore descrive un anonimo e squallido rappresentante della classe borghese che si specchia in quelle tele e pare illuminarsi per l'«umile desiderio di capire» che lo spinge a compiere questo «anonimo ed onesto/atto di civiltà».

E per la scalea l'anonimo, anima
senza memoria, in un corpo immiserito
da secoli di sogni umilmente umani

di borghese esperienza, ormai è mitico
in questa domenica dorata
che lo vede chiaro nel chiaro vestito.

Come d'improvviso appare ornata,
la sua vita, di mite passione,
e la sua mente (dominata

dentro il cuore dell'Istituzione
dalla sua dignità dura e servile)
come pare arda, immune testimone,

d'umile desiderio di capire...
(PI 787-788)

La visione dei dipinti sembra essere inizialmente filtrata dalla 'soggettiva' dello spettatore, ma poi dentro quest'ingenua osservazio-

ne dell'arte di Picasso s'insinua la voce dell'io autoriale con il suo discorso critico ed ermeneutico.

Lo spettatore messo in scena nell'incipit della *Ricchezza* è disegnato con una maggiore cura dei particolari, che inseguono il suo sguardo lungo le pareti affrescate del coro della chiesa di S. Francesco ad Arezzo come se in realtà lo volessero guidare:

Fa qualche passo, alzando il mento,
 ma come se una mano gli calcasse
 in basso il capo. E in quell'ingenuo
 e stento gesto, resta fermo, ammesso
 tra queste pareti, in questa luce,
 di cui egli ha timore, quasi, indegno,
 ne avesse turbato la purezza...
 Si gira, sotto la base scalcinata,
 col suo minuto cranio, le sue rase
 mascelle di operaio. E sulle volte
 ardenti sopra la penombra in cui stanato
 si muove, lancia sospetti sguardi
 di animale: poi su noi, umiliato
 per il suo ardire, punta un attimo i caldi
 occhi: poi di nuovo in alto...

(RI 897)

Questa duplicazione e rifrazione del punto di vista, al di là della costante ossessione pasoliniana per il 'doppio' e della passione per i giochi metalinguistici, trova una spiegazione nella funzione distanziante che l'intrusione dello sguardo verso il quale si offre la rappresentazione svolge rispetto alla realtà raffigurata.

La prospettiva di «scorcio»,⁷ che realizza la *medietas* tra frontalità e lontananza, e che nasce dalla conciliazione «dialettica di immedesimazione e di distacco»,⁸ caratteristica della critica longhiana,⁹ sembra

⁷ P.P. Pasolini, recensione a R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, apparsa sul «Tempo» il 18 gennaio 1974, poi compresa in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Torino, Einaudi, 1979, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1978.

⁸ A. Rossi, Longhi, il «Braccesco» o la grammatica dell'attribuzionismo, in G. Previtali (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 233.

trovare in questa invenzione metalinguistica un'originale incarnazione poetica ed ermeneutica al tempo stesso.

Il «maestro» Longhi¹⁰ nelle sue opere più importanti ha mostrato qualche esempio, dettato probabilmente dalla necessità di una posizione distaccata, imprescindibile per uno studio obiettivo, dove il discorso critico pare voler fornire una guida allo sguardo del visitatore, e, al tempo stesso, pare voler rinnovare le sensazioni provate nel primo incontro con l'opera d'arte:

Senza dubbio gli affreschi di Arezzo inducono nello spettatore una prima gioia prevalentemente cromatica.¹¹

L'occhio dello spettatore guidato qui, come si conviene, ...vede...¹²

Scruta ora meglio quella sinistra parte del dipinto e godrà della bellezza di un'umanità colonnare.¹³

La personificazione e lo sdoppiamento della focalizzazione possono essere letti in funzione dell'assunzione di un punto di vista che consenta una valutazione obiettiva dell'arte e dell'artista in questione. Ed è questo che vorrebbe essere *Picasso* in primo luogo, una «vera e propria critica, con quanto di prospettiva storiografica questo implica».¹⁴

⁹ Cfr. C. Bologna, *Officina Ferrarese di Roberto Longhi*, in *Letteratura italiana. Le opere. Il Novecento*, II: *La ricerca letteraria* cit., pp. 10-17.

¹⁰ Cfr. P.P. Pasolini, *Che cosa è un maestro?*, «saggio inedito» secondo i curatori del volume mondadoriano (*Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, cit., pp. 2593-2594), ma in realtà già pubblicato in P.P. Pasolini, *Écrits sur la peinture*, trad. H. Joubert-Laurencin, Paris, Carré, 1997, pp. 77-78.

¹¹ R. Longhi, *Piero della Francesca* (1923), Firenze, Sansoni, 1963, ora in *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura scelti e ordinati da G. Contini*, Milano, Mondadori, 1973, p. 30.

¹² *Ibidem*, p. 40.

¹³ *Ibidem*. In riferimento alla folla che appare nella prima strofe di *Picasso* cfr. anche idem, *I pittori futuristi*, ivi, p. 1051: «Se li seguite, uscendo accalorati e furenti di là, li vedrete salire con passo franco e trionfale i gradini dell'Esposizione degli amatori nel tremendo Palazzo di Via Nazionale. Là, insomma, il pubblico entra, mira, gode e riconosce la realtà nell'arte».

¹⁴ P.P. Pasolini, *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1994, p. 206. Si ricorda inoltre che la critica d'arte era un settore già largamente praticato da Pasolini sin dagli anni '40 e che continuerà ad essere praticato fino alla morte. I suoi interventi, apparsi su varie riviste, sono stati parzialmente pubblicati in francese a cura di Hervé Jou-

Per quanto riguarda la descrizione degli affreschi di Piero della Francesca il discorso è leggermente differente, ma in entrambi i casi la funzione distanziante dell'osservatore di secondo grado introduce due frammenti di *ekphrasis*, che mostrano implicazioni ideologiche e stilistiche fondamentali per l'ermeneutica dell'intero asse strutturale e semantico attorno a cui ruotano le rispettive raccolte. Se la *descriptio* del ciclo aretino sembra suggerire la progressiva trasmigrazione della parola pasoliniana dal codice poetico a quello cinematografico,¹⁵ Picasso si rivela invece come un osservatorio privilegiato per un'indagine sul campo delle strategie linguistiche e stilistiche adottate dal poeta nelle *Ceneri di Gramsci*.

Con il poemetto intitolato al grande pittore di Malaga, Pasolini intende inserirsi nel vasto dibattito culturale che si accende intorno alla mostra, vissuta come un evento storico di vasta portata.¹⁶ Picasso rappresenta in quel momento, per il partito comunista e per gli intellettuali di sinistra, la più grande personalità artistica ed offre con estrema lucidità e coerenza rispetto agli ideali rivoluzionari una visione indimenticabile del presente «con le sue contraddizioni, con i suoi mostri, con le sue rovine ma anche con i suoi martiri e i suoi eroi».¹⁷ Pasolini sente il fascino di quest'arte «che/ rende alla luce, come materia empirica,/ la nostra confusione, che distende/ in caste superfici i nostri affet-

bert-Laurencin, in P.P. Pasolini, *Écrits sur la peinture* cit.; si leggono adesso nel volume mondadoriano *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., che comprende anche testi inediti. Nei due volumi i saggi sull'arte non occupano una sezione a parte, ma sono inseriti insieme agli altri interventi critici pasoliniani ordinati cronologicamente, tuttavia un elenco completo degli *Scritti sull'arte*, che facilita la consultazione dei due volumi, si trova a p. 3081. Su Pasolini critico d'arte cfr. F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 97-149.

¹⁵ Non è questo il luogo per sciogliere i nodi inerenti a tale questione, si è convinti altresì che il «cinema di poesia» abbia uno dei propri nuclei genetici nella 'poesia del cinema' che percorre silenziosamente i versi della *Religione del mio tempo* dai 'fotogrammi' (nell'accezione longhiana di «descrizioni di luce») del ciclo di Arezzo, all'*ekphrasis* di alcune sequenze di *Roma città aperta* – nella *Ricchezza* – fino all'apparizione, fugace ma fondamentale, di Fellini nel poemetto eponimo (cfr. *La religione del mio tempo*, in *Tutte le poesie* cit., pp. 978-980).

¹⁶ Per un approfondimento dell'ambiente storico-culturale in cui viene concepito il progetto della mostra su Picasso cfr. B. Mantura, *Apogeo e apoteosi di Picasso in Italia*, in B. Mantura, A. Mattiolo, A. Villari (a cura di), *Picasso 1937/1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, Catalogo della mostra tenutasi nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 12 dicembre 1998-15 marzo 1999, Torino, Edizioni S A C S, 1998, pp. 16-24.

¹⁷ R. Guttuso, *I falsi difensori di Picasso*, «L'Unità», 4 aprile 1953.

ti/ offuscati» (PI 791), ma il percorso pittorico sintetizzato dall'esposizione – dalla sperimentazione cubista ai grandi pannelli della Guerra e della Pace, nati come denuncia dell'orrore della guerra di Corea¹⁸ – mostra il paradigmatico passaggio «dell'artista borghese dalla denuncia 'negativa' all'impegno dentro il movimento rivoluzionario».¹⁹ Passaggio in cui il poeta individua l'errore:

Poi ecco, colmo, l'errore di Picasso:
 esposto sopra le grandi superfici
 che ne spalancano in pareti la bassa,

fittile idea, il puro capriccio,
 arioso, di gigantesca e grassa
 espressività. Egli – tra i nemici

della classe che specchia, il più crudele,
 fin che restava dentro il tempo d'essa
 – nemico per furore e per babelica

anarchia, carie necessaria – esce
 tra il popolo e dà in un tempo inesistente:
 finto coi mezzi della vecchia stessa

sua fantasia. Ah, non è nel sentimento
 del popolo questa sua spietata Pace,
 quest'idillio di bianchi uranghi. Assente

è da qui il popolo: il cui brusio tace
 in queste tele, in queste sale, quanto
 fuori esplode felice per le placide

strade festive, in un comune canto.

(PI 792-793)

¹⁸ Per una ricostruzione del percorso disegnato all'interno della mostra cfr. L. Venturi, *Picasso. Prefazione al catalogo della mostra di Pablo Picasso*, Roma, De Luca, 1953, pp. 13-30, ora in *Arte moderna*, Roma, Bocca, 1956, pp. 117-141; A. Mattiolo, *1953: le mostre di Roma e Milano*, in B. Mantura, A. Mattiolo, A. Villari (a cura di), *Picasso 1937/1953. Gli anni dell'apogeo in Italia* cit., pp. 154-177.

¹⁹ F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura* cit., p. 115.

«La Pace è l'errore di Picasso»!²⁰ La serena accettazione del ruolo di mediatore fra la classe egemone e il popolo, il quieto consenso ad un progetto rivoluzionario in nome del quale ci si pone al di sopra dei laceranti dissidi della realtà (l'emblema è ravvisato da Pasolini nel pannello della Pace, un «idillio di bianchi uranghi» da cui è assente il popolo), rappresentano l'errore di Picasso e di tutta l'*intelligentia* comunista, che aveva promosso la mostra in funzione della consacrazione ufficiale del pittore, cercando di privilegiare la dimensione realista della sua produzione artistica e mettendo in secondo piano quella formalista. I versi del poeta sembrano nascere come risposta all'esaltazione del realismo di Picasso, proposta, per esempio, da Giulio Carlo Argan:

Ma la pittura, la scultura di Picasso sono veramente tutte qui, in questo raggio che fora la tenebra e illumina la popolazione infernale dell'inconscio collettivo? Alla constatazione della deformità storica dell'uomo moderno non s'aggiunge nemmeno il più tenue indizio d'una *salvezza* possibile?²¹

Lo storico dell'arte si impegna in un discorso che mira ad una risposta positiva, individuando nel mito e nel simbolo, di cui si fa portatore il segno della pittura picassiana, il superamento della contraddizione infernale; Pasolini, invece, sembra replicare ricordando l'impossibilità della conciliazione dialettica, che può nascere soltanto dall'ingenuità e dall'astrazione degli ideali o dall'ipocrisia e dal qualunquismo di un «prospettivismo» (contro il quale si scaglia ampiamente nella *Polemica in versi*), che è tradimento e allontanamento dal popolo:

La via d'uscita
verso l'eterno non è in quest'amore
voluto e prematuro. Nel restare
dentro l'inferno con marmorea

volontà di capirlo, è da cercare
la salvezza.

(PI 793)

²⁰ W. Siti, *Spostamento e sperimentalismo* cit., p. 210.

²¹ G.C. Argan, *Il moralismo di Picasso*, «Società», 1953, ora con il titolo di *Picasso: il simbolo e il mito*, in *Da Hogart a Picasso*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 463 (il corsivo è mio).

La critica d'arte diviene quindi critica *tout court*, prima occasione del dialogo polemico con le ceneri dell'«intellettuale organico», che percorre per intero la raccolta, al di là del poemetto in cui è più esplicito.

Anche nella sceneggiatura della *Rabbia* il giudizio sulle «glorie della pittura sovietica» diventerà pretesto per esprimere, attraverso la voce un po' timida di un cicerone compagno della nuova URSS della destalinizzazione, un invito alla revisione dell'ingenua posizione del realismo socialista:

Questi quadri,
oh certo, sono pieni della nostra ingenuità,
del nostro sentimento fraterno,
che rende bella e amica la vita... Ma
– sudo e arrossisco nel dirvi questo,
come un personaggio buffo di Čechov... come
un ragazzo che parla per la prima volta col padre
di cose d'amore – in questi quadri c'è il nostro errore.
Dovremmo toglierli da queste pareti!
metterli nei magazzini, dirgli addio
come a tutt'un'epoca della nostra vita...

A questo punto, nel film, appaiono alcuni quadri di Guttuso (*La crocifissione*, *Gli operai in strada*, e altri) mentre la voce di Bassani prosegue fuoricampo:

Dovremo ricominciare daccapo, da dove
non c'è certezza, e il segno è disperato,
e il colore stridente, e le figure
si contorcono come i cremati di Buchenwald,
e una bandiera rossa ha il tremore
di una vittoria che non può essere mai l'ultima.²²

All'ingenuità dell'arte sovietica si contrappone il realismo critico di Guttuso, che Pasolini sente vicino «nella disperata premeditazione di fare sempre poesia, in ogni discorso, magari abbandonandolo a sé, incompiuto, caotico, neonato, là dove potrebbe livellarlo, con l'inte-

²² P.P. Pasolini, *La rabbia* (sceneggiatura) cit., p. 387.

grità del testo, la prosa».²³ Una sottile parentela lega questi versi a quelli del poemetto. Al di là dell'errore che si situa nella fase della maturità, la pittura di Picasso rappresenta per Pasolini l'esempio più grande di quelle «forme del disordine»²⁴ che sono il prodotto critico dell'arte moderna. Picasso, come Guttuso, fino ad un certo momento ha neutralizzato l'eredità della tradizione, dovuta alla sua appartenenza alla classe borghese, con la «violenza, la brutalità e l'oltraggio del segno»,²⁵ il suo espressionismo, mescolando «scandalo e festa», attraverso «i balzi/ graffianti del pennello», fa emergere il segno da «intimità viscerali», forando quasi la superficie del quadro, e proponendo un'«Espressione,/ che s'incolla alla cornea e al cuore,/ irrichiasta, pura cieca passione,// cieca manualità, impudico gonfiore/ dei sensi, e dei sensi, tersa noia» (PI 788-790).

Descrivendo lo stile pittorico picassiano, più che i suoi quadri, Pasolini sembra volersi impadronire delle potenzialità espressive dei suoi tratti, mimando sul piano della verbalità i procedimenti dinamici che rinnovano le forme della tradizione, e cercando le parole equivalenti ai «segni disperati» e ai «colori stridenti» che hanno fatto la grandezza dell'arte di Picasso.²⁶ Il poemetto offre quindi al lettore una sorta di 'officina' della lingua poetica pasoliniana, in cui sono contenuti alcuni degli strumenti e delle strategie linguistiche adottati all'interno della struttura testuale ed in cui viene esplicitato uno dei modelli che informa l'intera raccolta.

Il verbo sembra essere la categoria morfologica deputata a fare dell'espressione azione, a squassare la squama della pagina bianca di «tonali dolcezze». La violenza espressiva del pennello di Picasso è de-

²³ Idem, *20 disegni di Guttuso*, catalogo della mostra, Roma, Galleria La Nuova Pesa, 1962, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, cit., p. 2380.

²⁴ F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura* cit., p. 114. L'autore, nella sua analisi sul rapporto fra Pasolini e l'arte moderna, parte dall'affermazione del poeta in difesa della posizione assunta rispetto a Picasso: «non identifico me con Picasso (si parva...) perciò non affermo mai il disordine come autentico, ma semplicemente lo constato: se poi intervengo direttamente generalizzando, dico che bisogna restarci dentro, quel disordine, perché il disordine, ahì, è del nostro tempo, e va vissuto e capito senza fasulli prospettivismi» (P.P. Pasolini, *Vita attraverso le lettere* cit., p. 206).

²⁵ *Ibidem*, p. 125.

²⁶ Per comprendere anche in questo ambito il peso della lezione longhiana come esempio emblematico e inarrivabile di 'traduzione' verbale dei modelli figurativi cfr. C. Garboli, *Longhi scrittore*, in *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 11-25.

scritta attraverso verbi quali «frantumare», «graffiare», «squassare», che mettono in scena «l'ateo furore», la disperata «furia di capire» (PI 789-791) e penetrare una realtà caotica e informe, e ripropone sul piano metalinguistico lo stesso movimento che lo sguardo autoriale compie all'interno dei testi delle *Ceneri*, nel tentativo di inoltrarsi e comprendere il mondo che ha davanti, in una continua e irrisolta dialettica fra chiarezza e oscurità.

L'«eccesso di espressione», da cui ha origine la creatività del pittore, è resa attraverso verbi che appartengono al campo semantico dell'arsione («ardere», «affumicare», «bruciare», «infiammare»), all'interno del quale si collocano i segni di una scrittura che brucia alla fiamma della Passione, equivalenza grafica di una figuratività «dipinta con terra/ e nascosto fuoco» (PI 788-789). La cenere, termine chiave *in absentia* in questo componimento, riproposta attraverso l'evocazione visionaria delle immagini della guerra, attraverso «i carnami/ di Buchenwald», le periferie «delle città incendiate», è ciò che resta dentro e fuori dopo un passaggio epocale ed è ciò da cui si riparte confidando nel riscatto dell'espressione.

[...] Muti

decenni, di un secolo ancor verde,
e bruciato dalla rabbia dell'azione
non trascinate ad altro che a disperdere

nel suo fuoco ogni luce di Passione.

Le ultime stanze gremisce la pura
paura espressa in cristalline zone

d'infantile e senile cinismo: scura
e abbagliata l'Europa vi proietta
i suoi interni paesaggi. È matura

qui, se più trasparente vi si specchia,
la luce della tempesta; i carnami
di Buchenwald, la periferia infetta

delle città incendiate, i cupi camions
delle caserme dei fascismi, i bianchi
terrazzi delle coste, nelle mani

di questo zingaro, si fanno infamanti
feste, angelici cori di carogne:
testimonianza che dei doloranti

nostri anni può la vergogna
esprimere il pudore, tramandare
l'angoscia l'allegrezza: che bisogna

essere folli per essere chiari.

(PI 793-794)

I lemmi «esprimere», «espressione», «espressività», che richiamano un preciso modello pittorico, si trovano concentrati all'interno di questo poemetto,²⁷ dove il tentativo di riprodurre col linguaggio poetico quello figurativo mette in campo un sistema di segni proteso a far passare la rappresentazione «furtivamente dallo spazio in cui si parla allo spazio in cui si guarda».²⁸

L'espressione di Picasso si rivela attraverso l'atto segnato da verbi quali «disegnare», «mescolare», «inanellare», «trasfigurare», «impastare», che scoprono anche a livello stilistico la dimensione metalinguistica del poemetto in questione. Questi verbi si ritrovano all'interno del lessico della raccolta insieme ad altri (come «chiazzare», «imbeverare», «incidere», «intarsiare», «macchiare», «miniare», «ornare»), e suggeriscono l'azione demiurgica di una voce autoriale, che dona colori e forme a una realtà, esibendone prevalentemente la dimensione visiva. Una realtà che appare quindi spesso di-segnata dalla mano di un artista, pittore e scultore, che lungi dal voler fissare lo spettacolo del mondo che scorre sotto gli occhi, vorrebbe altresì rendere, proprio attraverso il dinamismo inferto alla parola, il darsi tremolante, indistinto e mutevole della «straziante, meravigliosa bellezza del creato».²⁹

²⁷ La qualifica di «espressionista» è riferita, invece, ad un altro pittore, cioè a Zigaina 'autore' dei *quadri friulani*. Gli altri contesti in cui è rintracciabile il campo semantico dell'espressione si trovano proprio in quest'altro poemetto. Tuttavia quei pochi frammenti *e-kphrastici* che descrivono i quadri del pittore friulano si confondono con i 'quadri' dipinti con le tinte della memoria e l'arte di Zigaina risulta, infine, un pretesto per un memoriale bilancio del passato.

²⁸ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 23.

²⁹ P.P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, «Cinema e Film» (7-8), inverno-primavera 1969, ora in *Per il cinema*, I, cit., p. 966.

Il verbo, la parola-del-tempo (*zeitwort*),³⁰ si fa carico della espressionistica proiezione della ‘durata’ nella dimensione spaziale. I caratteri di questa visibilità sfuggente vengono resi, nei versi delle *Ceneri*, da verbi come «diradare», «fiottare», «incerare», «incupire», «luccicare», «riverberare», «sfumare», «tremolare», «schiumeggiare», «velare» che svelano però il «fondo di impressionismo elegiaco»³¹ su cui emergono i tasselli espressionistici prima analizzati. Le variazioni cromatiche sono messe in mostra da verbi parasintetici («annerare», «arrossare», «inazzurrare», «ingiallire», «nereggiare», «sbiancare», «verdeggiare»)³² presenti con insistenza proprio in questa raccolta, marcando la struttura lessicale con una verbalità che mostra il costante e parallelo movimento del mondo e dell’io che lo rappresenta.

Il moto perpetuo del cosmo, nello spazio e nel tempo, condanna e via di fuga dell’io, investe il sistema cromatico e si proietta in un colorismo che sfugge ad ogni definizione e ad ogni figurazione naturalistica. Gli esempi di un uso antinaturalistico dei colori,³³ tratto caratteristico dell’espressionismo pasoliniano («un viola che altro/ senso non ha che infiammare se stesso», PI 790; «pescatori verdi di veglie», QF 811; «quel caos di verdi soldati/ e di cavalli violettii», RI 897), si riferiscono tutti a descrizioni di quadri, indice del tentativo di emulare con la scrittura poetica il linguaggio figurativo del modello proposto.

L’apparato cromatico delle *Ceneri* è intriso della tensione ossimorica che informa il lessico pasoliniano.³⁴ Alle crepuscolari tinte celesti

³⁰ Sulla grammatica dell’espressionismo e sull’importanza del verbo nella morfologia dello stile cfr. G. Contini, *Espressionismo letterario*, voce dell’*Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1977, p. 764.

³¹ W. Siti, *Il sole vero o il sole della pellicola o sull’espressionismo di Pasolini*, «Rivista di letteratura italiana» VII (1), 1989, p. 102.

³² A parte «arrossare» e «sbiancare», che si trovano anche nelle altre raccolte, gli altri verbi ‘cromatici’ ricorrono soltanto nelle *Ceneri*.

³³ Cfr. W. Siti, *Il sole vero o il sole della pellicola* cit., p. 102.

³⁴ L’uso del colore nell’opera poetica pasoliniana è stato studiato da S. Vannucci nel suo *Pier Paolo Pasolini: Il colore della poesia*, Roma, Associazione «Fondo P.P. Pasolini», 1985. Suddividendo schematicamente il riferimento del colore all’ambiente, naturale o artificiale, e all’uomo, distinguendo fra dimensione fisica e spirituale, l’autrice finisce per fraintendere, almeno in parte, l’ambiguità di una poesia che nasce proprio dallo stravolgimento di tali confini, e a tale stravolgimento deve molto del suo fascino. Il calcolo delle frequenze dei colori (cfr. tab. p. 6) non fa differenza fra le varie categorie grammaticali interessate né fra le opere a cui si riferiscono le occorrenze.

e rosa, che dominavano il mondo friulano, si è sostituito il grigiore della storia, il bianco e nero della cronaca, la luce accecante del bianco delle periferie in cui divampano stridenti gialli, verdi e rossi, violente e tragiche epifanie di un tempo eternamente proteso fra il 'già' e il 'non ancora', fra la fine e un nuovo inizio. La cenere candida e grigia non è del tutto spenta, un'«ardente indifferenza di colori» (AP 782) si accende qua e là fra questi versi, qualche fiamma ferisce lo sguardo di chi si inoltra negli abissi degli anni '50 alla ricerca di segni per una nuova partenza.

Alle alte frequenze dei non-colori, dei cromatismi fotonici del bianco e del nero, si contrappone l'insistente occorrere dei colori primari incandescenti; il rosso e il giallo³⁵ sono i veri-colori più utilizzati fra le «tinte forti da tavolozza cubista»³⁶ con cui sono 'dipinti' i versi delle *Ceneri*. «Nel tormentato bianco e nero»³⁷ di quelle pagine compare spesso il Rosso, un colore che «sembra trafiggere l'occhio»,³⁸ e che si fa carico di una simbologia scopertamente ideologica, ambigua e allusiva. Rosso è lo straccetto che riposa sulla tomba di Gramsci, rossa è una parte della «fiammella fascista» (CO 796) che appare sul palco di un comizio, rosso è il canovaccio che «pende a un cavalletto» (PS 840) accanto alla icastica apparizione della scavatrice, e rosso è lo «straccio di speranza» (PS 849) che gli operai innalzano miti sul piano della benna che trasforma la storia.

C'è un rosso che si fa nero, scoprendo la sua valenza regressiva e reazionaria, nel tradimento della sua stessa natura cromatica che coinvolge tutte le tinte del tricolore fascista (il «bianco il bruno lume fa// un sudario, il verde acceca, annera/ il rosso come di vecchio sangue»), la cui apparizione «respinge/ indietro quasi a non voler vedere» (CO 796) lo sguardo poetico pasoliniano; un rosso che si annera nel sangue che sgorga dalle ferite dell'io colpito dalla censura del nuovo fascismo

³⁵ Nel *corpus* delle *Ceneri* accanto alle alte frequenze del «bianco» (18), del «nero» (13) e del «grigio» (7), si pongono quelle del «rosso» (17), del «verde» (11) e del «giallo» (12), a cui aggiungere la sfumatura dell'«oro» (10).

³⁶ P.P. Pasolini, *È bello uccidere il leone*, «Filmselezione» (12), luglio-agosto 1962. Si tratta del primo abbozzo del *Padre selvaggio*, ora collocato in appendice alla sceneggiatura in *Per il cinema*, I, cit., p. 319.

³⁷ Idem, *20 disegni di Renato Guttuso* cit., p. 2387.

³⁸ J.W. Goethe, *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 1993, p. 193.

(«anche nell'uomo più ingenuo nel petto ferito/ il sangue si annera, anche nell'uomo più mite// nello stupito occhio si annera il dolore», RE 830).³⁹ E c'è un *fil rouge*, nel senso letterale del termine, che tesse la trama delle folgoranti apparizioni di tutti gli stracci rossi sparsi qua e là fra questi versi. Lo straccio, metonimica tessitura che avvolge la fisicità popolare, che nel protagonista della *Ricotta* trova un'ironica personificazione, è ciò che è rimasto delle accoranti speranze rivoluzionarie, e tuttavia il solo oggetto incaricato simbolicamente di risvegliare e ricondurre quegli ideali alla loro forza originaria. Le belle bandiere che cascano ormai «senza vento» alla Festa dell'Unità, descritta nella *Polemica in versi*, sono diventate il simbolo di un pragmatismo senz'anima, senza speranza, insegne del calcolo e dell'ipocrisia dei «servi della giustizia» (PV 851-853). Soltanto un nostalgico povero manovale ubriaco può ancora sventolarle in un patetico, spettrale e impossibile ritorno al passato.

Chi conosceva appena il tuo colore, bandiera rossa,
sta per non conoscerti più, neanche coi sensi:
tu che già vanti tante glorie borghesi e operaie,
ridiventa straccio, e il più povero ti sventoli.

(BR 1014)

La bandiera, collocata alla polarità opposta al soggetto verso cui dovrebbe essere indirizzata la prassi rivoluzionaria («Avete, accecati dal fare, servito/ il popolo non nel suo cuore// ma nella sua bandiera», BR 1014), è ormai destituita della sua forza sovversiva, che potrebbe riacquistare soltanto rifacendosi straccio – come si legge nell'epigramma della *Religione* – unicamente attraverso una trasformazione materiale che risimbolizzi l'impossibile raccordo, l'inattuabile conciliazione delle opposte sfere che tormentano l'intellettuale borghese *engagé*, luminosa razionale e attivistica l'una, buia viscerale e irriducibilmente antagonista l'altra.

Scavando nella simbologia sotterranea, meno evidente e un po' nascosta, dei cromatismi purpurei che colorano i versi pasoliniani, si scopre la fondamentale valenza archetipica del rosso, che si sovrappo-

³⁹ In *Récit* Pasolini racconta del momento in cui apprese per bocca di Bertolucci la notizia della denuncia per oscenità del suo romanzo *Ragazzi di vita*.

ne a quella ideologica e razionale, aggiungendo un *surplus* semantico complementare per il complessivo discorso espressivo.

Il rosso può ritornare a splendere su una bandiera, che rimetta in movimento la Storia, nella misura in cui si faccia carico del dolore da cui è nata in passato e continua a nascere ogni Espressione, nell'arte come in natura, nella misura in cui sappia risalire ai gradi primordiali di ogni genesi:

C'è un colore antico come tutti i colori
 del mondo. Quanto lo abbiamo amato
 quasi incarnato nel legno di miracolose
 predelline, in refettori romanici,
 nel buio di cantorie dell'Appennino estivo!
 Un rosso come di cuoio, di sangue oscurato
 nei pori del legno da un meriggio ancora
 vivo, nel XIII o XIV secolo – ciliegie
 colte negli orti di una Napoli di Re contadini,
 lamponi cresciuti in un ronzo di vespe
 che i secoli hanno relegato
 in radure irriconoscibili, e così familiari!
 Il rosso di tutta la Storia. Pulviscoli
 e bruniture su Tebaidi laziali...
 ambienti umbri, bolognesi, o veneziani
 per stragi di innocenti o moltiplicazioni di pani.
 Il sangue dell'Italia è in quel rosso di ricchi
 dove il quotidiano è sempre sublime,
 e la Maniera ha i suoi regni...⁴⁰

«Il rosso di tutta la Storia», che risplende nei quadri di Guttuso, si nutre dei cromatismi manieristici, che tentano di rubare alla natura i segreti delle sue inimitabili sfumature. La ricerca di un'equivalenza verbale dei misteriosi processi genetici e dei luoghi naturali in cui scovare il 'colore giusto' ha trovato nella descrizione del Rosso di Pontormo, nella sceneggiatura della *Ricotta*, una delle pagine pasoliniane più famose:

Se prendete dei papaveri, lasciati nella luce del sole d'un pomeriggio melanconico, quando tutto tace «perché mai nessuna donna cantò – alle tre del pome-

⁴⁰ P.P. Pasolini, *20 disegni di Renato Guttuso* cit., pp. 2389-2390.

riggio», in un ardore di cimitero, se li prendete e li pestate: ne viene fuori un succo che si secca subito, annacquatelo un po', su una tela bianca di bucato, e dite a un bambino di passare un dito umido su quel liquido: al centro della ditata verrà fuori un rosso pallido pallido, quasi rosa, ma splendido per il candore di bucato che cià sotto; ma agli orli della ditata si raccoglierà un filo di rosso violento e prezioso, appena appena smarrito; si asciugherà subito, diventerà opaco, come sopra una mano di calce. Ma proprio in quello smarrirsi cartaceo conserverà, morto, il suo rossore. Questo per il rosso.⁴¹

La creazione e l'uso dell'elemento cromatico – che potremmo definire 'ipernaturalistico' nel senso che i colori naturali si trasformano da modelli della mimesi pittorica in elementi primari della tavolozza del poeta, predisposti per la realizzazione di nuove sfumature – sono qui descritti accentuando l'ossessione stilistica di una ricerca che mira a ritrovare la perfetta coincidenza tonale dell'originale figurativo. Ma, in realtà, fra i colori della poesia pasoliniana ci sono tracce frequenti di questi cromatismi ipernaturalistici, già a partire da *Picasso*:

La prima tela dalla scorza intensa
e rósa, in un gemmante arabesco
quasi artigiano, dipinta con terra

e nascosto fuoco [...],

[...] ardente e affumicata
la superficie i suoi toni inanella,

ceree corolle su zolla disseccata.

(PI 788)

La terra, il fango, il fuoco, la cera, il latte, il sangue sono le sostanze naturali e archetipiche che colorano i versi delle *Ceneri*, attraverso la derivazione di lemmi aggettivali dal valore cromatico («terreo», «cereo», «latteo», «sanguigno»). L'«umidità che chiazza i muri» del cimitero degli inglesi, in cui è sepolto Gramsci, ricorda un'altra umidità, in un itinerario regressivo verso il tempo ancestrale della scoperta

⁴¹ Idem, *La ricotta*, in *Ali dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965, ora la versione del testo precedente alle correzioni finalizzate all'inclusione in *Ali dagli occhi azzurri* si trova in *Per il cinema*, I, cit., pp. 343-344.

del colore.⁴² Il *pastiche* sinestetico, creato per rendere *en poète* la furia espressiva dei quadri di Zigaina («un ringhio osannante,/ impastato di luce, di sudore umano,/ del puzzo del vecchio e innocente branco// dei cavalli ammassati in un fulgore di rame», QF 814), dà il senso di come la tecnica, pittorica e poetica, sia sempre «occasione sacralizzante della comunione tra artista e mondo».⁴³

La scelta dei materiali per dipingere i suoi versi, come pure i suoi quadri,⁴⁴ è compiuta da Pasolini in funzione di una ieratica esplorazione delle misteriose viscere della Realtà, per rubare ad essa i riposti segreti della sua articolazione dialettica, in cui la vita e la morte si convertono senza sosta l'una nell'altra.

Le poche occorrenze di «sangue»⁴⁵ che macchiano i versi delle *Ceneri* hanno una funzione quasi esclusivamente cromatica, ricordano la coloritura sacrificale che è il fondamento ineluttabile di ogni trasformazione storica, che porta dentro di sé i segni originari della Creazione. Il «colore più antico», il colore del sangue, in cui si incontrano natura e tradizione figurativa, storia e mito, sfumature ideologiche e tonalità archetipiche, può ancora disegnare il futuro a patto che rinnovi il gesto infantile di un bimbo che infrange il candore di un bianco lenzuolo, a condizione che porti con sé il senso ieratico dell'oltraggio alla purezza; allora nel suo «smarrirsi cartaceo conserverà, morto, il suo rossore», nel suo affidarsi a materiali umili e quotidiani, la carta o il compensato, manterrà la forza del passato protesa verso il domani.

Questo vale per i quadri di Guttuso, che rinnovano la forza espressiva della tradizione manierista attraverso la violenta infrazione del segno deformante, e la degradazione del supporto pittorico, dal legno della sublime arte antica al compensato della caotica arte moderna.

⁴² Pasolini ricorda, in più occasioni, che le macchie di umidità sui muri di un cortiletto sono una delle prime immagini che ritornano dal tempo perduto della sua infanzia, cfr. P.P. Pasolini, *Quaderni rossi*, in *Appendice ad «Atti impuri»*, in *Romanzi e racconti*, I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. 138.

⁴³ F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura* cit., p. 156.

⁴⁴ Riguardo all'opera grafica pasoliniana e, in particolare, in riferimento alle originali sperimentazioni pittoriche, all'uso di tecniche originali e materiali inusuali cfr. P.M. De Santi, *Pasolini fra cinema e pittura*, «Bianco e Nero» (4), 1985, pp. 18-19.

⁴⁵ Poche occorrenze, cioè 8, rispetto alle 17 dell'*Usignolo*, e soprattutto marcate dalla funzionalità cromatica.

Ora eccolo nelle nostre mani
 non più incarnato alle tele o ai legni
 in macchine di bellezza sublime, richieste
 dal meriggio della potenza.

Un ingenuo rosso maldestro, appiccicato
 alla carta o al compensato
 come un baffo o uno sgorbio, legato
 alla freschezza casuale e arbitraria
 di un atto espressivo che non si vuole esaurire.
 [...]

Ma è fatale che oltre questi anni
 il casuale diventi definitivo,
 l'arbitrario assoluto.
 I significati diverranno cristalli:
 e il rosso riprenderà la sua storia
 come un fiume scomparso nel deserto.
 Il rosso sarà rosso, il rosso dell'operaio
 e il rosso del poeta, un solo rosso
 che vorrà dire realtà di una lotta,
 speranza, vittoria e pietà.⁴⁶

Ma lo stesso discorso vale anche per il rosso della bandiera. Essa potrà rinnovare la sua forza nella misura in cui accetti di farsi straccio, «un nulla carico di qualcosa che fu rosso, ed è: ma come spettro fragrante»,⁴⁷ materia residuale di una battaglia che ha esaurito nel decennio precedente la sua carica rivoluzionaria ma porta ancora, nel colore, la disperata vitalità del suo riscatto: questo potrà realizzarsi soltanto se il suo rosso sarà il ricordo dell'imperativo morale che impone che debba «in ogni istituzione/ sanguinare, perché non torni mito,/ continuo il dolore della creazione» (PV 854).

Il rosso, dunque, è l'equivalente cromatico della cenere, il segno visibile di una realtà che rinnova incessante il processo della Creazione, in un continuo ricominciare daccapo, *ab initio*, in un persistente ripartire dai detriti dell'esperienza che si è appena consumata, nella rinuncia costante ad ogni possesso definitivo e ad ogni conquista assoluta.

⁴⁶ P.P. Pasolini, *20 disegni di Renato Guttuso* cit., p. 2390.

⁴⁷ Idem, *La ricotta* cit., p. 344.

La scrittura poetica pasoliniana delle *Ceneri di Gramsci* si nutre del sangue versato dal sacrificio delle certezze acquisite nel decennio precedente, si alimenta della cenere rimasta dal rogo delle passioni bruciate nella fedeltà agli ideali resistenziali, percorrendo l'intera parabola che va dalla speranza al disinganno, senza che questo si configuri, però, come un itinerario lineare, ma piuttosto impregnato di una circolarità dialettica in cui un polo si rovescia costantemente nell'altro.

Muta, in qualunque notte, il congegno
che fa la conoscenza luce dell'oggetto.

E la vita riappare più viva: segno
che qualcosa, in chi la viveva, muore.
Essa è proceduta nel disegno

che non ha fine...

(PV 853)

Stefano Lazzarin

Un Homme qui dort di Georges Perec,
o l'arte allusiva al servizio della
delegittimazione dell'eroe

1. Nella finzione di un celebre racconto di Borges, Pierre Menard intraprende la straordinaria impresa di riscrivere «parola per parola e riga per riga»¹ il *Chisciotte*, trecento anni dopo la sua composizione. Di un intervallo cronologico più breve – poco più di mezzo secolo – si compiace Georges Perec, che nella *Vie mode d'emploi* riscrive letteralmente un racconto di Kafka, *Erstes Leid (Primo dolore)*. Ecco il testo kafkiano, nella classica traduzione francese di Alexandre Vialatte (1948) utilizzata da Perec; segnalo in nota le varianti che quest'ultimo introduce nel modello.²

un trapéziste, poussé d'abord³ par la seule ambition de se perfectionner, puis par une habitude devenue tyrannique, avait⁴ organisé sa vie de telle sorte qu'il pût rester sur son trapèze nuit et jour aussi longtemps qu'il travaillait dans le même établissement. Des domestiques se relayaient pour pourvoir à tous ses besoins, qui étaient d'ailleurs très restreints; ces gens attendaient sous le trapèze et faisaient monter ou descendre tout ce qu'il fallait à l'artiste dans des récipients fa-

¹ Il racconto è *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*, appartenente alla raccolta *Finzioni (Ficciones)*, 1944); la citazione è tratta da J.L. Borges, *Tutte le opere*, 2 voll., a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1991, I, p. 653.

² Cfr. rispettivamente F. Kafka, *Premier chagrin (Erstes Leid)*, 1922), in *La Colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris, Folio, 1991, pp. 55-57; e G. Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978), Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 71.

³ Cfr. G. Perec, *La Vie mode d'emploi* cit., p. 71: «Poussé d'abord».

⁴ Cfr. *ibidem*: «il avait».

briqués spécialement à cet effet. Cette façon de vivre n'entraînait pour l'entourage aucune véritable difficulté; ce n'était que pendant les autres numéros du programme qu'elle devenait un peu gênante: on ne pouvait dissimuler que le trapéziste fût resté là-haut, et le public, bien que fort calme en général, lassait parfois errer un regard sur l'artiste. Mais la direction n'en voulait pas à cet homme, car⁵ c'était un acrobate extraordinaire qu'on n'eût jamais pu remplacer. On se plaisait à reconnaître d'ailleurs qu'il ne vivait pas ainsi par espièglerie, que c'était pour lui la seule façon de se tenir constamment en forme et de posséder toujours son métier dans la perfection. [...] Il eût donc vécu dans le calme sans les inévitables voyages de ville en ville qui lui pesaient énormément.⁶

L'impresario faisait tout pour abrégier le plus possible ses souffrances: dans les agglomérations urbaines, on employait des automobiles de course, on roulait de nuit ou de grand matin à toute allure dans les rues désertes; mais on allait toujours trop lentement pour l'impatience de l'artiste; dans le train on faisait réserver un compartiment tout entier où il pouvait chercher à vivre un peu comme sur son trapèze, et se coucher dans le filet; ce trapèze, à l'étape, on l'installait longtemps avant l'arrivée de l'acrobate, toutes les portes étaient tenues grandes ouvertes et tous les couloirs dégagés, et cependant l'impresario vivait toujours l'un des plus beaux moments de sa vie quand il voyait l'artiste poser le pied sur l'échelle de corde, grimper rapide comme l'éclair et se percher enfin là-haut.⁷

Naturalmente, l'inserimento di una citazione tanto lunga nel testo della *Vie mode d'emploi* rende necessarie alcune piccole operazioni di adattamento: come avverte il *Post-scriptum* che chiude il romanzo, le citazioni che compaiono al suo interno sono «parfois légèrement modifiées».⁸ Così, per esempio, il primo capoverso della storia di Rorschash mescola, con tecnica centonaria, due tessere kafkiane appartenenti allo stesso racconto:

[Perec] La foule se pressait dans *les music-halls* et les cirques où il se produisait pour le voir, *non seulement exécuter ses tours, mais faire la sieste, se laver,*

⁵ Cfr. *ibidem*: «ne lui en voulait pas car».

⁶ Cfr. *ibidem*: «dans la perfection. Le problème devenait plus difficile à résoudre lorsque les contrats s'achevaient et que le trapéziste devait se transporter dans une autre ville».

⁷ Cfr. *ibidem*: «dégagés pour que l'acrobate pût sans perdre une seule seconde rejoindre ses hauteurs. “Quand je le voyais, écrit Rorschash, poser le pied sur l'échelle de corde, grimper rapide comme l'éclair et se percher enfin là-haut, je vivais toujours l'un des plus beaux moments de ma vie”».

⁸ *Ibidem*, p. 695.

s'habiller, boire une tasse de chocolat, sur l'étroite barre du trapèze, à trente ou quarante mètres du sol.⁹

[Kafka, I] Un trapéziste – l'art que ces acrobates exercent dans les airs sous le dôme *des grands music-halls*, est, on le sait, l'un des plus difficiles auxquels l'homme puisse s'élever – [...].

[Kafka, II] [U]n employé s'étant égaré l'après-midi dans la salle vide lançait parfois un regard pensif vers ces hauteurs où le trapéziste, ignorant qu'on le vît, *se reposait ou exécutait ses tours*.¹⁰

È rimasta quasi intatta, comunque, la movenza stilistica che introduce il mutamento catastrofico della vicenda e ne prepara lo scioglimento (il primo dolore dell'acrobata di Kafka, il suicidio di quello di Perec): «*Et c'est ainsi qu'un jour [...] le trapéziste appela doucement l'imprésario*», «*Il vint un jour hélas où le trapéziste refusa de redescendre*». ¹¹ È pur vero che il cambiamento è indotto in Kafka da una crisi professionale ed esistenziale dell'acrobata («*Cette barre unique dans les mains... est-ce une vie?*»¹²), in Perec, invece, dall'estremizzazione del suo destino di solitudine e irraggiungibilità: se il personaggio kafkiano si interroga sulle proprie sorti di artista e comincia a commisurarne tutta l'amarezza, quello di Perec ha già compiuto la sua scelta, e ne assume le conseguenze logiche e paradossali con coerenza, fino alla morte. Ma quel che più conta è che l'ipotesi tragica fosse già inscritta nel finale kafkiano, in cui l'impresario contempla angosciato il trapezista dormiente:

Ces idées qui le tourmentaient, puisqu'elles lui étaient déjà venues, pourraient-elles jamais cesser complètement? Ne reviendraient-elles pas encore plus violemment? *N'étaient-elles pas un danger de mort?* Et, de fait, au milieu du sommeil en apparence paisible qui avait succédé aux pleurs, l'imprésario crut voir les premières rides commencer à se graver dans le front du trapéziste qui était lisse comme celui d'un enfant.¹³

⁹ *Ibidem*, p. 70; corsivi miei.

¹⁰ F. Kafka, *Premier chagrin* cit., rispettivamente pp. 55 e 56; corsivi miei. Le «hauteurs» del secondo passo kafkiano compaiono poi nel finale della citazione perechiana («rejoindre ses hauteurs»).

¹¹ Cfr. rispettivamente F. Kafka, *Premier chagrin* cit., p. 57, e G. Perec, *La Vie mode d'emploi* cit., p. 71; corsivi miei.

¹² F. Kafka, *Premier chagrin* cit., p. 58.

¹³ *Ibidem*, pp. 58-9; corsivo mio.

2. Quanto precede riguarda soprattutto le modalità dell'innesto o, se vogliamo, la tecnica del plagio; ma quali le motivazioni? Cosa spinge Perec a perpetrare questo divertito furto letterario? È verosimile che nella scelta del passo kafkiano abbia contato l'immagine dell'artista-acrobata che vi compare: Perec doveva sentirla come a sé congeniale. Tutta la sua carriera testimonia una straordinaria abilità di giocoliere delle forme, di funambolo della letteratura; e non è certo un caso se altre figure di acrobati compaiono qua e là nei suoi libri: per restare alla *Vie mode d'emploi*, ricorderemo il criceto-acrobata Polonius.¹⁴ Da questo punto di vista, la riscrittura di *Erstes Leid* costituisce l'ennesimo capitolo di una storia lunghissima, magistralmente ricostruita da Jean Starobinski: quella della fortuna del «ritratto dell'artista da saltimbanco» nella letteratura e nell'arte degli ultimi due secoli.¹⁵ Fra tanti illustri modelli, Perec se ne è trovato uno di illustre e poco 'appariscente' al tempo stesso (non è menzionato, in ogni caso, dal critico svizzero); e a noi non resterebbe che epilogare sulle sorti dell'artista, nonché sui vari significati che la stessa metafora può assumere in contesti storici e culturali diversi.

Ma forse le motivazioni fondamentali sono legate non solo e non tanto al nome di Kafka, bensì a quello, che abbiamo già pronunciato, di Borges. Non era forse Borges che raccomandava di leggere l'*Odissea* come riscrittura dell'*Eneide*, e di attribuire l'*Imitatio Christi* a Céline? Seguendo le sue indicazioni e prestandoci al gioco di Perec, possiamo oggi leggere *Erstes Leid* come se fosse stato scritto nella Francia di Giscard d'Estaing... Il gusto dell'«anacronismo deliberato e delle attribuzioni erranee»¹⁶ rappresenta uno degli elementi della poetica borgesiana che più vistosamente passano nella teorizzazione dell'OULIPO; da Borges e attraverso Queneau e Perec, esso giungerà fino ai rappresentanti italiani della letteratura potenziale, Calvino e Manganelli.¹⁷

¹⁴ Cfr. G. Perec, *La Vie mode d'emploi* cit., pp. 485-486. Naturalmente, non sarebbe esatto ridurre l'opera di Perec all'elemento ludico: la sperimentazione formale convive con una forte ambizione conoscitiva, il virtuosismo e l'enigmistica letteraria, con un intento di rappresentazione 'realistica' delle cose che lo scrittore dichiara a più riprese. L'*acrobata*, insomma, mette la sua infinita destrezza al servizio del *pittore*: ma questa è un'altra storia, che forse racconteremo un'altra volta.

¹⁵ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), Paris, Flammarion, 1983.

¹⁶ J.L. Borges, *Pierre Menard* cit., p. 658.

¹⁷ Sul significato dell'esempio borgesiano e della teorizzazione dell'OULIPO per questi

Oltreché raffinato cultore dell'anacronismo e perturbatore delle rassicuranti sequenze cronologiche della storia letteraria, Borges è senz'altro il teorico più coerente della letteratura come menzogna,¹⁸ e del gaudio che premia l'attività del falsario di letteratura. Anche in questo caso, insomma, Perec gli deve molto; o forse, senza porre necessariamente la questione in termini di influenza, sarà comunque lecito classificare Borges fra i precursori di Perec, proprio come Borges aveva classificato Lord Dunsany e Léon Bloy fra i precursori di Kafka.¹⁹ La giustificazione prima del furto consisterà allora nel rapinoso piacere del furto stesso: più esattamente, nel vero e proprio 'circuito euforico' che il furto istituisce. Come mostra il quasi contemporaneo *Un Cabinet d'amateur*, infatti, il processo di falsificazione coinvolge falsario e collezionista, truffatore e vittima, autore e lettore, garantendo piacere a entrambi: l'autore-falsario trae il proprio dal buon esito dell'inganno ordito, il lettore-collezionista, un po' masochisticamente, dal raggio subito, ed entrambi dalla verosimiglianza della macchinazione. Ecco il finale del *Cabinet*:

Des vérifications entreprises avec diligence ne tardèrent pas à démontrer qu'en effet la plupart des tableaux de la collection Raffke étaient faux, comme sont faux la plupart des détails de ce récit fictif, conçu pour le seul plaisir, et le seul frisson, du faire-semblant.²⁰

Questa 'poetica della falsificazione' è uno dei presupposti retorici della *Vie mode d'emploi*; Perec, che ha sempre amato la vertigine della *mise en abyme*, non esita a dirlo chiaramente all'interno del suo romanzo di romanzi. Alcuni episodi sono particolarmente significativi; più di tutti, forse, la storia di James Sherwood, acquirente di un contraffatto *Vase du Calvaire*. L'ipotesi più ingegnosa ma anche più plausibile su Sherwood e sul suo problematico comportamento viene

scrittori si può vedere il mio saggio «Centuria». *Le sorti del fantastico nel Novecento*, «Studi Novecenteschi» XXIV (53), 1997, pp. 99-145, in part. pp. 116-122.

¹⁸ Adopero la nota formula manganelliana: cfr. G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* (1967), Milano, Adelphi, 1985.

¹⁹ Alludo al saggio *Kafka e i suoi precursori*, appartenente alla raccolta *Altre inquisizioni (Otras inquisiciones)*, 1952): cfr. J.L. Borges, *Tutte le opere cit.*, I, pp. 1007-1009.

²⁰ G. Perec, *Un Cabinet d'amateur* (1979), Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 125; corsivo mio. «Quasi contemporaneo» perché *Un Cabinet d'amateur* esce un anno dopo *La Vie mode d'emploi*.

espressa da Ursula Sobieski, che all'*affaire* dedica un libro: Sherwood avrebbe,

dès le début, deviné qu'il s'agissait d'une mystification: il n'aurait pas payé pour le vase, mais pour la mise en scène, se laissant appâter, répondant au programme préparé par le soi-disant Shaw avec un mélange adéquat de crédulité, de doute et d'enthousiasme, et trouvant à ce jeu un dérivatif à sa mélancolie plus efficace encore que s'il s'était agi d'un vrai trésor.²¹

Proprio come Sherwood, il lettore paga per la messa in scena del testo, per il suo carattere fittizio. Il che potrebbe spiegare, almeno in parte, il carattere letterale della maggior parte delle citazioni che compaiono nella *Vie mode d'emploi*: l'autore-falsario cercherebbe insomma di avvicinare il più possibile il falso all'originale, con il duplice, contraddittorio scopo di ingannare il lettore e fare in modo che si renda conto dell'inganno, affinché ne tragga il piacere della *mise en scène* e del *faire-semblant*.

3. La citazione di *Erstes Leid* rappresenta uno dei casi più appariscenti di intertestualità (o forse sarebbe più esatto dire ipertestualità²²) all'interno della *Vie mode d'emploi*: la lunghezza del testo citato e la quantità minima degli interventi di modificazione, interpolazione, ridistribuzione, rendono molto probabile il riconoscimento della fonte. D'altra parte, lo studio degli avantesti²³ rivela che, per quanto eclatante, l'esempio non è affatto isolato, anzi: esso ci appare emblematico del funzionamento del sistema ipertestuale del romanzo. Come si accennava sopra, infatti, nella *Vie mode d'emploi* le citazioni hanno quasi sempre carattere letterale, e le modifiche intervengono di preferenza ai bordi del testo citato, appunto per consentirne l'innesto. Così è per Kafka, così è per gli altri autori del pantheon di Perec, elencati con puntiglio tutto perechiano nel già citato *Post-scriptum*:

²¹ Idem, *La Vie mode d'emploi* cit., p. 130.

²² Secondo la terminologia di G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), Paris, Seuil, 1992.

²³ Cfr. G. Perec, *Cahier des charges de «La Vie mode d'emploi»*, a cura di H. Hartje, B. Magné e J. Neefs, Paris, Éditions du CNRS et Zulma, 1993.

René Belletto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcolm Lowry, Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez, Harry Mathews, Hermann Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Jules Verne, Unica Zürn.²⁴

Ci si può chiedere se questa predilezione per le forme più smaccate della memoria letteraria sia costante, o se invece altri testi di altre epoche rivelino predilezioni d'altro tipo. La questione potrà sembrare oziosa, e gli interrogativi che suscita, di portata molto ristretta; eppure, l'indagine sulle fonti letterarie – lungi dal rimanere un gioco elegante, l'ennesima acrobazia compiuta questa volta dal critico – permette talora di entrare nel laboratorio dello scrittore: di afferrarne le intenzioni, di toccare, per così dire, i centri nevralgici dell'opera. Il percorso che abbiamo scelto ci conduce a monte del dittico degli anni 1978-1979, verso la fine degli anni Sessanta, e all'altezza della terza prova narrativa di Perec: stiamo parlando dell'*Homme qui dort* (1967).

Sui modelli letterari di questo romanzo, e sui fenomeni intertestuali che vi si producono, siamo meno informati di quanto non fossimo sulla *Vie mode d'emploi*: anche perché manchiamo, nella fattispecie, dei materiali avantestuali che illuminano la genesi del romanzo più tardo. Ci aiuta qualche dichiarazione dell'autore: per esempio quella che compare in una lettera a Eugen Helmlé, traduttore tedesco di *Un Homme qui dort*, in cui Perec confessa di aver «appelé à [s]on secours» – durante il lavoro di redazione – «une bonne demi-douzaine d'auteurs, parmi lesquels Kafka, Melville, Dante, Joyce, etc.»,²⁵ o un'opinione riportata dall'amico Bernard Noël, secondo cui *Un Homme qui dort* sarebbe stato scritto «en quelque sorte entre une phrase de

²⁴ G. Perec, *La Vie mode d'emploi* cit., p. 695.

²⁵ Citata da D. Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1994, p. 382, poi ripresa da Stéphane Bigot nell'ottimo *Dossier* critico accluso a una recente edizione del romanzo: cfr. G. Perec, *Un Homme qui dort* (1967), dossier de S. Bigot, Paris, Folio, 1998, p. 182. Mi servirò a più riprese di questo lavoro che, oltre a contenere un piccolo regesto delle fonti letterarie del romanzo (cfr. la parte intitolata *Un texte puzzle*, pp. 182-91), fornisce qualche indicazione utile per collocarlo sullo sfondo dell'«art de la citation» perechiano (*ibidem*, p. 182).

Kafka et une nouvelle [...] de Melville qui s'appelle *Bartleby l'écrivain*».²⁶ Le affermazioni più preziose si leggono però in un'intervista del 1965, l'anno in cui viene pubblicato il primo romanzo *Les Choses* (*Un Homme qui dort* sarebbe uscito due anni dopo: ma l'elaborazione del nuovo libro era ormai tanto avanzata che l'autore poteva parlarne a suo piacimento). In questa occasione Perec insiste soprattutto sull'importanza di Melville, e paragona se stesso, scrittore reale, a uno scrittore fittizio; non saremo soverchiamente stupiti di apprendere che si tratta di Pierre Menard:

Bien sûr, mon ambition n'est pas de réécrire le *Quichotte*, comme le Pierre Ménard de Borges, mais je voulais par exemple refaire la nouvelle de Melville que je préfère, *Bartleby the Scrivener*. C'est un texte que j'avais envie d'écrire: mais comme il est impossible d'écrire un texte qui existe déjà, j'avais envie [...] de faire un autre, enfin le même *Bartleby*, mais un peu plus... comme si c'était moi qui l'avais fait.²⁷

Infine, val la pena di menzionare un ultimo parere; siamo questa volta nel 1967, il romanzo è già uscito e Perec viene invitato a tenere una conferenza su *Pouvoirs et limites du romancier français contemporain*. Ne approfitta allora per stabilire saldamente, accanto a Melville, la posizione di Kafka:

pour *Un Homme qui dort*, la lecture, [...] pendant des semaines et des semaines, d'une nouvelle de Melville qui s'appelle *Bartleby the Scrivener* et des *Méditations sur la souffrance, le péché et le vrai chemin* de Kafka [...] m'a conduit presque nécessairement [...] au livre que j'ai produit.²⁸

Naturalmente, tutte queste citazioni valgono per quello che sono, opinioni d'autore; non vorremmo prenderle troppo alla lettera, e troppo presto: incombe il rischio dell'*intentional fallacy*. Le lasceremo

²⁶ Citata da B. Magné, *Quelques pièces pour un blason, ou les sept gestes de Perec*, in P. Perec (a cura di), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 216.

²⁷ *Le Bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux*, propos recueillis par M. Benabou et B. Marcenac, «Les Lettres Françaises», 2 dicembre 1965, citato da S. Bigot, *Dossier cit.*, p. 186.

²⁸ *Pouvoirs et limites du romancier français contemporain*, conferenza tenuta il 5 maggio 1967, citata sempre da S. Bigot, *Dossier cit.*, p. 189.

perciò in posizione liminare, e passeremo a compiere qualche sondaggio che servirà anche, inizialmente, a familiarizzarci con l'opera e con i suoi significati.

4. Partiamo, e anzi ripartiamo, da Kafka, che è un punto di riferimento costante in tutta l'opera di Perec: uno dei pochi scrittori letti e riletti con amore immutato.²⁹ *Un Homme qui dort* fornisce conferme importanti, a partire dall'epigrafe:

Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul.³⁰

In questo passo kafkiano compare già il 'tu' che caratterizzerà il monologo incessante dell'*homme qui dort* con se stesso, e compaiono i temi fondamentali dell'ascolto, dell'attesa, del silenzio, della solitudine: è una sorta di emblema, o epitome, del romanzo di Perec. Ma altri prestiti, più o meno circostanziati, sono reperibili qua e là. Sembra per esempio di ascendenza kafkiana l'immagine del doppio servizievole, che l'*homme qui dort* spedisce per le strade a ottemperare ai propri doveri, come faceva il personaggio regressivo e incline alle fantasie autocompensatorie di *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (*Preparativi di nozze in campagna*):

[Kafka] pourquoi ne ferais-je pas ce que je faisais toujours, étant enfant, dans les affaires dangereuses? Je n'ai même pas besoin d'aller moi-même à la campagne, ce n'est pas nécessaire. J'y envoie mon corps habillé. S'il se dirige en vacillant vers la porte de ma chambre, ce vacillement n'indique pas sa peur, mais sa nullité. Et ce n'est pas non plus parce qu'il est ému qu'il trébuche dans l'escalier, qu'il sanglote en prenant le train et, une fois à la campagne, mange son dîner en

²⁹ Come rivela un passo autobiografico di *W ou le souvenir d'enfance*: «je lis peu, mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau; je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance, que je relise vingt pages, trois chapitres ou le livre entier» (G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, 1993, p. 195).

³⁰ Idem, *Un Homme qui dort* (1967), Paris, Folio, 1994, p. 9. Della citazione, di cui riporto solo un frammento, Perec fornisce anche gli estremi: F. Kafka, *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin* (si tratta dell'ultimo aforisma delle *Méditations*; lo si può leggere in *Préparatifs de noce à la campagne*, a cura di M. Robert, Paris, Gallimard, 1957, pp. 65-66).

pleurant. Car moi, pendant ce temps, je suis couché dans mon lit sous une couverture brune tirée tout uniment sur moi [...].³¹

[Perec] Tu ne bouges pas. Tu ne bougeras pas. Un autre, un sosie, un double fantomatique et méticuleux fait, peut-être, à ta place, un à un, les gestes que tu ne fais plus: il se lève, se lave, se rase, se vêt, s'en va. Tu le laisses bondir dans les escaliers, courir dans la rue, attraper l'autobus au vol, arriver à l'heure dite, essoufflé, triomphant, aux portes de la salle.³²

Soprattutto, un'intera sezione dell'*Homme qui dort*, la tredicesima,³³ è una sorta di omaggio a Kafka: una storia *à la manière de*. La fonte non è dichiarata, ma Perec la indica in modo inequivocabile – seppur implicito – attraverso un'immagine sviluppata con abbondanza di particolari, quella dell'animale nella sua tana che attende con inquietudine e angoscia l'arrivo del predatore:

Mais tu fais si peu de bruit! Il peut [soggetto: il vicino di casa dell'*homme qui dort*] seulement déceler ta présence, et, s'il y est attentif, c'est qu'il a peur, c'est que tu l'inquiètes: il est comme ce vieux blaireau dans son terrier jamais trop bien protégé, qui entend non loin de lui un bruit qu'il ne parvient jamais à localiser vraiment, un bruit qui n'augmente jamais mais ne diminue jamais, qui ne cesse jamais. Il cherche à se protéger, il tente maladroitement de te tendre des pièges, de te faire croire qu'il est puissant, qu'il ne te craint pas, qu'il ne tremble pas: mais il est si vieux! Il n'a plus que la force de compter et de recompter sans cesse sa fortune, de la changer à tout instant de cachette.³⁴

Il testo cui si allude è, lo si sarà capito, *Der Bau (La tana)*. Perec ne fornisce un riassunto e crea al tempo stesso, nel giro di poche righe, un *pastiche* che ripete alcune movenze stilistiche inconfondibilmente kafkiane:

Mais peut-être, sans le savoir, symbiose muette, lui appartiens-tu aussi? *Peut-être* est-il comme toi, qui guettes sa toux, ses sifflements, ses bruits de tiroir, *peut-être* le bruit de la tasse que tu reposes sur l'étagère, le froissement des jour-

³¹ F. Kafka, *Préparatifs de nocce à la campagne (Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, 1907)*, in *Oeuvres complètes*, 4 voll., a cura di C. David, Paris, Gallimard, 1976-1989, II, p. 83.

³² G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 19.

³³ *Ibidem*, pp. 123-130 (le sezioni del romanzo, in tutto sedici, sono prive di numerazione).

³⁴ *Ibidem*, p. 129.

naux que tu prends et reprends, [...] sont-ils pour lui [...] l'épais tissu du temps qui s'écoule, de la vie qui demeure. *Peut-être* tente-t-il désespérément de te connaître, *peut-être* interprète-t-il sans fin chaque signe perçu: qui es-tu, que fais-tu, toi qui froisses des journaux, toi qui restes plusieurs jours sans sortir, ou plusieurs jours sorti sans rentrer?

Mais tu fais si peu de bruit! [...] Il cherche à se protéger, il tente maladroitement de te tendre des pièges, de te faire croire qu'il est puissant, qu'il ne te craint pas, qu'il ne tremble pas: *mais il est si vieux!*³⁵

Ecco un eloquente riscontro kafkiano:

Je ne veux pas dire qu'il ait plus de flair que je n'en ai; *peut-être* m'ignore-t-il autant que je l'ignore. *Mais il existe des ravisseurs acharnés* qui fouissent aveuglément [...]. *Evidemment*, j'ai l'avantage d'être chez moi, de connaître toutes les routes et toutes les directions. Le ravisseur risque facilement de devenir ma victime, et une victime d'un goût fort délicat. *Mais je me fais vieux*, je suis moins fort que beaucoup d'autres et j'ai tant d'ennemis!³⁶

A Kafka sono prese in prestito anche strutture di tipo logico-argomentativo. Il lettore di *Der Prozess (Il processo)* e di *Das Schloss (Il castello)* sa che un meccanismo logico particolare presiede all'organizzazione del discorso in aree talora molto estese di questi romanzi. Una legge di proporzionalità inversa regola il rapporto fra percezione e interpretazione; quanto più la percezione è precisa, tanto più l'interpretazione è indecisa, aleatoria:

Tu as beau écouter, tendre l'oreille, l'appliquer contre la cloison, finalement, tu ne sais presque rien. Il semble que plus la précision de ta perception augmente, plus la certitude de tes interprétations diminue.³⁷

Da qui una serie di ipotesi razionalizzanti che vengono inesorabilmente sconfessate nel momento stesso della loro enunciazione.³⁸

³⁵ *Ibidem*, pp. 128-9; corsivi miei.

³⁶ F. Kafka, *Le Terrier (Der Bau, 1923-1924)*, in *La Colonie pénitentiaire* cit., pp. 116-117; corsivi miei. Le stesse strutture sintattiche ritornano alle pp. 148 e 161.

³⁷ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 127.

³⁸ Come avviene *ibidem*, pp. 127-128.

5. Nella sezione perechiana che stiamo leggendo *à la lumière de Kafka*, il vicino di casa rappresenta, sotto molti punti di vista, un *alter ego* dell'*homme qui dort*. Entrambi vivono in solitudine e sono assai abitudinari;³⁹ entrambi spiano con attenzione minuziosa i rumori dell'altro, per farsi un'idea del suo aspetto e delle sue attività,⁴⁰ entrambi si dedicano con pertinacia a occupazioni esasperatamente ripetitive, e inutili o probabilmente tali.⁴¹ Queste attività faticose e vane rinviano agli incessanti lavori di riordinamento e risistemazione dell'animale kafkiano («Ainsi suis-je toujours en état d'entreprendre de nouveaux rangements»⁴²). La prossimità logistica delle camere dei due personaggi di Perec crea un legame che esclude tutti coloro che non abitano allo stesso piano dell'edificio,⁴³ si tratta di un rapporto simbiotico e speculare al tempo stesso:

sa vie t'appartient, ses bruits sont à toi, puisque tu les écoutes, les attends, puisqu'ils te maintiennent en vie. [...] Mais peut-être, sans le savoir, symbiose muette, lui appartiens-tu aussi?⁴⁴

³⁹ Cfr. *ibidem*, p. 124: «[il n'est pas] obligatoire d'imputer à sa vieillesse ni sa solitude, car, *comme toi*, il ne reçoit jamais personne dans sa chambre, [...] ni l'emploi plus que rituel de son temps; ce dernier point tendrait plutôt à démontrer qu'il est, *un peu comme toi encore*, homme d'habitudes, mais sans doute, alors, avec un peu plus de sérénité que toi» (corsivi miei).

⁴⁰ Cfr. *ibidem*, p. 123: «Parfois, pendant des soirées entières, [...] tu écoutes ton voisin aller et venir. [...] Tu essayes souvent d'imaginer son allure, son visage, ses mains, ce qu'il fait, son âge, ses pensées. Tu ne sais rien de lui, tu ne l'as même jamais vu» (si veda inoltre il passo delle pp. 128-9 già citato alla fine del nostro § 4). Analogamente, il personaggio kafkiano si chiede quanto conosca di lui il suo misterioso nemico (cfr. F. Kafka, *Le Terrier* cit., p. 164: «il est très important de savoir s'il connaît mon existence et ce qu'il en connaît»), e azzarda ipotesi sulla sua forza e apparenza fisica (cfr. pp. 157-158). Val la pena di ricordare anche un altro testo kafkiano, che porta un titolo senz'altro appetitoso per Perec come *Der Nachbar* (*Il vicino*, 1917): ritroviamo qui due vicini di casa che approfittano di muri straordinariamente sottili per ascoltare quel che fa l'altro.

⁴¹ *L'homme qui dort*: contemplazione delle crepe del soffitto (G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 53), solitari con le carte da gioco (pp. 71 ss.), rilettura ossessiva di un romanzo poliziesco (p. 89), ecc.; il vicino di casa: «son activité essentielle, quand il est dans sa chambre, consiste, le matin comme le soir, à fermer ou à ouvrir, ou à fermer et à ouvrir, des tiroirs» (p. 125).

⁴² F. Kafka, *Le Terrier* cit., p. 120.

⁴³ Cfr. G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 124: «comme si ce dernier étage de l'immeuble, dont vous êtes, à ta connaissance, *les seuls occupants*, présentait depuis peu quelque danger pour la sécurité de ceux qui auraient pu être tentés, jadis, d'y accéder» (corsivo mio).

⁴⁴ *Ibidem*, p. 128. Parlo di «specularità» perché altrove Perec descrive una sottilissima parete, sorta di piano speculare interposto, che separa le due vite parallele, e rinvia a una il ri-

L'unica differenza su cui venga posto l'accento è relativa all'età; tuttavia, a paragone della supposta anzianità del vicino («Il doit être vieux, à en juger par sa toux un peu rauque, ses grattements de gorge, ses pas un peu traînants»⁴⁵), la giovinezza dell'*homme qui dort* è soltanto anagrafica: «Tu t'assieds sur les bancs des squares et des jardins, comme un retraité, comme un vieillard, mais tu n'as que vingt-cinq ans».⁴⁶ Vecchiaia presunta, giovinezza apparente...

Perec costruisce la tendenziale equivalenza di queste due esistenze attingendo a piene mani al suo modello. Se il vicino è esplicitamente paragonato, lo si è visto, all'animale raziocinante di *Der Bau*, l'*homme qui dort* condivide in misura altrettanto cospicua il destino del personaggio kafkiano. Egli possiede una camera che viene più volte rappresentata come spazio chiuso e silenzioso (a), accogliente e familiare (b), conosciuto fin nei minimi particolari (c), perfino magico (d):

[a] Tu reviens à Paris et tu retrouves ta chambre, ton silence.⁴⁷

[b] Ta chambre est le centre du monde. Cet antre, ce galetas en soupente qui garde à jamais ton odeur [...].⁴⁸

[c] [P]lus rien désormais ne s'offre à ta patience, même plus une fissure au plafond, même plus une veine dans le bois de l'étagère, même plus une fleur sur le papier peint.⁴⁹

[d] [C]e lieu presque magique [...].⁵⁰

L'*homme qui dort* è forse anch'egli una creatura braccata nel suo rifugio? In una circostanza, la camera viene addirittura definita «terrier», con allusione fin troppo esplicita all'ipotesto kafkiano: «ta chambre, ton antre, ta cage, ton terrier, où tu reviens chaque jour, d'où tu repars

flesso dell'altra: «La cloison qui sépare vos deux chambres est d'une minceur telle que tu entends presque sa respiration, que tu l'entends encore lorsqu'il traîne en chaussons» (*ibidem*, p. 123).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 124.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 49. Il silenzio della tana è un vero e proprio leitmotiv del testo kafkiano (cfr. F. Kafka, *Le Terrier* cit., pp. 118, 138, 165); e proprio come accade nell'*Homme qui dort*, il silenzio più 'fragoroso' è quello che accoglie il protagonista di ritorno alla tana, dopo una delle sue spedizioni: «de son silence et de son vide le terrier me salue» (*ibidem*, p. 141).

⁴⁸ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 49.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 111.

⁵⁰ *Ibidem*.

chaque jour»⁵¹ (e non sarà privo di significato che l'unica altra ricorrenza del termine nel romanzo cada all'interno della similitudine kafkiana già citata: «il est comme ce vieux blaireau dans son terrier...»). In questa camera-tana *l'homme qui dort* passa lunghi periodi di attesa e di ascolto; la metafora visiva dello spionaggio, come nel testo kafkiano, è ricorrente. E proprio come l'animale kafkiano, *l'homme qui dort* prodiga tutte le sue energie per costruirsi un rifugio inaccessibile, una difesa sicura contro il mondo esterno: ma quando crede di essere al riparo scopre che l'invasione ha già avuto luogo, ed è troppo tardi per salvarsi. Essa ha in entrambi i testi una connotazione fondamentalmente acustica:

[Kafka] la place forte a été envahie par le bruit du monde et de ses périls.⁵²

[Perec] Il aurait fallu que le temps s'arrête tout à fait, mais nul n'est assez fort pour lutter contre le temps. Tu as pu tricher, gagner des miettes, des secondes: mais les cloches de Saint-Roch [...] n'ont jamais cessé de mesurer les heures [...].⁵³

Nel finale della tredicesima sezione, in modo abbastanza inatteso, *l'homme qui dort* vorrebbe assumere per sé il ruolo dell'invasore, del produttore di rumori inquietanti:

Il ne te déplaît pas, imbécile, de croire parfois que tu le fascines, qu'il a vraiment peur: tu t'efforces de rester silencieux le plus longtemps possible; ou bien tu grattes avec un bout de bois, une lime, un crayon, le haut de la cloison qui sépare vos deux chambres, produisant un bruit minuscule et énervant.⁵⁴

Ma in realtà il suo ruolo – in perfetta coincidenza con l'animale kafkiano – è quello di vittima dell'invasione: lui stesso, avviandosi alla revisione ultima e al bilancio della sua esperienza, ne ha lucida consapevolezza («imbécile»).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² F. Kafka, *Le Terrier* cit., p. 155.

⁵³ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 141. Si veda, a riscontro, un passo che precede di molto quello citato: «Dans le silence de ta chambre, le temps ne pénètre plus» (*ibidem*, p. 51).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 130. «[T]u t'efforces de rester silencieux le plus longtemps possible» è un altro probabile ricordo kafkiano: «Plus j'y réfléchis, plus il me semble invraisemblable qu'il m'ait entendu [...]. Tant que je n'ai rien su de lui il n'a jamais pu m'entendre, car je restais silencieux» (F. Kafka, *Le Terrier* cit., pp. 164-165).

6. Kafka costituisce un'eccellente chiave d'accesso all'*Homme qui dort*. Ci ha consentito di entrare nel sistema intertestuale del romanzo; di approfondire alcuni aspetti semantici che si rivelano fondamentali per la sua interpretazione, per esempio le costanti regressive, il cronotopo della Camera come luogo *heimlich*, la tematica ricorrente dello spionaggio, dell'invasione, della persecuzione; di trovare subito un nesso con quel che accade nel più noto romanzo di Perec, *La Vie mode d'emploi*, così da non perdere di vista l'insieme dell'opera perechiana. Continueremo adesso a discorrere di memoria letteraria, ma abbandoneremo Kafka per rivolgerci a un fenomeno che nell'*Homme qui dort* risulta particolarmente visibile (e anzi non esiste, a mia conoscenza, altro testo romanzesco del Novecento che consenta di osservarlo con maggior chiarezza). Sto parlando del meccanismo che potremmo definire 'allusione negativa'.

Uno dei temi più importanti del romanzo è quello del Viaggio e del Naufragio: tema 'bifronte', nella misura in cui viaggiatore e naufrago sono ruoli quasi sempre interscambiabili. Le peregrinazioni dell'*homme qui dort* attraverso una Parigi odissiaca sono esplicitamente paragonate ai peripli mediterranei dell'eroe omerico:

Au début, [...] tu imaginais des périples compliqués qui prenaient malgré toi des allures de voyages d'Ulysse.⁵⁵

(Sia detto per inciso: sulla Parigi di Perec sembra pesare il ricordo della Dublino joyciana, e di un altro Ulisse contemporaneo, Leopold Bloom). Con il tempo, l'*homme qui dort* riesce a superare l'insidia dell'itinerario prestabilito, che implica una finalità in contraddizione con i dettami dell'Indifferenza:

Mais qu'un but soit touristique, culturel, ou bien déceptif, inepte, ou même provocateur (la rue de la Pompe, la rue des Saussaies, la place Beauvau, le quai des Orfèvres) ne l'empêchait pas d'être un but, c'est-à-dire une tension, une volonté, une émotion.⁵⁶

⁵⁵ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 86.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 87.

Egli giunge, con ostinata coerenza, all'assoluta equivalenza delle sue mete, alla 'purezza' del vagabondaggio; ed è in ciò più simile all'uomo della folla di E.A. Poe⁵⁷ che non all'avventuriero greco:

Tu te laisses aller, tu te laisses entraîner: il suffit que la foule monte ou descende les Champs-Élysées, il suffit d'un dos gris qui te précède de quelques mètres et oblique dans une rue grise; ou bien une lumière ou une absence de lumière, un bruit ou une absence de bruit, un mur, un groupe, un arbre, de l'eau, un porche, des grilles, des affiches, des pavés, un passage clouté, une devanture, un signal lumineux, une plaque de rue, la carotte d'un tabac, l'étal d'un mercier, un escalier, un rond-point...⁵⁸

Il capolinea di tale percorso è sempre l'Indifferenza, che si esercita, questa volta, nei confronti dell'atto stesso del vagabondare («Tu marches ou tu ne marches pas»⁵⁹):

Marche d'aveugle, de somnambule, tu avances d'un pas mécanique, interminablement, jusqu'à oublier que tu marches.⁶⁰

Viaggiatore instancabile, il protagonista dell'*Homme qui dort* è, contemporaneamente, naufrago volontario e compiaciuto nel rifugio inespugnabile della sua camera-isola:

Ta chambre est la plus belle des îles désertes, et Paris est un désert que nul n'a jamais traversé.⁶¹

Nel finale del romanzo, tutti questi temi vengono riutilizzati all'interno di una critica serrata del mito antropocentrico e progressista della creatività umana. Robinson, anch'egli viaggiatore e naufrago, non dimostra maggior inventività e capacità di adattamento di un qualsivoglia insetto, mosso dall'istinto della conservazione vitale:

Quelle merveilleuse invention que l'homme! [...] Combien d'histoires modèles exaltent ta grandeur, ta souffrance! Combien de Robinson, de Roquentin, de

⁵⁷ Nel racconto *The Man of the Crowd* (1840).

⁵⁸ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 88.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 93.

⁶¹ *Ibidem*, p. 52.

Meursault, de Leverkühn! Les bons points, les belles images, les mensonges: ce n'est pas vrai. Tu n'as rien appris, tu ne saurais témoigner. Ce n'est pas vrai, ne les crois pas, ne crois pas les martyrs, les héros, les aventuriers!

Seuls les imbéciles parlent encore sans rire de l'Homme, de la Bête, du Chaos. Le plus ridicule des insectes met à survivre une énergie semblable, sinon supérieure à celle qu'il fallut à l'on ne sait plus quel aviateur, victime des horaires forcenés qu'imposait une Compagnie à laquelle de surcroît il était fier d'appartenir, pour traverser une montagne qui était loin d'être la plus haute de la planète.⁶²

7. Nella sedicesima e ultima sezione dell'*Homme qui dort*⁶³ le allusioni letterarie si infittiscono, anticipando procedure di scrittura che saranno proprie della *Vie mode d'emploi*. Il passo che abbiamo appena citato ne è un esempio: sorta di centone di allusioni o di testo-puzzle, in cui le *pièces* sono rappresentate dai vari modelli letterari, che si incastrano e si sorreggono vicendevolmente. Accanto a Robinson, il viaggiatore e il naufrago, l'avventuriero e l'esploratore di Defoe, si colloca Meursault (*L'Étranger*), il martire dell'assurdo, l'incarnazione della disperata ricerca di un senso nella gratuità dell'atto. Il personaggio di Camus, a sua volta, coabita con quelli di Sartre (*La Nausée*) e Thomas Mann (*Doktor Faustus*): con Antoine Roquentin, che ritorna dall'esperienza della nausea con una conoscenza e un progetto (quello di scrivere una storia «belle et dure comme de l'acier», che faccia «honte aux gens de leur existence»⁶⁴); e con Adrian Leverkühn, che si danna ma attraverso il patto diabolico da lui firmato trova la soluzione del rebus, vince l'irrimediabile consunzione delle forme artistiche, rivoluziona la storia della musica. Tutti questi eroi dell'intraprendenza umana, e del sublime processo che, mediante il sacrificio e la sofferenza, conduce alla conquista della conoscenza, sono accomunati soltanto perché la loro storia esemplare possa essere delegittimata: su questo aspetto, che è del tutto centrale per l'interpretazione dell'*Homme qui dort*, ritorneremo. Limitiamoci per ora a osservare il versante formale dell'operazione di Perec; questa non è più letteratura, è iperletteratura: ogni frammento di testo contiene uno o più ricordi letterari, il testo

⁶² *Ibidem*, pp. 137-138.

⁶³ *Ibidem*, pp. 137-144.

⁶⁴ J.-P. Sartre, *La Nausée* (1938), in *Oeuvres romanesques*, a cura di M. Contat e M. Rybalka, con la collab. di G. Idt e G.H. Bauer, Paris, Gallimard, 1987, p. 210.

stesso si costruisce all'intersezione di infinite suggestioni, e sarebbe inconcepibile – ed è, di fatto, incomprendibile – al di fuori di questa rete significante.

Il fenomeno si accentua, addirittura, nelle pagine successive, nelle quali si assiste a una sorta di sfilata di figure emblematiche. Ecco Dedalo, il viaggiatore che ha affrontato il vagabondaggio più difficile, perché ingannevole e tortuoso, quello nei meandri del labirinto:

Le rat, dans son labyrinthe, est capable de véritables prouesses [...]. Mais toi, pauvre Dédalus, il n'y avait pas de labyrinthe.⁶⁵

Ed ecco il prigioniero di un celebre *conte cruel* di Villiers de l'Isle-Adam (*La Torture par l'espérance*), quel rabbi Aser Abarbanel che, la notte precedente l'autodafé, si illude di poter fuggire dalle prigioni dell'Inquisizione, e va invece a gettarsi nelle braccia del Grande Inquisitore in persona:

Faux prisonnier, ta porte était ouverte. Nul garde ne se tenait devant, nul chef des gardes au bout de la galerie, nul Grand Inquisiteur à la petite porte du jardin.⁶⁶

E il naufrago di Melville:

Mais nulle errante Rachel ne t'a recueilli sur l'épave miraculeusement préservée du Péquod pour qu'à ton tour, autre orphelin, tu viennes témoigner.⁶⁷

E ancora, l'artista ribelle Stephen Dedalus:

Ta mère n'a pas recousu tes affaires. Tu ne pars pas, pour la millionième fois, rechercher la réalité de l'expérience ni façonner dans la forge de ton âme la conscience incréée de ta race.

Nul antique ancêtre, ni antique artisan ne t'assistera aujourd'hui ni jamais.⁶⁸

⁶⁵ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., pp. 138-139.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 139. Una piccola rettifica: S. Bigot, *Dossier* cit., p. 188, pensa per questo passo a una fonte kaffiana (*Vor dem Gesetz* [Davanti alla legge], 1918), che appare, nella fattispecie, improbabile.

⁶⁷ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 139. Il personaggio autobiografico di *W ou le souvenir d'enfance* mostra anch'egli una predilezione per Ishmael: «Ce n'est pas la fureur bouillante d'Achab qui m'habite, mais la blanche rêverie d'Ishmaël» (idem, *W ou le souvenir d'enfance* cit., p. 14).

⁶⁸ Idem, *Un Homme qui dort* cit., p. 140.

Qui l'effetto di sovraccarico memoriale e di moltiplicazione del senso è perfino più forte di quanto non fosse negli esempi precedenti, perché due Dedalus vengono a sovrapporsi e confondersi in uno solo: il Dedalo della leggenda, e il Dedalus del finale del *Portrait of the Artist as a Young Man* (ripreso letteralmente da Perec⁶⁹). Il personaggio joyciano era ribelle, artista, esule, viaggiatore, sperimentatore del mondo: anche lui un po' Ulisse (nel più tardo *Ulysses*, del resto, Stephen Dedalus erra proprio come Bloom per le strade di Dublino, anche se lui è alla ricerca di un padre). Ma appunto, le figure emblematiche dell'ultima sezione dell'*Homme qui dort* tendono alla pluralità di significati, e la riverberano sul protagonista del romanzo. Così, Dedalo è non solo il viaggiatore smarrito in un labirinto che forse non esiste («il n'y avait pas de labyrinthe»), ma anche l'artista che quel labirinto l'ha costruito, prima di esservi rinchiuso; Perec riscopre insomma, a modo suo, la polisemanticità di Joyce: Dedalo tende a coincidere con Dedalus ed entrambi sfumano, in dissolvenza, dietro il profilo problematico dell'*homme qui dort*. In una lettera del 7 luglio 1969 che costituisce un documento prezioso sulla poetica perechiana, *Un Homme qui dort* verrà definito come «une mise au point sur l'auteur» e, a conferma di quanto siamo venuti dicendo, addirittura come «un “portrait de l'artiste”»!⁷⁰

Dopo viaggiatori, prigionieri, naufraghi, artefici e altro, la parata continua con i ribelli diabolici e mitologici (Lucifero, Sisifo, Tantalò, Prometeo, Tizio):

⁶⁹ J. Joyce aveva scritto: «26 avril. – Mère met en état mes nouveaux vêtements achetés d'occasion. [...] Je pars, pour la millionième fois, rencontrer la réalité de l'expérience et façonner dans la forge de mon âme la conscience incréée de ma race./ 27 avril. – Antique père, antique artisan, assiste-moi maintenant et à jamais» (J. Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme* [*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916], in *Oeuvres*, 2 voll., a cura di J. Aubert, Paris, Gallimard, 1982, I, pp. 780-781).

⁷⁰ G. Perec, *Lettre à Maurice Nadeau*, in *Je suis né*, a cura di P. Lejeune, Paris, Seuil, 1990, p. 57. In un testo posteriore di tre anni, *Les Gnocchis de l'automne, ou réponse à quelques questions me concernant* (1972), Perec si interrogherà invece sull'opportunità di un ritratto di sé come personaggio da circo: «Portrait de l'artiste en singe savant: puis-je dire “sincèrement” que je suis un clown?» (*ibidem*, p. 69). Possiamo considerare questo breve *Autoportrait* (era il titolo redazionale del pezzo, quando uscì nella rivista «Cause commune») come *trait d'union* fra l'autoritratto nei panni di Dedalo-Dedalus dell'*Homme qui dort* e l'autoritratto nei panni di acrobata della *Vie Mode d'emploi*.

Nulle malédiction ne pèse sur tes épaules. Tu es un monstre, peut-être, mais pas un monstre des Enfers. Tu n'as pas besoin de te tordre, de hurler. Nulle épreuve ne t'attend, nul rocher de Sisyphe, nulle coupe ne te sera tendue pour t'être aussitôt refusée, nul corbeau n'en veut à tes globes oculaires, nul vautour ne s'est vu infliger l'indigeste pensum de venir te boulotter le foie, matin, midi et soir.⁷¹

Il passo va confrontato con uno della quarta sezione del romanzo, che rappresenta la più significativa – e anzi l'unica – avvisaglia del festival di emblemi ipertestuali della sezione ultima:

Tu ne vendras pas ton âme au diable, tu n'iras pas, sandales aux pieds, te jeter dans l'Etna, tu ne détruiras pas la septième merveille du monde.⁷²

Si saranno riconosciute le ombre di Faust, Empedocle ed Erostrato. Tutti e tre sono personaggi assai corruschi: il primo per l'ovvia ragione che è il venduto al demonio per eccellenza della letteratura mondiale; il secondo, perché già nell'antichità era circondato da leggende che ne predicavano gli straordinari poteri magici, la capacità di richiamare dall'Ade i defunti, addirittura il carattere divino della sua persona (al momento della scomparsa del filosofo greco, i seguaci dissero che era stato levato al cielo durante la notte, i detrattori che era precipitato nel cratere dell'Etna per essersi creduto un dio);⁷³ Erostrato, infine, è prossimo agli altri due perché usa il fuoco – per antonomasia l'elemento prometeico e diabolico – allo scopo di distruggere il meraviglioso tempio di Diana ad Efeso, e guadagnarsi l'immortalità anche a prezzo

⁷¹ Idem, *Un Homme qui dort* cit., pp. 142-143. Quanto al corvo che si pasce d'occhi («nul corbeau n'en veut à tes globes oculaires»), è probabilmente di origine omerica. L'immagine del cadavere divorato da cani e uccelli è ricorrente nell'*Iliade* (cfr. per esempio l'apostrofe di Diomede a Paride, XI 395, e quella di Achille a Ettore, XXII 335-336, 348, 354); ma qui Perec pensa probabilmente al discorso esultante e insultante che Ulisse rivolge a Sokos: «ton père ni ta digne mère/ Ne fermeront tes yeux: ce sont les oiseaux carnassiers/ Qui vont te déchirer sous un manteau d'ailes serrées» (Homère, *L'Iliade*, a cura di C.M. Cluny, Paris, Éditions de la Différence, 1989, XI 452-454).

⁷² G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 44.

⁷³ Un'altra riscrittura novecentesca della morte di Empedocle è quella di A. Savinio, nel racconto *Scomparsa del signor Dido* (appartenente alla raccolta *Il signor Dido*, 1978). Savinio menziona le opposte versioni della morte di Empedocle, mago ovvero ciarlatano; il suo protagonista si alza da tavola dopo un banchetto e va a «buttarsi nel cratere dell'Etna» per eguagliare l'illustre predecessore (A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995, p. 836).

di un'opera iniqua. Come Robinson, Roquentin, Leverkühn, il naufrago di Melville, l'artista di Joyce, l'artefice del labirinto, anche Faust ed Empedocle sono inesausti indagatori del mistero delle cose, assetati di conoscenza, decisi a varcare le frontiere della vita mortale mediante le loro opere, o perfino ricorrendo alle arti magiche; in Erostrato, tale desiderio di conoscenza e di opere imperiture è distorto, deforme: il suo movente è una grottesca parodia del soffio divino che animava Prometeo. Ma perfino in Erostrato l'anelito verso la grande realizzazione e la fama che ne consegue è presente.

Tutti questi sono destini tragici, sublimemente esemplari; lo è anche quello di Hester Prynne, la peccatrice del romanzo di Hawthorne *The Scarlet Letter*, che suscita una «vague impression de quelque chose d'horrible» in adulti e bambini che contemplano «cette femme triste qui allait silencieusement par la ville». ⁷⁴ Nell'America puritana, Hester è stata condannata a portare, cucita con stoffa scarlatta sugli abiti, la lettera 'A' di 'adultera'; la storia del suo processo, degli sguardi curiosi che la perseguitano, della riprovazione morale che la circonda, è condensata da Perec in tre sole frasi:

Tu n'a pas à te traîner devant tes juges, criant grâce, implorant pitié. Nul ne te condamne et tu n'as pas commis de faute. Nul ne te regarde pour aussitôt se détourner de toi avec horreur. ⁷⁵

Infine, l'allegria compagnia degli interlocutori – *semblables e frères* – dell'*homme qui dort* non sarebbe certo completa senza la partecipazione di Bartleby lo scrivano e Galileo Galilei, Joseph K. e il Console Geoffrey Firmin... A chi si chiedesse come possano convivere figure tanto eterogenee, non rimane che leggere l'*incipit* della medesima (della sempiterna) sedicesima sezione:

Tu n'es pas mort et tu n'es pas plus sage.

⁷⁴ N. Hawthorne, *La Lettre écarlate* (1850), a cura di S. Soupel, Paris, Flammarion, 1982, p. 104.

⁷⁵ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 143. Hawthorne è l'autore di *Wakefield*, cioè del racconto che servì come modello a Melville per scrivere il suo *Bartleby*: è per questa via, probabilmente, che i suoi testi sono stati 'risucchiati' all'interno del sistema ipertestuale dell'*Homme qui dort*.

Tu n'as pas exposé tes yeux à la brûlure du soleil.

Les deux vieux acteurs de seconde zone ne sont pas venus te chercher, ne se sont pas collés à toi formant avec toi un tel bloc qu'on n'aurait pu écraser l'un d'entre vous sans anéantir les deux autres.

Les volcans miséricordieux ne se sont pas penchés sur toi.⁷⁶

Il primo capoverso è un'allusione al personaggio di Melville; la sua storia viene riassunta nell'ultima pagina della quindicesima sezione:

Jadis, à New York, à quelques centaines de mètres des brisants où viennent battre les dernières vagues de l'Atlantique, un homme s'est laissé mourir. Il était scribe chez un homme de loi. Caché derrière un paravent, il restait assis à son pupitre et n'en bougeait jamais. Il se nourrissait de biscuits au gingembre. Il regardait par la fenêtre un mur de briques noircies qu'il aurait presque pu toucher de la main. Il était inutile de lui demander quoi que ce soit, relire un texte ou aller à la poste. Les menaces ni les prières n'avaient de prise sur lui. À la fin, il devint presque aveugle. On dut le chasser. Il s'installe dans les escaliers de l'immeuble. On le fit enfermer, mais il s'assit dans la cour de la prison et refusa de se nourrir.⁷⁷

L'esempio è analogo a quello, precedentemente citato, del racconto kafkiano *Der Bau*: ma di ciò riparleremo. Restiamo all'*incipit* della sedicesima sezione: il secondo capoverso allude a Galileo Galilei, e a una leggenda biografica forgiata dalla propaganda anticlericale. Secondo tale pietosa finzione – che può essere accostata al celebre, altrettanto apocrifo, «Eppur si muove» – lo scienziato sarebbe stato obbligato a guardare fissamente il Sole come pena e anzi propriamente contrappasso del suo aver negato che l'astro si muovesse intorno alla

⁷⁶ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 137.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 136. La tecnica dell'epitome di opere celebri della letteratura mondiale è usata spesso da Perec: soprattutto nella *Disparition*, dove compaiono riassunti di opere di Bioy Casares (*Invenção de Morel*: cfr. G. Perec, *La Disparition* [1969], Paris, Gallimard, 1999, pp. 32-39), H. Melville (*Moby Dick*, ivi, pp. 85-89), E.A. Poe (*The Purloined Letter*, ivi, pp. 53-54), G. de Maupassant (*La Nuit*, ivi, pp. 220-222), e tanti altri. Nella *Vie mode d'emploi* c'è pure un riassunto dell'*Homme qui dort* (cfr. G. Perec, *La Vie mode d'emploi* cit., pp. 299-307): l'anonimo protagonista del romanzo del 1967, ribattezzato Grégoire Simpson, scompare alla fine del suo viaggio ai confini dell'Indifferenza, e gli abitanti del suo condominio pensano che si sia suicidato, senza tuttavia poter fornirne le prove. Segnaliamo infine l'ennesima riscrittura della stessa vicenda, ancora più sintetica, addirittura scarnificata: «Je connais un homme qui erre, sans trêve, sans répit. Il est toujours habillé d'une vieille redingote et porte un faux col jadis blanc, que les années ont jauni» (G. Perec, *Gamine de blouse* [1979], in *Voeux*, Paris, Seuil, 1989, p. 100).

Terra. È storicamente esatto che Galilei fu condannato dall'Inquisizione (1633), proprio come è vero che negli ultimi anni della sua vita divenne cieco (1637): ma non c'è, ovviamente, nessun legame fra questi due eventi. Il terzo capoverso della nostra citazione non è nient'altro che «un collage de deux phrases du dernier chapitre du *Procès*». ⁷⁸

[Kafka, I] Ce sont de vieux acteurs de seconde zone qu'on m'envoie, se dit K. en se tournant vers eux pour s'en convaincre encore une fois.

[Kafka, II] K. marchait entre eux tout raide; ils formaient maintenant à eux trois un tel bloc qu'on n'aurait pu écraser l'un d'entre eux sans anéantir les deux autres. ⁷⁹

Infine, i vulcani misericordiosi del quarto e ultimo capoverso sono il Popocatepetl e l'Ixtaccihuatl, che dominano il panorama della città messicana di Cuernavaca (Quauhnahuac), a sud di Mexico; qui Malcolm Lowry ha ambientato il romanzo *Under the Volcano*, che racconta l'irresistibile decadenza di Geoffrey Firmin, Console inglese e alcolizzato cronico. Anche Firmin è un reprobato: parla con il demonio nelle sue crisi di *delirium tremens*, viene più volte paragonato a Faust e Prometeo, e finisce i suoi giorni con un terrificante volo a capofitto nella *barranca* (la faglia geologica che taglia in due Quauhnahuac), che ricorda la caduta di Lucifero nell'abisso infernale. ⁸⁰ Ma Firmin è anche, come i vari Faust, Roquentin e Leverkühn, un propagonista di esperienze assolute; come infatti andare oltre sulla strada dell'alcolismo? Profeta disperato della bottiglia, il Console è pur sempre profeta; la sua battaglia viene rappresentata come un percorso di conoscenza, e non è esente da una certa «grandeur»: egli stesso proclama che «[l]a volonté de l'homme est indomptable». ⁸¹ Una delle epigrafi del romanzo di Lowry, tratta da Sofocle, moltiplica gli elogi all'uomo e alle sorprendenti manifestazioni della sua intelligenza, della sua operosità; gli

⁷⁸ L'autore di questa piccola scoperta è S. Bigot, *Dossier cit.*, p. 188.

⁷⁹ F. Kafka, *Le Procès* (*Der Prozess*, 1925), in *Oeuvres complètes cit.*, I, rispettivamente pp. 462 e 463.

⁸⁰ Il Console a colloquio con Satana: M. Lowry, *Sous le volcan* (*Under the Volcano*, 1948), in *Romans, nouvelles et poèmes*, a cura di J. Darras, Paris, Le Livre de Poche, 1995, pp. 108, 163, 239. Faust: pp. 41, 67, 73, 123, 252, 254. Prometeo: pp. 166, 237, 253, 256, 348. La morte del Console: pp. 403-404.

⁸¹ *Ibidem*, rispettivamente pp. 253 e 240.

accenti sono già indubitabilmente perechiani, Perec aggiungerà l'ironia:

De merveilles il y a foule mais nulle plus grande merveille que l'homme [...].⁸²

8. Questo tipo di allusione, e la frequenza con cui si presenta in uno spazio ridotto,⁸³ pone automaticamente un problema interpretativo: perché Perec accumula tanti esempi celebri, tanti personaggi mitologici e letterari, e come adopera questa enorme quantità di materiali? Che cosa ne fa del suo bastimento carico di storie? Per rispondere, cerchiamo di definire in modo sintetico le caratteristiche formali comuni alle allusioni che abbiamo passato in rassegna. L'aspetto più evidente è costituito dalla loro *sinteticità* e *nominalità*. Se si escludono l'esempio joyciano e il *collage* kafkiano, il rinvio a viaggiatori, naufraghi e ribelli della letteratura o del mito avviene nello spazio di una frase: l'operazione allusiva prescinde dalla citazione diretta di testi. Questo è vero perfino qualora il riassunto, più articolato, finisca per assomigliare a una breve scheda critica sulla trama dell'opera: anche allora Perec rifugge dalla letteralità delle citazioni (si pensi alle epitomi di *Der Bau* e di *Bartleby the Scrivener*). Viene in secondo luogo il *carattere esibito, eclatante*, dell'operazione compiuta dallo scrittore: sia che il personaggio alluso sia direttamente nominato (Dedalo), sia che venga designato attraverso il riferimento al contesto che gli è proprio (Ishmael: «l'èpave [...] du Pequod»; il Console: «les volcans miséricordieux»; ecc.), o per perifrasi (Prometeo: «nul vautour...»), la volontà che l'allusione venga percepita è palese. Per quanto riguarda *The Portrait of the Artist as a Young Man*, si è visto che Perec ne cita estesamente il memorabile finale. «Tu ne pars pas, pour la millionième fois, rechercher la réalité de l'expérience ni façonner dans la forge de ton âme la conscience créée de ta race»: anche chi non abbia contezza del testo di Joyce sospetta all'istante, dietro queste righe enigmatiche e ammic-

⁸² *Ibidem*, p. 41. Si veda, nell'*Homme qui dort*, il passo già citato delle pp. 137-138: «Quelle merveilleuse invention que l'homme! [...] Combien d'histoires modèles exaltent ta grandeur, ta souffrance!» ecc.

⁸³ L'ultima sezione dell'*Homme qui dort* rappresenta all'incirca il 6% del romanzo: otto pagine su centotrentaquattro nell'edizione da me utilizzata.

canti, la presenza di una fonte. Qui dunque la procedura intertestuale inconsueta, quasi eccezionale – il ricorso alla citazione ‘bruta’ – serve a ottenere uno scopo analogo, di immediata riconoscibilità: se pur non identifica il modello preciso, il lettore percepisce comunque l’esistenza di un qualche modello.

9. Ma l’aspetto più interessante, e decisivo, è legato alla *funzione delegittimante delle allusioni*. Il paragone fra l’*homme qui dort* e i personaggi letterari e mitologici che lo hanno preceduto approda sempre a una negazione, sintattica e semantica. Il personaggio perechiano è un Dedalo senza labirinto, il prigioniero di una prigione dalla porta aperta; egli è un naufrago, un risuscitato, ma non ha nulla da testimoniare, nessuna conoscenza da riportare nel mondo dei vivi; è un ribelle, perfino un artefice, ma non ha davanti a sé la prospettiva di un esilio di formazione; e neppure ha – per quanto lontano sulla strada del rifiuto dell’umano consesso e delle umane convenzioni si sia spinto – maledizioni che gli pesino sulle spalle. È un Erostrato che ha rinunciato a dar fuoco al tempio, e paga con l’anonimato (del protagonista di Perec non sapremo mai il nome: già il titolo del romanzo annuncia che egli è solo *un* uomo, uno qualunque); è un Empedocle che, bontà sua, non si precipiterà nel vulcano; un Faust che non si vende al demonio, benché si dia, per il resto, arie di sulfureo passeggiatore di itinerari proibiti. Sottile indagatore dei massimi sistemi dell’esistere e del lasciarsi esistere, nessuno gli ha mai chiesto di spiare la sua superbia intellettuale fissando lo sguardo nel sole, fino alla cecità. Alla fine del grande viaggio, anche l’Ulisse di Perec ritrova la sua Itaca, e ricomincia la sua esistenza di sempre:

C’est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tout recommence, que tout commence, que tout continue.⁸⁴

⁸⁴ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 143. La constatazione della circolarità immutabile del tempo rappresenta qui un’ulteriore smentita che Perec dà al suo personaggio: niente è mai cominciato; non solo il viaggio iniziatico nel Paese dell’Indifferenza non ha prodotto nessuna conoscenza valida, ma sembra addirittura non aver mai posseduto una consistenza cronologica propria.

Ma i suoi dieci anni di peregrinazioni sono stati del tutto inutili; la spedizione ai confini dell'universo conosciuto non era che una scampagnata priva di sorprese:

L'indifférence est inutile. Tu peux vouloir ou ne pas vouloir, qu'importe! [...] Tu peux croire qu'à manger chaque jour le même repas tu accomplis un geste décisif. Mais ton refus est inutile. Ta neutralité ne veut rien dire. Ton inertie est aussi vaine que ta colère.

Tu crois passer, indifférent, longer les avenues, dériver dans la ville, suivre le chemin des foules, percer le jeu des ombres et des fissures.

Mais rien ne s'est passé: nul miracle, nulle explosion.⁸⁵

L'esperienza compiuta non ha prodotto conoscenza: «Tu n'as rien appris, sinon que la solitude n'apprend rien, que l'indifférence n'apprend rien»;⁸⁶ né ha minimamente inciso sulla realtà: «Le monde n'a pas bougé et tu n'as pas changé. L'indifférence ne t'a pas rendu différent».⁸⁷ *L'homme qui dort* viene così restituito al destino di abulia dal quale, in realtà, non si era mai allontanato:

Les désastres n'existent pas, ils sont ailleurs. La plus petite catastrophe aurait peut-être suffi à te sauver: tu aurais tout perdu, tu aurais eu quelque chose à défendre, des mots à dire pour convaincre, pour émouvoir. Mais tu n'es même pas malade. Tes jours ni tes nuits ne sont en danger. Tes yeux voient, ta main ne tremble pas, ton pouls est régulier, ton coeur bat. Si tu étais laid, ta laideur serait peut-être fascinante, mais tu n'es même pas laid, ni bossu, ni bègue, ni manchot, ni cul-de-jatte et pas même claudicant.⁸⁸

10. Fin qui abbiamo preso in esame le esperienze sublimi, i grandi Racconti Fondatori della cultura e del pensiero, del concetto stesso di 'uomo' come essere pensante e senziente; ma accanto a questa intertestualità eroica e grandiosa, nel romanzo di Perec vi è – anche se meno

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 140-141.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 140.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 142.

⁸⁸ *Ibidem*. «Tes yeux voient» reintroduce il tema della cecità; quanto al sorprendente elenco negativo che chiude il passo, può farci pensare – con la consueta, folgorante sinteticità – alla corte dei miracoli hugoliana («bossu») o a certi personaggi di Beckett («cul-de-jatte»). Ma gli anti-eroi beckettiani, pur grotteschi, restavano tragici e sublimi, *l'homme qui dort* invece...

ricca di attestazioni – un'intertestualità del quotidiano e del banale. Accanto agli dèi come Prometeo, ai semidèi come Empedocle, agli eroi come Ulisse, ad artisti, intellettuali e sapienti come Leverkühn, Dedalo e Galilei, vi sono gli scrivani come Bartleby, quelli che lavorano in banca come Joseph K., le ragazze facili come Hester Prynne, i diplomatici confinati in cittadine sperdute – dove non possano più «ternir l'image de l'Empire»⁸⁹ –, come Geoffrey Firmin, infine i piccoli impiegati che devono stare attenti a chiedere due giorni di permesso al principale, come Meursault. Se i personaggi della prima categoria sono immortali per definizione, o destinati all'immortalità dalla fama del loro agire sublime – il che è vero perfino nel caso-limite di Erostrato –, quelli della seconda sembrerebbero destinati all'oblio più completo (non vi fossero le narrazioni che ne raccontano la vicenda...). Sono uomini e donne che, come Wakefield, nulla farebbero oggi che fosse degno di essere ricordato domani:⁹⁰ a questa classe appartiene, per metà del suo carattere, l'*homme qui dort* (che per l'altra metà vorrebbe essere un eroe della conoscenza umana). Sennonché – e qui veniamo al dunque – è di nuovo attraverso l'allusione negativa che questo tipo di personaggi ha diritto di cittadinanza nel romanzo perechiano: perfino Bartleby, Wakefield e Joseph K., insomma, sono più 'eroici', 'avventurosi' e 'sublimi' (se è lecito usare questi termini per descrivere la loro esperienza) di quanto non sia l'*homme qui dort*. Come Bartleby, il personaggio perechiano vaga senza scopo nei meandri della città-labirinto, alla ricerca della *divina Indifferenza*, ma non morirà per questo («Tu n'es pas mort»); egli è Joseph K., e tuttavia nessuna colpevolezza metafisica lo opprime, né lo perseguita un'autorità onnisciente e imperscrutabile. «Les deux vieux acteurs de seconde zone ne sont pas venus te chercher»: nessuno verrà a prenderlo, alla fine della storia, per condurlo in una cava di pietra abbandonata e deserta, e immergergli un coltello nel cuore. Come l'*homme qui boit* di Lowry, l'*homme qui dort* di Perec si spinge ai confini di una regione estrema, simile forse a quella «obscur région de la mort, grondant orage d'une

⁸⁹ M. Lowry, *Sous le volcan* cit., p. 70.

⁹⁰ Cfr. N. Hawthorne, *Histoire de Wakefield* (Wakefield, 1835), in *Contes et récits*, a cura di P.-Y. Pétilon, Paris, Imprimerie Nationale, 1996, p. 231.

inguérissable peine», di cui parla il Console;⁹¹ ma non c'è nella sua storia né l'«horreur tragique» né l'«espèce de beauté»⁹² di cui resta traccia, nonostante tutto, nella vertiginosa parabola discendente di Geoffrey Firmin. Come Ulisse, Ishmael e Robinson (viaggiatori nella sfera del sublime), come Wakefield (viaggiatore nella sfera del banale), l'*homme qui dort* è un errante, un instancabile vagabondo; ma, lo si è visto, il suo viaggio non produce esperienza: nulla è mutato e neppure lui è mutato. Wakefield, invece, proprio lui, l'eroe della banalità, non fa altro che uscire di casa per recarsi in campagna con la diligenza della sera: ma resterà assente per più di vent'anni! E per tutto questo tempo vivrà segretamente in un'abitazione di fronte a quella della moglie abbandonata, osservando i luoghi e le persone da cui si è esiliato con il suo atto inaudito di *self-banishment*:

Durant cette période, il vit sa maison chaque jour, et bien souvent son épouse abandonnée.⁹³

11. Fare in modo che l'*homme qui dort* fosse sconfitto, e anzi lasciarlo alle prese con la propria nullità, non poteva bastare. Il viaggiatore e naufrago di Perec, avendo sperimentato l'indifferenza *assoluta*, rischiava di farsi portatore di un messaggio affascinante, per quanto negativo: tale è infatti la potenzialità di qualsiasi esperienza estrema. Sebbene il gesto di «atteindre le fond» risultasse, alla prova dei fatti, privo di significato, esso conservava un pericoloso interesse di natura estetica, simboleggiato dall'arabesco fin troppo perfetto del tuffatore che risale alla superficie:

Atteindre le fond, cela ne veut rien dire. Ni le fond du désespoir, ni le fond de la haine, de la déchéance éthylique, de la solitude orgueilleuse. *L'image trop belle du plongeur qui, d'un vigoureux coup de pied, remonte à la surface est là pour te rappeler, s'il en était besoin, que celui qui est tombé a droit à tous les honneurs [...]*.⁹⁴

⁹¹ M. Lowry, *Sous le volcan* cit., p. 249.

⁹² *Ibidem*, rispettivamente pp. 249 e 324.

⁹³ N. Hawthorne, *Histoire de Wakefield* cit., p. 229.

⁹⁴ G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., p. 139; corsivo mio.

Ecco perché l'allusione negativa: essa consentiva la delegittimazione del personaggio, negandogli l'accesso alla sfera del sublime. Tramite questo procedimento retorico ossessivamente ricorrente, Perec diceva chiaro e tondo che *l'homme qui dort* non era il prigioniero ripreso *in extremis* di Villiers de l'Isle-Adam, né il naufrago miracolosamente scampato di Melville, né l'esule joyciano; sottolineava come non gli spettassero né le sorti maledette e lusinghiere dei vari rivoltosi della mitologia puniti dalla folgore divina, né quelle, banali ma dolorose e assurde, di tanti signor nessuno della letteratura novecentesca. Malgrado alcuni elementi di contatto, che da parte nostra abbiamo registrato con cura, tutte queste storie divergono da quella narrata da Perec su un punto essenziale: *l'homme qui dort* non ha nulla da comunicare e il suo destino è, ancora una volta, l'Indifferenza, nella fattispecie l'indifferenza altrui alla sua inutile vicenda:

Nul ne te regarde pour aussitôt se détourner de toi avec horreur.⁹⁵

Proseguiamo: un solo esempio non sarebbe bastato alla delegittimazione definitiva di questo anti-eroe che, come tutti gli anti-eroi, sarebbe sempre stato in procinto di risorgere dalle sue ceneri, di assumere i panni dell'eroe. Era necessario, perciò, moltiplicare gli esempi, affinché attraverso l'accumulo dei ricordi mitologici e letterari le potenzialità tragiche del personaggio fossero spente irrimediabilmente. *Ecco perché l'uso massiccio dell'allusione negativa*: solo l'iperbole dell'esemplarità (le numerosissime *histoires exemplaires*, gli innumerevoli *exempla* che abbiamo ricordato) avrebbe garantito una non-esemplarità iperbolica e irremissibile. E così è stato: la vita fittizia del *l'homme qui dort* non serve a nessuno, non significa nulla, non è rappresentativa di alcunché, non sarà recuperata in nessun tempo e in nessun luogo.

12. Ma possiamo andare oltre. Il processo di delegittimazione che abbiamo cercato di descrivere è un'arma a doppio taglio, che colpisce al tempo stesso il personaggio perechiano e i suoi modelli: ogni smentita inflitta al primo è un colpo alla credibilità dei secondi. La delegittima-

⁹⁵ *Ibidem*, p. 143.

zione è duplice: non riguarda solo l'*homme qui dort*, ma investe anche le storie esemplari che hanno il compito di 'sgonfiare' la vicenda del protagonista, di farla apparire qual è, meschina e senza significato. Il fallimento dell'anti-eroe non dimostra soltanto la sua personale inadeguatezza: è un sintomo che qualcosa non funziona, che l'inadeguatezza ha contaminato anche quelle storie, ha contagiato tutti quegli eroi.

Indubbiamente l'anti-eroe fallisce perché è tale; l'*homme qui dort* è responsabile della sua disfatta: vuole spingersi agli estremi confini dell'Indifferenza, ma non si accorge che l'indifferenza non serve a nulla, che il suo è un viaggio inutile. Una scelta errata; e pia illusione quella di estraniarsi dalla Storia, di sfuggire alla morsa del Tempo, rinchiudendosi nella sua *chambre magique*. Nelle ultime pagine del romanzo, puntualmente, la Storia, il Tempo, lo riprendono e lo inghiottono:

Il aurait fallu que le temps s'arrête tout à fait, mais nul n'est assez fort pour lutter contre le temps.

Non. Tu n'es plus le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'avait pas de prise [...].⁹⁶

Ma: e se – al di là delle pur determinanti colpe individuali – il fallimento fosse anche categoriale? Se il percorso incompiuto verso l'Indifferenza fosse anch'esso un emblema – del fatto che qualsiasi percorso assoluto di conoscenza, qualsiasi esperienza del tragico e del sublime è destinata, ormai, a fallire? Una delle cose che Perec sembra dirci nel suo romanzo è che non viviamo più in un mondo che ci consenta di seguire le tracce di Ishmael, di comportarci come Robinson, di pensare come Leverkühn; a chi crede di poterlo fare, toccherà la sorte dell'*homme qui dort*. Certo, il dubbio sull'affidabilità degli dèi e degli eroi resta implicito, mentre la delegittimazione dell'ignavo protagonista è esplicita, visibilissima e costante; esiste però un'eccezione. Si tratta di un passo che abbiamo già commentato, e che val la pena di citare nuovamente:

Quelle merveilleuse invention que l'homme! [...] Combien d'histoires modèles exaltent ta grandeur, ta souffrance! Combien de Robinson, de Roquentin, de Meursault, de Leverkühn! Les bons points, les belles images, les mensonges: ce

⁹⁶ *Ibidem*, rispettivamente pp. 141 e 144.

n'est pas vrai. Tu n'as rien appris, tu ne saurais témoigner. Ce n'est pas vrai, ne les crois pas, ne crois pas les martyrs, les héros, les aventuriers!⁹⁷

Se dunque l'*homme qui dort* è un fallito, gli eroi e i martiri, a loro volta, mentono: le loro storie sono parabole belle e inconsistenti, apologhi seducenti e purtroppo non (più) veridici. Il tragico e il sublime appartengono, irrimediabilmente, al passato.

13. Stando alle dichiarazioni di Perec, *Un Homme qui dort* sarebbe stato concepito come una sorta di negativo del primo romanzo *Les Choses*. Nel 1965, in occasione delle interviste rilasciate per l'attribuzione del prix Renaudot, Perec annuncia: «Mon prochain livre, c'est l'inverse des *Choses*».⁹⁸ E a pochi giorni di distanza:

Dans *Les Choses*, je décris Paris comme une ville assez fascinante, assez belle. Et là, maintenant, je voudrais décrire une sorte de Paris [...] très noir, c'est-à-dire le vide, le contraire de la chaleur...⁹⁹

La stessa volontà di capovolgimento, esercitata non più nei confronti della propria letteratura ma di quella altrui, è presente a vari livelli nel romanzo. Allusioni negative a parte, potremmo ricordare come il titolo venga da una frase proustiana: «Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes».¹⁰⁰ Ma questa frase, e i postulati fondamentali della poetica di Proust, Perec li recupera per meglio ribaltarne il senso:

Un homme qui dort se veut une *inversion* de l'univers proustien fait de réminiscences et d'exploration des profondeurs du moi. Le tu n'effectue pas une plongée dans sa mémoire. Sans *antériorité* ni *intérieurité*, le personnage de Perec demeure à la surface ou plutôt découvre dans le craquement de son être une béance. Au lieu de s'abandonner à l'auto-analyse psychologique, le personnage n'enregistre que des phénomènes physiques et physiologiques.¹⁰¹

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 137-138. Ho analizzato questo passo all'inizio del § 7.

⁹⁸ *Les Moquettes de Georges Perec*, «L'Express» (754), 28 novembre-5 dicembre 1965, pp. 88-89, citato da S. Bigot, *Dossier cit.*, p. 152.

⁹⁹ *Le «bonheur de la modernité»*, propos recueillis par J. Duvignaud, «Le Nouvel Observateur» (57), 15-21 dicembre 1965, pp. 32-33, citato da S. Bigot, *Dossier cit.*, p. 196.

¹⁰⁰ M. Proust, *Du côté de chez Swann* (1913), Paris, Folio, 1982, p. 13. Il prestito è stato rilevato sempre da S. Bigot, *Dossier cit.*, p. 184.

¹⁰¹ S. Bigot, *Dossier cit.*, p. 185.

Insomma, ci troviamo di fronte a un romanzo tutto 'in negativo': costruito su una figura di negazione declinata secondo infinite varianti.

14. Siamo alla fine della nostra inchiesta, ed è legittimo interrogarsi, a posteriori, sui suoi risvolti metodologici. Che cosa possiamo dedurre, da un punto di vista di teoria dell'intertestualità, dal caso-Perec e dall'analisi dettagliata dell'*Homme qui dort*? Quali indicazioni possiamo trarne, che varcando i confini dell'opera perechiana ci aiutino a interpretare altri testi di altri scrittori e altre letterature?

Una prima 'lezione' teorica potrebbe essere enunciata così: alle molteplici forme della memoria letteraria corrispondono molteplici funzioni; alcune di queste forme sono disposte, più di altre, ad assumere una determinata funzione. Per dirla in altri termini: sempre, i fenomeni intertestuali contano nella misura in cui è possibile scoprire la prospettiva in cui operano. Così, per esempio, l'intertestualità smaccata e letterale della *Vie mode d'emploi* sembra inscrivere agevolmente nel progetto di una poetica della falsificazione, mentre l'intertestualità allusiva e perifrastica dell'*Homme qui dort* permette la moltiplicazione degli *exempla* e la delegittimazione reiterata del profeta dell'Indifferenza.

D'altra parte, sempre nell'*Homme qui dort*, i vertici di esplicitezza della memoria letteraria sembrano coincidere con alcuni nuclei semantico-simbolici di grande importanza. L'esperienza del protagonista partecipa dei cronotopi del Viaggio e del Naufragio, ed ecco che egli viene esplicitamente paragonato a Ulisse e a Ishmael; la camera parigina è Nido e Rifugio, ed ecco che viene assimilata al *terrier* del racconto kafkiano (come si è visto, l'*homme qui dort* rivendica per sé il ruolo di animale invasore, ma la ricorrenza intratestuale di «terrier» lo condanna a quello di abitatore della tana invasa). Possiamo allora isolare un'altra funzione del riuso dei modelli nel testo romanzesco: la memoria letteraria può essere usata per a) evidenziare b) giustificare alcune costanti simboliche, essenziali a una corretta lettura della vicenda narrata.

Infine, un'ulteriore funzione delle reminiscenze nell'*Homme qui dort*, che non faremo altro che nominare, potrebbe essere di tipo retori-

co: in alcuni casi, in effetti, il modello letterario sembra servire soprattutto come serbatoio cui attingere strutture in grado di far ‘funzionare un discorso’. È il caso dei procedimenti logico-argomentativi presi in prestito allo stile kafkiano,¹⁰² o del marcato andamento anaforico negativo della sedicesima sezione, che abbiamo così a lungo analizzato.¹⁰³ Anche questa virtualità retorica merita di figurare nella cartella delle acquisizioni (o conferme) metodologiche emerse dalla presente indagine.

15. Siamo abituati a considerare i processi dell’intertestualità in chiave esclusivamente sincronica, o quasi: rispetto ad altri fenomeni letterari, essi ci appaiono più e più spesso legati alla dimensione strutturale del testo, al suo costituirsi come sistema tendenzialmente coerente. Eppure, in alcuni casi, sembra legittimo e anzi produttivo azzardare ipotesi di tipo diacronico: Perec potrebbe essere uno di questi. Concluderemo perciò con alcune osservazioni che potranno essere utili a chi vorrà assumersi, un giorno, il difficile compito di ricostruire la storia dell’intertestualità perechiana: non tanto quella dei libri e degli autori che Perec prediligeva, quanto del modo diverso in cui se ne servì all’inizio e alla fine della sua carriera.

Dall’*Homme qui dort* alla *Vie mode d’emploi* sono apparse alcune differenze nel trattamento dei modelli letterari:

a) risultano sostanzialmente assenti, nell’*Homme qui dort*, le citazioni letterali. Ne abbiamo trovato, in pratica, due soli esempi: il finale del *Portrait of the Artist as a Young Man*, il collage kafkiano dal capitolo X di *Der Prozess*. Nella *Vie mode d’emploi*, invece, il fenomeno avrà uno spazio molto più grande.

b) Stéphane Bigot, autore di un’analisi critica dell’*Homme qui dort* che abbiamo più volte ripreso e integrato, definisce il romanzo «un texte puzzle dont les citations et les allusions composent les pièces».¹⁰⁴ È un

¹⁰² Ne ho parlato alla fine del § 4.

¹⁰³ Cfr. G. Perec, *Un Homme qui dort* cit., pp. 137 ss.: «Tu n’es pas mort [...] Tu n’as pas exposé [...] Tu n’as rien appris [...] Nul garde ne se tenait devant [...] nul Grand Inquisiteur [...] Mais nulle errante Rachel [...] Nul antique ancêtre [...] Tu n’as rien appris [...] Tu n’es pas mort. Tu n’es pas devenu fou [...] Nulle malédiction ne pèse sur tes épaules [...] Tu n’as pas besoin [...] Nulle épreuve ne t’attend, nul rocher [...], nulle coupe [...], nul corbeau [...], nul vautour [...]» ecc.

¹⁰⁴ S. Bigot, *Dossier* cit., p. 191.

giudizio che possiamo sottoscrivere,¹⁰⁵ correggendolo tuttavia leggermente in due punti. Primo: come abbiamo visto, non si tratta di citazioni ma, nella quasi totalità dei casi, di allusioni. Secondo: la definizione di «texte puzzle» vale soprattutto, se non esclusivamente, per le ultime dieci pagine: quella sedicesima sezione da cui provengono quasi tutti i nostri esempi. Per il resto, *Un Homme qui dort* adotta soluzioni che, se annunciano *La Vie mode d'emploi*, sono nettamente più 'moderate' rispetto a quelle del romanzo più tardo: le forme 'estreme' della memoria letteraria, come l'«intarsio di citazioni», a questa altezza cronologica risultano ancora assenti. Non bisogna dimenticare, in proposito, che *Un Homme qui dort* non è, non ancora, un'opera *oulipienne*: Perec entra a far parte dell'OULIPO nel marzo del 1967, lo stesso anno in cui esce il romanzo (che però, come abbiamo avuto occasione di sottolineare, era stato completato in anticipo sulla data di pubblicazione). L'adesione all'OULIPO sembra radicalizzare le posizioni dello scrittore in materia di estetica letteraria.

c) L'ipertesto dell'*Homme qui dort* è caratterizzato da una spiccata tendenza all'epitome narrativa: l'allusione a *Der Bau* riassume in una decina di righe il racconto kafkiano, lo stesso si può dire del passo dedicato a Bartleby nella quindicesima sezione; le allusioni negative del finale designano figure emblematiche in modo rapido ed economico, attraverso la loro nominazione diretta o perifrastica. Nel romanzo del 1967 questa tendenza sembra più marcata che nella *Vie mode d'emploi*.

Certo, in entrambi i romanzi è palpabile il desiderio di Perec che le allusioni siano percepite: che il lettore possa identificare i modelli e i materiali letterari rielaborati dal testo. Questa sembra essere, dunque, una costante: la messa a punto, da un romanzo all'altro, di «une véritable esthétique dont le principe repose sur la sélection des textes sources, leur traitement et leur intégration à un projet d'écriture originale».¹⁰⁶ Ma dall'*Homme qui dort* alla *Vie mode d'emploi*, dagli ultimi anni Sessanta ai tardi anni Settanta, la scrittura perechiana sembra evolvere verso letteralità, intellettualismo, esplicitezza sempre maggiori.

¹⁰⁵ Io stesso ho adoperato un linguaggio analogo al § 7, applicandolo al passo su Robinson e compari.

¹⁰⁶ S. Bigot, *Dossier cit.*, pp. 188-189.

Alberico Guarnieri

Volti del fantasma pirandelliano

L'improvvisa irruzione di elementi difficilmente ascrivibili per intero alla sfera del reale o a quella del fantastico è il tema centrale di un recente romanzo di Paola Capriolo,¹ peraltro perfettamente in linea con quella produzione letteraria contemporanea, nella quale ampio spazio è dato ad espressioni di individualismo spesso esasperato, responsabile di angosce profonde e laceranti, di implacabili nevrosi ed allucinate solitudini, al cui interno prendono corpo ossessioni del tutto assurde, 'fantasmi' a volte grotteschi a volte terrificanti perlopiù intesi come «una particolare formazione immaginaria [...] un prodotto puramente illusorio che non può resistere ad una corretta apprensione del reale».²

Il romanzo racconta la vicenda di un tranquillo studioso di Estetica che si reca in una località montana alla ricerca delle condizioni più adatte per scrivere un saggio dal titolo invero un po' improbabile *Narciso e Narciso ovvero i labirinti della bellezza* destinato, come vedremo in seguito, a rivelarsi amaramente ironico.

Il professore giunge all'Hotel Flora, una sorta di microcosmo immerso in una quiete olimpica, dove uno dei pochissimi contatti da lui mantenuti col mondo esterno consiste nell'osservare un «lungo conveglio [...] silenzioso [che percorre] le vaste distese prative del fondovalle».³

¹ P. Capriolo, *Una di loro*, Milano, Bompiani, 2002.

² J. Laplanche-J. B. Pontalis, *Enciclopedia della psicanalisi*, Bari, Laterza, 1987, p. 162.

³ P. Capriolo, *Una di loro* cit., p. 5.

L'albergo ha tutte le caratteristiche del *locus amoenus* nel quale il protagonista si considererà al riparo dalle innumerevoli miserie del mondo esterno, in un clima decisamente fiabesco: «Ogni cosa, qui all' Hotel Flora corrisponde... alle mie aspettative... sculture di legno, angeli dipinti dalle alucce dorate [...] tutto quell'amabile bric-à-brac dello stile alpino che [...] ogni volta mi commuove [...] le cameriere [...] ragazze del posto [...] sono tutte bianche e rosse, hanno occhi chiari e vivaci e ricciuti capelli... la sana rotondità delle loro figure avrebbe fatto la gioia della strega di Hansel e Gretel [...] i camerieri sono meno graziosi ma svolgono le loro mansioni con ammirevole sofferza, sicché davvero sembra non mi rimanga nulla da desiderare».⁴

Tutto sembrerebbe funzionare a meraviglia: la sgradevole prosa della vita quotidiana è lontana da quel luogo nel quale addirittura sono tutti «vestiti [...] con eleganza discreta e [...] il turismo di massa non è penetrato con i suoi orrori, *luxe, calme et volupté* regnano incontrastati a dispetto dei tempi»,⁵ quasi a formare le figurine di un immobile presepe.

Il suggestivo fiabesco scenario nel quale è immerso lo studioso è destinato, però, a dissolversi alla prima apparizione di strani personaggi: «Due contadini, pensai [...]. Man mano che si avvicinavano, quell'abbigliamento mi si svelava in tutti i suoi squallidi particolari [...]. Un guardaroba [che] sembrava provenire dalle elargizioni di qualche opera pia, tanto era [...] raccogliuccio [...] non avevo mai visto nessuno che corrispondesse a tal punto all'idea [...] che ci si fa dei poveri, anzi, se i poveri erano davvero così dovevo ammettere di non averne mai visto uno sino ad allora [...]. Che ci fanno qui due tipi del genere? mi domandai [...] che non sembrano [...] appartenere al nostro tempo ma ad altre, più terribili epoche, a una miseria [...] ormai dimenticata».⁶

Lo sgomento del professore è sintomatico: davanti a queste inquietanti, spettrali figure, egli è costretto a prendere atto dell'esistenza di realtà altre, opposte alla sua fatta di profonde meditazioni su importanti problemi estetici, e comunque al riparo dalla vita 'vera' che ir-

⁴ *Ibidem*, pp. 5-7.

⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁶ *Ibidem*, pp. 14-15.

rompe qui inaspettatamente a mo' di ospite indesiderato del quale liberarsi alla svelta.

Inizialmente, infatti, la sua reazione è di estrema degnazione, ampiamente dimostrata dalla domanda che egli si pone con malcelata stizza a riguardo dell'inusuale presenza in quel luogo di siffatti individui dall'apparenza innocua ma sinistra.

La conseguenza ovvia, è quella di avvertire uno strano turbamento che lo spinge a diventare preda di una sorta di «esitazione [...] [che è] la prima condizione del fantastico»:⁷ ne consegue un'imprevista e quanto mai inopportuna interruzione delle sue meditazioni.

Un'ulteriore sorpresa lo attende in albergo allorquando, rientrato da una passeggiata, trova nella sua camera una 'strana' cameriera che sta provvedendo a riordinarla: «Mi aspettavo di trovarmi davanti uno di quei volti paffuti da angioletto [...] invece mi si mostra un viso scavato, dagli zigomi alti e un po' sporgenti [...] i lisci capelli scuri [...] gli occhi [...] dal taglio allungato [...] tra il verde e il castano, fanno pensare a tutto fuorché a un angelo [...]. È senza dubbio una straniera».⁸

A rendere ancora più inquietante questa inaspettata comparsa di una cameriera radicalmente diversa dalle altre, è l'enigmatica risposta da lei fornita al professore sulla sua provenienza con un accento straniero che tradisce immediatamente la sua non appartenenza a quel mondo così tranquillamente uniforme del lussuoso albergo, nonché una indubbia componente di misteriosa ambiguità: ««[...] da dove viene, signorina, se non sono indiscreto?» [...] “Un po' da tutte le parti”».⁹ Appare evidente come una siffatta affermazione evochi immediatamente l'ignoto con tutta la sua carica eversiva estremamente difficile da controllare: a partire da questo momento, infatti, la misteriosa fanciulla monopolizzerà quasi interamente i pensieri del protagonista al punto tale da costringerlo ad instaurare sistematicamente goffi tentativi di conversazione risolti perlopiù in una sorta di fuoco di fila di domande, alle quali ella risponde con sconcertante secchezza: ««Non ha voglia di parlare, vero, Iasmina?» “Non ho niente da dire. Ma se vuole parlare

⁷ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1981, p. 32.

⁸ P. Capriolo, *Una di loro* cit., p. 21.

⁹ *Ibidem*, p. 23.

lei, io ascolto”». ¹⁰ La serenità imperturbabile dell’uomo che aveva scelto di rinunciare alla vita autentica per rifugiarsi negli affascinanti labirinti dell’Estetica, sta lentamente cedendo il passo ad una serie di inquietanti sensazioni che lo lasciano sgomento e lo spingono a compiere azioni ‘assurde’ quali, ad esempio, spiare dal balcone Iasmina mentre lascia l’albergo: «indossa un paio di jeans attillati che mettono in evidenza le lunghe gambe magre [...] una maglietta nera solcata [...] da una [...] delle formule magiche che incontrano tanto favore presso i più giovani abitanti delle nostre periferie [...] sui suoi piedi nudi intravedo una sorta di luccichìo [...] calza un paio di sandali dorati [...] sarebbe bella se [...] vestisse meglio, forse addirittura bellissima». ¹¹

Ulteriore tentativo, questo, di assumere un atteggiamento distaccato che palesa in modo inequivocabile il suo smarrimento: l’abbigliamento dimesso della ragazza lo coinvolge in un’ambigua attrazione molto pericolosa perché diretta verso una «donna proletaria [che] esiste in quanto ‘natura’, concentrato di tutti gli istinti e di tutte le tentazioni. Essa [...] suggerisce l’idea della libertà e dello scatenamento dei sensi». ¹² Tuttavia Iasmina risponde solo apparentemente al cliché della popolana sensuale magari da circuire per ottenerne i favori: a riprova di quanto si afferma, ci sembra opportuno riportare il passo in cui è descritta l’improvvisa apparizione della fanciulla in un contesto, peraltro, alquanto insolito che turba ed interrompe la passeggiata del protagonista: «Sotto di me [...] scorre un torrente impetuoso [...] chinandomi [...] a guardare vedo [...] un gruppo di vecchie [...] con quei grembiuli a fiori da mercato rionale, con quell’aria di cupa miseria [...] non c’è modo di sfuggire a questa gente [...]. Ne provo una sorta di sgomento [...] a poca distanza dalle vecchie alcuni bambini [...] sguazzano in una grande pozza [...] tra loro una [...] donna [...] in piedi al centro del gruppo, completamente nuda [...] i bambini le si muovono intorno in un lento girotondo [...] riesco a scorgere un mucchietto di indumenti [...] accanto a essi qualcosa che luccica, due piccoli oggetti [...] nei quali riconosco un paio di sandali d’oro». ¹³

¹⁰ *Ibidem*, p. 34.

¹¹ *Ibidem*, p. 43.

¹² R. Paris, *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1977, p. 10.

¹³ P. Capriolo, *Una di loro* cit., p. 64.

È Iasmina, con i suoi sandali d'oro di cattivo gusto, icone feticistiche e fiabesche allo stesso tempo, perfettamente compenetrata nel ruolo di 'fantasma' cui è impossibile sfuggire. Come se non bastasse, lo studioso scopre l'esistenza di un fatiscante Grand Hotel d'Europe del quale, peraltro, non c'è traccia in nessuna guida turistica: l'albergo è abitato da quella strana comunità di miseri, ed è alloggiato in un posto impervio circondato da ciarpace di ogni genere: «un vecchio letto dalla rete sfondata, il telaio arrugginito di una bicicletta, sacchetti di plastica gettati qua e là». ¹⁴

Non vi è dubbio che tale luogo possa essere considerato una sorta di inferno, un inquietante 'mondo altro' fortemente contrapposto all'elegante Hotel Flora nel quale predomina una sorta di bello assoluto ma decisamente artificioso: è appena il caso di precisare che questa scoperta contribuirà ulteriormente a sconvolgere la vita del professore che decide, così, di interrompere le vacanze al fine di recuperare la sua rassicurante quotidianità.

Sale sul treno con la certezza di essersi ormai lasciato alle spalle quel molesto incubo, e dopo un po' si addormenta. Al risveglio lo attende, però, l'ennesima sorpresa: «di fronte a me è seduta una ragazza, un tipo ordinario che ha l'aria di esser capitata per sbaglio in una carrozza di prima classe [...] lascio scorrere lo sguardo su di lei [...] sul vistoso abito a fiori [...] sulle gambe nude [...]. All'improvviso mi accorgo che la ragazza calza un paio di sandali dai grossi listelli dorati, e allora mi alzo di scatto precipitandomi fuori [...] proseguo, ma dopo un istante torno indietro. Devo accertarmi di aver visto [...] ciò che ho creduto di vedere [...] due uomini in canottiera che [...] volgono verso di me le facce pallide e cupe [...] attraverso i vetri, vedo una vecchia [...] intenta a spezzare una forma di pane e a distribuirne i pezzi a un gruppo di bambini cenciosi. Proseguo [...] ma ogni volta mi appaiono [...] quelle figure da cui sono voluto fuggire [...]. Persino nella carrozza ristorante [...] ci sono soltanto loro [...] seduti intorno alle tavole sparechiate [...] ormai non vedrò [...] che questi volti smunti [...] nient'altro che il Grand Hotel d'Europe e i suoi desolati abitanti [...]. Vedendomi entrare [nello scompartimento], la ragazza

¹⁴ *Ibidem*, p. 64.

dai sandali d'oro [...] mi sorride [...] . Io [...] tiro giù la mia valigia dalla reticella [...] devo scendere alla prossima stazione e prendere il primo treno che mi riporti indietro».¹⁵

Avviene, così, la simbolica discesa agli Inferi dello studioso di Estetica, la cui immediata conseguenza consiste nello smarrimento della propria identità: sprofonda negli abissi di un mondo degradato, fagocitato da un'umanità derelitta a lui estranea, assurta, qui, a impersonare i terribili fantasmi che agitano l'inconscio umano.

La lettura del romanzo della Capriolo ci ha evocato suggestioni pirandelliane, non tanto per la rappresentazione di una situazione comunque inspiegabile, facendo riferimento a parametri di 'logica corrente', quanto per la raffigurazione della disperata resistenza opposta dal protagonista contro le sinistre figure di cui si è detto, che consiste in un tormentato ma sostanzialmente inutile meccanismo di rimozione molto simile a quello cui fa ricorso il Capocomico nel celebre dramma di Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*. Il suo atteggiamento iniziale si rivela subito alquanto burbanzoso. A farne le spese è dapprima il segretario cui viene impartito seccamente l'ordine di portare il copione della commedia, *Il giuoco delle parti* che stanno provando in camerino. Poi tocca alla prima attrice addirittura minacciata di punizione per i dieci minuti di ritardo con cui si è presentata alla prova, e in fine al primo attore, malamente strapazzato poiché stenta a soggiacere alle ferree regole del teatro che non devono mai essere discusse. È rivelatrice, in tal senso, la scena in cui è proprio il primo attore a sollevare alcune obiezioni su una scena da interpretare, che gli appare decisamente insolita:

IL SUGGERITORE (*leggendo c. s.*) Al levarsi della tela, Leone Gala, con berretto da cuoco e grembiule, è intento a sbattere... un uovo in una ciotola [...].

IL PRIMO ATTORE (*al Capocomico*) Ma scusi, mi devo mettere proprio il berretto da cuoco in capo?

IL CAPOCOMICO (*urtato dall'osservazione*) Mi pare! Se sta scritto lì!

Indicherà il copione

¹⁵ *Ibidem*, pp. 172-175.

IL PRIMO ATTORE Ma è ridicolo, scusi!

IL CAPOCOMICO (*balzando in piedi sulle furie*) Ridicolo! ridicolo! Che vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia [...]. Il berretto da cuoco, signora! E sbatta le uova [...].¹⁶

Il capocomico assurge, così, al ruolo di tutore delle norme che ordinano la vita del teatro, della quale sembra sfuggirgli l'aspetto sostanzialmente irreal e finto: come il protagonista di *Una di loro*, egli vive in una dimensione 'altra', quella del teatro, appunto, nella quale si crede al riparo da intrusioni di sorta di realtà scomode o squallide che invece penetreranno inaspettatamente, assumendo gli inquietanti panni di sei personaggi che «si presentano come tali e ciononostante continuano a esigere attenzione per i casi fittizi che li riguardano».¹⁷

La sua reazione all'inatteso ed inopportuno apparire dei sei personaggi in teatro è, oltremodo, infastidita:

L'USCERE (*col berretto in mano*) Scusi, signor Commendatore.

IL CAPOCOMICO (*di scatto, sgarbato*) Che altro c'è?

L'USCERE (*timidamente*) Ci sono qua certi signori, che chiedono di lei [...].

IL CAPOCOMICO (*di nuovo sulle furie*) Ma io qua provo! E sapete bene che durante la prova non deve passar nessuno! [...] Chi sono lor signori? Che cosa vogliono?¹⁸

Sembra di poter cogliere in questa irritazione sorda, una ferma volontà di rifiutare qualsiasi elemento imprevisto che venga a scardinare il tranquillo e rassicurante fluire della messa in scena teatrale. I personaggi, però, rivelano immediatamente l'urgenza di rappresentare il dramma che è in loro, la 'commedia nuova' come la definisce la Figliastro, personaggio vivace e brillante cui, insieme al Padre, tocca il compito di convincere l'incredulo ed infastidito Capocomico, ricorrendo ad un espediente inequivocabilmente teatrale:

LA FIGLIASTRA [...] E allora mi permettano: benché orfana da appena due mesi, stiano a vedere lor signori come canto e come danzo!» Accennerà con ma-

¹⁶ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 2002, p. 24.

¹⁷ N. Merola, *Un Novecento in piccolo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, p. 23.

¹⁸ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 27.

lizia il 'Prends garde à Tchou-Tchin-Tchou' di Dave Stamper ridotto a Fox-trot o One-Step lento da Francis Salabert: la prima strofa, accompagnandola con passo di danza.

Les chinois sont un peuple malin,
De Shangai à Pechin,
Ils ont mis des écriteux patout:
Prenez garde à Tchou-Tchin-Tchou!¹⁹

La loro volontà di appartenere ad un copione, di uscire da una sorta di limbo pre-artistico nel quale erano stati confinati da un autore incapace di infondergli quella vita necessaria per farli transitare dall'oscuro regno della fantasia a quello 'solare' della letteratura, accentua la loro insistenza che inevitabilmente contribuisce ad aumentare il disagio del Capocomico costretto suo malgrado ad interessarsene, non prima, però, di aver tentato ancora una volta di esorcizzarli:

IL CAPOCOMICO [...] si levino! Sgombrino di qua!

Al direttore di scena

Perdio, faccia sgombrare! [...] noi qua dobbiamo lavorare!²⁰

Tutto sommato il Capocomico condivide le stesse esitazioni che hanno impedito allo scrittore di raccontare i casi di questi personaggi non del tutto convincenti sul piano artistico e così aggrovigliati da stentare a comprenderne il significato: anche per questa ragione egli non riuscirà a trasformarsi in loro autore nonostante le reiterate sollecitazioni ricevute dai sei. Intanto essi continuano a proporgli le scene più importanti da loro vissute quali ad esempio l'incesto che stava per avere luogo fra il Padre e la Figliastro nello squallido retrobottega dell'atelier di Madame Pace, oppure la tragica morte del Giovinetto e della Bambina, muti testimoni di una vicenda tanto assurda quanto intricata, e resi da questo silenzio ancora più inquietanti degli altri fin troppo loquaci membri della famiglia.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 32-33.

²⁰ *Ibidem*, pp. 30-31.

Tutto ciò non è, però, sufficiente ad allargare i ristretti orizzonti del Capocomico che, nel confronto spesso serrato con il Padre, è costretto a prendere atto della estrema labilità della condizione degli uomini soggetta a repentini cambiamenti di contro a quella del personaggio, immutabile e, pertanto, meno 'folle' di quella umana. Ciononostante egli continua a giudicare i fatti sulla base del senso comune per tentare di mettersi al riparo da coinvolgimenti eccessivi provenienti da queste strane figure, peraltro, molto più simili a fantasmi di quanto lo stesso Pirandello non abbia lasciato intendere preoccupandosi, anzi, di specificare in una lunghissima didascalia che i «Personaggi non dovranno [...] apparire come fantasmi, ma come *realità create*, costruzioni della fantasia immutabili [...]. Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte [...] ciascuna [...] nell'espressione del proprio sentimento [...] il rimorso per il Padre, la vendetta per la Figliastro, lo sdegno per il Figlio, il dolore per la Madre con fisse lagrime di cera [...] lungo le gote».²¹

Ed è proprio questa precisazione, fin troppo dettagliata ed arricchita, peraltro, da una minuziosa elencazione di caratteristiche atte a connotare i personaggi in modo il più realistico possibile, che può essere intesa nei termini di una 'negazione freudiana' secondo l'acuta definizione di Francesco Orlando: «Per rimozione, s'intende in psicanalisi l'operazione mediante la quale un individuo cerca di respingere dall'io cosciente, o addirittura di mantenere nell'inconscio, un contenuto di immagini o pensieri o ricordi legato ad una pulsione [...] un desiderio [...] un gusto [...] una passione, che sia inconfessabile perché una ragione morale [...] o ideologica [...] impedisce di accettarla all'io cosciente [...] quando il gioco a nascondere [...] si svolge all'interno della soggettività dell'individuo [...]. L'unica cosa che sarà possibile dire, di ciò che piace segretamente, sarà dunque: NON MI PIACE».²² Un'ulteriore conferma si può, a nostro avviso, trovare nella didascalia iniziale dell'opera quando l'autore descrive le caratteristiche del palcoscenico sul quale si svolgerà la vicenda: «Troveranno gli spettatori [...] alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 14-16.

né scena, quasi al bujo e vuoto»,²³ scenario più che mai adatto alla materializzazione dei peggiori incubi.

Tutto ciò, dunque, spiegherebbe chiaramente le resistenze attuate dal Capocomico nei confronti dei Personaggi, dei quali egli intuisce la forte carica perturbatrice, preferendo limitare l'interesse per i loro così singolari casi al piano strettamente teatrale come, del resto, tende a ribadire anche nella scena che, forse più di tutte le altre, è dotata di un pathos davvero non comune, quella in cui la Madre scopre la Figliastro e il Padre nell'equivoco atelier di Madama Pace mentre stanno per consumare un insano rapporto:

LA FIGLIASTRA [...] con la testa appoggiata così, e le braccia [...] al suo collo [...] strizzai gli occhi [...] ed affondai la testa nel suo petto!

Voltandosi verso la Madre

Grida, grida, mamma! [...] Grida, com'hai gridato allora!

LA MADRE [...] ...No! Figlia, figlia mia! [...] Bruto, bruto, è mia figlia! Non vedi che è mia figlia?

IL CAPOCOMICO [...] Benissimo: sì, benissimo! E allora, sipario, sipario! [...] Effetto sicuro! [...] Garantisco [...] per questo Primo Atto!²⁴

Al contrario del protagonista del romanzo della Capriolo, egli non si lascia coinvolgere nei destini degli inquietanti Personaggi al punto tale da scendere agli Inferi insieme ad essi, contribuendo, così, a vanificarne la spasmodica ricerca di un autore che possa conferire loro una forma definitiva.

Del resto il dramma è incentrato proprio sul tentativo di realizzare questo progetto che, tuttavia, è destinato a risolversi in un fallimento in quanto il significato profondo dei Personaggi è posto nell'assoluta impossibilità di rappresentare il fluire dell'esistenza secondo canoni teatrali di tipo naturalistico: se questo dovesse accadere, si assisterebbe al predominio di una forma teatrale alquanto convenzionale, capace di snaturare completamente la loro essenza insita nel «dramma dell'invenzione, materiato però del dramma esistenziale come adombrato da Pirandello».²⁵

²³ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore* cit., p. 19.

²⁴ *Ibidem*, pp. 84-85.

²⁵ C. Segre, *I sei personaggi tra narrazione e confessione*, in *Pirandello 1986. Atti del*

Ad acuire la loro funzione perturbatrice è anche una sorta di rito magico consistente nell'evocazione di Madama Pace, accuratamente preparata dal Padre mettendo in mostra i cappellini e i mantelli delle attrici, convinto che ella sarebbe arrivata «attratta dagli oggetti stessi del suo commercio».²⁶

Il rito sortisce l'effetto sperato e al cospetto degli attori e del Capocomico appare una «megea d'enorme grassezza, con una pomposa parrucca di lana color carota [...] tutta ritinta, vestita con goffa eleganza di seta rossa sgargiante [...] tra due dita la sigaretta accesa. Subito, all'apparizione, gli Attori e il Capocomico schizzeranno via dal palcoscenico con un urlo di spavento, precipitandosi dalla scaletta e accenneranno di fuggire per il corridoio».²⁷

È una reazione rivelatrice che, riteniamo, fornisca ulteriore riprova a riguardo della natura fantomatica dei Personaggi, qui, accentuata dalla presenza inquietante di Madama Pace, la cui funzione si rivela immediatamente quella di scardinare gli equilibri già estremamente precari, proprio nel momento in cui ella, in presenza della Madre, ripropone alla Figliastro le sue squallide proposte: «MADAMA PACE Viejito, cià! viejito, linda; ma mejor para ti; chè se no te dà gusto, te porta prudencia!»,²⁸ suscitando l'improvviso e violento intervento della Madre, a significare che il palcoscenico è una sorta di luogo incantato per eccellenza e non permette, pertanto, la ripetizione di un gesto spontaneamente disperato, che non può risolversi soltanto in rappresentazione teatrale.

Madama Pace come Iasmina è una straniera che adopera un linguaggio insolito, misto di Spagnolo ed Italiano, una sorta di scoppiettante sinfonia carnevalesca dagli esiti amaramente comici:

LA FIGLIASTRA [...] parla così, mezzo spagnolo e mezzo italiano, in un modo buffissimo [...]. Sentirsi fare con un tal linguaggio certe proposte [...] par quasi una burla [...]. Ci si mette a ridere a sentirsi dire che c'è un 'vièchio senor' che vuole 'amusarse con migo' – non è vero, Madama?²⁹

simposio internazionale, Università di California, 13-15 marzo 1986, a cura di G.P. Biasin e N.J. Perella, Roma, Bulzoni, 1987, p. 86.

²⁶ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* cit., p. 65.

²⁷ *Ibidem*, p. 65.

²⁸ *Ibidem*, p. 69.

²⁹ *Ibidem*, pp. 68-69.

L'ambiguità della donna è, così, rafforzata dall'uso di una lingua apparentemente farsesca ma in realtà capace di inserire con forza nella storia dei sei l'elemento tristemente concreto della ragione economica: la Figliastra è costretta a prostituirsi per miseria e questo contribuisce ancora di più a minare la propria identità e quella dei suoi familiari i quali vivono nella casa del Padre in una condizione di inferiorità aggravata, peraltro, dall'atteggiamento sdegnoso del Figlio chiuso ostinatamente nella sua stanza, in un silenzio opprimente che «rende impossibile l'unità drammatica di luogo, perché essa implica l'incontro con gli altri, che egli vuole, appunto, evitare».³⁰

Questa ferma volontà di isolarsi da parte del Figlio dagli altri familiari, pone con forza, peraltro, il tema della dissoluzione della famiglia irrimediabilmente deprivata da qualsiasi elemento idilliaco, altresì responsabile del lacerante processo di disgregazione dell'io, che fa compiere al Padre l'assurdo 'esperimento' sui sentimenti propri ed altrui, il cui risultato è la solitudine sua e degli altri componenti del nucleo familiare: ne consegue un «soggettivismo [che] è la causa del fallimento del dramma dei sei personaggi, e [...] spiega la loro eterna ed infruttuosa ricerca di un autore».³¹

Il dramma non si può rappresentare: quelle che sarebbero dovute essere le scene 'forti', l'accidentale morte della Bambina e il disperato suicidio del Giovinetto, si risolvono in un caos generale, in uno scomposto agitarsi degli Attori e del Capocomico, nel quale è impossibile distinguere «la realtà e lo spirito [...] che non sappiamo più, noi spettatori, dove l'uno comincia e dove l'altro finisce».³²

Quando il Capocomico constata il vanificarsi della speranza di poter rappresentare la vicenda dei Sei, prorompe in un'esclamazione che vorrebbe essere la liberazione da un incubo:

IL CAPOCOMICO (*non potendone più*) Finzione! realtà! andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce! [...]. Non m'era mai capitata una cosa simile! M'hanno fatto perdere una giornata! [...] Ehi, elettricista, spegni tutto! [...].³³

³⁰ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 2000, p. 109.

³¹ *Ibidem*, pp. 110-111.

³² A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1998, p. 111.

³³ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore* cit., p. 105.

Da questo genere di incubi, che nasce dalle profondità inferiche del proprio essere, non ci si può, però, liberare in alcun modo in quanto essi sono destinati a reiterarsi all'infinito senza mai trovare soluzione alcuna poiché il loro ruolo è, in ultima analisi, quello di sospendere il fluire delle contraddizioni confondendosi con l'inevitabile disorientamento spazio-temporale. La conferma si può, a nostro avviso, trovare nella didascalia finale del dramma: «Subito, dietro il fondalino, [...] s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spaccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico atterrito [...]. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come forme trasognate. Verrà fuori, ultima, [...] la Figliastro che [...] si fermerà [...] a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi poi giù per la scaletta [...] scomparirà dalla sala, e ancora, dal ridotto, se ne udrà la risata».³⁴

È un riso cinico ed inquietante, questo, dotato di una forte carica distruttiva, diametralmente opposto a quello liberatorio, del quale «vivono di solito le persone che non credono a nessun nobile impulso, che vedono ovunque falsità e ipocrisia [...] . Di questo riso spesso ridono, ad esempio, donne deluse dalla vita o che si considerano infelici».³⁵

Pare, dunque, di scorgere in esso la condanna senza appello a vivere soggiogati dai propri fantasmi interiori che emergono soltanto per ritornare al fondo dell'io ulteriormente rafforzati. Un'opera particolarmente interessante per il modo in cui è trattata l'intrusione dell'irrazionale nella vita quotidiana, e al cui interno troviamo non pochi riferimenti ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, è la commedia di Eduardo *Questi fantasmi*.

Pasquale Lojacono è il protagonista, uno dei tanti, celeberrimi alter-ego di Eduardo, che si trova a fare i conti con i 'fantasmi' nel momento in cui si reca ad abitare in una sorta di palazzo stregato, sul quale incombono sinistre leggende di apparizioni spettrali di un Cavaliere Antico e della sua Bella Damigella, peraltro alimentate dalla fervida fantasia popolare che tende a vedere negli eventi inspiegabili ra-

³⁴ *Ibidem*, p. 106.

³⁵ V.Ja. Propp, *Comicità e riso*, Torino, Einaudi, 1988, p. 151.

zionalmente «il quadro mitico di forze magiche [...] [che] istituzionalizza la figura di operatori magici specializzati; con ciò il vario possibile perdersi della presenza è ripreso in configurazioni, in simboli, in sistemi [...] di influenze metastoriche [...]. In quanto operazione stereotipa di riassorbimento del negativo nell'ordine metastorico, la magia è più propriamente rito, potenza del gesto e della parola cerimoniali [...] il negativo è [...] sempre sospeso o annientato [...] tutte le prospettive incerte si definiscono [...] proprio all'opposto di ciò che accade nella storia. In virtù del piano metastorico come orizzonte della crisi e come luogo di destorificazione del divenire si instaura un regime protetto di esistenza, che [...] consente di stare nella storia come se non ci si stesse».³⁶

Lojacono, nel momento in cui compare sulla scena, è in piena 'crisi della presenza', cosa che lo costringe a venire a patti con l'atavica tutta partenopea paura dei fantasmi da esorcizzare, comunque, per necessità: a causa di ciò, egli tenta di mantenere un atteggiamento complessivamente scettico minato, però, da una angosciosa serie di dubbi la cui origine è da ricercarsi in alcuni strani episodi che si verificano appena prende possesso della sinistra abitazione, come ad esempio la sparizione della gallina accidentalmente soffocata da lui stesso, che si 'trasforma' poco dopo in un succulento arrosto suscitandogli un'inevitabile meraviglia alquanto perturbatrice. È uno spiantato, estraneo alla società in cui vive e alla stessa moglie con cui non riesce a comunicare da lungo tempo che, per giunta, lo tradisce. Ha tentato mille mestieri ma non è riuscito a costruirsi una posizione economica solida riducendosi, pertanto, ad accettare la calcolata, meschina offerta del proprietario del palazzo:

PASQUALE [...] Se sono venuto ad abitare qua, ho le mie ragioni [...] io conosco il mistero di questa casa [...] la leggenda che da secoli ha creato la fantasia popolare [...]. Il proprietario, questa casa me l'ha ceduta gratis per accreditarla [...] per cinque anni [...] [a] delle condizioni che io osserverò scrupolosamente [...].³⁷

La ragione economica condiziona implacabilmente l'agire di questo personaggio che, al contrario del protagonista di *Una di loro* e del

³⁶ E. de Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 96-97.

³⁷ E. De Filippo, *Questi fantasmi*, in *I capolavori di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 264.

Capocomico pirandelliano, non ha mai potuto concedersi il lusso di vivere in consolatori mondi paralleli a quello reale. La lunga didascalia a lui dedicata lo raffigura, a rafforzarne l'estraneità che lo contraddistingue in modo decisamente negativo, come «un uomo sui quarantacinque anni [alla] continua ricerca di una svolta [...] che gli permetta di vivere un po' di vita tranquilla [...] lo sguardo irrequieto dell'uomo scontento [...]. I foltissimi capelli sfioccano nei punti più incredibili del suo cranio. Di colorito pallidissimo. Vestito senza ricercatezza ma lindo [...]. Il suo passo è incerto, cauto, guardingo».³⁸ Una sorta di fantasma, egli stesso, imparentato in qualche misura con i miseri descritti dalla Capriolo il cui volto è spesso caratterizzato, ricordiamo, da un accentuato pallore cadaverico.

L'elemento fantastico non raggiunge, però, le stesse inquietanti suggestioni presenti nelle altre opere di cui si è precedentemente detto. È calato spesso in una dimensione quasi caricaturale, peraltro, evidenziata dall'uso di un linguaggio intenzionalmente deformato, come quello cui ricorre il portinaio dello stabile Raffaele cui Eduardo assegna il delicato compito di informare Lojacono su quanto di insolito accade nel palazzo:

RAFFAELE [...] La leggenda vuole che una damigella, amata e riamata [...] da un grande di Spagna [...] se la rentenneva [...] comme se dice [...] se la faceva con un pallido e nobile cavaliere [...]. Il grande di Spagna, Rodriguez Los De Rios, quando odorato che ebbe il *fieto del miccio* [...] si mise *appiattolato*, e fece murare vivi i due amanti [...] trovati a *fare la schifezza* [...].³⁹

Ulteriore conferma di questa tensione a sottrarre l'irrazionale ad una fascinazione intrisa di «paura nei confronti dell'elemento fantastico che irrompe [...] dettata dalla minaccia [...] alla nostra identità [...] [che ci] espone al pericolo di una totale disidentità»⁴⁰ proviene ancora dallo scaltro Raffaele:

RAFFAELE [...] badate che qua sparisce qualunque cosa [...] specialmente la roba da mangiare [...]. E non vi permettete di [...] denunciare il furto [...] se no

³⁸ *Ibidem*, p. 261.

³⁹ *Ibidem*, p. 266.

⁴⁰ A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 38-39.

abbuscate. Ccà si tratta di fantàseme [...] chille nun pazzeano [...]. Non denunciate i furti che devono avvenire in questa casa [...].⁴¹

Allo stesso modo, l'apparizione di Carmela, sorella di Raffaele e testimone oculare di un evento soprannaturale verificatosi mentre era intenta a stendere il bucato sul terrazzo del palazzo, a tal punto sconvolgente da farle smarrire quasi interamente la ragione, si risolve pressoché interamente in chiave farsesca sia per l'accentuazione esagerata di alcune caratteristiche fisiche della donna al limite del grottesco («È una donna di quarantacinque o cinquanta anni ma ne dimostra settanta. Veste da popolana trascurata e sciamannata. I capelli, scomposti ed arruffati, sono completamente bianchi [...] Pasquale [...] si accorge della presenza di Carmela [...] e con passo svelto raggiunge l'altro balcone e fulmineamente vi irrompe. [...] Carmela [...] con gesti scomposti e discontinui, come il suo pensiero, invita Pasquale a rientrare»),⁴² sia per le reazioni di Lojacono alla vista di Carmela, che originano «una situazione [...] comica [...] [che] appartiene nello stesso tempo a due serie di avvenimenti assolutamente indipendenti tra di loro [...] [e] può interpretarsi ogni volta in due sensi del tutto differenti».⁴³

Carmela prova a raccontare allo spaventato Lojacono quanto ha visto quel giorno sul terrazzo ma non vi riesce perché, giunta al punto culminante della narrazione, «repentinamente [...] emette un grido lacerante. I suoi occhi diventano fissi ed inespressivi [...]. Per esprimersi emette dei suoni scomposti e dei mugolii bestiali. Il racconto diventa incomprensibile e terrificante [...] sempre gridando, scappa come se avesse vissuto ancora una volta la scena raccapricciante di quel maledetto giorno».⁴⁴ Carmela non è una straniera come Iasmina e Madama Pace, però ricorre ugualmente ad un linguaggio indecifrabile che non riesce a comunicare alcunché, e come l'ambiguo personaggio pirandelliano, esce di scena con fulminea rapidità, senza portare a termine la sua rappresentazione. Del resto, se l'episodio 'soprannaturale' fosse stato chiaramente spiegato, ne sarebbe conseguito un inopportuno stra-

⁴¹ E. De Filippo, *Questi fantasmi* cit., p. 268.

⁴² *Ibidem*, p. 269.

⁴³ H. Bergson, *Il riso, saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 1987, p. 63.

⁴⁴ E. De Filippo, *Questi fantasmi* cit., p. 270.

volgimento del senso della commedia tutta basata, invece, sul sottile gioco di alternanza di realtà e fantasia, atto a conferirle un innegabile statuto di ambiguità.

Anche l'apparizione inattesa e 'perturbatrice' del fantomatico nucleo familiare, composto da cinque spettrali personaggi (il sesto irromperà successivamente sul palcoscenico), è, in larga misura, caratterizzata da elementi volutamente caricaturali, quali ad esempio il tic dello sgraziato figlio che «*di tanto in tanto spalanca gli occhi e muove la testa allungando il mento*»,⁴⁵ oppure l'aspetto buffo ed improbabile, certamente molto poco soprannaturale di Armida, la moglie tradita che indossa «*un cappellino calzato male, appena poggiato sulla testa per via di una ferita che ha nel bel mezzo della fronte, medicata da un quadratino di garza e una croce di sparatrappo*». ⁴⁶ È fin troppo evidente il riferimento al dramma pirandelliano che sfuma immediatamente, però, «nella situazione grottesca che si manifesta: Armida chiede insistentemente il ritorno del marito a casa, mentre Pasquale continua a crederla un 'fantasma' [...]. E quest'ultimo [...] non trova più polli sul balcone e denaro in tasca». ⁴⁷

Tutto ciò, ovviamente, evita una qualsiasi risoluzione in chiave realistica o fantastica: la riprova è nelle accorate parole che Armida rivolge a Pasquale, incentrate, perlopiù, su una scoppiettante serie di equivoci:

ARMIDA [...] Non gli facevo mancare nulla [...]. Gli piacevano tanto le *recchietelle* al ragù piene di formaggio e di ricotta [...]. Glielie facevo con le mie mani [...]. La macchia al vestito, la piega al pantalone, il fazzoletto in tasca [...] me lasse a me, povera e sconsolata, sola cu' sti ddoie cap'e morte [*indica i figli*] [...]. Dice che io lo scoccio [...] mi ha lasciata sola con questi due *morbidi* [...] che [...] non mi fido manco di vederli [...]. Prima il purgatorio, poi l'inferno [...] perché io sto all'inferno [...] Pasquale Lojacono! [...] so che tu sai, ma non voglio crederlo [...] e se non sai, apri gli occhi. Tu solo puoi salvarci e darci pace [...]. Con un gesto [...] fai resuscitare questa famiglia [...]. Mostrati a tua moglie quale sei [...] e se persiste, ammazzala. ⁴⁸

⁴⁵ *Ibidem*, p. 289 (corsivo nostro).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 289 (corsivo nostro).

⁴⁷ G. Antonucci, *Eduardo De Filippo*, Firenze, Le Monnier, 1990, p. 85.

⁴⁸ E. De Filippo, *Questi fantasmi* cit., pp. 291-292.

Nell'ultima parte del suo discorso Armida fa riferimento alla relazione adulterina che il marito intrattiene con Maria, moglie di Lojacono, il quale, a giudizio della donna, non può non sapere, e pertanto, chiede all'uomo di intervenire drasticamente al fine di poter ripristinare la pace del nucleo familiare: tuttavia le sue parole, per quanto accorate, si caricano di significati ambivalenti che non consentono, così, all'ignaro (o presunto tale) Lojacono di assumere una posizione chiara: per questo, egli si deve limitare in alcuni momenti a fare quasi da spettatore di tutta la vicenda che, come quella dei *Sei personaggi* pirandelliani, non giunge a termine interrompendosi a causa dell'arrivo del fedifrago Alfredo sulla scena, che darà luogo ad una teatralissima crisi isterica di Armida, seguita da un indescrivibile caos nel quale tutti i personaggi presenti sulla scena urlano e gesticolano disordinatamente, sortendo esiti perlopiù grotteschi che culminano nell'atteggiamento forzatamente disinvolto assunto da Lojacono allorché, rifugiatosi su uno dei balconi della casa per sfuggire a quella sorta di sabba, si trova al cospetto dell'invisibile dirimpettaio, il professor Santanna, ed è costretto a mostrarsi di buon umore:

PASQUALE [...] Tutto calmo, professò [...]. Non è vero niente [...]. I fantasmi non esistono, li abbiamo creati noi, siamo noi i fantasmi [...].⁴⁹

La finzione dell'uomo non è, tuttavia, fine a se stessa, né è dettata da sciocca superficialità: essa proviene dal timore di perdere la possibilità di riscattare un'esistenza di stenti quale quella vissuta fino ad allora, che sembrava essersi conclusa dopo l'ingresso nel palazzo stregato laddove era stato gratificato da elargizioni in denaro provenienti da un'entità invisibile con il ruolo di «aiutante [cui l'eroe] [...] chiede “[...] soltanto un servizietto [...]”. In seguito la parte dell'eroe diviene del tutto passiva. È l'aiutante che fa tutto in vece sua [...]. L'aiutante è l'espressione della sua forza e della sua capacità».⁵⁰

I fantasmi di Lojacono non sono, pertanto, soltanto proiezioni di tormenti interiori, bensì simboleggiano anche l'impossibilità di realizzare la tanto desiderata agiatezza economica della quale, però, egli i-

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 294-295.

⁵⁰ V.Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 265.

gnora alcune conseguenze: «un illusorio soddisfacimento dei desideri, non fa che rafforzare l'economia alienante dei desideri stessi e dei bisogni [...] più li si soddisfa, più si prova il senso della loro mancanza. Più si crede di godere dei beni di consumo, più il desiderio viene frustrato. Al desiderio di avere [...] che fonda a sua volta il processo di alienazione, deve rispondere un desiderio di essere, il solo garante della libertà».⁵¹

È, dunque, in quest'ottica che si può leggere la scena in cui si rivolge ad Alfredo, l'amante della moglie, credendolo (o fingendo di crederlo) un fantasma:

PASQUALE [...] tu mi hai messo su di un piede di vita che [...] non posso sostenere: aiutami! [...]. Non ho mai potuto regalare a mia moglie un bracciale [...] mettere insieme i soldi per portarla in campagna [...] le ho dovuto negare un paio di calze [...] quanto è triste, per un uomo, nascondere la propria umiliazione con una risata [...] senza denaro si diventa timidi, paurosi [...] con un altro uomo [...] comm'a me, nun avaria parlato [...]. Tu sei al disopra di tutti i sentimenti che ci condannano a non aprire i nostri cuori [...] cu' te me sento vicino a Dio [...] posso liberarmi del mio essere che mi opprime!⁵²

Il miracolo si compie e Lojacono sarà beneficiato da un'altra copiosa elargizione dal 'fantasma' che, altresì, gli comunica di essere stato sciolto dalla sua condanna e di non tornare mai più in quella casa.

Nell'ultima battuta della commedia, rivolto ancora una volta al testimone muto dell'intera vicenda, il professor Santanna, Pasquale auspica un ritorno del fantasma «sotto altre sembianze».⁵³ È un finale 'fiabesco e circolare', per molti aspetti, in quanto si ha la sensazione che tutto possa ricominciare daccapo, e che il protagonista sia pronto a confrontarsi nuovamente con l'eventuale fantasma di turno restando abilmente in bilico fra furbizia ed innocenza, impossibilitato com'è a sottrarsi al suo destino di ricerca continua ed inutile di una serenità che non può in alcun modo esistere.

⁵¹ C. Dumoulié, *Il desiderio*, Torino, Einaudi, 2002, p. 123.

⁵² E. De Filippo, *Questi fantasmi* cit., p. 303.

⁵³ *Ibidem*, p. 304.

Caterina Verbaro

L'invisibile confine.
La narrazione epica di *Oga Magoga*
tra umano e divino

Nell'offrirsi alla nostra attenzione così poderosamente inconsueto e ambizioso coi suoi tre tomi e col suo organico e ampio disegno narrativo, *Oga Magoga* di Giuseppe Occhiato promette subito una ricompensa di qualità nell'innegabile e immediatamente percepibile carattere di un linguaggio ricco, sapiente, fortemente inventivo. Così ci si presenta, ad esempio, lo scenario della guerra nel luglio del 1943 tra Sicilia e Calabria, percorso dal giovane protagonista, Rizieri, che fugge dall'inferno in un drammatico tentativo di *nostos*:

[...] un diluvio di attacchi e di incursioni con cannoneggiamenti, mitragliamenti, lanci di bombe incendiarie e bombazze dirompenti al tritolo; e quelle deflagrazioni, quelle esplosioni cupe e sfracellose, i colpi fondi, lo scascio dei boati, lo sfracano dei sussulti e dei rintroni si spalmavano tutto all'intorno, si sgomitavano in sequenze di schianti rabbiosi o si confondevano in un unico, ininterrotto sciribattito di scosse sotterranee che si prolungavano tambureggiando ora nelle viscere della terra e ora sino al nicchio dei cieli.¹

La vicenda è appunto quella, non dissimile dalla più celebre fabula dell'*Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, di un interregno esistenziale

¹ G. Occhiato, *Oga Magoga. Cunto di Rizieri, di Ori e del minotòtaro*, voll. III (I, *Stilla Farota*; II, *Stilla Diana*; III, *Stilla Oriana*), Cosenza, Editoriale Progetto 2000, 2000, I, p. 17. Del narratore calabrese si ricorda anche l'intensa cronaca romanzata *Carasace. Il giorno che della carne cristiana si fece tonnina*, ivi, 1989, che racconta una strage di civili avvenuta nella stessa estate del 1943.

vissuto dal protagonista-eroe e dalla comunità popolare che lo circonda, in quei drammatici mesi dell'estate del '43 che vedono l'accavallarsi anarchico delle forze della Storia, lo sbarco dell'esercito anglo-americano in Sicilia, l'armistizio, la caduta di Mussolini e il governo Badoglio, l'insensato e massiccio bombardamento degli alleati in Sicilia e Calabria che provoca strage tra i civili. Gli eventi di quei due mesi di cui consta il tempo della storia rappresentano la tragica condensazione esistenziale, l'epifania del destino che sceglie quella sospensione della quotidianità per mostrare il suo potere. Il viaggio di ritorno a casa di Rizieri verrà infatti interrotto prima da una sosta di alcuni giorni presso la «nimpia dei Calibis» Mata Fara, personaggio femminile costruito sul modello omerico della maga Circe, poi dalla lunga permanenza in un territorio di campagna, nei pressi di Jòrii, dove, in un paesaggio apocalittico tra dirupi, «timpe» e «pinnate», ha trovato rifugio la comunità, atterrita da una duplice e contemporanea personificazione del Male, i bombardieri angloamericani che sorvolano i cieli, e l'avvertita presenza di un mitologico mostro sotterraneo, il «minotòtaro», ovvero un redivivo Minotauro, che scuote con boati e sommovimenti l'inquieta terra del loro «sdilloggio», dell'amaro esilio collettivo.

Il percorso della narrazione segue l'inverarsi del destino di Rizieri, predetto molti anni prima da una zingara, un destino esemplato dai nomi di tre stelle, a cui sono dedicati i tre tomi del testo: *Stilla Farota*, *Stilla Diana*, *Stilla Oriana*. Il compito del protagonista, così come della stessa narrazione, sarà allora quello di riconoscere e riconnettere gli eventi e i personaggi alla sentenza del destino: ovvero di interpretare i segni della propria vicenda terrena, ed in ciò di attribuirle un significato di agnizione, di realizzazione di ciò che è già detto e scritto.

Il nome delle tre stelle rappresenta così la traccia verbale che guida la comprensione degli eventi, il *mythos* preesistente a cui la vicenda si conforma. Il destino di morte di Rizieri è infatti condensato nel nome della sua ultima stella, «Oriana», «da stella mortoriana, cioè di mortorio»,² e il percorso della conoscenza realizzato nel testo consiste proprio nella riconnessione tra i personaggi e la nominazione del destino:

² Idem, *Oga Magoga* cit., I, p. 13.

Lì, lì era la chiave del mistero, nel nome suo stesso; quella parolaccia, quel semplice nomicello di Ori era il suo segreto più intrinseco. E che cosa poteva essere quel nome apparentemente così facile a pronunciarsi ma nello stesso tempo così misterioso, così indecifrabile, se non una semplice parte del nome intero reale, un travisamento, una straformazione di quello? Semplice, sì, ma sempre allarmoso, forse pure fatale.³

Il nome-*mythos* è sempre al centro di una costellazione semantica, ricco di significati molteplici che la narrazione deve svelare: così la zingarella Ori, «inciarmante» e «tranellatrice» personificazione del Male che col suo amore condurrà Rizieri all'inesorabile traguardo di una morte tragica, racchiude nel proprio nome la duplice personificazione della stella Oriana e della Minorianna-Arianna, la temuta sorella del Minotauro. I tanti e diversi «nomi magistrosi»⁴ che percorrono il testo, rappresentano così delle spie verbali, dei segni da interpretare, che in sé nascondono e svelano l'inesorabilità del destino.

Dunque, una narrazione che trova il proprio significato nel ripercorrimiento di una storia già conosciuta, basato sulla insistita retorica della prolessi, della anticipazione tragica. Di contro a quella centralità dell'intreccio come regola del romanzesco – la modalità narrativa che, secondo Bachtin, «specula sulla categoria dell'ignoranza»⁵ – il lungo racconto di *Oga Magoga* costruisce la propria tensione narrativa sull'indugio e sul ridabimento, sul disegno circolare degli eventi la cui conclusione nel segno della morte è annunciata fin dalle prime pagine. La prima innovazione che questo testo ci presenta riguarda allora la reinvenzione proprio di un modulo narrativo, che è epico e antiromanzesco già nell'optare per un racconto 'chiuso', a base mitica, laddove il mito altro non è che la storia già data e esistente, infinitamente riappropriabile e rimodellabile. Le sottotracce mitiche del discorso di Occhiato sono molteplici e scoperte, da quella omerica (Ulisse, ma anche Achille, la pace e la guerra, il tentato ritorno e la lunga battaglia di Rizieri con la «Damamorte») a quella dei cavalieri del ciclo carolingio (tanto che di uno di essi Rizieri porta il nome), fino alla pervasiva me-

³ *Ibidem*, II, p. 759.

⁴ *Ibidem*, I, p. 237.

⁵ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 473.

tafora cristologica della vicenda, resa esplicita nella asserita somiglianza somatica di Rizieri a quel Cristo sofferente che egli ha più volte impersonato nella rappresentazione popolare della processione del venerdì santo. Ribadendo il binomio semantico di cui la figura di Cristo è portatore, Rizieri è infatti contemporaneamente l'eroe e la vittima di un percorso terreno la cui conclusione è già inscritta nell'inizio, vittima sacrificale della Storia e del destino, ma anche di quella stessa comunità popolare che, se da una parte lo venera e lo mitizza, dall'altra parte, verso la conclusione della vicenda, sancisce implicitamente la sua espulsione, non potendo accettare l'inconcepibile trasgressione della passione di Rizieri per la zingarella Ori.

La renitenza di *Oga Magoga* alle modalità e ai limiti del romanzesco non è dunque un fatto puramente 'quantitativo', ma una precisa scelta di poetica e di posizione narrativa. Se, come scrive Benjamin, il romanziere moderno è connotato dalla propria tragica separatezza e individualità, dalla distanza istituita tra chi narra e la propria stessa materia narrativa, di contro alla valenza collettiva di cui è portatrice la narrazione orale-popolare, è certamente a questa seconda categoria che va ascritta la voce narrante di *Oga Magoga*, una voce palesemente testimoniale e interna alla propria comunità, con cui condivide linguaggio, ideologie, sentimenti, avventure.⁶ Lo stesso sottotitolo del testo, *Cunto di Rizieri, di Ori e del minotòtaro*, richiama questa valenza di racconto affettivo e collettivo, di narrazione incantatoria, potenzialmente infinita nel suo accompagnare gli eventi. Il Narratore è insieme onnisciente e testimoniale, demiurgico e complice. Il suo racconto è

⁶ «Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo. Il romanzo si distingue da tutte le altre forme di letteratura in prosa – fiaba, leggenda, e anche dalla novella – per il fatto che non esce da una tradizione orale e non ritorna a confluire in essa. Ma soprattutto dal narrare. Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza – dalla propria o da quella che gli è stata riferita –; e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia. Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri. Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente» (W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 251).

continuamente connotato dalla partecipazione e dall'affettività, come se il suo stesso narrare tenesse in vita, infondesse coraggio e respiro ai personaggi:

Mortificato Rizieri, forza e coraggio! Non ridurti a pelle pisciata, fatti fidanza e va' avanti, cugino mio, ormai sei a buon punto per rigettarti, per ridurti col culo per terra. Non calare le carte. Ancora capace sei di pisciare con la canna dura; non ti ribassare così. E Rizieri si senti riavere, ebbe uno scatto di fermezza, un ritorno, come un assalto di forze e di fidanza, la stessa sensazione che lo aveva risollevato qualche ora prima mentre si trovava lungo la Vitta di Gioia. Una frustata di calore gli serpeggiò per tutto il corpo, e lui provò scorno per quello strambamento che lo aveva fatto diventare sfervorato e come insolennito.⁷

A rendere eroico il personaggio di Rizieri – laddove epicamente l'eroe è in diretto rapporto col divino e col destino – è dunque la modalità stessa della narrazione, finalizzata a una resa mitica del suo oggetto. Se nel codice del romanzo moderno è tipicamente praticato l'allontanamento dell'oggetto narrativo, qui al contrario tutto sembra costruirsi sulla regola di un *pathos di avvicinamento* che determina tanto il linguaggio, di marca affettiva e partecipativa, quanto il punto di vista della prossimità, che rinnega ogni distanziamento e che indugia, consola ed esorcizza il Male. Il Narratore-testimone è nella storia un bambino, cugino di Rizieri, che vive insieme a lui le vicende dell'esilio di guerra, e che diventa il collettore, il punto focale dello sguardo della comunità sull'eroico e «amariato» Rizieri. Il protagonista del romanzo si trova così ad essere al centro di uno sguardo collettivo di ammirazione e affetto, segnato da un forte predominio del femminile. Femminili sono i personaggi che contorniano Rizieri, la ziamamma, la sorella Chicchina, la «zita» Dianora, e ancora i tanti personaggi del coro popolare, Brandoria, Marantonia, Matalena, Maruzza, Antonuzza. Possiamo anzi affermare che, in un testo che deve parte della sua intensità proprio alla stratificazione dei simboli e degli archetipi, il femminile rappresenta il segno prevalente: non solo perché femminile è il personaggio corale, la comunità, e lo stesso destino rappresentato dalla «Magara» Morte, ma perché femminile è lo stesso sguardo sul mondo, l'ottica narrativa, la modulazione e il significato del linguaggio.

⁷ G. Occhiato, *Oga Magoga*, cit., I, p. 15.

gio.⁸ Se il valore antropologico del romanzo si gioca infatti su una intensa rappresentazione del matriarcato che governa l'arcaica civiltà contadina della Calabria, prima che anche sulle periferie dell'impero si allargasse l'ombra onnivora della modernizzazione globalizzante, ciò che più conta letterariamente è che tale rappresentazione si gioca tutta in termini non meramente contenutistici, ma di organizzazione narrativa e linguistica. Il femminile è innanzitutto un punto di vista e un linguaggio. Un punto di vista, perché tutto è narrato da una prospettiva – intendendo con tale termine tanto un'ottica narratologica quanto ideologica – che privilegia il 'basso', la terra, la stasi: la guerra è sempre raccontata dal punto di vista di chi ne è estraneo, contrario e vittima, tanto che essa viene essenzialmente colta come 'passaggio' dell'altro, delle schiere di «soldatuzzi» stremati che fuggono dal fronte e che vengono accolti e confortati dalla comunità di rifugiati, e dei mezzi dell'aviazione angloamericana che passano senza sosta nei cieli. Se è vero che il 'basso' e la 'stasi' rappresentano due caratteri archetipici del femminile, possiamo concludere che lo sguardo che vede, condanna e patisce la Storia è essenzialmente femminile. Così come femminile è lo sguardo sull'eroe-Rizieri, adorato e poi messo al bando da una cultura che non ammette deroghe alla propria moralità familiare, che non prevede vie d'uscita individuali, intransigente nel pretendere obbedienza e fedeltà, e che perciò finirà per condannare il «tradimentoso» eroe infliggendogli il dolore dell'insanabile scarto tra la passione trasgressiva e i giusti valori condivisi.⁹ Di questo punto di vista collettivo e femminile sugli eventi si fa dunque interprete e por-

⁸ A proposito dei tanti personaggi della vicenda, non è privo di significato il fatto che, con l'eccezione dello scaltro e calcolatore Rinardo, tutti gli altri personaggi maschili del testo subiranno un destino di morte o di totale sconfitta: Rizieri seguirà la sorte degli amici morti in guerra, Mitriuzzo Sparacino e Saro Laganà; l'amico del cuore Meluzzo Tomeo, tornato «strambato» dalla guerra, finirà in manicomio; il Vescovo, provato da enormi sofferenze del corpo e dell'anima, subirà una morte devastante e umiliante; l'ideologo popolare don Sidoro, il «controfascista» (*ibidem*, I, p. 234), vivrà come una irreparabile sconfitta del proprio ruolo e della propria visione del mondo l'attacco al Minotauro deciso dalla collettività.

⁹ Nell'epiteto ossessivamente ripetuto da Dianora a Rizieri si condensa l'accusa di tradimento che la collettività muove all'individuo: «'Ah, tradimentoso, tradimentoso...', proseguiva intanto quella nocente tribolata, ripetendo quell'intercalare dilaniante che doveva rappresentarle la sintesi di tutto quanto aveva da dirgli, ché sarebbe bastata quella sola parola per figurare l'essenza stessa di quel malandrino, per fare il suo ritratto vivo e parlante [...]» (*ibidem*, III, p. 1099).

tatore il bambino-testimone, che presta al Narratore il candore e l'assoluta partecipazione affettiva ai fatti e ai personaggi, nonché il rigore dell'infantile separazione tra Bene e Male, rappresentati dall'angelo di Contura che combatte contro il mascherone diabolico di casa Gullia. La modalità rappresentativa del testo – la costruzione dell'eroe, la resa patetica degli eventi, la tonalità avvolgente e esorcistica del linguaggio – è dunque inscindibile da questo sguardo infantile e femminile, dal suo incanto e dalla sua assolutizzazione affettiva:

Fra tutti, il nostro prediletto era Rizieri. Era il cugino nostro adorato, il più caro e carezzoso, bello e forte per com'era, con quella capellatura che gli luceva in mezzo alla fronte come una sfera di sole; sfizioso e galante, proprio come l'antico paladino franco al quale la mamma, bonanima, l'aveva annomato. Io, poi, ero come incamato, ero tutto preso di lui, delle sue maniere, lo guardavo sempre con ammirazione, ero fiero che fosse cugino mio, mi gloriavo con tutti di lui; e che allegrezza, che preio dell'anima quando lui si metteva a scapricciarsi, a ridere e a giocare con noi, sempre svagato come si presentava, che pareva non avesse mai preoccupazioni o disturbi per la testa.¹⁰

Insieme alla modulazione del punto di vista e della voce narrante, l'altro aspetto letterario in cui si realizza tale rappresentazione del femminile è l'organizzazione del linguaggio, certo il più efficace e appariscente ingrediente del testo. Un linguaggio intenso e inventivo, che trova nella modulazione tra lingua e dialetto calabrese il suo specifico punto di forza. Ne deriva un modulo linguistico originalissimo, che si discosta dallo stesso plurilinguismo espressionista di un Gadda o di un D'Arrigo, a cui pure per tanti aspetti si richiama, risolvendosi in una sorta di bilinguismo, in cui il termine dialettale e quello italiano sembrano correggersi a vicenda, quasi bisognosi l'un l'altro di una sinonimica traduzione («aveva paura, si spagnava»¹¹) o, al contrario, si mescolano in una feconda ridondanza.¹²

¹⁰ *Ibidem*, I, p. 342.

¹¹ *Ibidem*, I, p. 106. «Gli doveva ancora passare quella sensazione di scuramento di cuore, di fastidio affliggente, di sconcerto che li aveva funestati durante tutto quel traffico [...]» (*ibidem*, I, p. 105).

¹² «E questa volta Rizieri li avvistò proprio mentre gli passavano di sopra con un baluginio argenteo di spade. Sibilandando e mandando vampe, furono sulle timpe come giganteschi rapini, con le alone aperte che parevano arpe d'azzaro e coi rostri beccuti e anginini» (*ibidem*, III, p. 1209).

Il linguaggio di *Oga Magoga* è, almeno quanto lo stesso punto di vista della narrazione, interno alla comunità popolare di cui il testo è memoria e racconto. Se la microstruttura linguistica del testo è infatti basata su tale bilinguismo tra italiano e dialetto, la macrostruttura è ugualmente esemplata su un senso e un andamento tipici di tale cultura verbale, ovvero la ridondanza.

E proprio la ridondanza è la categoria retorica che meglio si presta alla definizione linguistica del testo. La funzione del linguaggio è tutt'altro che denotativa, e la stessa connotazione si realizza attraverso una incessante autoprolifcazione, una onnivora e potenzialmente infinita verbalità. La parola ha il compito non tanto di esprimere quanto di incantare, non tanto di raccontare quanto di esorcizzare gli eventi. È parola magica e orfica, musicale e rituale, che accompagna, avvolge e persino soffoca gli eventi, istituendo una sorta di paradossale mito dell'isocronia tra la vita e la sua traduzione verbale. A ciò deve ricondursi lo stesso eccesso quantitativo dell'opera, che non è tanto racconto quanto tentativo di esorcizzare, attraverso la magia incantatoria delle parole, la tragicità degli eventi. Tanto che la diluzione e ridondanza verbale si intensificano proprio in coincidenza con i nuclei tragici del testo, la velocità narrativa va via via facendosi più lenta, scendendo con parossistica insistenza i giorni e i momenti che precedono la morte di Rizieri, come se la parola e il racconto stesso potessero incidere sull'ineluttabilità del destino. La parola si fa allora lamentazione, infinita interrogazione, impotente strumento di dilazione del male:

Chi t'inciarnò, chi ti allazzò con quest'artincanto canisco?... Possibile che debbo avere le mani legate, che non possiamo fare niente per te? Possibile che non si trova rimedio, che non c'è modo di spezzare questo magariaggio? E come si può resistere, come, sapendo che porti dentro di te questa orrenda malanza? Chissà di dove ti venne, figlio, di dove ti arrivò questo nuvolo nigrino...¹³

La poetica della ridondanza che governa *Oga Magoga* può essere ben esemplificata da due termini ricorrenti nel testo, «precanto» e «smorfiare», due essenziali funzioni del linguaggio che connotano questa narrazione. La prima, quella magico-rituale del «precanto»,

¹³ *Ibidem*, I, p. 319.

raggiunge il suo apice nel bellissimo capitolo *Il descenso*, in cui la «rimita» Brandoria, indefessa esploratrice del confine tra vita e morte, raggiunge il Minotauro nelle viscere della terra, e tra i due esseri semidivini ha luogo una battaglia che vede la sacerdotessa della comunità armata solo della qualità sacra del linguaggio, ovvero le formule incantatorie e in particolare le potentissime «tredici parole della verità».¹⁴ «Smorfiare» allude invece alla funzione interpretativa del linguaggio: non solo il testo è ricchissimo di sogni intesi prefreudianamente come messaggi che illustrano il destino, «indovinaglie» da leggere secondo una griglia di significanza che è patrimonio comune e condiviso, ma più in generale tutti i microeventi di questa spaurita quotidianità necessitano di interpretazione, rivisitazione verbale, parafrasi e riappropriazione linguistica. È nelle parole ripetute e scambiate all'infinito nella trama mimetica e diegetica del testo che gli eventi trovano senso e consistenza, è nella ridondanza interpretativa che obbliga all'infinito ripercorrimiento verbale che si compie l'agnizione del destino.

Questa ipertrofia verbale, questa invenzione di un tessuto linguistico tutto giocato sulla ridondanza e sulla costruzione del *pathos*, è sapientemente giocato in una intensità espressiva mirabolante. Nella ricchissima stratificazione linguistica del testo, i diversi moduli rintracciabili agiscono tutti in questa direzione di resa espressiva del *pathos*: si pensi alla proliferazione sinonimica degli epiteti e delle qualificazioni (ad esempio la morte è «gran maniante», «damamorte», «grandamazza», «pupara», «arpiota magna», «malamorte», «magara sessina»), alle frequentissime triplicazioni espressioniste («scavazzati, cas-

¹⁴ «Così come fece il Meschino che, dovendo entrare nel regno della maga Alcina, avanti di avventurarsi nella prima delle quattro perfide caverne attraverso cui era costretto a passare, si mise a recitare in ginocchio i sette salmi penitenziali per ottenere l'aiuto del cielo, allo stesso modo si comportò commare Brandoria, che recitò, in mezzo a centomila altri scongiuri, giaculatorie, devozioni e formule di carmo e di precanto, quella tremenda e pericolosissima invocazione rappresentata dalle tredici parole della verità la quale, se detta malamente, fa crescere il numero dei diavoli nell'inferno; perciò solo le rimite più basate si azzardano a mormorarla, con la massima concentrazione del senzio e con lo sgomento nel cuore per la temanza di stracangiare l'ordine delle tredici invocazioni, perché vanno dette a mano a mano che si avanza da uno a tredici, prima per diritto e poi per rovescio, tornando all'indietro a ogni versetto, in quanto la minima esitazione può causare l'irreparabile, quale può essere ed è, appunto, la nascita d'un nuovo diavolo, come se di questi cifloni già non ce ne fosse abbastanza» (*ibidem*, I, p. 270).

sariati, svacantati); «s'intrizzavano, si allazzavano e si sdillassavano»¹⁵), ai metamorfemi diminutivi e vezzeggiativi che affollano la pagina («militaruzzi [...] soldatelli [...] poveri soldatuzzi malepatiti [...] soldatelli mutilati o impiagati»¹⁶), all'uso monologante del diretto libero, al modulo interrogativo-esclamativo sempre fortemente implicante la compassione della voce narrante, e infine ai codici ricorrenti della lamentazione funebre e dell'invettiva.¹⁷

Questa modalità di linguaggio e di conduzione narrativa, portatori di una concezione estremistica della funzione poetica, finiscono poi per assumere un valore che non è meramente letterario, ma di testimonianza culturale e antropologica. Il micromondo che il testo tematizza rappresenta infatti la memoria di un arcaico dominio del destino e di una concezione dell'esistenza come manifestazione del sacro che rappresenta un ineludibile valore aggiunto di questo testo. L'audacia di una letteratura che, senza prudenziali sconti alla propria natura di discorso sull'esistenza, assume la vita e la morte, il mito e il destino, il maschile e il femminile, la memoria e il tragico come propri oggetti e referenti immediati, rende questo testo irriducibile alla media dei dignitosi prodotti narrativi dei nostri tempi. E forse è proprio nell'inattualità la forza e il segno preponderante di questa coraggiosa opera monumentale. Inattualità che si esprime non solo in una rivisitazione del genere romanzesco, piegato e rimodellato sull'antico codice epico, ma nella stessa concezione del linguaggio che è esso stesso portatore di una sacralità dell'esistenza. Nella arcaica cultura popolare colta al proprio tramonto storico, in quello snodo rappresentato dall'esilio nel-

¹⁵ *Ibidem*, I, pp. 131 e 279.

¹⁶ *Ibidem*, II, p. 393.

¹⁷ «Maledizione a te, rinnegata, e pure a quella scagnozza che ti viene appresso, a quella lionza intartarata di guerra che è la tua figurante, a quella scellerata di sottopanza che cammina sotto la fibbia tua, maledizione pure a lei, maledizione...» (*ibidem*, I, p. 39); «Afffanculo, mormoriò ancora una volta, rivolgendosi verso il punto dov'era affondata la piastrina, verso tutto quel tempo cassariato della viticella, forse anche verso se stesso. Soprattutto verso la puttanza carognosa e sanguinaria che era quella guerra sfaminia, che aveva sdiregnato tanti figli di mamma come lui, li aveva arsurati, martoriati, squagliati, spranti per la marca e la merca; e poi verso quei carognoni, quei pezzi di malacarne, quei carnizzari che l'avevano preparata e voluta e, mentre loro si proteggevano il culo ai focolari, gli afflitti soldatelli erano condannati invece a stare straviati, malepatiti e malevestiti, a vederse-la loro, a sbrigarcela in prima persona contro quei satanassi d'americani e d'inglesi che li cesiniavano, li crisariavano, li subissavano» (*ibidem*, I, p. 187).

la terra di nessuno, «là, a Jòrii, in quello sdiregno»,¹⁸ il linguaggio è per l'ultima volta mezzo insostituibile, povero e potente, del rapporto dell'umanità col sacro. «I fatti sono mascoli e le parole sono femmine»¹⁹: in questa lapidaria condensazione della poetica del testo si esprime una valenza archetipica del linguaggio come entità 'femminile', e dunque vitale e creativa, magica e relazionale. Le parole e i fatti, il destino e la storia sono due termini che percorrono il testo come una dialettica la cui estremizzazione condurrà a quella simbolica catastrofe che è la morte dell'eroe e, con essa, la fine di quell'universo. Nei due eventi che contemporaneamente vengono a svolgersi nel racconto, nei due capitoli paralleli intitolati *Parrasie* e *Vantamento*, assistiamo a una lampante contrapposizione dei segni del femminile (parole) e del maschile (fatti). Le «parrasie» sono i discorsi che le donne della comunità rivolgono a Rizieri per condannare la sua trasgressione erotica e il suo tradimento dei valori collettivi, mentre il «vantamento» è il piano messo in atto dalla congregazione degli uomini per far sì che le bombe angoloamericane uccidano il mostro «sottano», e con esso «l'oscura ferinità del suo senzio»,²⁰ ovvero la tragica e necessaria permanenza del sacro da cui essi vogliono liberarsi, e simbolicamente liberare l'umanità. Sotto questo bombardamento troverà la morte Rizieri, e con lui un'intera cultura matriarcale e femminile che del rapporto col sacro e dell'arma delle parole aveva fatto il proprio codice di esistenza. L'assordante e mortifera irruenza dei «fatti» – lo «scascio» delle «bombazze» – chiude apocalitticamente non solo la storia dell'*Oga Magoga*, ma un'intera cultura che sul valore delle parole ha fondato il senso dell'esistenza umana e del suo rapporto col divino.

¹⁸ *Ibidem*, II, p. 556.

¹⁹ *Ibidem*, III, p. 982.

²⁰ *Ibidem*, III, p. 1210.

Carla Castelli, Μήτηρ σοφιστῶν. *La tragedia nei trattati greci di retorica*, Milano, LED, 2000, pagine 187.

Questo attento studio, prendendo spunto da un luogo delle *Vitae Sophistarum* di Filostrato (2.27 = 620.6), in cui la tragedia è detta «madre dei sofisti», esamina il peso della poesia tragica nella teoria e nella prassi della retorica.

Il primo capitolo è incentrato sull'analisi del complesso rapporto tra retorica e tragedia, con il supporto costante di citazioni da trattati retorici. L'elemento predominante che traspare da essi è la separazione dell'ambito poetico da quello retorico e, più in generale, dalla prosa, cui è indissolubilmente legata un'idea di misura e moderazione estranea, sia pur entro certi limiti, alla poesia. In Isocrate, la separazione tra prosa e poesia, enunciata nell'*Evagora*, si spiega in riferimento al contesto dell'opuscolo, mentre nella *Retorica* di Aristotele essa si svincola da riflessioni contingenti assumendo una fisionomia più oggettiva e precisa. Ciò che si rileva è la maggiore licenza della poesia, rispetto alla prosa, nell'uso di determinate figure retoriche e mezzi espressivi. La riflessione prosegue poi in ambito peripatetico con Teofrasto, per il quale la più rilevante differenza tra prosa e poesia consiste nelle specifiche finalità ad esse correlate: rispettivamente l'argomento ed il pubblico. Constatata dunque questa sorta di 'diffidenza' dello scrittore in prosa nei confronti della poesia, diventa interessante comprendere quali elementi della tragedia possano aver influenzato il retore e l'oratore. Ciò che sembra maggiormente accomunare i due generi è costituito dall'*actio*, ma l'influenza della tragedia nella prassi retorica è evidente anche su altri piani, in particolare su quello dell'*elocutio*, che si manifesta soprattutto nell'interesse dei retori per Euripide. È proprio nel campo dell'*elocutio* che la precettistica retorica invita ad un atteggiamento prudente, del quale è testimone Ermogene, che certamente risaliva ad autorità più antiche, fino ad Aristotele. Il giudizio espresso da Ermogene (*De ideis* 248, 26 ss. Rabe) sull'uso delle *πραγμαὶ λέξεις* è totalmente negativo; nel medesimo contesto il

retore procede ad una polemica antigorgiana, e pertanto contro l'uso di uno stile patetico-tragico che in prosa comporta il rischio della ψυχρότης, avvertito anche da Demetrio. Dionigi di Alicarnasso riprende la polemica aristotelica, tuttavia la restringe e la indirizza contro l'oratoria asiatica. Dionigi muove rimproveri anche a Gorgia, rilevando nel sofista l'uso indiscriminato del linguaggio teatrale e poetico, e gli contrappone Lisia quale esempio di ἀπλότης.

Nel *Sublime*, la menzione della tragedia avviene solo a livello di esemplificazione di eccessi di alcuni tragediografi. Anche la *dispositio* e l'*inventio* sono oggetto di discussione nei trattati retorici e trovano esempi proprio nei tragici, come indicano Dionigi e Quintiliano. In ambiente teodereo l'*Ars* di Apsine, che presenta moltissimi esempi di ascendenza tragica sulla maniera di suscitare pietà nell'epilogo, testimonia la presenza di interesse per la tragedia. Infine lo scritto pseudo ermogeniano *De methodo vehementiae* (33 Rabe) addebita già ad Omero il τραγικῶς λέγειν, chiaramente sulla scia della tradizione platonica ed aristotelica che poneva in Omero il padre della tragedia.

Nel secondo capitolo si esamina il giudizio dei retori sui grandi tragici: esso si evince anche da riprese o proposte di modelli di stile. In questa prospettiva non sorprende che Eschilo sia pressoché trascurato come modello 'didattico'; evidentemente veniva sempre più avvertita la difficoltà di approccio a questo autore, già denunciata nelle *Rane* di Aristofane.

La C. si sofferma in particolare sul fr. 281 Radt, di incerta attribuzione, giudicato negativamente da Longino, che vi scorge le caratteristiche di uno stile eccessivo e gonfio, da evitarsi anche in poesia e, quindi, a maggior ragione in prosa. Codesto giudizio longiniano, sulla linea di quanto appena detto, faceva propendere per la paternità eschilea del frammento. Per la C. potrebbe anche essere possibile l'attribuzione al Sofocle della prima maniera, chiaramente orientata alla imitazione di Eschilo, come confessato dal poeta stesso in merito alla fase prima della sua produzione tragica (cfr. Plut., *De prof. in virt.*, 79 b = T 100 Radt).

La ricostruzione del giudizio di Dionigi di Alicarnasso, Demetrio, Plutarco e Longino sui due tragici più giovani occupa buona parte della discussione. In Dionigi (*Comp.* 21, 2.95.19 ss. U.-R.) Sofocle appa-

re come esempio di 'armonia mediana' in riferimento alla 'armonia austera' rappresentata da Eschilo e a quella 'elegante' rappresentata da Euripide. Anche nel *De imitatione* (fr. 6, 2.206.2 ss. U.-R.) il giudizio di Dionigi su Sofocle è sostanzialmente positivo e, rispetto ad Euripide, viene apprezzata in Sofocle la maggiore capacità di evidenziare sentimenti e caratteri. La *comparatio* Sofocle/Euripide è probabilmente di origine peripatetica. Riserva sullo stile sofocleo esprime Demetrio (*De elocut.* 114), parlando di ψυχρότης e citando a proposito il *Trittolemo* (fr. 611 Radt). La testimonianza plutarchea sopracitata va sulla stessa linea di giudizio di Demetrio e viene esaminata con molta attenzione e meditate argomentazioni. La C. coglie poi il contatto tra la testimonianza plutarchea che, apparentemente negativa, esalta infine la matura arte sofoclea ὄπερ ἠθικώτατόν ἐστι καὶ βέλτιστον, e quella di Longino (33.2) che, pur rilevando le frequenti cadute di tono dello stile sofocleo, afferma comunque la sublimità del poeta. A proposito delle cadute di tono è ancora oggetto di ampia discussione il luogo del *De imitatione* di Dionigi (fr. 6, 2.206.2 ss. U.-R., cfr. *supra*), accuratamente analizzato e commentato dalla C., che arriva a confutare il testo proposto da Usener per conservare la tradizione manoscritta.

Ma quello che interessa maggiormente all'autrice ai fini della sua indagine è l'influenza dei tragici nell'oratoria, e pertanto assume particolare rilievo la testimonianza di un teorico quale Quintiliano che, parlando del lessico di Sofocle ed Euripide, propende per quello di Euripide.

La maggiore diffusione di luoghi euripidei citati ad *exempla* nei trattati di retorica testimonia il maggior successo del tragediografo nell'insegnamento e nella pratica oratoria. Le analisi di Quintiliano (10, 1.67 ss.), Dionigi (*De imit.* 6, 2.206.2 ss. U.-R.), Dione Crisostomo (18.7; 52.11), riflettono tuttavia dei giudizi e delle tendenze già indicate dalla commedia di Aristofane. Le caratteristiche della poesia euripidea sembrano qui rispondere a quelle qualità tipiche della prosa. Le testimonianze letterarie relative al linguaggio euripideo, prima di Quintiliano, nella critica letteraria antica, si indirizzano soprattutto all'analisi lessicale e alla disposizione delle parole. L'elemento comune di tali testimonianze è la riconosciuta abilità del tragediografo ad utilizzare variamente i mezzi espressivi a sua disposizione e combinarli

sapientemente in modo naturale ed armonico. Altro elemento discriminante per l'assunzione di Euripide a modello per gli aspiranti oratori è l'abbondante uso di *sententiae*, caratteristica che, presente nel giudizio di Quintiliano, già era attestata nelle *Rane* (943). Nella *Poetica* di Aristotele è possibile cogliere un giudizio su Euripide che, pur menzionando e riconoscendo i difetti della sua espressione poetica, lo definisce tuttavia il più tragico tra i poeti per la sua capacità di suscitare paura e pietà. Il *Sublime* (15. 3-5) riesce a mantenere le caratteristiche tragiche di Euripide, sottolineando la straordinaria capacità del poeta di valorizzare follia ed amore e la sua abilità nella loro drammatizzazione. Dionigi di Alicarnasso (*De imit.* 6, 2.206.2 ss. U.-R.) si esprime invece in modo piuttosto negativo su Euripide, in quanto viene evidenziato un eccessivo realismo nelle scelte semantiche con esiti oltre il decoro ed il conveniente. In età imperiale si segnala il giudizio di Dione (18.7): Euripide, pur realizzando bene l'espressione del tragico, è comunque utile all'uomo politico.

Il terzo capitolo, τέχνη, è incentrato su una serie di esempi presenti nei trattati di retorica, e riguardanti rispettivamente Eschilo, Sofocle, Euripide, ad illustrazione dei momenti 'tecnici' della composizione del discorso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Il discorso su Eschilo si esaurisce in breve, data l'esiguità delle citazioni nei retori. La C. nota opportunamente che talvolta citazioni fatte a scopo retorico ci restituiscono versi altrimenti ignoti, come quella del fr. 350.7-8 Radt, fatta da Filemone, per esemplificare l'ἐπιβολή, oppure possono aiutare a risolvere questioni testuali, come il v. 1356 dell'*Ag.* citato nel *De figuris* attribuito a Trifone di Alessandria, grazie al quale il verso è stato probabilmente restituito alla sua forma originaria (μελλοῦς invece di μελλούσης).

Sofocle, invece, è presente con abbondanti citazioni sia nei trattati progimnastici che in quelli propriamente retorici. La tipologia delle citazioni assume diversa valenza con il trascorrere del tempo: in Aristotele, pur mancando una precisa contestualizzazione, sembra tuttavia permanere un certo interesse per il testo, per la sua valenza retorica e per i meccanismi che i topoi sono in grado di produrre pur all'interno di uno spettacolo. Nei trattati retorici, invece, di Apsine di Gadara, dell'*Anonymus Seguerianus* e di Alessandro di Numenio, per citare

solo i più famosi, il materiale esemplificativo risulta già abbondantemente selezionato, cosicché i versi o i frammenti, indipendentemente dalla loro integrità o esattezza, mostreranno chiaramente una perdita di interesse per il testo stesso, e saranno utilizzati a scopo puramente didattico e normativo.

Degni di segnalazione sono inoltre i trattati sui tropi, che presentano esempi di tradizione poetica e rivelano una congerie di testi interessanti e, spesso, poco conosciuti. Euripide è ancora una volta il poeta tragico che offre maggiore e più diversificato materiale esemplificativo, come accade ad esempio per le argomentazioni, ampiamente supportate da esempi euripidei nella *Retorica* aristotelica e in quella di Elio Aristide. Di rilievo anche l'opera di Apsine di Gadara, che, sebbene si riveli spesso impreciso nelle citazioni, non avendo probabilmente a disposizione il testo tragico, è interessante per i topoi che esemplifica, come quello «che consiste nel suscitare pietà amplificando la felicità passata, contrapponendola ai mali d'oggi»: cita ad es. *Tro-ad.* 472 ss.; alla tendenza tuttavia non è estraneo Sofocle (cfr., p. es., *Trach.* 144-150 e *fr.* 583 Radt dal *Tereus*). Notevole è anche lo spunto di ricerca offerto dalla C. nel rilevare le coincidenze tra le citazioni euripidee presenti nel testo di Apsine ed quello del *Christus Patiens* attribuito a Gregorio di Nazianzo. Per quanto riguarda la *dispositio*, si segnala l'esiguità della documentazione; maggiori invece le attestazioni per la struttura della *narratio*. Nell'ambito della *elocutio*, il discorso è più ampio e vario: rispetto alla scarsa presenza di versi euripidei nei trattati sui tropi, maggiori attestazioni sono invece in Ermogene che, classificando come *δριμύς* lo stile di Euripide, fornisce poi esempi significativi per suffragare la sua affermazione. Tra le figure più rilevanti la C. cita ed esemplifica il *λόγος ἐσχηματισμένος*, le deviazioni dalla norma espressiva e le fantasie, che si rivelano utile strumento di drammatizzazione, non solo nella tragedia, ma anche nella retorica. Anche la tecnica della *compositio* e le modalità di citazione dei versi in un'opera in prosa sono argomenti trattati a proposito di Euripide: si segnalano le riflessioni di Dionigi di Alicarnasso (*Comp.* c. 23) e di Ermogene (338.8 Rabe).

Nell'ultimo capitolo la C. riassume i punti salienti della sua indagine ed individua i risultati più cospicui raggiunti. Per Eschilo ribadì-

sce la scarsa fortuna in ambito scolastico, come testimonia l'esiguo numero di attestazioni. Probabilmente, il suo stile elevato e le difficoltà legate all'elocuzione sono stati i motivi che ne hanno determinato la poca fruibilità da parte dei retori, quegli stessi motivi che, invece, nelle *Rane*, hanno elevato il poeta di Eleusi a modello di παιδεία. Per Sofocle l'autrice sottolinea il valore probabilistico delle sue conclusioni, data la mancanza di un'indagine complessiva sulla tradizione indiretta. Puntuale è la distinzione tra tradizione diretta rappresentata dai codici e tradizione diretta rappresentata dai papiri. I papiri, rispetto alla tradizione retorica, riportano un maggior numero di frammenti, mostrando il carattere forse più conservatore e selettivo della stessa tradizione retorica nella trasmissione. Per quanto riguarda Euripide, come più volte osservato, il numero e la quantità notevole di citazioni sono influenzati da una serie di fattori diversi: lessico, *rheseis* frequenti, continuità di rappresentazione, uso della gnome. Tuttavia per ciascuna tragedia le citazioni non sono moltissime e, inoltre, gli esempi tendono man mano a scomparire per dare spazio alle schematizzazioni. In generale, si osserva comunque, anche per Euripide, la tendenza a lavorare su materiale già conosciuto, secondo un criterio già usato da Aristotele, che nella *Retorica* riportava citazioni note al comune patrimonio. Il criterio selettivo era l'utilità nella pratica retorica.

La bibliografia è aggiornata ed accuratamente divisa in sezioni, mentre gli indici dei passi retorici, delle citazioni dei tragici, delle più importanti locuzioni tecniche, contribuiscono ad agevolare la lettura e velocizzare la ricerca dei luoghi citati nel volume.

Daniela Milo

Cesare Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, pagine 134.

Nel 1993 Cesare Segre denunciava lo stato di crisi della critica in un libro che è stato oggetto anche di aspre repliche (il più bellicoso fu Fortini).

Le nuove tendenze della critica, estetica della ricezione, neoermeneutica, decostruzionismo, critica *reader-oriented*, venivano liquidate, fatta eccezione per una sparuta minoranza di esponenti, in nome del loro comune rifiuto del primato del testo, considerato come pre-testo o semplice avvio a speculazioni di carattere filosofico. Al buon critico non rimaneva che rifarsi alle teorizzazioni che nascevano dal terreno sempre fecondo dello strutturalismo nella sua variante antidogmatica della scuola italiana (fortemente abbarbicata su basi storico-filologiche), evitando le sue devianti riformulazioni proposte dal poststrutturalismo.

A otto anni da *Notizie dalla crisi* Segre esce con un libro «simmetrico», *Ritorno alla critica*. Il «disamoramento» generale verso gli studi letterari, lì costatato, causa di un «arresto nella elaborazione dei metodi», che è mancanza di un'idea forte della funzione, delle finalità e del ruolo della letteratura nella società attuale, diventa qui «scoramento» di fronte alla presa d'atto dell'inesorabile declino della letteratura, e conseguentemente della critica, orfana del necessario impegno etico che dovrebbe sempre spingerla ad accerchiare la verità del testo. Al critico «smagato» sulla possibilità di rinnovare il sogno illuministico dello strutturalismo, reperire un «modello generale della letteratura», non resta che proporre a «lettori sintonizzati» una serie di temi, «discorsi senza ambizioni teoriche». L'«intrepidamente razionale» Segre, presa coscienza che «l'atteggiamento olimpico del teorico non è più possibile», abbandona il consueto «procedere teoremativo» della sua critica, che era ufficio imposto da una irresistibile «seduzione della totalità», e, per la prima volta, sembra abbandonarsi ad una navigazione di cabotaggio a vista. Ma se Mengaldo non sbaglia nell'affermare che quella di Segre è una «critica di invarianti, in sostanza tematica», allora il solido edificio del suo saggio non appare diruto ma *alius et idem*. I temi proposti in *Ritorno alla critica* sono altrettante proposte di «direzioni di ricerca», esempi di una devozione mai spenta nel fare critico, che, mutato nel tempo, è divenuto «meno perentorio» ma «più penetrativo» (P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 96), mai dimentico comunque della «maestà dell'opera». Il libro mostra inoltre, vedi il primo capitolo, un interesse, finora soltanto velato, verso tematiche politiche, se-

gno forse del dirottamento delle attenzioni del grande filologo-semiologo dalle 'strutture' al garbuglio dei fatti, mai del tutto riducibile a sistema.

Con la sua ultima fatica, *La pelle di san Bartolomeo*, Segre si concede un «curioso» sconfinamento, che fa coppia (sebbene la materia sia di tutt'altra natura) con l'autobiografia uscita nel 1999, nel territorio delle arti visive.

La novità che il libro ci offre non è tanto la materia, che è oggetto di studio del critico da più di venti anni, quanto il riproporre degli studi teorici. L'intento, non dichiarato, non è un suo, quanto mai improbabile, ritorno alla teoria, intesa come «sistema coerente di principî», dei tempi del celebre *Avviamento*, quanto ribadire la validità, a tutt'oggi, di quel sistema nei suoi assunti fondamentali. L'autore referta la lontananza dai tempi d'oro della semiologia ma anche la «fedeltà» ad un armamentario tecnico, così sicuro della saldezza dei suoi strumenti da credere di poterli adoperare anche in campi che esulano dal letterario.

I primi quattro saggi, dei sei qui raccolti, mirano a mostrare la semioticità della pittura, l'esistenza di un linguaggio figurativo, che per la sua parziale affinità al linguaggio verbale può avvantaggiarsi del lavoro del filologo, dello storico della lingua e del critico letterario. Per confutare la negazione di sistema semiotico posta da Benveniste alle arti plastiche e riconoscere una «grammatica dell'immagine», Segre si appoggia agli studi di Panofsky, padre dell'iconologia, e di Uspenskij sulle icone russe.

Boris A. Uspenskij teorizza una grammatica della prospettiva che presiede al processo di organizzazione e unificazione del discorso figurativo. Il semiologo russo, esponente della gloriosa scuola di Tartu, distinguendo tra prospettiva antica o «rovesciata» e prospettiva «diretta» o geometrica, quella rinascimentale, individua nella prima, che conferisce maggiori misure al personaggio più importante, la funzione di rapportare l'intero mondo della realtà con il mondo del quadro, di *tradurre* l'uno nell'altro. L'iconologia di Panofsky permette di riconoscere in un uomo (soggetto primario) san Bartolomeo (soggetto secondario), in base ad un rapporto convenzionale stabilito all'interno di una data cultura (cristiana), che vuole il santo rappresentato con in mano un coltello o la sua pelle. Il quadro è un insieme di oggetti; l'u-

nione motivata di questi oggetti individua un personaggio in base ad una particolare sintassi figurativa traducibile in linguaggio verbale. Il riconoscimento del soggetto del quadro ci fa passare dall'utilizzo di un articolo indeterminativo (*un* martire) a quello determinativo (*il* martire), da un nome comune (martire) ad un nome proprio (Bartolomeo).

Le analisi prospettiche e iconologiche fondano una linguisticità dell'immagine. Gli oggetti della rappresentazione artistica funzionano come lemmi di una determinata lingua, le relazioni tra gli oggetti della rappresentazione sono stabilite in base alla sintassi di quella lingua. Se Benveniste teorizzava esclusivamente il passaggio da narrazioni verbali a rappresentazioni iconiche, Segre sostiene la reversibilità della procedura. Il committente che richiede un'opera ad un artista segue un percorso che va dalla narrazione alla rappresentazione, chi guarda un quadro nel tentativo di codificarlo, anche solo mentalmente, segue il percorso nella direzione opposta. La traducibilità dell'uno nell'altro linguaggio rende possibile l'applicazione di modelli operazionali messi a punto dalla narratologia nell'interpretazione dei «testi visivi». Il linguaggio verbale è deficitario nella resa degli aspetti sensibili dell'opera figurativa ma può rendere esplicite le suggestioni della rappresentazione artistica, può darle voce o una dimensione temporale che essa non ha.

La traducibilità fra semiosi linguistica e semiosi figurativa non annulla le sostanziali differenze. Segre riprende e integra la distinzione operata da Lessing nel *Laocoonte* tra pittura e poesia; arte sincronica la prima, si realizza nello spazio e rappresenta i «corpi con le loro proprietà visibili», mentre la poesia si realizza nella dimensione 'tempo', ha per oggetto le azioni. Segre estende il senso di 'corpi' fino a completare l'intero mondo fisico e annette anche alla poesia la capacità di trattare di 'corpi', di descrivere. Forse l'autore avrebbe potuto maggiormente insistere sul territorio contermini ai due linguaggi, il visivo e il verbale, costituito dalla descrizione letteraria, rappresentazione statica contrapposta alla narrazione, momento dello svolgersi dell'azione dell'intreccio. Si è spesso visto nella *descriptio* il trionfo della vista, il luogo privilegiato dell'*ut pictura poesis*. Risultati interessanti per entrambe le discipline, la letteratura e la storia dell'arte, anche per il discorso che Segre va facendo, potrebbe dare uno studio

di quella particolare forma di descrizione che è l'*ecfrasi*: descrizione di opere d'arte. E' da notare una particolare resa della temporalità comune alla descrizione e all'opera figurativa: l'accostamento di successive fasi statiche; pensiamo al *nouveau roman* in letteratura o all'abitudine, rilevata dallo stesso Segre, quattro-cinquecentesca di rappresentare sullo sfondo di un quadro una fase d'un avvenimento che si conclude nel primo piano. Segre preferisce soffermarsi sugli espedienti utilizzati dagli artisti per rendere la temporalità attraverso il movimento, come il rappresentare d'un movimento la fase intermedia da cui è facile dedurre la fase precedente e quella successiva, oppure, con maggiore attenzione alla fase delle ricezione, far leva sulla consapevolezza che la rappresentazione del risultato di un'azione spinge l'osservatore a ricostruire mentalmente il percorso dell'azione stessa. Lo studioso della lingua, che il semiologo non dimentica mai d'essere, tenta una traduzione in categorie grammaticali degli elementi costitutivi del quadro: gli oggetti funzionano come sostantivi, i colori stanno per gli attributi, il movimento è reso dall'aspetto verbale, la temporalità dalla correlazione. Ma per quanto siano ricchi di parallelismi i due linguaggi, l'autore deve concludere che la «traduzione dal verbale al visivo s'arresta davanti a un muro invalicabile».

Il libro offre interessanti spunti di ricerca quando pesca nella zona grigia del preverbale, del non ancora verbalizzato ma che tende alla linguisticità; desiderabile, per il Segre degli anni '80, oggetto della semiotica: «La semiotica dovrebbe non considerare come definitiva e unica valida la fase in cui il linguaggio è più codificato, dovrebbe seguire lo sforzo verso la linguisticità». Segre non condivide le posizioni di Benveniste e altri, che esaltano l'onnipotenza semantica del linguaggio assegnandogli un ruolo prioritario rispetto ad altri sistemi semiotici. Da qui l'utilizzo del termine *discorso*, preferito a *linguaggio* perché meno compromesso: «non trascina le definizioni nella direzione della linguistica». Su queste basi il semiologo si augura un temperato e fruttuoso sincretismo di metadiscorsi critici: «Il prodotto letterario come quello figurativo è il risultato di una semiosi, che può bensì sfociare, date le proprietà della lingua, in un discorso linguisticamente unitario, ma di cui non si possono trascurare le precedenti fasi non linguistiche. Per questo l'analisi del metadiscorso della critica d'arte è

utile anche per comprendere i procedimenti della critica letteraria. L'unità delle arti va trovata in questi discorsi semiotici preverbalì». A questo tipo di discorsi potrebbe connettersi un'interessante direzione di ricerca avviata dallo stesso Segre nel saggio *La grammatica e il corpo* (in idem, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 243-255), dove si prospettava un allargamento del campo di studio ancora in via di definizione: «Il tema della corporeità potrebbe estendersi alle sensazioni che forniscono i materiali per le nostre rappresentazioni». Tema, inoltre, quello della corporeità, ineludibile dal linguaggio figurativo. Il libro si conclude riproponendo la duratura «bigamia» del Segre filologo e semiologo.

Gli ultimi due saggi segnano un cambiamento altrettanto di argomenti, comunque sempre riferibili al campo dell'arte, che di linguaggio critico e di orizzonti speculativi; lo sforzo normativo e razionalizzante cede a un fare critico «più sciolto». Il primo amore del critico rivive nel piacere per il frammento suscitato dalle rovine. Piacere per il nuovo ordine che la rovina ha costituito con il paesaggio che la circonda e piacere per la spinta che essa esercita sull'amante della forma primigenia a ripristinarne, anche solo nell'immaginazione, l'integrità sconvolta. Questa attività creativa del ricostruttore-filologo non differisce molto dalla nostra ogni qual volta prendiamo in mano un libro e ci impegniamo con la lettura, come ci ha mostrato Iser, a colmare le zone di indeterminatezza del testo.

Francesco Cirillo

Finito di stampare nel mese di dicembre 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: fiusi@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 uncinate « ») 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 uncinate. • 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.*

seguinte/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