

LA RAGIONE CRITICA / 10

*Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa*



*A cura di Laura Neri e Stefania Sini*

## **Il testo e l'opera**

*Studi in ricordo di Franco Brioschi*

ISBN 978-88-6705-407-7

© 2015

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

*È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo  
effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o  
didattico, senza la regolare autorizzazione.*

## INDICE

Franco Brioschi, tra letteratura e filosofia <i>Laura Neri e Stefania Sini</i>	9
---	---

### TEORIA, FILOLOGIA, FILOSOFIA

La critica dopo la teoria <i>Alfonso Berardinelli</i>	17
--	----

La filologia dopo la teoria <i>Costanzo Di Girolamo</i>	21
--	----

La forma dell'edizione nella costituzione dell'oggetto letterario <i>Alberto Cadioli</i>	49
--	----

L'oro del testo. Lettera a Franco Brioschi su filologia e critica <i>Alfonso D'Agostino</i>	71
---	----

Espressioni indicali e contesti narrativi <i>Andrea Bonomi</i>	95
---	----

Il parricidio non ha avuto luogo. Il «non» per gli stili di pensiero <i>Giovanni Bottioli</i>	115
---	-----

Franco Brioschi e la filosofia della critica <i>Elio Franzini</i>	137
--	-----

<i>Exaptation</i> e ri-uso: una connessione mancante nella teoria della letteratura	151
<i>Mario Barenghi</i>	
A proposito di latenza	175
<i>Remo Ceserani</i>	
Parole, non fatti!	189
<i>Giovanni Puglisi</i>	
Abitare l' <i>errance</i>	203
<i>Alberto Castoldi</i>	
Due passi tra critica e teoria	225
<i>Nicola Merola</i>	
La teoria della letteratura al tempo dello <i>storytelling</i>	249
<i>Paolo Giovannetti</i>	

AUTORI, GENERI, CONTESTI

Le origini della letteratura lombarda	271
<i>Franco Brevini</i>	
La partita della vita. Riflessioni tra filosofia e letteratura sul gioco del calcio e della palla	309
<i>Nuccio Ordine</i>	
Leopardi, l'aeronautica e i telegrafi. Una pagina (non molto famosa) dello <i>Zibaldone</i> (4198-9)	319
<i>Luigi Blasucci</i>	

8 gennaio 1820: le forme della narrazione nello <i>Zibaldone</i> di Giacomo Leopardi	327
<i>Laura Neri</i>	
Morfologia del romanzo d'amore	341
<i>Vittorio Spinazzola</i>	
Scrivere per fare: la civiltà della divulgazione in Italia	357
<i>Luca Clerici</i>	
Svevo cognitivista	379
<i>Stefano Calabrese</i>	
Sulla categoria di «modernismo»	401
<i>Edoardo Esposito</i>	
L'uscita dell'eroe dalla cornice dell'opera. Appunti bachtiniani	423
<i>Stefania Sini</i>	
<i>I segreti di Milano</i> , Feltrinelli editore	455
<i>Giovanna Rosa</i>	
Il lavoro della mente e delle emozioni. Effetti di lettura nella poesia di Caproni fra <i>Il muro della terra</i> e <i>Res amissa</i>	479
<i>Bruno Falchetto</i>	
Visione esogena e visione endogena in <i>Palomar</i> di Italo Calvino	507
<i>Andrea Mirabile</i>	

Le parole prima e dopo le cose: scrittura e realtà  
secondo Vincenzo Consolo 535  
*Gianni Turchetta*

Nella città di Zeno sulle soglie del Duemila 567  
*Sanja Roić*

UN RICORDO

Innocenzo 585  
*Anna Maria Carpi*

Indice generale dei nomi 593



FRANCO BRIOSCHI,  
TRA LETTERATURA E FILOSOFIA

*Laura Neri e Stefania Sini*

Il volume che presentiamo raccoglie i lavori scritti da amici e allievi di Franco Brioschi che hanno voluto ricordarlo a dieci anni dalla sua prematura scomparsa. La ricca varietà di problemi, autori e testi dispiegata nei saggi qui proposti trova nella persona di Brioschi un centro unificante: questi studi testimoniano di molteplici percorsi teorici e pratiche critiche che rendono onore all'ampio orizzonte attraversato dalla sua riflessione sulla letteratura, dal suo insegnamento universitario, dalla sua personalità intellettuale, e ne riconoscono l'imprescindibile lascito. La prima parte del libro, intitolata *Teoria, filologia, filosofia*, presenta lavori più inclini alla riflessione di taglio sincronico; la seconda, intitolata *Autori, generi, contesti*, è a sua volta organizzata da un criterio diacronico. Naturalmente è difficile stabilire confini netti tra i diversi ambiti, proprio perché il campo è quello eterogeneo, multiplo e dialogicamente polifonico della letteratura, della critica e della teoria.

La critica e la teoria letterarie in Italia devono a Brioschi un contributo unico per intelligenza, rigore, solidità, apertura, respiro e lungimiranza. Nelle sue ricerche e nel suo stile argomentativo coniugava la precisione del filologo con la rapidità del matematico; era addestrato ugualmente ai dibattiti della filosofia della scienza e della logica novecentesche come alla trattatistica metrica del Cinque-

cento. Apriva i suoi corsi sulla retorica spiegando agli studenti i passaggi decisivi del teorema di Gödel, mentre si muoveva con impeccabile agilità fra anaptissi, epanalessi e antanaclasi, restituendo alle figure retoriche i molteplici significati di una classificazione niente affatto sterile o fine a se stessa. Come viene ricordato in diversi contributi qui raccolti, la serrata discussione dei principi teorici dello strutturalismo da lui condotta nei suoi scritti e nelle aule universitarie ha potuto cogliere con almeno un decennio di anticipo l'inesorabile declino di un paradigma vieppiù rigido e asfittico.

Insieme a Costanzo Di Girolamo, Alfonso Berardinelli e altri amici – le cui voci sono quasi tutte presenti in questo volume – che lo hanno sostenuto e accompagnato fin dai primi anni della sua attività di critico e teorico, Brioschi ha tracciato con la precisione che gli era propria i contorni della comunità letteraria quale condizione di esistenza di un'opera, senza con questo tralasciare di mettere in conto le altrettanto imprescindibili condizioni simboliche della testualità. Ha negato ostinatamente la plausibilità di una recisa e sostanzialistica distinzione fra testo letterario ed extraletterario, né si riconosceva negli eccessi confusivi del culturalismo; la democrazia della letteratura era per lui la capacità di ascoltare e l'abilità di capire le discipline diverse, i percorsi critici affini o gli ambiti distanti ma culturalmente interessanti, nella consapevolezza di un proprio specifico e rigoroso percorso di ricerca. Formatosi come storico della letteratura, ha riflettuto a fondo sulle interrelazioni tra evoluzione letteraria e strutture di genere in quanto gangli concreti di mediazione delle istanze sociali e culturali, vagliandone sempre con prudenza storicistica gli specifici contesti di volta in volta oggetto di analisi. Molta della sua attenzione teorica ha rivolto alle cesure epocali e al loro riflettersi e rifrangersi sull'esperienza estetica e letteraria con effetti di lunga durata: dai momenti aurorali e antropolo-

gicamente costitutivi, dove la letteratura sembra accompagnare «il passaggio da un ri-uso fortemente rituale a un ri-uso più mondano, più diffuso, più vicino, da ultimo, a un'immagine laica del mondo», attraverso gli smottamenti del paradigma classicistico e la sua inevitabile estinzione, dalla marcia trionfale della modernità letteraria alle crisi di fine Ottocento e degli inizi del Novecento – che egli leggeva innanzi tutto epistemologicamente (e non senza riferimenti alla lezione debenedettiana) come crisi dei fondamenti –, dalle novecentesche «assologie del nuovo» fino all'emergenza dei variopinti universi postmoderni. Ma sul tavolo ingombro di Brioschi il cannocchiale che scrutava la volta celeste stava a fianco del microscopio che decifrava varianti testuali.

È a tutti nota la sua predilezione per Leopardi. Nella sua poesia e nella sua prosa trovava in primo luogo la testimonianza più certa di un impegno esistenziale, a cui corrispondeva una ricchezza espressiva e poetica senza confronti. Per l'autore de *La poesia senza nome* e dei molti studi successivi l'opera di Leopardi aveva esemplarmente segnato «la grande trasformazione» fra Sette e Ottocento, in ambito sia letterario sia filosofico. Le letture e le analisi leopardiane di Brioschi, come egli stesso osservava frequentemente, non erano certo fra le più concilianti: con il consueto garbo, da un lato, e con la convinzione che nasce dal rigore di un collaudato metodo analitico, dall'altro, proponeva l'interpretazione di un Leopardi che si discostava da molte delle immagini più comuni e note, per chiamare in causa concetti filosofici quali il sensismo e l'empirismo, o per elaborare un'idea complessa e talora conflittuale della ragione, primo ed essenziale strumento dell'essere umano, ma al contempo principale fonte di dolore e di sofferenza.

I suoi scritti leopardiani mettevano in luce con rara competenza il valore stilistico e ideologico dei *Canti*, delle *Operette morali*, dello *Zibaldone*, lasciando nei let-

tori e in noi allievi non solo il desiderio di rileggere un grande autore (obiettivo, questo, già molto importante), ma il senso dell'interesse, del gusto, della passione che i suoi discorsi sapevano trasmettere. Un grande insegnamento era proprio questo, che derivava lui stesso da Leopardi: demolire l'illusione antropocentrica che fa presumere a ogni generazione, a ogni epoca di essere arrivati al punto più alto della conquista umana. Con umiltà, sosteneva che il meglio doveva ancora arrivare, o che più probabilmente era già passato. E con tale coscienza insegnava teoria e critica della letteratura, condividendo generosamente il suo enorme sapere, esortando o addstrandando all'uso del rasoio di Occam e della scepsi critica, a partire da un presupposto imprescindibile: «la letteratura elabora a suo modo una riflessione sul mondo e su se stessa, iscrivendo nel proprio linguaggio le mutazioni della nostra vita collettiva».

In questo senso, il binomio letteratura e filosofia ha sempre contraddistinto gli scritti di Franco Brioschi, giustamente considerato uno dei maggiori teorici della letteratura in Italia. Non solo problemi come quelli della definizione della letteratura, o della funzione e della valutazione estetica, ma anche questioni relative ai fondamenti della gnoseologia costruttivista, agli impegni ontologici implicati dalla scelta di una o dell'altra versione logica e semiotica dei fatti di linguaggio, alla rigidità del riferimento, allo statuto di realtà degli enti finzionali, sono al centro dell'attenzione dei suoi studi e delle sue ricerche, che si caratterizzano per la raffinatezza dell'armamentario analitico e per la robustezza dell'impalcatura concettuale.

È proprio l'impervio e non molto popolare territorio della filosofia della letteratura che Brioschi attraversa esemplarmente nei suoi scritti. Lungo una linea che va, per citare due nomi a lui particolarmente cari, dall'empirismo scettico di Hume alla filosofia analitica di Go-

odman, tutto il suo percorso di studioso è sorretto da un rigore assoluto, nel momento stesso in cui rifiuta dogmi, stereotipi e posizioni di comodo. Il concetto di una competente responsabilità nelle azioni, nelle scelte, nelle interpretazioni è il fulcro di ogni suo discorso.

Così, mentre ci insegnava a leggere i testi letterari, ci proponeva un modo nuovo e diverso per riflettere sulle cose e sui libri, per trovare una via razionale nel comportamento umano. Lo stile critico e teorico che Franco esercitava e difendeva era specchio della sua attitudine civile profondamente democratica con la quale sottoponeva a severo scrutinio e praticava la realtà. «Il mondo», scriveva, «sarà fatto nel modo in cui è fatto e nessuno può assicurarci che un giorno scopriremo se vi è inscritto l'ordine o il disordine. Nel frattempo, quando ci proponiamo di descriverlo, la nostra descrizione ha però il dovere di essere concettualmente il più limpida possibile, perché possa essere discussa, controllata, smentita magari, sapendo con esattezza di che cosa si discute, che cosa si controlla, che cosa, eventualmente, si è riusciti a smentire».

Lungi dall'apparire sbiadita, dopo dieci anni la lezione di Franco Brioschi mostra la sua tenuta e solidità. Resta il rimpianto per i libri che avrebbe potuto ancora scrivere, per le tante persone che avrebbero potuto godere della sua intelligenza, per la critica e la teoria della letteratura che avrebbe dissodato e arricchito. Le quali, al momento, sembrano attraversare una crisi profonda, ma continuano a muovere interrogativi, esplorando e costruendo nuove proposte di lettura e interpretazione dell'esperienza letteraria, e del mondo a cui essa dà forma e corpo.



TEORIA, FILOLOGIA, FILOSOFIA





## LA CRITICA DOPO LA TEORIA

*Alfonso Berardinelli*

Gli anni nei quali conobbi prima Costanzo Di Girolamo e poco dopo Franco Brioschi sono ormai lontani, quasi un'altra epoca. Discutemmo e collaborammo dal 1978 alla metà degli anni novanta e oltre. Ma lo scambio fra noi fu più intenso e proficuo soprattutto nel periodo in cui aprimmo una polemica contro strutturalisti e semiologi, che culminò nel 1986 con la pubblicazione del volumetto *La ragione critica* (Einaudi).

La prima cosa che ricordo di aver imparato da Brioschi (ma di cui più tardi quasi nessuno ha sentito il bisogno) è che saper pensare teoricamente è utile, anzi necessario, soprattutto per difendersi dalle cattive teorizzazioni. Il fatto che la teoria della letteratura dominante negli anni sessanta e settanta fosse discutibile, perfino infondata e stranamente arbitraria, oggi non è più una rivelazione. Ma fra il 1974 e il 1983 lo era. Al punto che le nostre obiezioni furono sdegnosamente respinte come provocazioni inaccettabili. Il presupposto formalistico, strutturalistico e semiologico, nonché l'estetica che ne veniva dedotta, funzionavano allora come dogmi e come mode. Il primo comandamento era questo: il linguaggio letterario è specificamente autoreferenziale.

In verità gli anni della teoria furono più euforici e unanimistici che inventivi. La teoria divenne presto gergo teorico più che riflessione in atto. Inoltre, servirsi di teorizzazioni già pronte, o anche soltanto esibirle, veniva

considerato il solo modo di pensare, studiare e leggere la letteratura. Si trattava per lo più di espansioni indebite di una precedente discussione. Ma presto i metodi erano passati in secondo piano. Il primo e solo metodo era teorizzare sul testo poetico in quanto tale, sulle sue caratteristiche distintive, stabilite in linea di principio e una volta per tutte in forma di teoria generale della letteratura: cioè di ogni tipo di letteratura, di ogni genere letterario, in ogni epoca e cultura. La teoria finiva così per sostituire non solo i metodi di analisi e di interpretazione, ma anche la critica, la lettura, lo stesso studio. Una volta che si disponeva della risposta giusta alla domanda «che cos'è la letteratura?» (ecco la risposta: «c'è letteratura dove c'è letterarietà testuale»), si poteva essere certi di sapere che cosa è ogni testo letterario, che cosa dice, che cosa cercare in esso, avendolo, peraltro, già trovato.

Quando nel 1978 mi imbattei in quel succinto capolavoro di argomentazioni e di confutazioni che è *Critica della letterarietà* (il Saggiatore) di Costanzo Di Girolamo, rimuginavo già da anni in solitudine sulle mie perplessità e i miei malumori. Avevo visto che cosa era successo alla critica e alla didattica grazie al metodologismo e al teoricismo. Leggere Di Girolamo, un originale trentenne appena rientrato dagli Stati Uniti, leggere subito dopo il saggio "Il lettore e il testo poetico" uscito già nel 1974 su *Comunità* fu per me una liberazione. Dunque non ero più solo. Mi veniva confermato che il lettore non poteva essere escluso dalla teoria e che la critica in quanto attività circostanziale e valutativa non poteva essere sostituita o colonizzata da una serie di enunciati generali e generici.

In termini sia epistemologici che filologici, Brioschi e Di Girolamo proponevano una revisione della teoria corrente, mettendo anzitutto in discussione l'idea di scientificità nella critica e nello studio letterario. Se ogni scienza deve offrire una descrizione empiricamente adeguata del

suo oggetto, una scienza della letteratura doveva saper uscire dai testi poiché la 'letterarietà' è sia in essi che nell'uso sociale che ne facciamo.

Ognuno di noi, con i propri mezzi e la propria sensibilità culturale, mise in rilievo particolari debolezze concettuali e conseguenze pratiche negative delle teorizzazioni fondate sull'idea di Jakobson secondo cui si può identificare con certezza in un testo una «funzione poetica» del linguaggio. Il più teoretico fra noi era Brioschi, che veniva da Hume, da Leopardi e dalla filosofia analitica. Il più filologo era ed è rimasto Di Girolamo. Per quanto mi riguarda, continuavo a chiedermi, diciamo kantianamente, *come è possibile* la critica letteraria, a quali condizioni può essere esercitata e che senso ha.

La critica, pensavo, non è una scienza. Come la medicina, è un ibrido che fa collaborare un sapere relativamente certo (un'episteme biochimica) e un fare, un *know how* (una prassi terapeutica).

Secondo il suggerimento di Brioschi, la critica argomenta, cerca di convincere, non dimostra in modo cogente. Nessuno potrà mai dimostrare a rigor di logica, per esempio, che un libro è riuscito o fallito, pregevole o insignificante. Il critico presuppone il lettore e la critica presuppone una libera, rischiosa, «anarchica» (secondo Enzensberger e Susan Sontag) e non formalizzabile esperienza di lettura.

Nessuna scienza, precisava Brioschi, può fare a meno di «conoscenza pratica» e di «esperienza diretta». Neppure la fisica «potrebbe procedere usando soltanto il 'metodo scientifico'», per il semplice fatto che «anche il ragionamento più astratto implica l'atto di farlo, cioè un'esperienza diretta (è questa la differenza tra un ragionamento e il calcolo di un computer)». E ancora: «Siamo nell'ordine del sapere morale, nel senso più ampio della parola, piuttosto che di quello teorico. Ma è un sapere che fa parte della nostra costituzione antropologica».

Devo a questa epistemologia che prevedeva varie forme di scienza, conoscenza, sapere e linguaggio, l'accelerazione dei miei tentativi di teorizzare la critica come saggistica. Il saggio andava riconsiderato sia come forma di discorso che non cancella il soggetto empirico del conoscere ma lo rende presente e visibile, relativizzando, circostanziando, conoscenza e giudizio; sia come «prosa scientifica» adeguata all'oggetto letteratura nella sua estensione antropologica e negli usi sociali, privati e pubblici, estetici e intellettuali che facciamo dei testi letterari.

C'è da concludere qualcosa? Forse che la filologia e la critica non hanno bisogno di presupporre una teoria, dato che esse stesse, restando se stesse, possono produrre quegli elementi di teoria di cui hanno bisogno di volta in volta nel loro lavoro.

Certo è che Brioschi aveva il genio della teoria. Era un filosofo di qualità assolutamente non comune. In lui ho ammirato il ritmo, la fluidità, la naturalezza, l'energia di un'argomentazione capace di spostarsi dai più alti livelli di astrazione logica alla ragionevolezza di una conversazione persuasiva. Tutti i gradi e le dimensioni della razionalità gli erano congeniali e sapeva bene che proprio questa mobilità è necessaria a migliorare il naturale respiro della nostra mente.

## LA FILOLOGIA DOPO LA TEORIA

*Costanzo Di Girolamo*

L'ultima volta che vidi Francesco Orlando fu nell'aprile del 2007, quando tenne a Napoli due lezioni in un'istituzione universitaria che oggi non esiste più. Tra gli argomenti che toccò c'era quello della crisi o della fine della teoria, a cui secondo lui avrebbe dato un importante contributo, per la verità direi più cautamente revisionistico che demolitivo, Antoine Compagnon, con il suo libro *Le démon de la théorie*, del 1998. Nello scambio di idee che avemmo dopo la prima di quelle lezioni e che lui stesso avviò (Orlando, al pari di Franco Brioschi, le discussioni su punti che sapeva sensibili anche per i suoi interlocutori più intimi le provocava piuttosto che restare ad aspettarle), gli dissi che posizioni critiche nei confronti delle teorie, e ben più radicali, c'erano state anche in Italia e precedevano di parecchi anni quelle di Compagnon: le avevano sostenute, tra i non molti altri e con diverse prospettive, Alfonso Berardinelli, Franco Brioschi *et amicus eius*<sup>1</sup>. Ma per Orlando (la discussione continuò poi per posta: let-

<sup>1</sup> Tra i lavori apparsi a cavallo degli anni settanta-ottanta ricordo almeno Berardinelli, *Il critico senza mestiere* (1983); Brioschi, *La mappa dell'impero* (1983); Di Girolamo, *Critica della letterarietà* (1978): il libro, rivisto nell'edizione inglese, *A Critical Theory of Literature* (1981), da cui dipendono le edizioni spagnola (1982, 2ª ediz. 2001) e portoghese (1985), era finito nel 1975, ma non fu facile trovare un editore italiano disposto ad accettarlo.

tere di carta e con tanto di francobolli) era solo la Francia che contava veramente, non contava granché nemmeno il mondo anglofono, dove pure erano stati pubblicati due suoi libri<sup>2</sup>. A parte questo, posso capire che Orlando non avesse alcun interesse a difendere a spada tratta le teorie letterarie, salvo quella che costituiva per lui una chiave di interpretazione della realtà e del linguaggio, cioè la sua teoria freudiana; sicché il successo del libro di Compagnon poteva rappresentare per lui una sorta di liberazione. Orlando si era servito in passato di teorie riconducibili in ultima analisi a modelli formalistici come di strumenti di volta in volta a sua disposizione; e in questo forse si era comportato come un altro grande studioso del secondo Novecento, medievista ma non solo, curiosissimo di tutto e disposto a maneggiare qualsiasi ferro del mestiere, mai però come fine a se stesso, per poi metterlo eventualmente da parte: sto parlando di Paul Zumthor.

Tuttavia, il titolo delle lezioni tenute a Napoli e altrove, “Mimesi e convenzione: una falsa incompatibilità”, lasciava intravedere una possibile conciliazione tra l’arte come convenzione (l’arte parla solo di se stessa) e l’arte come mimesi (parla invece del mondo), che, benché riguardante due ipostatizzazioni che negli anni duemila avevano scarsa circolazione in una forma così poco smus-

<sup>2</sup> Due in uno, *Toward a Freudian Theory of Literature, with an Analysis of Racine’s «Phèdre»* (1978), stampato dalla casa editrice dell’Università dove allora insegnavo: l’autore collaborò con la traduttrice, Charmaine Lee, alla revisione e all’incollaggio delle due parti (*Lettura freudiana della «Phèdre»*, 1971; *Per una teoria freudiana della letteratura*, 1973, poi 1987 con aggiunte). In realtà alcuni libri di Orlando hanno avuto un’eco, sebbene tardiva, anche in Francia: il saggio sulla *Fedra* è stato tradotto, in una sede editoriale non proprio di primo piano, nell’86 (*Lecture freudienne de «Phèdre»*); la grande ricerca su *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993, 2<sup>a</sup> ediz. 1994) nel 2010 (*Les objets désuets dans l’imagination littéraire*, 2<sup>a</sup> ediz. 2013 con una prefazione di Carlo Ginzburg).

sata, avrebbe comportato in sostanza una riaffermazione della teoria, sia pure di una teoria debole o di una semplice cornice teorica, secondo una formula che in qualche modo sostituiva il rapporto tra tasso di figuralità e ritorno del represso enunciato nei primi saggi. In Orlando infatti, a differenza che nei formalisti (da quelli storici a tutti i loro epigoni), la descrizione di un'opera letteraria non serve a confermare, con un procedimento deduttivo, la teoria, ovvero un assunto preesistente all'interpretazione, ma avviene l'opposto: l'opera letteraria presenta degli aspetti, solitamente contraddittori, che suggeriscono un modello interpretativo ricorrente e estrapolabile, in base al quale ne è possibile la comprensione e l'apprezzamento. La *reductio ad unum*, a un principio unico e generalizzabile (il tasso di figuralità deve avere una sua giustificazione; l'arte letteraria parla del mondo ma secondo sue modalità precise, altrimenti sarebbe propaganda o discorso politico...), è quindi richiesta dagli oggetti estetici e non è ad essi sovrapposta dal soggetto.

Anche in un'operazione come questa, tuttavia, si finisce per perdere di vista la varietà e la diversità degli oggetti stessi. Nonostante un piccolo elenco di situazioni letterarie differenziate che propongono il ritorno del represso come qualcosa di «(a) inconscio; (b) conscio ma non accettato; (c) accettato ma non propugnato; (d) propugnato ma non autorizzato; (e) autorizzato (ma non da tutti i codici di comportamento)» (*Per una teoria freudiana* 81), lo stesso modello interpretativo potrà applicarsi (gli esempi sono dell'autore) alla *Phèdre* come al *Misanthrope*, a *Madame Bovary* come alla *Chanson de Roland* e così via, in pratica a qualsiasi opera letteraria di buono o alto o altissimo livello.

Il merito della teoria di Orlando o, se non vogliamo dire delle sue teorie al plurale, di Orlando teorico è stato quello di abbracciare un metodo induttivo, partendo quindi dalla lettura dei testi. C'è semmai da osservare la disparità

tra la qualità interpretativa dei suoi studi, la sua finezza critica e argomentativa, e le formulazioni teoriche, di cui si è già detto, tutto sommato deludenti, se dopo analisi esemplari condotte con intelligenza e acribia i ‘come volevasi dimostrare’ finiscono per essere ripetitivi e inadeguati. Il critico, insomma, giganteggia sul teorico. Come che sia, il recupero della teoria degli anni duemila non è avvenuto in forma compiuta: «Vorrei riuscire a chiudere la mia carriera con un libro in cui un capitolo almeno, se non tutto il libro, dovrebbe prendere il nome di *Mimesi e convenzioni*», diceva nel 2009, un anno prima della morte, agli intervistatori di *Enthymema* (“Conversazione” 201-202); ma né il libro né il capitolo sarebbero mai stati scritti. In Orlando restava dunque una sorta di nostalgia, di necessaria nostalgia, per la teoria difficilmente conciliabile con gli attacchi frontali di cui questa era stata fatta oggetto, negli anni settanta e dopo, da parte di alcuni italiani con alle spalle esperienze (o professionalità, specializzazioni) diverse. Quello che scrivevo a Orlando nella lettera di carta è che, al di là della *pars destruens*, ciascuno di noi aveva poi trovato una *pars construens* nelle cose che meglio sapeva fare: nella critica (che impropriamente si definisce) militante, nella filologia o nella riflessione filosofica vera e propria.

Vengo al caso particolare, che è quello che mi riguarda, del distacco di un filologo, più precisamente di un filologo romanzo, dalla teoria della letteratura. Chi veda le cose dall'esterno potrebbe avere l'impressione che si tratti di due mondi diversi e perfino lontani, che solo fortuitamente sono stati talvolta frequentati dalle stesse persone. In realtà, la filologia romanza fin dalla seconda metà del secolo XIX aveva mutuato dalla filologia classica, per la costituzione critica dei testi, una procedura di per sé forte, che va sotto il nome del metodo di Lachmann: un metodo presto abbandonato per le edizioni di testi, soprattutto narrativi, intrinsecamente instabili a causa dei continui aggiornamenti e



rimaneggiamenti, che è stato però a lungo conservato nelle sue grandi linee per quelle delle canzoni dei trovatori, poesia d'arte e con accentuati marchi d'autore, ma essa nemmeno esente da manipolazioni e da altri tipi di interventi dei copisti<sup>3</sup>. La disciplina portava quindi con sé, fin dalle origini, un apparato teorico tutt'altro che leggero. Ecdotica a parte, la filologia romanza era nata congiuntamente a un'altra disciplina che si può considerare sua gemella, la linguistica romanza, imprescindibile strumento per la comprensione e l'analisi dei testi medievali: lo studio delle lingue neolatine, che aveva il compito principale di mettere a fuoco la frammentazione e il mutamento, doveva approntare modelli descrittivi nonché ricostruttivi ben diversi da quelli, millenari, utilizzati per le lingue classiche e quindi richiedeva a sua volta continue registrazioni teoriche. Per non dire del fatto che la romanistica aveva preso vita, prima in Germania e poi in Italia e (in minor misura) in Francia, come letteratura comparata, mettendo quindi a contatto tradizioni in lingue diverse, operazione resa possibile dalla compattezza del mondo romanzo dei primi secoli, erede della cultura latina medievale e pure aperto ad altri contributi (germanico, celtico, 'orientale'): di qui modalità trasversali e sperimentali di studio, come quelle per generi o per temi, o prospettive di tipo marcatamente antropologico.

Tutto ciò dà il quadro di una disciplina ricca di implicazioni teoriche e soprattutto di percepibili dubbi nei confronti delle pratiche che, in sede ecdotica, linguistica e storico-letteraria, inglobava: la teoria, o comunque la riflessione metodologica, grondava da ogni parte. Non

<sup>3</sup> Per una sintetica e recente messa a punto si veda l'intervento di Francesco Carapezza sull'ecdotica galloromanza (2015). Quanto al 'primato' dell'occitanistica in Italia, va ricordato che per buona parte del secolo scorso i maestri esortavano i loro allievi a esordire con l'edizione di un trovatore, come risulta evidente dal fatto che molte edizioni trobadoriche italiane sono lavori giovanili di filologi affermatasi poi anche in altri campi.

stupisce pertanto che i filologi romanzi in Italia, e solo in Italia, siano stati i primi e i più pronti, insieme con studiosi di altre discipline contigue che li affiancarono, come la storica della lingua italiana Maria Corti e alcuni docenti di letterature straniere, tra cui Stefano Agosti e Marcello Pagnini, ad accogliere il dibattito teorico sulla letteratura che a partire dagli anni sessanta penetrava nelle case editrici, nelle redazioni di molte riviste anche non specialistiche, nelle terze pagine dei giornali, nelle aule universitarie e in quelle scolastiche e che metteva a frutto, grazie a riscoperte editoriali e a traduzioni incrociate, talvolta anche da lingue poco diffuse, il mezzo secolo precedente di strutturalismo linguistico, da Saussure ai praghensi a Hjelmslev e a Jakobson; di semiotica, da Peirce a Barthes e a Greimas; di formalismo letterario, dai russi ai *New Critics* e a Mukařovský. Una data che si può assumere come simbolica è il 1970, quando Avalle pubblica *L'analisi letteraria in Italia*, in cui ripercorre le origini della critica formale in Italia, riconducibile, a suo giudizio, alla critica stilistica e agli studi di filologia<sup>4</sup>. Il libro, stampato da una casa editrice che vantava una gloriosa tradizione filologica, raccoglieva tra l'altro un'intervista a Contini di due anni prima, dal significativo titolo "I ferri vecchi e quelli nuovi", apparsa nell'effimera rivista *Prisma*, nata e morta con il '68.

Il resto della storia è noto. Gli indirizzi «di stampo strut-

<sup>4</sup> Lo stesso anno appare l'antologia *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di Maria Corti e Cesare Segre, che si apre con una sezione sulla critica sociologica e culmina con quella sulla critica semiologica. Un'anticipazione importante della svolta del '70 fu l'inchiesta su *Strutturalismo e critica* commissionata nel 1965 da Giacomo Debenedetti a Segre per il *Catalogo generale 1958-1965* della casa editrice Il Saggiatore (2<sup>a</sup> ediz. 1985), con interventi, tra gli italiani, di d'Arco Silvio Avalle, Maria Corti, Aurelio Roncaglia, Luigi Rosiello, Vittorio Strada. Per una ricostruzione di queste vicende e tendenze fino alla metà degli anni ottanta si può vedere, di chi scrive, "Interpretazione e teoria della letteratura" (1986).

turalistico-semiologico» trionfano incontrastati o quasi per più di un ventennio invadendo tutti i campi della ricerca letteraria finché, all'inizio degli anni novanta, anche i loro maggiori esponenti si accorgono dei primi segni di crisi. Lo scrive Segre ad apertura del libro intitolato appunto *Notizie dalla crisi*, da cui riprendo l'etichetta di cui sopra, che lo studioso riferiva anzi non a un singolo orientamento ma all'intera critica contemporanea: «Quando oggi si parla della critica, a parte la militante o giornalistica, si allude per lo più a quella di stampo strutturalistico-semiologico. [...] Questa critica [...] ha [...] radici molto profonde» e rivela, come il formalismo tedesco e russo ha avuto il merito di indicare, «una continuità nientemeno che con Aristotele» (4). Secondo Segre, tuttavia, non tutto è perduto, almeno in Italia, dove le mode non sorgono e tramontano così rapidamente come in Francia e dove la critica si è saldamente radicata nell'insegnamento universitario (5). In realtà, la ragione per la quale in Italia le teorie non hanno esibito scossoni improvvisi o pagine bruscamente voltate è, secondo me, il forte sincretismo messo in opera dall'élite accademica, che mentre permaneva all'interno del solco formalistico non esitava a tentare approcci ben diversi, con aperture, ad esempio, verso la complessa opera di Bachtin o, più cautamente, verso l'estetica della ricezione di Jauss<sup>5</sup>, fino almeno a quando l'ultimo Jauss non avviò un sia pur timido flirt con i decostruzionisti e con i neoermeneuti, mai veramente assimilati dalla critica letteraria ita-

<sup>5</sup> La cui *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (la prolusione all'Università di Costanza del 1967) era stata precocemente introdotta e tradotta, nel 1969, da un altro filologo romano, Alberto Varvaro: fino al 1985, questo è l'unico libro di Jauss disponibile in italiano. A differenza di molti suoi colleghi, Varvaro in diversi suoi lavori si orienta metodologicamente, fin dai primi anni settanta, verso un modello storiografico, quello della scuola delle *Annales*, aperto alle problematiche del folklore e allo studio delle mentalità e dei comportamenti (vedi il mio studio, 2015, sulla sua saggistica letteraria).

liana. Il tramonto della teoria è avvenuto in Italia, diciamo così, 'per esaurimento'. La linguistica e la semiotica hanno smesso di fungere da discipline-guida e sono rientrate nei loro alvei specialistici; le analisi formali portate all'esasperazione sono da tempo diventate insopportabilmente ripetitive; e, non in ultimo, è venuto meno, anche ben prima della recente crisi (economica), quel supporto editoriale che per decenni ha tenuto in alto la saggistica letteraria: questo tipo di editoria è tornata nei circuiti relativamente chiusi del mondo accademico, da cui riceve un minimo di finanziamenti, mentre il 'lettore colto', naturale interlocutore e destinatario delle case editrici 'di cultura' del secondo Novecento, sembra una specie pressoché estinta.

Nelle pagine precedenti ho fatto riferimento alla riflessione teorica o, dicevo, comunque metodologica che ha da sempre accompagnato la filologia romanza, alludendo con ciò a una curiosità della disciplina verso l'esterno e al tempo stesso a un controllo critico rivolto verso il suo interno. Ma teoria e metodo non sono, ovviamente, sinonimi, anche se di solito un metodo rimanda a precisi presupposti teorici. Sta di fatto, in ogni caso, che mentre il metodo implica una procedura che può essere di volta in volta rapportata agli oggetti fino al punto di esserne influenzato (per esempio, posso essere un fanatico del metodo di Lachmann, che per alcuni è una teoria, ma come posso applicarlo in assenza di errori-guida o in presenza di aggiunte o soppressioni testuali irriconoscibili come tali?), la teoria non viene mai a patti con la realtà dell'opera, anche se, come nel caso di Orlando, può essere lentamente costruita con un procedimento induttivo. La funzione poetica, secondo Jakobson, è l'enfasi posta sul messaggio in quanto tale, enunciazione di uno scienziato del linguaggio che riassume un secolo circa di teorie dell'arte per l'arte (189); un'opera ben riuscita, secondo Jauss, modifica l'orizzonte di attesa dell'udienza, sicché la letteratura, in virtù della sua funzione

socialmente formativa, contribuisce all'emancipazione dell'umanità dai suoi vincoli naturali, religiosi e sociali (109); un'efficace rappresentazione letteraria del mondo, secondo Iser, l'altro importante esponente dell'estetica della ricezione, dà al lettore la consapevolezza di essere preso in un sistema di norme (sociali) che, una volta decontestualizzate, possono essere messe in discussione e superate (328); per il decostruzionista de Man, invece, non è affatto certo che la letteratura sia una fonte di informazione su qualsiasi cosa se non sul suo stesso linguaggio, affermazione che chiude incredibilmente il grande circolo e che è un'ennesima definizione di che cos'è la letterarietà ("The Resistance to Theory" 11)<sup>6</sup>. Come si vede, nel corso degli ultimi cento anni e passa, si succedono e convivono teorie di stampo formalistico, che sono quelle dominanti e con le quali più o meno tutti hanno dovuto fare i conti; ma anche teorie, come quella dell'estetica della ricezione, che abbiamo ricordato in due formulazioni non proprio identiche, che chiamano in causa il mondo e attribuiscono all'arte perfino una funzione trasgressiva o quanto meno liberatoria. A queste ultime, come ad altre, si aggiunge quella denominata freudiana di Orlando.

Al di là delle loro differenze, spesso di non poco conto,

<sup>6</sup> Il saggio, che dà il titolo al volume del 1986, postumo, è del 1982. Per de Man, benché «the main theoretical interest of literary theory consists in the impossibility of its definition» (3), «A general statement about literary theory should not, in theory, start from pragmatic considerations. It should address such questions as the definition of literature (what is literature?) and discuss the distinction between literary and non-literary uses of language, as well as between literary and non-verbal forms of art» (4). Per pura curiosità, ricordo che l'intervento di de Man aveva all'origine una motivazione didattica: l'articolo gli era stato commissionato dalla MLA per la sezione di teoria della letteratura di un volume collettivo con finalità di orientamento negli studi letterari, ma alla fine non fu accettato perché non rispondeva a quanto richiesto.

tutte queste teorie sono enunciazioni generali e astratte di quello che la letteratura è o potrebbe o dovrebbe essere ed è abbastanza comprensibile che non riescano a fornire adeguate spiegazioni o modalità di comprensione per tutte le opere. È difficile, per esempio, tornando alla teoria di Orlando, cogliere la grandezza e il pregio artistico della *Chanson de Roland* mettendo semplicemente a confronto un comportamento autorizzato dal codice d'onore del cavaliere cristiano (scegliere una morte eroica) ma non autorizzato dal codice militare (perché comporta lo sterminio della retroguardia di cui l'eroe è a capo), cioè facendo contrastare la decisione di Rolando di non suonare il corno, se non quando è ormai troppo tardi, con la prudenza di Olivieri<sup>7</sup>. Il caso della *chanson de geste* è significativo perché si tratta di una forma d'arte notoriamente affermativa, dove, a differenza che nel romanzo, dal romanzo di *Tristano* a Flaubert e oltre, la ragione sta indiscutibilmente da una parte sola: «Païen unt tort e chrestïens unt dreit». Che dunque nella letteratura si possa scorgere una funzione antagonistica, che essa si schieri cioè sempre e comunque dalla parte di ciò che è represso, sembra un assunto di difficile dimostrazione. Di qui le non poche ragioni per nutrire scetticismo nei confronti di 'teorie generali della letteratura'.

Il saggio di de Man "The Resistance to Theory", nel momento in cui afferma l'impossibilità di esprimere considerazioni storiche o estetiche sulla letteratura in quanto il suo linguaggio è per sua natura retorico o figurale, sostiene l'inconciliabilità tra teoria e interpretazione (o lettura): «the resistance to theory is in fact a resistance to reading» (15). Non è tuttavia il teorico de Man che fa resistenza alla teoria, bensì quanti assegnano allo studio della letteratura dei valori etici o estetici o quei teorici che comunque ossessivamente li perseguono:

<sup>7</sup> È la situazione (e) di cui sopra (Orlando, *Per una teoria freudiana* 83).

As a controlled reflection on the formation of method, theory rightly proves to be entirely compatible with teaching, and one can think of numerous important theoreticians who are or were also prominent scholars. A question arises only if a tension develops between methods of understanding and the knowledge which those methods allow one to reach. If there is indeed something about literature, as such, which allows for a discrepancy between truth and method, between *Wahrheit* and *Methode*, then scholarship and theory are no longer necessarily compatible; as a first casualty of this complication, the notion of ‘literature as such’ as well as the clear distinction between history and interpretation can no longer be taken for granted. For a method that cannot be made to suit the ‘truth’ of its object can only teach delusion. Various developments, not only in the contemporary scene but in the long and complicated history of literary and linguistic instruction, reveal symptoms that suggest that such a difficulty is an inherent focus of the discourse about literature. These uncertainties are manifest in the hostility directed at theory in the name of ethical and aesthetic values, as well as in the recuperative attempts of theoreticians to reassert their own subservience to these values. (“The Resistance to Theory” 4)

Il passo successivo di de Man, in un articolo dello stesso anno curiosamente intitolato “The Return to Philology”, è quello di svincolare lo studio della letteratura «as a hermeneutics and a history» dal suo studio «as a rhetoric and a poetics» (25-26). In un certo senso, teoria e filologia finiscono per coincidere, in quanto «the turn to theory occurred as a return to philology, to an examination of the structure of language prior to the meaning it produces» (24). I significati, nell’accezione più ampia, non sarebbero quindi di competenza della filologia.

Esattamente vent'anni dopo la pubblicazione di quest'ultimo saggio, nel 2002, Edward Said leggeva al CRASSH, il Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities di Cambridge, una conferenza dal titolo identico, poi raccolta in un volume postumo del 2004. Se non può essere casuale la ripresa alla lettera del titolo, è significativo che Said non citi affatto de Man nel suo saggio. Mentre si ha l'impressione che per de Man la filologia rappresenti una disciplina ancillare, diligente e scrupolosa ma meramente descrittiva, nonostante la sua genealogia comprenda nomi come Nietzsche, Foucault e Derrida, tra i quali lo stesso de Man sembra volersi accomodare, per Said la filologia, in apparenza «the least with-it, least sexy, and most unmodern of any of the branches of learning associated with humanism» (57), ha in realtà avuto una portata rivoluzionaria e una forza anticipatrice con grandi pensatori, che però si definivano filologi, come Vico e Nietzsche e, nel Novecento, con studiosi del calibro di Spitzer e di Auerbach o di Curtius (menzionato in altri scritti)<sup>8</sup>. La filologia è, per Said, la spina dorsale delle principali tradizioni culturali:

Philology is, literally, the love of words, but as a discipline it acquires a quasi-scientific intellectual and spiritual prestige at various periods in all of the major cultural traditions, including the Western and the Arabic-Islamic traditions that have framed my own development. (“The Return to Philology” 58)

Ed è alla base dell'atto di responsabilità che ogni interpretazione comporta:

For the process of reading begins and ends in the reader, and what enables the reading is an irreducibly personal

<sup>8</sup> Altre riflessioni di Said sui filologi e la filologia in due suoi precedenti libri: *Beginnings: Intention and Method* (1978), e *The World, the Text, and the Critic* (1983).



act of commitment to reading and interpreting, the gesture of reception that includes opening oneself to the text and, just as importantly, being willing to make informed statements about its meaning and what that meaning might attach itself to. [...] It is the avoidance of this process of taking final comradely responsibility for one's reading that explains, I think, a crippling limitation in those varieties of deconstructive Derridean readings that end (as they began) in undecidability and uncertainty. To reveal the wavering and vacillation in all writing is useful up to a point, just as it may here and there be useful to show, with Foucault, that knowledge in the end serves power. But both alternatives defer for too long a declaration that the actuality of reading is, fundamentally, an act of perhaps modest human emancipation and enlightenment that changes and enhances one's knowledge for purposes other than reductiveness, cynicism, or fruitless standing aside. ("The Return to Philology" 66)

Citazione in cui l'ultima frase, dove si definisce la lettura come «an act of perhaps modest human emancipation and enlightenment», è, credo, tutta da sottolineare.

De Man e Said ci parlano dunque di filologia in accezioni diametralmente opposte: per il primo, il ritorno alla filologia, cioè a una teoria rinunciataria, che si ferma alla superficie del linguaggio, implica un ridimensionamento dell'attività della lettura, che non deve andare oltre la lettera, deve cioè precludersi di interpretare e di esprimere valutazioni, di natura storica, morale, politica o anche estetica; per il secondo, è solo nella lettura che possiamo assumerci la responsabilità di interpretare e quindi di giudicare e di valutare. Ma a distanza di più di trent'anni dall'inizio di quello che poi è diventato, negli Stati Uniti, un dibattito a più voci<sup>9</sup>, che senso può avere un ritorno alla filologia, nei termini in cui ne parlavo, riferendomi

<sup>9</sup> Qualche indicazione bibliografica in Eisner (7, nota 11).

alla mia personale esperienza, con Francesco Orlando? Un caso concreto, molto concreto e perfino un po' prosaico, ci viene incontro.

Nel 2014, anche a seguito della prima Abilitazione scientifica nazionale tenutasi in Italia (l'abilitazione è il titolo che permette l'accesso ai concorsi a cattedra banditi dai singoli atenei), c'è stata all'interno della SIFR, la Società italiana di filologia romanza, un'animata discussione per la modifica della declaratoria del cosiddetto settore scientifico-disciplinare di Filologia e linguistica romanza (questa è la denominazione completa dell'insegnamento) risalente a diversi anni prima e rispondente a uno stato dell'organizzazione didattica in parte superato. Una declaratoria di settore è una semplice scrittura burocratica da depositare al Ministero, che serve a fissare dei paletti, a volte traballanti, tra una disciplina e l'altra e a descrivere sommariamente gli oggetti di un campo di studi; sicché non può essere considerata come un programma o un manifesto scientifico. Quello che ha sorpreso i promotori della revisione è stato l'impegno e l'entusiasmo con i quali molti docenti si sono interrogati e hanno interrogato i loro colleghi sulla natura, la vocazione e i limiti della disciplina, anche in rapporto con la sua storia in Italia e in Europa. Il documento finale che ne è derivato resta una scrittura burocratica, molto elencativa e un po' in codice, e non è quindi il caso di riprodurlo qui nella sua interezza<sup>10</sup>; accennerò invece alle varie posizioni che nel dibattito sono emerse e citerò anche qualche frammento dei molti messaggi fatti circolare tra i circa 300 soci della SIFR, omettendo ovviamente i nomi degli scriventi, che forse non intendevano pubblicare a stampa, almeno non in questa forma, le loro

<sup>10</sup> Il lettore eventualmente interessato potrà comunque trovarlo, prima o poi, nel sito del Ministero alla pagina Declaratorie dei settori (al momento non è stato ancora pubblicato).

osservazioni<sup>11</sup>. La premessa a quanto segue è che la situazione a cui faccio riferimento è specificamente quella della filologia romanza: non della filologia classica (che si erge da sempre su un terreno assai meno sismico) né delle filologie di altre tradizioni antiche e moderne, che pure hanno elevati standard scientifici ma che non si presentano, per prospettiva comparatistica o per articolazione linguistica o per forbice cronologica ecc., con gli stessi caratteri e con gli stessi problemi della filologia romanza. Del resto, non sarà casuale che Edward Said prenda a modello della filologia contemporanea proprio tre romanisti.

Ci si poteva aspettare, se è in minima parte giustificata l'immagine disegnata da Said della filologia come «the [...] least sexy» tra tutte le branche degli studi umanistici, che l'enfasi maggiore fosse posta da parte degli intervenuti a tutela della sua integrità o comunque dei suoi aspetti più rigorosi e quindi più ostici e meno seducenti, come per esempio quelli riguardanti la ricostruzione testuale. Fino a non molto tempo fa, del resto, era più o meno tacitamente richiesto ai candidati ai concorsi a cattedra un'edizione critica (preferibilmente di un trovatore, come abbiamo detto). Tuttavia, tale tipo di preoccupazioni non è stato in cima ai pensieri di quanti hanno partecipato alla discussione: è possibile che molti abbiano dato per scontata la necessità di questa componente, senza sottolinearla, e tutti si sono accontentati della menzione delle «metodologie filologiche e linguistiche» (formula già presente nella vecchia declaratoria) che vanno applicate nell'esercizio della disciplina. In realtà, qualcuno ha osservato che la disciplina «non è solo 'filologico-linguistica' [...], ma il suo scopo principale è capire (con gli strumenti adatti) ciò che le culture romanze

<sup>11</sup> A uno degli intervenuti si deve tuttavia un'ampia e pacata riflessione sulla funzione della disciplina: mi riferisco al saggio di Massimo Bonafin, "La filologia (romanza) al tempo della crisi degli studi umanistici", apparso lo stesso anno (2014) nella rivista *Ecdotica*.

medievali ci hanno trasmesso, i loro significati e il loro retroterra e contesto storico. [...] Coloro che comunemente giudichiamo i più grandi maestri del Novecento (la triade Curtius – Spitzer – Auerbach, tanto per capirci; ma anche Vossler, Köhler, Jauss...) non si sono mai occupati di critica testuale né ci hanno fornito un'edizione critica; in compenso hanno analizzato a fondo le letterature romanze e ci hanno fatto comprendere molto del loro contenuto e della storia europea». Sicché, scrive un altro docente, «se si vuole serbare alla filologia romanza la natura di disciplina storica ed ermeneutica, come la vollero i suoi padri fondatori, occorre che i suoi ambiti e i suoi metodi di studio 'nucleari', dico la critica del testo, la linguistica, la storia della cultura e l'interpretazione della letteratura, abbiano pari dignità e siano praticati alternativamente da chi si professa filologo romanzo». Insomma, «la critica del testo, la linguistica, la storia comparata della letteratura e delle tradizioni culturali ne costituiscono le metodologie privilegiate di analisi». E per quanto riguarda «gli aspetti culturali, [...] ormai da parecchio tempo la filologia si occupa, con il suo specifico atteggiamento, [...] anche di fenomeni di cultura: non solo temi, ma anche impostazioni generali, che vanno dall'ideologia all'antropologia all'iconografia».

A chi poi pensi che la filologia romanza vada circoscritta ai soli secoli medievali e alla sola area romanza va fatto presente che «la comparatistica romanza non si deve arrestare né al tardo Medioevo né ai confini del mondo romanzo. Auerbach con *Mimesis* ha fatto o no della comparatistica, dedicando metà dell'opera all'età moderna e spaziando sulle letterature inglese e tedesca? E Curtius non ha forse messo la tradizione classico-medievale in rapporto con le letterature europee fino al Settecento e oltre? Sono filologi romanzi abusivi? Occupavano a torto le loro cattedre?» Un altro intervento di rincalzo: «Sono sensibilissimo all'argomento [cronologico], e credo di aver passato la vita sul Medioevo. Detto questo, mi sembra

errato mettere barriere cronologiche dove ciò che conta è il metodo». Inoltre, è impossibile dimenticare gli apporti del mondo celtico, germanico, bizantino, arabo, e anche di mondi più lontani, al mondo romanzo. Alla vocazione comparatistica, che però a un certo punto si scontra con i limiti di competenza dei singoli studiosi quando si travalicano i confini della Romania, già abbiamo accennato: essa trova spazio nella declaratoria dove si dice che i metodi vanno applicati «con particolare attenzione agli aspetti comparatistici, estesi anche alle altre letterature e culture medievali». Più complesso è l'«argomento cronologico», apparentemente fuori luogo per una branca di studi che si è forgiata sui testi medievali. In effetti fino a non molto tempo fa la tradizione accademica tedesca prevedeva che i romanisti si interessassero anche di testi romanzeschi moderni oltre che medievali. Ma in questo la tradizione italiana sembra indipendente da quella tedesca e risale alle origini stesse della disciplina in Italia, a cominciare da Ugo Angelo Canello, considerato il primo filologo romanzo italiano, che si era occupato, oltre che di linguistica, dei trovatori (è, nel 1883, il primo editore critico di Arnaut Daniel) e di altri temi romanzeschi, di letteratura italiana del Cinquecento e dell'Ottocento nonché di Goethe, fino a Contini, Avalle, Segre e molti altri, che hanno in prevalenza manifestato una spiccata attenzione per la letteratura contemporanea. Tutto ciò, tradotto nel linguaggio della declaratoria, è condensato nella frase con cui si informa il Ministero che la disciplina «comprende gli studi sulle origini e gli ulteriori sviluppi delle lingue e delle letterature romanze, con speciale riguardo ai secoli medievali» (si parla quindi di «ulteriori sviluppi», che a rigore possono arrivare fino ai nostri giorni; e si parla di un riguardo «speciale», però niente affatto esclusivo, per l'epoca medievale).

Ma probabilmente il nocciolo duro della declaratoria è dove si dice a partire da cosa si applicano le specifiche metodologie della disciplina: il punto di partenza, che è

allo stesso tempo il fine, è individuato nella «centralità dell'interpretazione»: «A partire dalla centralità dell'interpretazione del testo nei suoi diversi aspetti e in un'ottica panromanza, applica metodologie filologiche e linguistiche [...]». Il termine «interpretazione», assente nella precedente declaratoria, rispecchia fedelmente la riflessione e gli scambi di idee di quanti sono intervenuti nel dibattito e compare per la prima volta, in questa accezione, in una declaratoria di un settore scientifico-disciplinare; ma, soprattutto, testimonia della storia stessa della disciplina. E siamo con ciò all'opposto della funzione che de Man intendeva attribuire alla filologia.

D'altra parte, è ammissibile un'interpretazione senza una filologia e senza una linguistica? Come la colomba di Kant (similitudine cara a Franco Brioschi) che giudica d'impaccio l'aria grazie alla quale è in grado di volare, così l'interprete potrebbe nutrire fastidio per modalità di studio che vincolano la sua libertà. Per non fare che un elementare e microscopico esempio, che significano i primi due versi del *Contrasto* di Cielo d'Alcamo? Se la rosa sta metaforicamente per la bella, a cui il corteggiatore si rivolge, perché questa fa apparizioni stagionali? E perché la bella è desiderata da nubili e maritate? L'interpretazione può correre libera, forte di facili simbolismi sessuali, e far balenare disinibiti siparietti lesbici nella Sicilia del tredicesimo secolo; oppure, davanti all'apparente evidenza, suggerire misure censorie, la prima delle quali fu applicata nel Cinquecento quando *le donne* fu corretto in *i homini*. La filologia però ci ricorda che il componimento è stato 'tradotto' dai copisti dal siciliano al toscano; la linguistica ci dice che in siciliano *apari* è sia 2<sup>a</sup> che 3<sup>a</sup> persona singolare e poi ci fa presente che *disiare* ha in antico italiano, come in francese e in occitano e prima ancora in latino, anche il significato di «sentire la mancanza», quindi di «ricercare impazientemente», proprio come Beatrice, in una canzone della *Vita nuova*, 'manca' agli angeli e ai santi del paradiso, i quali certa-

mente non la concupivano: «Madonna è disziata in sommo cielo», un'accezione che sopravvive nel linguaggio formale («Professore, il Direttore la desidera»). Sicché: «Tu, rosa fresca e profumatissima che spunta verso l'estate, sei la più ricercata da tutte le donne, nubili e maritate», perché sei per loro perfetto modello e guida. Ma le difficoltà che fanno velo all'interpretazione possono essere di ogni tipo: storico, antropologico, culturale ecc., e tocca al filologo risolverle e prima ancora riconoscerle, governando l'interpretazione.

Naturalmente queste ultime pagine non vogliono essere uno spot della filologia romanza. I trascorsi allora vanno rinverdi di continuo e non è facile conservare gli standard del passato e esercitare competenze multiple; ed è superfluo aggiungere che il nucleo della didattica deve inevitabilmente riguardare l'epoca medievale e i suoi classici, anche per evitare accavallamenti con diversi altri insegnamenti attigui fioriti negli ultimi cinquant'anni circa. C'è poi da dire che il settore ha subito un percepibile ridimensionamento in diversi paesi europei, proprio in quelli che a lungo hanno esercitato un'influenza sulla romanistica italiana o che sono entrati in virtuosa competizione con essa. Ma resta, nel complesso, il quadro di una disciplina dinamica e per certi aspetti perfino antiaccademica, se, forte di un metodo, si spinge, o può spingersi, oltre il suo territorio protetto di specializzazione.

In questo ordine di idee, e con queste prospettive, mi chiedo se non sia assolutamente saggio rinunciare alla teoria, ovvero a una griglia, deduttivamente o induttivamente fabbricata, da sovrapporre ai testi. Senza la rigida e pesante struttura di una teoria, io potrò muovermi più agilmente e ammettere, ad esempio, che un'opera letteraria non vuole trasmettere nessun messaggio, che si consuma meravigliosamente in se stessa come un fuoco d'artificio, pur restando un capolavoro; che un'altra invece vive e sopravvive solo a condizione che l'autore riesca, pure a distanza di secoli, a comunicarci, semmai in maniera vibrata e polemica, le

sue idee, direttamente e intenzionalmente e non per negazione o distrazione; che un'altra ancora abbia la non tanto recondita finalità di modificare (o all'inverso di confermare, di rafforzare) il nostro modo di pensare e di agire, e così via. Potrò averne anche abbastanza di dire l'io lirico fa questo o quello, se l'io lirico si chiama Bertran de Born, la cui biografia trova puntuale riscontro nelle sue canzoni: e se devo credere, come racconta, che un giorno è stato baciato da Riccardo Cuor di Leone in segno di perdono per il suo comportamento da barone ribelle, non ho motivi di credere che quando racconta di avere baciato una signora questa sia necessariamente un fantasma letterario che deve stare lì perché ci troviamo nel genere della canzone cortese; ma questo posso dirlo invece di qualche altro poeta, semmai anche della stessa epoca, e di nuovo così via... È in fondo la filologia, con la sua duttilità, che ci fa capire che il mondo, e in esso la letteratura, è vario e complesso e imprevedibile, ricco di emozioni, e che non tutto si piega a una sola regola; inoltre, che la storia entra nella letteratura, quando entra, senza che il teorico possa costruire degli argini che la trattengano fuori. Come ho cercato di argomentare altrove, la nozione di letterarietà è nata quando, con le avanguardie e con la dissoluzione dei generi, le convenzioni linguistiche e formali che caratterizzavano le opere letterarie sono venute meno, o, per meglio dire, generalmente sono venute meno, non sempre e non dovunque. Guardare alla letteratura senza questo filtro deformante, e senza, nella modernità, attribuire ad essa una funzione etica che non può sempre assolvere, può rivelarci nuovi modi di lettura, che non escludono la presa di parte del lettore stesso, che in passato c'è sempre stata e che è venuta meno o è stata gettata in discredito solo quando si è creduto di scoprire che la letteratura non ha niente da dire.

Insomma, nel mestiere del filologo le emozioni non mancano e credo che i filologi dovrebbero incoraggiare tutti i lettori ad assumere il punto di vista della filologia.



*Appendice*

Riproduco qui, per l'interesse che credo abbia la lettera di Francesco Orlando, il seguito della discussione di cui sopra, cominciata a voce il 9 aprile 2007.

Napoli, 21 maggio 2007

Caro Francesco,

non mi fu possibile venire alla tua seconda conferenza e me ne scuso. Di conseguenza, non so come è andata a finire, qual è stata la conclusione; e non si può giudicare o apprezzare pienamente un film o un romanzo senza arrivare al finale. Qualche sommario commento, comunque, su quanto ho ascoltato, se ritieni che uno scambio di idee possa essere utile.

Una cosa che mi ha colpito è che sostanzialmente hai fatto risalire la critica del formalismo alla fine degli anni novanta (se ricordo bene, al libro di Compagnon). Questo è abbastanza ingiusto per quanti queste cose avevano cominciato a dirle fin dalla metà degli anni settanta. Certo queste persone avevano il difetto di non essere francesi, un difetto che del resto ci accomuna. Ma i loro studi tu li conoscevi fin da allora. La cosa interessante, a guardarla a distanza, è che si trattava di una critica proveniente da varie direzioni: una più specificamente teorica e linguistica (parlo di me), una decisamente filosofica (è il caso di Franco Brioschi), una terza legata alla tradizione della critica militante (Alfonso Berardinelli e altri). Con il senno di poi, qualcuno potrebbe dirci oggi che avevamo ragione, ma il punto è che nessuno se ne ricorda più, mentre ci si ricorda dei cauti e tardivi ripensamenti di qualche professore di Parigi.

La *pars construens* in quella critica non c'era o era difettosa, modesta. Io credo che alcuni di noi erano consapevoli di questo e il passo successivo è stato quello di liberarsi dalla teoria della letteratura in quanto tale. La teoria della letteratura è nata secondo me per spiegare

l'arte contemporanea, per dare un senso alla violazione delle norme. E anche in questo ha fallito. Per alcuni di noi la *pars construens* è stata ritrovata nel nostro lavoro di critici, di interpreti, di filologi, perfino di filosofi, come ritengo sia stato precisamente Brioschi. Questo significa che mi è molto difficile seguirvi nel tentativo di dare una nuova definizione della letteratura o del letterario.

Anche la netta contrapposizione tra la considerazione della letteratura come discorso autoreferenziale oppure come discorso sul mondo (uso termini abbreviati, ma ci intendiamo) va forse smussata. Ciò non dipende solo dal punto di vista. Un'approfondita conoscenza, per esempio, della letteratura medievale, a cominciare da quella francese, fa pensare che i due poli possono essere compresenti e che l'interprete deve di volta in volta adattare i suoi occhiali (o il suo udito, avrebbe detto Zumthor) a quello che gli autori gli propongono. Questo è un altro problema di qualsiasi teoria della letteratura: l'impossibilità di contraddirsi anche davanti all'evidenza.

Infine qualche osservazione sul quadro, molto lucido, che hai fatto del formalismo. Questa corrente andrebbe considerata congiuntamente alle estetiche del Novecento, e l'estetica crociana è perfettamente in linea con le tendenze dominanti della teoria: paradossalmente, era 'modernissima' (cercai di dirlo in uno dei saggi de *La ragione critica*). Un discorso più complesso meriterebbe invece il formalismo slavo, che è stato divulgato in occidente dai formalisti francesi. Sto seguendo gli studi di una mia amica milanese, un'allieva di Brioschi<sup>a</sup>, e sembra che le cose siano molto più mosse e complesse. Molto resta da tradurre.

Spero per il futuro di vederti più spesso. Tanto tempo è passato da quando ci vedevamo con una certa frequenza o ci scrivevamo. Anche io suppongo che sono molto cambiato (e tante cose in effetti, da allora, sono cambiate).

Un caro abbraccio,  
Dino

<sup>a</sup> Stefania Sini.

Pisa, 9 giugno 2007

Caro Dino,

ti rispondo con ritardo perché queste settimane sono state asfissianti d'impegni, un po' troppi per la mia età: rielezioni d'un preside di facoltà e d'un presidente di dottorato, che mi tocca coordinare come decano, presentazione del *Ring* di Wagner al Maggio fiorentino, ecc. Ma, mentre non trovavo il tempo di scriverti, ruminavo un così gran numero di risposte diverse da accorgermi che si smuoveva in pratica *tutta* la problematica teorica, e ognuna di tali risposte diventava ancora più utopica del progetto di libro presentato a Napoli. Unica soluzione: non entrare nel merito di nessuno dei problemi, e limitarmi a considerazioni su rapporti culturali.

Certo, da parte mia sarebbe stato gentile ricordare, se non i lavori di Brioschi e Berardinelli davvero da me troppo lontani, almeno i tuoi; e mi scuso di non averlo fatto. Se posso però essere sincero, non mi sembra di aver omesso un 'atto dovuto'.

La prima ragione la accenni tu stesso: «il difetto di non essere francesi... ci accomuna». Di un riscontro mancato o limitato alle mie proposte io, ben più vecchio, sono il primo ad aver sofferto. La cultura italiana è indipendente da *coine* concettuali e terminologiche estere in altri campi: l'italianistica stessa, forse la storia dell'arte, la filologia classica... Ma in campo teorico-comparatistico, dal 1960, la dipendenza è stata totale; e io poi non tracciavo una storia del campo, bensì un personalissimo bilancio del mio lavoro quarantennale, legato all'ipotesi di scrivere un altro libro. Se domani lo facessi, gli avversari o gli interlocutori, anche guardando solo all'Italia, si situerebbero sempre dentro quella *coine* d'ispirazione prima francese, poi franco-americana (con gli apporti tedeschi e russi che sai). Il libro di Compagnon è sì un ripensamento cauto e tardivo, come tu giustamente dici e come ho scritto anch'io sulla

«Rivista dei libri» nel '99; ma è la prima intelligente spia d'un disagio precisamente all'interno di quella *coinè*.

Rispetto alla quale sia tu che io, in passato, siamo stati fra i pochi italiani non acritici, ma neanche ci siamo astenuti dal prendere a prestito ciò che ci piaceva. E non abbiamo affatto criticato o preso a prestito, rispettivamente, le stesse cose. Per fare un solo esempio a testa, se è ovvio da dove proviene il mio concetto di figuralità, ha origini altrettanto chiare il tuo rifiuto dell'obiettività del testo, che ti ha indotto a presentare la traduzione di Fish<sup>b</sup>. La consistenza e i limiti del nostro breve consenso si racchiudono nelle pp. 74 sg della tua *Critica della letterarietà* – che peraltro contano fra le poche reazioni serie e importanti al mio libro di 5 anni prima<sup>c</sup>. Come non è omogenea quella *coinè* internazionale, non possono esserlo, in periferia, le parti dell'assimilazione e della resistenza. Non a caso nella tua lettera non appare nessun interessamento per quel che ha di nuovo il modo come mi hai sentito impostare il rapporto fra mimesi e convenzione (mi suggerisci di «smussare» un'opposizione che miro ad abolire). Può darsi che la lezione dell'indomani, tutta esempi, ti avrebbe interessato di più. Ma dato che avevo scritto e vorrei riscrivere contro molte posizioni da te condivise, perché e su quali punti avrei dovuto dire che a fine anni settanta avevi, avevate, ragione?

Nemmeno devo aggiungere che questi dissensi tolgono men che niente alla mia stima per te (ricorderai quanto ho sempre ammirato l'eleganza e lucidità della tua scrittura), all'amicizia, a certi bei ricordi e precisi motivi di gratitudine. Un caro abbraccio

dal tuo

Francesco

<sup>b</sup> Fish, *C'è un testo in questa classe?*

<sup>c</sup> Alle pp. 74-77 discutevo i due libri di Orlando, il secondo dei quali era già stato da me recensito nel 1974 in *Studi francesi*.

*Bibliografia*

- Avalle, d'Arco Silvio. *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1970.
- Berardinelli, Alfonso. *Il critico senza mestiere. Scritti sulla letteratura oggi*. Milano: Il Saggiatore, 1983.
- Bonafin, Massimo. "La filologia (romanza) al tempo della crisi degli studi umanistici". *Ecdotica* 11 (2014): 170-184.
- Brioschi, Franco. *La mappa dell'impero, Problemi di teoria della letteratura*. Milano: Il Saggiatore, 1983.
- Carapezza, Francesco. "Entre théorie et pratique en ecdotique galloromane". *Manuel de la philologie de l'édition*. Éd. David Trotter. Berlin: De Gruyter, 2015. 21-43.
- Compagnon, Antoine. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*. Trad. Monica Guerra. Torino: Einaudi, 2000. Trad. di *Le démon de la théorie. Littérature et sens commune*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- Contini, Gianfranco, "I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini". *Prisma. Rassegna mensile del libro* 1-2 (1968): 9-14. Riedito in *L'analisi letteraria in Italia*. Di d'Arco Silvio Avalle. 216-228; e in *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*. Di Gianfranco Contini. Pisa: Edizioni della Normale, 1992. 43-66.
- Corti, Maria e Cesare Segre, ed. *I metodi attuali della critica in Italia*. Torino: Eri, 1970.
- de Man, Paul. "The Resistance to Theory". *The Resistance to Theory*. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1986. 3-20.

---. "The Return to Philology". *The Resistance to Theory*. 21-26.

Di Girolamo, Costanzo. Rec. di *Per una teoria freudiana*, di Francesco Orlando. *Studi francesi* 18 (1974): 513-515.

---. *Critica della letterarietà*. Milano: Il Saggiatore, 1978. Ed. ingl.: *A Critical Theory of Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1981. Trad. sp.: *Teoría crítica de la literatura*. Trad. Alejandro Pérez. Barcelona: Crítica, 1982; 2a ediz. 2001. Trad. port.: *Para uma crítica da teoria literária*. Trad. Salvato Tellez de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1985

---. "Interpretazione e teoria della letteratura". *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*. Di Costanzo Di Girolamo, Alfonso Berardinelli e Franco Brioschi. Torino: Einaudi, 1986. 9-38.

---. "La saggistica letteraria [di Alberto Varvaro]". *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani* 26. *Studi sull'opera di Alberto Varvaro* (2015). 57-80.

Eisner, Martin G. "The Return to Philology and the Future of Literary Criticism: Reading the Temporality of Literature in Auerbach, Benjamin, and Dante". *California Italian Studies Journal* 2. 1 (2011): 20 pp. (non numerate). Web.

Fish, Stanley. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*. Prefazione di Costanzo Di Girolamo. Trad. Mario Barenghi et al. Torino: Einaudi, 1987. Trad. (parziale) di *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1980.

Iser, Wolfgang. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Introduzione di Cesare Segre. Trad.

- Rodolfo Granafei. Bologna: Il Mulino 1987. Trad. di *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jakobson, Roman. "Linguistica e poetica". *Saggi di linguistica generale*. Ed. Luigi Heilmann. Trad. Luigi Heilmann e Letizia Grassi. Milano: Feltrinelli, 1966. 181-218. Trad. di "Linguistics and Poetics". *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge (MA): M.I.T. Press, 1960. 350-377.
- Jauss, Hans Robert. *Perché la storia della letteratura?* Ed. Alberto Varvaro. Napoli: Guida, 1969. Trad. di *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Konstanzer Universitätsreden, 1967.
- Orlando, Francesco. *Lettura freudiana della «Phèdre»*. Torino: Einaudi, 1971. Trad. ingl.: in *Toward a Freudian Theory*. 1-120. Trad. fr.: *Lecture freudienne de «Phèdre»*. Trad. Danièle et Thomas Aron. Paris: Les belles lettres, 1986. *Annales littéraires de l'Université de Besançon* 333.
- . *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973; 2a ediz. 1987. Trad. ingl.: in *Toward a Freudian Theory*. 121-188.
- . *Toward a Freudian Theory of Literature, with an Analysis of Racine's «Phèdre»*. Trans. Charmaine Lee. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- . *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi, 1993; 2a ediz. 1994. Trad. fr.: *Les objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*. Trad. Aurélie Gendrat-Claudé et Paul-André Claudé. Paris: Classiques Garnier, 2010; 2a ediz. 2013. Préface de Carlo Ginzburg.

- . "Conversazione con Francesco Orlando". Ed. Alessandra Diazzi e Federico Pianzola. *Enthymema* 1 (2009): 187-215.
- Said, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- . *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1983.
- . "Ritorno alla filologia". *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*. Introduzione di Giorgio Baratta. Trad. Monica Fiorini. Milano: Il Saggiatore, 2007. 83-108. Trad. di "The Return to Philology". *Humanism and Democratic Criticism*. New York: Columbia University, 2004. 57-84.
- Segre, Cesare, ed. "Strutturalismo e critica". *Catalogo generale 1958-1965* [della casa editrice Il Saggiatore], preceduto da un'inchiesta su *Strutturalismo e critica* a cura di Cesare Segre. Milano: Il Saggiatore, 1965; 19852 con una Premessa alla nuova ed. di C.S. xi-lxxxv.
- . *Notizie dalla crisi*. Torino: Einaudi, 1993.



LA FORMA DELL'EDIZIONE  
NELLA COSTITUZIONE  
DELL'OGGETTO LETTERARIO

*Alberto Cadioli*

In anni in cui era ancora vivo il dibattito sulla critica formalistica (e poi sullo strutturalismo e sulla semiologia), e soprattutto era diffusa l'idea di una letterarietà intrinseca a un testo definito letterario per via di qualità interne del testo, Franco Brioschi delineava una teoria che faceva del tutto a meno di una specificità letteraria *ontologica*. In un saggio del 1974 sul lettore e il testo poetico aveva scritto espressamente che «La *marca* che distingue i testi letterari dai testi non letterari non è una marca linguistica, ma una norma sociale» (“Il lettore” 67). La riflessione aveva come riferimento un'affermazione di Sartre (dal saggio *Che cos'è la letteratura?*), secondo la quale «L'oggetto letterario è [...] una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta» (76). In una introduzione alle pagine di Sartre, Brioschi, esplicitando una conseguenza che il filosofo francese non aveva tratto – «la possibilità [...] di una definizione radicalmente anti-metafisica dell'arte» (Introduzione 26) –, aggiungeva una riflessione che si inseriva pienamente (e in modo dirompente) nel dibattito teorico-critico degli anni Settanta: «L'oggetto letterario non è tale in sé, per una

sostanza speciale di cui sarebbe fatto, ma per il tipo di ricezione prescritto dalla cultura a cui l'autore e il pubblico partecipano» (26).

Questa «critica della letterarietà», per riprendere il titolo di un libro che Costanzo Di Girolamo avrebbe pubblicato di lì a poco (1978), si sarebbe poi sviluppata con ulteriori riflessioni, favorite anche da nuovi dibattiti, tra i quali quello sul rapporto testo/lettore suscitato dalle pagine di *Is there a text in this class?* di Stanley Fish (uscito nel 1980: proprio Brioschi e Di Girolamo ne avrebbero curato, nel 1987, l'edizione italiana, *C'è un testo in questa classe?*). Franco Brioschi, tuttavia, approfondendo la riflessione sull'«oggetto letterario», aveva già indicato – in particolare nell'introduzione (*Il testo e l'opera*) a una raccolta di saggi vari pubblicata nel 1983 sotto il titolo *La mappa dell'impero*, e nello scritto eponimo – una definizione di «opera», attraverso la quale si manifestava la sua differenza dal «testo»: «l'opera è il testo, *più* le categorie, direi quasi l'investimento culturale, attraverso cui lo leggiamo» (*Mappa* 208-209).

Non interessa, qui, riproporre, seguire o discutere le riflessioni di teoria della letteratura che nella *Mappa dell'impero* vengono delineate, o ritornare sulle modalità di riconoscimento del testo letterario, sull'importanza del suo ri-uso, sulla definizione che «la critica letteraria non può che essere argomentazione» (*Mappa* 215), anche se ciascuno di questi punti, per il valore che ha conservato nel tempo, meriterebbe un approfondimento.

Ciò che qui importa invece è la possibilità di proporre all'attenzione alcuni aspetti teorici, che si muovono su altre strade e suggeriscono riflessioni differenti, che non sarebbero mai emerse, tuttavia, senza la spinta originaria impressa dalle pagine della *Mappa dell'impero* (il singolo scritto e l'intera raccolta), che, anche a distanza di anni dalla loro scrittura, restano un modello di lucidità argomentativa, nell'affermare la fondatezza o viceversa l'inconsistenza di certe posizioni critiche, teoriche, meto-

dologiche, nella puntualizzazione di ogni singolo aspetto della questione affrontata.

Il punto di partenza dal quale muove quanto si dirà nelle pagine che seguono è un'espressione che, già presente in Sartre, ricorre di frequente negli scritti di Brioschi, e attraverso la quale, si è visto poco sopra, lo studioso prendeva le distanze dalla critica formalista: l'espressione «oggetto letterario», introdotta ad indicare ciò che il lettore ha davanti a sé: «è l'opera, non il testo, l'oggetto letterario» (*Mappa* 214). Attraverso una breve formula, che richiama definizioni precedentemente date, veniva sottolineato come il lettore partecipi alla definizione del testo, intrecciandovi le modalità di lettura che lui stesso esplica o che trae dalla comunità di lettori simili a lui.

L'idea stessa che l'opera sia il testo arricchito dalle categorie del lettore è una indicazione non trascurabile, perché porta in primo piano il processo che si muove dal testo al lettore e, contemporaneamente, quello che va dal lettore al testo: l'opera è il risultato di una «costruzione simbolica», via via sviluppata quando il lettore riproduce, nella sua immaginazione, «gli oggetti, le vicende, gli stati di cose denotati dal testo, così come risultano modellati dalle sue parole» (*Mappa* 213).

L'opera, dunque, nasce da un processo dinamico che sottrae il testo all'autore collocandolo nell'esperienza del lettore. Varrà la pena di accostare, a questa definizione di opera, quella più volte riproposta da Alberto Asor Rosa. Se ne può citare la seguente formulazione: «In sede letteraria, storicamente e teoricamente, il testo si presenta come *opera*, ossia come un testo cui è stata specifica volontà dell'autore di attribuire una conformazione, una destinazione e un'intenzionalità di tipo letterario» (“Dieci tesi” 37). Aggiunge Asor Rosa:

In genere la persuasione di compiere un'operazione di tipo letterario l'autore la ricava da alcuni fattori genetici

(ovvero *canonici*) presenti nella tradizione (per esempio la storia dei generi: da circa tre secoli a questa parte si scrivono libri, a grandi linee omogenei, che siamo soliti definire romanzi: per quanti mutamenti nel frattempo ci siano stati, questi *oggetti letterari*, costruiti il più delle volte consapevolmente per esser dei romanzi, continuano ad essere riconosciuti come tali dal pubblico: ciò è potuto accadere anche perché gli autori, di volta in volta con i mutamenti del caso, si son calati, più o meno consapevolmente, nel canone di quel genere). (37)

Si potrebbe dire che in entrambi i casi, nonostante le evidenti differenze dei punti di partenza – guardando Brioschi alle categorie dei lettori e Asor Rosa al canone cui si rapporta l'autore – si ha a che fare con l'idea che il testo letterario si trasforma in *opera* in rapporto a una convenzione, e in quanto tale diventa un «oggetto letterario» (espressione presente anche in Asor Rosa), che rivela le caratteristiche, di scrittura e di lettura, in base alle quali è definito «letterario».

Tra il tempo dell'autore che scrive e quello del lettore che legge – e dunque tra il testo dell'autore e l'opera del lettore – si inserisce un tempo occupato dallo stampatore, nei secoli dell'antico regime tipografico, e, in età moderna, dall'editore (nel senso dell'imprenditore che guida una casa editrice, e dei suoi collaboratori)<sup>1</sup>. Lo stampatore, prima, e l'editore, poi (in Italia a partire in particolare dall'Ottocento), prendono il testo dello scrittore e lo portano al lettore sotto forma di un «oggetto tipografico», che, quando c'è il progetto di un editore, diventa un «oggetto editoriale», costruito secondo le modalità di pubblicazione convenzionali del tempo o la prassi (a volte la 'genialità') dell'editore che ne procura la stampa e la diffusione. Sia l'oggetto tipografico sia l'oggetto editoriale presentano il

<sup>1</sup> Su questo punto, qui non approfondito, ci si permette di rimandare a Cadioli, *Le diverse pagine* 188-189.

testo ricorrendo a un oggetto materiale – il libro – che ha un formato (a lungo considerato elemento caratterizzante: il formato grande indicava già di per sé il valore del testo) e una grafica specifica, un frontespizio, spesso con un'indicazione di genere, a volte illustrazioni (con differenti tecniche di riproduzione dell'immagine). In età moderna, per altro, hanno assunto sempre più rilievo ulteriori elementi della veste del libro: la copertina, soprattutto se illustrata, gli scritti editoriali posti sulla quarta di copertina o sui risvolti.

Gli elementi costitutivi l'oggetto tipografico e l'oggetto editoriale non necessariamente entrano nell'esperienza individuale del lettore, ma possono entrarvi, soprattutto quando – in particolare attraverso gli scritti editoriali – suggeriscono modalità di lettura a chi non è pienamente esperto nell'attribuire a quanto legge significati che non siano strettamente personali (o non è interessato a farlo).

La costruzione simbolica nell'immaginazione del lettore, della quale parlava Brioschi, è influenzata in modo particolare dagli elementi disseminati dall'editore moderno nelle diverse parti che accompagnano il testo, cioè i *segni* che ha lasciato nella realizzazione del libro, attraverso i quali possono essere suggerite certe modalità di lettura (e andrà detto che, per molti aspetti, gli stampatori del passato si comportavano come gli editori moderni: si pensi alle lettere di accompagnamento di Aldo Manuzio ai libri da lui stampati<sup>2</sup>). Da questo punto di vista è lo stesso editore a offrire un'interpretazione del testo, diventando lettore nel momento in cui decide di pubblicarlo e scegliendo come pubblicarlo. Attraverso l'oggetto editoriale, in particolare in età moderna, il lettore riceve anche un suggerimento di lettura.

La doverosa attenzione all'importanza del lavoro dell'editore per quanto riguarda la lettura – un'importanza

<sup>2</sup> Si veda Manuzio, *Aldo Manuzio Editore*.

da tempo sottolineata dalla riflessione di alcuni critici<sup>3</sup> e messa in rilievo da interventi che muovono direttamente dal punto di vista dell'editore<sup>4</sup> – non può tuttavia sostituire l'attenzione che critica letteraria e filologia (perché di questo qui si vuole parlare) dovrebbero portare a ciò che si realizza nello spazio aperto dal passaggio tra lo scrittore e il lettore: l'edizione, cioè la rappresentazione del testo data con la sua *constitutio* (che per i testi moderni è la messa a punto in redazione da parte di redattori della casa editrice) e con la sua *mise en page*. Ogni edizione trasmette il testo con caratteri diversi in rapporto alle scelte dello stesso autore (se presente), dell'editore-curatore (se si fa riferimento a stampe uscite nel passato o inedite), del redattore che presiede la preparazione alla stampa. La definizione delle caratteristiche di un'edizione è fondamentale sia per la prima pubblicazione di un testo, sia per edizioni successive alla prima, tanto più se è ampia la distanza temporale tra la *princeps* e le edizioni che l'hanno seguita.

Si potrebbe parlare anche in questo caso di *oggetto letterario*, perché i caratteri specifici dell'edizione entrano nell'oggetto letterario portato al lettore, e tuttavia l'edizione non può essere ricondotta né alla scelta «letteraria» dell'autore (secondo l'insegnamento di Alberto Asor Rosa), né alla «costruzione simbolica» del lettore (secondo il suggerimento di Franco Brioschi). Pur guardando all'autore (e partecipando dunque a quanto afferma Asor Rosa)

<sup>3</sup> Si può in particolare rimandare ai lavori critici di Gian Carlo Ferretti (a partire da *Il mercato delle lettere*) e agli scritti di Vittorio Spinazzola, in particolare a quelli, di natura più teorica, raccolti in *Critica della lettura* e in *L'esperienza della lettura*.

<sup>4</sup> Si vedano, per la puntuale e appassionata presa di posizione a favore di un editore protagonista della letteratura e della lettura, con la forma data al libro, le scelte di copertina e i risvolti, gli interventi di Roberto Calasso, in particolare quelli raccolti in *L'impronta dell'editore*. Qui l'editoria è definita un «genere letterario» (si veda il capitolo «L'editoria come genere letterario», 49-57; per i risvolti: «Il risvolto dei risvolti», 58-62).

e indirizzandosi al lettore (e quindi collocandosi dentro l'orizzonte delineato da Brioschi), l'edizione di un testo assume una particolare autonomia, che può essere utile, come si diceva poco sopra, sia nell'ambito della critica testuale sia in quello della critica interpretativa (peraltro la seconda dovrebbe presupporre la prima).

A volere approfondire il rapporto tra l'edizione e l'oggetto-libro definito dall'editore (con il formato, la collana, l'immagine di copertina, e via dicendo), si potrebbe dire che l'edizione porta gli elementi *denotativi* (il testo e la sua rappresentazione), definibili con l'espressione «forma dell'edizione», e il volume fisico quelli *connotativi*, che sono (sebbene a volte accettati o proposti dell'autore) prettamente riconducibili alla casa editrice.

È dunque la forma dell'edizione, l'unitarietà del testo e della sua rappresentazione, ciò che interessa gli studi critici e filologici, in particolare quelli dedicati all'età moderna e contemporanea.

La bibliografia testuale di lingua inglese – con una definizione tecnica che riguarda l'atto della stampa – parla di edizione ponendo sotto questa etichetta tutti gli esemplari realizzati dalla stessa composizione, o, in età moderna, dalla stessa matrice di stampa<sup>5</sup>. Ogni esemplare uscito da una stamperia dell'antico regime tipografico, anche se appartenente alla stessa edizione e alla stessa impressione (che a lungo sono state coincidenti) poteva portare varianti d'autore (se l'autore assisteva alla stampa) e comunque modifiche negli elementi tipografici della forma con la

<sup>5</sup> Per la sua diffusione anche in traduzione italiana si può ricorrere alla definizione di Conor Fahy: «Un'edizione può essere definita come *tutti gli esemplari di un libro prodotti dall'uso sostanzialmente della stessa composizione tipografica*, oppure, come ha suggerito George T. Tanselle [“The Bibliographical Concept of ‘Issue’ and ‘state’” 18], tutti quegli esemplari che risultano sostanzialmente dallo stesso atto di mettere insieme le lettere necessarie per stampare un libro» (“Edizione, impressione, emissione, stato” 69).

quale ogni lato del foglio era stato stampato, come ricorda ancora Conor Fahy<sup>6</sup>. Con l'introduzione, nel processo di stampa, di innovazioni tecniche che hanno sostituito la composizione e il torchio manuale con strumenti sempre più raffinati e con macchine di stampa sempre più veloci, gli esemplari di una stessa edizione (non importa a quale impressione appartengano) hanno tutti le stesse caratteristiche testuali e la stessa rappresentazione. Dunque anche se nelle «ristampe» (secondo la terminologia editoriale) possono essere introdotte lezioni nuove dell'autore o modifiche effettuate da altre figure impegnate nel processo di stampa, la rappresentazione resta la stessa per gli esemplari della stessa edizione; e resta sostanzialmente immutata (per riprendere l'espressione di Fahy nello stesso significato, cioè con possibili varianti testuali) la forma dell'edizione.

Il testo e la sua rappresentazione possono essere invece diversi da un'edizione all'altra, se l'autore interviene correggendo per l'edizione successiva alla prima o se la rappresentazione del testo viene modificata, soprattutto da nuove pubblicazioni con editori (nel doppio senso della parola: curatori e/o finanziatori della stampa) diversi.

Da un punto di vista filologico, si potrebbe affermare che un'edizione rappresenta, prima di tutto, il testo fissato in un determinato momento per essere dato alla stampa e quindi trasmesso a un lettore, secondo specifiche caratteristiche testuali e di messa in pagina. Si tratta del testo fissato dalla volontà dell'autore (per usare un'espressione generica ma diffusa e immediatamente comprensibile,

<sup>6</sup> Se la maggioranza delle forme resta la stessa, nonostante l'introduzione di ampie correzioni, si parla della stessa edizione. È quanto esce dalla definizione sopra riportata di Conor Fahy, con l'introduzione dell'avverbio «sostanzialmente»; è del resto ancora Fahy a scrivere che «Una nuova edizione è creata quando viene ricomposta la maggioranza delle forme tipografiche...» (“Edizione, impressione” 69-70).



anche se meritevole naturalmente di distinguo e approfondimenti, qui non necessari), se l'edizione è contemporanea alla scrittura, l'autore è presente e non è stato costretto a modifiche 'coatte'; si tratta del testo, se la sua origine è nel passato, che tende a ricostruire la volontà dell'autore o una delle sue volontà, di fronte a revisioni o addirittura a riscritture (come testimoniano gli esempi significativi delle tre redazioni dell'*Orlando furioso*, delle due di *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, delle due dei *Promessi Sposi*).

L'edizione, fissando il testo destinato alla stampa, ne stabilisce anche la rappresentazione: cioè la modalità con la quale sarà riportato sulla pagina, attraverso la dimensione dello specchio di scrittura, gli spazi bianchi, il carattere da usare, la presenza di immagini, eccetera. Sono gli elementi che, con il testo in quanto insieme di segni di scrittura, definiscono la forma dell'edizione, cioè il piano del testo e quello della sua rappresentazione, grafica e tipografica.

La critica letteraria, e la stessa filologia applicata ad autori moderni e contemporanei, trascurano spesso questi aspetti, considerandoli di competenza dell'editore: non sempre, tuttavia, è così, e quando quegli aspetti sono conseguenza di scelte autoriali, la forma dell'edizione aderisce pienamente alla volontà dell'autore e ne permette una maggiore conoscenza.

Ogni scrittore (o comunque la maggior parte degli scrittori) ha in mente, nel momento in cui pone un primo punto finale a un suo lavoro, le caratteristiche che vorrebbe assegnare all'edizione con la quale il suo testo sarà trasmesso ai suoi primi lettori: primi in quanto suoi contemporanei, quelli cui si rivolge (non solo idealmente mentre scrive) e che vorrebbe raggiungere sotto forma di libro.

Lo confermano le tracce visibili dell'autore presente nelle prime stamperie, come nel caso di Ariosto che continua a correggere i versi del suo terzo *Orlando Furioso* sul bancone di Francesco Rosso, decidendo anche le caratte-

ristiche editoriali (e i differenti tipi di carta per le diverse tipologie di acquirenti e lettori); lo conferma l'esempio di Manzoni, che cura in prima persona l'uscita delle dispense della nuova edizione dei *Promessi sposi*, tra il 1840 e il 1842, preoccupandosi sia della correttezza del testo (sul quale continua a intervenire ancora in fase di stampa avviata) sia della sua rappresentazione e del rapporto testo/illustrazioni, non considerando le immagini come accessorie ma parte costituente del testo stesso.

È emblematica l'attenzione di Leopardi, che, in vista della stampa delle sue *Canzoni*, dopo aver scritto espressamente a Pietro Brighenti, il 5 dicembre 1823, «Circa l'esecuzione della stampa, permettetemi che vi faccia queste avvertenze», elenca otto punti numerati, nei quali precisa le caratteristiche dell'impaginazione («Le strofe delle Canzoni si stampino una strofe per pagina»), le scelte delle grafie («Non si usino j lunghi nè minuscoli né maiuscoli in nessun luogo né dell'italiano né dei passi latini»), la diversità dei caratteri («Tutte le prose si stampino nel carattere medesimo delle canzoni, o in altro tondo, ma nessuna in corsivo»), «Già s'intende che tutte le parole lineate si debbono stampare in corsivo») (Leopardi 763).

La lettera di Leopardi permette di riflettere anche sul passaggio dal manoscritto autografo alla stampa e al valore che questa assume nel rappresentare la volontà dell'autore, quando ne sono rispettate le indicazioni: «Nel manoscritto le citazioni a piè di pagina, che si trovano nelle Annotazioni, sono indicate con lettere. Ma lo stampatore non deve guardare a questo, e dee fare le indicazioni con numeri progressivi, ricominciando la progressione a ciascuna pagina» (764).

Non è dunque infrequente che uno scrittore indichi la sua volontà affinché il suo testo abbia una precisa forma, ma non sempre questa volontà viene rispettata da uno stampatore o da un editore, così che si può parlare non solo della forma dell'edizione corrispondente a quanto

l'autore ha voluto, ma anche della forma dell'edizione che egli *avrebbe voluto* ma non gli è stato possibile avere. La forma dell'edizione realizzata e quella voluta dall'autore possono essere coincidenti, ma possono anche divergere: nella divergenza si colloca l'intervento dell'editore o dello stampatore, che oppongono alla forma dell'edizione secondo la volontà dell'autore una forma secondo la loro volontà.

Queste osservazioni non avrebbero un particolare interesse per la critica testuale, se restassero confinate all'ambito sociologico dello studio delle relazioni tra scrittori ed editori, dentro i quali il rapporto di forza – se l'autore è di successo impone la propria volontà, altrimenti subisce quella dell'editore – porta verso la forma dell'edizione dell'uno o verso quella dell'altro, verso la lettura che, attraverso la forma dell'edizione, vorrebbe o avrebbe voluto suggerire l'autore o verso quella che ha effettivamente proposto l'editore.

Le osservazioni su quanto uno scrittore ha indicato esplicitamente in rapporto alla forma dell'edizione del suo testo assumono invece un significato di rilievo se si considera ciò che l'autore ha perseguito, intrecciando alla scrittura le caratteristiche della sua rappresentazione. Se l'autore ha espresso una volontà riguardo alla rappresentazione e alla trasmissione del suo testo, il testo che la pratica filologica vuole raggiungere comprende anche quella volontà.

Si potrebbe porre un'ulteriore sottolineatura, distinguendo tra studio di edizioni di scrittori contemporanei e studio di edizioni uscite nel passato. In teoria l'obiettivo è lo stesso: la conoscenza approfondita del testo secondo la volontà dell'autore. Questa espressione – «conoscenza approfondita del testo secondo la volontà dell'autore», da individuare attraverso tutte le caratteristiche di un'edizione – permette di superare l'obiettivo fissato da molta critica, quello del raggiungimento dell'*intenzione* dell'autore.

*L'intentio auctoris* (come si è detto per lungo tempo), se considerata nel significato di «messaggio», non può essere individuata, salvo esplicite dichiarazioni autoriali (spesso per altro da prendere con cautela), mentre può essere invece conosciuto il testo che effettivamente l'autore ha affidato a una concreta edizione, o, viceversa, si può cercare di individuare la divergenza tra la volontà dell'autore (ciò che l'autore avrebbe voluto) e l'edizione storicamente realizzata. Una divergenza che si aggiunge a quella ben nota che oppone il testo pubblicato o trasmesso nel tempo a quello originale portatore della volontà autoriale.

Se ogni edizione, come si è detto sopra, è il risultato di una scelta che investe le modalità con le quali un testo deve essere dato alle stampe, o, ed è la stessa cosa, le caratteristiche con le quali deve essere portato alla lettura, la storia del testo prosegue in ogni nuova edizione, che comporta modifiche nelle modalità di stampa, salvo quando si riproponga meccanicamente (per esempio con riproduzioni fotografiche) l'identità di un'edizione precedente. Tanto più se l'autore è del passato, o, quando, pur contemporaneo, se l'edizione è postuma, di edizione in edizione il testo, per quanto invariato nella scrittura, è dato in una rappresentazione ogni volta diversa. È questa la ragione per cui Roger Chartier invita a considerare che «le molteplici forme testuali in cui un'opera è stata pubblicata costituiscono diversi stati storici che devono essere rispettati, pubblicati e compresi nella loro irriducibile diversità» (Introduzione VIII-IX). Il suggerimento è chiaro: ogni edizione porta con sé una interpretazione, e lo studio delle diverse edizioni – e delle loro modalità di realizzazione – può approfondire la conoscenza delle letture che storicamente sono state condotte.

L'indicazione di Chartier si muove, tuttavia, nell'ambito dello studio della tradizione, della ricezione, delle pratiche di lettura; allo storico non interessa, esplicitamente, la volontà dell'autore, per cui se è vano «voler distinguere la

sostanza essenziale dell'opera, ritenuta sempre simile a se stessa, dalle variazioni accidentali del testo», è altrettanto vano pensare di «ritrovare il testo così come l'autore lo ha redatto, immaginato, desiderato» (Introduzione VIII). In questo senso ogni edizione ha un valore specifico, e non si può indicarne una migliore di un'altra, perché «Il processo di pubblicazione, quale che sia la sua modalità, è sempre un processo collettivo, che implica numerosi attori e che non separa la materialità del testo dalla testualità del libro» (Introduzione VIII).

Nell'ambito dell'aspetto teorico della costituzione dell'oggetto letterario in quanto agente attivo della lettura individuale («trottola» da mettere in movimento, per ricorrere alla metafora di Sartre), e quindi del rapporto del lettore con il testo che fa vivere leggendo, le osservazioni di Chartier sono di grande rilievo, e l'individuazione delle diverse edizioni permette di approfondire la «storicità dei modi di utilizzazione, comprensione e appropriazione dei testi», Cavallo-Chartier VII). Interrogandosi sulle modalità di lettura che un'edizione porta con sé, si possono individuare le letture suggerite ai lettori, secondo quanto ancora Chartier mette in risalto scrivendo che «il passaggio da una forma d'edizione a un'altra condiziona sia certe trasformazioni del testo sia la creazione di un nuovo pubblico» (*L'ordine dei libri* VII). Richiamandosi a Jerome McGann, e soprattutto a David Scott Kastan, la riflessione di Chartier si estende alla teoria della letteratura: sottolineando, in un saggio sulle edizioni di Shakespeare (nel quale è ricorrente il problema del rapporto tra testo dell'autore e testo arrivato alla lettura), «la tension entre l'oeuvre en son identité linguistique et la pluralité de ses états textuels» (“Editer Shakespeare” 10), lo studioso riporta una citazione da Kastan che non lascia adito a dubbi: «I would argue that literature exist, in any useful sense, only and always in its materializations and that these are the conditions of its meaning rather than merely the containers of it» (Kastan 4).

Queste considerazioni possono contribuire ad aggiungere ulteriori riflessioni a quanto detto sopra a proposito dell'*oggetto letterario*, mettendo in discussione – in sede di teoria e critica della letteratura – la nozione più tradizionale di «volontà dell'autore». Nell'ambito della critica testuale (ma anche in quello della storia della letteratura e della critica letteraria), tuttavia, il confronto tra la forma dell'edizione voluta o desiderata dall'autore del testo, e quella concretamente presente nel libro stampato può introdurre nuovi e fondamentali punti di vista, e aprire vie originali per la ricerca e la riflessione, filologica e critica, che proprio sulla volontà dell'autore si fonda. Attraverso lo studio dell'edizione realizzata o desiderata da uno scrittore è infatti possibile approfondire la conoscenza del testo attraverso l'idea che l'autore aveva della sua trasmissione *materiale*: obiettivo che, al di là della storia della tradizione e delle letture, resta pur sempre significativo negli studi letterari.

L'idea della trasmissione può valere per ciò che l'autore desidera, sia nell'aspetto fisico del suo libro («Credo utile e necessario che *Mastro don Gesualdo* sia identico per formato, carta, stampa e copertina ai *Malavoglia*», scriveva Verga al suo editore: lettera a Emilio Treves, del 24 marzo 1882, in Raya 69), sia soprattutto, e ancora di più, per quanto riguarda la rappresentazione sulla pagina di ciò che ha scritto, la *forma dell'edizione*, come si è detto sopra. Se l'obiettivo degli studi è la conoscenza del testo, e non della sua lettura nel tempo, l'approfondimento dell'indagine sulla forma autoriale dell'edizione può permettere un ulteriore avvicinamento alla corretta individuazione del testo originale.

In un intervento su *Ecdotica* 2005, Ezio Raimondi ricordava come la grande edizione del 1670 del *Cannocchiale aristotelico*, curata dal suo stesso autore, rappresentasse nella disposizione della pagina e nella scelta dei caratteri («una specie di costruzione pittorica che fa tutt'uno con

l'effetto del testo») quanto affermato da Tesauro nel trattato: la *mise en page* suggerisce «l'idea di un ordine, di un metodo che è poi quello che lo scrittore rivendicava nelle sue analisi» (130). La forma dell'edizione risponde alla volontà dello scrittore in funzione del suo testo, e quella andrebbe riprodotta o almeno approfondita in un'edizione critica o scientifica.

Muovendo dal punto di vista della forma dell'edizione, il problema ecdotico non riguarda più solo la *constitutio textus* ma anche la sua *dispositio* – e non degli argomenti ma delle parole collocate sulla pagina – in sede di stampa (ma il discorso può valere anche per i manoscritti dei secoli precedenti la stampa). La domanda che si pone è di facile formulazione ma di non facile risposta: si deve riprodurre esattamente la forma dell'edizione voluta dall'autore? Non sempre è possibile e non sempre è necessario, e tuttavia, in ambito di studio, non si può non tenerne conto, e quella domanda non può essere elusa in una riflessione in chiave ecdotica, sia che si tratti di opere di un passato remoto o di un passato prossimo.

È stato (ed è) senz'altro facile, per la tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, accogliere la richiesta dello scrittore, che, in una lettera a Emilio Treves (senza data, ma del 28 febbraio 1902), lamenta di essere stato costretto «a correggere e a ricorreggere pazientemente» le bozze, perché «Anche nell'impaginazione che rinvio v'è il solito errore nella disposizione degli emistichi. // Quando un verso è rotto, l'altra metà va messa al punto giusto dove finisce la prima metà. [...] // Con un po' di attenzione, tutto si può fare esattamente. In una edizione d'arte è necessaria la massima compostezza e giustezza in ogni particolare» (231). Facilmente rispettabile (ma bisogna prima avere individuato la volontà dell'autore) è anche l'indicazione di Umberto Saba a proposito di un «Progetto di un'epigrafe di Italo Svevo» in pubblicazione su *Solaria*: «Bisogna che tu lasci uno spazio bianco almeno triplo in tutti quei punti

che ho contrassegnati con una doppia linea: altrimenti il componimento perde il respiro: diventa come una pasta non lievitata. La difficoltà può consistere nella necessità di far stare il componimento in una pagina sola: in questo caso rimpicciolisci i caratteri fino all'estremo: ma rimedia come ti ho detto» (lettera ad Alberto Carocci del 10 aprile 1929, in Manacorda 120).

Elsa Morante mostra di essere pienamente consapevole del fatto che, nel dattiloscritto del romanzo *L'isola di Arturo*, le indicazioni degli spazi «prendono un valore non solo tipografico, ma anche poetico» (lettera a Bruno Fonzi del 24 novembre 1956, in Bardini 82): «questi spazi, così come io li ho indicati sul testo dattiloscritto, rispondono, nel mio racconto, a un determinato ritmo narrativo: per il quale ognuno dei capitoli principali – divisi da occhiello – ne serba, attraverso le pause fra i capitoli brevi, una sua continuità di azione» (lettera a Luciano Foà del 15 novembre 1956, in Bardini 76).

La volontà dell'autore in riferimento alla forma dell'edizione è evidente, e non c'è dubbio che si scontri spesso, come si è già detto, con quella che potremmo definire la «volontà dell'editore» (o di uno stampatore). La determinazione espressa dallo scrittore, perché sia rispettata la sua volontà anche nella forma dell'edizione, sembra avere successo per lo più solo nelle prime edizioni: da qui la necessità di studi che portino in luce quella volontà e quelle eventualmente manifestate per le edizioni successive.

Lo studio degli archivi degli autori e degli editori porta in primo piano anche i casi in cui la forma dell'edizione voluta dall'autore non è stata rispettata: il problema ecdotico non è secondario, ponendosi, ancora una volta, la domanda sulla necessità di introdurre ciò che l'autore aveva indicato per l'edizione, non sul piano della veste materiale del volume, ma su quello della rappresentazione del testo.

Emblematico il caso della prima edizione di *Uomini e no* di Vittorini: in fase di correzione delle prove di stampa,



sulla coperta che racchiude le prime bozze, Vittorini annota una precisa indicazione:

Sarebbe preferibile impaginare andando a pagina nuova (pari e dispari) ogni capitoletto, ma si consumerebbe troppa carta \_  
si può impaginare dunque tutto di seguito, andando a pagina nuova (ma sempre dispari) solo ogni volta che si cambia da tondo al corsivo o dal corsivo al tondo \_  
in questo caso occorre un forte spazio di almeno cinque [corretto su >quattro<] righe tra capitoletto e capitoletto<sup>7</sup>.

Proprio perché si sarebbe consumata troppa carta, l'idea di andare a pagina nuova a ogni capitoletto non venne attuata: non c'è dubbio che la scansione narrativa dettata dal *continuum* dei capitoli in tondo (con la distinzione solo dei corsivi) non corrisponde pienamente all'idea che Vittorini aveva del suo romanzo, nonostante la sua accettazione. Uscito nel 1945 (Milano: Bompiani), *Uomini e no* non è mai più stato riproposto nella redazione della *princeps*, per i continui interventi autoriali che, nelle edizioni del 1949 (Milano: Bompiani)<sup>8</sup>, del 1960 (Milano: Bompiani)<sup>9</sup>, del 1965 (Milano: Mondadori. Oscar), ne hanno ampiamente modificato la struttura e la scrittura.

Una nuova edizione del romanzo del 1945 – auspicata in primo luogo per ragioni storiche, poiché riproporrebbe le scelte testuali dell'immediato dopoguerra (ridotte se non eliminate nelle riscritture e nelle revisioni) – dovrebbe

<sup>7</sup> L'annotazione è già stata segnalata e trascritta in Brigatti, "L'elaborazione del testo di *Uomini e no* (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione".

<sup>8</sup> Indicata come terza, in realtà è la seconda edizione, essendo quella indicata seconda (del 1945) solo un proseguimento di tiratura della prima.

<sup>9</sup> Indicata come quarta, in realtà è la terza, per la ragione detta sopra.

far propria l'indicazione dell'autore e dunque iniziare ogni capitolo su pagina nuova? La questione, prettamente ecdotica, porta con sé, in sede teorica, le riflessioni sulla volontà dell'autore in rapporto alla trasmissione del suo testo, ma introduce, nello stesso tempo, possibili considerazioni sulla tipologia delle edizioni e sui loro destinatari, in un intreccio di ragioni filologiche e necessità editoriali (collegate alla fisionomia della casa editrice), motivazioni scientifiche (inerenti lo studio), esigenze 'divulgative', cioè di diffusione del libro (connesse alla lettura). Le diverse tipologie di edizione dovrebbero dunque rispondere a esigenze diverse, e diversa deve essere l'ottica che presiede la stampa e la cura dell'edizione.

C'è dunque da chiedersi, concludendo con un ritorno al punto di partenza di queste pagine, se non sia da porre al centro dell'attenzione non solo l'esperienza di lettura che contribuisce a definire l'oggetto letterario, ma il rapporto tra la lettura e un testo che, pur identico, è rappresentato in modi differenti, di volta in volta più vicini o più lontani alla volontà del suo autore, in rapporto alle sue diverse edizioni.

### *Bibliografia*

- Asor Rosa, Alberto. "Dieci tesi, un intermezzo e una conclusione sull'italianistica e la critica letteraria". *Bollettino di Italianistica* I. 1 (2004). Riedito in *Letteratura italiana, La storia, i classici, l'identità nazionale*. Roma: Carocci, 2014. 23-46.
- Bardini, Marco. *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*. Pisa: Nistri-Lischi, 1999.
- Brigatti, Virna. "L'elaborazione del testo di *Uomini e no* (II): gli interventi sulle bozze di stampa della prima edizione". *Otto-Novecento* 1 (2013). 107-128.

- Brioschi, Franco. "Il lettore e il testo poetico". *Comunità* 173 (1974). Riedito in *La mappa dell'impero*, Milano: il Saggiatore, 1983. Poi ed. Alberto Cadioli. Milano: il Saggiatore, 2006. 57-114.
- . Introduzione. *Che cos'è la letteratura?* Di Jean-Paul Sartre. Ed. Franco Brioschi. Milano: il Saggiatore, 1976. 7-38.
- . "La mappa dell'impero". *La mappa dell'impero*. Milano: il Saggiatore, 1983. Poi ed. Alberto Cadioli. Milano: il Saggiatore, 2006. 189-231.
- Cadioli, Alberto. *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*. Milano: il Saggiatore, 2012.
- Calasso, Roberto. *L'impronta dell'editore*. Milano: Adelphi, 2013.
- Cavallo, Guglielmo e Roger Chartier. Introduzione. *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari: Laterza, 1995. V-XLIV.
- Chartier, Roger. *L'ordine dei libri*. Trad. Margherita Botto. Milano: il Saggiatore, 1994. Trad. di *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV et XVIII siècle*. Aix-en-Provence: Alinea, 1992.
- . "Editer Shakespeare (1623-2004)". *Ecdotica* I (2004). 7-23.
- . Introduzione. *Inscrivere e cancellare. Cultura scritta e letteratura*. Trad. Lorenzo Argentieri. Roma-Bari: Laterza, 2006. V-XV. Trad. di *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XIX-XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- D'Annunzio, Gabriele. *Lettere ai Treves*. Ed. Gianni Oliva, Katia Berardi e Barbara Di Serio. Milano: Garzanti, 1999.

- Di Girolamo, Costanzo. *Critica della letterarietà*. Milano: il Saggiatore, 1978.
- Fahy, Conor. "Edizione, impressione, emissione, stato". *Introduzione alla bibliografia testuale. Saggi di bibliografia testuale*. Padova: Antenore, 1988. 65-88.
- Ferretti, Gian Carlo. *Il mercato delle lettere. Editoria, informazione e critica libraria in Italia dagli anni cinquanta agli anni novanta*. Milano: il Saggiatore, 1994. Nuova ediz. di *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni 50 a oggi*. Torino: Einaudi, 1979.
- Fish, Stanley. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*. Prefazione di Costanzo Di Girolamo. Trad. Mario Barenghi et al. Torino: Einaudi, 1987. Trad. (parziale) di *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1980.
- Kastan, David Scott. *Shakespeare and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Leopardi, Giacomo. *Epistolario*. Ed. Franco Brioschi e Patrizia Landi. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- Manacorda, Giuliano, ed. *Lettere a «Solaria»*. Roma: Editori Riuniti, 1979.
- Manuzio, Aldo. *Aldo Manuzio Editore. Dediche, prefazioni, note ai testi*. Ed. Giovanni Orlandi e Carlo Dionisotti. Milano: Il Polifilo, 1975.
- Raimondi, Ezio. "Le vie del testo". *Ecdotica* 2 (2005). 128-136.
- Raya, Gino. *Verga e i Treves*. Roma: Herder, 1986.
- Sartre, Jean-Paul. *Che cos'è la letteratura?* Trad. Luisa De Nardis. Milano: il Saggiatore, 1960. Poi ed. Franco Brio-

schì. Milano: il Saggiatore, 1976. Trad. di "Qu'est-ce que c'est la littérature?". *Les Temps Modernes* 17-22 (1947). Riedito in *Situation II*. Paris: Gallimard, 1948.

Spinazzola, Vittorio. *Critica della lettura*. Roma: Editori Riuniti, 1992.

---. *L'esperienza della lettura*. Milano: Unicopli, 2010.

Tanselle, George T. "The Bibliographical Concept of 'Issue' and 'State'". *Papers of the Bibliographical Society of America* LXXIX (1975). 17-66.



L'ORO DEL TESTO  
Lettera a Franco Brioschi  
su filologia e critica

*Alfonso D'Agostino*

Caro Franco,  
anche se non mi puoi leggere, permettimi di partecipare al tuo ricordo (sia pur brevemente, ma con grande affetto) nel decennale della tua scomparsa fisica, scrivendoti, come se tu fossi ancora con noi, qualche pensiero e qualche divagazione su argomenti che ci hanno appassionato entrambi e dei quali talvolta avemmo occasione di parlare, quando l'Università non era, come oggi, un opificio burocratico quasi a tempo pieno e un 'percorso di guerra' fra riunioni, relazioni, domande, progetti da preparare in tre giorni, revisioni e valutazioni che, come gli esami di Eduardo, non finiscono mai. Sugli spunti teorici di cui ti parlo oggi mi sono intrattenuto già più d'una volta, nel mio manuale di filologia testuale e in altri interventi più brevi; ma spero di poter aggiungere ora qualche nuovo elemento di meditazione, intrecciato a ricordi personali.

1. La tua formazione era tipicamente da modernista, all'insegna del miglior profilo di uno studioso che così si

possa chiamare, profondamente edotto di cultura antica, e non solo in relazione a quanto solleticava il tuo *côté* filosofico, mai disgiunto dall'approccio critico-letterario; dovevi pur pagare un lieto tributo al tuo amato Leopardi!

La mia formazione è quella di un medievista, che non per caso ha lavorato e lavora nella stessa struttura universitaria dove operavi anche tu, quella che, quando era separata dai colleghi di Scienze dell'antichità, coi quali da un triennio ci siamo felicemente congiunti, si è chiamata dapprima Istituto e poi Dipartimento di Filologia moderna. Ma, come sai, sia per inclinazioni personali (avevo iniziato studiando Lettere classiche, per poi laurearmi in Lettere moderne, trascinato dal mio maestro Alberto del Monte), sia per ragioni professionali, ho sempre tenuto d'occhio anche le nostre radici greche e ancor più latine, avventurandomi talora a scrivere (sia pure in funzione ancillare rispetto a temi medievali) su Petronio e Fedro o su testi della tarda latinità.

La doppia frequentazione di classicisti e modernisti mi ha da sempre convinto che, di là dalle ovvie e necessarie specializzazioni (quelle che, insieme con le doti personali d'ingegno, abilitano a operare da studioso serio), non si può, quale che sia la specola dalla quale si osserva un oggetto d'indagine, isolarlo coi teli verdi del chirurgo. È, insomma, come quasi sempre nella vita, una questione d'equilibrio: il modernista che ignorasse il passato (lo rammentava poco tempo fa, nell'inaugurazione del prestigioso Master di editoria, non uno studioso di preistoria o di paleontologia, bensì un importante editore e tuo vecchio amico, Luca Formenton) rischierebbe di non capire neppure il presente e di non aver idee sul futuro; e d'altra parte il classicista o il medievista che si trincerasse entro il perimetro dell'antichità o dell'Età di mezzo correrebbe un ri-



schio diverso, ma analogo: non siamo contemporanei né di Aristotele, né di Dante (e in realtà nemmeno di Leopardi); non possiamo leggere le pagine dei loro libri con la pretesa di capirle esattamente come se fossimo prossimi a questi grandi per coordinate cronologiche, geografiche e culturali.

È qui dove interviene la filologia, che ha, fra i suoi vari compiti, quello d'abbreviare le distanze fra noi e il passato, pur nella consapevolezza che noi lettori restiamo comunque donne e uomini d'oggi. Solo così, con la duplice e dialettica coscienza che dà il senso dell'alterità e simultaneamente della modernità dei prodotti culturali del tempo andato (per mutuare una nota e felice coppia di termini che risale a Hans Robert Jauss), si possono leggere l'*Iliade* e la *Chanson de Roland*. Una coscienza in fondo felice, come quella di chi, manuale alla mano, prepara un piatto straniero a casa sua, fuori dell'ambiente 'naturale', magari con tutti i prodotti importati dalla terra di origine, seguendo la ricetta canonica e ogni altro rituale eventualmente richiesto, senza però riuscire a ricreare la fruizione genuina, la degustazione autentica. E figuriamoci se, al posto di qualche ingrediente originale, dovessimo ricorrere a un surrogato locale, per esempio ai borlotti in luogo delle *fabes* asturiane per preparare una gustosissima zuppa di fagioli e vongole. Il piatto, probabilmente, non riuscirà meno appetitoso, anche se non sarà uguale a quello che servono nei ristoranti di Oviedo o di Llanes; ma solo se hai provato le *fabes con almejas* in loco, potrai apprezzare realmente la differenza (questo è il mio unico omaggio al tema dell'Expo milanese del 2015, *Nutrire il pianeta*). Chi mai ha letto la *Commedia* nella forma realmente voluta da Dante, se del Sommo Poeta non resta neppure una firma autografa? Ma anche se possediamo l'autografo di un testo, poniamo del *Decameron* che si legge nel ms. Hamilton

90 della Staatsbibliothek di Berlino, e pur facendo la tara dei danni meccanici, dei banali lapsus e degli errori non dovuti all'autore-copista, sibbene ai 'ripassatori' del suo testo (cioè a coloro che, decennî dopo, notando la mancanza di alcune lettere scomparse per la cattiva qualità dell'inchiostro usato da Boccaccio, hanno ritoccato le parole incomplete, correggendo a volte bene e altre volte male), chi ci assicurerebbe che dove ser Giovanni scrive *cappello*, volesse veramente scrivere *cappello* (lezione contestualmente problematica) e non piuttosto *ciappello*, lezione della stesura anteriore attestata da un manoscritto parigino e da non considerarsi propriamente *difficilior*, ma certo in grado di far sistema con il contesto da un lato e con la 'fenomenologia della copia' dall'altro? A questo proposito mi permetto di citarmi addosso (come direbbe Woody Allen) rimandando a quanto ho scritto qualche anno fa nella mia edizione della prima novella del *Decameron*.

Devo anche aggiungere che nel classicista lo spirito filologico risulta quasi connaturato; ogni valente studioso del passato è ben consapevole del diaframma interposto dalla storia fra Omero, Cicerone e noi, e sa (per esempio) che sarebbe improprio usare una psicoanalisi di grana grossa per stabilire se quel tal personaggio d'un'opera antica soffriva di qualche complesso (di Edipo, di Mirra ecc.); al contrario un raffinato ricorso alla stessa metodologia di studio potrebbe sortire risultati estremamente suggestivi su alcuni aspetti del tessuto letterario dei testi, in particolare su quello retorico. Il modernista invece rischia di più: la maggior vicinanza cronologica e linguistica ai testi dal Medio Evo in qua, potrebbe ingenerare con maggior facilità strabismi critici o infelici sopravvalutazioni.

Si può in fondo applicare alla filologia quel che sosteneva il grande semiologo Luis Prieto a proposito della

differenza fra scienza e ideologia: entrambe si basano su dei principî, ma la scienza quei principî li dichiara, mentre l'ideologia li occulta. Ecco, la filologia intende dichiarare tutto e, quando è il caso, smascherare operazioni che occultano la verità (valga il sempre citato esempio di Lorenzo Valla e della falsa donazione di Costantino).

Il tema è ovviamente più complesso, molto più complesso. La verità – ho scritto. Ohibò, quale verità? La filologia, specie quella che chiamiamo filologia testuale o ecdotica, è ben consapevole che la verità (nella fattispecie l'*originalità* del testo, la perfetta corrispondenza di quanto leggiamo nelle edizioni, perfino in quelle critiche, con la volontà dell'autore) ha consistenza chimerica. Questo vale in modo molto chiaro per i testi del passato, e anche di un passato recente, quando l'autore non è più in vita: in caso di dubbio non possiamo chiedere a Boccaccio se volesse scrivere *cappello* o *ciappello*. Ma l'apparente semplicità dell'edizione critica d'un testo d'autore vivente è totalmente ingannevole, solo a riflettere su tutte le disavventure che un testo vive passando dalla macchina per scrivere (o dall'ordinatore elettronico) in cui lo deposita l'autore, alle revisioni proprie, a quelle del consulente della casa editrice, a quelle del redattore, del compositore (nel caso in cui non ci si limiti a un'edizione-fotocopia del testo consegnato all'editore) e così via.

Ma pensiamo, ad esempio, a un capolavoro non risalente alla notte dei tempi, qual è *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez, apparso nel 1967. In occasione del quarantesimo anniversario della prima stampa e per festeggiare gli ottant'anni dell'autore, la Real Academia Española, insieme con l'Asociación de Academias de la Lengua Española, ne ha pubblicato una nuova edizione (2007), definita «*popular*» probabilmente perché pre-

sentata in forma non pesantemente filologica, corredata com'è da studî letterarî, ma non da apparati di varianti in senso stretto. Gli editori hanno esaminato tutti i frammenti pubblicati prima della *princeps* (il cosiddetto *avant-texte*), ma soprattutto hanno chiesto a Gabo di «depurare» e «fissare» il suo testo (come dice il portale della RAE; non per nulla il secolare lemma della Real Academia è «limpia, fija y da esplendor» – com'è noto, il lemma ha suscitato le pesanti ironie di chi lo ha paragonato alla pubblicità di una cera per mobili; ma questo non scalfisce minimamente l'importanza dell'Istituzione). Così quel libro, che negli anni immediatamente pre e post-sessantotteschi era stato un avvenimento epocale e che ha goduto d'un rinnovato successo presso tutte le nuove generazioni di lettori, ritrova una nuova veste autoriale, che poco o tanto rimette in discussione il concetto di originale e i modi di pubblicare un testo. Parlando proprio di *Cien años de soledad*, Paco Rico mi diceva che un'opera come quella, ormai patrimonio dell'umanità, andava legittimamente sottratta all'autore, perché non era più sua, bensì di tutti (non si riferiva – è chiaro – ai diritti d'autore...). D'accordo: per un'edizione *popular* questo è più che sufficiente, mentre per un'edizione critica (che, come diceva il mio maestro, è per principio *asettica*), mi parrebbe necessario presentare, in un modo o nell'altro (ossia una parte a testo e il resto in apparato o in appendice) tutte le varianti d'autore.

E se questo vale nei tempi brevi e per i testi rivisti dagli stessi autori, immaginiamoci quanto varrà per la ricezione dei testi distesa sulla lunga durata, quelli che attraversano più o meno felicemente secoli di storia culturale.

2. Ecco, la storia culturale. I meccanismi della cultura e della sua storia, o addirittura meglio della sua diacronia, sono molteplici. Intendo qui la storia come il susseguirsi cronologico di fatti e avvenimenti, di idee e pensieri che hanno dato luogo a dei fatti, passo dopo passo, momento dopo momento, nell'incessante e inarrestabile (pace a Faust) progredire del tempo. Di questi fatti e di questi pensieri gli storici indagano in pratica tutto: cause, condizioni, conseguenze e così via; e ovviamente hanno sotto osservazione gli aspetti relativi alla diacronia, che è quel sovrapporsi o correr parallelo al di sopra della linea del tempo, con andamento a volte sistolico e a volte diastolico, del pulsare della cultura, tanto spirituale quanto materiale. Pulsare che a volte conosce improvvise accelerazioni, a volte lente sedimentazioni, talora folgoranti anticipazioni o fughe in avanti, talaltra involuzioni e *rappels à l'ordre*, che si contrappongono a concezioni teleologiche dell'avventura umana e che hanno suggerito e suggeriscono idee di ciclicità nella visione della storia.

Sofferamoci su due di quei meccanismi prima allusi, quelli che mi piace chiamare, mutuando i nomi dalla terminologia linguistica, «traduzione» e «diasistema».

Il concetto di traduzione è intuitivo e non occorre scomodare Roman Jakobson, se non per osservare che, oltre la traduzione endolingua, l'interlingua e l'intersemiotica, credo che dovremmo parlare d'un concetto di traduzione in termini ancora più ampi. È nota la dicotomia che i traduttori hanno instaurato fra una versione orientata verso l'originale (o la «fonte») e una orientata verso il lettore. Ogni lingua ha i suoi equilibri, derivati dalla propria storia, e l'italiano consente un livello di tradizionalismo stilistico e addirittura di arcaismo forse superiore a quello di altre lingue europee. Tuttavia tradurre a ricalco, per

esempio, un testo dal francese medievale, usando a gogo arcaismi o parole troppo letterariamente connotate, a base di *guiderdone*, *pulcella* e termini simili, malgrado ci dia molto chiaramente il senso della distanza (l'alterità di cui si diceva), falsifica del tutto la qualità dell'originale: Chrétien de Troyes non riempiva i suoi romanzi di arcaismi (né poteva farlo con larghezza, visto che scriveva nella seconda metà del XII secolo), come più tardi farà Nostradamus con i suoi testi 'profetici'; al contrario, era uno scrittore totalmente contemporaneo a se stesso e al suo pubblico. Come Dante, del resto, il cui tessuto linguistico è sovraneamente complesso, ma che non è opportuno tradurre (per esempio) in francese contemporaneo come se qualcuno nell'Ottocento o nel Novecento dovesse volgere la *Commedia* nella lingua del *Roman de la Rose* (cosa che in parte è stata pur fatta). Altra cosa, si capisce, sono le opere letterarie volutamente mimetiche d'una lingua preterita, per qualsivoglia ragione siano state così concepite. Comunque, per quanto riguarda la versione letteraria, il mio parere è che ognuno è libero di tradurre come vuole: saranno i lettori a giudicare.

In una recente occasione mi sono spinto addirittura a sostenere che persino l'edizione critica d'un testo del passato è una forma speciale di traduzione: la più tenue, se si vuole, la più raffinata, la più cauta, ma pur sempre una traduzione, ossia una trasposizione da un sistema segnico a un altro, nella salvaguardia di quanto dev'essere protetto a livello di lessico, di significato e delle altre strutture linguistiche non meramente formali. Non c'è bisogno di sottolineare che un'edizione critica che non voglia dirigersi solamente ai venticinque lettori che già fanno tutto in proposito andrebbe accompagnata da un corredo esegetico, perché l'interpretazione di un testo lontano nel tempo e nello spazio può presentare una notevole stabilità apparen-

te nella forma del segno linguistico, celando tuttavia una grande o grandissima differenza di significati. Possiamo scrivere, in un testo critico, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, e potremmo pure accontentarci, perché crediamo che quelle parole siano uscite così dalla penna di Dante, ma fin quando non chiariamo al lettore inesperto che tutti e tre i lessemi del verso hanno un significato differente da quello dell'italiano di oggi, non avremo reso un buon servizio né all'autore né al lettore. Peraltro nella storia della resa grafica delle opere italiane medievali non si è mai arrivati a un pieno accordo fra gli studiosi; lo stesso succede per quelle castigliane, mentre una concordia molto maggiore si dà fra gli editori di testi galloromanzi. Ho già scritto da qualche parte che rispettare tutti i fenomeni grafici d'un codice medievale, persino d'un autografo, ostacola gravemente la fruizione del testo. Del resto nessuno realmente lo fa, perché altrimenti si dovrebbe cadere in quella che si chiama un'«edizione diplomatica stretta». Nessuno sarebbe disposto, credo, a pubblicare il *Decameron* in questo modo (esempio tratto dalla prima novella):

*Ser ceppa*

*rello cō una falsa cōfessione inganna un sancto frate  
 τ muo2fi · τeffendo stato un peffimo huomo ūita e mo2  
 to reputato p<sub>er</sub>sancto τchiamato san ciappelletto;*

**C** Onueneuole cofa e cariffime dōne checiafche  
 duna cofa laquale luomo fa dallo admirabile  
 τsancto nome dicolui ilquale ditutte fu facitore le  
 dea p2incipio ~ p<sub>er</sub>che douendo io aluostro nouellare  
 fi come p2imo dare comīciamēto itendo dauna delle  
 fue marauigliofe cofe ī comīciare ~ accio che quella

udita lanofra sperança ī lui ficome ī cofa īp<sub>er</sub> muta  
 bile sifermi / τfemp2e fiadanoi ilfuo nome lodato ~

Molti però riterrebbero desiderabile perlomeno una forma come questa:

*Ser cepparello con una falsa confessione inganna un sancto frate et muorsi; et essendo stato un pessimo huomo in uita è, morto, reputato per sancto et chiamato san ciappelletto.*

**C** Onueneuole cosa è carissime donne che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa dallo ammirabile *et* sancto nome di colui il quale di tutte fu facitore le dea principio; *per* che douendo io al nostro nouellare sí come primo dare cominciamento *intendo* da una delle sue maravigliose cose *incominciare*, acciò che quella udita la nostra sperança *in* lui sí come *in* cosa *impermutable* si fermi, *et* sempre sia da noi il suo nome lodato.

Ma, anche così, pur conservando i nessi *admirabile*, *sancto* ecc., le minuscole nei nomi proprî *dio* e *cepparello/ciappelletto*, la *u* per la *v*, l'*et* e l'*h* iniziale di *huomo*, la *ç* per la *z* eccetera, è illusorio che si rifletta in modo scrupolosissimo la volontà dell'autore. È un caso simile al precedente: se Chrétien de Troyes usa la parola *pucele*, tradurre oggi *pulzella* (o *pulcella*), tradisce in fondo la volontà del poeta francese. Altrettanto scrivere *sancto* invece di *santo* ingenera l'impressione (non solo nel lettore digiuno di filologia e di storia della lingua, ma anche in qualche collega più scaltro) che si debba leggere proprio *sancto*, che però nella poesia dell'epoca rima con *incanto*, *tanto* eccetera, dimostrando inequivocabilmente che si doveva leggere *santo* anche ai tempi del Boccaccio.



Ancora di recente ho sentito recitare due magnifici attori di prosa, Umberto Ceriani e Massimo Foschi, i quali, traditi dal testo scritto che leggevano, facevano talora emergere, dalla purissima lingua di Petrarca, i fastidiosissimi *et* che gli editori di norma conservano e che non sempre lo stesso autore adoperava a livello grafico e che di sicuro non pronunciava. La -T finale del latino non lascia traccia nemmeno in italiano antico: AMAT > *ama*, AMANT > *aman* > *amano*, POST > *poi* ecc.); quel che al più può fare la -T di ET è provocare l'allungamento in *sandhi*: *solo et pensoso* sarà [sólo eppensóso], da scrivere ovviamente *solo e pensoso*, visto che l'allungamento è automatico. L'abitudine di adeguar la grafia alla fonetica, alla divisione delle parole e agli altri accorgimenti grafici dell'italiano d'oggi (accenti, apostrofi, altri segni di vario tipo) non è solo giustificata quando si tratta dei classici della nostra letteratura, quelli che entrano nella nostra moderna *paideia* (Dante, Boccaccio, Petrarca eccetera), ma lo è anche quando si pubblica un testo che vogliamo sia letto da un pubblico più ampio dei cultori di filologia, di paleografia o di storia della lingua.

E, in realtà, anche pubblicando un'edizione diplomatica stretta, come quella proposta qui sopra, il lettore perderebbe un'altra serie di caratteristiche proprie della scrittura di Boccaccio: la divisione del testo in due colonne, l'uso dell'inchiostro rosso per la rubrica, tutte le discontinuità di scrittura, nella dimensione del carattere, nel *ductus* e così via; le prime due peculiarità si possono mantenere, magari facendo lievitare i costi di stampa, anche in un'edizione tradizionale, ma per quanto riguarda il resto l'unico rimedio potrebbe consistere in una bella edizione facsimile a colori del testo, che ne riprenda anche il formato originale; ottima soluzione che incre-

menta e valorizza il lavoro del fotografo, sottraendolo al filologo. Ma anche così, mancherebbe la sensazione tattile e visiva della pergamena, il piacere di far scorrere lo sguardo sul lato pelo o sul lato carne, di scoprire i forellini per la rigatura, la traccia del nerofumo o della punta a secco. Certo, una riproduzione può rendere anche quelle caratteristiche, ma insomma una cosa è vedere uno sfolgorante tramonto nella realtà e un'altra è ammirarlo in cartolina. Non resta che sperare che i bibliotecari della Staatsbibliothek berlinese provino compassione del lettore voglioso dell'originale e glielo lascino consultare. Ma attenzione: dopo un po' il povero hamiltoniano diventerebbe inservibile e si dovrebbe buttare; farebbe la fine di quelle bottiglie di vino da migliaia di euro che, una volta bevute, possono entrare in un museo enologico solo per il vetro e l'etichetta. E, in fondo, anche così, ci mancherebbe il contorno psicologico e culturale del lettore della seconda metà del Trecento, contemporaneo dell'autore, per cui dovremmo metterci nei panni d'un Capponi o d'un Mannelli (i due più importanti copisti del *Decameron*, tolto lo stesso autore) o d'altro simile personaggio; per non parlare del *milieu* fisico e sociale nel quale quell'originale era stato creato e inizialmente letto e goduto: dovremmo almeno ricreare l'ambiente d'una casa fiorentina del terzo quarto del Trecento, usando una candela per leggerlo in mancanza di luce solare, dovremmo tenerlo su un leggio ecc. Insomma, tranne che per qualche dettaglio riproducibile anche oggi, dovremmo almeno inventare la macchina del tempo.

Ora, una macchina del tempo esiste già e si chiama filologia; che non rende ognuna delle sensazioni descritte, ma se non altro aiuta a tenerle presenti, a comprenderle, a renderle utili per capire meglio il testo stesso. Detto

questo, l'inizio della prima novella del *Decameron* si può leggere perfettamente in un'edizione *tradizionale* come la seguente:

<sup>[1]</sup> *Ser Cepparello con una falsa confessione inganna un santo frate e muorsi; ed essendo stato un pessimo uomo in vita, è, morto, reputato per santo e chiamato san Ciappelletto.*

<sup>[2]</sup> Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa dallo ammirabile e santo nome di Colui il quale di tutte fu facitore le dea principio; per che dovendo io al nostro novellare sí come primo dare cominciamento, intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare, acciò che, quella udita, la nostra speranza in Lui sí come in cosa impermutabile si fermi, e sempre sia da noi il suo nome lodato.

Propongo di chiamare questo tipo peculiare di trasposizione (in realtà una speciale forma di traduzione interlinguistica, per esprimerci alla Jakobson) «traduzione filotestuale».

3. Caro Franco, il concetto di diasistema, come m'insegna, nasce dagli studi di linguistica di Uriel Weinreich (1953) e indica, oltre che un sistema superiore al quale rimandano sistemi affini, anche una soluzione di compromesso fra due sistemi linguistici (sincronici) in contatto. È merito del nostro ammirato Cesare Segre aver esteso il concetto di diasistema alla filologia testuale e alla diacronia: un copista medievale, detentore di una lingua in uno stato cronologico e in un ambito geografico che sigliamo con L2 trascrive il suo testo da un modello (autografo o eterografo non importa) esemplato da un copista de-

tentore di un diverso stato di lingua L1; l'atto di copia produce un testo caratterizzato dalla lingua  $L3 = L1 + L2$ , dove L3 è il risultato di quella sorta di compromesso: la norma, nei manoscritti medievali, è che L2 prevalga statisticamente su L1, così che a volte si può ipotizzare la lingua dell'antigrafo in base a fenomeni residuali alloglotti dell'apografo. Non so se sia stato notato, ma è un ragionamento simile a quelli svolti in ambito antropologico ed etnologico da Vladimir J. Propp nelle *Radici storiche dei racconti di fate* o in *Edipo alla luce del folklore*: le più antiche credenze si riconoscono grazie alle tracce minoritarie e apparentemente poco spiegabili o addirittura contraddittorie che affiorano nelle pratiche posteriori.

Il concetto di diasistema può dunque aiutare il filologo nelle sue ricerche sulla lingua dei testi (e la storia della lingua e la grammatica storica sono tra i massimi strumenti ermeneutici in mano all'editore critico) e anche, si capisce, per quanto riguarda gli aspetti stilistici e retorici. Ma credo che questo principio si possa applicare più ampiamente a una diacronia della testualità generale. Facciamo ora un piccolo passo indietro, un piccolo *recoulement pour mieux sauter*.

Caro Franco, la tua teoria della differenza fra Testo e Opera è stata per me fondamentale al fine di distinguere i livelli d'analisi ai quali studiare i testi letterari (nel più ampio senso della parola), soprattutto in prospettiva filologica. Proponevo quindi, sulla tua scia teorica, una tripartizione dell'oggetto di studio in Codice, Testo e Opera, in continuo dialogo fra di loro, anche se mettevo a fuoco essenzialmente il Testo (era un manuale di filologia testuale, appunto). Un codice è dunque un supporto fisico che trasmette il testo d'un'opera; la forma linguistica consegnata in un codice, ineludibilmente associata

al suo significato, è il testo che il codice veicola. Il concetto di opera parte da quello di testo per trascenderlo in qualcosa di più complesso. Il *Decameron*, per esempio, è un'opera letteraria non solo perché è incarnata in quel testo e non in un altro, ma anche perché quel testo nasce da presupposti ideologici e formali che ne determinano la composizione, vive in un orizzonte d'attesa che asseconda o spezza, trasmette significati variamente recepiti dai lettori contemporanei e posteri, si carica di valori estetici, morali e d'altro tipo nel corso del tempo.

Ma se l'Opera trascende il Testo, questo contiene già in sé quegli elementi duttili e parzialmente reinterpretabili che ne consentono l'assunzione come Opera. L'oro del testo, per concederci una metafora ermetica alla Macri, è proprio quel suo carattere prezioso e malleabile al tempo stesso, destinato a esser manipolato, poco o tanto e in modi diversi, dal Lettore (o per meglio dire dal Lettore ingenuo) e da almeno due dei tipi di Lettore Privilegiato che si possono considerare: il Filologo, appunto, e il Critico (altri potrebbero essere il Censore, l'Editore come *Publisher*, il Redattore eccetera).

La manipolazione del testo da parte del filologo e del critico sembra un concetto, come avrebbe detto Jorge Luis Borges, «abominevole»: «El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables* (mirrors and fatherhood are hateful) *porque lo multiplican y lo divulgan*» (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*). Ma è inutile contrastare l'inevitabile. Un testo entra nella storia come in una galleria di specchi deformanti: che cosa sono i manoscritti di un testo medievale, se non moltiplicazioni deformate (ciascuna a modo suo) di una volontà d'autore, magari a partire dallo

stesso autografo? E nel caso delle edizioni a stampa, come dicevamo prima, il fenomeno è analogo, sia pure con le note differenze. E non è forse vero che ogni lettura critica, intendo quelle non banali e corrive, deforma la semantica del testo, dando una diversa interpretazione dell'opera e dell'autore? Pensiamo ancora una volta al Boccaccio e al *Decameron*: epopea dei mercatanti, inno nostalgico alla Cortesia, *Commedia* umana (fra Dante e Balzac) e così via.

La nota metafora segriana dei varî metodi della critica letteraria come filtri che mettono in luce aspetti diversi del testo mantiene intatta la sua validità. Ma va aggiunto che, oltre a ciò, è il testo stesso, come il bagnante di Eracrito, a essere diverso, proprio perché diverso si presenta il fiume nel quale ci si vuole bagnare e diverso, con l'andare del tempo, è il modo di concepire tante cose della vita, testi letterari compresi.

Forse potremmo estendere il concetto di diasistema alla testualità in questo modo: un Testo ha la propria testualità T, che è il frutto di una particolare mescolanza o meglio di una speciale interazione fra Enciclopedia e Coscienza; l'Enciclopedia è, grosso modo, la somma del sapere dell'epoca (Enciclopedia universale), quella di certi gruppi sociali (per esempio i *clerici* medievali) e quella del singolo autore (Enciclopedia individuale); ma anche quella del lettore ideale, di ogni gruppo omogeneo di lettori o del singolo lettore. La Coscienza è il rapporto che ognuno di noi ha (avrebbero detto i filosofi d'*antan*) con il non-io: in forma riduttiva, possiamo dire che è la consapevolezza di ciò che ci circonda, delle istanze e dei problemi sociali, delle relazioni affettive e di ogni altra cosa che riguarda il nostro essere nel mondo. Con una semplice formuletta, dunque:

$$T = E \cdot C$$

Un Testo muterà la sua percettibilità passando da una fase  $T_1$  a una fase  $T_2$  ( $> T_3 > T_4 \dots > T_n$ ), in concomitanza con analoghi passaggi dell'Enciclopedia ( $E_1 > E_2 > E_3 \dots > E_n$ ) e della Coscienza ( $C_1 > C_2 > C_3 \dots > C_n$ ), dove ognuna delle stazioni è il frutto di un rapporto dialettico con quella precedente. La ricezione ( $Tr$ ), in un momento storico  $n$ , di un testo scritto in un momento 1, sarà dunque rappresentata da quest'altra formula:

$$Tr_n = E_1 \cdot C_1 + E_n \cdot C_n$$

Lo studio critico di un testo dovrebbe quindi, secondo me, tener conto sia della distanza (filologicamente accorciabile, ma non del tutto eliminabile) implicita nella 'traduzione', nel passaggio da una testualità originaria a quella a noi contemporanea, sia della complicata dinamica del diasistema connessa con la storia stessa del testo.

4. Uno degli autori che Alberto del Monte considerava indispensabile leggere era Louis Hjelmslev. L'idea del segno linguistico come relazione funzionale tra Forma dell'Espressione e Forma del Contenuto e il binomio denotazione/connotazione avevano già ispirato Galvano della Volpe (*Critica del gusto*, del 1960, libro che fra l'altro mi ha contagiato la passione per le parentesi). Ma non credo che la differenza fra linguaggio letterario e linguaggio comune stia unicamente nella pertinenza della connotazione. Di recente mi sono occupato della narrativa medievale di argomento classico, come i *Romans de Thèbes*, *d'Enéas* e *de Troie*, i testi che costituiscono la cosiddetta «triade clas-

sica». Respingendo l'idea che lo specifico di queste opere sia la caratteristica di essere delle traduzioni (lo sono, in verità, soltanto in piccolissima parte), malgrado gli autori le accreditino talora come tali mediante l'espressione «*me-tre en romanz*» (volgarizzare), m'è parso che il denominatore comune fosse piuttosto l'assunzione del mito antico come linguaggio non allegorico, bensì come strumento sincretico per trattare dei problemi fondamentali – e quindi anche contemporanei – dell'essere umano.

In qualche modo tanto il mito pagano (inconcepibile come *contenuto* d'un'opera scritta nel Medioevo cristiano), quanto l'eros passionale (non l'*agape* o la *charitas*), si offrivano ai tre autori francesi del XII secolo come un nuovo linguaggio che non serviva a coprire, sotto il velame, delle letture 'seconde'; mito ed eros funzionavano in fondo (valga il rimando alla glossematica hjelmsleviana) come espressioni di un nuovo contenuto. E il sincretismo, un po' come quello che caratterizzerà la *Commedia* dantesca, farà sì, ad esempio, che nel *Roman de Thèbes* tanto il mito della casa di Laio, quanto l'allusione al peccato originale e alla colpa di Adamo si traducano in un'ansia 'umanistica' non necessariamente religiosa, per non dire fondamentalmente laica. Gli autori medievali leggevano i testi antichi di norma sotto l'ombrello dell'evemerismo (gli dèi erano proiezioni religiose di eroi o di figure umane comunque salienti per qualche ragione), ma nel caso della narrativa d'argomento classico, nella quale pur si assiste a una riduzione quantitativa o a volte selettiva del mito (per esempio nella scelta di non far combattere dèi e uomini, evitando un antico rimprovero rivolto a Omero), il riferimento continuo al pantheon delle divinità greco-latine e agli elementi tragici (guerre fratricide in *Thèbes*, abbattimento della superbia in *Troie*) e a quelli 'a lieto fine' (il



matrimonio fra Enea e Lavinia e la nascita della *gens Iulia* nell'*Enéas*) costituiscono una sorta di sottocodice per riferirsi non solo alla modernità politica e sociale, ma anche alla vita dei sentimenti e delle relazioni interpersonali.

5. Caro Franco, rammento che, in anni ormai lontani, un recensore, di cui ho scordato il nome, ti attribuì una posizione di «terza forza» fra la critica letteraria storicista-sociologica e quella strutturalista, e tutto sommato l'osservazione non ti dispiacque. Neanch'io mi riconosco *in toto* in una delle due posizioni. L'uso di un paio di formulette non fa di me uno strutturalista. Il mio già citato maestro, insigne filologo e critico letterario, era, se mi concedi il gioco di parole, strutturalmente alieno allo strutturalismo, pur conoscendolo molto bene (il riferimento di prima a Hjelmslev lo dimostra). Forse non molti sanno che avrebbe dovuto scrivere una storia del romanzo poliziesco (dopo la sua *Breve storia* del genere, pubblicata nel 1962) insieme con Roman Jakobson: lui si sarebbe occupato della ricostruzione storico-letteraria con gli strumenti, appunto, della critica storicista e sociologica (del Monte, allievo di Salvatore Battaglia, aveva esordito nel solco di Benedetto Croce, per poi aderire a un'impostazione di tipo marxista) e l'illustre linguista e semiologo russo avrebbe dovuto contribuire all'impresa con uno studio di tipo strutturale.

Alberto del Monte, come rammenterai, scomparve assai prematuramente nel 1975 (un mese prima di compiere cinquantadue anni; all'epoca io ne avevo ventiquattro); dopo una breve fase di smarrimento elessi a nuovo maestro di filologia, dapprima *mutus* (operante solo attraverso i suoi libri) e poi parlante, in un rapporto di affettuosa ammirazione da parte mia e di benevolenza da parte sua,

il massimo romanista con cui potessi entrare in contatto, Cesare Segre, non solo filologo, ma pure strutturalista e semiologo di livello internazionale. In sostanza, era impossibile nella mia, come nella tua formazione, tagliare col *machete* il nodo di filologia, critica letteraria e semiologia. Salvo poi metabolizzare quei nutrienti culturali e decidersi con nuova consapevolezza primariamente per la critica e la teoria della letteratura (nel tuo caso) o per la filologia (nel mio).

In fondo per me filologia e critica sono aspetti complementari della visione del fatto letterario, con accentuazione sul primo componente; e anche per te lo erano, con l'unica differenza che nel tuo caso l'accentuazione cadeva sul secondo fondamentale. Come sai, ci sono fior di professori (magari ordinari) di materie letterarie o linguistiche che non hanno la più pallida idea di che cosa sia un'edizione critica; e magari si trovano a volte nella congiuntura di giudicare degli studiosi che devono sottoporre alla loro incompetenza giustappunto delle edizioni critiche. Colleghi che non distinguono fra un'edizione facsimile, i cui meriti (come si diceva) vanno al fotografo, e un testo critico, che forse è costato anni di lavoro e d'ingenti sforzi ermeneutici. È altrettanto vero che esistono pure dei filologi testuali che non vedono al di là d'un'edizione critica (magari mal condotta con gli strumenti d'un rozzo lachmannismo o d'un bédierismo acritico) e non sanno produrre o valutare un'indagine di tipo diverso. Ma questi sono casi che, perdonami un nuovo gioco di parole, non fanno *testo*. Tanto per dire qualcosa di ovvio, la parola «critica» è collegata al verbo greco *krínein*, giudicare; la parola «filologia», dal punto di vista etimologico, significa amore per il discorso. L'amore per il testo è però un tipo d'amore particolare: non

è un'infatuazione, bensì un amore consapevole che passa attraverso un giudizio sul testo. D'altra parte nell'espressione «edizione critica» l'aggettivo dice chiaramente che si tratta di un'operazione nella quale l'esercizio critico è fondamentale. In un saggio di alcuni anni fa, intitolato appunto *Filologia e critica: partita doppia con esempio fabliolistico*, dedicato in prevalenza agli aspetti ermeneutici della questione, avevo indicato, con l'aiuto di un *fabliau*, come alcuni errori si potessero scoprire solo grazie a un'analisi critico-letteraria e, per converso, come l'analisi critico-letteraria si potesse giovare di quella filologico-testuale. La filologia, intesa questa volta soprattutto come studio di linguistica diacronica, preserva fra l'altro dal dire sciocchezze in ambito quanto meno stilistico. Per riprendere un esempio precedente, il critico che, analizzando il sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*, non tenesse conto di tutte le osservazioni largite in un celebre saggio di Contini, non comprenderebbe il senso, il significato e il valore poetico del testo.

Caro Franco, rammento ancora l'allegria che mostrasti un giorno, quando ti rendesti conto che in un testo da te consultato c'era una virgola sbagliata; una virgola capace di mutare il senso dell'intera frase. Perché ovviamente (e tu lo sai bene) il filologo non è colui che si occupa delle virgole; è colui che, ove se ne presenti il caso, ti dice se quella virgola è significativa o no (e dunque se l'autore l'aveva prevista – non necessariamente nella scrittura – oppure no); se non lo è, poco importa che ci sia o non ci sia; se invece la sua presenza o assenza modifica il senso, quella virgola sarà importante e sarà una questione tanto di filologia quanto di critica. Anche per il filologo testuale *maiora premunt*. Ma è noto che la parola «filologia» continua a destare forti sospetti nelle

anime ingenue. A questo proposito, una manifestazione di stupidità piuttosto recente (risale al 2011) e spassosa (o drammatica o allarmante, a seconda del punto di vista) si deve a un parlamentare europeo, *de cuyo nombre no quiero acordarme*, appartenente a un partito italiano con tentazione secessionista. Durante una trasmissione televisiva, dopo aver detto varie sciocchezze e in risposta a un giornalista che ricordava come l'unità d'Italia fosse un portato culturale secolare, ribatté qualcosa come: «Lei sta facendo romanticismo, filologia, letteratura!» Non si può dire che la chiarezza culturale (di cui l'incertezza terminologica è solo una spia) sia il forte dell'avvocato-europarlamentare. E comunque anche per il filologo testuale quel che importa è la realtà dei fatti.

Non voglio certo sostenere che filologia e critica siano la stessa cosa. Intendo solo ribadire che l'una non deve e non può ignorare l'altra. Un saggio a lungo molto letto sulle *Coplas a la muerte de su padre*, capolavoro del grande poeta spagnolo Jorge Manrique (XV secolo) era viziata dal fatto di basarsi su un testo nel quale la successione delle strofe non era quella originale, ma era determinata da un'errata piegatura del foglio interno di un fascicolo (non era certo colpa del critico, che leggeva un testo malamente stabilito dai filologi). Una peraltro pregevole edizione dell'*Abencerraje* (gioiello della *narratio brevis* castigliana rinascimentale) è viziata dal fatto di preferire una redazione – quella contenuta nella *Diana* di Jorge de Montemayor – certamente rifatta in ottemperanza alle esigenze d'un genere letterario (il romanzo pastorale) che nulla ha a che fare con l'intenzione originaria dell'autore; la studiosa responsabile dell'edizione censura la redazione di Antonio de Villegas, non solo precedente, ma anche perfetta nei suoi esiti letterari, che non sempre sono stati compresi. È

pur vero che per qualche tempo il testo della *Diana* godette di maggiore notorietà (per esempio è quello che cita Miguel de Cervantes, mentre Lope de Vega conosceva anche il testo di Villegas); ma se tutto ciò lo rende interessante dal punto di vista della storia culturale, non l'innalza nella scala dei valori artistici.

In verità la filologia, complesso di tecniche tendenzialmente asettiche (lo rammentavo sopra) non è interessata di per sé ai giudizi estetici, ma si sforza di 'accertare i testi', cioè di formulare giudizi appunto filologici, inerenti ai testi e alle loro lezioni: se queste si possano considerare originali o più o meno lontane dalla volontà dell'autore; da dove provengano; come e perché si presentino nella forma in cui le leggiamo; quanto influisca sui testi la struttura portante dei codici; quanto i codici e i testi siano determinati da problemi di ricezione letteraria e a loro volta la determinino e così via. Ma l'amore per la parola, la ricerca (in fondo di tipo morale, come insinuavo all'inizio) di pesare la verità dei testi, di scoprire l'oro del testo, non solo sono elementi preliminari all'attività critica, sono già, essi stessi, esercizio critico.

Care cose, Franco, dovunque tu sia. Invertiamo i sintagmi lorchiani del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: cuerpo ausente, ma alma presente*. Certo sei nel ricordo indelebile di parenti e amici, sei nelle pagine che hai scritto, grondanti intelligenza critica e speculativa, nei libri e nei saggi che generazioni di studenti e studiosi continueranno a leggere per molto tempo, approfittando, come ho fatto io, dei suggerimenti teorici da te dispensati.

Tuo

*Alfonso*



## ESPRESSIONI INDICALI E CONTESTI NARRATIVI

*Andrea Bonomi*

### *1. Il problema*

In semantica e filosofia del linguaggio una particolare attenzione viene dedicata alle espressioni indicali, ossia quelle espressioni la cui denotazione dipende dal *contesto* in cui vengono proferite. Tipicamente, un contesto è costituito da un agente (la persona che parla), un intervallo temporale (quando si parla), un luogo (dove si parla), e così via. Per esempio, se la persona  $x$  sta parlando nel luogo  $y$  al tempo  $z$ , in riferimento a questo contesto espressioni come *io*, *qui*, *ora* denoteranno rispettivamente la persona  $x$ , il luogo  $y$  e il tempo  $z$ .

Questo tipo di denotazione è reso possibile dal fatto che quando comunichiamo facciamo implicitamente riferimento a un *reticolo condiviso* di posizioni spazio-temporali, che ci permette di trasferire il significato di un proferimento da un contesto all'altro. Nelle pagine che seguono accennerò brevemente a questo tipo di struttura, per occuparmi poi dei problemi che sorgono quando è coinvolto un contesto di fiction.

L'esperienza diretta mi fornisce l'accesso a ciò che accade *qui e ora*. Per esempio una certa percezione visiva fornisce evidenza per la verità, nel luogo da cui sto parlando e al tempo in cui sto parlando, di un enunciato come:

(1) C'è una luce rossa lampeggiante [qui<sub>1</sub>]

dove l'espressione fra parentesi quadre denota il luogo di emissione dell'enunciato.

Ma non ho difficoltà a rendermi conto di quanto segue: se potessi muovermi liberamente nello spazio, e potessi occupare idealmente una diversa posizione, quanto asserito in (1) *continuerebbe* a valere rispetto a parametri diversi. Per esempio, se qui<sub>2</sub> è collocato a 50 metri da qui<sub>1</sub> e se (1) è vero, sarà vero anche

(2) C'è una luce rossa lampeggiante [a 50 metri da qui<sub>2</sub>]

dove l'espressione fra parentesi quadre fissa la nuova collocazione (dello stesso evento) nello spazio.

Il legame fra (1) e (2) sembra del tutto evidente: se vale quanto espresso da (1) non c'è ragione perché non valga anche (2). Alla base di questa constatazione c'è il principio di conservatività del vero, che è parte del corredo intuitivo sottostante la nostra capacità di padroneggiare le espressioni indicali e che formulerò in modo semplificato:

(3) Se è vero che nel luogo di proferimento  $p$  occorre un evento  $e$ , e se  $n$  è la distanza fra  $p$  e un altro luogo di proferimento  $p'$ , allora in  $p'$  è vero che  $e$  occorre alla distanza  $n$  da lì.

Sembra dunque esserci un *nesso sistematico* fra ciò che si asserisce di un certo evento rispetto a una data collocazione spaziale e ciò che si asserisce di quell'evento rispetto a un'altra collocazione: in particolare sembra esserci un nesso sistematico fra ciò che risulta vero rispetto al qui e ora del parlante e ciò che risulta vero al variare di certi parametri spaziali. Da questo punto di vista, la disponibilità di un sistema metrico può essere d'aiuto, permettendo di misurare la distanza fra le varie collocazioni e dando luogo a una



sorta di calcolo ingenuo del valore di verità di un'asserzione (circa un dato evento) in funzione di un certo movimento (ideale o reale) nello spazio. È in questo senso, illustrato da (3), che la verità di una certa asserzione si *trasmette* da un punto all'altro, variando opportunamente i parametri. Ed è sempre in questo senso che parliamo di un *reticolo* di punti che si irradia da una certa posizione originaria e in cui, almeno in parte, posso muovermi liberamente cambiando collocazione, o posso fare appello alla testimonianza di altri, collocati in posizioni diverse dalla mia.

Nel tempo non posso invece muovermi liberamente, neanche in parte. Non posso trasferirmi dal momento attuale a un momento passato o futuro, per quanto 'vicino'. O meglio, il passato mi è precluso (nel senso che non posso trasferirmi in un punto del passato), mentre per il futuro il trasferimento è possibile in una modalità puramente passiva, quella dell'attesa. In ogni caso, non posso determinare attivamente la collocazione temporale, mentre a volte posso farlo per quella spaziale (muovendomi).

Ciononostante, grazie all'idea di un reticolo di posizioni temporali (subite anziché attivate), il principio sintetizzato in (3) sembra valere anche per il tempo. Per lo meno in questa formulazione ristretta (compatibile con le idee di chi mette in dubbio che le asserzioni su eventi futuri siano già vere oggi):

(4) Se è vero che un certo evento  $e$  occorre al tempo di proferimento  $t$ , e se  $n$  è la distanza temporale fra  $t$  e un altro tempo di proferimento  $t'$ , allora in  $t'$  è vero che  $e$  occorre alla distanza temporale  $n$  da lì.

L'idea è che ci sia un reticolo di posizioni temporali che è associato a un certo qui e ora e che permette un interscambio con posizioni alternative a quel punto. Grazie a meccanismi di questo tipo è possibile passare da un enunciato come

(5a) Adesso la temperatura è di 22 gradi

a un discorso indiretto come

(5b) X ha detto che *due ore fa* la temperatura *era* di 22 gradi

proferito da un osservatore a due ore di distanza.

La domanda che sorge spontanea, a questo punto, è la seguente: come mai meccanismi di conversione di questo tipo non sembrano applicabili nel caso di discorsi indiretti sulla fiction? Si consideri questo enunciato, che fa riferimento a *1984* di Orwell:

(6) ??? Nel romanzo di Orwell Winston Smith *cominciò* a scrivere un diario esattamente *venti anni fa*.

Questo enunciato risulterebbe intuitivamente problematico anche se fosse stato proferito da qualcuno il 4 aprile 2004, cioè a venti anni di distanza dalla data in cui si racconta che Smith comincia a scrivere un diario. Sembra dunque che espressioni indicali come *venti anni fa*, *due ore fa*, *ieri*, ecc., come pure l'uso del passato remoto, non possano trovare ospitalità nell'ambito di un localizzatore come quello all'inizio di (6) (e cioè il localizzatore *Nel romanzo di Orwell*), mentre risultano perfettamente accettabili in casi di discorso indiretto come (5b) o (7)-(8):

(7) Leo ha detto che Lia *cominciò* a scrivere un diario esattamente *venti anni fa*

(8) Leo crede (teme) che Lia *abbia cominciato* a scrivere un diario esattamente *venti anni fa*.

## 2. Indicali in contesti di fiction

C'è dunque un problema, apparentemente di difficile interpretazione, che possiamo riassumere così:

(i) Ovviamente espressioni indicali come quelle che stiamo considerando, o come i tempi verbali, figurano nei testi di fiction. Valga questo esempio:

(9) *Il y a bien des années* de cela. La muraille de l'escalier [...] n'existe plus *depuis longtemps*. [...] *Il y a bien longtemps* aussi que mon père a cessé de pouvoir dire a maman: 'Va avec le petit.' La possibilité de telles heures ne *renaîtra* jamais pour moi. Mais *depuis peu de temps*, je *recommence* à très bien percevoir [...] les sanglots que j'*eus* la force de contenir et qui n'éclatèrent que quand je me *retrouvai* seul avec maman. En réalité ils n'*ont* jamais cessé; et c'est seulement parce-que la vie se tait *maintenant* autour de moi que je les *entends* de nouveau. (Proust 36-37)

(ii) D'altro lato non sembra esserci un criterio di conversione che sia analogo a quello operante nel passaggio da (5a) a (5b) e che permetta di rimodulare *rispetto al qui e ora di un osservatore esterno* quanto si legge in (9).

Spieghiamoci. Abbiamo visto che normalmente, al fine di focalizzare il contenuto di un proferimento, disponiamo della capacità di aggiornarlo rispetto al cambiamento di punto di vista, in funzione del mutato *qui e ora* del parlante. È quanto accade, per esempio, quando in (5b) si mette a fuoco il contenuto di (5a) in riferimento a mutati parametri temporali (discorso indiretto). In entrambi i casi vige quel criterio di conversione che permette di *tenere fermo* il contenuto di un proferimento al variare di quei parametri: il trucco, lo abbiamo appena notato nel caso del discorso indiretto, consiste nel trasformare un *qui* in un *là*,

un *oggi* in un *ieri* (come aveva già osservato Frege), un *adesso* in *due ore fa* (come nel caso di (5b)), e via dicendo.

Per poter funzionare, questo sistema di conversioni deve soddisfare un requisito essenziale, e cioè che le collocazioni spaziali e/o temporali che vengono via via prese in considerazione siano tra loro *affini*, o, per essere più precisi, siano inserite in un reticolo in cui le distanze siano almeno di principio determinabili. È la mia collocazione spaziale o temporale, situata a una certa distanza da quella del locutore, che mi permette di riportare il contenuto espresso dal suo atto di proferimento attraverso opportune sostituzioni delle espressioni indicali (*qui* → *lì*, *adesso* → *due ore fa*, ecc.).

Ma cosa succede nel caso di una sequenza come quella esemplificata in (9)? Lasciando da parte i tempi verbali, è immediato riscontrare la presenza di numerose espressioni indicali di natura temporale, espressioni che richiedono un riferimento alle coordinate spazio-temporali del proferimento: *molti anni fa*, *da molto tempo*, *molto tempo fa*, *da poco tempo*, *adesso*. Normalmente, come abbiamo appena visto, la trasposizione del contenuto espresso sfrutta la disponibilità di un reticolo costruito attorno al qui e ora del parlante per apportare gli opportuni aggiornamenti. Quel contenuto (o per lo meno una parte) mantiene la propria identità modificando le espressioni indicali (*qui* → *lì*, *adesso* → *due ore fa*, ecc.). A una condizione, però: e cioè che l'atto di proferimento originale sia localizzabile in quel reticolo, che ci sia una distanza determinabile (almeno di principio) fra la *mia* collocazione temporale (quando per esempio proferisco (5b)) e quella di un altro locutore (quando ha proferito (5a)).

Come lettore vorrei poter fare lo stesso quando mi imbatto nella sequenza di enunciati in (9), in modo da interpretare, rispetto alla *mia* collocazione temporale, l'occorrenza dell'espressione indicale *maintenant* in (9).

Il problema è che il presunto momento di proferimento, quello denotato dall'espressione *maintenant*, non è ricon-

ducibile al reticolo di posizioni spatio-temporali in cui si iscrive il mio qui e ora. Dove si potrebbe mai collocare, in quella griglia di conversioni, il luogo e il momento del proferimento, e quindi, in particolare, il segmento temporale corrispondente al *maintenant* che figura nel testo? Certo non coincide con il momento in cui Proust scrive materialmente quella parola o l'intero testo, visto che non stiamo parlando di un'autobiografia.

Per convincerci di ciò, ragioniamo su un ulteriore esempio, dove permane la difficoltà di convertire opportunamente i termini indicali *nonostante* che il contesto sia ricco di informazioni di natura temporale. Consideriamo dunque il seguente enunciato, tratto da *Underworld* di Don DeLillo (in questo capitolo del libro la narrazione, come già ricordato, è al presente):

(10) The whole business under the seat has taken only seconds. *Now* he's backing out, moving posthaste – he got the ball, he feels it hot and buzzy in his hand.

[L'intera battaglia sotto il sedile è durata solo qualche secondo. *Adesso* Cotter sta rinchiodando, si sta muovendo precipitosamente – ha preso la palla, la sente calda e ronzante nella mano.] (43, trad. 46)

Immaginate che io abbia appena finito di leggere questo brano, che descrive uno degli eventi importanti della storia con lo stile di una radiocronaca in diretta. Come prima, la domanda è: dove collocare il referente dell'espressione indicale *now* rispetto al mio qui e ora? Un po' più precisamente: dove collocarlo rispetto al reticolo di posizioni spatio-temporali che è in genere a mia disposizione per attivare la conversione di un *adesso*, pronunciato in una posizione spatio-temporale diversa dalla mia, in qualcosa come *x tempo fa* pronunciato da me al momento attuale?

Apparentemente la situazione è particolarmente favorevole ai fini di una risposta.

C'è un evento storicamente accaduto: Bobby Thomson effettua l'eccezionale fuoricampo che consegna la vittoria e il campionato ai Giants. Questa è storia *vera*, cui corrispondono una data (il 3 ottobre 1951) e addirittura un'ora particolare, visto che si specifica che l'orologio della *clubhouse* segna le 15.58.

Si potrebbe dunque pensare che il *now* usato in (10) si riferisca a un momento immediatamente successivo alla realizzazione del celebre fuoricampo: il momento in cui Cotter riesce finalmente a impossessarsi della mitica palla, finita in tribuna grazie alla prodezza di Thomson.

Altrimenti detto, si potrebbe essere tentati di suggerire che, parlandone oggi, in un contesto in cui è chiaro che ci stiamo riferendo al romanzo di DeLillo, potrei alludere all'evento in questione in questi termini:

(11) ??? *64 anni fa* Cotter si impossessò (si impossessa) della palla colpita da Thomson.

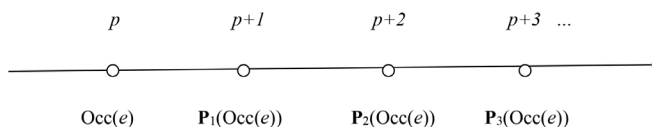
La proposta ha una sua plausibilità in considerazione del fatto che Thomson fece quel lancio in una partita che si svolse, appunto, 64 anni fa.

Ancora una volta, però, un enunciato come (11) suona strano, indipendentemente dal tempo verbale che si usa, e questo anche in un contesto in cui è chiaro che stiamo parlando di quanto accade *nel* romanzo di DeLillo. Per esempio, (11) potrebbe essere la risposta a una persona che non ricorda bene gli eventi cruciali del romanzo e che si chiede cosa fa di importante un personaggio come Cotter. È dunque chiaro, dal contesto, che lo sfondo del discorso è rappresentato da quanto narrato e che ciò che è rilevante è dunque l'informazione fornita dal testo.

Eppure, come si è appena detto, (11) sarebbe una risposta bizzarra anche in questo scenario. Il problema è che Cotter è un personaggio di finzione e l'episodio narrato qui non corrisponde ad alcun fatto reale. Stiamo insomma

parlando di un evento fittizio che non ha un'estensione nel reticolo spazio-temporale allestito attorno al mio qui e ora.

Questo reticolo (limitatamente al tempo) nei termini di una rappresentazione come quella fornita in Fig. 1 (dove  $P_n$  significa *n unità di tempo fa si è dato il caso che...*):



Il principio sottostante questo tipo di rappresentazione è il seguente:

(FutPast)

Un certo evento  $e$  occorre nella posizione temporale  $p$  se e solo se, in una qualsiasi posizione  $p + n$ , risulta vero un enunciato del tipo  $e$  è *occorso n unità di tempo fa*.

L'idea è che, da un lato, se qualcosa accade non si può impedire che sia accaduta e che, dall'altro, per ogni posizione  $p$ , la verità di un enunciato al passato è funzione degli eventi che occorrono nelle posizioni prima di  $p$ .

Chiaramente, (11) non è compatibile con questo principio, in quanto non c'è alcun evento del tipo descritto in (11) che occorra in una posizione temporale anteriore al momento attuale. Di qui la sua inaccettabilità.

Si potrebbe far notare che l'informazione fornita dal testo è comunque sufficiente a collocare l'evento in questione nel pomeriggio del 3 ottobre 1951, subito dopo il fuoricampo realizzato da Thomson, cioè dopo le 15.58. E si potrebbe aggiungere che un enunciato come (12), proferto il 3 ottobre 2015, non risulta certo problematico, pur contenendo l'indicale incriminato (cioè *64 anni fa*):

(12) La conquista della palla da parte di Cotter *ha luogo* durante la famosa partita fra Giants e Dodgers che si svolse esattamente *64 anni fa*.

Che (12) sia non solo accettabile ma anche intuitivamente vero è fuori discussione. Cerchiamo dunque di interpretarlo correttamente.

Anzitutto, occorre riflettere sul fatto che si ottiene un risultato problematico se il tempo passato viene sostituito al tempo presente (uniformando così l'uso dei tempi verbali in (12)):

(13) ??? La conquista della palla da parte di Cotter *ebbe luogo* durante la famosa partita fra Giants e Dodgers che si svolse esattamente *64 anni fa*.

Si noti che (13) suonerebbe invece del tutto naturale se ci si riferisse a eventi che si sono realizzati storicamente (per esempio nel riportare una cronaca sportiva di quegli anni).

Il punto è che (13), proferito il 3 ottobre 2015, risulta invece strano come risposta a una domanda circa il periodo storico *sullo sfondo del quale* va inquadrato l'evento fittizio in questione. A determinare questa anomalia, come si è già osservato, è l'uso del tempo passato nell'enunciato principale.

Suona invece naturale (12), dove il presente è obbligatorio, perché il passato contribuirebbe a instaurare una relazione diretta fra quell'evento e il mio qui e ora.

Occorre però intendersi sul modo di interpretare (12). Un primo suggerimento, semplificando e concentrandoci sull'essenziale, consiste nell'associare il contenuto di (12) a questa parafrasi:

(12') C'è un momento  $x$  tale che: (i)  $x$  è incluso in un intervallo di tempo  $y$  che coincide con la durata della partita fra Giants e Dodgers; (ii)  $y$  precede di 64 anni il



momento attuale; (iii) in *Underworld*, Cotter conquista la palla del fuori campo in  $x$ .

Il problema, qui, è rappresentato dal quantificatore all'inizio: qual è infatti il momento di cui si sta asserendo l'esistenza? Secondo l'analisi in (12'), nel *passato* (rispetto al momento attuale) c'è un intervallo di tempo in cui si realizza l'evento in questione (la lotta con i rivali e la conquista della palla da parte di Cotter). Ma non si può fare a meno di constatare che eventi fittizi di questo tipo (a differenza degli eventi realmente accaduti) sono *sottodeterminati* perché non ci sono altre proprietà temporali che caratterizzano quel segmento se non quella, ovvia, di seguire di poco il lancio effettuato da Thomson. Ma che lo segua di 30 secondi, anziché di due o più minuti è del tutto indeterminato (e non per una semplice carenza epistemica).

Semplificando, l'interpretazione accettabile di (12) suona più o meno così:

(12'') C'è un intervallo di tempo  $y$  tale che: (i)  $y$  coincide con la durata della partita fra Giants e Dodgers; (ii)  $y$  precede di 64 anni il momento attuale; (iii) in *Underworld*, c'è un momento  $x$  incluso in  $y$  tale che Cotter conquista la palla del fuori campo in  $x$ .

Questa analisi di (12) ha il vantaggio di relativizzare l'esistenza dell'evento in questione (e del momento in cui ha luogo) all'universo di *Underworld*, evitando di collocare quell'evento nella griglia degli eventi storicamente accaduti.

### 3. Controfattuali

Ma qual è allora il ruolo, in (12), di un indicale come *64 anni fa*, che presuppone il riferimento al momento attuale (per chi parla)?

L'idea è che serva a fissare un segmento temporale rispetto al quale è allestita una storia *controfattuale*. Esplicitando il riferimento indicale, avremmo qualcosa come:

(14) La partita fra Giants e Dodgers di *64 anni fa* fissa il periodo di tempo in cui, in *Underworld*, c'è un momento nel quale ha luogo la conquista della palla da parte di Cotter. *In realtà* non si sa che fine abbia fatto *quella* palla.

Dopo tutto la cosa non è molto diversa dal riferimento a una persona per parlare di eventi controfattuali di *quella* persona. Se mi trovassi davanti a J. Edgar Hoover, potrei infatti dire:

(15) *Questa* (davanti a *me*) è la persona che in *Underworld*, il 3 ottobre 1951, stacca la pagina di una rivista riprodotte il *Trionfo della Morte* di Bruegel.

In realtà *quel* giorno *lui* non ha fatto niente del genere. Potrei dire questo di Hoover semplicemente perché nella storia si usa *quel* nome proprio, con l'informazione che gli è associata di default. E allo stesso modo posso parlare dell'intervallo di tempo che corrisponde alla storica partita, perché nella storia si parla di *quel* segmento temporale, con l'informazione che gli è associata di default (si sa che c'era molta attesa per quell'evento, che mezzo mondo era incollato alla radio per seguire la radiocronaca, che quel fuoricampo ha fatto epoca, e via dicendo).

Queste considerazioni intuitive possono essere utili per caratterizzare l'uso di un indicale come *now* in (10), ripetuto qui per comodità:

(10) The whole business under the seat has taken only seconds. *Now* he's backing out, moving posthaste – he got the ball, he feels it hot and buzzy in his hand.  
[L'intera battaglia sotto il sedile è durata solo qualche

secondo. *Adesso* Cotter sta rinculando, si sta muovendo precipitosamente – ha preso la palla, la sente calda e ronzante nella mano.]

Abbiamo infatti visto che *now* non può riferirsi a una posizione temporale localizzabile nella griglia originata dal qui e ora di chi, dall'esterno, parla dell'evento in questione (come dimostra la scarsa accettabilità di (13)). È banale osservare che, se oggi, 26 gennaio 2015, leggendo il romanzo di DeLillo, mi imbatto in un enunciato come (10), non sono certo autorizzato a pensare che quell'occorrenza di *now* denoti il momento attuale, cioè un segmento temporale incluso nell'estensione temporale corrispondente al 26 gennaio 2015.

Un lavoro di *aggiornamento*, basato su informazione contestuale, è in qualche modo necessario. Il che accade frequentemente, nei nostri scambi comunicativi. Si pensi per esempio alla cartolina che ho appena ricevuto da una località montana, e che recita:

(16) *Oggi* giornata di riposo. *Domani* escursione sulla Testa Grigia.

Ovviamente, per fissare i referenti delle espressioni indicali presenti nel messaggio non penso certo alla giornata odierna e a quella successiva, come succederebbe se l'interlocutore fosse qui davanti a me. *Non condividendo* con lui il contesto rilevante (data la *lontananza* nello spazio e nel tempo), cerco di supplire appellandomi a un tipo di informazione indiretta: per esempio, guardando la data (di due giorni fa) del timbro postale. Aggiornando l'uso delle espressioni indicali sono così in grado di aggiornare il contenuto di (16) rispetto al mio qui e ora:

(16') *L'altro ieri* giornata di riposo. *Ieri* escursione sulla Testa Grigia.

Qualcosa del genere, vorrei suggerire, accade anche nel caso di (12), ripetuto qui:

(12) La conquista della palla da parte di Cotter *ha luogo* durante la famosa partita fra Giants e Dodgers che si svolse esattamente *64 anni fa*.

Con questa asserzione, ancora una volta, il parlante posiziona in qualche modo l'evento in questione rispetto al suo qui e ora, collocandolo nel corso di una partita che si svolge *64 anni fa*.

Ma qui cominciano le differenze. Nel caso della cartolina, infatti, è cruciale il richiamo a un genere di informazione che è *esterna* rispetto al testo, nel senso che ciò che conta è *quando* sono state scritte quelle poche righe, come rivela la consultazione del timbro postale. Grazie al reticolo spazio-temporale illustrato prima posso preservare il contenuto proposizionale di (16) aggiornando i termini indicati: è quello che avviene in (16').

Al contrario, nel caso di *Underworld* questa pratica mi è inibita, non solo perché ignoro quando DeLillo ha materialmente scritto quel testo, ma soprattutto perché, anche se lo sapessi, considererei irrilevante quel genere di informazione. (*Now* non può certo riferirsi al momento della scrittura.)

Quello che succede è che, non potendo sfruttare l'informazione esterna al testo, cerco di ottimizzare quella *interna*. La partita (storica) fa da sfondo all'evento (fittizio) di cui ci stiamo occupando, il che mi permette di *restringere* in qualche modo il riferimento temporale da associare al *now* che occorre nel testo. Ma circoscrivere un alone di indeterminatezza non significa dissolverlo.

C'è una specie di rovesciamento delle parti che agisce in questo caso. Solitamente, infatti, posizioniamo gli eventi in funzione del qui e ora cui facciamo riferimento. Parlando per esempio di qualcosa accaduto *tre giorni fa*,

localizziamo quell'evento a partire dalla nostra posizione attuale nel tempo. Viceversa, nel caso di (10), per esempio, cerchiamo di ricostruire la localizzazione del qui e ora (da cui dipende il riferimento di *now*) *a partire dall'informazione disponibile circa gli eventi narrati*. A guidarci sono i fatti storici realmente accaduti, che ci permettono, almeno implicitamente, di fare alcune assunzioni circa la localizzabilità del punto di osservazione da cui dipende il riferimento di *now*. Siccome la narrazione è al presente, il riferimento associato a *now* deve collocarsi in quel segmento temporale che corrisponde alla storica partita fra Giants e Dodgers.

Questa sorgente di informazione, che ha la funzione di circoscrivere un segmento temporale del passato per associargli una storia controfattuale, può essere copiosa (come nel caso di DeLillo che stiamo discutendo) o molto più contenuta (alla stregua di certi racconti di Kafka).

Il problema, in ogni caso, è che l'informazione testuale circa gli eventi fittizi che vorremmo posizionare è, di norma, *incompleta*. Nel nostro esempio, è ovvio che il *now* corrispondente alla conquista della palla deve collocarsi, intuitivamente, in un segmento temporale collocato non molto tempo dopo il momento in cui Bobby Thomson realizza il fuoricampo, ma individuare il momento in cui Cotter si impossessa della palla è impresa priva di senso. In altri termini, la sottodeterminazione degli eventi fittizi comporta la sottodeterminazione del posizionamento spazio-temporale del punto di osservazione, e quindi del *now* che gli è associato. Di qui, l'idea di considerarlo alla stregua di un *campo di possibilità* che deve soddisfare certe *restrizioni*.

Tutto ciò spiega perché, anche in casi privilegiati come questo (visto che disponiamo di un'apprezzabile massa di informazione storica), la collocazione di un evento fittizio rispetto al mio qui e ora risulta problematica, e perché risultano bizzarri enunciati come (17) (seppur pronunciato

il 5 aprile 1984 da qualcuno che ha familiarità con il testo di Orwell e che sta tacitamente facendo riferimento a quel testo):

(17) ? *Ieri* Winston Smith *ha scritto* le prime righe del suo diario.

mentre (18) è perfettamente accettabile:

(18) Il 4 aprile 1984 Winston Smith scrive le prime righe del suo diario.

#### 4. *La relazione di ambientamento*

Il punto centrale di questa discussione riguarda dunque la relazione fra gli eventi fittizi (appartenenti a una certa storia controfattuale) e le posizioni del reticolo steso a partire da un particolare qui e ora. In effetti quelle posizioni sono assimilabili a coppie costituite da segmenti spazio-temporali ed eventi che *occorrono* in quei segmenti. Escludendo dunque che la relazione intercorrente fra gli eventi fittizi di una storia controfattuale e un certo punto del reticolo sia quella di occorrimiento, siamo dunque portati a chiederci su quale tipo di relazione si fondino asserzioni come (12), nelle quali, in qualche modo, si stipula una connessione fra un segmento spazio-temporale nel *nostro* passato (e quindi un punto nel reticolo) e un evento fittizio.

La risposta è che asserzioni di questo genere chiamano in causa una relazione che chiamerò di «ambientamento».

Possiamo cominciare da un esempio che ci è ormai familiare. Immaginiamo dunque che lo stadio in cui si svolse la storica partita fra Giants e Dodgers esista ancora e che il 3 ottobre 2013 vi si svolga una giornata celebrativa organizzata dai cultori del romanzo di DeLillo. Uno dei presenti potrebbe dunque affermare legittimamente:

(19) È *in questo stadio* che Bobby Thomson, esattamente *64 anni fa*, realizzò il famoso fuoricampo.

E in effetti, come abbiamo visto a suo tempo, (19) risulta intuitivamente vero perché:

- (i) esiste una certa estensione spaziale che è quella occupata dall'evento in questione e che è parte dell'estensione spaziale dello stadio in cui mi trovo;
- (ii) esiste una certa estensione temporale che è quella occupata dall'evento e che è inclusa nel segmento temporale corrispondente a un giorno che precede di 64 anni il momento attuale. Parliamo, in questo caso, di una relazione *diretta*, che è quella di *occorrimto* e che vale fra un evento (il fuoricampo il Thomson, nel nostro esempio) e una certa posizione (spaziale/temporale) nel reticolo associato al momento di proferimento.

Ma si consideri ora quest'altra asserzione, fatta nelle stesse circostanze (il riferimento al romanzo è dunque scontato, dato il contesto):

(20) È *in questo stadio* che Cotter Martin, *durante la famosa partita di 64 anni fa*, si impossessa della palla del fuoricampo.

Anche in questo caso possiamo parlare di un'asserzione intuitivamente vera. Il problema è che, come abbiamo visto quando abbiamo discusso le violazioni del principio di determinatezza, questa volta *non* possiamo dire che c'è una certa estensione spaziale che è quella dell'evento e che è parte dell'estensione spaziale dello stadio in cui mi trovo. Considerazioni analoghe valgono per la localizzazione temporale. Abbiamo infatti visto che un enunciato come (20) è intuitivamente vero, anche se, sempre per il principio di determinatezza, non c'è modo di assegnare

all'evento in questione un'estensione che sia parte di un segmento temporale che *precede* il momento di proferimento.

Da un punto di vista intuitivo, sembra plausibile parlare di una relazione *indiretta* fra un evento fittizio *e* e una data posizione spazio-temporale *p* nel reticolo centrato sul momento di proferimento. La relazione in questione non è quella, diretta, di occorrimto, ma quella di *ambientamento*, che possiamo descrivere informalmente così: il punto *p*, con gli eventi che gli sono associati grazie alla genuina relazione di occorrimto, può contribuire a determinare uno *sfondo* di informazione (spaziale e/o temporale) rispetto al quale localizzare *e*.

Parliamo di relazione indiretta perché un ruolo essenziale lo esercita il testo. Possiamo infatti rendere un po' più esplicito questo suggerimento con la seguente proposta informale:

(AMB)

La relazione di ambientamento vale fra una posizione temporale (spaziale) *p* nel reticolo, un evento fittizio *e* e un testo *T* se *T* presuppone il riferimento a un background di informazioni comunemente associate a *p* ed è parte della storia narrata da *T* che *e* occorra a *p*.

L'idea è che lo sfondo presupposizionale su cui si appoggia un testo importi dall'esterno informazioni circa un particolare segmento del tempo o dello spazio, che valgono come informazioni di default per l'evento fittizio in questione. Per esempio, fa parte di queste assunzioni di sfondo che Giants e Dodgers siano entrambe (in *quel* periodo) squadre di New York, che il Polo Grounds sia lo stadio dei Giants, e via dicendo. È in questo senso che risultano intuitivamente *veri* enunciati come (20).

Ma, al di là di queste assunzioni, rimane il fatto che *non* c'è una genuina relazione di occorrimto fra un certo tipo



di evento (la conquista della palla da parte di Cotter) e un punto del reticolo, e questo semplicemente perché non si dà il caso che in *questo* stadio (il Polo Grounds), e in certo segmento temporale che coincide con la durata della famosa partita e che precede di 64 anni il momento *attuale*, si sia verificato un evento come quello descritto da (20).

Si dà invece il caso che, *nella storia*, quell'intervallo nel reticolo circoscriva l'estensione temporale dell'evento in questione, anche se, per le caratteristiche di indeterminazione che abbiamo osservato, una *pluralità* di opzioni aperte è disponibile per localizzare quell'evento rispetto a quel reticolo.

### *Bibliografia*

DeLillo, Don. *Underworld*. New York: Scribner, 1997.  
Trad. it: *Underworld*. Trad. Delfina Vezzoli. Torino, Einaudi, 1999.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu. I. Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1987.



IL PARRICIDIO NON HA AVUTO LUOGO.  
IL «NON» PER GLI STILI DI PENSIERO

*Giovanni Bottioli*

1. Esiste una leggenda filosofica secondo cui, in uno dei suoi ultimi dialoghi, Platone avrebbe compiuto nei confronti di un venerando maestro un gesto di separazione così violento da risultare equiparabile, sia pure metaforicamente, a un parricidio (*patraloia*). Dice lo Straniero: «Ci troviamo di fronte alla necessità, per difenderci, di far violenza al pensiero del padre Parmenide, e di forzarlo col dire che ciò che non è, sotto un certo rispetto, tuttavia è» (*Il Sofista* 241 d 5-7).

In cosa consiste esattamente questo gesto di violenza? Perché – come asserisce il titolo di questa riflessione – dovremmo dubitare che abbia avuto luogo, almeno nell'opera di Platone? La risposta va cercata nella teoria degli stili di pensiero: sembra plausibile che una filosofia monostilistica, o zerostilistica, possa vivere le proprie fratture interne come veri e propri traumi; e tuttavia, non appena si assume una prospettiva più ampia, queste fratture o svolte appaiono come modifiche e revisioni interne. Con ciò non si intende svalutarne completamente l'importanza.

Vorrei concentrare la mia attenzione sul «non», in quanto è il termine che rende maggiormente visibili i meccanismi della negazione – e della negatività. Non va trascurata peraltro la possibilità che la negazione si esprima tramite un aggettivo o un pronome (*nessuno, nulla*) e per-

sino in enunciati esteriormente privi di un indice negativo. Alcuni di questi enunciati – ma non penso ad esempi come «Dio è immortale» (= Dio non può morire<sup>1</sup>) – meritano di venir esaminati con una cura particolare.

Dunque, il «non» assume significati e ruoli diversi in base allo stile di pensiero in cui opera; e poiché una teoria degli stili di pensiero implica il pluralismo logico, questa particella negativa dovrà venir considerata non semplicemente come un operatore sintattico, ma come un operatore logico. Si tratta allora di vedere come viene usato il «non» nell'ambito delle logiche disgiuntive e in quello delle logiche congiuntive<sup>2</sup>.

2. Ciò che caratterizza da sempre la logica è il primato della forma rispetto al contenuto o all'oggetto. La logica, si dice abitualmente, guarda alla validità delle inferenze, indipendentemente dalla loro verità (e in questo senso è *formale*). Questa tesi risulterebbe pienamente persuasiva a due condizioni: (a) se potessimo limitarci a una sola logica, a un solo stile di pensiero, quello che Platone e Aristotele hanno elaborato e affermato come lo stile di pensiero della 'filosofia' – d'ora in avanti, scriverò tra apici questo termine per enfatizzare una presa di distanza; (b) e se tra logica e ontologia non esistessero legami molto stretti, al di là delle intenzioni di chi si muove in una dimensione o nell'altra, illudendosi di poterle disgiungere nettamente: a ben vedere, non esiste logica in cui non sia riconoscibile un'ispirazione e comunque una proiezione ontologica.

Mostrare i legami e la coerenza tra logica e ontologia è dunque un compito essenziale. Ma riconoscere una coerenza non conduce a negare una reciproca autonomia,

<sup>1</sup> La distinzione tra giudizi affermativi e negativi può essere superficiale e irrilevante per la logica. Cfr. Frege 85-86.

<sup>2</sup> Per i problemi qui discussi mi permetto di rinviare a Bottirolì, *La ragione flessibile*.

la cui portata e i cui effetti restano da valutare: in ogni caso, sarebbe sbagliato intendere il linguaggio (e tutta la dimensione logica di cui è intriso) come un riflesso del mondo. Molti secoli prima di Hegel e di Lacan, per i quali le parole uccidono le cose, la filosofia greca ha messo in discussione le pretese mimetiche del linguaggio: e il primo a sottolineare una distanza che crea perplessità e fa sorgere enigmi, è stato Parmenide – beninteso, nella interpretazione standard.

Per il filosofo di Elea, il logos presenta, per così dire, una sovrabbondanza di non-essere, cioè di espressioni orientate verso ciò che non è: e tra queste risulta inquietante più di tutte per la sua frequenza, oltre che il suo rango, la particella della negazione, il «non» (*mé, ou*). La via del non-essere è aporetica, è l'aporia stessa: secondo il poema di Parmenide, questa via non esiste né potrebbe esistere («non è ed è necessario che non sia»), non è accessibile alla conoscenza e al linguaggio («Infatti non potresti conoscere ciò che non è ... né potresti esprimerlo», *Poema sulla natura 2*).

Il decreto parmenideo che proibisce di parlare del non-essere ha continuato a ricevere consensi sia pure parziali, più moderati, e nella filosofia moderna si presenta come il «paradosso degli esistenziali negativi», vale a dire di quegli enunciati in cui si nega l'esistenza di qualcosa (ad esempio, «Pegaso non esiste»). Tale paradosso assume più o meno questa forma: per negare l'esistenza di qualcosa, occorre riferirsi a quella cosa; ma riferendosi ad essa se ne ammette l'esistenza; pertanto, risulta contraddittorio ammettere l'esistenza di qualcosa nell'atto stesso con cui la si nega.

Dovrebbe bastare una breve riflessione per rendersi conto dell'inconsistenza di questo presunto paradosso: e non tanto perché esso cerca di far apparire contraddittoria un'operazione che ciascuno di noi compie senza difficoltà, vale a dire il riferirsi a entità non-effettuali (come gli dèi

e i personaggi della mitologia greca); è sempre lecito, in linea di principio, sospettare del senso comune e del linguaggio quotidiano. Dal punto di vista filosofico, l'inconsistenza del 'paradosso' deriva dalla volontà di porre un'equivalenza artificiosa e dogmatica tra «riferimento» e «riferimento a qualcosa di esistente». Perché mai dovremmo accettarla? L'*effettualista* – propongo questo termine per indicare il moderno seguace di Parmenide – fonda la sua argomentazione su un'altra equivalenza, a cui resta aggrappato con ostinazione infantile: quando diciamo «qualcosa», intendiamo «qualcosa che esiste». Oppure: se parliamo di un ente (*ens*), non possiamo non ritenerlo esistente. Tra il senso comune e l'etimologia, l'effettualista sceglie l'etimologia. Ma, ancora una volta, non si vede alcun motivo per accettare tanta rigidità: posso decidere – e comunicare ai miei interlocutori – che termini come «qualcosa», «entità», «ente», indicano anzitutto una *possibilitas*, cioè l'insieme dei tratti che configurano un'identità e la rendono distinguibile dalle altre, a cominciare dalle più simili: posso far riferimento a un cavallo che, oltre alle proprietà che definiscono questa specie animale, sia fornito di ali: con ciò non mi impegno all'esistenza di Pegaso.

Il paradosso degli esistenziali negativi è facilmente smontabile: possiamo riferirci a *cose che non esistono* perché una *cosa* (una *res*) non è necessariamente *una cosa esistente*. Kant aveva chiarito la questione osservando che «quando il concetto di una cosa è già del tutto completo, io posso tuttavia chiedermi sempre se questo oggetto sia solamente possibile o reale (*wirklich*), e, in questo caso, se sia anche necessario» (224). Una *res*, un elemento della *Realität*, potrebbe quindi venir definito uno spazio identitario (articolato, e non informe o collassato).

Ciò che genera perplessità, allora, non è il paradosso, ma l'ostinazione con cui si è voluto e si vuole riproporlo. Quali sono i presupposti impliciti, i dogmi inconfessati,

da cui deriva questa ostinazione? Ecco il vero problema, che in questa sede non potrà venir affrontato in tutta la sua complessità: cercherò tuttavia di indicare l'impostazione più corretta.

È stato chiarito un primo punto: *fare riferimento* non equivale a riferirsi a qualcosa di esistente. Ciò dipende dal funzionamento del logos (linguaggio-pensiero), che non ha una natura mimetico-duplicatoria: esso contiene elementi che designano entità finzionali, e una volta creato uno spazio identitario per qualcuna di queste entità, può arricchirlo, espanderlo; ma questo è il caso più semplice; esso contiene inoltre alcuni termini che svolgono una funzione organizzativa, e che vengono chiamati «sincategorematici». Tra di essi spicca per importanza il *non*, che è privo di un corrispettivo ontico, e che quindi non svolge una funzione referenziale (almeno, non direttamente).

3. Che si possa percorrere la via del «non» senza cadere in contraddizione, è una convinzione assai diffusa, da Platone in poi, e sarebbe inutile ribadirlo se non esistessero posizioni parmenidee, settoriali ma estremamente tenaci, come quella appena ricordata (il paradosso degli esistenziali negativi). Ma la via del non-essere non sembra riducibile a questioni logico-grammaticali. Contro chi, o che cosa, si rivolgeva la severa proibizione di Parmenide? Se la via del non-essere non fosse in alcun modo praticabile, perché proibirla? Non c'è bisogno di proibire l'impossibile. Si dirà: viene proibito un impossibile comunque desiderato, ritenuto attingibile. Ma che cosa viene desiderato nell'ingannevole desiderio del non-essere? Dunque, il vero problema rimane quello di comprendere quale sia la via del non-essere – e non solo dal punto di vista di Parmenide!

Quali sono *i modi del non-essere*? L'ostacolo maggiore per questa indagine non sarà forse rappresentato da un su-

peramento illusorio del divieto parmenideo, da quella che potrebbe rivelarsi soltanto una riformulazione, più articolata e flessibile, ma la cui limitata flessibilità è al servizio della rigidità? Un parricidio mai realmente avvenuto sarebbe dunque servito a nascondere la direzione presa dalla ‘filosofia’, con Platone e Aristotele: un tragitto circolare che si allontana dal nucleo della rigidità ontologica, nella versione parmenidea, per farvi costantemente, inesorabilmente ritorno. La ‘filosofia’ sarebbe questo percorso circolare, con tutte le sue articolazioni, sempre perfezionate e perfezionabili. Ma così i territori del non-essere sono stati soltanto sfiorati. Considerando la solidarietà tra ontologia e logica, ci si può ancora meravigliare del fatto che la logica sia stata sempre pensata nell’orizzonte della rigidità?

Ciò che rende difficile esplorare la dimensione del non-essere non è l’esplicito della proibizione – una strana proibizione, come si è detto, in quanto mira a distogliere dall’impossibile –, bensì il suo implicito. Che cosa viene celato dalle formule tautologiche «ciò che è non è possibile che non sia», «ciò che non è è necessario che non sia»? La polisemia del «non»? Senza dubbio è così. Ed è a partire da questa convinzione che è stato condotto l’esercizio aletico del *Sofista*.

4. Il dialogo si presenta come la ricerca di una definizione e come una partita di caccia – due operazioni che vengono quasi subito assimilate. Si dà il caso però che la metaforizzazione contribuisca a creare incertezze negli automatismi delle operazioni definitorie, condotte con il metodo della *diairesis*: l’arte delle distinzioni non è riducibile a una tecnica, a una procedura i cui successi appaiono garantiti solo in relazione a un certo tipo di enti. Bisognerà considerare con attenzione i legami tra la *diairesis* e l’ontologia.

Ci sono oggetti, o individui, più facili da afferrare e da catturare, e in rapporto ai quali conviene esercitarsi, al



fine di progredire nella padronanza di un metodo. Perciò il primo esercizio diairetico viene indirizzato al pescatore con la lenza, e non a un essere mutevole e sfuggente come il sofista, una fiera multiforme che «non si può afferrare con una sola mano» (226 a). Ma qual è la vera differenza tra queste due figure? Nel linguaggio di Heidegger, il sofista non è un ente «proprietario», cioè un individuo definibile mediante proprietà (*Eigenschaftem*), bensì un ente il cui modo d'essere consiste nel rapporto non soltanto con enti intramondani (come nel caso del pescatore con la lenza), ma con il vero e il falso, e con altri enti, contraddistinti dal suo stesso modo d'essere. E ancora – ma a questo punto dell'indagine si è costretti a formulazioni ermetiche –, l'attività del sofista è in rapporto con il non-essere. Così le somiglianze con il pescatore iniziano a perdere importanza, pur non dissolvendosi del tutto: entrambi cacciatori (anche se destinati a diventare prede, per gli interlocutori di questo dialogo), soltanto uno di essi si dedica alla caccia di animali domestici. Una caccia all'uomo, condotta con i mezzi della persuasione e distinta dalla pirateria, dalla riduzione in schiavitù, ecc.: quest'attività è definibile come un'arte, e paragonabile all'arte amatoria.

I tentativi di definizione si susseguono, lasciando emergere i tratti dell'agonistica e la maestria nel contraddire. Senonché questa abilità vorrebbe estendere la propria efficacia in qualunque campo, al di là delle competenze specifiche che ciascuno di essi richiede. Così la tecnica confutatoria del sofista rivela la propria inconsistenza: lungi dal poter sradicare l'errore, essa prolifera nell'apparenza e nell'illusione. Il sofista è un illusionista e un mago (*gòes-thaumato poiòs*, 235 a-b).

A questo punto il dialogo abbandona l'esercizio della *diairesis*, e si volge all'oggetto dell'arte sofistica: l'apparenza, il falso, e il non-essere. Come è possibile che qualcosa che *non è* assuma le sembianze dell'essere? E in quanto le assume, dobbiamo ammettere che in qualche

modo il non-essere sia? Entriamo così nel vivo delle questioni ontologiche.

Possiamo osare anche solo pronunciare la locuzione «non-essere»? Non ci troveremo forse, osserva lo Straniero, impigliati in difficoltà insormontabili? In ogni caso, a questo punto occorre diventare pienamente consapevoli di quale sia la posta in gioco, e di quanto audace sia la ricerca: non si potrà eludere il confronto con il divieto di Parmenide. D'altro lato, questo divieto non può pretendere di sottrarsi a difficoltà inerenti alla sua stessa formulazione: se il non-essere è ineffabile, come può sorgere nel linguaggio il divieto di parlarne, e anche solo di nominarlo? Nella proibizione si dice più di quanto si potrebbe dire.

Dunque, la tenebrosità del non-essere non può sfuggire al discorso articolato: questa sembra un'acquisizione decisiva. E il Sofista, il portatore del non-essere, non potrà nascondersi in *ciò che non è* come in un anfratto impene-trabile.

«Avanti, opera nostra è non lasciar più sfuggire la fiera.  
Già quasi la teniamo in una trappola che la stringe d'ogni  
parte, in una di quelle reti che a questo scopo apparec-  
chiano i discorsi: essa non vi sfuggirà più»  
«Quale rete?» (235 a-b)

La preda non potrà sfuggire alla rete del logos; questa fiducia è condivisibile? Sì, se l'oggetto della ricerca e della caccia è il sofista; ma la rete con cui il portatore dell'apparenza verrà catturato, addomesticato, sarà sufficiente per afferrare tutte le possibilità del non-essere? Tutti i modi?

Ricominciamo. La locuzione «non-essere» è priva di qualsiasi valore referenziale: se così non fosse, si riferirebbe al nulla come a *qualcosa che non c'è*. Atteggiamento insensato. Ciò non esclude che la locuzione possa assumere un significato *relazionale*: è questa l'ipotesi che si affaccia attraverso il termine *sumploké*: l'intreccio tra

essere e non essere deve risultare in qualche modo possibile.

E poiché l'indagine su *ciò che è* non sembra meno difficile di quella su *ciò che non è*, potrebbe risultare utile chiedersi che cosa i filosofi precedenti intendevano con «ente» e «essere» (*tò on*, 243 d 3). Lo Straniero e Teeteto prendono in esame quattro concezioni, che si rivelano insostenibili, principalmente per lo stesso motivo: sono portatrici di un'ontologia rigida, da cui deriva inesorabilmente l'autocontraddittorietà. In particolare, per quanto riguarda la concezione di Parmenide, il tentativo di affermare una suprema compattezza dell'essere, tale da escludere persino la distanza tra il nome e la cosa, e ogni partizione mereologica, viene smentito dal fatto stesso di usare il linguaggio, che è un *distanziatore*, sia quando denomina sia quando articola un intero nelle sue parti.

Arriviamo così alla zona cruciale per questa lettura del *Sofista*: nella mia prospettiva, la *gigantomachia perì tes ousias* non si svolge soltanto là dove i figli della terra affrontano gli amici delle idee: a meno di non intendere lo scontro sull'essere e il divenire, sulla quiete e sul movimento, in quella dimensione logica che dovremo far emergere nel suo vero pluralismo. Ripartiamo da quello che è ormai un progresso irreversibile: l'intreccio tra essere e non-essere, e dunque la comunanza (*koinonia*) tra i generi più alti, le possibili connessioni o combinazioni, o mescolanze. Si presentano tre ipotesi:

- a. niente si mescola con niente
- b. qualsiasi cosa si mescola con qualsiasi altra cosa
- c. alcune mescolanze sono legittime, altre no (251 d; cfr. anche 252 e).

Il problema risulta più facilmente accessibile se viene riportato sul terreno della predicazione empirica, e osservato con il filtro della grammatica. L'azione selettiva delle regole grammaticali rispetto a tutte le possibilità di combinazione tra lettere (o suoni) trova il suo corrispettivo

nell'esercizio della predicazione: (a) alcune predicazioni sono tautologiche e sterili («un uomo è un uomo»); (b) alcune combinazioni si autodistruggono in quanto contraddittorie («la quiete è il movimento»); (c) alcune combinazioni sono legittime in quanto dotate di senso, e suscettibili di venir giudicate vere o false («Teeteto è seduto»).

Dopo una rapida considerazione, le prime due ipotesi vengono scartate: «Allora ci resta solo la terza via» (252 d).

5. Ovviamente è così, si potrebbe dire; le altre ipotesi sono impraticabili, e chi si dichiara a favore dell'una o dell'altra potrà farlo solo a condizione di attenuare la propria incoerenza, o di ignorarla. Ma in che senso la terza via sarebbe obbligata? Forse la costrizione si limita a un'indicazione ancora da precisare. E se ci fosse più di un modo per sperimentare la terza ipotesi? Dunque il platonismo sarebbe uno stile di pensiero, un modo di interpretare la possibilità che rimane nel momento in cui le altre possibilità devono venire abbandonate?

La possibilità che rimane – considerando l'inevitabilità di escludere le altre – è quella di assegnare al *non* un nuovo significato: la particella negativa non indicherà necessariamente l'opposto (*enantion*), bensì il diverso (*heteron*). Rileggiamo il passo in cui viene affermata questa novità:

e dunque quando si dirà che negazione significa opposizione, noi non concederemo questo, ma soltanto invece ammetteremo che qualche cosa d'altro indicano le particelle negative, come *mé* e *ou*, preposte ai nomi che le seguono, o piuttosto poste davanti alle cose alle quali sono applicati i nomi pronunciati dopo la negazione. (257 b-c)

Senza dubbio, qui viene realizzato un progresso di enorme importanza: un'ontologia esasperatamente rigida

viene liberata dalle proprie catene – o almeno da quelle che ne ostacolavano quasi ogni movimento. D’ora in poi, appariranno addirittura ovvie le differenze tra il nome e la cosa, tra il soggetto e il predicato, tra un predicato e altri predicati. E il «non» potrà svincolarsi dalla dimensione più concreta dell’esperienza, potrà negare senza sostituire. Si pensi al «non» delle classi complementari: un gruppo di oggetti identici o affini (A) viene affiancato da una classe in cui sono compresi tutti gli oggetti che non appartengono a quel gruppo determinato. La classe complementare (A’) non ospita soltanto oggetti omogenei a quelli compresi nel gruppo di partenza, bensì ogni tipo di oggetti in quanto *diversi-da* (Piaget). Così la negazione non si limita a contrapporre a una realtà positiva un’altra realtà positiva, a un’affermazione un’altra affermazione: in tal caso, si potrebbe dire, la negazione non sarebbe una vera negazione<sup>3</sup>.

E la nostra esperienza risulterebbe impoverita. Senza il «non» nel suo funzionamento astratto, resteremmo vincolati alla sfera delle percezioni e delle rappresentazioni concrete. A questo proposito, vale la pena di riflettere su una tesi di Wittgenstein:

Si può negare un’immagine? No. E in ciò risiede la distinzione tra immagine e proposizione. L’immagine può servire da proposizione. Ma allora all’immagine viene ad aggiungersi qualcosa che le fa *dire* qualcosa. In breve, io posso negare solo che l’immagine sia giusta, ma l’*immagine* stessa non la posso negare. (Appunto del 26 novembre 1914, in Wittgenstein 123)

Ad esempio, dovrei telefonare a un’amica, Stefania: sono le 16 di lunedì, e mi ricordo che sta facendo lezione. Inaspettatamente, è lei a chiamarmi qualche minuto dopo, e a informarmi che quel giorno ha dovuto sospendere la lezione, a causa di un leggero malessere. Dunque la mia rap-

<sup>3</sup> È la posizione di Paolo Virno, *Saggio sulla negazione*.

presentazione mentale, alquanto vaga, di Stefania in un'aula dell'università mentre sta parlando a un gruppo di studenti, si è rivelata falsa. Ma con quale immagine posso sostituirla? Con quella, ad esempio, della mia amica che quel giorno (come mi ha appena detto) è rimasta a casa: e non con l'immagine di Stefania che *non ha tenuto la lezione*. Come dice Wittgenstein, non posso negare un'immagine, non posso formarmi l'immagine di qualcosa che non c'è o non accade. La negazione riguarnerà la formulazione linguistica, per così dire la controfigura linguistica, di quell'immagine.

Dunque, per negare abbiamo bisogno del linguaggio: la negazione è un'operazione specificamente linguistica. E viceversa: il linguaggio non potrebbe funzionare senza la negazione, senza essere 'intessuto dal non-essere' – dal non-essere come *heteron*, come diverso. La distinzione tra i due significati del «non», il non-essere in senso assoluto (*medenòs on*) e il non-essere come alterità pura (*heteron*) ci permette di riappropriarci dell'intero funzionamento del linguaggio. Riferito ad esso, il *non* dell'*heteron* è l'insieme delle operazioni articolatorie grazie alle quali il pensiero si sviluppa nella sua ricchezza.

«La lingua è il regno delle articolazioni», ha detto Saussure. L'essere è il regno delle articolazioni – che nessun divieto ci impedisce più di cogliere.

6. Il «non» come *heteron*: sarebbe dunque questa la novità, o la 'svolta', del dialogo tra lo Straniero e Teeteto. Ne abbiamo rimarcato l'importanza: occorre enfatizzarla ulteriormente? Oppure è un dubbio diverso che merita di venir considerato? Riprendiamo in esame le funzioni del «non», da Parmenide a Platone, e proviamo a interrogarci sulle resistenze che continuano a manifestarsi nei confronti della negatività da parte della 'filosofia'.

Ciò che viene enunciato nel *Poema* di Parmenide è ben più di una resistenza: è una volontà di espulsione, non

priva di un tratto paradossale: il «non», che tra le sue funzioni può assumere quella di espulsore, viene a sua volta espulso, abolito. Accompagnato ai confini dell'essere, destinato a un esilio più severo di quello che toccherà al poeta tragico nella *Repubblica*: collocato di là di confini oltre i quali non vi è nulla di esistente, di pensabile, o di effabile. La peculiarità di questi confini è che non possono venire varcati per motivi logici, e non etici: non si può oltrepassarli, perché *non hanno* un oltre. Perciò il non-essere non è soltanto escluso dalla sfera dell'essere: per usare un termine lacaniano, è stato *forcluso*, abolito. Quanto alle difficoltà, già segnalate, relative all'insostenibile compattezza dell'essere, è opportuno riprenderle, ma in una prospettiva diversa da quella tradizionale.

Che cosa accade nel *Sofista*? Il «non» viene richiamato dalle tenebre del non-esistente e del non-logos. Per la verità, esso non era stato veramente abolito, in quanto aveva continuato a manifestarsi negli effetti dell'abolizione: per riprendere ancora una volta Lacan, ciò che viene forcluso nel registro del Simbolico torna a irrompere negli altri registri. E il non-essere, vanamente espulso da Parmenide, percorreva gli spazi della *polis* con le sembianze multiformi e inafferrabili del sofista. Nel dialogo dedicato a questo personaggio, il *non* viene dunque riammesso nei territori dell'essere. È come se Platone si fosse reso conto che è impossibile affrontare l'ingovernabilità del «non» senza includerlo parzialmente, senza instaurare un'alleanza con il possibile 'buon uso' della negazione – a questo potrà servire la *diairesis*, intesa in un'accezione meno semplice di quella sperimentata nella definizione del pescatore con la lenza.

Riassorbito all'interno del logos, nella *sumploké* di essere e non-essere, il «non» svolge una funzione articolatoria e relazionale: rende possibili le connessioni tra soggetto e predicato, tra nomi e verbi, getta un po' di ridicolo, quanto basta, nelle tautologie (l'uomo è uomo), e se-

leziona le possibili mescolanze, bloccando le articolazioni confusive. Prende congedo da antiche rigidità, e impone vincoli grammaticali alla mobilità sofisticata. La preda è stata catturata – e il padre Parmenide? Il gesto di violenza dichiarato inevitabile è stato davvero compiuto? Il passaggio al non-essere come *heteron* può venir considerato un parricidio?

7. Con una formulazione senza dubbio sconcertante, almeno nella sua immediatezza, diremo che il parricidio – *anche* il parricidio – è una questione di stile. Nessuna novità o scoperta, nessuna ribellione potrà venir considerata una discontinuità radicale a meno che non superi i confini dichiarati definitivi, non oltrepassabili, dallo stile di pensiero in cui essa emerge. Nessun cambio di paradigma, come viene comunemente inteso, ha le proporzioni di un cambiamento di stile. Nel suo corso del 1924, Heidegger aveva osservato, sia pure in maniera tangenziale, che l'ontologia di Platone è ancora essenzialmente parmenidea (trad. 577). Ma dobbiamo essere più precisi: quella di Platone è un'ontologia *separativa*.

Più flessibile rispetto a quella di Parmenide, ma non veramente flessibile – soltanto meno rigida. Che cosa significa però *flessibilità*? È possibile conferire a questo termine un significato non vago, non metaforico (nell'accezione deteriore in cui si parla di metafora)? Lo verificheremo subito.

Se c'è una particella grammaticale, suscettibile di venire esaminata nel suo significato logico, e grazie alla quale è possibile introdurre la teoria degli stili di pensiero, ebbene, quella particella è il «non». Uno stile di pensiero separativo, o disgiuntivo, è riconoscibile in base agli usi soltanto disgiuntivi del «non». Perciò, dopo aver ascoltato il dialogo tra lo Straniero e Teteto, e dopo aver accettato la distinzione tra il «non» come negazione assoluta e il «non» come diverso



(*heteron*), ci sentiremo pienamente in diritto di affermare, nella prospettiva stilistica, che in entrambi i casi il «non» è un «disgiuntore». Funziona disgiuntivamente.

Non più, come in Parmenide, soltanto nel primo significato e come un fattore di espulsione che, esaurita la sua funzione, abolisce se stesso. Adesso è diventato un operatore agile, che procede a molte distinzioni nella sfera dell'essere, così come in quella del logos: le due dimensioni, lo si è detto più volte, sono collegate: soltanto il logos ci offre un accesso a *ciò che è*.

E poiché il logos è possibilità di articolazione e di mescolanza, siamo indotti a cercare, nella dimensione dell'essere, non la differenza più rigidamente dicotomica, tautologica, iperbolica e olistica – non è forse così che ci appare la sentenza di Parmenide «ciò che è è e non potrebbe non essere, ecc.?» – bensì identità e differenze *minori* come si incontrano nella vita quotidiana. Il molteplice è tornato all'esistenza.

Ciò non significa che l'indagine ontologica debba retrocedere a perlustrazione ontica (catalogo degli enti a partire dalle proprietà più condivise). Al contrario. Non si rinuncerà alla ricerca di caratteri formali universali dell'essere, che in questo dialogo vengono chiamati *ghene*. L'ontologia si prefigge di ascendere fino ai *meghista ghene*, ai generi supremi. Lo straniero ne individua cinque: l'essere, il movimento, la quiete, l'identità, la differenza. Non possiamo seguire tutti i passaggi del dialogo; ci basta concentrare l'attenzione sul punto decisivo. Che l'essere sia *dunamis*, *dunamis koinonias*, che ai generi sia dato *partecipare* l'uno dell'altro, ci riporta alla triplice possibilità già discussa in precedenza, e sembra ridare fiato a sterili giochi verbali: ad esempio, l'identico differisce dal diverso, dunque l'identico è il diverso. Osserva Heidegger: bisogna spiegare come si possa attribuire identità agli enti senza farli diventare identici: bisogna «chiarificare il senso in cui *tauton* e *eteron* vengono attribuiti a *kinesis* e *stasis*, e anche all'*on*» (549).

Perché possiamo dire senza contraddizione che un ente è identico e nello stesso tempo diverso? Evidentemente, ciò che intendiamo è «identico a se stesso e diverso da altri enti». Dunque, cadremmo in contraddizione se affermassimo che un ente differisce da stesso? Apparentemente sì – ma non necessariamente.

Bisogna procedere con cautela, perché la soluzione che Platone ci presenta come l'unica possibile – non ci resterebbe che questa via –, gode di una tale superiorità rispetto alle altre due (l'una sterile, l'altra contraddittoria), da suscitare quasi inevitabilmente un'adesione completa. Essa sembra l'unica via che si dischiude a chi vuole uscire dalle aporie della rigidità ontologica e della sfrenata, autoparalizzantesi mobilità<sup>4</sup>; ma il suo carattere aletico (o di apertura) nasconde la sua funzione velante, o di chiusura nei confronti di un'altra possibilità logica e ontologica.

Ogni ente è definibile mediante proprietà e mediante relazioni. La differenza è la relazione che lo connette all'alterità degli altri enti, l'identità è la relazione che lo separa da essi e lo *riporta* presso di sé, e garantisce la solidità dei suoi confini. Se questa caratterizzazione suona un po' troppo metaforica (potrei concederle, con un po' di reticenza), proviamo con una formulazione più sobria: perché la relazione tra un ente e gli altri enti potrebbe comprometterne l'identità? Stiamo ammettendo ancora una volta, provvisoriamente, che tutto possa mescolarsi con tutto, che ogni ente possa sconfinare in qualsiasi altro. Perché abbiamo recuperato un'ipotesi che era già stata abbandonata? Ciò dipende, o sembra dipendere, dal fatto che persino l'identità è una relazione: in effetti, «anche nell'identità è presente un *pros ti*», un “relativamente a”» (Heidegger 552). Per un attimo, vediamo aprirsi uno scenario di relazionalità sfrenata, assoluta, in cui l'identità (proprietaria) di ogni ente si dissolve nelle relazioni. Se

<sup>4</sup> Si tratta di due forme della rigidità, anche se la seconda forma sembra sottrarsi totalmente alla prima.

ciò non accade è perché – perlomeno, questa è la risposta che troviamo in Platone e generalmente nella ‘filosofia’ – l’identità è la relazione che un ente ha soltanto con se stesso. Heidegger nel suo commento lo ribadisce: «anche nell’identità è presente un *pros ti*, ma in questo caso il “relativamente a” rinvia unicamente a se stesso» (552).

Non resta che un’ultima precisazione – che però manca in Platone e nella tradizione filosofica dominante: *l’identità, così intesa, è una relazione separativa, o disgiuntiva*. E se nel dialogo tra lo Straniero e Teeteto, così come nella ‘filosofia’, questa precisazione manca, se questo aggettivo differenziante (e non diairetico) non è stato, e non viene, inserito, è perché svelerebbe il presupposto inconfessato della ‘filosofia’: la negazione del pluralismo conflittuale tra modi di pensare.

«Non potrai pensare, se non separerai gli elementi dell’essere (e del logos), e se non li congiungerai, ma soltanto con relazioni separative»: questa è l’antica e veneranda proibizione, riformulata come stile di pensiero. Il cosiddetto ‘parricidio’ consiste in questa formulazione.

Dunque, per riprendere ancora una volta quanto è stato detto: è vero che ogni ente esiste e può venir considerato in relazione ad altri enti; ma se l’identità viene intesa in senso disgiuntivo (come la relazione che l’ente ha solo con se stesso), e la differenza viene intesa a sua volta in senso disgiuntivo (come differenza tra due identità disgiuntive), allora ogni discorso si articola e si muove in uno spazio grammaticalizzato: non rigidamente parmenideo, ma comunque vincolato, selettivo. Ciò che rimane velato è che le relazioni si danno in diversi modi, o stili: esistono anche relazioni congiuntive. Ma le relazioni congiuntive sono state già espulse oltre i confini dell’essere (moderatamente mescolato con il non-essere) perché produrrebbero soltanto mescolanze confusive, contraddittorie. Tuttavia: è davvero impossibile pensare un altro *modo di identità*? Un’identità che non è la relazione di un ente con se stesso?

8. Ricominciamo dalla *koinonia*, e dall'essere come *dunamis koinonias*. Ci siamo accorti di non aver esplorato sufficientemente i caratteri ontologici formali, e tuttavia è in rapporto ad essi che si combatte e si decide la *ghigantomachia*. Lo straniero e Teeteto non sono saliti abbastanza in alto – ma una maggiore *altezza* non significa necessariamente una maggiore universalità: è la lezione di *Essere e tempo*. Può darsi che per salire sino al vertice sia necessario scendere, in un senso che preciseremo subito. In ogni caso, il platonismo non sale, o non scende abbastanza perché non raggiunge la dimensione modale della possibilità – e comunque non vi penetra abbastanza, dichiara conclusa l'indagine senza aver condotto un'esplorazione adeguata. D'altronde, l'obiettivo del dialogo che stiamo commentando è la cattura del sofista, e non l'indagine di tutti i modi del non-essere. Se fosse stato questo l'obiettivo – ed è tale per noi –, l'indagine sarebbe proseguita sino al punto in cui l'arte delle distinzioni deve distinguere tra due modi della possibilità, l'indiviso e il diviso.

Qui si presentano due vie – quelle indicate nel *Poema* di Parmenide? Per un attimo, non riusciamo a sfuggire alla sensazione perturbante di avere girato in circolo. Ebbene, le due vie sono effettivamente quelle indicate da Parmenide in quanto corrispondono all'essere e al non-essere, ma non lo sono più, perché il problema ontologico è stato profondamente rielaborato. Non guardiamo più al non-essere nella prospettiva, nello stile di pensiero di Parmenide e dei parmenidei. Non consideriamo più il «non» unicamente come un disgiuntore.

E non soltanto perché l'essere si è intrecciato al non-essere in una *sumploké* che riscatta il molteplice: quella di Platone è una riforma, non un parricidio. Abbiamo assimilato i progressi nella concezione del «non», e tuttavia esso rimane un operatore disgiuntivo. Non intendiamo negarne la legittimità, purché se ne ammetta la parzialità. Il «non» è un disgiuntore anche sul piano etico, e svolge una fun-

zione sociale irrinunciabile. Non si limita a mantenere gli enti nei loro confini, ma è in grado di porre una barriera tra le spinte imperiose dell'Es e i poteri di esecuzione dell'Io. Consente di inibire: sul «non» disgiuntivo riposano gli imperativi della legge.

Tutto ciò non impedisce al «non» di degenerare nella violenza che vorrebbe sospendere: nei termini di Lacan, la *sumploké* tra l'Immaginario, il Simbolico e il Reale può sciogliersi nella reciproca separazione ma anche fomentare irruzioni: è possibile che l'identità rigida della Legge diventi spugnosa, che vengano abolite le relazioni di similarità tra i simili, che l'odio spinga l'alterità nell'informe del reale, ecc. Evidentemente, in questa sede mi limito ad accennare a problemi così complessi.

Non ci sono ricette per una buona *koinonia*. In ogni caso, prima di iniziare a discuterne, bisogna interrogarsi su come la *koinonia* può essere articolata: quale tipo di distinzioni è disposta ad ospitare? Articolazioni diairetiche, relazioni separative? Soltanto le operazioni del «non» disgiuntivo?

Ma in che senso il «non» potrebbe congiungere? Certamente non potrà riuscirvi nascondendosi nell'apparenza esteriore di un enunciato (Io si è accennato nel primo paragrafo); «Dio è immortale» equivale a «Dio non è mortale»; in questo esempio, e in molti altri dello stesso tipo, egualmente triviali, il «non» svolge una funzione separativa.

Fino a quando l'identità viene pensata come la relazione che un ente ha unicamente con se stesso, il «non» rimane un disgiuntore. Ma se l'essere è *dunamis*, e il logos è la via d'accesso più eminente all'essere, allora il pensiero filosofico non potrà sottrarsi a un'indagine sulle relazioni più ampia di quella condotta nel *Sofista*: sempre che sia animato da quel desiderio di verità, di cui dichiara di essere una delle più elevate incarnazioni, e sempre che l'obiettivo rimanga quello dichiarato in questo dialogo, pervenire alla scienza degli uomini liberi (253 c 7). Che

cosa significa qui *libertà*? Lo svincolarsi da qualunque finalità immediata e visibile? Senza dubbio, questa è una prima caratterizzazione della ricerca filosofica: dagli enti all'essere, dalle proprietà empiriche agli universali ontologici formali, i generi supremi.

Ma non basta: come si è detto, più in alto degli universali sta la possibilità del conflitto: nell'essere e nel logos. La *dunamis* è modo, va pensata come modo. Più in alto dell'identità stanno i modi di identità.

Che cos'è il «non» per gli uomini liberi? Semplicemente un disgiuntore? Oppure la possibilità di oltrepassare se stessi, di scindersi, di determinarsi in relazione a un'altra identità? La possibilità maggiore del «non» è la non-coincidenza di un individuo con se stesso – la possibilità (o la libertà) di interpretare il «non» come un congiuntore scissionale<sup>5</sup>.

### *Bibliografia*

Bottirotoli, Giovanni. *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013.

Brontë, Emily. *Cime tempestose*. Trad. Antonio Meo. Torino: Einaudi, 1992.

<sup>5</sup> Un solo esempio per quanto riguarda la differenza tra relazioni disgiuntive e congiuntive. In un passo di *Cime tempestose*, invitata a chiarire i suoi sentimenti, Catherine li esprime fondamentalmente in questi due enunciati: «rispetto a Edgar, io sono io» – «rispetto a Heathcliff, io sono Heathcliff» (93). In questo secondo caso, il verbo *essere* contiene una negazione: un *non* che congiunge e, per congiungere, necessariamente scinde.

Dunque Frege aveva ragione nel diffidare della distinzione tra giudizi affermativi e negativi: ma aveva torto nel credere che, affermativi o negativi, i giudizi appartengono alla logica disgiuntiva.

- Frege, Gottlob. “La negazione” [1918-19]. *Ricerche logiche*. Trad. Roberto Casati. Milano: Guerini e associati, 1988.
- Heidegger, Martin. *Il “Sofista” di Platone* [1924-25]. Ed. Nicola Curcio. Trad. Nicola Curcio *et al.* Milano: Adelphi, 2013.
- Kant, Immanuel. *Critica della ragion pura* [1781-87]. Trad. Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo Radice, rivista da Vittorio Mathieu. Roma-Bari: Laterza, 1969.
- Parmenide. *Sulla natura*. Ed. Giovanni Reale. Milano: Rusconi, 1998.
- Piaget, Jean e Bärbel Inhelder. *La genesi delle strutture logiche elementari. Classificazione e seriazione* [1959]. Trad. Anna Corda. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- Platone. *Opere complete*. vol. II (*Cratilo, Teeteto, Sofista, Politico*). Trad. Attilio Zadro. Roma-Bari: Laterza, 1975.
- Virno, Paolo. *Saggio sulla negazione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2013.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Trad. Amedeo G. Conte. Torino: Einaudi, 1980.





FRANCO BRIOSCHI  
E LA FILOSOFIA DELLA CRITICA

*Elio Franzini*

I legami tra la filosofia e la ‘critica’ sono notoriamente antichi, prima ancora che le discipline cercassero una loro definizione per essere inserite in una regolamentata tassonomia dei saperi. Questi legami antichi si rinnovano tutti quanti nell’opera di Franco Brioschi: è nel pensiero anglosassone del Settecento, e in primo luogo con Hume, che il *Criticism*, e la figura del critico, si confonde con le riflessioni teoriche sull’arte e l’immaginazione. Ed è questo senso di ‘critica’, connesso al giudicare, che Kant riprende attribuendogli una funzione centrale nella relazione tra i saperi e le facoltà dei soggetti. Dimensioni che vanno alla ricerca di una loro *definizione* nella consapevolezza *analitica*, che non necessariamente coincide con le molteplici accezioni con cui recentemente si ama definire la filosofia analitica, che le funzioni dell’arte, e i suoi linguaggi, hanno una funzione *strutturale* che non può essere annullata in confusi lirismi. Queste dimensioni sono dunque al centro della riflessione critica di Franco Brioschi, consapevole che questi territori, apparentemente così privi di chiari confini, possono essere conquistati da disordinate e pericolose razzie. Per evitare che ciò accada Leopardi è essenziale anche dal punto di vista metodologico

Gazzettieri infatti sono, per Leopardi, non tanto coloro che usano travestimenti per ingannare gli altri, ma quelli

che vanno «mascherati con una stessa forma di maschera, e travestiti a uno stesso modo, senza ingannare l'un l'altro, e conoscendosi ottimamente tra loro» (“Dialogo di Timandro e di Eleandro” in *Prose* 235). Essi inaugurano, continua Leopardi, una «filosofia de' giornali, i quali uccidendo ogni altra letteratura e ogni altro studio, massimamente grave e spiacevole, sono i maestri e la luce dell'età presente» (“Dialogo di Tristano”, in *Prose* 283). A questo male della modernità Franco Brioschi ha sempre contrapposto ciò che Leopardi chiama un «rider alto», cioè la capacità di affrontare la banalità non con un servile fatalismo imbelles, manierista e ripetitivo, ma con la forza, al tempo stesso ragionevole e passionale, di uno sguardo consapevole, sapendo che «la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso» (“Dialogo di Timandro e di Eleandro”, in *Prose* 236). E, allo stesso tempo, coltivando quella che Kundera chiama «saggezza dell'incertezza» (*L'arte del romanzo* 20), ovvero rifiuto del pensiero unico, consapevolezza che pensare esige una pluralità di punti di vista possibili, mai uccidendo la varietà e le differenze, sapendo che *nuovi* elementi di pensiero non superano né annullano i precedenti.

A un monismo falsificante, a un postmodernismo confuso, a un elogio delle tracce e dei rizomi, bisogna quindi contrapporre il senso specifico del valore gnoseologico della critica (e della filosofia), in modo da evitare quegli ingenui esiti metafisici in cui, come osservava Dal Pra commentando Giulio Preti (altro appassionato di Hume), le funzioni vengono tramutate in oggetti e le strutture vengono tramutate in cose. Un 'empirismo ragionevole' è forse la strada per evitare la filosofia e la critica 'dei giornali' e comprendere che la 'modernità' della critica passa in primo luogo attraverso la sua genesi storica e filosofica.

Lo statuto della 'critica' è certo tema che sembra identificarsi con la modernità, anche se il termine è ovvia-

mente più antico: resta tuttavia associato a un'esigenza 'illuministica' che è forse necessario recuperare dal momento che la 'critica' è stato un evento che ha inciso profondamente nella genesi spirituale europea segnando una consapevolezza nuova: le opere, i fatti, i significati non si affermano da sé, ma sono portati alla luce, con il loro senso e con le loro strutture, nel quadro di un processo, di un percorso, di una genesi, di operazioni soggettive che ne colgano le varie prospettive, che vengono alla luce solo se, corrispettivamente, mutano anche i punti di vista. Ogni tipo di oggetto che deve diventare tema di un discorso razionale, conoscitivo, di una conoscenza scientifica, è il correlato di un atto conoscitivo, di un atto della nostra coscienza. Tale indagine è 'critica' *della ragione*, cioè analisi del suo movimento, della sua *crisi*, della sua sempre rinnovata capacità di *giudicare*, di cogliere le *essenze* delle cose, le qualità che appartengono alle cose stesse e che rendono la cosa tale, così come essa appare ai molteplici punti di vista dei soggetti.

Questo atteggiamento, come insegna Brioschi, non deve andare perduto anche se, nel momento in cui, sulla scia di Hume, la filosofia analitica si impossessa di alcuni spazi della 'critica', ponendosi come monito a non ridurre la filosofia ai fatti fisici o storici, a chiacchiera, a ridondanza poetica o giornalistica. È per evitare queste derive che la critica deve, in via preliminare, specie nei momenti in cui la crisi si manifesta, e si fa più forte l'esigenza del giudizio, *interrogare se stessa*, cioè la ragione che la guida nell'analisi della pluralità dei suoi modi dell'esperienza. Non è, come si coglie nella *Critica della ragion poetica* del 2002, una dinamica autoreferenziale, ma il tentativo di comprendere dove si è persa la strada, dove si è interrotto il cammino, dove l'elogio dei sentieri interrotti si è dissolto in frammenti lontani dai fondamenti stessi del giudicare.

Si può qui affermare, parafrasando Husserl, che è necessario operare non una semplice e ordinata *storia delle*

*idee*, bensì una *storia critica delle idee*: la storia è parte integrante del divenire dello spirito, ma in essa le idee vanno affrontate *criticamente*, cercando cioè di cogliere il loro rapporto con il fondamento stesso del pensiero.

La critica è una disciplina (teorica, filosofica) che vuole scegliere la strada del *giudizio*, ovvero di un pensiero che guarda le cose, le rappresenta criticamente e quindi le *giudica*, cioè le inserisce in un sistema di conoscenze, attribuendo loro proprietà, contesto, dimensione, ecc. Una prospettiva critica è sempre in relazione con una teoria della conoscenza, determinando un campo tematico. Interrogarsi su queste operazioni non significa tipicizzare il mondo e le cose, ma indagare il presupposto di ogni conoscenza possibile e reale, che precede – ne è condizione di possibilità – le singole operazioni conoscitive sui vari aspetti del nostro mondo circostante.

Questa ragione critica, pur non essendo una scoperta ‘moderna’, ha esplorato nella modernità nuovi orizzonti, nuove rappresentazioni, immagini storiche che ne rinnovano la vita e lo sviluppo. In ogni epoca si è convissuto con dinamiche distruttive delle dimensioni originarie della critica. Negli ultimi duecento anni, e in modo sempre più stravolgente nel secolo scorso, queste forze sono, o sono state, i miti del tramonto, della guerra, della terra, del sangue – di un nulla mefistofelico che non sa ritrovare il proprio Faust, e il tutto che egli porta in sé. Sono dunque forze che coniugano la crisi in modo non critico, guardando di essa solo il lato distruttivo, privo di quel suo senso fondativo all’interno del quale vive una dialettica polifonica dove, per dirla con Bachtin, nessun principio prevarica sugli altri.

Opporsi a una critica ‘ideologica’, moltiplicando gli sguardi e la loro possibilità razionale, non è un confuso sincretismo, bensì il tentativo di non vedere nel moderno solo la «libera coesistenza in tutti gli spiriti colti delle idee più dissimili, dei principi di vita e di conoscenza

più opposti» (Valéry, “Crisi dello spirito”, in *Oeuvres I*, 1080). La perdita di senso, come lucidamente ha visto Valéry, della nostra ‘modernità’ si evidenzia quando le differenze si sono così parcellizzate e miniaturizzate da non essere più in grado di trovare un minimo comun denominatore, e da non reperire più, al tempo stesso, le matrici in cui riposano e sono produttive tutte quante le differenze.

La crisi, come scrive Kuhn, nasce di fronte a un’anomalia che non si riesce a giustificare attraverso paradigmi già presenti, e ciò richiede «una nuova immagine del mondo». Il tentativo di rispondere all’anomalia, e di comprenderla, fa sorgere un nuovo paradigma: «la transazione da un paradigma in crisi ad uno nuovo, dal quale possa emergere una nuova tradizione di scienza normale, è tutt’altro che un processo cumulativo, che si attui attraverso un’articolazione o un’estensione del vecchio paradigma», ma piuttosto «una ricostruzione del campo su nuove basi, una ricostruzione che modifica alcune delle più elementari generalizzazioni teoriche del campo, così come molti metodi ed applicazioni del paradigma» (111).

Si afferra così il lavoro della ragione anche là dove essa pare cancellata: il pensiero critico non può porsi senza un’idea ordinatrice dei saperi che ne sappia cogliere i nessi trascendentali, le specificità vissute e le funzionalità operative. Saperi la cui crisi è il riconoscimento delle tensioni produttive che in essi si intersecano. Tensioni che all’interno dell’ideale stesso della scienza (della scienza come ideale di ragione) trovano, per così dire, un ideale di operatività. Nella drammaticità della storia, la critica, come la filosofia, non è l’immagine sbiadita di un conflitto che si ripete, ma un suo essenziale terreno, che manifesta la relazione alla vita nel suo rapporto con la ragione e con la sua capacità normalizzatrice, anche al di là, o al di qua, degli esiti che tale conflitto può avere. Jan Patocka osserva che quando si è su un piano di *Kul-*

*tur*, di civiltà, quando ci si pone in un ambito 'politico', nella polis, allora sorge il pensiero, e sorge come *polemos*, considerato che «lo spirito della polis è lo spirito dell'unità nella discordia e nella lotta». La filosofia è la 'gestione' del conflitto, dal momento che *polemos* è ciò che riunisce ontologicamente gli avversari e «soltanto in questa discordia tonificante sta la vita che coglie veramente la natura delle cose, *to pronein*» (48-49).

L'immagine di una ragione (nata nell'Illuminismo) senza oscurità, senza un substrato simbolico e invisibile, un tormentato rapporto tra immanenza e trascendenza, è una finzione, un'artefatta rappresentazione metafisica, il sogno di uno o più visionari che agisce in base a una mitologia, che nasconde la questione autentica, cioè la duplicità originaria della ragione stessa. Da un lato, quasi banalmente, vi è sempre la mistica della vita, del suo flusso, di tutto ciò che sembra sfuggirle. Dall'altro, il problema del rapporto tra drammaticità storica del mondo e ricerca delle sue condizioni di possibilità conoscitive.

La critica nasce qui, e nasce come ancora oggi si manifesta, al di là dei linguaggi utilizzati per descriverla, cioè come conflitto tra le immagini del mondo, come lotta della ragione per manifestare il senso drammatico della sua duplicità, tra vita e volontà di ordinarla. Il cosiddetto Illuminismo è un essenziale momento storico di emersione di questa coscienza razionale, nel momento in cui nasce un uomo maggiorenne che, come insegna Diderot, afferra la metafisica delle cose, la responsabilità che anima la volontà di rappresentare, ordinare, comprendere, articolare. L'immagine illuminista del mondo non ritiene che il pensiero inizi con l'autocoscienza della rappresentazione e del giudizio, ma con la consapevolezza 'critica' che il significato della filosofia si coglie nel momento in cui *si guarda in volto la vita, l'evidenza, il senso dell'evidenza, il mondo delle cose, con tutti i loro conflitti, anche irrisolti e irrisolvibili*. Guardare significa,

ipso facto, cercare di rappresentare e giudicare, svelando ciò che il pregiudizio, ovvero la volontà di non giudicare, ha tenuto nascosto.

Poco importa determinare se vi sia 'coscienza' in questo processo, e di quale coscienza, o di quale metafisica, si tratti: rimane la scelta di un modello, come Brioschi testimonia, in cui la comprensione dei molteplici livelli di senso del nostro mondo circostante è il significato fondamentale ed essenziale, anche a costo di chiamare tale esigenza *razionalistica*. La ragione non è un mito, bensì uno strumento. La modernità non si identifica con una fiducia assoluta in una ragione rappresentativa, e nelle sue rappresentazioni, bensì ne disegna le possibilità, anche espressive e sentimentali, poste nella rappresentazione descrittiva delle cose, nel loro intrinseco movimento, nella moltiplicazione interpretativa della natura delle cose stesse. Non vi è il culto acritico di una scienza e di un sapere da cui ha inizio la storia, bensì, al contrario, la convinzione che un discorso critico nasce soltanto nel momento in cui si guarda direttamente l'evidenza delle cose.

Non esistono svolte improvvise ed epocali, ma ciò che si è chiamata *modernità*, e che disegna il senso di una ragione fondata sull'incontro tra rappresentazione e giudizio, una ragione critica, ha il suo primo compimento in quella genesi concettuale che trova nel Settecento la sua raffigurazione storica. Il Settecento, per Brioschi il Settecento inglese, è così apertura all'idea di critica, e dunque alla nostra stessa modernità, che ne pone sempre di nuovo il problema: non è l'elogio del vedere razionale, ma la consapevolezza critica che la visione è infinita, e che lo sguardo sulle cose non permetterà mai di afferrarne tutta la complessità e l'intensità. Il soggetto è protagonista, e punto critico, di questo processo, non il suo sovrano: la sovranità è infatti nelle cose stesse.

Questa situazione di fondo va però 'articolata'. Si può adattare alla critica quel che Baudelaire scrive per

la natura e la sua storicizzazione: anch'essa indossa abiti diversi, scopre sempre nuove mode, scende per le strade, rivelando la complementarità tra eternità e contingenza nella definizione di concetti che si credevano assoluti. Il pensiero non è visione oggettiva e autosufficiente sulla realtà delle cose, ma definizione stratificata, nella storia stessa, di forme concettuali la cui struttura segue il movimento e il lavoro stesso della ragione. Essa, appunto, non è un mito illuministico, né un retaggio di un monolitico cartesianesimo, né lo svelamento di una modernità che si annuncia: al contrario, è uno strumento duttile, dialogico, che vede il moderno come pluralità di visioni del mondo e delle cose. Trasformare tutto ciò in contrapposte 'visioni del mondo', in lotta tra *coscienza* e *storia*, non è lo scopo di un atteggiamento *critico*, che cerca non l'unitarietà di uno sviluppo, ma i punti essenziali, le condizioni di possibilità, di una dimensione che non deve perdere la duttilità di una ragione capace di guardare la natura da punti di vista non coincidenti. Nel moderno e nella sua crisi non vi è, quindi, una 'metafisica' unitaria da decostruire, ma la ricerca costante, attraverso varie vie, di 'motivi' che colgano il senso possibile di un rapporto tra i soggetti e il loro mondo circostante, visto come orizzonte da tematizzare, e non come immagine statica, rigida visione del mondo.

Si giunge così a una prima conclusione, sia pure provvisoria. A partire dal Settecento, e in modo esplicito con Kant, la 'critica' è divenuta protagonista della ricerca e, di conseguenza, di un sistema della conoscenza che rinnova il senso paradigmatico della ragione. Una ragione non astratta, che nel farsi esperienza del mondo cerca di rappresentarlo e di interpretarlo, di costruire immagini che ne disegnino un senso al di là della contingenza dei fatti o dell'ingenuità di punti di vista particolari.

Si torna così non solo alle diverse concezioni che si possono avere del mondo moderno, ma anche alla consi-



derazione, per usare le parole di Habermas, che la riflessione teorica su di esso è un discorso incompiuto. È in questa ‘incompiutezza’, e nello scavo delle sue possibilità, che la *ragione critica* di Brioschi diviene essenziale. Un discorso dove la decostruzione, in tutte le sue forme, può forse avere la funzione di non chiudere il sapere in un libro o in ‘fatti’, ma che non può distruggere la forza dialogica della ragione stessa, che nella sua stessa tradizione vive, impedendo il sorgere di un pensiero unico su che cosa sia moderno, Occidente o critica.

Il critico, infatti, per Brioschi, è colui che certo riflette sul proprio metodo, ma che, al tempo stesso, è lettore, seguendo una lezione ancora una volta radicata in Hume. Un critico prende avvio da *descrizioni* e solo su tale base elabora *interpretazioni*, fondandosi, al di là di ogni strutturalismo, ma con attenzione alle *strutture di senso*, sulle caratteristiche formali, sintattiche e semantiche di un testo. Il critico deve dunque raccontare, per Brioschi, come il testo si è fatto, come si fa, come si evidenzia sul piano intersoggettivo, quali sono le linee di forza che lo attraversano, intorno a cui gli altri elementi si aggiungono e si ordinano.

La critica è tuttavia, al di qua di questo elemento strutturale, come si è osservato, un processo *moderno*. Di conseguenza, la letteratura in quanto ‘semantica della finzione’ non è separabile dalla realtà che la circonda, dal suo proprio ‘mondo della vita’. Infatti, scrive Brioschi, non guardiamo mai al mondo come a una semplice somma di stati di cose «ma come a un tessuto inestricabile di stati di cose e *disposizioni*: non solo oggetto di protocolli descrittivi, ma di valutazioni, previsioni, volizioni, decisioni, scelte» (*Critica* 217). Brioschi, a questo proposito, cita Putnam, affermando che nella letteratura vi è la conoscenza concettuale di una possibilità. Si tratta, quindi, in letteratura, di saper collocare il principio di realtà al posto che realmente gli compete, cioè

sullo sfondo di un quadro, e non in primo piano. Per cui, conclude Brioschi, si tratta di un «principio», rispettare il quale è un punto di partenza, non uno scopo: «e così, per converso, dopo averlo visto muoversi e agitarsi tra ‘pezzi’ del nostro mondo smontati e rimontati in guise più o meno riconoscibili, non saremo da biasimare se qualche volta scambieremo il personaggio, questa ombra di parole, per un corpo tutto intero, e le parole per la sua ombra» (*Critica* 218).

È in questo percorso che gli è utile, quasi essenziale, il pensiero di Goodman, autore che permette di evitare i due grandi «pericoli» critici del Novecento, cioè da un lato i dogmi strutturalisti e, dall’altro, con tutte le loro eredità postmoderne, le «nebbie del Pensiero Ineffabile» (*Critica* 14), quell’abuso dell’ermeneutica che ha condotto a vari elogi del mistero, della disseminazione, e via dicendo. Già più volte si alluso, parlando della critica e della sua genesi moderna a una frase centrale nella parabola critica di Brioschi, frase molto goodmaniana, cioè che «solo la ragione può stabilire i confini della ragione» (*Critica* 14).

Per Goodman, come Brioschi sottolinea, «la conoscenza non è rispecchiamento della realtà, né le proprietà delle nostre descrizioni sono proprietà del mondo» (Introduzione XI). Invece, piuttosto, «noi rendiamo conto del mondo attraverso una varietà di *sistemi simbolici*, o linguaggi» e, facendo uso di essi, «costruiamo descrizioni ognuna delle quali ci restituisce non *la* verità, bensì una verità, un aspetto più o meno significativo del mondo» (Introduzione XII). Ne risulta che l’oggetto ha molteplici modi d’essere e di conseguenza i sistemi simbolici attraverso i quali costruiamo le nostre descrizioni differiscono per i loro tratti specifici: ma nessuno garantisce una maggiore vicinanza a una ‘verità’ ontologica di un mondo dato, tutti però confrontandosi, appunto, con un problema *critico*, e gnoseologico. Solo a partire da

questo confronto ogni singola descrizione potrà fornire un autentico contributo di sapere, ciascuna ovviamente nel proprio ambito.

Sono molti i problemi che da qui si sviluppano, e non solo in ambito rigorosamente *analitico*. Goodman è il paradigma di un descrittivismo attento ai sistemi simbolici usati nelle arti che non si risolve in una sterile autoreferenzialità – difetto che spesso si riscontra in molti modelli successivi di cosiddetta «estetica analitica» – ma si presenta invece come ampliamento della conoscenza dell'opera e della sua capacità di *esprimere*. Il termine *espressione* è certo uno tra i più ambigui nell'ambito delle tradizioni critiche ed estetiche, anche se denso di storia nella modernità. Brioschi vede in questo termine di Goodman non un cedimento all'indeterminato, bensì una via «razionale» dove «il lettore è invitato a liberare in tutta la loro pienezza le sue capacità di percezione e di partecipazione fantastica» (Introduzione XVI).

È qui, tuttavia, che il discorso di Brioschi si distacca – e oggi il distacco è ben più evidente di quando le sue parole furono scritte – da Goodman, i cui esiti, come sostiene, saranno «di natura storica e non logica». Per cui, appunto paradossalmente, «il rigore scientifico attraversa l'arte come un mezzo trasparente, e la restituisce alla socialità» (Introduzione XVII). È questo aspetto, allora, che, in conclusione, appare essenziale: una critica della ragione poetica che sfugga ai miti novecenteschi, si chiamino strutturalismo, crisi della ragione, decostruttivismo, tutti riconducibili a una sorta di 'intrascendibilità del linguaggio', per cercare invece il senso 'moderno' della critica, nella precisa consapevolezza che dietro ai simboli non c'è solo il linguaggio che li esprime, ma una stratificata idea di espressione, cioè un mondo di azioni dove «nessuna operazione metalinguistica, neppure la descrizione della sintassi di un sistema, può dunque prescindere dalla nozione di riferimento» (*Critica* 237-238).

La critica può dunque porsi soltanto «nel segno di Chronos», un segno, quello del tempo, dove, come sottolinea Brioschi, «non esiste alcun iperuranio abitato da Idee platoniche o Codici semiotici in grado di produrre al posto nostro l'interpretazione autentica del mondo e dei testi, così non esista alcuna Parola che Parla o Pensiero che Pensa al posto nostro» (*Critica* 270). Se non esiste un pensiero ontologico o ermeneutico in grado di offrire formule interpretative, la critica diviene, nel segno di Hume, e dello stesso Kant, l'esercizio di costruzione di

buoni argomenti a favore delle nostre ipotesi e interpretazioni, tali da persuaderne gli altri e gli altri noi. E se in realtà ci fosse, da qualche parte inesplorata dell'universo, qualche cosa di meglio, più elettrizzante e più esclusiva di questa, e avessimo la ventura di scoprirla, non vedo che cos'altro potremmo fare, ancora una volta, se non cercare buoni argomenti che ne persuadano gli altri, e gli altri noi. La verità è forse che non siamo mai sulla cornice, ma sempre nel quadro. Nulla di male se è questo un turismo tutt'altro che originale, a cui in molte occasioni a molti di noi è capitato di consentire. (*Critica* 270)

Essere nel segno del tempo significa allora essere «nel quadro», cioè a diretto contatto con le *cose stesse* e con i loro sistemi espressivi. L'uso di Goodman, e di apparati formali, non è un fine, bensì un mezzo della critica, e un mezzo necessario per liberarsi dai 'vestiti di idee', cioè da paradigmi precostituiti. È ciò che, in definitiva, sostiene Kant quando rifiuta di applicare stereotipi metafisici (che al suo tempo avevano la forma, anche se non i contenuti, del leibnizianesimo) all'interpretazione dei fenomeni: uscire dal sonno dogmatico significa semplicemente immergersi, sia pure provvisoriamente, in un bagno di sano empirismo, capace di distruggere modelli indifferenti alla specificità delle opere (delle cose, del

mondo, delle sue qualità). La ‘critica’, ed era il punto di partenza, nasce come *Criticism* nel mondo anglosassone ed è la capacità di esercitare il libero arbitrio e i suo ‘rider alto’, senza che ciò comporti un’enfasi eccessiva sull’io e sulle sue dimensioni metafisiche e ontologiche.

Non cambia la prospettiva, e i correttivi per diffidarne, quando ai paradigmi idealisti o neoidealisti, e ovviamente anche marxisti o sociologizzanti, si sostituiscono affiancano o presuppongono quelli che, anche nell’incolvevolezza dell’autore, prendono ispirazione da Heidegger: sempre di rifiuto della ‘critica’ si tratta, se non altro perché tale critica esprime un’epoca dell’immagine del mondo che mette in dubbio le mistiche dell’Essere, così come le sue ineffabili e transeunti tracce, ritenendo tutto ciò la manifestazione di una critica della modernità che rifiuta di cogliere il valore *critico* del moderno.

È questo un errore che Brioschi svela, e al quale reagisce, cercando non le mitologie della modernità (e delle sue definizioni), bensì le sue «assiologie». Ben si sa che la modernità è difficile da definire. È certo che, qualunque storia accurata se ne voglia tentare, si troverà sempre un’obiezione connessa a una dimenticanza. Alla dimenticanza storica va aggiunta la polisignificanza e i vari contesti in cui il termine, con le sue varianti, è stato utilizzato. Anche l’ingresso sulla scena del postmoderno, e la conseguente diatriba, ha contribuito a rendere confusi i piani, mostrando un moderno ‘forte’ contro un postmoderno ‘debole’: affermazione che è vera solo in parte. Proprio di fronte a questa polisemanticità si può allora concludere che muovere la critica *nel segno del tempo* conduce di fronte alla ricerca di un concetto storico che possiede tuttavia precise strutture espressive e che si rivolge a un pubblico dotato di libero arbitrio, cioè che può, a partire dal gusto, giudicare, ovvero *criticare*.

Questo «nuovo», come afferma Brioschi, assume una connotazione assiologica (*Critica* 32), che tuttavia non è

in grado di stabilire un *canone*. Questa instabilità fa però divenire la modernità stessa una «tradizione», «nel senso che i suoi motivi continuano a disporsi e sovrapporsi in costellazioni instabili, ma la loro metamorfosi comincia ad assomigliare allo sviluppo di una combinatoria non più totalmente aperta» (*Critica* 61). In essa, e nella impersonalità che la guida (teorizzata, per esempio, da Eliot e Valéry), vige un diffuso 'sperimentalismo', che richiede non l'ordine di un modello, ma lo sguardo di una *ragione critica*, che comprenda le varie *semantiche della finzione* che la modernità genera.

### *Bibliografia*

Brioschi, Franco. Introduzione. *I linguaggi dell'arte*. Di Nelson Goodman. Trad. Franco Brioschi. Milano: Il saggiatore, 1991. VII-XXIX.

---. *Critica della ragion poetica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

Kuhn, Thomas S. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Trad. Adriano Carugo. Torino: Einaudi, 1962.

Kundera, Milan. *L'arte del romanzo*. Trad. Ena Marchi. Milano: Adelphi, 1988.

Leopardi, Giacomo. *Prose*. Roma: Istituto editoriale italiano, 1929.

Patocka, Jan. *Saggi eretici sulla filosofia della storia*. Trad. Davide Stimilli. Torino: Einaudi, 2008.

Valéry, Paul. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1960.

EXAPTATION E RI-USO:  
UNA CONNESSIONE MANCANTE  
NELLA TEORIA DELLA LETTERATURA

*Mario Barenghi*

*1. Le fortune del bricolage*

Il titolo di questi appunti riecheggia quello di un articolo che trent'anni fa ha segnato una pietra miliare negli studi sull'evoluzione: *Exaptation. A Missing Term in the Science of Form*, di Stephen J. Gould e Elisabeth S. Vrba. L'introduzione del concetto di «*exaptation*» ha infatti contribuito in maniera rilevante al superamento di alcune cruciali difficoltà nella teoria darwiniana – del resto tempestivamente intuite dallo stesso Darwin – riguardo agli stadi iniziali della formazione di strutture complesse. Non c'è dubbio che l'ala offra vantaggi adattativi, perché serve a volare; ma quali vantaggi può offrire un rudimento di ala? Come si concilia la gradualità del cambiamento (la selezione naturale agisce lentamente, nel passaggio da una generazione all'altra) con la discontinuità della funzione? Darwin, cercando una risposta, ipotizza che fra strutture e funzioni non vi sia una corrispondenza biunivoca. Può darsi che una stessa funzione sia svolta, all'occorrenza, da più organi; e che, viceversa, uno stesso organo possa all'occorrenza svolgere più di una funzione. In particolare, non è detto che la funzione attuale di un organo corrisponda alla sua origine. L'esempio proposto, all'altezza della sesta edizione dell'*Origine delle specie*

(1872), è quello della vescica natatoria dei pesci: «un organo originariamente costituito per uno scopo, cioè la funzione idrostatica, può trasformarsi in un organo capace di una funzione completamente diversa, cioè la respirazione» (243). Gould e Vrba hanno fornito una chiara messa a punto teorica della questione introducendo la categoria di «*exaptation*».

L'*exaptation* consiste in una sorta di cooptazione funzionale: una parte di un organismo che si è formata attraverso il meccanismo della selezione naturale adempiendo a una determinata funzione viene a un certo punto adibita ad una funzione diversa. Come ha scritto Telmo Pievani, «il concetto di *exaptation* non sostituisce quello di adattamento, ma lo integra e lo rimodella» (115): il dominio dei caratteri definibili come «*aptations*» può essere così suddiviso in «*adaptations*» (nei casi di corrispondenza originaria con la funzione attuale) e «*exaptations*» (nei casi di conversione a funzioni nuove). Di *exaptation* si parla altresì nel caso in cui la struttura originaria si sia formata «in assenza di qualsiasi ragione funzionale, cioè come conseguenza collaterale di altri adattamenti, come inserzione neutrale rispetto alla selezione, come atavismo o come effetto strutturale» (118). Va ricordato infatti che non tutti i caratteri degli organismi hanno carattere adattativo: la selezione agisce su certi tratti e ne ignora altri – molti altri. È questo il caso, assai dibattuto di questi tempi, del DNA «non codificante», chiamato spesso (non del tutto a proposito) «DNA spazzatura» o «*junk DNA*», che costituisce gran parte del nostro patrimonio genetico. Ma gli esempi potrebbero essere moltissimi. Un caso banale, e davvero a portata di mano, sono i piccoli solchi sui polpastrelli (dermatoglifi) che si formano durante il settimo mese di gestazione: preziosi oggi per inquirenti e *detectives*, ma privi di qualunque utilità biologica.

Il processo dell'evoluzione, come si usa dire, non ha nulla a che vedere con il lavoro metodico e razionale di un ingegnere o di un orologiaio. Piuttosto (per riprendere una metafora su cui varrà la pena di soffermarsi) assomi-



glia al *bricolage*: cioè a un'attività empirica, contingente, estranea a ogni pianificazione e progettazione. Le accezioni del verbo *bricoler* enumerate dal *Trésor de la langue française* delineano un affascinante campo semantico, all'insegna di due idee dominanti: «celle de mouvement de va-et-vient» (in origine, *bricole* era detta una specie di catapulta) e «celle de la ruse». Un andirivieni, un aggirarsi casuale o intenzionale, sospeso tra il vagare senza meta e il ricercare un varco; un arrangiarsi, insieme ingegnoso e improvvisato, abile e dilettantesco; un rimbalzare che assomiglia ora all'abbandonarsi alle circostanze, ora al giocare d'astuzia. Ecco l'elenco: «Passer d'une occupation à une autre, se livrer à toutes sortes d'activités, de métiers peu rentables»; «Exécuter chez soi de petits travaux qui réclament de l'ingéniosité et de l'habileté manuelle»; «Arranger, réparer, fabriquer en amateur»; «Ricocher»; «Aller de côté et d'autre»; «Passer adroitement entre les buissons, les arbres»; «Faire des zigzags en marchant»; «Ruser, manœuvrer sournoisement».

Una doverosa precisazione. Tra gli assunti fondamentali della teoria dell'evoluzione è l'assenza di qualunque teleologia. Le mutazioni genetiche che alimentano i processi selettivi non mirano a scopo alcuno. D'altro canto, poiché l'effetto prodotto dalla selezione naturale è di privilegiare i cambiamenti vantaggiosi in termini di sopravvivenza e riproduzione, ci viene spontaneo rappresentare gli avvenimenti in termini più o meno larvamente finalistici. Così, ad esempio, può capitare di parlare di un organo che si è formato *per fare qualcosa*, come se a originarlo fosse un'intenzione, mentre il nesso logico è inverso: la sua formazione è la conseguenza del fatto che è risultato utile a fare qualcosa. Con ogni evidenza, qui è in gioco lo stesso condizionamento (linguistico, mentale, percettivo) che ci induce a dire che il sole sorge e tramonta, benché sappiamo benissimo che il sole è fermo ed è la terra a girarci intorno. Allo stesso modo ci viene più facile dire che un tratto si è

sviluppato per svolgere una funzione, anziché dire che la funzione è l'effetto per il quale esso è stato selezionato.

Tant'è: l'antropomorfismo è una tendenza difficile da contrastare, quale che sia il grado della nostra consapevolezza al riguardo. Così è accaduto che fra gli esperti di evoluzione si sia diffuso, per rappresentare le modalità attraverso cui opera il meccanismo della selezione naturale, il ricorso alla metafora del bricolage. A usarla per primo è stato il biologo François Jacob (premio Nobel 1965 per la medicina insieme a Jacques Monod e André Lwoff), in un brillante intervento intitolato appunto *Evoluzione e bricolage. Gli «espedienti» della selezione naturale*. Interessante è tuttavia che a sua volta egli la desuma da un altro autore, cioè da Lévi-Strauss. Nel cap. I del *Pensiero selvaggio* Lévi-Strauss illustra il tipo di conoscenza propria dei cosiddetti primitivi, per il quale conia la definizione di «scienza del concreto». Al pari della scienza comunemente intesa, la scienza del concreto si fonda sull'attenta osservazione e sull'annotazione sistematica di collegamenti e relazioni, e mette capo a una tassonomia. La differenza è che essa opera al livello delle qualità sensibili: somiglianze, associazioni, raggruppamenti vengono definiti sulla base di quanto si può intuire e percepire. I risultati di questo procedimento, in qualche caso, possono trovare conferma nell'indagine scientifica. Ma anche quando ciò non accade, essi conservano un grado di validità empirica abbastanza elevato da consentire a una popolazione di sopravvivere in un determinato ambiente, utilizzando le risorse che offre. Detto in altre parole, la scienza del concreto non rappresenta una fase arcaica dello sviluppo del pensiero, rispetto alla modernità scientifica e tecnologica: bensì un approccio diverso alla realtà naturale, paragonabile a «una sorta di *bricolage* intellettuale».

Il *bricoleur* è capace di eseguire un gran numero di compiti differenziati, ma, diversamente dall'ingegnere, egli non li subordina al possesso di materie prime e di arnesi,

concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto: il suo universo strumentale è chiuso, e, per lui, la regola del gioco consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme via via «finito» di arnesi e materiali, peraltro eteroclitici, dato che la composizione di questo insieme non è in rapporto col progetto del momento, né d'altronde con nessun progetto particolare, ma è il risultato contingente di tutte le occasioni che si sono presentate di rinnovare o arricchire lo *stock* o di conservarlo con i residui di costruzioni e distruzioni antecedenti. L'insieme dei mezzi del *bricoleur* non è dunque definibile in base a un progetto [...]; esso si definisce solamente in base alla sua strumentalità, cioè, detto in altre parole e adoperando lo stesso linguaggio del *bricoleur*, perché gli elementi sono raccolti o conservati in virtù del principio che «possono sempre servire». Simili elementi sono dunque specificati solo a metà: abbastanza perché il *bricoleur* non abbia bisogno dell'assortimento di mezzi e di conoscenze di tutte le categorie professionali, ma non tanto perché ciascun elemento sia vincolato ad un impiego esattamente determinato. Ogni elemento rappresenta un insieme di relazioni al tempo stesso concrete e virtuali: è un operatore, ma utilizzabile per una qualunque operazione in seno a un tipo. (30-31)

La metafora del bricolage, introdotta da Lévi-Strauss per rappresentare un'attività conoscitiva aderente alle percezioni sensibili e volta all'utilizzo pratico, viene recuperata da Jacob per dare un'idea della flessibilità adattativa premiata dalla selezione naturale. Ora, sull'analogia dei due ordini di fenomeni si può discutere; resta il dato che per descriverli si mobilita lo stesso termine. Sia all'evoluzione biologica, sia all'evoluzione culturale viene imputata un'affinità con quell'empirico arrangiarsi, insieme ingegnoso ed estemporaneo, quel darsi-da-fare con quel-che-si-ha-sottomano per affrontare una situazione

contingente: infine, quell'inventare senza progettare che solo nell'era della specializzazione tecnica si è avvertito il bisogno di qualificare con un vocabolo ad hoc (del resto contraddistinto da un risvolto di compiaciuta autonomia e di destrezza sportiva totalmente ignoto all'universale, forzoso arrabattarsi del mondo pre-industriale). *Tinkering*, *bricolage*, *fai-da-te*: forme di cooptazione funzionale, di riciclaggio creativo. Insomma: di ri-uso.

## 2. «*Without culture, no men*»

Tra l'orizzonte dell'evoluzione biologica e lo spazio della letteratura il divario è grande. Indispensabile è fare riferimento a una dimensione intermedia, quella della *cultura*, su cui da sempre si appuntano le indagini degli antropologi. E per questo converrà rivolgersi allo studioso che alla revisione dell'idea di cultura ha contribuito più di ogni altro, cioè a Clifford Geertz. Assunto fondamentale di Geertz è il rifiuto della concezione «stratigrafica» dei rapporti tra fattori biologici, psicologici, sociali e culturali della vita umana:

In questa concezione l'uomo è un composto di «livelli», ciascuno che si sovrappone a quelli sottostanti sostenendo quelli sopra. Analizzando l'uomo si sfogliano gli strati uno dopo l'altro: ognuno è in quanto tale completo e irriducibile, e rivela sotto di sé un altro strato, di tipo completamente diverso. Sfogliando le forme variegata della cultura, si trovano le regolarità strutturate e funzionali dell'organizzazione sociale; sfogliando anche queste a loro volta si trovano i fattori psicologici di base – i «bisogni fondamentali» o comunque li si chiami – che le sorreggono e le rendono possibili. Sfogliando i fattori psicologici troviamo le fondamenta biologiche – anatomiche, fisiologiche, neurologiche – di tutto l'edificio della vita umana. (50)

A questa visione rigidamente gerarchica Geertz oppone un'idea dell'uomo più complessa e flessibile, secondo la quale i diversi livelli si influenzano reciprocamente. In particolare, un rapporto interattivo lega l'evoluzione fisica allo sviluppo culturale. Un importante presupposto è che per «cultura» si deve intendere non tanto un insieme di modelli di comportamento (usi, costumi, tradizioni, abitudini), quanto «una serie di meccanismi di controllo – progetti, prescrizioni, regole, istruzioni (quello che gli ingegneri informatici chiamano “programmi”»)» (58). Ebbene, il tratto distintivo della nostra evoluzione consiste nel fatto che l'uomo, per orientare il proprio comportamento, dipende molto di più di qualunque altra specie dai meccanismi extracorporei di controllo, dai *programmi* offerti dai sistemi simbolici: dal *software* che appunto chiamiamo, sinteticamente, «cultura».

Negli animali inferiori i modelli di comportamento si danno insieme alla loro struttura fisica, quanto meno in misura superiore all'uomo: le fonti di informazione genetica ordinano le loro azioni entro possibilità di variazione molto più ristrette, sempre più ristrette e conchiusive via via che il livello dell'animale scende. All'uomo sono date capacità innate di reazione estremamente generali che lo regolano con molta minor precisione, anche se gli consentono un'elasticità e una complessità molto maggiori e, nelle occasioni in cui tutto funziona come dovrebbe, una maggior efficacia di comportamento. Questa è dunque l'altra faccia del nostro ragionamento: non diretto da modelli culturali – sistemi organizzati di simboli significanti – il comportamento dell'uomo sarebbe praticamente ingovernabile, un puro caos di azioni senza scopo e di emozioni in tumulto, e la sua esperienza sarebbe praticamente informe. (59-60)

Detto in altri termini, a caratterizzare l'uomo è la sua incompletezza. Noi siamo usi celebrare le nostre facoltà

intellettive, e non c'è dubbio che la capacità umana di imparare non abbia paragoni tra le specie viventi. Ma il dato più rilevante è il rovescio della medaglia, cioè l'insufficienza delle risorse corporee:

l'uomo è, in termini fisici, un animale incompleto, non finito; ciò che lo distingue più vistosamente dai non-uomini è la quantità e la varietà di cose che *deve* imparare prima di poter funzionare, piuttosto che la sua pura abilità ad imparare (per quanto possa esser grande). (60)

In sintesi, la conclusione è che una natura umana distinta dalla cultura semplicemente non esiste: «there is no such thing as a human nature independent of culture» (49). Senza cultura, gli uomini non sarebbero dei bruti feroci e aggressivi, né i nobili figli della natura celebrati dal mito settecentesco del *bon sauvage*, né le scimmie dal grande talento potenziale ancora inespresso immaginate a suo tempo dagli antropologi: bensì esseri smarriti, disorientati, incapaci di ordinare il proprio comportamento. Insomma: «casi mentali disperati» (64). Se mi è consentito aggiungere un'analogia, un po' come accade all'ape smarrita, che si lascia morire, pur essendo perfettamente in grado di nutrirsi da sola: la nozione di dove si trova l'alveare (o lo sciame) le è indispensabile per sopravvivere – per *funzionare* come vivente. Così conclude Geertz:

Quel che ci accadde nell'era glaciale è che fummo costretti ad abbandonare la regolarità e la precisione di un controllo genetico dettagliato sulla nostra condotta a favore della flessibilità e dell'adattabilità di un controllo genetico più generalizzato benché naturalmente non meno reale. Per avere le informazioni aggiuntive necessarie per poter agire, fummo obbligati successivamente a basarci sempre di più sulle fonti culturali – il patrimonio accumulato di simboli significanti. Questi simboli non

sono pertanto semplici espressioni, strumentalità, o corrispettivi della nostra esistenza biologica, psicologica e sociale: ne sono i prerequisiti. Senza uomini certamente non c'è cultura; ma allo stesso modo, e cosa più importante, senza cultura non ci sarebbero uomini. (64)

«Without men, no culture, certainly; but equally, and more significantly, without culture, no men». Lungi dall'essere un elemento indipendente e accessorio, un'addizione tardiva, un ornamento infine dell'esistenza umana, la cultura ne costituisce l'indispensabile presupposto. «Questo significa che la cultura, invece di essere aggiunta, per così dire, ad un animale ormai completo, o virtualmente completo, fu un ingrediente, e il più importante, nella produzione di questo stesso animale» (62).

### 3. *L'ambiente e la parola*

Se ora proviamo a ragionare sulle ripercussioni di tutto quanto detto finora in termini di teoria letteraria, la prima cosa che balza all'occhio è l'improprietà del termine «letteratura». Disturba, innanzi tutto, la compromissione etimologica di *littëra* con l'idea di scrittura, incisione di segni, grafia, che delimita la dimensione del fenomeno a certe aree del mondo e a pochi millenni, laddove la scala temporale dell'avvento di *Homo sapiens* è molto maggiore. Inoltre, troppo spesso ci si dimentica che l'idea di letteratura come attività esteticamente orientata risale al Settecento, cioè a meno di tre secoli fa. In precedenza si parlava di «*humanae littërae*» (idea molto più vasta, che comprendeva anche la retorica, la filosofia, giurisprudenza) ovvero di «generi» (idea assai più ristretta), come la tragedia, la commedia, l'epica, la satira; soltanto nell'età dei Lumi prende forma la nozione di letteratura modernamente intesa come *corpus* di testi destinati a una

funzione estetica (Brioschi, *Tradizione* 5-22). Piuttosto che di «letteratura», meglio sarebbe parlare di «poesia», nel senso più ampio del termine: un'attività di creazione o composizione verbale del tutto indipendente (in linea di principio) dalla registrazione scritta. Ma in verità il concetto più utile è quello di «discorso di ri-uso», introdotto da Heinrich Lausberg nella sua *summa* della retorica classica (14-19), e brillantemente ripreso da Franco Brioschi, che ne ha fatto un caposaldo della teoria della letteratura (*Mappa* 201-10).

Nel manuale di Lausberg l'antinomia discorso di consumo/discorso di ri-uso (*Verbrauchsrede/Wiedergebrauchsrede*) rimane del tutto interna all'orizzonte retorico. Brioschi la proietta invece sull'intero universo discorsivo, e questa innovazione consente di inserire la teoria letteraria nell'ambito più generale dell'idea di cultura. La letteratura, o la poesia, rappresenta un impiego distinto e specializzato interno al dominio del ri-uso, il quale a sua volta costituisce una specializzazione del discorso. In sintesi, la questione può essere posta in questi termini. Durante il lungo e largamente inesplorato processo che porta gli umani ad investire sempre di più nella comunicazione verbale, a dare al linguaggio forma sempre più articolata, duttile, precisa, e quindi sempre più adeguata (più vantaggiosa) rispetto alle esigenze vitali, prendono corpo usi del linguaggio relativamente svincolati dalla contingenza. Non si parla solo per dare o chiedere un'informazione, per impartire un ordine, per ottenere qualcosa («portami la selce grossa», «affila quella falce», «va' a prendere una chiavetta da 32 giga»): si usa la parola anche per enunciare principî generali, per recitare frasi alle quali sono attribuite particolari proprietà, per imporre regole, per raccontare storie. In tal modo accade che enunciati e discorsi si fissano, si stabilizzano; acquistano consistenza e durevolezza; vengono tramandati e ripetuti tali e quali in situazioni nuove, conservando intatta la loro pertinenza e



validità. Diventano, per dir così, attrezzi verbali, applicabili in una pluralità indefinita di casi.

Un'altra precisazione. Ogni parola, naturalmente, può essere equiparata a uno strumento, che si usa secondo necessità. Né stentiamo a immaginare che in origine molti vocaboli avessero valore olofrastico: anche se (a quanto pare) non soltanto i primati più simili a noi, come gli scimpanzé, ma anche specie con cui abbiamo una parentela alquanto più lontana, come i cercopitechi, sono in grado di formulare messaggi articolati. Per intenderci: non «leopardo!» semplicemente, ma «attenti, leopardo in arrivo!». Un dato sorprendente, pur nella consapevolezza che manca ancora un bel pezzo di strada, dal punto di vista neurologico e linguistico, per arrivare ad avvisi come «In caso di necessità rompere il vetro» o «Indossa la maschera per l'ossigeno prima di farla indossare ad altri passeggeri» (a loro volta assai più rudimentali della più semplice fiaba, proverbio o preghiera).

Per comprendere l'importanza del passaggio dall'enunciazione contingente, estemporanea, che corrisponde a una situazione presente e ben determinata, insomma dal discorso di consumo a quello che chiamiamo discorso di ri-uso, cioè all'enunciato che viene ripetuto, conservato, tramandato, in modo che lo si possa applicare a circostanze anche molto diverse tra di loro (anche se non a *qualunque* circostanza), un gradino intermedio importante ci è offerto dal famoso titolo di Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*. Rileggiamo un passo del libro:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire: «Non siamo venuti a Bergamo per

fare campagna» o «De cosa spussa l'acido solfidrico» per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. (22)

L'unità della famiglia si fonda *anche* sulle parole, sulle frasi. Non a caso la locuzione del titolo ha avuto tanta fortuna. In verità la Ginzburg ha portato alla luce un principio fondamentale: la capacità del discorso di produrre, rafforzare, garantire la coesione di gruppo. Il «lessico famigliare» di questo libro – che comprende singole parole, sintagmi, modi di dire, frasi vere e proprie, versi o strofe di poesie e di canzoni – ha un valore esclusivamente affettivo. Ma la proprietà coesiva del linguaggio, cioè la sua capacità di creare un senso di unione fra i membri di una comunità, si esplica anche sul piano organizzativo e regolativo. La parte più rilevante dei meccanismi extracorporei di controllo (come dice Geertz), ossia dei *programmi* di comportamento, assolve al compito di orientare il soggetto rispetto alle dinamiche dei rapporti interpersonali. L'uomo, animale *naturaliter* sociale (come riconosciuto fin dall'antichità), si è trovato a spingere la propria socialità oltre i limiti entro i quali bastava la bussola degli istinti (del *software* biologico); e a quel punto è stato necessario ricorrere a strumenti di autoregolazione diversi. Non sappiamo, e forse sarà impossibile accertare, se decisivo sia stato un problema di quantità – l'accresciuto numero dei componenti del gruppo – o di qualità – il grado di cooperazione richiesto per sopravvivere. Sta di fatto che la convergenza fra evoluzione biologica ed evoluzione culturale è stata indirizzata a promuovere e ad alimentare un livello di socialità strepitoso, incomparabile con quello degli altri vertebrati.

In questo processo, il linguaggio ha un ruolo di primo piano. È anche e forse soprattutto attraverso l'esercizio della parola che una pluralità di soggetti si costituisce come organismo, ossia come cellula sociale. In particolare,

i discorsi di ri-uso adempiono a una funzione essenziale di auto-riconoscimento reciproco. Una famiglia, un clan, una tribù, una comunità, una popolazione si definiscono per le leggi che osservano, per le massime che condividono, per le formule rituali che ripetono, per i miti e le leggende che raccontano. L'insieme di queste pratiche verbali costituisce un contesto, o meglio, un *ambiente*: l'ambiente sociale al quale ogni singolo componente è chiamato (in prima istanza) a adattarsi.

Umanizzare l'ambiente: renderlo ospitale, amichevole, abitabile, intellegibile. Ecco una funzione assolutamente primaria ed essenziale del linguaggio. A questo riguardo vorrei narrare un minimo aneddoto personale. Qualche anno fa, durante un pranzo a casa di amici, la conversazione cadde sul tema delle superstizioni popolari. Il più giovane dei commensali, fresco di un esame di Storia della medicina, riferì scandalizzato che, nei tempi passati, alle donne era proibito toccare o innaffiare le piante durante il mestruo, perché altrimenti si riteneva sarebbero appassite. Una sciocchezza, ovvio. Eppure fino a pochi minuti prima avevamo tutti esternato la nostra conviviale ammirazione per le delizie della cucina tradizionale, e celebrato la capacità delle genti contadine di comporre vivande nutrienti e gustose utilizzando con sapienza le risorse del territorio. Ebbene, erano esattamente le stesse genti che coltivavano quell'insulsa superstizione. Ma qui sta il punto. All'origine di una simile credenza non c'era affatto il desiderio di preservare la salute delle piante, bensì l'esigenza di 'adomesticare' un fenomeno strano, poco comprensibile, e perciò conturbante, qual è il ciclo mestruale. E quella proibizione, ancorché priva di qualunque fondatezza scientifica, serviva perfettamente al suo scopo: lo scopo (non agronomico, bensì simbolico e sociale) di neutralizzare un senso di pericolo, costruendo intorno a un dato naturale oscuro – e quindi potenzialmente minaccioso – l'involucro rassicurante di una prassi condivisa. Nella fattispecie, non

un gesto positivo, un'azione, ma l'astensione da una serie di azioni, avvalorata e motivata da un discorso.

Centrale, dunque, il ruolo della parola. E s'intende che lo stesso schema vale per una quantità di liturgie, sacre o profane, religiose o politiche. La funzione dei miti è in molti casi simile a quella della perla prodotta dalle ostriche: un rivestimento destinato a impedire che corpi estranei, frammenti di conchiglia o parassiti danneggino i tessuti. Su questa analogia culmina una delle poesie più belle di Primo Levi, *Meleagrina*.

Tu, sanguinaldo precipitoso e grosso,  
 Che cosa sai di queste mie membra molli  
 Fuori del loro sapore? Eppure  
 Percepiscono il freddo e il tiepido,  
 E in seno all'acqua impurezza e purezza;  
 Si tendono e distendono, obbedienti  
 A muti intimi ritmi,  
 Godono il cibo e gemono la loro fame,  
 Come le tue, straniero dalle movenze pronte.  
 E se, murata fra le mie valve pietrose,  
 Avessi come te memoria e senso,  
 E, cementata al mio scoglio, indovinassi il cielo?  
 Ti rassomiglio più che tu non creda,  
 Condannata a secernere secernere  
 Lacrime sperma madreperla e perla.  
 Come te, se una scheggia mi ferisce il mantello,  
 Giorno su giorno la rivesto in silenzio. (572)

Intrinsecamente silenziosa l'attività del mollusco; silenziosa solo in senso letterale quella della scrittura, qui implicitamente evocata. Nella poesia, è vero, l'interlocutore dell'ostrica perlifera è un umano non meglio identificato. Ma nel risvolto del volume *Ad ora incerta*, firmato dall'autore, si ricorre allo stesso verbo – *secernere* – per designare l'attività di comporre testi poetici.

In tutte le civiltà, anche in quelle ancora senza scrittura, molti, illustri e oscuri, provano il bisogno di esprimersi in versi, e vi soggiacciono: secernono quindi materia poetica, indirizzata a se stessi, al loro prossimo o all'universo, robusta o esangue, eterna o effimera. (517)

Un'immagine lontana quanto più non si potrebbe dall'idea di creazione ispirata. Non una libera realizzazione spirituale, la poesia, bensì la risposta istintiva a un impulso: di fatto, un cedimento della ragione (*soggiacciono!*) a un moto non razionale. Insomma, come la *Philobrya meleagrina* emette all'occorrenza  $\text{CaCO}_3$  fino a produrre una forma sferica, così ai *sapiens* capita di generare discorsi contraddistinti da cadenze particolari, memorabili, durature: oggetti verbali intesi a reggere al tempo, se non proprio quali monumenti più duraturi del bronzo, giusta l'orgogliosa rivendicazione oraziana, capaci di sfidare la furia degli elementi e il logorio dei secoli<sup>1</sup>, almeno come una struttura di carbonato di calcio in grado di preservare per qualche tempo l'integrità di fibre sensibili. Identico, a conti fatti, l'obiettivo: migliorare le condizioni di vita – o di sopravvivenza.

Credo sia difficile sopravvalutare l'affinità funzionale tra gli utensili e le parole. Anche il linguaggio è una risorsa che serve ad affrontare le difficoltà e a trovare soluzioni ai problemi. Non esiste popolazione umana che non s'impegni a rimodellare l'ambiente in cui vive, edificando rifugi, aprendo passaggi, segnando percorsi (e così via: abbattendo alberi, scavando buche o fossati, costruendo trappole, zappando la terra). Nel fare tutto questo, contemporaneamente, essa ridefinisce l'ambiente in termini simbolici. Ne parla e, parlandone, lo ricrea. Costruisce uno

<sup>1</sup> «Exegi monumentum aere perennius, / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo inpotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum» (Orazio, *Carmina*, III, 30, vv. 1-5).

scenario culturale: configura lo spazio e il tempo della vita comunitaria. E, ciò facendo, dà forma anche a un paesaggio di parole.

Il pioniere degli studi sui contesti acustici, il musicologo canadese R. Murray Schafer, ha coniato qualche decennio fa il geniale neologismo «*soundscape*», tradotto in italiano con la formula «paesaggio sonoro». Ebbene, io credo che la teoria della letteratura non possa esimersi dal fare riferimento al «paesaggio verbale» di una cultura, al suo (per dir così) ecosistema linguistico: che comprende naturalmente un «paesaggio di storie» (è già stato coniato da tempo il termine «*storyscape*»), ma che non può essere circoscritto all'attività del narrare. Da questo punto di vista, l'attuale fioritura di studi sul cosiddetto *storytelling*, benché di straordinario interesse, specie in alcuni risultati – penso soprattutto a Brian Boyd – mi sembra, rispetto all'orizzonte della teoria letteraria, tendenzialmente limitativa.

L'elemento che ancora ci manca per chiudere il cerchio dell'argomentazione – la connessione fra bricolage e riuso – è per la verità abbastanza intuitivo. La trasmissione dei tratti culturali è un processo molto più accelerato rispetto alla trasmissione dei caratteri biologici, sia perché non vincolato al ritmo lento della riproduzione, sia perché comporta l'intervento intenzionale di soggetti umani e la diffusione in orizzontale dei tratti. Comune, tuttavia, è il condizionamento di partenza. Non si ricomincia mai da zero, non si può fare tabula rasa. Il dato di base è un organismo esistente, suscettibile di modifiche più o meno rapide, spontaneamente incline ad alterarsi, ma impossibile da rimuovere. Lo si può (provvisoriamente!) conculcare; azzerarlo è pura illusione. Di fatto, anche nell'evoluzione della cultura le innovazioni si innestano su un robusto supporto conservativo: dovuto non a una costrizione anatomica, bensì a convenienze psicosociali (su cui naturalmente si potrebbe ragionare a lungo). Per questo è invalso

l'uso di un termine come «tradizione», che contiene l'idea del consegnare, del dare in custodia, come patrimonio da mantenere e 'manutenere', ossia aggiornare secondo necessità. Una tradizione infatti rimane vitale nella misura in cui si dimostra abbastanza duttile da corrispondere alle esigenze presenti. Nella sua essenza, infine, ogni tradizione – compresa quella letteraria – è bricolage: di epoca in epoca, di generazione in generazione, ci si arrangia con quanto si ha sottomano. L'incessante opera di rilettura e di reinterpretazione delle opere e delle forme tramandate altro non è se non un ininterrotto *adattamento*, inteso a renderle spendibili nel contesto attuale.

#### 4. Una storia lunghissima

Non credo sia necessario soffermarsi sul tema della cooptazione funzionale nell'evoluzione di tratti culturali, ovvero – restringendo il campo alla letteratura – alla ripresa variamente declinata e spesso innovativa di temi, testi, forme, vocaboli. Rientra nella normalità dello sviluppo storico che gli stessi elementi siano chiamati in epoche diverse a svolgere diverse funzioni, non di rado lontane da quelle di partenza. Basti pensare alla plasticità dei miti, antichi e moderni; alla vasta casistica offerta della ricezione di opere e autori; alla sterminata gamma dei fenomeni intertestuali; perfino alla storia delle parole. Davvero, non vale la pena di censire le prove a sostegno della pertinenza del concetto di *exaptation* nel campo della cultura. Ma proprio questo è il punto. L'idea stessa di un bricolage evolutivo è il frutto della proiezione sull'orizzonte biologico di una prassi squisitamente umana e *culturale* (nonché, nella denominazione, tipicamente moderna). Beninteso, non c'è ragione di stupirsi. Accade sovente che la comprensione di fenomeni naturali passi attraverso l'astrazione di categorie desunte dalle attività tecniche.

Da questo punto di vista, come dire? *nihil sub sole novi*: si potrebbe perfino sostenere che parlare di bricolage per l'evoluzione naturale è, in quanto estensione semantica, una forma di *exaptation* lessicale (nulla di più 'exattativo' del significato dei vocaboli). Tuttavia a me pare che la concessione *exaptation*/ri-uso abbia qualcosa di importante da insegnarci. E, per dirla tutta, consenta di sgombrare il terreno da qualunque visione pessimista e apocalittica sul futuro della letteratura.

Nell'autunno del 2014 si è tenuto a Erice un convegno, organizzato da Stefano Parmigiani, Telmo Pievani e Ian Tattersall, dal titolo *What made us human?*<sup>2</sup> Nessuno dei partecipanti (genetisti, biologi, paleontologi, psicologi, antropologi, studiosi dell'evoluzione) ha ovviamente preteso di dare una risposta semplice e perentoria a una domanda così formidabile. Da spettatore, mi è capitato tuttavia di fare una riflessione. Se, per parte mia, fossi stato costretto a rispondere, cioè se qualcuno mi avesse intimato di farlo minacciandomi non dico con una pistola ma almeno con una clava – o, in alternativa, se mi fossi concesso un soggiorno prolungato nella cosiddetta Marsala Room del Centro Ettore Majorana – ebbene, alla domanda *What made us human?* io avrei detto: *Poetry! Poetry, of course*. Sarebbe stata una risposta inadeguata, ovviamente: anche un po' provocatoria; sicuramente paradossale. Ma l'inadeguatezza sarebbe dipesa da parzialità, non da fallacia. È molto probabile che la poesia abbia giocato davvero un ruolo decisivo nel nostro diventare umani. Dico «poesia» per semplicità; bisognerebbe dire: un certo uso, certi usi del linguaggio. Usi che potremmo definire proto-poetici, cioè (*lato sensu*) «creativi», produttivi, insigniti di qualità

<sup>2</sup> *What Made Us Human? Biological and cultural Evolution of Homo sapiens*, Erice, 14-19 ottobre 2014 (<https://sites.google.com/site/whatmadeushuman>). Gli atti sono in corso di stampa in un numero speciale del *Journal of Anthropological Sciences* (autunno 2015).



che ne rendono il risultato idoneo a essere trattenuto e conservato dalla memoria, memorizzabile, memorabile. Modi non immediatamente strumentali di servirsi del linguaggio, che danno luogo a discorsi intesi a durare nel tempo, e che perciò possono, nel loro insieme, andare a costituire un equipaggiamento stabile. Discorsi di ri-uso, insomma, *Wiedergebrauchsreden*: oggetti verbali che intervengono nella configurazione dello spazio sociale.

*Poetry*, dunque – poesia – non come creazione ispirata, scintilla divina, ma come strumento di realizzazione attraverso il linguaggio di una propensione profonda alla socialità. O, per essere più precisi: poesia come sviluppo del linguaggio mirato ad attribuire connotati di permanenza e necessità ad una (acquisita) ipersensibilità per la dimensione relazionale. Come elemento determinante, infine, nella costituzione di quella che chiamiamo cultura: ossia della creazione, del consolidamento e della trasmissione di un patrimonio non genetico di regole di comportamento.

A ben vedere, gli scrittori che nei secoli (nei millenni) passati hanno attribuito alla poesia una funzione civilizzatrice coglievano nel segno. Una cruciale differenza corre peraltro fra l'ipotesi che grazie alla poesia l'uomo sia uscito da una presunta condizione di barbarie e l'idea che la poesia sia entrata in gioco nella formazione dell'uomo in quanto tale. Da questo punto di vista è difficile non pensare ai «bestioni» del Vico: «stupidi, insensati ed orribili bestioni» (569), uomini ridotti dopo il diluvio allo «stato ferino di bestie mute» (517). Da lì discendono, com'è noto, le «umane belve» dei *Sepolcri*; varrà la pena di ricordare che quando il Foscolo discettava sulla genesi coeva dell'inumazione dei morti e delle istituzioni di civiltà (la giustizia, il matrimonio, la religione) mancava mezzo secolo all'annuncio della scoperta di sorprendenti fossili umani nella valle di Neander<sup>3</sup>. I siti di sepoltura si erano

<sup>3</sup> «Dal dì che nozze e tribunali ed are / Dier alle umane belve esser pietose / Di sé stesse e d'altrui, toglieano i vivi / All'etere

già rivelati miniere d'oro per gli archeologi; la paleontologia non esisteva ancora – benché il Vico (sempre lui!) avesse addotto a sostegno delle sue tesi sui giganti «i vasti teschi e le ossa d'una sformata grandezza» scoperti poco tempo prima (565).

Sta di fatto che in questione non è la nascita della civiltà umana, ma la definizione stessa di uomo. L'intreccio fra evoluzione naturale ed evoluzione culturale – ripetiamolo ancora una volta – è un fenomeno che riguarda l'*origine* della nostra specie. Come afferma Clifford Geertz, *without culture, no men*: l'uomo è il risultato di un processo evolutivo nel corso del quale la cultura ha cominciato a interagire con la biologia. È questa la peculiarità dei *sapiens*, e forse dell'intero genere *Homo*: non la cultura pura e semplice, bensì il nesso interattivo tra cultura e biologia. Differenze importanti di comportamento, legate a caratteristiche ambientali, sono state già ampiamente documentate riguardo a varie specie, in particolare fra i primati. Differenze *culturali*, dunque (e va da sé che parliamo di cultura materiale, non di attività simbolica). Ma la storia dell'uomo è diversa.

Tra il modello culturale, il corpo e il cervello fu creato un effettivo sistema di retroazione in cui ciascuno foggiava il progresso dell'altro, un sistema del quale l'interazione tra l'uso crescente degli attrezzi, la mutante anatomia della mano e la espansione della rappresentazione del pollice sulla corteccia cerebrale è soltanto uno degli esempi più vistosi. Sottomettendosi alla guida di programmi simbolicamente mediati per produrre manufatti, organizzare la vita sociale o esprimere emozioni, l'uomo determinò, anche se inconsciamente, le fasi culminanti del suo destino biologico. Letteralmente, anche se senza saperlo, creò se stesso. (Geertz 62-62)

maligno ed alle fere / I miserandi avanzi che Natura / Con veci eterne a sensi altri destina» (*Dei Sepolcri*, vv. 91-96).

L'uomo crea se stesso. La frase suona oltremodo solenne; fa pensare a immensi orizzonti primordiali, atmosfere tempestose e corrusche, sublimi bagliori: l'aura (poetica!?) della demiurgia. Bisognerebbe invece attenersi a una dimensione più prosaica, più laica. L'idea dell'uomo creatore di sé va riportata a stati di necessità che i nostri progenitori si sono trovati a fronteggiare: al bisogno di adeguare ripetutamente la propria attrezzatura cognitiva e comportamentale alle esigenze di una realtà resa sempre più complessa dalla varietà e dalla variabilità degli ambienti, dall'ampiezza del numero dei componenti del gruppo, dalla molteplicità e multiformità delle occasioni di interazione, fomentata sia dallo sviluppo della tecnologia, sia dalla divisione organizzativa dei compiti e delle attività. Fra i tanti problemi, a un certo punto si è posto anche quello di dotarsi di un'attrezzatura simbolica efficiente; e qui il linguaggio ha ricevuto – e restituito – un enorme impulso all'evoluzione umana. Grazie al linguaggio, grazie alla rivoluzione cognitiva di cui il linguaggio è al tempo stesso effetto e causa, i *sapiens* sono riusciti – come dice Yuval Noah Harari nella sua brillante sintesi della storia umana – a «bypassare il genoma» (46), acquisendo una capacità straordinaria di adattamento.

Per questo il futuro della poesia – ripetiamo, un'ultima volta: degli usi letterari del linguaggio – non è in pericolo: perché il suo passato è troppo remoto. Un uso speciale della parola è insito nella nostra struttura antropologica. La nostra mente è, etimologicamente, *poetica*, cioè incline a fare della parola un prodotto manufatto, un bene durevole. Che poi tale prodotto possa assumere valore di merce o di idolo, di utensile o di giocattolo, di surrogato o di talismano, questa è (come si suol dire) un'altra storia.

*Bibliografia*

- Barengi, Mario. "Nothing but survival. On the Origin and Function of Literature". *Understanding Cultural Traits. A Multidisciplinary Perspective on Cultural Diversity*. Ed. Fabrizio Panebianco e Emanuele Serrelli. Berlin: Springer, 2014. 332-344.
- Boyd, Brian. *The Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge: Harvard U.P., 2009.
- Brioschi, Franco. *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*. Milano: Il Saggiatore, 1983.
- . "Tradizione e modernità". *Manuale di letteratura italiana*. Ed. Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo. Vol. III (*Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*). Torino: Bollati Boringhieri, 1995. 5-22.
- Darwin, Charles. *L'origine delle specie*. Trad. Luciana Fratini. Torino: Boringhieri, 1967. Trad. di *The Origin of Species*. London: Murray, 1872.
- Escarpit, Robert. "La definizione del termine 'letteratura'. Progetto di una voce per un dizionario internazionale dei termini letterari". *Letteratura e società*. Ed. Robert Escarpit. Bologna: il Mulino, 1972. 221-232. Trad. di "Essai de définition du terme 'littérature'. Projet d'article pour un Dictionnaire international des termes littéraires ». *Le littéraire et le social*. Ed. Robert Escarpit e Charles Bouazis. Paris : Flammarion, 1970. 259-272.
- Fabietti, Ugo. *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*. Roma-Bari: Laterza, 1999.
- Falcetto, Bruno. "Servono per vivere. Verso un'educazione all'uso della letteratura". *La didattica della letteratura nella scuola delle competenze*. Ed. Giuseppe Langella. Pisa: Edizioni ETS, 2014. 39-63.

- Geertz, Clifford. *Interpretazione di culture*. Trad. Eleonora Bona e Marco Santoro. Bologna: il Mulino, 1998. Trad. di. *Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- Ginzburg, Natalia. *Lessico familiare* [1963]. Torino: Einaudi, 1999.
- Gould, Stephen J. e Elisabeth S. Vrba. “Exaptation. Un termine che mancava nella scienza della forma”. «*Exaptation*». *Il bricolage dell’evoluzione*. Ed. Telmo Pievani. Trad. Chiara Ceci. Torino: Bollati Boringhieri, 2008. 7-53. Trad. di “Exaptation. A Missing Term in the Science of Form”. *Paleobiology* 8. 1 (Winter, 1982): 4-15.
- Harari, Yuval Noah. *Da animali a dèi. Breve storia dell’umanità*. Trad. Giuseppe Bernardi. Milano: Bompiani, 2014. *From Animals to Gods. A Brief History of Humankind*: Kizur toldot ha-enoshut. Or Yehuda: Kinnet, Zmora-Bitan Dvir, 2011. 1<sup>a</sup> ed. in ebraico.
- Jacob, François. *Evoluzione e bricolage. Gli «espedienti» della selezione naturale*. Trad. Daniela Garavini. Torino: Einaudi, 1978. Trad. di “Evolution and Tinkering”. *Science*, n.s., 196. 4295 (Jun. 10, 1977): 1161-1166.
- Koops, Kathelijne, Elisabetta Visalberghi e Carel P. van Schaik. “The Ecology of Primate Material Culture”. *Biology Letters* 12 November 2014 (DOI: 10.1098/rsbl.2014.0508) . Web. <http://rsbl.royalsocietypublishing.org/content/10/11/20140508>
- Lausberg, Heinrich. *Elementi di retorica*. Trad. Lea Ritter Santini. Bologna: il Mulino, 1969. Trad. di *Elemente der literarischen Rhetorik*. München: Max Hueber, 1967.
- Levi, Primo. “Ad ora incerta” [1984]. *Opere*. Ed. Marco Belpoliti. Torino: Einaudi, 1997. T. II. 515-601.

- Lévi-Strauss, Claude. *Il pensiero selvaggio*. Trad. Paolo Caruso. Milano: Il Saggiatore, 1964. Trad. di *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- Malighetti, Roberto. *Clifford Geertz. Il lavoro dell'antropologo*. Novara: Utet, 2008.
- Pievani, Telmo. "Exaptation. Storia di un concetto". «Exaptation». *Il bricolage dell'evoluzione*. 105-26.
- Schafer, R. Murray. *Il paesaggio sonoro*. Trad. Nemesio Ala. Lucca: Ricordi-Lim, 1985. Trad. di *The Tuning of the World*. Toronto: McClland and Stewart / New York: Knopf, 1977.
- Vico, Giovan Battista. "Principi di scienza nuova" [1744]. *Opere*. Ed. Andrea Battistini. Milano: Mondadori, 1990. T. I. 411-971.

## A PROPOSITO DI LATENZA

*Remo Ceserani*

La parola «latenza» (dal latino *latēre*, «stare nascosto», imparentato con il greco *lethe*: «oblivio», e con lontane radici indoeuropee) è presente in tutte le lingue occidentali (è invece specificamente italiana la parola «latitanza», dal latino *latitare*; forse perché siamo un paese di banditi e fuorilegge?).

Il primo a lanciare la parola sul piano culturale è stato, nel 1905, Sigmund Freud (487-90), prendendola dal linguaggio medico (latenza di una malattia) per indicare, in psicoanalisi, il periodo che va dai cinque anni alle prime manifestazioni della pubertà, contrassegnato da una desessualizzazione delle relazioni oggettuali e dalla nascita di sentimenti come il pudore e la repulsione di aspirazioni etiche ed estetiche, conseguenti a un blocco dell'evoluzione sessuale del soggetto. Da allora la parola ha esteso il suo campo di applicazioni: nel 1909 l'antropologo francese Arnold Van Gennep ha distinto, nei riti di passaggio delle società primitive, tre fasi: la separazione o «morte» della precedente condizione, il momento di «latenza» e l'aggregazione o «seconda nascita». Nel 1951 il sociologo americano Talcott Parsons, fondatore della scuola struttural-funzionalista, nel libro *Il sistema sociale*, ha chiamato «latenza» una delle quattro funzioni nei sistemi sociali del cosiddetto AGIL: accanto alla funzione adattiva, quella del raggiungimento dei fini, quella dell'integrazione, la funzione del mantenimento del modello latente. In anni

recenti il termine si è esteso ad altre discipline: in fisiologia sperimentale, «tempo di latenza» è lo spazio di tempo che intercorre fra l'applicazione di uno stimolo e la manifestazione della corrispondente reazione; in informatica, «latenza di risposta» viene chiamato il tempo impiegato da un'informazione per passare da un'unità all'altra di un sistema, in particolare da un sensore al relativo elaboratore.

Siamo, con un concetto come *latenza*, in atmosfera post-strutturalista: al posto della logica binaria (significante/significato, soggetto/oggetto, memoria/oblio, rimozione/affioramento, repressione/liberazione, materializzazione/sublimazione, ecc.) c'è la logica ternaria (che risale alla semiotica di Peirce): nella dualità memoria/oblio o presenza/assenza si inserisce il terzo elemento: la latenza.

È abbastanza nuova l'utilizzazione del concetto di latenza nella teoria della storia (in convergenza con teorie della filosofia e della letteratura). Si tratta di tentativi di muovere oltre le storie della cultura, le storie della mentalità care ai francesi delle *Annales* o agli inglesi di *Past and Present*, le storie quantitative e statistiche.

Dò due esempi interessanti: uno dal campo degli studi storici, l'altro da quello degli studi letterari. La carriera dell'olandese Eelco Runia è esemplare: ha studiato storia e psicologia all'Università di Leida e ha ricevuto un dottorato nel 1995 con una tesi molto premiata intitolata *Die pathologie van de veldslag (Patologia della battaglia. Storia e storiografia in Guerra e pace di Tolstoj)*. Dal 1999 ha lavorato, nelle vesti di psicologo e psicoanalista, come istruttore/supervisore di studenti di medicina. In quegli anni ha pubblicato un secondo libro in olandese, *Waterloo Verdun Auschwitz (La liquidazione del passato, 1999)* in cui cercava di rispondere alla domanda: perché dopo 50/60 anni l'olocausto rimane un passato che non riesce a passare, che funzione svolgono consciamente o inconsciamente gli storici, i romanzieri, i pittori, i curatori di museo, i registi di film nel processo di superamento



di eventi traumatici? Si tratta di una risposta specifica a una tribolazione specifica (colpa, umiliazione, perdita di disinvoltura, senso di discontinuità, esperienza della contingenza) oppure si tratta di un tipo immutabile di lavoro onirico (*Trauerarbeit*)? Dopo qualche anno Runia ha pubblicato un romanzo in olandese che ha suscitato scalpore: *Inkomend vuur* (Fuoco incipiente, 2003) sulla disastrosa missione dei caschi blu olandesi a Sebenico nel 1993. Un secondo romanzo, anch'esso in olandese, è stato pubblicato nel 2008: *Breukylag* (Linea di faglia): ha la forma di un blog e si presenta nella forma di un esperimento per capire come la 'realtà' deve essere seppellita in un testo per tenerla in vita.

All'inizio del 2003 Runia è diventato uno storico e un teorico della storia a pieno regime, come ricercatore nell'Università di Groningen, come frequente visitatore in università americane e partecipante a progetti e colloqui internazionali, come autore di numerosi articoli in rivista, saggi in volumi collettivi, curatore di volumi e libri suoi, in olandese e in inglese. Tra i più significativi i saggi "Presence" (Presenza, 2006), "Burying the dead, creating the past" (Seppellendo i morti, creando il passato, 2007), "Inventing the new from the old – from White's 'tropics' to Vico's 'topics'" (Inventando il nuovo dall'antico – dalle 'tropicche' di White alle 'topiche' di Vico, 2010), "Ein Kurzschluss in der Lustmaschine: Lenin, Geschichte und Evolution" (Un cortocircuito nella macchina del piacere: Lenin, storia ed evoluzione, 2011) e il libro più recente *Moved by the Past. Discontinuity and Historical Mutation* (Mossi dal passato, discontinuità e mutamento storico, 2014), in cui si sforza di collegare fra loro storia degli eventi, storia delle idee e storia dell'evoluzione («gli esseri umani sono animali che hanno preso l'evoluzione nelle proprie mani») e sostiene la tesi che è ormai tempo di riconnettere una filosofia della storia di tipo critico con una di tipo *sostanziale*: «non dobbiamo sollevarci sopra le

cose che si sono svolte nel passato ma piuttosto prendere la strada bassa e cercare di entrare in contatto con quelle che possiamo chiamare le *bowels* (viscere) della storia [...] e tener conto che entrare in contatto con la storia, con quella che io chiamo la *presenza* della storia è molto più difficile che osservarla a distanza, da una prospettiva lunga» (145, trad. mia).

Negli scritti di Runia il significato della parola «presenza» è molto vicino a quello della parola «latenza». Si tratta di una presenza latente. Nel saggio del 2007 egli introduce, per spiegare il suo concetto di «presenza latente», l'immagine del passeggero clandestino su un transatlantico (*stoaway* in inglese), e naturalmente subito la nostra enciclopedia culturale ci consegna la locandina di un film musicale di successo del 1936: *Stoaway*, in italiano *Cin Cin*, diretto da William Seiter, con Shirley Temple nei panni di una piccola orfana, imbarcata clandestinamente su un bastimento diretto a Shanghai, che incontra sulla nave un ricco playboy e risolve i problemi propri e di lui, spingendolo a crearsi una famiglia, che finirà per adottarla.

Runia ricorda che per trent'anni ormai, a partire dal famoso libro di Hayden White, *Metahistory* (1973), la ricerca sul nostro passato ha vissuto sotto l'egida delle teorie della rappresentazione e della narrazione, ma che quelle teorie hanno perso vigore, di fronte a fenomeni come i luoghi della memoria, i traumi dei grandi eventi, le problematiche del ricordo. Secondo lui i difetti della storia narrata e rappresentata derivano dal fatto che essa è guidata soltanto dai processi di «trasferimento del significato». Alla metastoria egli contrappone la «presenza» della storia (il modo «non rappresentato in cui il passato è presente nel presente», "Presence" 1). Ci vuole (e qui recupera Vico) una visione «topica» della storia e una visione «metonimica» della storia (mentre la metastoria, come trasferimento di significato, privilegia la figura della metafora). Detto in termini più semplici: la nuova storia

auspicata da Runia punta alla concretezza, alla densità nel senso in cui l'antropologo Clifford Geertz usava un termine come *thick description* (descrizione densa: 12), alla profondità e stratificazione dei significati anziché al loro allineamento orizzontale nella narrazione, quasi alla presenza fisica (pur se latente) della storia. «La realtà storica viaggia nel bastimento storiografico non come passeggero pagante ma come clandestino. La metonimia, come un passeggero clandestino, come ciò che è assente o inconsapevolmente presente sul piano del tempo, funziona essa stessa come metafora della discontinuità, o piuttosto, dell'intreccio fra continuità e discontinuità» (*Moved by the Past* 29, trad. mia).

L'altro esempio è offerto da un libro di Hans Ulrich Gumbrecht (Sepp, per amici, colleghi e studenti). Si tratta di uno studioso molto noto e alcuni dei suoi libri sono tradotti anche in italiano. Si tratta di un filologo romano, che ha fatto studi in Italia e Spagna, è stato allievo di Jauss e ultimo rappresentante della cosiddetta Scuola di Costanza, promotrice della critica della ricezione, si è poi trasferito in America, come professore a Stanford, ha ripudiato l'eredità di Jauss e ha allargato di molto i suoi interessi e ambiti di studio: verso gli studi culturali, verso il recupero della storia della filologia, verso l'ermeneutica e contro l'ermeneutica, verso il recupero della filosofia di Heidegger, verso l'esistenzialismo di tradizione francese. Ha anche vissuto una trasformazione ideologica: dal ribellismo di sinistra giovanile a un certo conservatorismo in età matura. Fra i suoi libri più noti: *In 1926: Living at the edge of time* (Nel 1926: vivendo al margine del tempo, 1997); *Corpo e forma: letteratura, estetica, non-ermeneutica* (2001); *Production of presence: what meaning cannot convey* (Stanford 2004); *Stimmungen Lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur* (Leggere le *Stimmungen*: su una realtà nascosta della letteratura, 2011); *Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie: Dimensionen von*

*Latenz* (Pragmatica centrifuga e ontologia ambivalente: Dimensioni della latenza, 2011). Spesso in questi libri si è soffermato su concetti come «presenza», «latenza» o l'intraducibile tedesco «Stimmung» (atmosfera, clima, sentimento vago di una percezione). In un libro come *1926* ha cercato di ritrovare il clima di un'intera epoca storica, scegliendo un anno su cui concentrarsi. Quando la Harvard University Press ha commissionato a David E. Wellbery e Judith Ryan una nuova storia della letteratura tedesca (2004), Gumbrecht, che ha lavorato come consulente, ha incoraggiato gli autori a organizzare il libro sulla base di date significative, «presenze» simili a quelle che lui stesso aveva messo in opera con il libro sull'anno 1926.

Ora, nel libro più recente, intitolato nell'edizione americana *After 1945. Latency as origin of the present* (Dopo il 1945. Latenza come origine del presente; ne esiste anche un'edizione tedesca, uscita l'anno precedente), ha fatto una mossa anche più arditamente: ha cercato di ricostruire la *Stimmung*, soprattutto in Germania, degli anni immediatamente successivi alla guerra, mescolando ricordi autobiografici, evocazione di fatti storici, testimonianze letterarie, tutti sotto il segno di una presenza clandestina, di una clamorosa latenza, fatta di buchi neri e imbarazzi del ricordo.

Per esempio: egli, nato nel 1948 in una famiglia medio-borghese e simpatizzante del nazismo, ricorda i canti di Natale sotto l'albero nella casa di campagna del nonno nell'immediato dopoguerra, la visione di un carro armato americano che per sbaglio ha ridotto in poltiglia un'automobile tedesca con i suoi passeggeri, l'album della nonna da cui sono state strappate (lasciando dei vuoti latenti) alcune fotografie (imbarazzanti?) dell'anteguerra. Oppure: ha recuperato la prima pagina del giornale di Monaco, la *Süddeutsche Zeitung* del 15 giugno 1948, con la notizia della riforma della moneta del paese sotto l'occupazione alleata; ha riletto criticamente la lettera di Heidegger del 1947 sull'umanesimo scritta in risposta al filosofo fran-

cese Jean Beufreer sotto l'impressione di lettura del saggio di Sartre *L'existentialisme est un humanisme*; ha ricordato che in quell'anno l'assunzione media di calorie di un cittadino tedesco era passata da 3000 a 900, il numero medio di divorzi da 8.9 per mille nel 1939 a 18 nel 1948.

Le citazioni del *Godot* di Beckett si allineano accanto al *Dottor Živago* di Pasternak, quelle del dramma di Sartre *Huis clos (Porte chiuse)* accanto al dramma di Wolfgang Borchert *Draussen vor der Tür (Fuori, davanti alla porta)*, il Rapporto Kinsey accanto al trattato di Sartre *L'être et le néant (L'essere e il nulla)*, *Don Camillo e Peppone* di Guareschi accanto al film *Some like it hot (A qualcuno piace caldo)* con la Monroe, i verbali del processo di Norimberga accanto al romanzo *Studenti* di Jurij Trifonov, il grosso libro di Curtius sulla tradizione latino-medievale accanto alle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini. Il ricordo di aver seguito, alla radio, nel 1964 il trionfo del pugile Cassius Clay divenuto Muhammed Ali si allinea con quello di una visita, nel 1966, al sito dove si stava costruendo la nuova capitale Brasilia nel paese sudamericano, il ricordo degli anni di impegno politico rivoluzionario e di un arresto durante una manifestazione contro la guerra del Vietnam si allinea con il ricordo della disistima provata a Costanza verso il suo maestro Hans Robert Jauss e, qualche anno dopo, la rivelatrice scoperta che dietro le tante dichiarazioni di fede democratica di Jauss, che a lui giovane assistente suonavano false, si celava una precedente esperienza di ufficiale delle SS.

A un certo punto capita fra le mani di Sepp Gumbrecht la fotografia di una famiglia portoghese, che egli descrive in dettaglio: in piedi da un lato una madre bellissima, sorridente, dall'altro lato un padre dall'aspetto goffo e perturbante e in mezzo, su una sedia una bambina di circa tre anni, vestita alla moda, carina, quasi angelica, ma con un viso che fa pensare che da grande assomiglierà piuttosto al padre che alla madre: Gumbrecht sospetta che ci sia

una storia latente nella foto, di quelle che non si possono inventare: un vero dramma, complicato, forse doloroso, forse la storia di un difetto fisico, di un tradimento, addirittura forse di un delitto.

Gli episodi autobiografici, i ricordi collettivi, i testi offrono gli spunti per una riflessione su una particolare *Stimmung*, una qualità confusa e labirintica dell'atmosfera culturale degli anni del dopoguerra:

Le immagini nella pubblicità del dopoguerra di lame di rasoio sulle guance dei bambini, di mariti violenti, di nonni agitati ci toccano sulla nostra pelle e svegliano al tempo stesso sentimenti di malessere interiore, che non sappiamo come esprimere. Nel doppio significato di contatti fisici superficiali e sentimenti che non sappiamo controllare, le *Stimmungen* formano una parte oggettiva delle situazioni e dei periodi storici. Come tali – vale a dire, come condizioni di una «sensibilità oggettiva» – esse costituiscono una dimensione centrale, anche se largamente trascurata, di ciò che può rendere per noi presente il passato – un immediato e intuitivo presente. (24, trad. mia)

La posizione di questo intellettuale che è nato subito dopo la fine della guerra, ha vissuto l'intreccio di ricordi, dimenticanze e latenze proprio di quel periodo, è abbastanza sconsolata:

Mentre sembra che ci siano ormai ben pochi fatti ancora da scoprire attorno all'Olocausto – quando l'essenza della natura umana fu rivelata nel modo più estremo – un film come *Bastardi senza gloria* di Quentin Tarantino può provocare notti insonni a milioni di spettatori, costringendoli a considerare se comprensione, perdono e riconciliazione – l'elaborazione della storia senza rivalse – saranno mai sufficienti per lasciarsi il passato dietro le spalle, noi, i nostri figli e i nostri nipoti. Qualcosa su quel

passato e su come esso divenne parte del nostro presente non troverà mai un qualche riposo. Ogni tentativo di trovare una soluzione deve cominciare con l'individuare che cosa mai sia stato quel «qualcosa».

Per un certo numero di ragioni, questo libro non cercherà di suggerire una tale «soluzione». Anzitutto perché, in qualsiasi modo noi definiamo la parola «soluzione», è impossibile evitare una connessione con l'«etico» o addirittura l'«edificante» – e queste sono dimensioni della scrittura e del pensiero con cui io personalmente non mi sono mai sentito a mio agio. E neppure penso che gli insegnamenti umanistici occupino una posizione che renda particolarmente illuminanti o convincenti riflessioni di questo tipo. In secondo luogo tali «soluzioni», ammesso che siano possibili, verrebbero troppo tardi per la mia generazione. L'incapacità di trovare un rapporto stabile con il passato che abbiamo ereditato è stata, credo, la storia delle nostre vite, e non ci rimane abbastanza futuro per liberarci da questo destino. Penso che l'unico scopo più o meno realistico stia nel descrivere il decennio successivo alla fine della seconda guerra mondiale per capire come la *Stimmung* della latenza emerse, si diffuse e, forse, si trasformò con il passare del tempo. (29, trad. mia)

Alla fine del libro Gumbrecht rappresenta se stesso davanti a un quadro di Jackson Pollock: *Numero 28* del 1950 e racconta di esserne «affascinato» e aggiunge «uso la parola 'affascinato' in senso letterale: le tele di Jackson Pollock mi attraggono irresistibilmente [...] e con tale forza che alla loro presenza non riesco a distogliere lo sguardo». Egli descrive attentamente il colore grigio dominante, i rivoli bianchi che coprono chiazze verdi, i molti strati che recano le tracce nere ottenute facendole gocciolare sulla tela dal pittore: tracce che «si addensano in macchie, macchie che sembrano estremamente fragili» (206, trad. mia).

L'interpretazione che Gumbrecht dà del quadro di Pollock è fondata sulla convergenza fra operazione artistica e contesto storico (e cronologico). Il tono dominante del quadro, secondo Gumbrecht e gli autori di una monografia sul pittore, Varnedoe e Karmel (1998), è l'estasi, un'estasi della presenza, che sembra recuperare il senso impersonale della creazione, presentarsi come una «grinza» dell'essere. Come tale essa è in rapporto con il cronotopo tipico della situazione storica, che in quegli anni coinvolgeva sia l'utopia socialista sia il cammino del capitalismo: il cronotopo del progresso, della transizione e della decisione di prendere distanza dal passato. Varnedoe e Karmel hanno descritto la vita di Pollock come «un dramma in tre atti»: «1930-47 egli cerca se stesso; 1947-50 egli trova se stesso; 1950-56 egli perde se stesso» (62, trad. mia). Secondo Gumbrecht c'è una corrispondenza fra il dramma del pittore e la possibile storia del capitalismo. Aggiunge Gumbrecht:

Il capitalismo ha impiegato secoli per emergere, ha goduto un momento di esaltazione quando ha goduto al massimo dei suoi effetti – pressappoco fra il 1970 e il 2001. Ora, come risultato dell'accelerazione dei suoi successi può aver perso il suo contatto con la realtà, cioè con le condizioni necessarie della sua sopravvivenza. Il *Numero 28* di Pollock, come molte delle sue tele, fu prodotto nell'estate del 1950 [quando] Pollock non beveva da due anni. Fu uno dei rari momenti in cui l'estasi del suo processo creativo non dipendeva dall'auto-distruzione. [...] Alla fine l'artista ricadde nella sua abituale schiavitù dell'alcol. Rientrò nella spirale da cui non si riebbe più e che alla fine gli impedì di dipingere. [...] Il *Numero 28* rende visibile la trasformazione del tempo che stava avvenendo quando esso fu dipinto e rende presente per me –coinvolgendomi – il dramma esistenziale degli anni 1950. Esso ci spinge a pensare al potenziale autodistruttivo insito in passato nell'utopia socialista, che potrà forse anche distruggere il capitalismo nel futuro. (208-209, trad. mia)



In queste parole di Gumbrecht (e in molte pagine del suo libro) c'è un'analisi attenta della sua vicenda biografica: dall'utopia socialista all'adesione convinta all'ideologia prevalente nella California della Silicon Valley, ai sempre più insistenti segnali della crisi, non solo del capitalismo finanziario, ma anche di tante certezze nel progresso, a una sensazione profonda delle incertezze esistenziali del presente e infine a un ripiegamento su se stesso, sulle latenze del passato, su quelle che egli chiama le «grinze» della storia (visibili anche nel quadro di Pollock), sulla necessità (qui egli cita le parole di un amico) di rinunciare all'ambizione della grande Storia di dare chiarezza e struttura al tempo e di concentrarsi sull'*hic et nunc*, rinunciando a lasciarsi trasportare verso il passato o il futuro.

Quasi sempre quando contemplo la riproduzione del quadro di Pollock a casa mia in California, qui e ora, il quadro, come ho detto, mi sembra minaccioso, come un vortice mosso da un potere sublime. La minaccia, tuttavia, promette anche di essere assorbita in un conforto tellurico quale non ho mai provato in altri momenti nella mia vita. Solo ora ho capito che qui è dove la mia storia con il tempo ha fine, la mia storia con il tempo che ha avuto inizio attorno al 1950. La storia finisce con il mio sentirmi attratto e al tempo stesso respinto dalla riproduzione del quadro che pende sopra la mia scrivania a casa. Oppure, per essere più precisi, finisce nel mio studio, al terzo piano della Green Library di Stanford, lunedì 14 ottobre 2011 alle 17.26 del pomeriggio, mentre sto descrivendo come sono stato colpito questa mattina da quel quadro. Quel suo lavoro mi riporta indietro al punto in cui questo mio libro è cominciato – agli anni attorno al 1950. Comincio ora a capire meglio il fascino che provo per quel dipinto. Quello che allora appariva in uno stato di latenza, sta all'origine dell'ordine diverso del tempo in cui noi viviamo, ora. (210, trad. mia)

Dalla latenza alla presenza: è questo il percorso che

Gumbrecht ha ricostruito nel suo libro: passeggero non propriamente clandestino sul transatlantico che l'ha portato dalla Baviera del 1950 alla California del 2011.

### *Bibliografia*

- Freud, Sigmund. "Tre saggi sulla teoria sessuale." [1905]. Trad. Mazzino Montinari. *Opere*. Ed. Cesare Musatti. Torino: Bollati-Boringhieri, 1970. Vol. 4. 441-546.
- Geertz, Clifford. *Interpretazione di culture* [1973]. Trad. Eleonora Bona e Marco Santoro. Bologna: Il Mulino, 1998.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1997.
- . *Corpo e forma: letteratura, estetica, non-ermeneutica*. Trad. Pierpaolo Antonello. Milano: Mimesis, 2001.
- . *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- . *Stimmungen Lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser, 2011.
- . "Zentrifugale Pragmatik und ambivalente Ontologie: Dimensionen von Latenz". *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Ed. Hans Ulrich Gumbrecht e Glorian Klinger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011. 9-19.
- . *After 1945. Latency as Origin of the Present*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Parsons, Talcott. *Il Sistema sociale* [1951]. Ed. Luciano Gallino. Milano: Edizioni di Comunità, 1956.
- Runia, Eelco. "Die Pathologie van de veldslag". Tesi di

dottorato. Leiden University, 1995.

- . *Waterloo, Verdun, Auschwitz: de liquidatie van het verleden*. Amsterdam: Meulenhoff, 1999.
  - . *Inkomend vuur*. Amsterdam: Augustus, 2003.
  - . *Moved by the Past: Discontinuity and Historical Mutation*. New York: Columbia University Press, 2004.
  - . "Presence." *History and Theory* 45 (2006): 1-29.
  - . "Burying the dead, creating the past". *History & Theory* 46. 3 (2007): 313-25.
  - . *Breukvlak*. Amsterdam: Querido, 2008.
  - . "Inventing the new from the old. From White's 'tropics' to Vico's 'topics'". *Rethinking History* 2 (2010): 229-241.
  - . "Ein Kurzschluss in der Lustmaschine: Lenin, Geschichte und Evolution". *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Ed. Hans Ulrich Gumbrecht e Florian Klinger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011. 205-23.
- Stowaway*. Dir. William Seiter. 20th Century Fox, 1936. Film.
- Van Gennep, Arnold. *I riti di passaggio* [1909]. Trad. Maria Luisa Remotti. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- Varnedoe, Kirk e Pepe Karmel. *Jackson Pollock*. New York: Museum of Modern Art, 1988.
- Wellbery, David E. e Judith Ryan, eds. *A History of German Literature*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2004.
- White, Hayden. *Metahistory* [1973]. Trad. Pasquale Vitulano. *Retorica e storia*. Napoli: Guida, 1978.



## PAROLE, NON FATTI!

*Giovanni Puglisi*

Dunque, nella filologia deve trovarsi o no la tendenza a una educazione superiore, vale a dire realmente produttiva? È più che presumibile, mi pare; solo che per uno strano processo, nel quale la disciplina si è trovata coinvolta, questa tendenza sembra vittima di una decomposizione generale. *Certo è che la filologia odierna non esercita alcun influsso sulla situazione complessiva della cultura [...] la filologia non fa che dare filologi i quali diventano utili soltanto tra loro.*

Come si vede, i bramani dell'India non stavano più in alto, perciò dai filologi si può attendere di tanto in tanto una parola divina. E davvero noi l'attendiamo: attendiamo cioè che venga fuori un bel giorno da questo meraviglioso ambiente un uomo, per dirci, senza linguaggio erudito e senza orribili citazioni, che cosa gli iniziati scorgano sotto il velame delle loro ricerche, così incomprendibili per noi profani, e se valga la pena di mantenere una casta così preziosa. Dovrebbe essere però qualcosa di giusto, di grande, di ampiamente educativo; non questo elegante giuoco di sonagli col quale a volte ci liquidano nelle gradite lezioni per uditorio «misto». Ma il grande e il giusto che noi attendiamo, pare sia molto difficile da esprimere: qui domina certamente un timore singolare, forse inquietante, quasi si paventasse di dover ammettere che portando alla luce del giorno una buona volta il contenuto puro e semplice di tutto questo apparato, senza i misteriosi attributi del sussiego filologico, senza citazioni, né note, né soliti reciproci complimenti fra grandi e piccoli cultori della materia, *si rivelerebbe una desolata miseria di tutta la scienza, si vedrebbe che questa miseria è diventata sua proprietà specifica.* (Corsivi miei)

Così scriveva nel 1872, nel pieno fiorire della nuova filologia tedesca, Richard Wagner in una lettera aperta al «filologo» – ché tale si riteneva lui stesso – Friedrich Nietzsche. Ricordare questa lettera oggi, costituisce, come è ovvio, una provocazione. Ma fino ad un certo punto, poiché se è vero che la centralità della parola nella società contemporanea sembra non poter essere messa in discussione, è altrettanto vero che la filologia si trova sempre più ai margini del dibattito culturale e i filologi, rinchiusi nell'angusto spazio dello specialismo universitario, appaiono – tranne alcune illustri eccezioni – sempre meno capaci di intervento sul mondo che li circonda.

Come tutti sanno, un filologo è colui che ama – e a causa di questo stesso amore desidera ardentemente conoscere – il *lógos*, quel *lógos* che secondo il Vangelo di Giovanni si trova al principio di tutte le cose, quel *lógos* che è presso Dio e che, addirittura, è Dio. San Girolamo ha scelto di tradurre il termine «*lógos*» con il latino «*verbum*», che racchiude in realtà solo uno dei significati del *lógos* greco, quello specifico di «parola». Ci si aspetterebbe dunque una traduzione italiana del Vangelo di Giovanni che recitasse «in principio era la parola e la parola era presso Dio e la parola era Dio»: ma così non è. L'italiano mantiene il calco arcaizzante sul latino che tutti conosciamo («in principio era il Verbo») perché esso, nel momento stesso in cui richiede al lettore e al fedele uno sforzo di interpretazione, rivela almeno in parte la complessa polisemia dell'originale greco. Il *lógos* non è, infatti, solo la parola, bensì il nesso profondo – e quasi l'identificazione – che lega parola e pensiero, il motore immobile, il principio ordinatore che consente di nominare, conoscere e in buona misura *creare* nella nostra mente la realtà del mondo.

Non è mia intenzione interrogarmi oggi sulla natura del *lógos*, né nella sua accezione più restrittiva di «parola» (che implicherebbe addentrarsi in una disputa che

ha origine almeno nel *Cratilo* di Platone e prosegue fino all'arbitrarietà del rapporto tra significante e significato teorizzata da Saussure e oltre), né tanto meno nei significati più ampi di «relazione» (già in Sant'Agostino), o di «ragione», o di «pensiero» *tout court* (Merleau Ponty scriveva che un pensiero che si appagasse di esistere per sé, fuori dalle difficoltà della parola e della comunicazione, cadrebbe, non appena apparso, nell'incoscienza, come dire che per sé non può esistere). Non sono un teologo, né un esperto di neurolinguistica o linguistica cognitiva: il mio scopo oggi è solo capire se sia possibile confutare pienamente le parole di Wagner, e insieme ad esse il senso di distanza e estraneità che la maggior parte dei cittadini italiani prova al suono della parola «filologia»; il mio intento è interrogarmi su cosa significhi oggi in Italia conoscere e amare la parola, il linguaggio verbale, su che senso abbia, insomma, essere filologi.

Di certo, parlare non si riduce all'emettere suoni, a un movimento della laringe, ma esprime sensi e significati. In particolare, secondo Roman Jakobson, il linguaggio umano assolve a sei funzioni specifiche: espressiva (o affettiva o emotiva), conativa, fática, referenziale, poetica e metalinguistica. La funzione espressiva (o affettiva o emotiva), focalizzata sull'emittente del messaggio, non è – credo – appannaggio esclusivo del linguaggio verbale articolato: basterà pensare al livello, profondissimo, di comunicazione delle proprie emozioni e dei propri stati d'animo che l'uomo è in grado di instaurare con alcuni animali, i cani in particolare. Di fronte a una contraddizione esplicita tra parola pronunciata e espressione del viso o del corpo o tono della voce, un cane sa sempre riconoscere la realtà del nostro stato d'animo... anzi, si può dire che, proprio come tra due innamorati, tra uomo e cane le parole non servono e per lo più imbrigliano e impacciano la comunicazione. Come ognuno di noi avrebbe potuto dire per propria diretta esperienza senza bisogno

di venire ad ascoltare il mio discorso, insomma, la filologia non serve a molto in amore!

In parte diverso è il discorso per quanto riguarda le funzioni fática, metalinguistica e, soprattutto, poetica, incentrate rispettivamente sul canale che si usa per comunicare (le onde sonore, l'udito etc), sul codice (la lingua stessa) e sul messaggio che si intende comunicare: qui la filologia (e con essa la linguistica, la glottologia, la grammatica, l'esegesi) riacquista peso e spazio ma – e lo dico con rammarico – tali funzioni del linguaggio non appaiono del tutto indispensabili nella società contemporanea che, anzi, tende spesso a farne a meno (la comunicazione è sempre più frontale, a senso unico, tra grandi media e singoli ascoltatori, senza un reale bisogno di quel *feedback* cui si rivolge la funzione fática, le riflessioni sulla lingua sono scarse e la grammatica per lo più è ignorata nella comunicazione quotidiana del web e degli sms, e infine, la funzione poetica obbliga i soggetti comunicanti a uno sforzo di interpretazione non compatibile con i ritmi di emissione e ricezione dei messaggi cui siamo ormai abituati).

Le due funzioni del linguaggio che, a mio parere, sono dominanti nella comunicazione della società contemporanea e rispetto a cui il ruolo della filologia si rivela ancora centrale sono invece la funzione referenziale e quella conativa.

La funzione referenziale, incentrata sul contesto del messaggio, è quella preposta alla trasmissione di informazioni, dal prezzo del cibo, alla trama di un film, al contenuto di una legge. È immediata la constatazione di quale inedito potere tale funzione abbia nell'attuale e cosiddetta 'società della conoscenza', che sulla produzione e lo scambio di informazioni e competenze fonda il proprio sviluppo economico. Ma non è tutto. Come il linguaggio, nella mente di ognuno di noi, contribuisce a formare il nostro mondo interiore e il nostro imma-



ginario, così esso, nell'uso che ne fanno i mezzi di comunicazione di massa, attua la *costruzione sociale della realtà*, determina la nostra percezione del mondo, delle sue ingiustizie e disparità come della sua bellezza. In un quadro simile non stupisce, per inciso, il continuo attacco alla libertà di stampa cui si assiste anche nelle società occidentali, come dimostra un recente rapporto dell'UNESCO, che rivela come nel biennio 2008-2009 siano stati uccisi nel mondo 125 giornalisti, per non parlare di quelli minacciati, intimiditi, imbavagliati in vari modi. Tali violenze, del resto, rappresentano solo la punta di un *iceberg* il cui ghiaccio è formato di ben altra materia. Viviamo, in effetti, in una società in cui l'effetto di confusione o di manipolazione, in altre parole la disinformazione, non è determinato dalla quantità di cose che sappiamo, ma dalla mancanza di discernimento tra le varie informazioni che riceviamo ogni giorno: si potrebbe dire che, oggi, la battaglia decisiva per la libertà di informazione – non dirò semplicemente libertà di stampa – si gioca quasi tutta nella cruciale questione della *selezione* delle informazioni.

Il problema della selezione delle informazioni, sia a monte da parte di chi detiene il mezzo di comunicazione di massa (la televisione come anche il *provider* delle connessioni internet), sia a valle da parte di chi fruisce dei contenuti dell'informazione, appare più che mai evidente nello sviluppo del *web*, vittima oggi di una situazione paradossale. In effetti, se da una parte la Rete costituisce la forma di produzione e accesso alle informazioni potenzialmente più democratica e inclusiva (ma ricordiamo sempre che internet è a disposizione di una minoranza della popolazione mondiale e che non a caso uno degli obiettivi prioritari dell'UNESCO è l'universalità dell'accesso allo spazio digitale), dall'altra parte è anche il mezzo più dispersivo e potenzialmente carico di disinformazione. Anche in una Rete che fosse del tutto priva di censure, e il potere dei

*provider* di oscurare i siti per le più varie ragioni non ci fa ben sperare in questo senso, sono moltissimi i problemi che ostano a una fruizione realmente democratica del web: primo tra tutti, il sistema di indicizzazione scelto dai singoli motori di ricerca, che funzionano non tanto sulla base della pertinenza della ricerca, quanto sulla base della popolarità dei siti o del sistema delle *tag* – etichette – che ogni amministratore attribuisce autonomamente ai contenuti della propria pagina web.

In altre parole, chiunque di noi oggi utilizzi Google per una ricerca, si troverà di fronte a migliaia di risultati così ordinati: in primo luogo i collegamenti sponsorizzati, fortunatamente ancora evidenziati, – la cui posizione è dunque determinata non dalla pertinenza ma dal potere d’acquisto dello spazio pubblicitario – in seconda posizione, per numero di accessi, Wikipedia, dalla terza alla ventesima o alla trentesima posizione si troveranno pagine di discussione contenute all’interno di forum o blog personali che per lo più si rimandano – si *linkano* – a vicenda e, solo se avrà avuto la pazienza e la capacità di arrivare oltre i primi venti o trenta risultati, il nostro navigatore riuscirà a reperire qualche informazione degna di questo nome. A questo già grave limite della libertà di informazione sul web si aggiunge poi la frequente inattendibilità delle notizie, non del tutto scongiurata dalla funzione di controllo che dovrebbe essere esercitata dagli stessi utenti.

Qualche tempo fa ho letto un divertente e interessante articolo di Umberto Eco dal titolo “Ho sposato Wikipedia”. L’illustre semiologo raccontava dei suoi inutili tentativi di emendare la pagina di Wikipedia a lui dedicata, che conteneva grossolane inesattezze come la notizia del suo presunto matrimonio con una della figlie del suo editore Valentino Bompiani. Preoccupato delle reazioni di Ginevra o Emanuela Bompiani – e dei loro compagni! – Eco tentava ciclicamente di correggere la pagina, ma

poco dopo, ecco di nuovo apparire lì lo stupefacente stato di famiglia! Il caso autobiografico dava poi al Professore di Bologna lo spunto per interrogarsi sul ‘metodo’ necessario a un qualsiasi fruitore del web per difendersi dai contenuti falsi e tendenziosi: pur non utilizzando mai la parola «filologia», ed è un peccato, Eco consigliava a ogni navigatore della Rete di dotarsi proprio dei più noti strumenti della critica filologica! La collazione, ovvero il confronto tra più fonti (Eco ne consiglia almeno tre, scongiurando in tal modo l’evenienza bédieriana dell’albero bifido!), la critica delle varianti (ovvero la ricerca di discrepanze tra le fonti), l’esclusione delle copie dal novero delle fonti attendibili tramite l’individuazione di errori comuni. Insomma, di fronte alla questione, ormai cruciale per la nostra libertà, del divario sempre più grande tra la tecnologia che abbiamo a disposizione e la cultura necessaria a gestire correttamente e consapevolmente tale tecnologia, uno dei più grandi intellettuali italiani propone di ricorrere alla filologia, intesa non solo nel senso più ampio di *critica*, e cioè di scelta, ma anche nel senso più specialistico di esercizio ecdotico.

Veniamo ora all’ultima funzione del linguaggio, quella conativa, incentrata sul destinatario del messaggio, che diviene oggetto delle capacità persuasive dell’emittente. Fin dall’*Encomio di Elena* di Gorgia si legge «il *lógos* è un grande e potente signore che con un corpo piccolissimo, e che non dà per nulla nell’occhio, porta a compimento le opere più divine: può, infatti, far cessare il terrore, togliere il dolore, infondere il godimento e accrescere la pietà». Poco dopo, prosegue: «la potenza del [suo] incantamento, entrando in intimità con l’opinione dell’anima, la strega, la persuade, la trasforma con la sua fascinazione. Del fascino e della magia si son trovate due arti, le quali consistono in abbagli dell’anima e in inganni dell’opinione». «Inganni dell’opinione»: oggi probabilmente diremmo «propaganda» o «discorso demagogico».

Un grande filologo classico, Luciano Canfora, che costituisce una delle illustri eccezioni all'isolamento dei filologi nominate prima, ha dedicato alla storia della Demagogia – della parola e del concetto – un avvincente libretto, pubblicato da Sellerio. Canfora sottolinea come fin dalle sue prime attestazioni, in Tucidide e Aristofane, l'esercizio della demagogia – letteralmente la guida del popolo e, dunque, la funzione politica precipua delle società democratiche – trovi nel linguaggio il proprio veicolo privilegiato: non a caso, il primo requisito del demagogo nei *Cavalieri* di Aristofane è «il preparar gustosi manicaretti di parole». Dal tempo delle *póleis* greche, l'arte di condurre il popolo nella direzione voluta dall'oratore, fino alla più o meno volontaria rinuncia alla sovranità popolare che è all'origine dei regimi totalitari del Novecento, si è andata progressivamente affinando e oggi, conclude Canfora,

andiamo verso società sempre più demagogiche. La manipolazione involgarante delle masse è la nuova forma di discorso demagogico. Proprio mentre sembra favorire attraverso i media l'alfabetizzazione di massa, esso produce (il paradosso è solo apparente) un basso e torvo livello culturale e un generale ottundimento della capacità critica (“dove tutti sanno poco, e' si sa poco” era l'allarme di Leopardi nel *Dialogo di Tristano e di un amico*). Si tratta dunque di una forma di demagogia altamente perfezionata, per ora non bisognosa della coercizione violenta di tipo paleo-fascista.

E d'altra parte, «un fascismo americano sarebbe democratico, scrisse Brecht nel suo Diario».

Fin dall'antica Grecia, l'unico antidoto riconosciuto al «discorso politico» (da Socrate in poi pienamente identificato con il discorso demagogico) è la verità del discorso scientifico e, innanzitutto, del discorso che scienti-

ficamente svela la menzogna del primo, il discorso filologico. La storia è piena di esempi in cui quella che è stata definita ancora da Canfora, un vero filologo militante, «la più eversiva delle discipline», ha messo a nudo, tramite la critica dei testi, le falsità del potere demagogico, a partire almeno dal caso eclatante dello smascheramento umanista della *Donazione di Costantino*, il più pesante colpo inferto al potere temporale della Chiesa fino alla breccia di Porta Pia.

Gli strumenti specifici attraverso cui la filologia compie tale svelamento sono essenzialmente due: l'interpretazione, tanto della lettera del testo quanto della sua dimensione allegorica, di ciò che *állon agoréui*, che il testo *dice di altro*, e soprattutto la decostruzione, tramite l'esercizio del pensiero critico, dei luoghi comuni del linguaggio. Oggi più che mai è necessario compiere quel passaggio, attuato già da Socrate tramite il *diá lógos*, attraverso il linguaggio e la ragione, e auspicato con forza da Gramsci, dal *sensu comune*, che rappresenta quell'insieme di supposizioni e aspettative che portano a una concezione del mondo assorbita senza criticità, al *buon senso*, inteso come comprensione profonda e critica dell'esperienza. D'altra parte, un *luogo comune* non è altro che l'avvenuta naturalizzazione del discorso dominante in una determinata fase storica, culturale e politica e, non a caso, uno dei più efficaci mezzi della propaganda consiste nel presentare come già avvenuti i cambiamenti che si desiderano attuare: la *globalizzazione* si è realizzata molto prima nei discorsi che nell'economia!

I luoghi comuni del pensiero e del linguaggio oggi si annidano ovunque: tra i banchi di scuola, dove – me lo ha raccontato un amico insegnante di scuola media – alla richiesta della parola corrispondente alla definizione «colui che si sposta continuamente da un luogo a un altro», i ragazzi non rispondono «nomade» ma «clandestino». Si annidano, anche, nel dibattito politico e culturale interna-

zionale, dove alcune espressioni o parole chiave sembrano acquisite per sempre e non più passibili di critica o discussione. Di recente, ho assistito a un'interessante conferenza, nella quale l'oratrice 'osava' mettere in dubbio il fatto che lo sviluppo sostenibile fosse la risposta più opportuna alla crisi ambientale e ai cambiamenti climatici. «Altro che sviluppo, sostenibile o meno», diceva, «bisogna iniziare a parlare di decrescita!». Non so dire se avesse ragione: di certo, è un buon procedimento critico (Cartesio lo insegna) quello di mettere in dubbio un elemento culturale, proprio quando esso sembra ormai acquisito. Ancora una volta la filologia ha una grande lezione da offrire: il metodo filologico, infatti, predica l'assoluta necessità di accordare la preferenza, nella ricostruzione del testo, alla *lectio difficilior* anziché alla *facilior*; alla lezione più difficile, la meno banale, che si rivelerà – quasi sempre – quella giusta. Abdicare alla propria capacità interpretativa e critica del linguaggio significa cadere nella trappola dei luoghi comuni, significa essere sopraffatti dalle argomentazioni altrui, significa essere schiavi.

Rileggo sempre con commozione le parole che don Lorenzo Milani scrisse nel 1956 in una lettera indirizzata al Direttore del Giornale di Firenze:

io son sicuro – scriveva – che la differenza tra il mio figliolo e il vostro non è nella quantità né nella qualità del tesoro chiuso dentro la mente e il cuore, ma in qualcosa che è sulla soglia tra il dentro e il fuori, anzi è la soglia stessa: la Parola. I tesori dei vostri figlioli si espandono liberamente da quella finestra spalancata. I tesori dei miei sono murati dentro per sempre e isteriliti. Ciò che manca ai miei è dunque solo questo: il dominio sulla parola. Sulla parola altrui per afferrarne l'intima essenza e i confini precisi, sulla propria perché esprima senza sforzo e senza tradimenti le infinite ricchezze che la mente racchiude.

L'esclusione sociale degli allievi della scuola di Barbiana, dovuta all'incompetenza linguistica, è apparentemente un problema oramai archiviato nell'Italia più o meno uniformemente alfabetizzata dalla scuola dell'obbligo e dalla televisione. Dico *apparentemente*, perché la questione si è solo spostata sui nuovi poveri, gli immigrati, ma la realtà di fondo resta immutata: la competenza linguistica è stata in passato ed è ancora oggi il primo strumento di egemonia e contemporaneamente l'unico mezzo davvero indispensabile per l'emancipazione sociale.

Da questo punto di vista quanto sta accadendo in Italia, e in particolare nel Nord-est, riguardo ai dialetti è esemplare: richiedere alle donne immigrate la conoscenza del dialetto, anziché della lingua nazionale, come requisito per poter esercitare la professione di badanti è il modo più sicuro di assicurarsi che – costrette nell'angusto spazio di comunicazione ricavato tra la propria lingua d'origine e il dialetto della terra d'accoglienza – le badanti immigrate non possano mai aspirare ad alcun tipo di mobilità né geografica (sarà difficile addirittura farsi comprendere al di là del comune o della frazione o della famiglia in cui lavorano) né tanto meno sociale.

Certo, la varietà delle lingue è una ricchezza da preservare poiché – ne sono ben consapevole – cancellando l'alterità linguistica si cancella anche l'alterità culturale. Come Presidente della Commissione Nazionale Italiana per l'UNESCO sono tenuto a tutelare e promuovere la diversità delle espressioni culturali, ma rinuncerò a farlo, se questo vorrà dire autorizzare l'esclusione dei gruppi sociali più svantaggiati. Anche l'italiano va difeso di fronte alla progressiva espansione dell'inglese, eppure chi di noi, in tutta coscienza, consiglierebbe ai propri figli di non studiare la lingua dominante dell'economia mondiale?

Anche qui ci viene in soccorso Don Milani che scrive: «non basta certo l'italiano, che nel mondo non conta

nulla. *Gli uomini hanno bisogno d'amarsi anche al di là delle frontiere. Dunque bisogna studiare molte lingue e tutte vive*» (corsivi miei): l'italiano come l'inglese, l'arabo come il bergamasco. Perché, prosegue Milani, «è solo la lingua che fa eguali» e, aggiungiamo oggi, è solo la lingua che può consentire un vero dialogo tra le culture, quel dialogo interculturale che è l'unico antidoto al pericoloso luogo comune dello scontro tra civiltà.

Abbiamo visto insieme come la filologia, attraverso la critica delle fonti e una rudimentale stemmatica del web, possa costituire una bussola nel mare in tempesta e nelle acque torbide dell'informazione on line. Abbiamo visto, ancora, come l'interpretazione letterale e allegorica dei testi e la decostruzione dei luoghi comuni del linguaggio consentano di smascherare i discorsi demagogici.

Ora, c'è un ultimo aspetto della scienza filologica e linguistica di cui vorrei sottolineare l'importanza, lo studio etimologico delle parole. Ritornare all'etimologia delle parole, rintracciarne il senso originario, indagarne i significati nascosti e sottesi – ché nell'evoluzione semantica poco si perde e molto resta impigliato – significa recuperare il pieno valore e la forza non solo delle parole, ma anche dei concetti che esse esprimono. Permettetemi una provocazione: nel mondo è necessaria un po' di autocensura. L'illusione di libertà di espressione data dalle continue volgarità, dagli insulti gratuiti, dalle offese discriminatorie che dominano il linguaggio politico e dell'intrattenimento non fa altro che sdoganare pensieri e comportamenti di estrema violenza. Se le parole – come abbiamo visto – costruiscono il pensiero e la realtà sociale, semplicemente *non si può dire tutto*, bisogna ritrovare la responsabilità delle proprie parole, oltre che delle proprie azioni.

Non so se sono riuscito a confutare le parole di Richard Wagner che ho citato all'inizio. La verità è che ora non sono neanche più sicuro che fosse davvero utile confutarle. Wagner, come abbiamo visto, condanna una



filologia che non produce altro che filologi: «Sono i filologi stessi – dice – che si istruiscono a vicenda, presumibilmente per l'unico scopo di addestrare a loro volta soltanto filologi, vale a dire insegnanti di scuola media e professori di università, i quali poi dovranno formare altri insegnanti di scuola media e professori d'università». Ora, io credo che se anche fosse solo questo il ruolo dei filologi, formare insegnanti liberi e autonomi, non manipolabili dalla propaganda e in grado di insegnare a loro volta ai loro allievi, ai nostri figli, la libertà e l'autonomia di pensiero, la capacità di critica e cioè di scelta, fosse anche solo questo – dicevo – il loro compito, difficilmente se ne troverà uno che sia oggi più importante e necessario. E questo è un fatto.

### *Bibliografia*

Bencivinni, Antonio. *Don Milani. Esperienza educativa, lingua, cultura e politica*. Roma: Armando, 2004.

Canfora, Luciano. *Demagogia*. Palermo: Sellerio, 1993.

---. *Filologia e libertà. La più eversiva delle discipline, l'indipendenza del pensiero e il diritto alla verità*. Milano: Mondadori, 2011.

Eco, Umberto. "Ho sposato Wikipedia". *L'Espresso* 4 settembre 2009. Web. 1 dicembre 2015. <[http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2009/09/04/news/ho-sposato-wikipedia-1.15288?refresh\\_ce](http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2009/09/04/news/ho-sposato-wikipedia-1.15288?refresh_ce)>.

Gesualdi, Michele, ed. *Lettere di don Lorenzo Milani, Priore di Barbiana*. Cinisello Balsamo: Edizioni San Paolo, 2007.

Gorgia. *Testimonianze e Frammenti*. Ed. Roberta Ioli. Roma: Carocci, 2013.

Scuola di Barbiana. *Lettera a una Professoressa*. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1967.

UNESCO. *The Safety of Journalists and the Danger of Impunity. Rapporto presentato nel corso della XX-VII sessione del Comitato intergovernativo del Programma Internazionale per lo Sviluppo della Comunicazione, Parigi. 24-26 marzo 2010.*

Wagner, Wilhelm Richard. "Lettera aperta a F. Nietzsche". *La polemica sull'arte tragica*. Ed. Franco Serpa. Firenze: Sansoni, 1972. 245-246.

## ABITARE L'ERRANCE

*Alberto Castoldi*

Jacques Derrida prendendo spunto da una plaquette di Maurice Blanchot, *La folie du jour* (1973) osserva: «Della *Follia del giorno* si possono sviluppare un numero infinito di letture. Ne ho tentata qualcuna e lo farò ancora altrove da un altro punto di vista» (314). Il proliferare delle interpretazioni, che aveva svolto, a partire da *Opera aperta*, una funzione particolarmente rassicurante nei confronti della letteratura, sottraendone la fruizione (l'interpretazione) alla tutela asfissiante degli addetti al culto feticistico del testo, e dilatando praticamente all'infinito la legittimità del suo approccio, ha poi indotto lo stesso Umberto Eco, sgomento di fronte a quanto è potuto traboccare dal vaso di Pandora così scoperchiato, a procedere ad una 'teoria ristretta': non tutte le interpretazioni sono legittimabili (*I limiti dell'interpretazione*, 1990); ma per far questo ha dovuto introdurre una distinzione fra interpretazione e uso del testo. In questo tragitto si racchiude la sostanza della riflessione critica del Novecento, che più di ogni altro secolo s'è affannato nel fornire teorie interpretative, finalizzate, in realtà, ad un quesito più generale: che fare della letteratura? Il commento ai testi era tradizionalmente affidato alla casta dei filologi, l'interpretazione spettava agli studiosi specialistici di estrazione accademica, che con le loro scelte disegnavano le costellazioni dell'universo letterario. Le mappe erano il risultato di approcci metodologici diversi, ma legittimati a questo compito.

Tutto ciò che nasceva nell'ambito della cultura popolare, o meglio in funzione di un pubblico non qualificato, era naturalmente consegnato all'uso puro e semplice, e quindi privo di regole condivise.

Antoine Compagnon in *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998) ha istituito un conflitto fra la teoria della letteratura ed i pregiudizi del 'senso comune', vale a dire, la letteratura come essenza, l'autore come autorità che conferisce un senso al testo, il mondo come soggetto dell'opera, la lettura come dialogo fra autore e lettore, lo stile come scelta di un modo di scrivere, la storia letteraria come sequenza di grandi scrittori, il valore come caratteristica oggettiva del canone letterario. La conclusione dell'indagine era interlocutoria: «Pertanto non ho parteggiato per una teoria piuttosto che un'altra, neppure per il senso comune, ma per la critica di tutte le teorie, compresa quella del senso comune» (312, trad. mia). Il fantasma del 'senso comune' serve a Compagnon per rivisitare le teorie critiche del Novecento, mostrandone in concreto le insufficienze, senza mai prendere posizione, vale a dire che non sappiamo al dunque se l'opera letteraria comporti un'interpretazione e quale; dire che la critica è di per sé un fatto positivo perché costituisce uno stimolo può essere di buon senso, 'senso comune', ma scarsamente illuminante. Non si tratta più, forse, di chiedersi «che cos'è la letteratura», come nel dibattito sartriano, che ha segnato un'epoca, ma di «che fare della letteratura?», stante che siamo tutti perplessi, anche Compagnon, di fronte alla progressiva espulsione dal mercato della critica letteraria, che per molto tempo, forse da sempre ha svolto un fondamentale ruolo di mediazione fra opera e pubblico (Blanchot e Derrida a pochi anni dalla loro scomparsa sono stati praticamente espunti dal dibattito culturale). Perché la critica è divenuta sostanzialmente autoreferenziale, non genera più alcun dibattito di una qualche rilevanza, ed ha come unici destinatari gli studenti universitari, obbligati ad avvalersi dei testi del docente di riferimento? Perché ben

poco del «démon de la théorie» risulta presente nella critica letteraria attuale, che appare spesso come un discorso in libertà e, ciò che forse è più grave, d'impianto regressivo, addirittura pre-novecentesco? Si veda al riguardo il pamphlet corroborativo di Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica* (Einaudi, 2005).

Non si intende qui esprimere la nostalgia per un mondo che è scomparso, e che sicuramente nell'orizzonte attuale dei saperi non ha più ragion d'essere in quelle modalità che lo avevano caratterizzato, quanto di capire perché questo è successo, se era inevitabile e soprattutto da che cosa è stato sostituito. Non intendo neppure io rispondere, almeno non direttamente, a questi interrogativi, ma credo che se non siamo finora riusciti a trovare metodologie soddisfacenti, in grado di saturare i testi, ciò sia dovuto al fatto che per il particolare rapporto che lega scrittura e lettura non comportino un'eshaustività nell'interpretazione. Mi spiego: la critica letteraria, in quanto narrazione, è per l'appunto continuazione del testo narrativo o poetico con altri 'mezzi', ed il testo letterario non è costruito per farsi interprete di verità o per essere decifrato, ma usato. Ogni narrazione critica propone, anche a prescindere da una metodologia, un proprio modello d'uso, che vale per l'appunto non rispetto ad una verità del testo da recuperare (d'altronde ammesso che possa esserci una verità del testo, potrebbe rivelarsi priva di qualsiasi interesse) o ad un senso nascosto da stanare, perché ogni testo letterario è necessariamente legato all'esperienza specifica del lettore, non potendo (non volendo) richiamarsi alla coerenza del discorso scientifico o anche filosofico; perciò stesso ogni testo è depositario, rimbaldianamente, di tutti i sensi possibili che la sequenza delle letture, ed il *bricolage* del lettore è in grado di attribuirgli, ivi compresi gli anacronismi, gli approcci azzardati, che rientrano nell'accezione: «dialogo con il testo» (Machiavelli che rientrato a sera nel proprio studio interroga i classici ed esige da loro delle risposte).

L'uso del testo è la sua unica ragion d'essere, ed invano si è cercato, nel tentativo di rispondere ad una crescente frustrazione nei confronti delle scienze, di elaborare una 'scienza' letteraria, che si è risolta in pratiche come la retorica, i generi letterari, la stilistica, regole e sistemi che ben poco hanno da dire, in quanto essenzialmente tautologici, all'interno del discorso letterario. Che una tragedia rispetti o meno le tre unità, che un poema si adegui o meno alle teorizzazioni dell'epoca che lo vede nascere, indica certo una scelta dell'autore, un condizionamento ricevuto, un vincolo che si è dato, come la scelta di non usare certe lettere in *Perec (intentio auctoris)*, ma non determina minimamente l'uso che noi ne vogliamo fare con la nostra lettura, né, di per sé, l'interesse per l'opera. Il narratore realista può avvalersi di tutti i dettagli che desidera e dilungarsi in descrizioni minuziose o elenchi più o meno cospicui, mentre noi possiamo tranquillamente ignorarli, così come possiamo saltare le lunghe descrizioni di Jules Verne quando ci annoiano o abbiamo fretta. Naturalmente vale anche l'inverso, possiamo essere attratti proprio dalle analisi dettagliate o dalla lettura delle elencazioni, soprattutto quando esse svolgono il ruolo di possibile orizzonte di senso di un'opera, come segnalava splendidamente Maurice Blanchot:

Quei dettagli devono preparare la sensibilità perché al momento stabilito il dramma sia inteso e colto in tutta la sua ampiezza. Bisogna che in quell'istante le minime parole abbiano delle ramificazioni in tutte le parti del dramma, che richiamino e convochino le mille piccole indicazioni precedenti, facendo pesare, grazie a questa forza d'attrazione, tutta la massa del romanzo sulla sua conclusione, trascinando la totalità degli elementi dispersi, delle scene frammentarie, dei piccoli episodi verso la scena decisiva in cui il caso diventa fatalità ed il dettaglio insignificante, simbolo. (208, trad. mia)

Questo mio discorso prescinde ovviamente e intenzionalmente dalla sacralizzazione del testo e dell'autore, nella convinzione che siamo solo noi a creare il testo e l'autore. Si è cercato, nel tentativo di nobilitare i propri interventi, di avvalersi di nozioni scientifiche o magari presunte tali. È usuale al riguardo trovare riferimenti a Matte Blanco (sempre riportando lo stesso esempio, l'intercambiabilità della funzione padre/figlio nel sogno), o allo stadio dello specchio teorizzato da Lacan, o al teorema di incompletezza di Gödel, o ancora al principio di indeterminazione di Heisenberg, e naturalmente alla teoria della relatività. Inutile dire che tutti questi riferimenti, per quanto preziosi di per sé, non incidono minimamente sull'approccio critico, tanto è vero che dopo lo sfoggio esibizionistico non trovano alcuna applicazione nelle analisi di coloro che li citano, restano elementi estranei, proprio perché tali sono.

Ognuno coltiva i propri fantasmi, che avranno sempre la meglio su quelli degli altri, perché rappresentano i nostri desideri, e questo è decisivo nella lettura dei testi, proprio perché quest'operazione non può essere neutra, ma è inevitabilmente ipotecata dalla nostra 'storia'. Cesare Segre, da ottimo filologo, di fronte a delle rovine affida alla propria mente il compito di ricostituire la configurazione dell'edificio prima del crollo; Diderot e Starobinski, al contrario, sono catturati dal fascino della perdita, dalla malinconia, dall'inquietudine del trascorrere del tempo, dalla nuova configurazione assunta dai frammenti. Antoine Compagnon legge un celebre componimento di Baudelaire, *À une passante*, come se fosse un elogio delle strade di Parigi: «La femme, par son allure, immobilise la rue dans son cri. La rue disais-je, est faite femme: la rue est la *passante*» (131), il che magari è normale per chi ha una laurea in ingegneria, ma forse è un po' riduttivo.

La lettura si svolge per ognuno di noi in modo assai diverso, e l'ironico invito di Calvino a sedersi comodamente per poter affrontare con la dovuta tranquillità e concentra-

zione il confronto con il testo è lì ad indicare come questo procedimento sia alquanto improbabile: l'intervento di Proust nel suo scritto sulla lettura ne era già stata una splendida esemplificazione. Si legge nelle condizioni più diverse, talvolta assai disagiate, continuamente interrotti o disturbati da suoni o dalle altrui conversazioni; si legge in preda a stati d'animo di varia natura, curiosità, interesse, ma anche noia, irritazione, in preda alle proprie fantasie, o si procede meccanicamente 'soprapensiero', come quando si guida un'auto in percorsi abituali. Sarebbe peraltro vano pensare di potersi concentrare solo sulle letture facenti parte della formazione culturale dell'autore (la sua biblioteca), oltre che per l'impossibilità di compierle tutte (non tutto ci è noto), per l'impossibilità di memorizzare ed evocare le stesse cose, e per l'impossibilità di allontanare da sé ciò che inevitabilmente convochiamo noi ora da altre letture. Non esiste la lettura 'pura'. Scriveva Roland Barthes a proposito della sua analisi di *Sarrasine*:

Non vi è mai capitato, leggendo un libro, di interrompervi continuamente nella vostra lettura, non per disinteresse, ma al contrario per l'affluire di idee, di eccitazioni, di associazioni? In breve, non vi è mai capitato di *leggere alzando la testa?* (33, trad. mia)

Joseph Conrad dichiarerà a sua volta all'amico Graham il 5 agosto del 1897: «Si scrive soltanto la metà di un libro, l'altra metà è opera del lettore» (I, 370; trad. mia).

Ma ciò che più conta: perché mai dovremmo sacralizzare la scrittura dell'autore, piuttosto che rielaborarla a modo nostro, secondo i nostri impulsi e le nostre esigenze? Tanto più che, come si è detto, questo avviene inevitabilmente, dato che ognuno di noi seleziona segmenti diversi di ciò che legge e li coniuga ad altri presenti nel testo o nella propria mente, a seconda della sua formazione e del suo stato d'animo. Sappiamo, sperimentalmente, che nella visione



filmica vi sono spazi e figure che ognuno di noi elimina nel costruire il percorso cui sta assistendo (non le registra), e che un altro montaggio, sovente assai diverso si somma a quello messo in opera dal regista, montaggio effettuato da noi stessi. Per dare un senso a quanto vediamo, leggiamo, dobbiamo compiere un procedimento di montaggio, selezionare delle parti e ricomporle, per lo più in base a criteri analogici, determinati dalle immagini e dalla scrittura, ma in maniera forse altrettanto rilevante dalla nostra memoria (i frammenti di ricordi evocati), e dalle emozioni, sia quelle suggerite da ciò che vediamo e leggiamo, sia quelle determinate dal nostro stato emotivo contingente, che può nascere da motivi per nulla riconducibili a ciò che stiamo analizzando, dato che possono essere precedenti, così da creare un'aura che presiede alle nostre procedure mentali. Scrive al riguardo Georges Didi-Huberman:

Ma occorre ripetere con Goethe, Baudelaire o Walter Benjamin che l'immaginazione, per quanto *sviante* possa essere, non ha nulla a che vedere con una fantasia personale o gratuita. Al contrario, essa ci fa dono di una *conoscenza trasversale* grazie alla sua forza intrinseca di *montaggio* che consiste nello scoprire – là dove essa rigetta i legami suscitati dalle ovvie rassomiglianze – dei legami che l'osservazione diretta non è in grado di discernere. Antropologicamente, l'immaginazione è anzitutto ciò che ci rende capaci di gettare un ponte tra gli ordini di realtà più distanti, più eterogenei, più incommensurabili. (135)

Se insisto su questo aspetto è perché viene solitamente sottovalutato rispetto ad una concezione del testo come oggetto assoluto, ipostatizzato, univoco. André Green ha, a suo tempo, evidenziato come le attività del leggere e scrivere siano delle operazioni sublimatorie, le pulsioni sono inibite quanto alla meta, spostate e desessualizzate, mentre viene privilegiata la scopofilia:

Il desiderio di vedere è patente nella lettura. La copertina, la rilegatura di un libro è il suo abito [...], quando il libro è sul ripiano di una biblioteca, il suo accesso è facile allo sguardo in cerca di un piacere; quando è posato nella vetrina di una libreria la barriera trasparente accresce la nostra curiosità. (22)

Che cosa ci spinge a leggere, si chiede ancora André Green:

La ricerca di un piacere mediante l'introiezione visiva che soddisfa una curiosità. [...] La scopofilia è la ricerca di un piacere meno inibito, meno spostato, meno desessualizzato. Più affettivo che intellettuale. Un'opera letteraria viene valutata per l'effetto emotivo che provoca nel lettore più che per l'intelligenza che ne emana... Scopofilia quindi più che epistemologia... (23-24)

Leggere, dunque, ha qualcosa del voyeurismo e della complicità; mentre la percezione della scrittura non rinvia, di per sé, che a se stessa, è la sua decifrazione a fornire una rappresentazione:

Leggere un testo è quindi tradurre un assemblaggio sistematico di caratteri che in se stessi non rappresentano nulla. [...] Tuttavia, mano a mano che legge, il lettore vede, ossia si rappresenta ciò di cui il testo tratta. Così è ora il testo che riguarda il lettore – nei due sensi del termine – poiché ciò che egli vede di questa seconda vista, è in sé che egli lo vede, non nel testo. Ed eccolo passato, nel voyeurismo, dalla posizione attiva alla posizione passiva. Si può arrossire alla lettura di un testo come se uno ci guardasse e intuisse ciò che proviamo. (Green 25)

La non governabilità dei procedimenti di lettura peraltro è la stessa che presiede alla scrittura. Aldilà dell'or-

ganizzazione grammaticale e sintattica, ogni scrittura è un *patchwork* che prolifera all'infinito. La funzione paterna autoriale, regolatrice, di fatto non esiste. Melville nell'*Uomo di fiducia* ritiene che lo scrittore non sia tenuto a fornire spiegazioni sul comportamento dei suoi personaggi, dal momento che l'esistenza per prima non spiega mai nulla, la vita non ha bisogno di essere giustificata:

È vero, si può addurre che non c'è nulla che un narratore debba maggiormente curare, come non c'è nulla che un lettore sensato cerchi con più cura, quanto la coerenza del personaggio descritto. Ma benché ciò sembri a prima vista abbastanza ragionevole, a guardar bene non lo è poi tanto. Infatti, come lo si concilia con un'altra esigenza su cui altrettanto si insiste, che cioè, mentre alla narrativa in genere si concede il gioco dell'invenzione, alla narrativa basata sui fatti si richiede che non li contraddica; e non è un fatto che nella vita reale un personaggio coerente è una *rara avis*? Se è così, l'avversione dei lettori di un libro per i personaggi contraddittori, non si può dire che derivi da una sensazione di irrealtà. Piuttosto è originata da un imbarazzo a capirli. (878-879)

Flaubert nella sua polemica contro la scrittura quale copia del reale, giungeva a sostenere che ciò che non ha senso è superiore a ciò che ne ha. L'autore vive in prima persona, nell'impiego della scrittura, un disagio non dissimile da quello dell'Hofmannsthal della *Lettera di Lord Chandos*, non già come disgusto per la pratica della scrittura, ma come consapevolezza d'essere scritto, assai più che di scrivere, nel senso che l'io, non più padrone in casa propria, secondo Freud, non gestisce neppure il proprio discorso. Ne era ben consapevole Kleist, che aveva enunciato la propria perplessità in *Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso*:

Ma poiché io pur ho una vaga idea che ha una sua lontana connessione con quello che cerco, allora, se solo senza esitare comincio da lì, l'animo, mentre procede il discorso, costretto a trovare a quel principio anche una fine, imprime a quell'idea confusa piena chiarezza, cosicché, con mio stupore, la conoscenza è lì pronta con la fine del periodo. Vi mescolo suoni inarticolati, tiro in lungo le congiunzioni, uso magari un'apposizione dove non sarebbe necessaria e mi servo di altri accorgimenti che allunghino il discorso, per guadagnare il tempo occorrente a fabbricare la mia idea nell'officina della ragione. (991)

Più vicino alle posizioni di Hofmannsthal risulta Tolstoj in una lettera a Strachov del 26 giugno 1876, laddove spiega la sua difficoltà nel far coincidere pensiero e scrittura, nel collocare in modo consequenziale le proprie idee nella prigione-contenitore della scrittura:

In tutto, in quasi tutto ciò che ho scritto ero diretto dalla necessità di raccogliere le mie idee concatenate l'una all'altra per esprimere me stesso; ma ogni idea espressa attraverso le parole perde il proprio significato... Il concatenamento stesso, mi sembra, non si realizza attraverso il pensiero, ma mediante un altro processo; rivelare direttamente il principio di questo concatenamento è impossibile... possiamo solo indirettamente... mediante delle parole descrivere delle forme di attività, delle situazioni... (Cit. in Green 55)

Lo scrittore non può esimersi dall'aver 'letto' ciò che scriverà, vale a dire che egli è autore a venire di qualcosa che ha, al tempo stesso, già ipotecato (Kleist), con la duplice conseguenza, che da un lato la sua 'lettura' ha già interpretato il testo, dotandolo di un senso nascosto, per quel sé con cui va dialogando, e di cui interpreta la pulsionalità, innanzitutto come desiderio di negare il reale,

premessa di ogni scrittura, ma creando al contempo un senso assente per il lettore assente, un senso rimasto 'in sofferenza', una sorta di Bartleby, impiegato subalterno nell'ufficio delle lettere smarrite, *in sofferenza*, appunto. Quello che vorrei evidenziare è che il rapporto con un testo letterario è un atto di appropriazione, attivo e non passivo, è in qualche modo una negoziazione, per cui ogni interpretazione è un *misreading* (per Blanchot la lettura stessa è di per sé falsificazione), non solo perché frutto di un gioco combinatorio fra elementi del testo, ma perché ogni rapporto al testo crea un altro testo, come nel *Don Chisciotte* di Borges. Siamo sempre in errore se la nostra lettura implica una 'deformazione' del testo di partenza, ed i primi ad esserne consapevoli sono gli autori stessi. Scrive Cesare Segre a proposito del *Don Chisciotte*: «Abbiamo dunque uno scrittore (Cervantes) che inventa un personaggio (Don Chisciotte) che inventa l'autore (Cide Hamete) che servirà come fonte all'opera dello scrittore (Cervantes). E più volte pare che le azioni di Don Chisciotte siano o possano essere influenzate da iniziative dell'autore Cide Hamete» (187).

Jean-Luc Godard in *Vivre sa vie* (1962) ci mostra la protagonista, Nana, seduta al tavolo di un bar intenta in una conversazione con un tale che si sta annoiando (è il filosofo Brice Parain): «È strano... – dice Nana – all'improvviso non so più cosa dire». L'altro interviene dicendo:

Porthos, alto, forte, un po' stupido... non ha mai pensato in vita sua, capisce? Così una volta deve mettere una bomba in un sotterraneo per farlo saltare. Lo fa. Mette la bomba, accende la miccia, poi scappa, ovviamente. E, correndo, di colpo si mette a pensare... A cosa pensa? Si chiede com'è possibile ch'egli possa mettere un piede davanti all'altro. È successo anche a lei no? Allora smette di correre, di camminare; non può più andare avanti... Tutto esplode, il sotterraneo gli cade addosso. Lo sostie-

ne con le spalle, è abbastanza forte. Ma alla fine, dopo 1 o 2 giorni, non so, è sopraffatto e muore. Insomma, la prima volta che ha pensato, è morto. (Undicesimo quadro)

Godard-Brice Parain chiede innanzitutto a Nana se ha letto *Les Trois Mousquetaires*, poi accenna a Porthos e subito dopo si corregge: si tratta di *Vent'anni dopo*. Qual è il senso di questa correzione inserita intenzionalmente nella sceneggiatura? Altre volte assistiamo al piacere della vertigine: Nodier in *Lord Ruthwen ou les Vampires* (1820) ci presenta il vampiro Ruthwen che nelle vesti di Lord Seymour, diventato primo ministro del ducato di Modena, ed invitato ad esprimere un'opinione sui vampiri si avvale di una narrazione, *Il Califfo di Bagdad: storia orientale*, in cui un Califfo si traveste da vampiro per smascherare la passione di uno dei suoi soldati per una ragazza: un vampiro travestito da ministro, racconta di un Califfo travestito da vampiro! Maurice Leblanc farà qualcosa di abbastanza simile: Arsène Lupin, nelle vesti del capo della polizia Lenormand dà la caccia a se stesso in quanto ladro, ed il suo vice, Weber, quando lo scopre non sa bene che fare perché è pur sempre alle dipendenze di Lupin che, in quanto Lenormand, è il suo capo. Naturalmente si potrebbe citare più volte Borges e *Vertigo* di Hitchcock...

Quello che si voleva evidenziare qui è non solo l'ambiguità risaputa dell'opera letteraria, ma il 'demone della perversione' che la abita, e la spinge a mettere in discussione la propria stessa costruzione.

Difficile allora sottrarsi all'errore, abbracciando magari il fantasma del 'senso comune', ed è fin troppo ovvio rinviare alle celebri affermazioni di Dostoevskij nei *Ricordi dal sottosuolo*. La domanda corretta dovrebbe essere pertanto: che cosa cerchiamo nella critica letteraria? Perché continuiamo a praticarla nonostante l'opera sembri costruita per metterci costantemente in scacco? È forse il piacere autodistruttivo di cui parla Dostoevskij?

Ma l'uomo è creatura avventata ed assurda, e forse a lui come al giocatore di scacchi interessa soltanto il processo di raggiungimento dello scopo, non già lo scopo stesso. [...] Non sarebbe poi possibile che all'uomo non piaccia soltanto lo star bene? Che gli piaccia anzi altrettanto la sofferenza? Che lo star male gli sia di vantaggio giusto quanto lo star bene? [...] E tuttavia sono convinto che l'uomo alla vera sofferenza, ossia alla distruzione e al caos non rinunzierà mai. La sofferenza è di fatto l'unico motivo della coscienza. (Dostoevskij, 52-54)

La meta per Henry James è la decifrazione della *Cifra nel tappeto*. Mario Lavagetto commenta al riguardo:

La critica non è (né può essere) una semplice constatazione, non può limitarsi a descrivere e a catalogare. Deve cercare qualcosa che c'è, che è nel testo e che ne determina – invisibile – il funzionamento. [...] Ma James ci dice ancora un'altra cosa, sia pure in forma obliqua e ironica: la critica non è superflua perché, se non altro, sa che quella cifra – quella nascosta nel tappeto, sua origine e sua ragione di esistere – è qualcosa di reale. A differenza dei vestiti dell'imperatore. (71)

Ma forse la cifra non è qualcosa di reale, è demandata alla nostra 'lettura', che la crea come ipostasi al nostro approccio al testo, mentre forse esistono i vestiti dell'imperatore, perché la loro assenza fa del corpo stesso un abito, ma l'osservatore ingenuo, il bambino, non è in grado di avvertirlo. Gran parte della cultura novecentesca si è di fatto prodigata nel tentativo di elaborare un approccio alle arti visive ed alla scrittura che consentisse di individuare una mitica «cifra nel tappeto», con soluzioni di impianto mistico, ineffabile, all'insegna del vuoto, della morte, dell'assenza, dell'irrapresentabile, dell'innominabile (di matrice heideggeriana, come il ricorrente richiamo ad una

«apertura sull'esterno»), sia pure variamente declinati, in cui l'autonomia dell'oggetto invece di elidere il soggetto lo rende ancor più ineludibile: è il caso dell'*es gibt* di Heidegger, dell'*il y a* di Lévinas, del *Neutro* di Blanchot, delle *immagini dialettiche* di Benjamin, dell'*informe* di Bataille, del *punctum* di Barthes, del *dehors* di Foucault, del *visible* e l'*invisible* di Merleau-Ponty, del *figural* e del *visuel* di Didi-Huberman, della *differance* di Derrida.

Può venirci in soccorso, io credo, in termini di disvelamento, la geniale sensibilità di Benjamin, in grado di narrare l'emozione di questa 'attesa di una rivelazione'. Scrive in *Infanzia berlinese* che l'accesso ad un determinato armadio gli sembrava ogni volta seducente e avventuroso:

Dovevo farmi strada fin nell'angolo più riposto; allora incontravo i miei calzini, che se ne stavano l'uno accanto all'altro arrotolati e rincalzati come si usava un tempo, sicché ogni paio aveva le sembianze di una piccola borsa. Nessun piacere era più grande dell'immergere la mano quanto più a fondo possibile nel suo interno. E non solo per il tepore della lana. Era 'il regalo' che avevo sempre in mano in quell'interno arrotolato, e che mi attirava verso il fondo. Quando lo tenevo ben saldo in pugno ed ero certo del possesso della tenera massa lanosa, aveva inizio la seconda fase del gioco, che portava alla stupefacente rivelazione. Ora infatti mi accingevo a estrarre 'il regalo' dalla sua borsa lanosa. Lo tiravo sempre più verso di me, sino a quando lo sconcerto era colmo: 'il regalo' era liberato completamente dalla sua borsa, ma questa non esisteva più. Ripetevo di continuo la dimostrazione di una inquietante verità: che forma e contenuto, custodia e custodito, 'il regalo' e la borsa erano un'unica cosa. Un'unica cosa – e precisamente una terza: quella calza, in cui ambedue si erano trasformati. (89-90)



La *quête* della letteratura può essere di volta in volta il «due più due cinque» di Dostoevskij, la «cifra nel tappeto» di James, le «calze di lana» di Benjamin, vale a dire un linguaggio che si esprime per metafore, analogie ed emozioni, e che non contempla l'errore, perché è già da sempre nell'errore, di qui il suo errare. Inutile, ovviamente, cercare il celebre «petit pan de mur jaune» che Bergotte scorge nella *Veduta di Delft* di Vermeer, trattandosi di una metafora del procedimento creativo che prende coscienza di se stesso, mediante un'epifania, così come era già successo al narratore quando risvegliandosi improvvisamente di notte si ricordava di Combray: «je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux découpé au milieu d'indistinctes ténèbres» (Proust I, 43). Nella tenebra indistinta emerge il riquadro luminoso, matriciale, legato alla memoria. Non diversamente, i non meno celebri versi dell'*Odissea*, relativi all'episodio delle sirene costituiscono, al di là della loro irrilevanza narrativa, la metafora del procedimento stesso dell'opera: l'incontro con le sirene è ineludibile; Ulisse-Omero dovrà prima confrontarsi con la seduzione del passato (le sirene ignorano il futuro) perché la narrazione possa andare oltre. Quello di Ulisse, come quello di Bergotte sono dei congedi perché l'arte, sacrificando se stessa, possa continuare ad essere. Il protagonista del *Processo* deve essere immolato, pugnalato, dopo che un riquadro luminoso, una finestra s'è accesa nell'oscurità della notte.

Scrive ancora Benjamin nel suo *Ritratto di Proust*: «un evento vissuto è finito, o per lo meno è chiuso nella sola sfera dell'esperienza vissuta, mentre un evento ricordato è senza limiti, poiché è solo la chiave per tutto ciò che è avvenuto prima e dopo di esso» (*Avanguardia e rivoluzione* 28). È per l'appunto attorno a questa problematica che in quegli stessi anni s'erano andate sviluppando le riflessioni sia di Warburg che di Walter Benjamin. Warburg, è affascinato dall'idea di rintracciare una sorta di linguaggio originario ricavato dalle emozioni trasmesse dal volto,

quindi da una sorta di fisiognomica originaria, «le formule del patetico» (*Pathosformeln*): «formule genuinamente antiche di un'intensificata espressione fisica o psichica» (Ginzburg 32), per cui le raffigurazioni dei miti lasciate dall'antichità venivano intese come «testimonianze di stati d'animo divenuti immagini». Di qui, le indagini sulle radici pagane e antropologiche di queste «formule di pathos», come testimonia il saggio *Il Rituale del serpente*, la ricerca presso le popolazioni primitive della sopravvivenza delle testimonianze meno corrotte dalla cultura. Peraltro Warburg sperimenta come certi contenuti emotivi dei miti pagani, sopravvissuti alle peripezie delle immagini, parlino ancora alla sensibilità dei moderni (*Il déjeuner sur l'herbe* di Manet), poiché il simbolo non solo precede lo spazio classico del mito, ma può anche sopravvivere al suo smascheramento razionalistico.

Benjamin, invece, interessato, come dichiara ad Adorno nel maggio del 1935, alla «storia originaria del XIX secolo», ritiene che: «Il nuovo metodo dialettico della scienza storica si presenta come l'arte di esperire il presente come il mondo della veglia cui quel sogno, che chiamiamo passato, in verità si riferisce» (cit. in Costa 83). Benjamin intende costruire un'archeologia della modernità, una storia originaria del Moderno (*Ur-geschichte der Moderne*): «Le cose sopravvissute a se stesse sono diventate serbatoi inesauribili di ricordi» (cit. in Costa 287). Il passato carico di futuro transita attraverso il presente cronologico, il *Jetzt-Zeit*: il futuro rientra dal suo esilio nel passato per insediarsi nel presente storico. Benjamin stabilisce una parentela di passato remoto e di futuro messianico, l'arcaico, il dimenticato, è imprigionato in noi. «Il presente – scrive Remo Bodei – non si determina per Benjamin attraverso la finzione di un punto che scorre lungo una retta infinita, bensì attraverso la *sincronia*, la *simultaneità delle immagini*, che si decifrano mediante rimandi reciproci, che formano un orizzonte di senso o una costellazione» (168). Il

tempo verbale di Benjamin non è il passato prossimo, ma il futuro anteriore in tutta la sua paradossalità: «di essere un futuro e tuttavia anche un passato» (Szondi 18)

La ricerca di un 'discorso' originario, che si avvale di 'immagini' in Warburg e Benjamin risponde ad una pluralità di esigenze, ma a due in particolare, fra loro intrecciate, la memoria e le emozioni: «Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs» (Baudelaire, *Un hémisphère dans une chevelure*, in *Oeuvres complètes* 305). Anche il sonetto *À une passante* allora può essere letto in termini più suggestivi: il poeta ha conferito all'apparizione il lampeggiare dell'istante, e a questo istante ha affidato la propria rinascita («Dont le regard m'a fait soudainement renaître»), e ha fatto dell'istante il ricordo di un evento che non c'è mai stato («Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savait!», *Oeuvres* 165). Scrive al riguardo Antonio Prete:

Questo amore "all'ultimo sguardo", come commenterà Benjamin, questo congedo per sempre dall'apparizione nata dalla folla e dalla folla ripresa, racconta lo schema di uno *choc*. Benjamin aderisce alla lettura che del sonetto ha fatto Proust: come la "passante", apparirà un giorno Albertine, la *parisienne*. (200)

La capacità di provare emozioni e il ricordo di quelle effettivamente provate costituiscono la nostra *sfera emotiva*. Noi ricerchiamo emozioni: la nostra psiche è costantemente immersa in un 'bagno emozionale', e pensare le emozioni, nel senso di organizzarle e codificarle cerimonialmente è stata un'ambizione della cultura occidentale, francese in particolare, fin dal Medioevo con il *Roman de la rose* prima, con la *Carte de Tendre* poi, per arrivare alla *Recherche du temps perdu*.

Le riflessioni di Warburg e Benjamin, oltre ad essere preziose in sé, in quanto evidenziano quanto si andava

dicendo sull'idea di 'uso' della letteratura, segnalano anche la necessità di un taglio ombelicale con la tradizione, proprio mentre cercavano di recuperare un rapporto con il passato. Quel passato può stimolarci in vario modo, ma non può comportare un suo recupero integrale. Non ha più senso tornare a parlare di categorie come «dionisiaco» e «apollineo», di andare «oltre l'umano», di «verità dell'essere», o di «oblio dell'essere», e di tante altre banalizzazioni. Oggi le neuroscienze stanno creando una prospettiva nuova, che rende in gran parte obsolete le riflessioni del passato, anche se i risultati utilizzabili in ambito latamente culturale, non specialistico, sono ancora modesti, ma il modello d'indagine elaborato da Warburg e Benjamin ne è in qualche modo il presupposto. Le attività neurali coinvolte nel linguaggio, infatti, hanno spesso una connessione con competenze senso-motorie più antiche. Questo lascia supporre che l'evoluzione abbia lavorato riutilizzando strutture già esistenti e cooptandole per nuove funzioni. Se la distinzione fra sé e non sé si è attivata già miliardi di anni fa, grazie alla creazione della membrana, elaborando 'modelli del mondo esterno' sempre più complessi, non abbiamo forse più bisogno delle strutture linguistiche che hanno elaborato la metafisica. V'è un incessante dialogo fra la realtà degli atomi (l'esterno) ed il corredo neurofisiologico (interno). Nasce così una fantasmagoria di letture del mondo. Noi siamo il risultato di un *bricolage* che adatta strutture remote a funzioni nuove, mescolando le specie (i polmoni come sviluppo delle branchie; le proteine delle nostre connessioni neuronali sono quelle dell'adesione cellulare di antichissime spugne; un gene fondamentale nel predisporre al linguaggio è adibito alla funzione respiratoria, senza la quale non potremmo parlare). Il linguaggio costituisce però una discontinuità fondamentale, insieme alla coscienza d'essere coscienti (risultato dell'integrazione tra aree cerebrali): abbiamo inventato protesi dei sensi (telescopio, microscopio), delle

nostre facoltà cognitive (computer), protesi concettuali (divinità, religioni, infinito, spirito, anima, interiorità, profondità, essere, nulla...). Il Novecento si è concentrato sul problema del soggetto, del sé, dell'identità, ed ora sappiamo che il presunto *io* è plurale, metamorfico, frammentato, anche se continuando a mantenere un immaginario antropomorfo riteniamo di dover postulare un sé della coscienza per poter formulare le nostre riflessioni anche sulla mente.

Di fatto l'Altro è ancora una creazione del soggetto; la realtà soggettiva cosciente non si rispecchia nella corteccia, come in uno specchio esterno a lei: la realtà soggettiva cosciente è la corteccia. La mente non ha occhi per guardarsi vedere, la coscienza interpella se stessa direttamente, la visione è atto, non rappresentazione, anche l'illusione di confrontarsi con un oggetto interno è un corollario del soggetto: la coscienza primaria è osservata da un'altra coscienza primaria. Lévi-Strauss è categorico:

Non ho mai avuto, e non ho tuttora, la percezione della mia identità personale. Vedo me stesso come il luogo in cui qualcosa accade, ma non c'è nessun 'Io', né alcun 'me'. Ognuno di noi è una sorta di crocicchio ove le cose accadono. (16-17)

Siamo quindi costretti a misurarci con costruzioni immaginarie, con quelli che Paul Veyne definisce «programmi di verità», intendendo ricondurre l'idea di verità a parametri adottati di volta in volta da epoche e culture differenti.

Freud teorizzando l'esistenza di una pulsione di morte introduce indubbiamente un elemento destabilizzante per la concezione del soggetto, ma possiamo trovare una sua versione più verosimile nell'entropia del nostro essere biologico, il grado di disordine che si produce inevitabilmente in un sistema. Questo non toglie che essa colga uno

degli aspetti fondamentali della nostra storia collettiva, che ha presieduto alla costante riformulazione del nostro immaginario. Carlo Ginzburg vede nelle narrazioni concernenti l'andare nell'aldilà e tornare dall'aldilà un nucleo elementare che ha accompagnato l'umanità per millenni, ed anzi individua qui «la matrice di tutti i racconti possibili» (*Miti emblematici*). Jean-Claude Schmitt collega la diffusa presenza dei morti in ambito medioevale ai riti di passaggio relativi alla morte, «i morti ritornano preferibilmente quando i riti funebri e del lutto non hanno potuto svolgersi normalmente» (5), Jean-Pierre Vernant vede nel *kolossos* come sostituto di un cadavere assente, un doppio che serve ad isolare il morto dai vivi, ma per ciò stesso collega il mondo dei vivi e dei morti; Jean Baudrillard fa dell'iniziazione un elemento di regolazione sociale: «L'evento reale della morte è un immaginario. Là dove questo immaginario crea un disordine simbolico, l'iniziazione ristabilisce l'ordine simbolico» (147). Il riferimento ai riti iniziatici nell'articolazione formulata da Van Gennep, rende, invece, sostanzialmente inutile il macchinoso modello elaborato da Propp.

Il senso di questo mio discorso divagante è quello di rammentare che sono cambiati i nostri paradigmi del sapere, di qui la necessità di abbandonare tanta parte delle nostre protesi culturali, che non ci soccorrono più nel dialogo con il presente; occorrerà dunque avvalersi di una nuova cassetta degli attrezzi.

### *Bibliografia*

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1954.

- Baudrillard, Jean. *Lo scambio simbolico e la morte*. Trad. Girolamo Mancuso. Milano: Feltrinelli, 1984.
- Benjamin, Walter. *Avanguardia e rivoluzione*. Trad. Anna Marietti. Torino: Einaudi, 1973.
- . *Infanzia berlinese*. Trad. Enrico Ganni. Torino: Einaudi, 2007.
- Blanchot, Maurice. *Faux Pas*. Paris: Gallimard, 1943.
- Bodei, Remo. "Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin". *Aut-Aut* 189-190 (1982): 165-184.
- Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Editions du Seuil, 1998.
- . *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Conrad, Joseph. *The collected letters of Joseph Conrad*. Ed. Frederick Karl e Laurence Davis. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Costa, Maria Teresa. *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*. Macerata: Quodlibet, 2008.
- Derrida, Jacques. *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*. Trad. Silvano Facioni. Milano: Jaca Book, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. "Epatica empatia. L'affinità degli incommensurabili in Aby Warburg". *Aut-Aut* 348 (2010). 132-152.
- Dostoevskij, Fëdor. *Ricordi dal sottosuolo*. Trad. Tommaso Landolfi. Ed. Idolina Landolfi. Milano: Adelphi, 2001.
- Ginzburg, Carlo. *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi, 1986.

- Green, André. *Slegare. Psicoanalisi, antropologia e letteratura*. Trad. Antonio Verdolin. Roma: Edizioni Borla, 1994.
- Kleist von, Heinrich. “Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso”. *Opere*. Trad. Anna Maria Carpi. Milano: Mondadori, 2011. 990-995.
- Lavagetto, Mario. *Eutanasia della critica*. Torino: Einaudi, 2005.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito e significato*. Trad. Paolo Caruso. Milano: Il Saggiatore, 1980.
- Melville, Herman. “Un uomo di fiducia”. Trad. Sergio Perosa. *Opere scelte*. Ed. Paolo Gorlier. Milano: Mondadori, 1972. 793-1122.
- Prete, Antonio. “Un’allegoria d’autunno. Baudelaire e Benjamin”. *Aut-Aut* 189-190 (1982): 185-202.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954.
- Segre, Cesare. *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, 1974.
- Schmitt, Jean-Claude. *Spiriti e fantasmi nella società medioevale*. Trad. Giorgia Viano Marogna. Bari: Laterza, 1995.
- Szondi, Peter. “Speranza nel passato. Su Walter Benjamin”. *Aut-Aut* 189-190 (maggio-agosto 1982): 10-24.
- Vivre sa vie*. Dir. Jean-Luc Godard. Panthéon Distribution, 1962.



## DUE PASSI TRA CRITICA E TEORIA

*Nicola Merola*

Sono diventato amico di Franco Brioschi dopo una specie di innamoramento da lontano, pronubo un suo memorabile saggio, *Il lettore e il testo poetico*, uscito su *Comunità* quando l'esistenza appunto di una «comunità di dialoganti o disputanti» (Cadioli IV) assicurava una circolazione delle riviste culturali oggi inconcepibile. Conoscerlo, fino a sperimentare la sua inafferrabilità mercuriale e la mitezza che la esaltava anche fuori dei rapporti personali, è stato un privilegio. Come era un dono meno esclusivo ma altrettanto generoso il contraddittorio al quale non sapeva sottrarsi, mai arrogante e piuttosto lietamente prodigo del proprio ingegno, semplice e affabile in qualsiasi circostanza, indulgente e sempre disposto a rimettersi cavallerescamente in discussione, scendendo volentieri sul terreno del suo interlocutore. Più tardi mi sono reso conto che avrei scontato sia il privilegio che il dono, se, per renderne testimonianza, avessi voluto parlare dello straordinario talento dello studioso e di una lezione che solo in parte si trovava documentata dai suoi libri e dai suoi articoli e rimaneva auraticamente diffusa nei miei ricordi personali. Quando ne ho scritto, schiacciato dall'inevitabile confronto cui esponevo convinzioni maturate accanto a lui, tanto gracili senza il suo sostegno quanto più inadeguate che dissonanti, ho creduto che solo una resa incondizionata davanti alla tenuta impeccabile del suo argomentare ne compisse il disegno e mi sono rassegnato

a essere evasivo. Ora che anche di questo ho preso atto, non mi resta che deporre almeno momentaneamente la pretesa di tenere il suo passo (da duellista che conta «un numero finito di passi», Brioschi, *Mondo* 27) e con essa ogni enfasi encomiastica e liquidatoria. Invece di inseguire l'amico irraggiungibile in ciò che lo rende unico e conferisce il crisma della scientificità alla sua produzione, procederò, avrebbe detto lui e mi sembra impossibile evitare, per «esempi e suggestioni» (Brioschi, *Mappa* 58) e proverò a ricondurre la sua ardua proposta teorica ai più miti consigli di una conversazione troppo presto interrotta e dell'appuntamento che ho osato fissargli *in partibus infidelium*, con la mia nostalgica gratitudine e il ristretto orizzonte di chiunque non abbia un'intelligenza temeraria e amabilmente spietata come la sua.

L'occasione tristemente celebrativa e la statura intellettuale del celebrato detterebbero comunque la rubrica del mio intervento: in che modo evitare che il ricco e riconosciuto lascito scientifico di Franco Brioschi, consegnato a libri assai noti e a primarie sedi editoriali, venga archiviato e vada disperso. Tra i due rischi non c'è contraddizione. Anche se la contraddizione permanesse, sarebbe presto sanata. All'oblio da sempre destinato al lavoro dei critici, hanno impresso un'accelerazione decisiva sia l'invisibilità, più che il discredito, cui gli studi letterari appaiono ormai condannati, sia la parcellizzazione di quelli recenti, schierati su un largo fronte tematico e metodologico, votati all'internazionalizzazione e segregati nelle varie periferie che alla specializzazione e all'internazionalizzazione afferiscono, minacciati dalla *routine* burocratica che li ancora al passato e dall'incertezza del futuro e soprattutto svuotati di ogni tensione unitaria. Subiamo ancora l'interminabile crisi di rigetto succeduta alla stagione d'oro della teoria della letteratura, dello strutturalismo e della semiotica, delle riviste e delle collane accasate presso i maggiori

editori, con la sensazione di continuare ad amministrare l'implosione e il *fall out* di quella critica e delle sue pretese scientifiche, così ambiziose ed espansive da essere tacciate di imperialismo. Che dei limiti della conversione scientifica patrocinata dalla «svolta linguistica» Brioschi sia stato tra i più tempestivi e forse il più acuto investigatore, non ne ha impedito il coinvolgimento nella stessa parabola discendente, come forse neppure lui avrebbe potuto immaginare, mentre intorno a sé vedeva e associava con contrastanti sentimenti il «ritorno alla letteratura» e il «crescente interesse, da parte della scuola, per i metodi strutturali e semiologici e per le loro possibili applicazioni didattiche» (*Mappa* 192).

Una citazione tira l'altra e da tutte e due prende le mosse la mia sommaria rivisitazione:

In una società moderna, esiste un luogo dove la letteratura, indipendentemente dalla sua destinazione originaria [e, mi permetto di integrare un rilievo che condivido, dalla decadenza attuale], ha comunque davanti a sé un pubblico di massa. Questo luogo è la scuola: purché un'opera sia contemplata nei programmi ministeriali, e debitamente antologizzata in un libro di testo o riprodotta in un'edizione appositamente commentata, il numero dei suoi lettori supererà ogni anno, molto probabilmente, quello di qualsiasi *best-seller*. (*Mappa* 189)

L'accento batte sulla dimensione sociale della letteratura e realisticamente individua nella scuola l'unico habitat in cui non ne sopravvivano soltanto le espressioni consumistiche. Ben oltre lo scrupolo di coscienza indotto dalla conformistica iconoclastia politica di quegli anni (il libro uscì nel 1983, ma conteneva saggi pubblicati o almeno maturati nel decennio precedente), era la formazione di Brioschi, tra la lezione milanese di Spinazzola (due titoli ne restituiscono estrinsecamente l'incidenza: *Il*

*libro per tutti: saggio sui "Promessi sposi", 1983, e La democrazia letteraria: saggi sul rapporto fra scrittore e lettori, 1984) e la nitida costellazione delle letture denunciate (da Leopardi a Hume, a Sartre, a Goodman), che non ammetteva un approccio diverso, affrancandosi dagli schematismi ideologici di un determinismo rozzo e *suranné* e optando per una nozione dinamica del sociale. In essa, il riferimento al pubblico declinava la società sul paradigma della comunicazione (la letteratura secolarizzata) e la coniugava in forma attiva, e l'espressione 'di massa' fungeva da evidenziatore degli effetti reciproci tra società e comunicazione, cioè delle prerogative della letteratura scampate alle epurazioni in corso, e proiettata sulla scuola perdeva la sua astrattezza.*

Il luogo deputato all'incontro è la classe scolastica o universitaria, laboratorio tutt'altro che asettico di un esperimento agli antipodi di ogni sperimentalismo tecnocratico e campione del sistema formativo tutt'intero che Brioschi non si è limitato a tenere in grande considerazione e a onorare con il suo impegno quotidiano di professore universitario e di autore di un originalissimo *Manuale di letteratura italiana*, ma ha costituito l'orizzonte imprescindibile e congeniale della sua ricerca, come risulta dalla strenua verbalizzazione perseguita dal suo stile espositivo, dalla risposta che i suoi libri si sforzano di dare alle esigenze didattiche e da contributi che lo dichiarano esplicitamente (*Teoria e insegnamento della letteratura* è stato «scritto in forma di dispensa per un corso di aggiornamento sui problemi della comunicazione, rivolto a insegnanti della scuola media superiore», *Mappa* 130).

La scuola fornisce uno sfondo e uno scopo plausibili, nonché un tempo e uno spazio istituzionalmente sperimentali, alla lettura dei classici e agli studi letterari, a maggior ragione se sono impegnativi quanto quelli di Brioschi. Che essa dovesse promuovere un apprendimento militante, democraticamente condiviso da insegnanti e studenti, non è

necessario che a lui stesso sia mai venuto in mente, perché l'idea era nell'aria e il basso stato in cui versava la letteratura, sprezzantemente considerata consolatoria o clasista, consigliava di valorizzare il ripiegamento difensivo sui programmi scolastici, mettendone di volta in volta fra parentesi la dubbia pertinenza o lo svolgimento virtuale. Più che per i fattori ambientali, gli sforzi di Brioschi si sono incanalati in questa direzione per la convinzione e con l'entusiasmo di affrontare un problema cruciale e attualissimo, che si presenta allo stesso modo a chi insegna e a chi impara, quello della distanza cronologica e ideale o dell'*alterità* di una materia (la disciplina e insieme i suoi oggetti) vecchia e fortemente identitaria, perduta e irrinunciabile.

Un vuoto si è aperto («la distanza che separa il mondo dei classici, fondato sul rapporto tra l'uomo e la natura, e il mondo dei moderni, i quali appunto si definiscono in rapporto alla dimensione esclusivamente umana della socialità storica», Brioschi, *Critica* 54) e non può essere colmato, se non ripercorrendone la storia, che è poi il motivo conduttore della modernità letteraria, dovunque si voglia far cominciare la coscienza della propria inadeguatezza epocale. La documentano le inquietudini di un'arte costretta a surrogare mandati scaduti e giustificazioni divenute incredibili con «il carattere dell'impersonalità attribuito alla strategia della creazione», che accomuna per esempio la «parola di Mallarmé» e il «punto di vista di Zola» (*Critica* 61) e consiste nella negazione dell'arbitrio, scagionato dagli automatismi produttivi (discorsi riportati come le citazioni della critica) e scaricato sulla ricezione e sulla congettura. Nessuna meraviglia se lo schema era passato alla critica stessa (e Brioschi aveva avvertito: «non esiste alcuna teoria che pensi al posto nostro», *Critica* 265).

Agli insegnanti non resta che tornare idealmente sui loro passi, alla storia e ai problemi irrisolti, sottraendo alla sua stanca ritualità la ripetizione dei programmi scolastici,

correggendo pregiudizi e luoghi comuni e conformando la propria funzione di guida alla progressione graduale e alla simulazione richieste dalla situazione didattica. Con la sua originaria opzione per la teoria della letteratura, Brioschi si è assunto l'onere di assecondare la convinzione irriflessa, tipica della scuola e della sproporzione tra gli strumenti culturali disponibili e le sue *Great expectations*, di una ideale propedeuticità delle questioni generali e della teoria rispetto agli studi letterari, in essa recando la memoria dell'impersonalità cui si è già dovuta rassegnare una letteratura senza fondamenti.

La percezione di un'inadeguatezza storica scuote certezze essenziali e reclama soddisfazioni teoriche, uscendo rafforzata dalla deludente utilizzazione, invece attualissima, delle procedure e degli strumenti tradizionalmente adibiti alla comprensione della letteratura, nell'immediato poco promettenti e in proiezione più remunerativi, ma non all'altezza del problema. Il gettito dei risultati conseguibili è predeterminato dal collo di bottiglia della verbalizzazione, che dovrebbe essere un punto d'onore per qualunque critico o insegnante (sennò, con quale autorità potrebbero chiedere di ragionare con la propria testa e di ripetere con le proprie parole), ma che non è stata mai elusa premeditatamente più che ai tempi della teoria, quando era frequente il ricorso, tra il *brand* e la diserzione, a schemi, grafici, disegni. La verbalizzazione si scontra con il paradosso di una pertinenza assicurata dalla conservazione di parvenze e vestigia (orizzonte e citazioni) delle opere letterarie, e perciò ridondante e insieme inattendibile, e deve per giunta dar conto di una efficacia che può solo annunciare, cioè della rappresentazione stereometrica della realtà, ottenuta con i cambi della messa a fuoco, da diegesi a mimesi, da contenuto a forma, e viceversa: «Ciò che caratterizza il messaggio letterario [...] è proprio la *simultaneità* dei riferimenti, la compresenza di più sistemi simbolici» (*Mappa* 163n). Nessuna parafrasi, nessuna

descrizione e nessuna combinazione tra le due cose è in grado di risuscitarla, né di proiettarla con successo nel proprio sviluppo lineare. Riferimenti e sistemi simbolici, sia detto fin d'ora, escludono che il messaggio letterario ci riesca per virtù sua propria.

Si capisce perché, muovendo da posizioni simili, Brioschi fosse inevitabilmente attratto prima e rimanesse presto deluso dalla promessa palinogenetica di risposte pertinenti e rigorose che, contro l'inerzia impressionista dell'ordinaria amministrazione e con una promozione internazionale e un repertorio imbattibile di Strumenti critici e di Metodi attuali, cioè proprio di esercizi estremi e giustificazioni teoriche, aveva garantito il successo della «nuova critica», che poté vantarsi di essere tale per antonomasia e in effetti aggregò rapidamente intorno a sé i più diversi tentativi di modernizzazione avviati per impulso delle scienze umane. Della nuova critica, che si era spacciata per scienza della letteratura, sotto gli auspici e secondo il modello della moderna linguistica, oltre allo strutturalismo e alla semiotica, facevano parte versioni aggiornate della psicanalisi e del marxismo, nonché l'antropologia. Per Brioschi, il colpo d'occhio era già allarmante («Non è un po' troppo inutile e vuota la letteratura che ci viene incontro dalla teoria della letteratura?», *Mappa* 34), ma l'indottrinamento a tappeto sotto il quale resistevano i consueti prodigi del testo letterario, per la «teoria raffigurativa della conoscenza» (*Mondo* 18) riabilitati e trasformati in sue proprietà dal «nesso tra l'entificazione [...] e la scientificità» (*Mondo* 83), gli sembrò un prezzo troppo esoso e lo spinse a confutare le illusioni ontologizzanti dei cacciatori di letterarietà (la virtù sua propria di cui sopra) e a farsi beffe dei tentativi di certificare scientificamente l'esistenza delle proprietà indispensabili perché un'opera venisse riconosciuta come letteraria.

Adesso sembra incredibile che, ancora nel 1974, dentro un'altrettanto incredibile attenzione per le vicende della

critica letteraria, ci volesse una sortita provocatoria, *Il lettore e il testo poetico*, con la sua «proverbiale nota della lavandaia» (*Mappa* 63) suscettibile delle medesime cure e dei medesimi rilievi riservati alla poesia e da essa indistinguibile in linea di principio (e con il conforto di «un'opinione ormai largamente accettata», *Mappa* 39), per confutare l'attribuzione ai testi letterari, tutti i testi letterari, dalle origini ai giorni nostri, anzi a quelli futuri, delle medesime «proprietà, linguistiche o semiologiche, che li distinguono dai testi non letterari» (*Mappa* 13): non del rispetto di una norma e neppure della conformità a un modello collaudato, come avrebbero voluto gli orizzonti retorici degli scrittori premoderni, ma di una letterarietà specifica, esclusiva, categorica e dunque per lo più preterintenzionale. Invano accostata dai detrattori alla ormai giubilata nozione crociana di poesia, la letterarietà, o specifico letterario, era lo sbocco pressoché inevitabile dell'impegno teorico cui si era convertita una critica sedotta dalle sirene della scienza e che entificava la letteratura e accordava al testo il primato richiesto da una convenzione affermata e usurpato dalla linguistica, mentre esautorava l'autore, diluendone o affogandone le responsabilità nella palude dell'Inconscio o nel motore immobile della Lingua. Ma la non belligeranza o l'intelligenza con un nemico riscattato dal prestigio scientifico e ossessionato dai medesimi scrupoli puristici, fu la meno compromettente delle concessioni alla libertà di giudizio cui fosse disposta la cultura politicizzata di allora, in un clima ben descritto da uno spettro di possibilità che era quasi un bisticcio: dalla letteratura del rifiuto al rifiuto della letteratura.

*Il lettore e il testo poetico* fu un sasso nello stagno, ma, fino alla sua uscita in volume, pochi mostrarono di essersi accorti di un pronunciamento così severo contro la moda culturale trionfante e il sottinteso intimidatorio della sua chiamata alla militanza scientifica. Brioschi beninteso è il primo a riconoscere che, «se, fra tutte le argomentazioni



pertinenti alla comprensione di un testo, alcune potessero essere costruite attraverso procedure dimostrative rigorose ed esplicite, sarebbe difficile non privilegiare questa varietà di critica su tutte le altre» (*Mappa* 41). Le sue riserve nei confronti della scienza della letteratura non investono l'istanza corrispondente, della quale non gli sfuggivano le risonanze democratiche, ma riguardano le flagranti contraddizioni, le inadempienze appunto scientifiche e le situazioni imbarazzanti nelle quali la scienza della letteratura si lascia sorprendere, per sostenere le sue tesi, indulgendo né più né meno dei tradizionali studi letterari all'approssimazione allusiva, incompatibile con le sue vantate prerogative di coerenza e rigore e a scuola inammissibile (ma nel senso letterale e con la larga approssimazione con cui a scuola riescono gli esperimenti e si svolgono interamente i programmi).

Se il divieto dell'allusività non può essere rispettato fino in fondo, e vale da ideale regolativo, dove gli adempimenti metaforici possono essere messi sullo stesso piano di quelli reali (a scuola, come nella letteratura, basta il pensiero), è però singolare che proprio la scienza della letteratura, che non contempla adempimenti metaforici, lo rispetti tanto poco, o lo ignori del tutto, e cada nella trappola insidiosa dei nessi non sufficientemente definiti e dei salti logici, che nascondono presunzioni infondate e favoriscono conclusioni avventate. Contro la reticenza e l'infondatezza dei più ambiziosi approcci scientifici, pur di assicurarsi «un metro» capace di misurare nella maniera più rigorosa il rigore «dei nostri discorsi sulle cose» (*Mondo* XVIII), Brioschi non ha esitato ad avvalersi della formalizzazione logica, accettando di farsene una bandiera ed entrando in competizione con gli aspiranti scienziati della letteratura in un campo loro molto familiare. Il precoce sconfinamento (precedente all'ammissione, nella stessa pagina, di aver «invaso il campo altrui») e coerente con la convinzione, sia pure metaforica, che potessero essere oggetto d'insegna-

mento solo le «operazioni formalizzabili», *Mappa 223*), è stato oggetto in più occasioni di una convinta difesa.

Come ogni critico, Brioschi tiene in grande considerazione i propri strumenti di lavoro, li acquisisce senza pregiudizio, li aggiorna, li adatta alle proprie esigenze, se ne procura altri o se ne fa di nuovi. Tutta sua è la disponibilità a contrarre l'obbligo di impadronirsene fino al punto di correggerli per migliorarli, non so se più grazie a un'abilità virtuosistica o a una applicazione poco meno che eroica. Brioschi si spinge anzi tanto avanti in questo senso, che una parte cospicua dei suoi scritti, quelli a più alto tenore filosofico, ha tutti i titoli per rientrare in ambiti disciplinari contigui, dal canto loro invasivi e intransigenti, da lui praticati con la competenza e il rigore necessari, scoraggia l'interlocuzione presso i non intendenti e induce negli altri, che non abbiano conosciuto la generosità e la naturale franchezza dell'autore, un inverosimile sospetto di esibizionismo e presunzione. Al contrario, la grande naturalezza con cui Brioschi chiede le credenziali della correttezza procedurale a chiunque la sfoggi, mostrando le proprie e dichiarando i criteri cui si atterrà, dovrebbe confermare la sua consapevolezza della necessaria condivisione dei medesimi obblighi di trasparenza in qualsiasi ambito conoscitivo e della possibilità di chiederne conto su un terreno comune, a prescindere dai saperi specialistici di ciascuno: «L'unità del sapere non passa attraverso i vincoli della certezza dimostrativa, bensì attraverso i margini di tolleranza, più o meno ampi, che riconosceremo ragionevole ammettere» (*Mappa 46*). Il *tour de force* cui, non solo per la formalizzazione logica, Brioschi si è sottoposto, e che rientra tra i suoi meriti, dimostra che gli argomenti da lui usati per avversare la critica di ispirazione linguistica non erano infondati neppure nella prospettiva della linguistica.

Nonostante la confutazione puntuale, serrata e rigorosa delle pretese scientifiche della critica e della teoria letteraria di ispirazione linguistica, nel momento in cui ogni

alternativa all'imperativo della scientificità risultava improponibile, Brioschi non ha mai ceduto alla tentazione di congedarsi dalla teoria della letteratura, ma ne ha proposto una riforma, addebitando alla sua incarnazione scientifica i costi teoricamente e praticamente insostenibili di «una concezione troppo rigida della “scientificità”» (*Mappa* 141) e di una esposizione eccessiva, sia sul piano ontologico (la moltiplicazione degli enti), che sul piano metodologico (il perseguimento della certezza scientifica). Con la sua fedeltà a una opzione teorica e didattica insieme si spiegano i sinceri e tutt'altro che occasionali riconoscimenti dei meriti degli studiosi che avevano determinato il successo planetario della nuova critica (la «tradizione a cui la moderna teoria della letteratura deve gran parte dei suoi sviluppi, fino quasi ad identificarsi con essa», *Mappa* 12) e delle loro proposte teoriche, che sono rimaste i riferimenti non solo polemici di una proposta di revisione troppo ambiziosa per risolversi in una mera cancellazione:

Riconoscere i meriti di tale tradizione non è un semplice espediente retorico, ma nulla più che l'ossequio a un elementare dovere di obiettività. Essa ha fornito alla critica letteraria un patrimonio ormai irrinunciabile di strumenti analitici nuovi, ricchi di potere conoscitivo, applicabili con precisione e rigore a una congerie multiforme e capricciosa come quella, appunto, dei testi letterari. (*Mappa* 12)

Non c'è dubbio che la confutazione riguardi le insostenibili pretese scientifiche di critica e teoria e si estenda alla scientificità della linguistica che funge da modello e presta loro i fondamenti. Ma la stessa capillarità dei rilievi favorisce il mantenimento dell'impianto, ne rilancia gli obiettivi e riabilita le procedure. Forse per il medesimo motivo non c'è interpretazione letteraria che sappia emanciparsi del tutto dalla finzione esaminata, limitandosi a

stabilire o a recepire una gerarchia tra le sue varie linee di resistenza (messaggi, tratti stilistici, aspetti della trama, spazi e tempi).

Lo avevo premesso. Invece di ripercorrere punto per punto la confutazione secondo il libro che ne ospita la versione più impervia e articolata, *Un mondo di individui*, e aspetta chi lo ripercorra analiticamente, su un piede di parità, mi lusingo di conservarne il senso nei termini semplificati di adesso, riprendendo la citazione da Putnam con la quale Brioschi sintetizza i motivi per cui la scienza della letteratura sarebbe stata comunque un progetto troppo astratto e che si sono rivelati decisivi per la smobilitazione teorica della critica recente: «può darsi il caso di un sistema ottimale di calcolo [...] impieghi più di mille anni per completare la deduzione più breve di ciò che io farò fra cinque minuti» (*Mondo* 181). L'eccessiva sproporzione tra la concreta utilità dei discorsi sulla letteratura e i costi (il «percorso alquanto laborioso», *Mondo* 59) che essi chiedono di sostenere a chi pure se ne interessa, li condanna all'irrelevanza, prima che all'oblio. Non doveva essere una scoperta, per chi aveva intitolato *La mappa dell'impero* il suo primo libro di teoria della letteratura, inscrivendo sotto il segno di Borges il sarcastico ripudio di ogni integralismo scientifico («un'analisi formale completa sarebbe una mappa dell'Impero», *Mappa* 54n), e non si è peritato di contemplare e stigmatizzare «definizioni [...] "rigorose", ma perfettamente inutili» (*Mappa* 15). Per il pragmatismo di Brioschi, consapevole dell'impossibilità di preservare la teoria dalle interferenze della realtà, era però importante tener fede al suo ideale scientifico quanto più gli riuscisse, senza irrigidirsi sui prerequisiti: «Là dove possiamo formalizzare un sapere, dobbiamo farlo» (*Mappa* 54n).

I rilevanti costi della formalizzazione logica, oltre che nell'interesse della confutazione, debbono essere sostenuti per affiancare e sostenere «uno strumento [...] *più potente* di un calcolo, e perciò più rischioso», come la «ragione

argomentativa» (*Critica* 265), per la quale dobbiamo «assumere [...] le nostre indeclinabili responsabilità intellettuali». Il rischio va corso, perché «il cosiddetto ‘metodo scientifico’ è una formalizzazione solo di *alcuni aspetti* della metodologia scientifica» (*Mondo* 180) e non è possibile rinunciare ai vantaggi corrispondenti laddove manca la formalizzazione. Se «la certezza è garantita solo all’interno delle scienze puramente formali» (*Mondo* 211), la «conoscenza pratica» (*Mondo* 181), che concerne la letteratura in quanto essa non si distingue dal mondo e comprende peraltro ciò che in un altro contesto sarebbe oggetto di conoscenza scientifica, ha ragioni (manco a dirlo, pratiche) che la ragione pura non conosce (in cambio avendo l’esclusiva delle «certezze razionali», *Critica* 265, citando Popper).

Valutare la tenuta logica degli argomenti significa mettere alla prova la coerenza interna. Per la stessa scienza propriamente detta, la questione resta appesa alla prova di Gödel, della quale Brioschi non si dimentica mai («la ricerca di una garanzia assoluta di coerenza è vana, e la sua vanità viene dimostrata proprio adottando quelle procedure che sole assicurerebbero una siffatta garanzia», *Critica* 264), senza cedere alle derive nichiliste, ma appellandosi all’esempio del sapere scientifico stesso, a cominciare dalla matematica, che non per questo rinuncia alle sue prerogative, e accontentandosi di una coerenza limitata, o locale, e perciò suscettibile della verifica intrinseca o immanente senza cadere in contraddizione. A maggior ragione, lo stesso varrà per discipline come la teoria della letteratura, in cui la certezza scientifica non è raggiungibile.

Nelle scienze umane, la tenuta logica non è reputata un aspetto secondario, benché le verifiche relative non siano altrettanto stringenti e frequenti. Lo diventano con Brioschi, accampandosi evidentemente in primo piano, esibendo una strumentazione poco familiare ai critici

letterari e ponendola al servizio di un ideale di semplificazione e concretezza che le esigenze didattiche condividono con il credo empirista e nominalista riproposto sin dal titolo del già menzionato *Un mondo di individui* e da lui apertamente professato («esistono solo entità individuali», *Mondo XVI*). È su questo sfondo che va letta la disposizione intellettuale prima che da lui raccomandata da Leopardi, il suo autore per eccellenza:

la cognizione del vero non è altro che lo spogliarsi degli errori, e sapientissimo è quello che sa vedere le cose che gli stanno davanti agli occhi, senza prestar loro le qualità ch'esse non hanno. La natura ci sta tutta spiegata davanti, nuda ed aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno rimuovere gl'impe-  
dimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto. (Cit. in *Critica* 82)

Se è discutibile l'uso che mi appresto a proporre di questa citazione, più volte ripresa, a distanza di anni, o alternata con un'altra consimile, in contesti diversi, l'assunto rischia di apparire banale, quasi un *topos* della «grande tradizione, lockiana e humeana, di un criticismo analitico, corrosivo, scettico» (*Critica* 110). La banalità cessa di apparire tale non appena Brioschi denuncia l'arbitrarietà della sua scelta di campo («adotterò una scelta strettamente nominalistica, secondo cui esistono solo entità individuali», *Mondo XVI*), nello stesso spirito della riduzione intrapresa e con la stessa autonomia intellettuale con cui non allenta in nome dell'empirismo l'impegno teorico e non si interdice le generalizzazioni. Al contrario, nella individualità tradizionalmente attribuita alle opere letterarie («oggetti individui e irripetibili, da trasmettere come tali», *Mappa* 223), irriducibile per definizione, convenzione o «antonomasia», a meno quindi di non parlare di altro, è possibile rinvenire, con una significativa inversione di

competenze, un modello di normalizzazione utile agli stessi complementi filosofici che è necessario garantirsi.

L'interpretazione letteraria si cimenta con «un problema non di verità, bensì di legittimità», e non mira a una descrizione dell'esistente, o più propriamente all'«approssimazione più o meno riuscita a ciò che il testo è in se stesso – con l'inevitabile conseguenza che mai lo sapremo –, ma allo sfruttamento di una «conformità [...] alle regole che la nostra memoria storica ci ha trasmesso nel tempo e che i nostri interlocutori – per quanto ne sappiamo – sono disposti a seguire» (*Mondo XVI-XVII*), in base alla «concezione per così dire “giuridica”, e non più ontologica, di razionalità [che] è appunto il maggior lascito dell'empirismo critico». (*Critica* 132) Tale è la condizione e la conferma della rispondenza dell'interpretazione letteraria al principio di parsimonia, innanzitutto in materia di ontologia (quella che Brioschi accetta è ristretta, agli antipodi di ogni «eccesso di impegno ontologico», *Mondo* 81). C'è insomma una realtà, quella della comunicazione letteraria, in cui l'appello convenzionale alla convenzionale concezione giuridica è meno convenzionale e si riflette anche al suo esterno su esperienze che a quella letteraria possano essere ricondotti.

È l'ingenuità ontologizzante, peraltro inevitabile (per il «principio di estensionalità [...] noi svolgiamo tipicamente un'incessante attività di entificazione», *Mondo* 185), a produrre «gl'impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto», tradendo i limiti giuridici della conoscenza. La «natura ci starà pure tutta spiegata davanti, nuda ed aperta», ma sarebbe altrettanto ingenuo presumere di poterla senz'altro descrivere, avendo per qualche miracolo messo sotto controllo i fattori di distorsione, in primo luogo l'intermediazione verbale implicita in una impugnazione della filosofia quale quella di Leopardi; clamorosamente ingenuo, quando a spiegarsi nudo e aperto è un testo letterario o l'architetto, e l'ircocervo, di tutta la letteratura, della realtà, o meglio

dell'ambito disciplinare in cui vige più che altrove la concezione giuridica della conoscenza e che costituisce l'oggetto mentale della teoria, e la lettura è un'esperienza dagli esiti perciò più scopertamente problematici. In «quello che sa vedere le cose che gli stanno davanti agli occhi» e nella accezione metaforica in cui va assunta la sua abilità, a maggior ragione se si risale alla sua genealogia, non è un azzardo riconoscere l'osservatore caro a una tradizione romanzesca e critica insieme, da Poe a Spitzer, che, per rendere eloquente l'evidenza, sa trovare in superficie (o nei dettagli, in base al paradigma indiziario di Ginzburg) ciò che invano si cerca in profondità e, ripetendo la stessa mossa, cerca dietro le apparenze ciò che è nascosto.

Ma Brioschi in un'altra circostanza prende anche le distanze dalla citazione leopardiana, per confermare il proprio rigetto di un indiscutibile blasone della scienza letteraria (il teorico primato del testo e l'analisi immanente a esso collegata), che a quell'osservatore si ricollega e si risolve in una cessione di sovranità alla «competenza linguistica», invece «strettamente interdipendente con altri tipi di competenze, quantomeno di ordine cognitivo» (*Critica* 268). Difficile non convenire con lui, se si pone mente alla funzione di supplenza svolta praticamente fino ai giorni nostri dalla linguistica nei confronti della critica letteraria. La ricerca dello specifico letterario, dentro una fenomenologia storicamente caratterizzata dalla molteplicità e teoricamente refrattaria a qualsiasi condizionamento, a forza di scartare come contingente ed effimero ciò che ne realizza l'incoercibile varietà, non può che raschiare il fondo del barile, trovandosi tra le mani il legno di cui il barile della letteratura, pur non assomigliando in nessun modo a un barile, è comunque davvero fatto, cioè la lingua.

Per assecondare Brioschi fino in fondo, non si può tuttavia rifiutare semplicemente l'analisi immanente delle opere letterarie come se di necessità comportasse l'insostenibile riferimento a una *intentio operis* o a una «prosopo-



pea del linguaggio» (*Mondo* 96) e rispecchiasse una concezione essenzialistica della letteratura che, per sostenere l'esistenza di «fantasmatiche entità» (*Mondo* XIV), nega la reale complessità delle dinamiche che presiedono alla comunicazione letteraria e coinvolgono, oltre alle competenze linguistiche, conoscenze culturali ed esperienze dirette: «Non tutto ciò che è pertinente è immanente, interiorizzato dal testo in un qualche suo corrispettivo formale» (*Critica* 164). È vero che, «se ci proponessimo sul serio di accostarci al testo in veste di esecutori delle sole istruzioni in esso iscritte, facendone esperienza per ciò che esso è e dice indipendentemente dai nostri atti di riferimento sintattico o semantico, cesseremmo semplicemente di leggerlo e tanto varrebbe sostenere che dobbiamo limitarci a guardarlo» (*Mondo* 93). Ma è talmente vero che nessuno se lo può essere proposto sul serio, anche se magari lo ha dichiarato, e forse andava accolta con meno severità la mediazione di Eco, con «l'idea di combinatoria aperta, in "formato enciclopedico"», che «divisava persino, sotto questo riguardo, il superamento della nozione medesima di 'codice', a favore appunto della nozione di 'enciclopedia', e offrendo larga ospitalità, in questa 'enciclopedia', a componenti di natura pragmatica» (*Mondo* 140-141).

Basta la proposta di una distinzione tra «impegni ontologici, metaforici o letterali» (*Mondo* 186), per contemplare l'eventualità che proprio metaforicamente possa valere l'autosufficienza del testo letterario (un altro caso di «Impegno ontologico *simulato*», *Mondo* 204), che si è rivelata un'ipotesi metodologica interessante, benché non abbia mai potuto rispettare davvero la sua consegna immanentistica, non metaforicamente ma diversamente soddisfatta se «l'interpretazione problematica di un simbolo non sarà confermata o smentita dal testo circostante, bensì dall'interpretazione non problematica del testo circostante» (*Mondo* 102). Tanto più che l'istanza dell'autosufficienza è uno dei casi in cui si rivela più utile

e opportuna la spiegazione del funzionamento della comunicazione letteraria come «un gioco di cooperazione, dove ciascuno di noi farà riferimento a certe determinate proprietà dell'oggetto, aspettandosi che gli altri facciano altrettanto e si aspettino altrettanto da lui» (*Mondo* 55). Che rimane la più affidabile ipotesi di una teoria radicalmente alternativa a ogni indebita entificazione, ma non per questo dimissionaria. L'evocazione del lettore, fin dal saggio del 1974 posta da Brioschi al riparo da qualsiasi sospetto di essere un'ontologizzazione surrettizia, ma concepita appunto come uno dei ruoli di un gioco di cooperazione, e in questo senso rimbalzata, magari dopo un gioco di sponde, nel fatidico 1979 di *Se una notte d'inverno* di Calvino, *Lector in fabula* di Eco e *Centuria* di Manganelli, non aveva ancora chiamato in causa la prospettiva della ricezione come l'unica alla quale potessero essere assegnate, in un gioco di cooperazione, generalizzazioni senza implicazioni ontologiche e ridimensionamenti della letteratura: «molti “giochi” sociali sussistono e si tramandano in queste forme implicite» (*Mappa* 38).

Poiché qualsiasi sapere costituito, oltre a poter essere corretto a partire dalle sue contraddizioni interne, risulta inadeguato rispetto all'esperienza diretta o individuale sulla quale si fonda e alla quale deve essere ricondotto («un mondo di oggetti e di eventi più o meno simile a quello restituito alla nostra esperienza dal senso comune rimane appunto un presupposto a cui non si vede come potremmo rinunciare», *Mondo* 110), viene avvalorata l'ipotesi di un'origine introspettiva e di un'autoreferenzialità da parte sua («così naturali, così universali, così segreti, così propri del comune modo di vedere, che a scoprirli si richiedeva o si richiede un'altissima sapienza, una somma finezza e acutezza d'ingegno, una vastissima dottrina, e insomma un gran genio», Leopardi, cit. in *Critica* 112). Una sorta di endogenesi introspettiva è preposta, in ambito umanistico o forse in un campo più ampio, a ogni progresso consoci-

tivo, perciò prevedibile e al limite indipendente dai fattori esterni. A essa bisogna pensare, per rendere il sapere correggibile e definire l'ambito della correzione.

Per questo Brioschi, che adotta il punto di vista leopardiano sulla filosofia, pensa alla letteratura ma non può evitare di parlare del mondo, l'unico acquisto conoscitivo possibile, se non in assoluto, come per Leopardi, con tutta la precisione e il rigore necessari, più comprensibilmente in materia di letteratura, meno se è in gioco il mondo, è la correzione degli errori, secondo il programma condiviso certo dall'empirismo, da Hume a Popper, ma non estraneo al *verum ipsum factum* vichiano e al criticismo kantiano: «Razionalismo *metodologico*, e non ontologico, che “analizza” e “decompone” non la natura, ma precisamente i costrutti “fabbricati” dal nostro intelletto, per ripristinare, come l’“ultrafilosofia” vagheggiata nelle prime pagine dello *Zibaldone*, il contatto originario dei sensi con “l’intero e l’intimo delle cose”» (*Critica* 136-137). Gli errori, che prima di essere tali erano spacciati per conoscenze certe, rimangono i complementi di una conoscenza ridotta a correzione, alla quale insegnano indirettamente la modestia e presso la quale continuano a rappresentare la resistenza del reale, come i miti si sono assicurati la sopravvivenza, sfidando la mitologia che li esorcizzava, con l'ineliminabilità del pregiudizio:

per dirla con Wittgenstein, credenze quali sono, ad esempio, quelle che noi nutriamo intorno alla distinzione interno-esterno, alla continuità degli oggetti o alla nostra integrità personale, prima di essere vere o false costituiscono il *presupposto* di qualsiasi ‘forma di vita’ e di qualsiasi ‘gioco linguistico’, incluso l’interrogarsi su come stanno realmente le cose». (*Mondo* 212)

L'ottica letteraria di Brioschi attenua una posizione tanto impegnativa, ma non sminuisce l'importanza del

rilievo in un ambito in cui il razionalismo metodologico non ammette alternative.

Gli errori vanno snidati, inchiodati alla loro evidenza e utilizzati *en faute de mieux* come palinsesti, attraverso l'esercizio di facoltà intellettuali per la loro universalità quasi indistinguibili dai sensi («Leopardi rivendica all'immaginazione una sorta di primato gnoseologico, attribuendole la capacità di trascendere l'universo entificato in cui l'intelletto ci imprigiona, per attingere la realtà che lo fonda», *Poesia* 86-87) e allo stesso modo perennemente incombenti su «gl'impedimenti e le alterazioni» del sapere ricevuto («abiti, categorie, disposizioni, attese non sono solo 'impedimenti', bensì anche condizioni di intelligibilità», *Critica* 82). Fra tali facoltà rientra la capacità di verificare la coerenza delle argomentazioni, sottoponendola a un'analisi immanente, sull'esempio del pensiero analitico cui hanno legato il proprio nome gli eredi novecenteschi dell'empirismo. A differenza dell'analisi immanente delle opere letterarie, le argomentazioni, per il carattere locale della coerenza logica, sono suscettibili di accertamento, che non riguarda la veridicità delle asserzioni ma la loro correttezza formale. Se però, «Secondo Grice, la 'logica della conversazione' è retta da un principio generale di cooperazione che prescrive, tra l'altro, il rispetto della norma: "sii pertinente"» (*Mondo* 217), una analoga cooperazione può essere invocata per la riconduzione a coerenza e l'allargamento dell'area della pertinenza delegati alla correzione, virtuale come il gioco di cooperazione, del quale raccoglie e soddisfa l'istanza di sensatezza e compimento, e come l'analisi immanente, che non riuscirebbe mai a osservare davvero l'impegno della clausura, ma a esso si ispira.

Pur sapendo che «non esiste un metodo per inventare ipotesi» (*Mappa* 44), Brioschi mostra di non rimanere indifferente di fronte alla fertilità e forse alla insostituibilità della correzione, complementare all'«errore» e più opportunamente applicata laddove vigono introspezione e auto-

referenzialità, quasi empiricamente giustificata dalla proverbiale inconcludenza delle scienze umane e autorizzata ad anticiparle anche *in absentia e in interiore homine*. Essa serve a compensare gli errori e la stessa arbitrarietà della valutazione, la parzialità connessa all'inevitabile adozione di una messa a fuoco appunto senza correttivi, e ambisce alla sfera del giudizio e al rango superiore della critica, ma risulta ancora più pertinentemente implicata dalla natura (*pardon*, dalla giurisdizione) dell'oggetto letterario, che intrattiene con la conoscenza il rapporto ben illustrato dalla singolarità della lettura (la sua specifica capacità cognitiva), dalla funzione attiva (ma non soggettiva, cfr. *Mondo* 100) a essa riconosciuta e dal conseguente aumento del numero delle variabili. Una conoscenza siffatta non potrà né superare il livello dell'ipotesi (nessuna predicazione può essere sufficiente e necessaria in rapporto a un oggetto per definizione non suscettibile di generalizzazione), né prescindere dalle piste da esso stesso suggerite (né il suo statuto mimetico né la sua *opacità* testuale possono essere ignorati).

Il metodo della correzione si combina felicemente con il puro brioschismo di una parsimonia non solo ontologica, ma epistemologica, non più riferita agli enti ma alle conoscenze e consustanziale alla funzione critica *tout court*, ridotta cioè ai minimi termini: l'appropriazione e gli adeguamenti che essa autorizza, lo scorcio e più l'accorciamento che l'aggiunta. L'ideale della correzione d'altronde, almeno in prima istanza, proprio mentre impugna le versioni precedenti a quella che sta fornendo, oppone alla deriva relativista l'argine della condizione testuale e della connessa restrizione dello spettro delle possibilità: «Condizioni e requisiti la cui 'oggettività', per essere a sua volta un costrutto interno all'orizzonte della nostra 'coscienza', non per questo offre, entro quello stesso orizzonte, una resistenza meno ostinata e irriducibile» (*Mondo* 189).

Se della conflittualità istituzionale con l'autorità del testo qualunque lettore di testi letterari sa quanto serve, per

aver imparato a distinguere e a gestire insieme la finzione e il suo contrario, Brioschi suggerisce che in un regime del genere si conduce fino a prova contraria qualsiasi altra esperienza conoscitiva, dall'assunzione alternativa del ruolo di significante e significato («la differenza tra ruoli assunti alternativamente da tali entità», *Mondo* 140) al rapporto tra proprietà ed esemplificazione («non è mai stabilito a priori quali proprietà siano esemplificate e quali no [...] ciò spiega perché l'interpretazione estetica, come si suol dire, non sia mai conclusa né definitiva», *Mappa* 151), all'attribuzione all'«attenzione intransitiva» di una capacità «individualizzante» (*Mappa* 162), all'esempio dell'«occhio che vuole davvero fissare la punta dell'ago [e] in realtà ne scorre i contorni, oscillando tra il fuoco e lo sfondo» (*Mappa* 40).

Più che un metodo, la correzione è un tic o una risorsa retorica. Può essere utile riconoscerla appunto in una figura retorica, che in maniera più scoperta illustra icasticamente, anzi iconicamente (non perché lo nomini, ma esemplificandolo), lo iato spaziale e temporale in cui svolge la sua funzione e il secondo tempo che si concede. Mi è già capitato di addurre in proposito la situazione ricorrente nella poesia dannunziana, dove per mezzo della *correctio*, in coincidenza, poniamo, con una spezzatura o con un inciso esplicativo o dichiarativo («e su 'l grano che non è biondo ancora / e non è verde, e su 'l fieno che già patì la falce / e trascolora»; «parole che dici / umane»; «la figlia / del limo lontana, / la rana», *La sera fiesolana* e *La pioggia nel pineto*), il poeta,

avendo per esempio solo l'accortezza di sfruttare la tensione tra due emistichi o due versi contigui (talora suscettibili di ulteriori combinazioni e attrazioni, favorite da un *enjambement*, dalla brevità, dalla rima) per trasformare una definizione, la coniugazione di un verbo o la decli-

nazione di un nome, nella successione di una domanda e di una risposta, vinceva la scommessa di imprimere il proprio sigillo inconfondibile su una scrittura preesistente, fosse pure quella anonima e funzionale di un vocabolario. (Merola 11)

Senza avere necessariamente un valore avversativo, l'inserimento della correzione interrompe lo svolgimento lineare del discorso e ne enfatizza il pur minimo cambio di direzione, tendendo come i due capi di un elastico il prima e il dopo e trasforma qualsiasi banalità in una rivelazione, in sintonia con l'andirivieni con la realtà che garantisce l'equilibrio della finzione letteraria.

A Brioschi e in genere agli studi letterari, la correzione serve non tanto per illustrare, quanto per rendere praticabili le dichiarazioni con le quali suppliscono alla profondità altrimenti interdetta e le di solito modeste infrazioni del principio di non contraddizione grazie alle quali si dà conto delle oscillazioni (*in primis* quelle già nominate, tra finzione e realtà, dentro e fuori, fuoco e sfondo: un caso per tutti, la «sospensione dell'incredulità») e si cerca di contenerle, fino magari a ricondurle alla coerenza grazie ai compromessi consentiti dal riferimento a un gioco di cooperazione. Lo stesso sul quale, lo voglia o meno, conta qualsiasi critico letterario, non appena subodora che «un'interpretazione è 'falsa' non perché produca enunciati falsi su un testo preesistente, bensì perché costruisce un testo diverso da quello che noi siamo disposti a costruire partendo dalle stesse tracce d'inchiostro» (*Mondo* 102), e perciò comincia a esercitare più metodicamente e proficuamente una sorta di correzione preventiva a carico delle ipotesi interpretative che riesce a prevedere. In breve, la critica.

*Bibliografia*

- Brioschi, Franco. *La poesia senza nome. Saggio su Leopardi*. Milano: Il Saggiatore, 1982.
- . *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura* [Milano: Il Saggiatore, 1983]. Milano: Net, 2006.
- e Costanzo Di Girolamo, eds. *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Torino: Bollati Boringhieri, 1993-96. 4 Voll.
- . *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*. Milano: Unicopli, 1999.
- . *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- Cadioli, Alberto. Introduzione. *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*. Di Franco Brioschi. Milano: Net, 2006. I-X.
- Merola, Nicola. *Appartenenze letterarie. Patrie, croci e livree degli scrittori*. Pisa: Ets, 2011.
- Spinazzola, Vittorio. *Il libro per tutti: saggio sui "Promessi sposi"*. Roma: Editori Riuniti, 1983.
- . *La democrazia letteraria: saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*. Milano: Edizioni di Comunità, 1984.



LA TEORIA DELLA LETTERATURA  
AL TEMPO DELLO *STORYTELLING*

*Paolo Giovannetti*

1. Per quale ragione un diciannovenne del 1977, appassionato (confusamente appassionato) di letteratura e insieme politicamente impegnato (confusamente impegnato) potesse farsi ammaliare dalle tesi esposte da Viktor Šklovskij nella sua *Mossa del cavallo*, è cosa molto difficile da spiegare – oggi. A dirne solo una: quel diciannovenne trovava memorabile e quindi degno di frequente citazione il paragone che Šklovskij vi faceva fra la letteratura e un samovar: così come è assurdo usare un samovar per battere un chiodo, allo stesso modo è improprio usare la letteratura per scrivere testi di propaganda. Certo, nella *Mossa del cavallo* era quasi epicamente ricordato l'inverno di guerra del 1920 a Pietroburgo, nel corso del quale per riscaldarsi molti intellettuali si videro costretti a bruciare i propri libri. E insomma il nesso tra uso proprio e uso improprio della letteratura era collocato entro una storia che, almeno per un attimo, stava davvero ridiscutendo tutto, stava rendendo difficile distinguere i confini, tutti i confini. Eppure, anche durante una rivoluzione è giusto sapere che la letteratura è, innanzi tutto ed essenzialmente, un sistema di procedimenti, di tecniche, una concatenazione di forme; e solo residualmente, ed eccezionalmente, un modo per modificare gli eventi della vita collettiva, della società.

Ma appunto: come spiegare oggi a un ragazzo interessato alla letteratura che quella stranissima variazione sul tema del disimpegno circa quarant'anni fa poteva *davvero* sembrare rivoluzionaria a un giovane (che si sentiva, credeva di essere un) rivoluzionario? Quasi impossibile farlo, senza dubbio. Non si sa da che parte cominciare. Anche perché in anni di poco successivi quello stesso giovane si appassionò a un forse più generale, più astratto concetto, parimenti oggi estraneo (ne sono certo) all'interesse dei più. Dico della «letterarietà». Cos'è dunque la letterarietà, parola che pericolosamente confina con la «letteralità» (fr. *littéralité*)? Se la letteralità è la mera apparenza verbale, sintagmatica, del discorso, la letterarietà è una condizione di principio, fondativa. Interna o esterna al testo che sia, immanente o meno all'opera letteraria, la letterarietà non si identifica mai del tutto con qualcosa di empiricamente esperibile, non è coestensiva ad alcunché di positivo. È un a priori, una convenzione pragmatica che ci consente di distinguere tra un testo letterario e un testo non letterario. Ciò che *fa* di un testo un testo letterario: questa è la letterarietà. Ma ogni studioso di letteratura sa che nel testo c'è sempre anche *altro*, che nessun testo esemplifica solo /letterarietà/.

Ora, agli inizi degli anni Ottanta, grazie in particolare al lavoro di Franco Brioschi e, suo tramite, di Costanzo Di Girolamo (autore nel 1978 di una *Critica della letterarietà*), il giovane di cui sopra trovava pressoché sublime, entusiasmante, ogni discussione che prendesse di petto la questione della letterarietà: la contesa, diciamo, fra chi – come appunto Šklovskij – vedeva nel testo, dentro l'opera, agire qualcosa che il testo rendeva letterario; e chi – come appunto Brioschi – andava alla ricerca di una legittimazione diversa, in senso lato extraletteraria, ma non per questo genericamente, rozzamente sociologica. Com'è ovvio, non è tanto in gioco l'incoerenza di quel giovane che armi e bagagli passava da un fronte all'altro (e che

intanto cominciava anche a divenire un post-giovane, se è per quello), né è in discussione l'istruttivo *exemplum* per cui si diventa buoni anti-strutturalisti (o anti-semiologi) se il dominio del 'nemico' lo si è *attraversato* (ci ritornerò, peraltro); quanto si deve rimarcare l'entusiasmo teorico, l'urgenza di una speculazione letteraria che per un attimo sembrava avere le fattezze di una *totalità*.

Qualcosa di simile alla novecentesca «passione del reale» di Badiou (e di Žižek), applicata a un dominio che è specialistico solo in via provvisoria: essendo per quel giovane e per molti altri suoi coetanei e fratelli maggiori il *letterario* luogo (e non *campo*, per favore!) di conflitti, di proiezioni conoscitive, ma soprattutto di utopie che la letteratura non trascendono, bensì motivano, riempiono di valori, dandole senso e direzione. In parole povere: viva è la letteratura, perché vivo è il suo legame con le cose; anche se è molto difficile dire come si realizzi esattamente quel legame. E perciò è necessario discutere il nesso in questione, per riuscire ad agire nel modo giusto. Dentro *e fuori* il letterario. Anche perché, come successe agli intellettuali del formalismo russo, capita a volte che si sia costretti a decidere cosa (provvisoriamente) sacrificare per far rinascere il libro più forte e sicuro in un futuro che molti stanno provando a edificare.

2. Quel mondo è finito, quella passione spenta. E provare a illustrare oggi certe questioni può sembrare leggermente patetico. Quella era una società letteraria in cui con orgoglio Franco Brioschi professava la Teoria della letteratura. Quella disciplina è, di fatto, scomparsa. E tanto più difficile – ripeto – è spiegare ai nostri allievi per quale ragione alcuni la ritenevano utile, la discutevano, ne facevano oggetto di contese in molti sensi politiche. Quando, una decina d'anni fa, Giovanni Bottirolì pubblicava una splendida sintesi teorica, il suo attacco all'«analfabeti-

smo di ritorno» in campo letterario non suscitava alcun clamore, alcuna protesta.

Né è in gioco solo la *teoria di*, beninteso, vale a dire l'applicazione di principi astratti a fenomeni empirici; ma in discussione è la teoria in quanto tale, la legittimità di un discorso capace di trascendere la rete di implicazioni pragmatiche che ci presuppongono.

Prima di ogni altra considerazione, azzardiamo una specie di elementare schema oppositivo. Nel dominio della Teoria della letteratura, la 'passione' è generata da un nesso chiastico di concetti e comportamenti, plasticamente contrapposti:

UN'AUTONOMIA PROVOCATORIA (Šklovskij)  
*versus*  
UNA PROBLEMATICAMENTE ETERONOMIA (Brioschi)

In entrambi i casi, aggiungiamo, si manifesta un'utopia, un tentativo di prefigurazione, l'idea di una nuova condizione di vita, di una nuova società, ritenuta omologa (anche se secondo principi da discutere) a una nuova letteratura.

Sia chiaro: tutto ciò non vuol dire affatto che il teorico sia un avanguardista, nel senso delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie. In qualche caso può esserlo, senza dubbio. Decisivo è il fatto che la spinta speculativa comporti un'urgenza, un'insoddisfazione, che possono manifestarsi anche con programmi 'moderati', tali comunque da passare a contrappello il presente, da metterlo in crisi. Elsa Morante, da molti avanguardisti osteggiata, una tale funzione ha svolto nell'Italia tra anni Sessanta e Ottanta: la sua opera ci ricorda che era possibile non solo praticare un tipo di romanzo altro da quello di molte (forse tutte le) tradizioni italiane; ma risultare al tempo stesso leggibili, se non addirittura popolari.

Dunque, due fattori operativi contribuiscono al paradigma della Teoria della letteratura:

1. Sguardo teorico e utopico.	=	Apertura al futuro (la Teoria che con passione si costruisce).
2. Critica del presente (letterario, ma non solo).	=	Attraversamento della storia (letteraria, ma non solo) in funzione di una <i>Aufhebung</i> .

Qualsiasi marxista (indifferentemente *neo* o *vetero*, a ben vedere) storcerà il naso di fronte alla separazione di questi due momenti che sono tanto intrecciati fra loro da non essere quasi distinguibili. Come può darsi utopia senza critica? come può darsi critica senza utopia?

Ma il vecchio studioso che biologicamente prosegue il giovane di cui sopra risponde a quella giustissima obiezione contrapponendole il tempo in cui vive; un mondo, cioè, in cui si suppone che le cose siano strutturate nel seguente modo:

1. Sguardo pragmatico, radicamento nel presente.	=	La letteratura ci aiuta ad agire criticamente nella realtà <i>così com'è</i> .
2. Difesa del <i>campo</i> letterario.	=	Risentimento verso le forme più vive di letteratura (il postmoderno), e conseguente ripiegamento verso un rassicurante 'realismo' o, se del caso, 'avanguardismo'.

Buoni loici potrebbero dichiarare che, appunto, la crisi dell'utopia frammenta la compattezza della teoria, introducendo una falsa totalità fatta di semplici *addizioni*.

Compare un *due* dove prima agiva un *tutto* dialettico. Se al discorso rivolto al futuro si sostituisce la gestione difensiva di un'eredità ritenuta in crisi, ecco che le norme e gli obblighi si moltiplicano.

La corretta amministrazione della letteratura quale fatto compiuto, *campo* chiuso, oggi comporta non più una prospezione, uno sguardo in avanti, bensì un ricettario di azioni doverose. Negli ultimi venti e più anni ce le siamo sentite ripetere fin troppo spesso. Ne elenco qualcuna: senza parafrasi, *non* si può leggere una poesia; senza storicizzazione *non* si entra in un testo; senza quell'autore (scegliete voi: Boiardo, Tasso, Goldoni) *non* si può fare storia letteraria; senza trenta canti di Dante insegnati a scuola la nostra Tradizione *non* ci parla più... Ma anche affermazioni più interessanti hanno perso di valore, e suonano come – si diceva una volta – semplice ideologia. Dunque: senza coscienza critica *non* si studia il letterario; senza letteratura *non* si elabora un cittadino consapevole. E così via.

Quello che non funziona in questi atteggiamenti è la loro fisionomia soprattutto residuale, l'idea che la letteratura sia *minacciata* dall'esterno e debba rafforzare la propria identità per spiegare al mondo che – a ben vedere – la Tradizione serve *ancora* a qualcosa. La commendevole utilizzazione del letterario per esprimere motivi di dissenso e malcontento nei confronti della società (appunto così com'è) si accompagna al rimpianto per l'uso delle parole letterarie quale una volta era stato abituale, e che l'attuale predominio del mercato trasfigura in forme inautentiche (quelle, tipicamente, del postmoderno). L'oggetto buono sarebbe stato messo in crisi *solo* dall'azione di agenti estranei.

Questa impostazione – si badi – è doppiamente erronea. Oltre alla sua *fallacy* nostalgica, ciò che disturba è che vi si attua un'apologia dell'arte della parola *in quanto tale*. Le teorie della letterarietà avevano l'inestimabile

vantaggio di restituire una tensione tra il letterario e il non letterario, anche nel senso che il letterario per conquistare la propria identità aveva bisogno di una pressione esterna, di una forma di alienazione. Non solo, e magari soprattutto: il letterario dei ‘rivoluzionari’ doveva costantemente legittimarsi, ed era praticato (scritto e/o studiato) da persone consapevoli che la letteratura costituisca una specie di lusso. Non è mai innocente, non è portatrice di valori automaticamente positivi: che anzi *criticarla*, metterla in crisi, può essere il miglior modo per servirla. Non c’è nessuna apologia della letteratura, nel mondo della Teoria: spesso accade l’opposto, anzi, ed è messa in scena una vera e propria lotta contro l’angelo.

Ora, anche a rischio di apparire provocatori, si può proporre una riformulazione del punto 1 in una chiave che solo pochi difensori ‘storicisti’ e ‘di sinistra’ del letterario probabilmente sottoscriverebbero, ma che è una specie di conseguenza delle loro attitudini conservatrici, della loro difesa purchessia di un campo sentito in pericolo:

Valore pragmatico di alcune competenze letterarie (si veda per esempio lo <i>storytelling</i> ).	=	Il loro ruolo è sempre più prezioso in un mondo che ha bisogno di valori umanistici.
--	---	--

A pensarci bene, si tratta di un curiosissimo ragionamento. Nel momento stesso in cui le componenti più esposte del sapere letterario sono minacciate e vacillano, rivendichiamo quegli aspetti trasversali del letterario che sono disciolti nelle pratiche più varie.

La pratica dello *storytelling* è senza dubbio la più nota. L’ideologia dominante, anche letteraria, di impianto cognitivista sta mettendo in luce, se del caso attraverso esperimenti (o pseudo-esperimenti), quanta parte il pensiero narrativo abbia nei comportamenti di tutti i giorni.

Più esattamente, e in modo inevitabilmente apologetico: quanti effetti *positivi* abbia l'azione del narrare nella nostra vita; quanta consapevolezza e quanto successo (in termini affatto concreti, professionali, manageriali) discenda da un corretto uso dello storytelling. Come ha di recente osservato Daniele Giglioli, ciò corrisponde a un'implicita attribuzione di valore tutta affermativa: raccontare è *in sé* un bene, quale che sia il modo di farlo. È proprio il gesto discorsivo della *narration* (nel senso di Genette e dello Schaeffer di *Che cos'è un genere letterario*) a produrre *virtù* socialmente e, soprattutto, cognitivamente utili.

È tuttavia quasi superfluo rimarcare che nel mondo dell'utopia e della dialettica mai si sarebbe potuta avanzare una simile osservazione (e in parte lo abbiamo già osservato). Di che lacrime grondi e di che sangue qualsivoglia opera letteraria, è questione di cui ogni lettore è tenuto a essere consapevole: lo scatto utopico è tale perché cresce su una storia (anche la storia degli stili e delle convenzioni) che è storia di dolore e sfruttamento. La felice (euristicamente parlando) congiunzione Adorno-Fortini insegnava che lo splendore moderno della lirica ha a che fare con una *forma* capace di nascondere e rivelare. L'arte della parola trasforma in oggetto bello l'oppressione, chiedendo al lettore di apprezzare la congiunzione degli opposti, e di proiettarla appunto verso un futuro di cui esso lettore sarà (potrà essere) protagonista.

Con uno schemino fin troppo ad effetto, potremmo dire che da *una teoria dell'uso sociale dei testi letterari*, da una teoria relativa ai modi di comportamento letterario, si è passati a un *uso sociale della teoria letteraria* (e della sua Tradizione). Siamo passati da un complesso mondo di azioni simboliche, bisognose di interpretazione, alla prassi della desublimazione: come ritrovare il letterario fuori della sua sfera, come delimitarne l'ambito nei domini che sembrerebbero essergli estranei. I testi *ci servono* molto più di quanto non siamo disposti ad ammettere; e io, cri-



tico, detentore di un sapere dato una volta per tutte, sono qui a spiegarti come e dove si dispiega, tuttodì, tale *competenza*. Il teorico, come si vede, è diventato un tecnico; ma non delle opere, beninteso, né della loro circolazione simbolica, quanto della loro applicazione diretta alla vita, della loro ricaduta immediata nei comportamenti pubblici descrivibili empiricamente.

Il discorso che qui si sta portando avanti non vuole essere catastrofistico, beninteso. Per certi versi, pensare al letterario *anche* come a un luogo in cui si manifesta un saper fare (oltre che un conoscere) è una prospettiva che deve essere rafforzata. L'apertura, per esempio, alla pratica della scrittura (la scrittura creativa) in parallelo a quella della lettura (critica) appare indispensabile nell'era degli immaginari digitali, al tempo del Web (e non solo del Web 2.0). Usare pragmaticamente le competenze letterarie non è un male. La poesia e la narrativa si capiscono molto meglio praticandole, almeno un po', condividendone strategie e tecniche.

Il punto è che questa valorizzazione 'olistica' non dovrebbe essere schiacciata sul presente, non dovrebbe costituire una rivendicazione di autorevolezza da parte di un soggetto minacciato. Dovrebbe far parte di una strategia (anche politica) di più ampia portata, capace di attraversare con la massima disponibilità il presente per additare, pur se incertamente, un futuro.

3. Ma qui si rischia la tautologia. Una critica senza utopia non funziona perché è priva di utopia. Del resto, in una realtà che non sa usare la parola *utopia*, spesso non condividiamo nemmeno il lessico, un dizionario di termini elementari.

Sarà dunque il caso di mostrare alcuni sintomi della condizione di 'cattiva desublimazione' in cui operiamo. Ne elenco quattro; i primi due sono relegati a un piano

eminentemente operativo, in quanto fenomeni interni alla letteratura che si fa oggi; gli altri due invece sono posture della critica e della teoria.

3.1. Che il letterario stia lentamente mutando (e in una direzione, peraltro, in sé tutt'altro che deprecabile), è suggerito anche dal dilagante fenomeno dell'*autofiction* e, più in generale, di quel tipo di testi che giocano con le convenzioni narrative producendo clamorosi fenomeni di *inattendibilità*. L'*autofiction*, in effetti, può essere considerata un'autobiografia inattendibile: se è vero che in essa, come è sempre stato detto, è violato il patto autobiografico. La coincidenza 'ontologica' autore reale-narratore deve essere messa patentemente in crisi, anche nel senso che non possiamo fidarci di quello che quell'autore ci dice, non possiamo credere che lui/lei possa aver *davvero* vissuto quegli avvenimenti.

Ora, il meccanismo dell'*autofiction* ha questo di epocale, a me sembra: che mette in gioco qualcosa come una personalità mediatica, il profilo di 'individuo' che nella nostra cultura ci viene restituito innanzi tutto dalla Rete, e in particolare dal *social networking*. In parole povere: una buona *autofiction* crea un'identità che necessariamente deve essere posta a confronto con un'identità accessibile pubblicamente. La finzione interagisce con il reale, e così rivela la propria natura non simbolica bensì immaginaria, la sua insufficiente (anche se inquietante e affascinante) tenuta rappresentativa, il suo essere anche (a volte soprattutto) un gioco a rimpiazzino con il lettore.

*Autofiction*, in questo senso, è un uso della letteratura e delle sue tecniche per produrre un testo ambiguo, instabile: al tempo stesso troppo e troppo poco letterario. Costruire un personaggio-narratore in un contesto che – dal punto di vista tradizionale – non lo tollererebbe: si tratta di un'iniezione, appunto ideologica, di letteratura, entro un mondo che si vuole svigorito. Gli effetti dovrebbero essere euforizzanti.

Tutto ciò, con ogni evidenza, è possibile perché il lettore vuole *vedere in azione* la letterarietà, le sue procedure; ma vuole anche vederla scoronata, ricondotta alla fattualità di «le cose sono *invece* andate così». In questo modo, quel lettore agisce non diversamente dallo spettatore dei film di David Fincher e Christopher Nolan: uno spettatore che ama essere blandito da un'istanza filmica *untrustworthy* più che *unreliable* (più menzognera che inattendibile, cioè), capace di riscrivere post factum l'intero percorso narrativo rappresentato. Appassionato al nesso meccanico verità-menzogna, secondo il quale o si segue una strada o si segue l'altra, il lettore-spettatore *vuole* essere *imbrogliato* da simili strategie a doppio fondo. Da questo punto di vista, nessun *disbelief* è veramente sospeso: c'è una versione dei fatti *oppure* il suo opposto, e il piacere sta in questa nuova forma di esitazione.

3.2. Connesso a quanto appena visto è quel fenomeno di ipertrofia dell'io (soprattutto narrativo) di cui recentemente ha parlato Daniele Giglioli. Si tratta di un mutamento di lungo periodo, che fa seguito a un secolo e più (dal naturalismo e simbolismo fino almeno agli anni cinquanta del secolo scorso) di assottigliamento e distruzione della prima persona, di ogni soggettività esposta – sia in poesia sia in narrativa. Come nell'autofiction (e nei racconti 'bugiardi'), anche qui un io empirico delegittima un soggetto simbolico, lo desublima; ma in questo caso la strategia è più sottile, meno facilmente controllabile dal lettore, cioè meno spettacolare. Vero è che siamo di fronte a un vero e proprio 'ritorno all'autore (reale)', a una rivincita della voce autorevole di un intellettuale-saggista. Questa figura ha soppiantato, anzi rovesciato, gli sforzi più modesti e insinuanti, più 'dialettici' e problematici, del narratore-osservatore che negli anni sessanta del Novecento aveva trionfato con la particolare ascesi del beckettismo e con le strategie ottiche dell'*école du regard*.

Il successo, di pubblico e critica, di *Gomorra* è la migliore sintesi di questo quadro. Dal reportage al romanzo, passando attraverso cinema e tv, fino alla vita in Rete, si apre a ventaglio una gamma di rappresentazioni spettacolarmente compiuta. *Gomorra* è diventato un vero e proprio *brand*. Tutto vi si tiene e trova senso, e la contraddizione non agisce quasi più. Saviano è un sistema chiuso, apocalittico, davanti al quale ogni critica rischia di apparire (e di essere) altrettanto apocalittica. Il libro di Dal Lago su *Gomorra* ne è la prova: la polemica contro un'opera letteraria si è trasformata nella requisitoria contro una condizione estetica, contro la totalità di un universo artistico.

3.3. Da sempre strisciante, ma oggi forse matura per venire alla luce (penso al professore universitario di letteratura francese, ignorante, libidinoso e opportunista, protagonista del recente romanzo di Houellebeck, *Sottomissione*), è l'idea che la critica sia sostanzialmente *inutile* e persino controproducente. Del resto – come abbiamo visto –, il narratore-autore (Saviano!) è sempre più onnisciente e onnipresente, e si costituisce come un loquace interprete prima del mondo che dello *storyworld*, nutrendo la precisa ambizione di incidere direttamente sul primo, e saltando il più spesso possibile la mediazione del secondo. La stessa letteratura, dunque, produce al suo interno una 'controfigura' – quasi un usurpatore – del critico.

Peraltro, le accuse di specialismo, di eccessivo tecnicismo e di accademismo, spesso mosse alla critica, sono condivisibili, ahimè. E tutti sanno che un libro 'scientifico', in ambito letterario, per la sua intrinseca complessità non viene utilizzato nemmeno da quei lettori che pure si interessano alle opere di autori ritenuti 'difficili' (i poeti, i narratori sperimentali, gli autori di ricerca ecc.). L'eccesso di rigore può essere un autogoal; e il bravo studioso di letteratura finisce con lo scrivere quasi solo per i colleghi.

Eppure. La rincorsa alle scritture ermeneutiche che fanno il verso (a volte con risultati grotteschi) ai generi narrativi, e un certo grado di esibizione di ignoranza che alligna tra poeti e prosatori (i poeti che parlano di poeti, ad esempio, facendo a meno della voce altrà del critico), suggeriscono una prospettiva leggermente diversa. La teoria e la critica sono delegittimate anche perché gli esiti pratici, immediati, del letterario sono quelli a cui più spesso si guarda. *Critica* significa viceversa mediazione, implica una presa di distanza dall'apparenza del testo, un allontanamento dall'effettualità. Il narratore e il poeta, più o meno di successo, non possono non sentire come inutile una prassi che nulla di importante aggiunge alla *presa sul pubblico* della loro scrittura; non per caso ritengono indispensabile (= funzionale) soltanto la forma della recensione, cioè il tipo di intervento che fa *subito* parlare dell'opera.

Nel mondo dello storytelling, il risultato operativo fa premio su ogni altra istanza: e dunque non è *il cosa* della critica a spostare gli equilibri, bensì *il quanto* performativo; non è il contenuto delle recensioni, semmai il loro numero, l'impatto pragmatico della mitopoiesi messa in movimento dal testo.

3.4. Sotto molti punti di vista, la critica ha introiettato alcune di queste dinamiche, riproducendole in modo discretamente meccanico. In effetti, a fronte di un'evidente delegittimazione dei metadiscorsi, gli stessi metadiscorsi enfatizzano i propri toni assolutizzanti. Mai come oggi (dove *oggi* significa: gli ultimi quindici anni), hanno avuto vigore parole d'ordine plastiche e quasi definitive; mai come oggi, ragionamenti di tipo epocale hanno prodotto discorsi storicizzanti, che nelle intenzioni dovrebbero (avrebbero dovuto) ingabbiare il presente, e il futuro. Un elenco improvvisato: dibattito sul New Italian Epic, teorizzazione delle nuove forme di realismo, emergenza

e crisi della generazione TQ, ipermodernità di Raffaele Donnarumma.

Pensiamo poi alla miriade di dibattiti che, soprattutto in Rete, ogni giorno producono l'accensione di improvvise e violentissime polemiche nel corso delle quali i partecipanti esibiscono compiaciuti la loro muscolatura argomentativa consumando nel breve sviluppo di un discorso 'militante' un'energia enorme, incapace però di sedimentarsi in risultati condivisibili e condivisi.

Ho appena detto della generazione TQ: e mi chiedo quanti fra coloro che mi leggono se ne ricordano ancora, quanti sono anche solo superficialmente in grado di restituire i riflessi di un agone dialettico che circa quattro (quattro!) anni fa ferveva furibondo.

Se le cose stanno così, è la critica stessa a togliersi la terra sotto i piedi. Se il suo respiro è, soprattutto, reattivo; se le categorie che manipola (anche quando complesse) si presentano come soluzioni di questioni immediate e hanno la pericolosa tendenza a comprimere e alienare il futuro in virtù di una feticizzazione del passato (l'avanguardia e il realismo, indifferentemente, e in modo curiosamente reversibile), allora è abbastanza ovvio che il destino della parola teorica possa apparire precario.

4. Né parliamo solo dell'Italia, va da sé. Molti aspetti di quanto qui detto trovano una verifica anche sul piano internazionale. La fortuna di un pensatore come Pierre Bourdieu potrebbe esserne un sintomo piuttosto chiaro, se pensiamo a quella pericolosa tendenza a un riduzionismo sociologico, adialettico, che a me sembra caratteristico di certe applicazioni della sua teoria. E qualcosa di simile affermerei anche della peraltro sontuosa riflessione di Gayatri Chakravorty Spivak, il cui *ab-use* (il termine è suo), politico, postcoloniale e sessuato, della tradizione letteraria è tutto chiuso

dentro la gestione di un'eredità, è relegato entro i limiti di una situazione paradossalmente bloccata da una miriade di riferimenti letterari e filosofici. Cioè, se dalla parte di Bourdieu (dei suoi seguaci) si manifesta un eccesso di riduzionismo, dalla parte di Spivak c'è, forse, un eccesso di compiacimento retrospettivo, in ultima analisi accademico.

Ma insomma è evidente che qui si scommette su linee interpretative molto generali, perché le mie sono finalità innanzi tutto polemiche; e che dunque ben più sfumati dovrebbero essere i ragionamenti che vogliono caratterizzare anche solo una minima parte delle questioni in gioco.

Schematismo per schematismo, credo nondimeno giusto concludere con due temi che, con ogni evidenza, aiutano a capire che cosa sia mancato alla nostra critica nel suo recente passato; e da cui si potrebbe ripartire.

Il primo attraversamento possibile, purtroppo, è una battaglia quasi certamente persa. Se in Italia il teorico principale del postmoderno, Remo Ceserani, ha di recente rinunciato a parlarne ripiegando prudentemente sulla denominazione (che a me pare alquanto infelice) di «modernità liquida», ciò è accaduto anche perché la cultura italiana non ha davvero fatto i conti con le opportunità che una cognizione lucida del postmoderno avrebbe potuto fornire.

Nel 1990, Franco Fortini obiettava ai critici di *Allegoria* e a Romano Luperini: «la cultura del postmoderno non la direi solo apologia del presente ma (proprio perché inerente a quella del tardo capitalismo) una che contribuisce ad azzerare molte illusioni dannose e va attraversata e lasciata alle spalle» (102). E il nodo sono le «illusioni dannose», nella misura in cui è certo – mi sembra a questo punto assodato – che la consapevolezza programmatica di molti miei colleghi critici letterari è oggi rivolta al passato: è cioè interessata soprattutto a restaurare l'eredità vuoi dei realismi vuoi degli avanguardismi.

Quando, poi, non è operativa una mera restaurazione, è talvolta in gioco una ben curiosa ‘dissimulazione onesta’. Qualcosa del genere accade nel recente saggio sul realismo di Walter Siti dove è proposta una crasi tra paradigma realista e paradigma avanguardista, tanto debole (volutamente debole, suppongo) da apparire improbabile. Ne discende un’analisi (e una teoria) che dovrebbe accontentare tutti, non spiegando però nulla, anzi mistificando la sostanza dei fatti.

L’importante è fare uso di schemi interpretativi («rappresentazione del reale» e «straniamento»), o entrambe le cose assieme) in cui ci si possa riconoscere – in modo consolatorio. L’osservazione merita di essere ribadita perché dietro quelle restaurazioni e rassicurazioni ideologiche premono omologhi comportamenti sul piano sociale e politico. E tuttavia non spenderò più di una riga per dire che mai come oggi in Italia quella che dobbiamo continuare a chiamare «sinistra» è stata tanto priva di idee.

Insomma, l’assenza di un grimaldello teorico come quello offerto dal postmoderno rende difficile caratterizzare i fenomeni letterari più interessanti attivi nell’Italia letteraria degli ultimi trent’anni (fenomeni che l’avvicinano alle grandi tendenze della produzione *global*). Non scendo nel dettaglio delle questioni in gioco. Ma – poniamo – quello che accade nell’ultimo romanzo di Giorgio Falco (*La gemella H*), anche sul piano enunciativo, e quello che accade nelle poesie di Andrea Inglese a livello invece della rappresentazione spaziale (*La grande anitra*), dovrebbe costringerci a fare uso di categorie molto diffuse nella *scholarship* mondiale (il dibattito sul narratore, le idee di Francis Ponge e Jean-Marie Gleize sulla gestione letteraria dei *luoghi*), che però da noi sono ostinatamente ignorate, messe fra parentesi. Vero è che sono temi appartenenti a un milieu imparentato con il postmoderno, o comunque – diciamo – troppo ibridi, troppo poco conformi alla logica binaria, all’opposizione bianco-nero che oggi appassiona tanto la critica.



Ma il punto è proprio questo. Il continuo pensarci in antitesi a qualcosa disvela una questione più generale, l'«interpretante» per così dire di molte delle nostre aporie. Che è costituito – diciamolo alla buona – dal nostro vivere ormai, e saldamente, nel mondo di Internet. Siamo dentro una macchina che ogni secondo orienta ogni nostra scelta; ma *facciamo finta* che le cose non vadano così. Tutto quello che ogni giorno leggiamo e scriviamo reca su di sé i segni della galassia digitale, eppure i nostri sforzi sono orientati a negare che quel *medium* agisca su di noi.

Un esempio, peraltro decisivo, fra gli infiniti possibili: se Jean-Marie Schaeffer pochi anni fa poteva cominciare una sua «piccola ecologia degli studi letterari» affermando che la Rete non ha fatto altro che allargare l'area della lettura (insieme a quella della scrittura), in Italia si sente solo parlare di crisi della lettura. Crisi, crisi, crisi... Un buon materialista direbbe che la crisi riguarda – e il fatto è certo epocale – la produzione, distribuzione e vendita del libro tradizionale, mentre l'economia dell'*ebook* fatica a prendere una forma definita. Ma che si possa confondere l'esperienza cognitiva ed estetica (*leggere*, se del caso letteratura) e il suo supporto, l'ambiente in cui si realizza, è un'azione altamente scorretta. Ideologica, dico per l'ennesima volta. Anche se nessuno – mi sembra – la denuncia come tale.

Non stiamo vivendo una stagione rivoluzionaria (e chi non lo vede?): eppure, come aveva fatto l'ironico Šklovskij, anche noi dovremmo inventarci la nostra mossa del cavallo. L'inverno è freddissimo e si prospetta durevole, e cosa trasformare in combustibile sembra che nessuno più sappia.

Febbraio 2015

*Bibliografia*

- Adorno, Theodor W. "Discorso su lirica e società". *Note sulla letteratura 1943-1961*. Trad. Enrico De Angelis. Torino: Einaudi, 1979. 46-64.
- Badiou, Alain. *Il secolo*. Trad. Vera Verdiani. Milano: Feltrinelli, 2006.
- Bottiroli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Trad. Anna Boschetti e Emanuele Bottaro. Milano: il Saggiatore, 2005.
- Brioschi, Franco. *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*. Milano: il Saggiatore, 1983.
- e Costanzo Di Girolamo. *Elementi di teoria letteraria*. Milano: Principato, 2004.
- Ceserani, Remo. "Qualche considerazione sulla modernità liquida". *La modernità letteraria* 3 (2010): 11-26.
- Dal Lago, Alessandro. *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*. Roma: Manifestolibri, 2010.
- Di Girolamo, Costanzo. *Critica della letterarietà*. Milano: il Saggiatore, 1978.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino, 2014.
- Fortini, Franco. *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Milano: il Saggiatore, 1965.
- . "Paesaggio mentale di una battaglia critica". *Disobbedienze. II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul "manifesto" 1985-1994*. Roma: Manifestolibri, 1996. 98-103.

- Giglioli, Daniele. "L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana". *il verri* 55 (giugno 2014): 5-28.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Che cos'è un genere letterario*. Trad. Stefano Poggi. Parma: Pratiche, 1992.
- . *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?* Trad. Marina Cavarretta. Torino: Loescher, 2015.
- Siti, Walter. *Il realismo è l'impossibile*. Roma: Notte-tempo, 2013.
- Šklovskij, Viktor. *La mossa del cavallo. Libro di articoli*. Trad. Maria Olsoufieva. Bari: De Donato, 1967.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press, 2012.
- Žižek, Slavoj. *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*. Trad. Piero Vereni. Roma: Meltemi, 2002.



AUTORI, GENERI, CONTESTI



## LE ORIGINI DELLA LETTERATURA LOMBARDA

*Franco Brevini*

### *1. Le origini della letteratura lombarda*

Nel suo celebre intervento su *Geografia e storia della letteratura italiana*, a comprova della discontinuità della nostra tradizione delle Origini, Carlo Dionisotti ricordava come nel corso del Duecento nella penisola fossero riconoscibili tre aree: la zona tirrenica, dalla Sicilia alla Toscana, con un'appendice a Bologna, caratterizzata dalle correnti della nuova poesia; la fascia adriatica, dove fiorisce una produzione di tipo religioso che fa capo all'Umbria; a nord dell'Appennino e del Po, la letteratura moralistica e didattica settentrionale (*Geografia e storia* 35). Del resto, ricorda Dionisotti, quale più persuasivo documento del *De Vulgari Eloquentia* dantesco potrebbe confermare la differenziazione della cultura e della letteratura italiane del XIII secolo?

Se concentriamo la nostra attenzione sulle *scriptae* lombarde tra Due e Trecento, ci rendiamo conto che il quadro linguistico è caratterizzato da tre fenomeni distinti. Il primo è la coesistenza di una serie di volgari utilizzati nei maggiori centri culturali, che producono testimonianze scritte di carattere prevalentemente letterario e in misura minore documentario. Questi volgari possono di volta in volta mantenersi fedeli ai tratti dialettali e municipali, enfatizzandone nel caso le peculiarità più rilevate e contrapponendosi a vario titolo alle parlate delle realtà vicine.

Ma possono anche aprirsi a influssi provenienti dalle realtà linguistiche e culturali circostanti, ovvero testimoniare uno sforzo di innalzarsi verso la soglia di un volgare civile o addirittura di uscirne in direzione di una possibile *koinè*, all'occorrenza perfino sovraregionale o interregionale. Inutile aggiungere che per questi volgari non si può ancora parlare di dialetti. Si tratta invece di semplici varietà municipali, che coesistono una accanto all'altra e che ancora non possono confrontarsi con una lingua egemone, per la buona ragione che essa ancora non esiste.

Il secondo elemento in gioco è la tenace persistenza del latino come lingua di cultura, che domina la stragrande maggioranza dei testi, dando prova di una vitalità e di una versatilità senza confronti. Di là dalla persistente occupazione di larga parte degli spazi della comunicazione culturale, il latino svolge anche un'altra preziosa funzione, che riguarda i volgari. Nella maggior parte dei centri dell'età medioevale la *gramatica*, cioè il latino grammaticalizzato della tradizione, contribuisce infatti a elevare e a normalizzare la nuova lingua volgare. Su questo piano anche al livello dell'uso è importante il ruolo svolto delle scuole, che concorrono a indirizzare gli studenti verso un volgare più prossimo al latino, esercitando un'ulteriore azione unificatrice. Si aggiunga che, a differenza da quanto avviene altrove e segnatamente in Toscana, proprio nella Lombardia del Duecento il caso fra tanti di Bonvesin da la Riva prova come latino e volgare costituissero opzioni disponibili allo scrittore, invece che scelte oppostive.

In sostanza il ricorso al latino risulta, nel suo panorama teorico, intercambiabile rispetto all'uso del volgare, che non viene mai tematizzato quale canale privilegiato di comunicazione artistica, a differenza di quanto avviene in aree connotate da un più forte senso della contrastività linguistica e del suo sfondo ideologico, quali la Sicilia e la Toscana coeve. (Bologna 116).



Grazie alle ricerche di illustri filologi come Mussafia (1983), Salvioni (1911) e Contini (1935; 1937; 1941, ed.; 1960, ed.), possediamo oggi un'immagine attendibile del milanese illustre di Bonvesin, che si presenta con i tratti di un codice anti-vernacolare, messo a punto da un «professor artis grammaticae». Vi si riconosce la memoria latina, l'influsso gallicizzante, ma anche una componente popolare, che riporta alla lingua municipale.

Il terzo elemento in gioco nella Lombardia del Duecento è costituito dalle lingue d'oltralpe: il francese e soprattutto il provenzale. Peraltro il loro prestigio tra XII e XIII secolo si estende ben oltre i confini della Lombardia<sup>1</sup>, dove il caso più clamoroso è costituito da Sordello, che scrisse in provenzale la sua produzione poetica. Nel reticolo dei municipi e soprattutto delle corti padane la circolazione dei manoscritti in lingua d'oil e d'oc aveva introdotto questa importante variabile linguistica e letteraria, dando vita a testi trobadorici autoctoni degni di figurare a pieno titolo accanto a quelli d'Oltralpe. Si pensi alla cultura francesizzante di Ugucione segnalata da Broggin (17) o alla lirica occitanica e agli *enuegz* sperimentati da Gherardo Patecchio, per non risalire fino a Raimbaut de Vaqueiras, un poeta provenzale autore sia dei primi testi letterari 'italiani' attribuibili a un autore conosciuto, sia di scritti in *langue d'oc*, ma anche in genovese, francese, gascone, portoghese. In quest'area di «polivalenza linguistica ai fini letterari», come ha ricordato Dionisotti «il toscano di Dante non suona necessariamente più proprio del francese e del latino» (*Geografia e storia* 37).

Affrontando i primi documenti della tradizione lombarda dobbiamo tenere conto di un ultimo dato assai significativo. Con l'eccezione di Mantova, le testimonianze testuali delle Origini risultano quasi esclusivamente let-

<sup>1</sup> Oggi sappiamo che, dalla Sicilia al Nord, la letteratura italiana dal punto di vista socioculturale è sorta «come applicazione "provinciale" di quella provenzale» (Antonelli e Bianchini 182).

terarie. Diversamente da quanto accade nel Veneto o in Toscana, mancano in Lombardia fonti documentarie meno formalizzate (Ciociola 141 e Bongrani e Morgana 91).

## 2. *Tra latino e toscano*

Il Duecento lombardo offre una serie di testimonianze testuali, in cui, sia pure con dosaggi variabili, si possono cogliere precise connotazioni municipali nei diversi volgari attivi sulla scena locale. Tali punte municipali sono meno accentuate nel colto Bonvesin e, per ragioni del tutto diverse e meramente comunicative, nelle lettere del mercante mantovano Boccacata da Bovis (Schizzerotto, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*), mentre risultano più riconoscibili nel volgarizzamento del *De proprietibus rerum* di Bartolomeo Anglico disposto da Vivaldo Belcazer (Ghinassi, “Nuovi studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcazer”), in cui il sapore del «nostr volgar mantoan» corrisponde all’intento agiografico di un’opera dedicata al «princep».

Le cose cambiano rapidamente spostandosi nel Trecento e ancor più nel Quattrocento, quando si rileva una caratterizzazione idiomatica progressivamente minore, tanto che sempre più problematico risulta distinguere i tratti propri dei diversi centri della regione. Il ridursi del tasso di municipalismo nelle *scriptae* tre-quattrocentesche, che vedono l’affermarsi delle *koinài* (Sanga, *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento*, ed.), è una delle conseguenze della nuova articolazione politica. Il bisogno di uscire dal vecchio municipalismo, verso una struttura a base territoriale invece che cittadina, rappresenta infatti uno dei fenomeni più caratteristici della Lombardia del XIV e XV secolo. Il mondo comunale sta cedendo progressivamente a unità più vaste promosse dalle aristocrazie dei centri maggiori. Non per nulla le testimonianze più ricche di questo processo di

allentamento dei tratti linguistici municipali vengono dalla cancelleria dei Gonzaga a Mantova e più tardi da quelle viscontea e sforzesca a Milano.

Nelle corti circola una cultura nuova, che taglia i ponti con la vecchia produzione letteraria medioevale a base municipale e si rifà invece ai prestigiosi modelli francesi e, in misura assai inferiore, ai nuovi modelli toscani. Le biblioteche dei Visconti e dei Gonzaga (Viscardi e Vitale, "La cultura milanese nel secolo XIV" 571-634; Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XVe siècle*) testimoniano oltre la soglia del Trecento la persistente fortuna della letteratura francese, anche se si registrano i primi arrivi dei capolavori della recente letteratura toscana. Francese e toscano, insieme a latino e volgare, costituiscono gli ingredienti linguistici dei nuovi esperimenti letterari che si vanno tentando. Tuttavia i vecchi generi e i codici municipali non spariscono e possono produrre talvolta risultati di grande vigore come il cosiddetto Grisostomo (Förster, "Antica parafrasi lombarda del «Neminem laedi nisi a se ipso» di S. Giovanni Grisostomo", ed.), una parafrasi in prosa, che guarda indietro verso il Duecento lombardo piuttosto che verso la Toscana. In altri casi si spostano a un livello più basso nel sistema letterario, sopravvivendo sul piano della produzione popolareggiante. Bongrani e Morgana hanno indicato lo zibaldone del milanese Bartolomeo Sachella ("La Lombardia"), in equilibrio tra «favela milanexe» e linguaggio «misto dil forastiero». Fra le sue frottole, particolarmente interessante quella indirizzata a Francesco Filelfo. Per quasi mezzo secolo dominatore pressoché incontrastato della cultura letteraria milanese, l'umanista fu il primo detrattore centro-italiano della parlata locale. Inaugurava senza saperlo una lunga schiera di nemici del dialetto meneghino, destinata a prolungarsi fino al XIX secolo, fomentando una serie di diatribe vivacemente alimentate dalle reazioni dei letterati locali. L'invettiva di

Sachella testimonia l'attrito tra la cultura di importazione e i valori ambrosiani autoctoni, ma nel contempo dimostra una volta di più come con l'avvento dell'umanesimo le lingue municipali avessero iniziato la loro parabola discendente e giocassero ormai in difesa.

Questa proba  
 è fata,  
 o cara mia brigata,  
 senz'altra favela milanexe,  
 ad qual vien fatto dirrise,  
 et ver dico,  
 da cotal barbaro mendico<sup>2</sup>.

Tuttavia il processo di colonizzazione del toscano risultò in Lombardia tutt'altro che lineare. Non si dimentichi che, quando aveva dovuto scegliere un poeta di corte, Gian Galeazzo aveva optato per il veneto Vannozzo<sup>3</sup>, a dispetto dei sogni egemonici di unione dell'intero Nord, Firenze inclusa. Clamorosa era stata l'occasione perduta dal toscano, che non era riuscito ad affermarsi alla corte dei Visconti, nonostante la presenza dal 1353 al 1361 di un

<sup>2</sup> La frottola contro il Filelfo era stata già pubblicata da G. Polezzo Susto in *Studi di filologia italiana* XXIV (1966). *Proba* indica la frottola stessa; *senz'altra favela milanexe*, cioè servendosi della sola lingua milanese; *dirrise*, derisione; *barbaro mendico*, riferito al Filelfo, che era originario di Tolentino.

<sup>3</sup> Nato a Padova da famiglia toscana, Vannozzo scrisse nella lingua del Petrarca, che conosceva particolarmente bene per ragioni autobiografiche, senza tuttavia rinunciare ai consueti venetismi diffusi tra gli autori della zona orientale. Tuttavia fu autore anche di due testi inconfondibilmente dialettali: il sonetto pavano *Bel mie mesiere, e' fiè quel che devea* (Lovarini 1894), della tenzone con Marsilio da Carrara (*Dime, sier Nicolò di Pregalea*) e soprattutto la frottola *Se Dio m'aide, a le vagnele, compar*.

ospite illustre come Petrarca, il più prestigioso esponente di una cultura che peraltro non era più neppure italiana, ma ormai europea.

Una prima feconda officina letteraria si crea alla fine del Trecento nella Milano di Gian Galeazzo, ma sarà nella prima metà del secolo successivo con Filippo Maria che, sullo sfondo del progetto espansionistico sovregionale dei Visconti, la città diventerà un prestigioso centro culturale, illustrato dall'attività di alcuni fra i più autorevoli umanisti italiani: valgano per tutti il Panormita e il Decembrio, senza dimenticare da una parte l'opera di Gasparino Barzizza, dall'altra il breve insegnamento a Pavia di Lorenzo Valla. La loro opera sarà ripresa dal Filelfo, *grand maître* dell'umanesimo milanese, dileggiato dal Sachella. Alla loro azione si devono affiancare i precoci frutti delle tipografie milanesi, che fino dai primi decenni del Cinquecento fecero della città «un centro editoriale di prim'ordine, inferiore solo a Venezia e a Roma» (Stella, Repposi, Pusterla 21-23).

La presenza a corte di questi insigni umanisti contribuì al miglioramento della *koinè* cancelleresca, che, debitamente polita, levigata, depurata dei tratti troppo scopertamente idiomatici, aveva visto crescere il proprio status e poteva ormai contare su un prestigio ben diverso da quello dei vecchi volgari municipali. Se dapprima ostacolò l'affermazione del volgare, successivamente, fecondandolo con le sue nitide strutture, il latino umanistico contribuì alla sua normalizzazione e al suo successo, preparando la legittimazione di Decembrio, Valla e Filelfo (Zaggia, "Apunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti"). Nel contempo anche i prestigiosi modelli toscani avanzavano, come prova il caso della cronaca in terzine di Bonamente Aliprandi (Carducci, Fiorini, Fedele, *Rerum Italicarum Scriptores*, ed.), che ci conduce però a Mantova e ormai all'inizio del XV secolo.

### 3. *Una civiltà letteraria bifronte*

La sprovincializzazione culturale promossa a Milano dall'ascesa della famiglia non lombarda degli Sforza dà i suoi frutti nell'età ludoviciana. Stando alle ricerche di Maurizio Vitale (*La lingua volgare della cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento* e "La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell'età di Ludovico il Moro"), possiamo dire che il volgare si afferma definitivamente a Milano nel secondo Quattrocento. Ma anche in questo caso occorre rammentare che il suo primato vale per le scritture di tipo letterario e cancelleresco, mentre i tratti locali continuano a essere tenaci nelle aree periferiche e a infarcire i testi di livello più basso. Certo è che il profilo della lingua usata dalla cancelleria milanese appare come il frutto di un'azione di affinamento del volgare locale in direzione sovramunicipale, condotta con il duplice supporto di due potenti strumenti: il latino e il toscano-fiorentino. Diversamente da quanto accade altrove, dove il toscano non riesce a penetrare se non a stento nelle *koinai* cancelleresche (Maraschio, "Lingua, società e corte in una signoria padana fra Quattro e Cinquecento"), a Milano risulta invece uno degli ingredienti di tali codici: «Anche la lingua della cancelleria milanese dell'ultimo scorcio del Quattrocento, ancorché tuttavia, come lingua di *koinè*, miscidata e composita, mostra notabilmente la seduzione che la lingua toscano-fiorentina ha esercitato sulla cultura milanese» (Vitale, "La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell'età di Ludovico il Moro" 173). Dalla fine del XV secolo, principalmente grazie all'azione della corte, Milano rappresenta in Lombardia il principale centro di irradiazione del toscanismo, nel tentativo di emulare il prestigioso esempio della Firenze medicea e il suo intreccio di proposta culturale e rivendicazione ideologica. È nell'epoca compresa tra gli ultimi Visconti e Ludovico il Moro che Milano inaugura quell'atteggiamento culturalmente bifronte, tra Francia e Toscana, che è stato riconosciuto caratteristico della sua

tradizione (Isella, *I Lombardi in rivolta. Da C. M. Maggi a C. E. Gadda* 5-6). Ma a questo proposito occorre procedere con estrema prudenza. Se Vitale è propenso a riconoscere una notevole presenza del toscano, altri studiosi ricordano che la sua fortuna si limita alla corte, dove operano spesso poeti direttamente toscani. Dionisotti ha fatto notare che si tratta comunque di «piccole isole» e che la sola regione in cui la letteratura toscana registri una sua precoce e stabile attestazione è il Veneto:

La colonizzazione toscana, nonostante il messaggio dan-tesco, ha per lungo tempo ancora una vita stenta, artificiale. Il nome di un Visconti e il gruppo di rime politiche che celebrano la potenza milanese, opere del resto quasi tutte di emigrati e fuorusciti toscani, non ci devono illudere: in realtà nessun contributo viene alla letteratura italiana, secondo l'indirizzo proposto da Dante, da una regione di tanto peso come la Lombardia, per lo spazio di quasi due secoli (*Geografia e storia* 37).

Perentorie le conclusioni di Dionisotti: «Da un punto di vista storico-geografico non esiste fino al tardo Quattrocento se non una letteratura toscana con appendici e colonie, le più tutt'altro che obbedienti e stabili, nel Veneto, in parte dell'Emilia, nelle Marche e nell'Umbria» (39).

L'affermazione del modello toscano in Lombardia avrebbe, secondo Vitale, una data simbolica: luglio 1489:

L'umanista di Firenze Cristoforo Landino, al quale Ludovico Maria Sforza, neglignendo gli umanisti lombardi, si era rivolto grazie alla sollecitata mediazione di Lorenzo il Magnifico, portava a compimento la traduzione in volgare fiorentino dei *Commentari* sulle gesta di Francesco Sforza dovuti alla penna latina di Giovanni Simonetta («La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell'età di Ludovico il Moro» 172).

Il Landino venne incaricato di un compito ufficiale dai chiari intenti ideologici come la versione dei *Commentari*, la più importante opera storiografica del Simonetta, detta anche *Sforziade*, in 31 libri (Soranzo, *Johannis Simonetae rerum gestarum Francisci Sfortiae Mediolanensium Ducis commentarii*), in cui sono ricostruiti gli eventi nel Ducato di Milano tra il 1442 e il 1466. Landino era anche l'autore del commento alla *Commedia* dantesca (Procaccioli, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento*), in cui rivendica con orgoglio il merito di «avere liberato el nostro cittadino dalla barbarie di molti esterni idiomi ne' quali da' comentatori era stato corrotto» (cit. in Franceschini 565). In questo caso il bersaglio del Landino era il commento di Francesco di Bartolo da Buti, segnato da tratti pisani, cui l'umanista opponeva la sua concezione monolingvistica fiorentina.

La versione della storia sforzesca di Giovanni Simonetta è solo uno degli indicatori del successo del fiorentino alla corte ludoviciana. Vitale ne cita altri: la testimonianza del Calmeta, che attribuiva a Beatrice d'Este il merito di avere rilanciato a corte il prestigio dei grandi trecentisti toscani («La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell'età di Ludovico il Moro» 190) già annunciato in età viscontea; la chiamata a corte del poeta toscano Bernardo Bellincioni, «acciocché per l'ornato e polito fiorentino suo parlare» insegnasse ai lombardi «a limare e polire» il loro «alquanto rozzo parlare», secondo quanto scrisse, pubblicandone le rime, il suo editore, Francesco Tanzi; il successo della letteratura fiorentina del Quattrocento, nelle sue declinazioni giocose riconducibili alle figure di Burchiello e di Pulci, che scrisse anche versi comici in dialetto milanese; infine i fitti scambi commerciali e istituzionali fra le due città nel corso del Quattrocento.

Come ha notato ancora Vitale, lo stesso profilo della *scripta* della cancelleria di Ludovico il Moro, che, pur all'interno della corte, sancisce l'affermazione ormai ir-



reversibile del modello toscano e fiorentino, «rappresenta per ciò uno dei primi precoci esempi, sul piano della scrittura poetica e prosastica, di capitolazione di una *koinè* locale di fronte al tipo linguistico toscano-fiorentino, il che equivale a dire al tipo linguistico italiano» (“La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell’età di Ludovico il Moro” 226). Anche nella periferica Lombardia, alla corte di Ludovico il Moro, il fiorentino vede dunque affermarsi il proprio primato linguistico e culturale. Le inconfondibili insegne linguistiche dei grandi trecentisti costituiscono il modello dei rimatori attivi alla corte ludoviciana, a partire da Gasparo Visconti, che scrive:

Or s’hai le voglie intente  
 a dire in ritmi, habbi ognior presente  
 Petrarca, di quest’arte unico fonte.  
 E dove lassi Dante, uom tanto degno<sup>4</sup>?

Il prestigio acquisito dal fiorentino segna il consolidarsi di una norma, che avrà come conseguenza l’assegnazione dei testi che non vi si attengono alla classe dei testi dialettali, con l’inevitabile assegnazione di uno statuto minore. Oltre all’«alquanto rozo parlare» di Milano emendabile dal Bellincioni, si possono ricordare le parole di Gasparo Visconti, che invoca le attenuanti «del nostro non molto polito naturale idioma». Il riconoscimento di un canone è la premessa indispensabile affinché possano affermarsi esiti contrastivamente riconosciuti come dialettali.

Su questo punto occorre la massima chiarezza. In tutta la produzione volgare medioevale sono riconoscibili tassi variabili di adesione al volgare locale, senza che ciò corrisponda a una scelta retorica di tipo antagonistico e dunque dialettale. I diversi volgari registrano una serie di tentativi

<sup>4</sup> Si tratta del sonetto 37 dei *Rithimi* del Visconti riportato in Vitale, “La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell’età di Ludovico il Moro” 189, n. 69.

di elevazione verso il livello letterario, ma si tratta solo di rivendicazioni di registri diversi, funzionali a una comunicazione meno immediata e più formale. Sono semplici scelte di piani, che dipendono dal carattere dello scritto o dalla preoccupazione comunicativa, particolarmente viva negli autori di testi pratici o parenetici. Mentre dopo il Moro i testi bassi saranno anche comici, fino alla sua epoca avevano potuto essere bassi senza necessariamente essere comici. Nella Lombardia del Duecento si incontrano di solito al livello più basso pagine di carattere pratico, come le lettere volgari del mercante mantovano Bocalata da Bovis (Schizzerotto, *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*), mentre, salendo lungo i gradini retorici, si susseguono testi più spesso morali e religiosi, raramente filosofici: è il caso del *Libro*, opera di Ugucione da Lodi e dello Pseudo-Ugucione, dello *Splanamento de li Proverbia de Salomone* di Gerardo Patecchio (Contini, *Poeti del duecento*, ed.; Broggin, “L’opera di Ugucione da Lodi”) o, a Mantova, del volgarizzamento del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico disposto da Vivaldo Belcazer (Ghinassi, “Nuovi studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcazer”). Perfettamente ha notato Alfredo Stussi:

Sul piano storico-letterario [...] non c’è dubbio che sarebbe ragionevole parlare di volgari italiani e non di dialetti, fino a quando non si crea uno strumento comunicativo comune, anche solo scritto e solo per un ristretto gruppo di persone colte. Però questa contrapposizione viene percepita nelle varie parti d’Italia con cronologia e intensità non omogenee, per cui, a rigore, in un posto si scrive ancora in volgare, in un altro già in dialetto, senza contare che nella stessa zona ci possono essere prese di coscienza differenti da scrittore a scrittore. (*Lingua e dialetto* 6)

Si potrebbe obiettare che il più antico testo dialettale lombardo sia costituito dal verso alessandrino estratto da

una parodia oggi perduta del modo di parlare di milanesi e bergamaschi, che Dante cita *ad improprium* nella sua rassegna dei volgari italiani alla ricerca della «decentiorem loquelam»: *Enter l'ora del vesper Ciò fu del mes d'ochio-ver*. Ma all'altezza del *De vulgari eloquentia* il modello non c'è ancora e anzi il trattato dantesco rende conto di un'infruttuosa caccia all'odorosa pantera della lingua illustre capace di superare il particolarismo congenito alla penisola. La caricatura dantesca pare più il frutto dell'insoddisfazione di un orecchio fiorentino verso volgari semplicemente dissonanti dal suo.

Certo è che dalla fine del Quattrocento, quale reazione alla colonizzazione linguistica che si compie ai livelli alti del sistema letterario, il «rozo parlare» milanese rende disponibili le sue sapide risorse in quanto anti-modello dialettale e comico. Accade con i testi di Luigi Pulci, di Benedetto Dei e di Lancino Curti (Folena, *Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei* e Marri, «Lingua e dialetto nella poesia giocosa ai tempi del Moro»). Per la prima volta con questi autori un volgare lombardo viene utilizzato come un dialetto, cioè adottando consapevolmente uno strumento linguistico riconosciuto come inferiore rispetto a un altro superiore, verso il quale si dirige un ossequio condiviso: prende forma la contrapposizione delineata poi da Parini tra «toschi modi» e «parlar natio» e, di riflesso, tra aulico e popolare, tra convenzionale e realistico, tra sublime e comico. Anche in Lombardia, di fronte al rapido consolidarsi del primato toscano, il sistema letterario ridisegna rapidamente le proprie architetture. Le coloriture locali, che invece persisteranno ancora a lungo nella prosa (Serianni, «La prosa»), sono espunte dalla poesia, la cui lingua, almeno tentativamente, si allinea al modello petrarchesco. Inevitabilmente tutto ciò che è locale si vede retrocesso in poesia allo statuto del comico: il volgare municipale diventa *sermo humilior*, lingua burlesca e caricaturale. Perfetta la diagnosi di Leonardo durante i suoi anni milanesi:

«Il dialetto milanese o lombardo, o qualsiasi altra lingua parlata in Italia, non è più lingua che si possa scrivere se non per gioco e insieme per spregio» (cit. in Dionisotti, «Leonardo uomo di lettere» 215).

Nella Firenze di Lorenzo la letteratura dialettale era nata innestandosi sul prolifico e antichissimo filone della satira antivillanesca. Il bersaglio era la lingua rustica del contado, comicamente dissonante da quella civile e colta del centro urbano. Il dialetto del Mugello non era percepito come una varietà distinta dal fiorentino metropolitano, ma, secondo un diffuso meccanismo funzionante ben oltre l'area toscana, come una sua deformazione popolaesca. Diverso il caso di Milano, dove il contrasto oppone la nuova lingua letteraria, che può ormai rivendicare una valenza esperantica, a una varietà municipale, subito sentita come buffamente dissonante, cioè dialettale e circondata da un alone comico. Va tuttavia ricordato che il bergamasco assolverà in Lombardia e a Venezia a una funzione analoga a quella del dialetto del Mugello a Firenze, riproponendo i modi della rusticalità anche nel Nord.

Ma, mentre farà scattare gli esercizi dialettali, il prestigio del modello fiorentino non impedirà il manifestarsi di una terza via, che intendeva sottrarsi all'opposizione lingua-dialetto ed era fermamente decisa a giocare la carta locale. È il codice impiegato dai poeti del «ruginoso stile» (Albonico, *Il ruginoso stile*), che guarderanno stereoscopicamente alla lezione del latino classico e alla tradizione lombarda, da Bonvesin a Uguccone.

#### 4. *L'esordio della poesia dialettale lombarda*

La prima poesia dialettale lombarda affonda dunque le sue radici nel mondo toscano<sup>5</sup>. Può sembrare un paradosso

<sup>5</sup> «Con ciò, siamo entrati nella letteratura dialettale milanese,

che un antimodello dipenda dal modello non soltanto nei termini dell'ovvia polarizzazione tesi-antitesi. Ma dalle ricerche compiute negli ultimi decenni emerge in modo incontestabile come i primi esercizi riconoscibilmente dialettali maturati in Lombardia risultino per più versi implicati con la cultura e con gli autori del nuovo centro letterario egemone. A conferma di come funzionino i rapporti tra l'affermarsi di una norma e il sorgere della deviazione rispetto a essa, non è un caso che la prima letteratura dialettale lombarda nasca, non nelle periferie tenacemente dialettofone, ma a Milano, cioè nel centro lombardo promotore del toscanesimo. È lo stesso meccanismo che opera a Firenze, dove è dall'ambiente laurenziano che sorge la letteratura nenciale, o a Napoli, dove gli gliomeri maturano in circoli ugualmente aristocratici e letterariamente scaltriti come quelli del Sannazaro e dell'Accademia pontaniana. Tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento nel capoluogo lombardo si assiste allo scontro aperto tra la lingua e la letteratura toscana, divenute prestigiosa insegna della corte sforzesca, e la cultura umanistica locale, non immemore del suo radicamento in un ambiente ricco di umori popolari.

Anche le dinamiche della prima dialettalità lombarda in poesia ricalcano quelle delle più precoci officine italiane. Il tema è in tutti i casi il ritratto parodico, che può declinarsi secondo due diverse modalità. La prima è la satira della lingua diversa sentita come comicamente dissonante. Nel caso della Lombardia essa viene utilizzata per dare ruvida evidenza alla *vituperatio* di un personaggio, grazie alla sua veste disarmonicamente cacofonica rispetto al toscano letterario. La beffa delle parlate confinanti, diffusissima in Toscana, in Lombardia pare inizialmente riscuotere minore fortuna. La seconda modalità è invece la satira della lingua

che si congiunge alla tradizione letteraria del sonetto burlesco ed ha precedenti nelle parodie fiorentine» (Folena, "Vocaboli e sonetti" 104-105). Sul tema insiste Marri (231-232).

rustica. Essa vede alternarsi sulla scena figure di contadini, che, eredi della vecchia invettiva antivillanesca, vengono utilizzati per il travestimento parodico di referenti e temi della convenzione letteraria aulica.

I toscani trapiantati a Milano, che sono riconoscibili e addirittura vengono imitati nella prima officina dialettale lombarda, sono Benedetto Dei e Luigi Pulci. Meno direttamente e più sullo sfondo, evidentemente lungo filiere del tutto distinte, operarono Burchiello e Leonardo da Vinci. A diverso titolo questi personaggi esemplificano una delle linee riconoscibili nella produzione letteraria del primo Rinascimento: non la tendenza all'idealizzazione, ma la lezione umanistica della naturalezza e il suo appello all'esperienza personale, che fanno circolare nuove linfe realistiche, parodiche e 'borghesi'<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Leonardo è un autore-chiave per cogliere il clima culturale della Milano tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento. A disagio nel neoplatonismo della cerchia medicea e insieme sempre più sganciato dalla ricerca idealizzante di altri frequentatori della bottega del Verrocchio, da Perugino a Botticelli a Ghirlandaio, Leonardo approdava a Milano suggestionato soprattutto dalle possibilità di sviluppare progetti di tipo scientifico e tecnologico. Nel centro lombardo si trovò di fronte la vivacità della tradizione popolaresca di ascendenza medioevale e un dialetto profondamente dissonante da quello toscano, che non mancò di procurargli difficoltà linguistiche. Nel *Libro di pittura* il maestro avrebbe raccomandato agli allievi di studiare i tratti specifici dei volti, con una ricerca fisiognomica che, nella resa dei tratti espressivi, poteva spingersi fino alla deformazione. Gombrich (*L'eredità di Apelle*) ha scritto che, se insisteva sull'idealizzazione, Leonardo era allo stesso titolo attratto dalla deformità e dalla bruttezza. Alcuni fogli schizzati in questi anni documentano come per Leonardo regola e anomalia, idealizzazione e caratterizzazione procedessero di conserva, rappresentassero le facce opposte di una medesima realtà. Nella mostra *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio* (Ferino-Pagden, ed.), tenutasi a Milano, a Palazzo Reale tra il febbraio e il maggio del 2011, erano esposti diversi fogli in cui il maestro e i suoi copisti

In letteratura il fautore di un più libero ricambio tra convenzione e realtà fu il Burchiello, che solo in apparenza rappresenta l'antitesi all'ordine dell'Alberti e di Poliziano. Con lui i recinti della poesia si aprono alle parole della piazza, con tutto il loro caotico, ma fervido disordine. Burchiello rappresenta un po' la preistoria della produzione dialettale toscana. Le sue pagine sono percorse da una temeraria curiosità lessicale, da un irripetibile furor bizzarramente inventivo, che convoglia nei testi ogni sorta di materiali linguistici nella loro strampalata eterogeneità. Certamente il Burchiello che più ha contato è stato l'autore dei blasoni parodici: mi riferisco in particolar modo ai sonetti «per chontrafare» precise varietà linguistiche<sup>7</sup>. La sua lezione verrà meditata dal Pulci, che pure avrebbe firmato alcuni sonetti di contraffazione dialettale, tre dei quali avevano come bersaglio proprio i milanesi<sup>8</sup>: «tanto

affiancano profili femminili idealizzati a immagini «caricate» di vecchi. Scrive Leonardo: «Sel pittore [...] vol vedere cose monstuose, che spaventino, o che siano bufonesche, e risibili o veramente compassionevoli, ei n'è signore e Dio» (cit. in Bora 23). Quanto il nuovo naturalismo giocoso fosse apprezzato da Leonardo è confermato dalle citazioni segnalate da Dionisotti negli scritti leonardeschi e provenienti da quegli stessi autori che fecondarono il mondo milanese (cfr. *Geografia e storia*).

<sup>7</sup> Furono composti, come ricorda Benedetto Dei, che li studiò attentamente, per motteggiare i «Viniçiani Becchi» (*Demo a Venesia sei cappuzzi al soldo*), i Romani (*Jesso la parte de Rienzo Mattienza e Ezzo lo papa che vaco a Madonna*) e la «favella sanese» (*Vintequattro e poi sette in sul posciajo*).

<sup>8</sup> Tre sonetti milanesi (*Ambrosin, vistù ma' il più bel ghitton; Questi mangia-ravizze e -rave e -verzi e O ti dia Iddio Zaine e bocché*), uno napoletano (*Chi levassi la foglia, il maglio e 'l loco*) e due senesi (*Mira in chella impeschiata, eh eh, Galgano e Vè'chel fiorentin, ch'è malitiato!*). Va aggiunto un testo come *Buona sera, o misier, vien za va drento*, in cui voci veneziane si accampano su un tessuto sostanzialmente toscano. «La parodia dei dialetti è condotta dall'autore del Morgante facendo ricorso a procedimenti

di volta in volta mutevoli. Può citare, storpiandoli alla luce della fonetica toscana, alcuni blasoni linguistici e accompagnarli con ingenerosi appunti sui costumi dei parlanti, come fa nel sonetto napoletano e in uno di quelli milanesi (*Questi mangia-ravizze e -rave e -verzi*). Ma, servendosi del malizioso gioco della *aequivocatio*, può anche sottoporre a studiati doppi sensi le irte grida dialettali di un mercato, *topos* ormai con una sua piccola storia nella letteratura italiana dei primi secoli. È quanto accade nel celebre sonetto contro i milanesi «O ti dia Iddio», «Zaine e bocché». Mentre su molti di questi componimenti aleggia l'ombra maliziosa dell'insinuazione sodomitica (Franceschini, "Tra lingua e dialetto" 598-600). O infine, nei testi per noi più interessanti perché la contraffazione dialettale vi è più continuata, può interessare sarcastici campioni di parlato dialettale, con ipercharacterizzazione dei tratti, come accade nel sonetto milanese *Ambrosin, vistù ma' il più bel ghotton* con le z e le finali in -on, e soprattutto nei due senesi, linguisticamente più vicini all'autore» (Brevini, *La poesia in dialetto* 79). Ecco i tre sonetti milanesi, che cito dalla mia antologia del 1999:

I. *Ambrosin, vistù ma' il più bel ghotton\**

«Ambrosin<sup>1</sup>, vistù ma' il più bel ghotton,  
 quel fiorentin ch'è in cha' messer Pizzello<sup>2</sup>?  
 El non manza ravizze<sup>3</sup>, mo zervello,  
 ch'el si buttà per zerto un gran poltron.  
 Non li san le ravizze mica bon:  
 el son tutte materie<sup>4</sup>, el dise chello  
 zanzador, che Fiorenza è mo' più bello,  
 ch'el si vorraria darli un mostazzon.  
 El passa: ha fiorentin, va scia chillò!  
 El guarda, in fé de De'.» «Mo' tasi ti,  
 ch'el non z'à ancor vezzuti il cho' di bò<sup>5</sup>.  
 Et chi credessi un certo odor(e) ch'è qui,  
 quasi rosea plantata in Iericò  
 fussi, io nol crezzo, ch'io lo so ben mi»<sup>6</sup>.

Ma egli e ben ver così  
 ch'è milanesi spendon pochi soldi,  
 et mangion cardinali et manigoldi<sup>7</sup>  
 et ferrù coldi coldi;  
 tanto ch'io serbo all'ultimo il sonetto  
 ch'io mangerei forse io del pan buffetto<sup>8</sup>.



\* Questo e il successivo sonetto figurano nella lettera che il Pulci inviò da Milano a Lorenzo il Magnifico il 22 settembre 1473: «Passando a queste sere dal barbiere d'in sul canto da casa tua [*la filiale milanese del banco dei Medici*], fui bocciato, e beccai d'un "va scìa chillò" [*si potrebbe tradurre: vieni qui, se hai il coraggio*]. Questo advenne, credo io, perché di poco innanzi havevo in quella bottega sparlato innanzi che no delle ravizze, non pensando fussi fatto di stato» (Pulci, *Morgante e Lettere*).

<sup>1</sup> Il milanese per antonomasia.

<sup>2</sup> È il Pulci stesso, ospite in casa di Pigello Portinari, direttore del banco medico a Milano.

<sup>3</sup> «Cime di rapa».

<sup>4</sup> «Porcherie».

<sup>5</sup> «La testa del bue», altra leccornia milanese.

<sup>6</sup> «E se uno credesse che l'odore che c'è qui a Milano fosse quello di una rosa piantata in Gerico, non gli crederei, perché so ben io che odore c'è a Milano».

<sup>7</sup> «*Cardinali*» scrive il Pulci a Lorenzo «è una certa vivanda di più cose in guazzetto, *manigoldi* le bietole».

<sup>8</sup> Pane leggerissimo. In realtà non è esclusa l'allusione al rapporto anale (Franceschini 599).

## II. *Questi mangia-ravizze e -rave e -verzi*

Questi mangia-ravizze e -rave e -verzi,  
che ne mangia un toson<sup>1</sup> per tre giganti,  
tanto che son ravizze tutti quanti,  
non sapranno ricever poi gli scherzi.  
E pur ch'io gli scudisci un poco e sferzi,  
non pare opera d'uomin', ma di santi;  
ma e' mi bisogna volger largo a' canti,  
ch'io veggo e' metterebbon mano a' bierzi<sup>2</sup>.

E' dicon le carote *igniffi ignarri*,  
e l'uve spicciolate *pinceruoli*,  
da far, non che arrabbiare i cani, i carri.

Milan può far di molti raviuoli,  
tal ch'i' perdonò a que' miei minchiattarri  
s'e' non dicessin *chiù*<sup>3</sup> come assiuoli.

Qui non è muricciuoli<sup>4</sup>:  
senza riposo è questa gente vana.  
Ma sai quel che faria impazzar Befana?

La zolfa all'ambrogiana<sup>5</sup>.  
E anco credo che per gli scarafaggi  
non c'è ancor terra che Milan vantaggi.

<sup>1</sup> «Ragazzo».

<sup>2</sup> «Mi riempirebbero di botte in testa».

<sup>3</sup> È evidentemente il riferimento al milanese *cu*, «deretano».

<sup>4</sup> «Panche in pietra».

<sup>5</sup> «Cantilena alla milanese».

### III. *O ti dia Iddio Zaine e bocché*

«O ti dia Iddio», «Zaine e bocché»<sup>1</sup>  
«I ofel, i ofel»<sup>2</sup>: i' ho mal, che Dio ti dia!  
«Cazzu e cuccé»<sup>3</sup>: quel primo in cul ti sia!  
«O scove e sprelle»<sup>4</sup>: o venga pure a te!  
«O schiappalegne»<sup>5</sup>: o che ti schiappi el piè!  
«O conza zibre»<sup>6</sup>: o serba a befanìa!  
«Palpé, palpé»<sup>7</sup>: ti palpi la moria!  
«O fuse»: all'occhio, e 'n capo «el covercé»<sup>8</sup>.  
«O casten peste»<sup>9</sup>: o pesto ti sia 'l core!  
«O lacc im brocch»<sup>10</sup>: o preso sie tu a' lacci!  
«O chi l'ha rotto, donne»<sup>11</sup>, «o chi ha le more».  
«O pitì, peli, peccini e buracci»<sup>12</sup>.  
«O rave»: in culo, e sien le foglie fuore!  
«Navon»: pur li ti forin, «ferri e stracci».  
«O verzi»<sup>13</sup>: o minchionacci!  
«Cazzimelà»<sup>14</sup>, ravize e manigoldi»<sup>15</sup>:  
«o che v'impicchin tutti» «coldi coldi»!

<sup>1</sup> L'augurio iniziale finisce nel comico *Zaine e bocché* («Bicchieri e boccali»).

<sup>2</sup> È inteso, invece che «Le frittelle», come «Io ho fiele».

<sup>3</sup> «Mestoli e cucchiai».

<sup>4</sup> «Scope e asperelle», erbe che, seccate, servivano per pulire le stoviglie.

<sup>5</sup> È il grido dello spaccalegna.

<sup>6</sup> È il richiamo di chi riparava pantofole.

<sup>7</sup> «Carta», ma con evidente equivoco.

<sup>8</sup> Riprende il grido del venditore di piazza: «Fus e rocch e covercij», cioè «Fusi, rocche e coperchielli», su cui ancora una volta si equivoca.

<sup>9</sup> «Castagne secche».

<sup>10</sup> «Latte in brocca».

pure finalmente hanno questi minchioni [i milanesi] stuzicate le pecchie [i fiorentini che soggiornavano a Milano] che sentiranno qualche puntura» scrive nella lettera accompagnatoria a Lorenzo del 22 settembre 1473. Questi testi testimoniano una curiosità linguistica, che avrebbe spinto l'autore a raccogliere uno zibaldone di latinismi assimilabili al volgare (*Vocabulista*) e un *Vocabolario* di lingua furbesca, repertorio criptologico a beneficio dei sodali del circolo laurenziano. Anche la corrispondenza che egli intrattenne con Benedetto Dei, strano personaggio un po' spia, un po' avventuriero, un po' uomo di cultura, è fitta di notazioni linguistiche. E lo stesso Dei compose alcuni scialbi sonetti dialettali (Folena, "Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei") in *improperium* dei milanesi e del loro aspro dialetto, che ricalcano invariabilmente l'incipit del sonetto napoletano del Pulci. Si tratta di mere elencazioni di vocaboli, stipati senza molto senso compiuto e con il solo intento di fornire un'esemplificazione della barbarie acustica ambrosiana. Ben più importante il rudimentale glossario dialettale, al quale pare che il Pulci abbia lavorato dal 1452 al 1485. È il primo che ponga a confronto due volgari italiani: 167 lemmi milanesi sono spiegati con le corrispondenti voci fiorentine. E a conferma dell'interesse diffuso in questi ambienti fiorentini per il variare delle lingue, si può citare la *Cronica* del Dei, costellata di elementi di satira linguistica intra-toscana, ma anche veneziana, milanese e perfino turchesca. Ha scritto Folena:

Ci siamo estesi un po' su' questo tema per documentare ancora una volta quella curiosità linguistica che è così viva nella cerchia del Pulci e di Lorenzo dei Medici, e si

<sup>11</sup> È il grido del magnano, maliziosamente frainteso.

<sup>12</sup> È il richiamo dello *strascé*, «Piccole pelli, cenci e penne».

<sup>13</sup> «Berci», «guerci», oltre che «cavoli».

<sup>14</sup> Frittelle allungate avvolte su uno stecco.

<sup>15</sup> «Lattughella».

manifesta in tanti modi, sia nell'interesse realistico per il costume popolare e per il vivo e vario parlare del volgo, sia nel gusto della cifra e del dire furbesco e allusivo, sia in particolare nell' 'attenzione' rivolta al dialetto, che va ben presto oltre la parodia e la caricatura, per tendere a una più distaccata rappresentazione. (101)

### 5. *La corona di Lancino Curti*

Di là dagli esercizi parodistici milanesi del toscano Pulci, il codice It. 1543 della Biblioteca Nazionale di Parigi tramanda i primi testi dialettali lombardi composti da un lombardo. Si tratta di una corona di sonetti dedicati a Gasparo Visconti («Al mè messé Gasparo d'i Vesconti ol sò Lanzin da Corte»), il maggior poeta attivo a Milano alla fine del Quattrocento. Di questi otto sonetti caudati (ai sette della primitiva edizione Isella del 1979 se ne sarebbe aggiunto un ottavo proveniente dal Codice Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma), solo quello di dedica e un altro ancora in «ydiona pavese» che non appartiene alla serie, sarebbero certamente opera di Lancino Curti.

Il *mazzû* raccoglie i versi di una disputa con l'alessandrino Baldassarre Taccone, un cancelliere del Moro, che godeva di molta fortuna alla corte sforzesca, e che nel 1493 aveva dato alle stampe un poemetto encomiastico, la *Coronatione*, in occasione delle solenni nozze di Massimiliano I d'Asburgo con Bianca Maria Sforza<sup>9</sup>. A dispetto dei toni aspri, degli insulti e delle insinuazioni, la disputa sembra avere un carattere giocosamente rituale, come confermano i buoni rapporti che correavano tra tutti e tre

<sup>9</sup> Ma il Taccone è anche l'autore della *Favola di Atteone*, rappresentata a Milano in piazza del Duomo, si pensa prima del 1494 (Isella, *Lombardia stravagante* 7, n. 12).

i personaggi coinvolti – Curti, Taccone e Visconti – e addirittura l'elogio che Curti riserva a Taccone in uno degli *Epigrammata* (Marri 236).

Il primo tratto che colpisce è il carattere sperimentale sottolineato dai primi editori di questi testi, ma applicabile anche agli epigrammi latini: da Dionisotti, che ha insistito sulla «febbre sperimentale» (Girolamo Claricio 317) che, da Pontano e Poliziano al modesto Lancino Curti, infiammerebbe la seconda metà del Quattrocento, fino a Dante Isella, che intitolò la sua edizione *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni*. Linguisticamente parlando, infatti, i sonetti vedono l'alternarsi di diversi codici: cinque sono in milanese, il V è un «dialogo burlesco in dialetto italianizzato o italiano macaronico», il VI in «lombardo rustico», il VII «alla bergamasca» e l'ultimo in dialetto pavese. Si osserva anche una certa oscillazione grafica nella restituzione delle forme dialettali, che potrebbe deporre a favore di una compilazione collettiva, ma potrebbe anche essere il risultato di una poco accurata restituzione del dialetto.

La sequenza si apre con il sonetto dell'autore, che si rivolge all'amico Gasparo Visconti esibendo l'ossequio che si deve a un personaggio illustre, ma anche con la franca cordialità, che proprio il dialetto favorisce. In fondo sono due milanesi che schiettamente dialogano tra di loro fondandosi sulla complicità del linguaggio. Lancino lo impugna con una mossa orgogliosamente polemica verso la corte che lo ha trascurato: «E' só ch'avrev an mi quai cos scìa scrig / e non trop mà s'haves habiù favó» («io so che anch'io avrei scritto qualcosa, e non troppo male, se fossi stato favorito», I, 7-8). Con la serie dei sonetti dialettali si dileggia il modello toscanizzante caro alla corte, colpendo il punto più debole dello schieramento avversario: non il raffinato petrarchista Gasparo Visconti, ma il maldestro cantore «Tacon».

Nel secondo sonetto prende forma l'invettiva contro Taccone. Con un concitato, quanto antifrastico invito

lanciato alla piazza («Olà, scià scià, corri corri toson», «Ohè, qui qui, correte correte ragazzi»), il poeta sceglie la prospettiva comica, che prevede la propria identificazione con chi sta in basso: i «toson» («ragazzi», che diventa al v. 10 «toson pisinin», «ragazzi piccini»). Da quello strategico punto di vista Lancino descrive divertito il vuoto, spocchioso levarsi di un personaggio, il cui solo nome, Tacon, in milanese «pezza», suscita il riso. Nel testo viene definito «mataron» («squinternato» o «insettaccio» per Marri, “Lingua e dialetto nella poesia giocosa ai tempi del Moro”), «tabalon» («babbeo»), in rima con Tacon quasi a suggerirne la consustanzialità. Proprio per questo appare ancora più comico il suo levarsi in cattedra: «L’è là on hom / su ’n scagn in pé» («c’è là un uomo, / in piedi su uno scanno», II, 3-4. Lo «scagn» ritorna anche al v. 14, ma per una riparatoria detronizzazione). Inevitabile che questo cianciare «in rima a ona inseci goffa guix» («in rima in un modo così goffo», II, 12) susciti il beffardo dileggio dei merli («i tacor»), il cui strepito sarà tale da far cadere i battacchi dai campanili. Altrettanto emblematiche le verdure con cui l’autore promette di presentarsi alla recita: «on colderasg de bolgion» («un caldaio di rape»). E fra quelle rape non potrà che finire quel testa di rapa del Taccone («che ’l butaram dol scagn a có picon», «che lo butteremo a capo fitto dallo scanno», II, 17).

Il terzo sonetto, in cui l’umanista milanese apostrofa direttamente il proprio interlocutore, si direbbe la risposta a un perduto testo di reazione del Taccone stesso («No fet mò mà a criam dré, pinzijruò» «Non fai mo’ male a sgridarmi, coglione», III, 2). L’incipit recupera un verso del Pulci milanese: «El passa: ha fiorentin, va scià chillò!» (dal sonetto *Ambrosin, vistù ma’ il più bel ghitton*). Il tono si fa ancora più plebeo che nel sonetto precedente, confermando la prospettiva carnevalesca dell’irrisione del Curti: insulti pesanti; la testa del Taccone assimilata a «cermeson» («zucca»); un’ulteriore squalifica del po-

ema attraverso una nuova sottolineatura del significato del nome del Taccone («che l'è ona ovra goffa / quella t'è facio, e t'è dra ca Tacon», «che quella che hai fatto è un'opera goffa e che sei della casa Tacconi», III, 10-11); il richiamo al basso corporeo («usma la toffa, / te vedaré persciò che con rason / ne spuza i tò versasci più che loffa», «annusa l'usta, / vedrai così che con ragione / i tuoi versacci ci puzzano più d'una loffa», III, 12-14), intrecciato all'insinuazione circa l'attività di delatore di Taccone; l'evocazione di animali stolidi o spregevoli come i buoi e il maiale, fino al gioco di parole finale tra «luminario» e «maiale».

Proseguendo con il tono allocutorio del testo precedente, si completa nel quarto sonetto il ritratto del Taccone, che avrebbe costruito il proprio potere grazie alle relazioni con gli sbirri e alla denigrazione di gente tanto migliore di lui. Lancino minaccia un trattamento ben più sbrigativo e pesante di quello riservato ai signori nei tribunali («E's no te sognaris pù a stà setà / al Malefitio come on bel missé», «e non ti sogneresti più di startene seduto / al Malefizio [cioè al Tribunale criminale] come un bel Messere», IV, 3-4). Dopo le verdure infamanti di II, è ora la volta delle uova marce, destinate a chiazzare il Taccone come un «liompardo», nel corso di un simbolico linciaggio, in cui nella vendetta i «toson» di Milano daranno man forte al «diavro mazacan» (il «diavolo mazzacani»).

Diverso il tono del quinto sonetto. Alla greve polemica plebea dei testi precedenti, succede qui una satira più raffinata, che si affida formalmente alla soluzione del sonetto dialogato. Il Taccone non viene più sbrigativamente apostrofato, ma si parla di lui in terza persona. A dare il senso dell'operazione è lo stesso dialetto utilizzato: non il milanese popolare, ma il «parlar per zeta», una parlata snobisticamente italianizzante, che pare anticipare il famoso «parlar finito» di Carlo Porta e di

Manzoni. I due interlocutori sono dunque personaggi in cerca di status, fatui e vuoti, e la loro estatica ammirazione verso Taccone («Ov stà 'l per stanza, sul monte Parnaso?, «Dove sta di stanza, sul monte Parnaso?», V, 13) riesce una conferma in più della mediocrità dell'alesandrino. Solo personaggi del genere, sembra suggerire l'autore del sonetto, possono apprezzare la *Coronatione*. Ma ci sono due altri piani lungo i quali viene veicolata la satira anti-taconiana: il primo è l'intarsio straniante di passi del poema agiografico, che finiscono per ritorcersi contro chi li ha originariamente scritti (si vedano i riferimenti in Marri 262-64), il secondo sono le insinuazioni sulle equivoche frequentazioni di Taccone, che emergono dalle candide dichiarazioni dei due interlocutori.

Se nei precedenti sonetti si era rilevata una variazione diastratica tra i primi testi di carattere popolareggiante e il quinto sonetto in cui veniva impiegata una lingua più ambiziosa e ricercata, nei due testi successivi la variazione risulta invece di tipo diatopico, con il milanese arioso del sesto componimento e il bergamasco del settimo. Il sesto sonetto ripropone la forma del dialogo, ma abbassandola di livello sociale. Se Taccone ha potuto scrivere il suo ridicolo poema, anche ai due ignoti rustici riuscirà di buttar giù «on sonetascio / che fascia reghignà Miran e ol paise / ch'abia entro rime in tusci estragne guise» («un sonettaccio / che faccia sghignazzare Milano e il contado, / con dentro rime di tutte le strane guise», VI, 1-3). La sequenza suggerita dalle rime è inequivocabile: sonetascio-minchionascio-Taconascio-librascio. Ripresa la vicenda del viaggio a Parigi dal passo della *Coronatione* già maliziosamente riportato e stravolto in V, 19-20, fornisce l'occasione per un beffardo nuovo giudizio sull'opera del Taccone, assimilata con camuffamento francese a «libraccio dei fabbri ferrai»: «de bruggiant faré somia ol librascio» (VI, 8). L'ultimo colpo viene vibrato al servilismo adulatorio del Taccone, il cui dono presentato al duca vale un misero «benefitio:



«ch'abia on moz de fava, / on sté de sciscer e miga 'd vin d'intrà» («che abbia per rendita un moggio di fave, / uno staio di ceci e punto vino», VI, 13-14), con ripresa di nuovi riferimenti ortofrutticoli, oltre quelli già comparsi in II e III. Inevitabile la sorte che lo attende: quella di venditore ambulante di misere merci nei luoghi più infimi della città, secondo i vv. 16 e 17.

Nel sonetto bergamasco viene giocata la carta della comicità facchinesca, trapiantando parodicamente in rustiche atmosfere il mito di Orfeo e soprattutto attribuendo il magico rapimento al canto dell'ingrato rimatore alessandrino<sup>10</sup>. L'estatico incantamento del *rusticus* di fronte al novello Orfeo si appoggia a una serie di beffardi diminutivi: «vallet» («vallette»), «buschecij e animalit» («boschetti e animaletti»), «bei versecij mai più dit» («bei versetti mai più detti»), «fiumecij» («fiumicelli»), «sonecij» («sonetti»), «rochecie» («rocchette»). Antifrastico il finale, con la sottolineatura della blasfema imprecazione così bergamasca, in cui il poema di Taccone viene salutato come il mezzo destinato a recare fama e onore al «bó duca Francesch» («buon duca Francesco»).

Nell'ultimo sonetto della corona antitacconiana, recuperato recentemente alla serie, incontriamo un nuovo dialogo, in cui la lingua torna però al milanese. Il tono sarcastico è tutto affidato ai veloci scambi dei due interlocutori, uno dei quali si mostra più ignaro dell'altro, ma proprio per questo capace di affondi più taglienti. Proseguono sia il sarcasmo sul nome, ricondotto all'arte della conciatura, sia le insinuazioni sulle temibili amicizie dell'autore. Nel finale neppure «i stramot dra Fortuna santa» («gli strambotti della Fortuna santa») sembrano avere giovato al «carté» («libraio»), come all'autore. Di qui la decisione di non aprire la porta a chi ha bussato,

<sup>10</sup> Un'analogia situazione si ritroverà in un testo della *Zanitonella* di Teofilo Folengo, dove Tonino con il suono della sua piva muove la danza delle suppellettili (X. *Matinada*).

persona che è meglio perdere che trovare: «No gh'avrimm, ch'a gh'è trop poch de guadagno. / S'al fa má a lu al farà pezio ar Compagno» («Non apriamogli, c'è troppo poco guadagno. / Se fa del male a lui, farà peggio al compagno», VIII, 19-20).

Prima dei sonetti dedicati al Visconti, il codice che ce li tramanda propone un testo che non appartiene al *mazzù*, ma che viene dichiarato opera di Lancino. La contraffazione del dialetto di Pavia, di cui l'autore dimostra di possedere una buona conoscenza, ben si concilia con il suo anno di insegnamento presso la locale università. Buona anche la conoscenza di vicende e aneddoti pavesi di cui il testo rende conto, anche se poi si risolve in una specie di catalogo linguistico alla maniera dei sonetti del Dei, dove i fatti narrati costituiscono solo il pretesto per affollare vocaboli tipicamente locali, destinati a suscitare il riso degli ascoltatori milanesi. Siamo dunque in presenza di un sonetto tipicamente pulciano, che fornisce una prova in più della vivacità del laboratorio milanese quale è testimoniata dal manoscritto della Biblioteca Nazionale di Parigi. Al rigido monolinguisma del modello toscano, Lancino e gli eventuali altri compilatori oppongono un'inquieta mobilità lungo gli assi verticale e orizzontale, con una curiosità verso la realtà sociale che nella letteratura egemone verrà sacrificata al decoro linguistico e formale.

### *Bibliografia*

Albonico, Simone. *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*. Milano: Franco Angeli, 1990.

Alessio, Franco e Angelo Stella, ed. *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*. Milano: Il Saggiatore, 1979.

- Alinei, Mario. “‘Dialecto’: un concetto rinascimentale fiorentino”. *Quaderni di Semantica* II (1981): 147-173. Riedito in *Lingua e dialetti: struttura, storia e geografia*. Bologna: Il Mulino, 1984. 169-199.
- Andenna, Giancarlo. “Il concetto geografico-politico di Lombardia nel Medioevo”. *Comuni e signorie nell’Italia settentrionale: la Lombardia*. Ed. Giancarlo Andenna et al. *Storia d’Italia. VI*. Ed. Giuseppe Galasso. Torino: Utet, 1998. 3-19.
- Antonelli, Roberto. *Le Origini*. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- Antonelli, Roberto e Simonetta Bianchini. “Dal ‘clericus’ al Poeta”. *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*. Ed. Alberto Asor Rosa. 171-227.
- Asor Rosa, Alberto, ed. *Letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1982-1995.
- Bologna, Carlo. “La letteratura dell’Italia settentrionale nel Duecento”. *Letteratura italiana. Storia e geografia. I. L’età medievale*. Ed. Alberto Asor Rosa. 101-188.
- Bongrani, Paolo. “Da Lancino Curzio a Fabio Varese: le prime prove della poesia dialettale milanese”. *Letteratura e dialetti* 1 (2008): 13-17.
- Bongrani, Paolo e Silvia Morgana. “La Lombardia”. *L’italiano delle regioni. I. Lingua nazionale e identità regionali*. Ed. Francesco Bruni. Torino: Utet Libreria, 1992. 84-142.
- Bora, Giulio. “L’eredità leonardesca a Milano tra resistenze e nuove sollecitazioni”. *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*. Ed. Sylvia Ferrino-Pagden. Milano: Skira, 2011. 21-49.

- Brevini, Franco. *La letteratura degli italiani. Perché molti la celebrano e pochi la amano*. Milano: Feltrinelli, 2010.
- Brevini, Franco, ed. *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*. Milano: Mondadori, 1999. 3 voll.
- Broggini, Romano. "L'opera di Ugucione da Lodi". *Studj romanzi XXXII* (1956): 5-124.
- Bruni, Francesco, ed. *L'italiano delle regioni*. Torino: Utet Libreria, 1991.
- Carducci, Giosuè, Vittorio Fiorini e Pietro Fedele, ed. *Rerum Italicarum Scriptores XXIV/XIII*. Bologna: Zanichelli, 1908-1910.
- Ciociola, Claudio. "Attestazioni antiche del bergamasco letterario. Disegno bibliografico". *Rivista di letteratura italiana IV* (1986): 141-174.
- Contini, Gianfranco. *Saggio d'un'edizione critica di Bonvesin da la Riva*. Memorie del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche 24. Milano: Hoepli, 1935.
- . *Cinque volgari di Bonvesin da la Riva*. Modena: Stem, 1937.
- . "Al limite della poesia dialettale". *Corriere del Ticino* 24 aprile 1943. Riedito in *Pagine ticinesi*. 2<sup>a</sup> ediz. 1986. 116-121.
- . "Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella" [1946], composto per una ristampa mai edita di *Madonna di fuoco madonna di neve*. Poi in *Rassegna d'Italia* (aprile 1947): 18-31.
- . "Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese". *Letteratura IX* (1947): 3-28. Riedito in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. 533-566.

- . “Dialetto e poesia in Italia”. *L’approdo* III. 2 (1954): 12-18.
- . Introduzione. *La cognizione del dolore*. Di Carlo Emilio Gadda. Torino: Einaudi, 1963. Riedito in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. 601-619.
- . “La poesia rusticale come caso di bilinguismo”. *La poesia rusticana del Rinascimento*. 43-55. Riedito in *Ultimi esercizi ed elzeviri*. 6-21.
- . *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 1970.
- . “Espressionismo letterario”. *Enciclopedia del Novecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1977. Riedito in *Ultimi esercizi ed elzeviri*. 41-105.
- . *Pagine ticinesi*. Ed. Renata Brogginì. Bellinzona: Arti grafiche A. Salvioni, 1981. 2<sup>a</sup> ediz. 1986.
- . *Ultimi esercizi ed elzeviri*. Torino: Einaudi, 1988.
- Contini, Gianfranco, ed. *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*. Roma: Società Filologica Romana, 1941.
- . *Poeti del Duecento*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1960. 2 tomi.
- . *Letteratura dell’Italia unita 1861-1968*. Firenze: Sansoni, 1968.
- Corti, Maria. ““Strambotti a la bergamasca’ inediti del secolo XV. Per una storia della codificazione rusticale nel nord”. *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*. Ed. Gabriella Bernardoni Trezzini. Padova: Antenore, 1974. 349-366. Riedito in *Storia della lingua e storia dei testi*. 273-291.
- . *Storia della lingua e storia dei testi*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1989.

- Crevatin, Giuliana. Il punto su Lancino Curzio, Appendice. "Scipione e la fortuna di Petrarca nell'Umanesimo (Un nuovo manoscritto della *Collatio inter Scipionem Alexandrum Hanibalem et Pyrrum*)". *Rinascimento* (serie II) XVII (1977): 24-30.
- Dionisotti, Carlo. "Leonardo uomo di lettere". *Italia medioevale e umanistica* V (1962): 183-216.
- . "Ghirolamo Claricio". *Studi sul Boccaccio* II (1964): 291-341.
- . *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967. 3<sup>a</sup>. ediz. 1977.
- . *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*. Firenze: Le Monnier, 1968.
- . "Letteratura nazionale e culture regionali in Italia". *Scritti di storia della letteratura italiana. II. 1963-1971*. Ed. Tania Basile, Vincenzo Fera e Susanna Villari. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2009. 443-452.
- . "Regioni e letteratura". *Storia d'Italia*. Ed. Ruggiero Romano e Corrado Vivanti. *I documenti*. Tomo II. Torino: Einaudi, 1973. 1385-1387.
- Ferino-Pagden, Sylvia, ed. *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*. Milano: Skira, 2011.
- Folena, Gianfranco. "Vocaboli e sonetti milanesi di Benedetto Dei". *Studi di filologia italiana* X (1952): 83-144. Riedito in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. 18-68.
- . Premessa. *Testi non toscani del Quattrocento*. Ed. Bruno Migliorini e Gianfranco Folena. Modena: Società tipografica modenese, 1953. V-XXIV. Riedito in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*.

- . "Il primo imitatore veneto di Dante, Giovanni Quirini" [1966]. *Culture e lingue nel Veneto medievale*. Padova: Editoriale Programma, 1990. 309-335.
- . *L'italiano in Europa*. Torino: Einaudi, 1983.
- . *Lingue e culture nel Veneto medioevale*. Padova: Editoriale Programma, 1990.
- . *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.
- Förster, Wendelin, ed. "Antica parafrasi lombarda del *Neminem laedi nisi a se ipso* di S. Giovanni Grisostomo". *Archivio glottologico italiano* 7 (1880-1883): 1-120.
- Franceschini, Fabrizio. "Tra lingua e dialetto: censura linguistica, mimesi dialettale e rappresentazioni 'blasoniche' nella Toscana del XV secolo". *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*. 565-606.
- Ghinassi, Ghino. "Nuovi studi sul volgare mantovano di Vivaldo Belcazer". *Studi di Filologia italiana* XXIII (1965): 19-172.
- Giannessi, Ferdinando. "Gli inizi della tradizione poetica milanese". *Storia di Milano*. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri, 1957. Vol VIII. 476-484.
- Gibellini, Pietro, ed. *Folengo e dintorni*. Brescia: Grafo, 1981.
- Gombrich, Ernest H. *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*. Milano: Mondadori Electa, 1986.
- Gramsci, Antonio. *Passato e presente*. Torino: Einaudi, 1954.
- Isella, Dante. "Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni". *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*.

3-26.

---. *I Lombardi in rivolta. Da C. M. Maggi a C. E. Gadda*. Torino: Einaudi, 1984.

---. *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*. Torino: Einaudi, 1994.

---. *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*. Torino: Einaudi, 2005.

*La poesia rusticana del Rinascimento*. Atti del convegno dell'Accademia dei Lincei. Roma, 10-13 ottobre 1968. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1969.

Levi, Ezio. *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde nella seconda metà del secolo XIV*. Firenze: Tipografia Galletti e Cocci, 1908.

*Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*. Atti del Convegno di Salerno. 5-6 novembre 1993. Salerno Editrice: Roma, 1996.

Lovarini, Emilio. *Antichi testi di letteratura pavana*. Bologna: Forni, 1969. Rist. anast. di Bologna: Romagnoli Dall'Acqua, 1894.

Maraschio, Nicoletta. "Lingua, società e corte in una signoria padana fra Quattro e Cinquecento". *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Ed. Cesare Segre. Milano: Feltrinelli, 1976. 29-38.

Marchi, Renato. "Rime volgari di Lancino Curti". *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*. Ed. Rossella Daverio. Napoli: Bibliopolis, 1983. 33-43.

Marri, Fabio. "Lingua e dialetto nella poesia giocosa ai tempi del Moro". *Milano nell'età di Ludovico il Moro*. Atti del Convegno internazionale di studi di Milano. 28 febbraio-4 marzo 1983. Milano: Comune di Milano, Archivio Storico e Biblioteca Trivulziana,



1983. Vol. I. 231-292.

Mengaldo, Pier Vincenzo. Introduzione. *De vulgari Eloquentia*. Di Dante Alighieri. Ed. Pier Vincenzo Mengaldo e Bruno Nardi. *Opere minori*. Vol. III, tomo I. Milano-Napoli: Ricciardi, 1996. 3-17.

Morgana, Silvia. *Storia linguistica di Milano*. Roma: Carocci, 2012.

Mussafia, Adolf. "Darstellung der altmailändischen Mundart nach Bonvesin's Schriften". *Scritti di filologia e linguistica*. Ed. Antonio Daniele e Lorenzo Renzi. Padova: Antenore, 1983. 245-284.

Paccagnella, Ivano. "Insiir fuora de la so buona lengua". Il bergamasco di Ruzzante". *Filologia veneta* 1 (1988): 107-212.

Pellegrin, Elisabetta. *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Centre National de la recherche scientifique, 1955.

Procaccioli, Paolo. *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento, L'«Inferno» nel «Comento sopra la Comedia» di Cristoforo Landino*. Firenze: Olschki, 1989.

Pulci, Luigi. *Morgante e Lettere*. Ed. Domenico De Robertis. Firenze: Sansoni, 1962. 2<sup>a</sup> ediz 1984.

Sachella, Bartolomeo. *Frottole*. Ed. Giovanna Polezzo Susto. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1990.

Salvioni, Carlo. "Osservazioni sull'antico vocalismo milanese desunte dal metro e dalla rima del cod. berlinese di Bonvesin da Riva". *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna*. Ed. F. Picco. Firenze: Aiani, 1911. 367-388.

Sanga, Glauco, ed. *Koinè in Italia dalle Origini al Cinquecento*. Atti del Convegno di Milano e Pavia. 25-26

- settembre 1987. Bergamo: Lubrina, 1990.
- Schizzerotto, Giancarlo. *Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*. Mantova: Publi-Paolini, 1985.
- Segre, Cesare, ed. *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Milano: Feltrinelli, 1976.
- Serianni, Luca. 1993. "La prosa". *Storia della lingua italiana*. Ed. Luca Serianni e Pietro Trifone. Vol. I. *I luoghi della codificazione*. 451-577.
- Serianni, Luca e Pietro Trifone, ed. *Storia della lingua italiana*. Torino: Einaudi, 1993-1994. 3 voll.
- Soranzo, Giovanni, ed. "Johannis Simonetae rerum gestarum Francisci Sfortiae Mediolanensium Ducis commentarii". R. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinquecento ordinata da L. A. Muratori*. Nuova ediz. riveduta, ampliata e corretta con la direzione di Giosuè Carducci, Vittorio Fiorini e Pietro Fedele. Bologna: Zanichelli, 1934.
- Stella, Angelo. "Filologia lombarda". *Folengo e dintorni*. Ed. Pietro Gibellini. Brescia: Grafo, 1981. 119-129.
- . "Lombardia". *Storia della lingua italiana*. Ed. Luca Serianni e Pietro Trifone. vol. III. *Le altre lingue*. 153-212.
- Stella, Angelo, Claudio Repossì e Fabio Pusterla, ed. *Lombardia*. Brescia: Editrice La Scuola, 1990.
- Stussi, Alfredo. *Lingua, dialetto e letteratura*. Torino: Einaudi, 1993.
- . "Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: teoria e storia". *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*. 3-28.
- Viscardi, Antonio. Premessa. *La lingua volgare della*

*cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento*. Di Maurizio Vitale. Varese-Milano: Cisalpino, 1953.

Viscardi, Antonio e Maurizio Vitale. "La cultura milanese nel secolo XIV". *Storia di Milano*. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri, 1955. Vol. V. 569-634.

Vitale, Maurizio, *La lingua volgare della cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento*. Varese-Milano: Cisalpino, 1953.

---. *La questione della lingua* [1960]. Nuova ediz. accresciuta. Palermo: Palumbo, 1978.

---. "La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell'età di Ludovico il Moro". *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*. Napoli: Morano, 1988. 167-239.

Zaggia, Massimo. "Appunti sulla cultura letteraria in volgare a Milano nell'età di Filippo Maria Visconti". *Giornale storico della letteratura italiana* CLXX (1993). 161-219, 321-382.



## LA PARTITA DELLA VITA

Riflessioni tra filosofia e letteratura  
sul gioco del calcio e della palla\*

*Nuccio Ordine*

*A Franco Brioschi:  
al suo magistero leopardiano,  
alla sua passione per il calcio*

E per istroncarla, io vorrei che facendo quella faccenda tu facessi di quelli azzichetti che fanno coloro che giocano al calcio mentre hanno il pallone in mano: i quali schermiscano con artificio e, mostrando voler correr or qua or là, furano tanto di tempo che, senza essere impacciati da chi gli è contra, danno il colpo come gli piace.

La Nanna, nelle *Sei giornate* dell'Aretino (158), non esita a utilizzare l'immagine del gioco del calcio per istruire la Pippa, sua amata figliola, all'«arte meretricia». E alla stessa metafora sportiva ricorrerà qualche secolo dopo anche Giuseppe Gioachino Belli, per ricordare, nel suo sonetto caudato *Er giucator de pallone*, la serie infinita di trucchi («tareffe» e «ciriola») utilizzati dal Papa per vincere a ogni costo i suoi avversari («Ar Bervedé c'è poco. Er Papa vola / che pe volate manco Gentiloni! / Ma

\* Ripropongo qui un articolo – apparso in *Linea Bianca* 5 (2005): 99-106 – che avevo dedicato alla memoria di Franco. A distanza di anni, resta ancora incolmabile il vuoto che ha lasciato nella critica letteraria e nella vita di tanti suoi amici.

in partita è tareffe, e fa ciriola, / ché li falli sò assai più de li boni», son. 841). Le finte e i falli non riguardano, insomma, solo la partita che si svolge in uno stadio o in uno sferisterio ma dominano anche la partita della vita. Senza scomodare Johan Huizinga o Norbert Elias, non è difficile ritrovare nelle attività sportive legate alla palla una serie di considerazioni che, oltre a investire la sociologia e l'antropologia, chiamano in causa anche la filosofia, la fisica, la politica e la medicina.

Fino all'Ottocento, si sa, quando si parla di gioco del calcio o di gioco del pallone non si pensa a ciò che oggi noi conosciamo: due squadre di undici giocatori che si fronteggiano in un campo rettangolare. Ma il calcio fiorentino, la pallacorda o il pallone a bracciale – pur rispondendo a regole e logiche diverse – presentano comunque un rapporto di parentela con il football moderno, se non altro per avere in comune l'uso della palla. Ed essendo quest'ultima sferica, non è difficile immaginare quante profonde considerazioni il piccolo globo abbia potuto suscitare in importanti filosofi intenti a scoprire i segreti del cosmo.

Basti pensare a Nicolò Cusano che nel suo *De ludo globi* fa del gioco delle sfere un micro-modello in cui è possibile trovare riflesso il macro-modello delle regole che governano l'universo. Ma già Ateneo – nelle pagine dedicate ai *ludi sphaerae* (*I Deipnosofisti* 47-49) – annovera tra i giocatori anche il filosofo Ctesibio di Calcide, abile atleta come lo furono altri illustri personaggi dell'antichità: da Sofocle ad Alessandro Magno, da Dionisio il Vecchio a Cicerone, da Licone ad Augusto. Non a caso nell'abbazia di Thélème del *Gargantua* di François Rabelais e nella *Città del Sole* di Tommaso Campanella occupano un posto di rilievo le pratiche sportive legate all'uso della palla.

Un chiaro esempio di come una riflessione su questi tipi di giochi possa aprirsi ai più diversi campi del sapere viene da un curioso libercolo di Antonio Scaino, intitolato *Il trattato del giuoco de la palla* (1555), che ha il merito di porsi

come il primo importante repertorio sui ludi sferici. Giorgio Nonni, nella sua erudita e ricca introduzione che precede l'edizione moderna di questo trattato (Urbino, Quattroventi, 2000), mostra persuasivamente come il manuale dello Scaino non sia solo una disquisizione sulle diverse tecniche che animano i differenti usi del gioco della palla. Tra norme e regole, infatti, il modello di comportamento dei giocatori che combattono in campo per conquistare la vittoria diventa metafora più ampia delle battaglie che bisogna sostenere per vincere le partite in cui si è coinvolti quotidianamente nella vita. Così, in un contesto dominato dalla precettistica aristotelica, il buon giocatore per essere veramente tale deve avere conoscenza della filosofia naturale e della medicina (esercizio fisico, armonia del movimento, segreti del corpo), della fisica e della matematica (la sfera, il vento, gli angoli, il moto, la traiettoria, l'aria). E soprattutto deve imparare a misurarsi con l'avversario, a capirne la natura, a coglierne le esitazioni e le paure. Avvertimenti che ritornano utilissimi in un mondo di simulazioni e dissimulazioni come quello cortigiano.

Si ha l'impressione, insomma, che il *ludus* diventi uno *speculum* in cui, come sottolinea giustamente Nonni, è possibile ritrovare anche l'arte della politica. Quando si parla del ruolo del capitano, che coordina sul campo i compagni di squadra, viene facile pensare agli accorgimenti che il principe o il condottiero debbono utilizzare per governare, rispettivamente, la città e l'esercito:

Si come l'anima del mondo, per quanto dicono alcuni, non è altro che 'l divino ordine servato dalla natura nelle sue operazioni, e sì come nell'arte militare la vittoria consiste principalmente nel buon capitano e nella buona ordinanza de' soldati, così abbiamo noi a pensare che nel giuoco della palla sia di grandissimo momento l'ordinar bene i giuocatori in campo e che, sendo alla battaglia più d'uno per parte, ci sia un capo sotto 'l quale gli altri si

reggano e governino, atteso che, sì come disse Omero e fu poi riconfermato da Aristotile, non sia buono il principato di molti. (160)

In entrambi i casi, sul campo e nella vita, di scontri marziali si tratta. Lo sapeva bene Traiano Boccalini che nei *Ragguagli del Parnaso* ricorda il gioco del calcio a Firenze come un utile dispositivo per scaricare tensioni sociali e rivalità politiche:

Dicevano i politici che la republica fiorentina con mirabil prudenza tra i suoi cittadini avea introdotto il giuoco del calcio, solo affine ch'eglino con la soddisfazione di poter da scherzo dar quattro sode pugna a' loro malevoli, sapessero ripor poi le membra dell'animo sgangherato dalle passioni al luogo della tranquillità: sfogamento che, quando col pugnale fosse stato fatto in altra occasione, avrebbe posta la pubblica libertà in grave travaglio. (I, 159)

A questo notissimo *ludus*, in cui cinquantaquattro giocatori divisi in due squadre potevano colpire la palla con i piedi e con le mani, Giovanni Maria Bardi dedica un *Discorso sopra il giuoco del calcio fiorentino* (1580). Ma a Firenze si praticava anche con successo il gioco del pallone a bracciale, come testimoniano tre canzoni di Gabriello Chiabrera (1552-1638): *Per il giuoco del pallone, ordinato in Firenze dal Granduca Cosmo II. L'anno 1618*, *Per i giuocatori del pallone in Firenze. L'estate dell'anno 1619* e *Per Cintio Venanzio da Cagli vincitore ne' giuochi del pallone celebrati in Firenze l'estate dell'anno 1619* (*Opere* 311-320). Il poeta si rivolge soprattutto alla gioventù fiorentina: nei momenti di pace, anziché gozzovigliare con «tazze e vivande», è molto meglio esercitarsi in attività che rafforzano il fisico e incoraggiano a conquistare la vittoria («Non è vil meraviglia / dal diletto crearsi il giovamento: / quinci ben si consiglia / un cor nell'ozio



alle bell'opre intento. / Io ben già mi rammento / sul campo  
 leo la gioventute argiva / far prova di possanza; / ed oggi  
 godo in rimirar sembianza / di quel valor sulla toscana  
 riva»). Gli onori attribuiti a Cintio Venanzio da Cagli, in-  
 fatti, premiano soprattutto la virtù e gli sforzi del giovane  
 campione: «Costui con aspro legno / rivesta il braccio e  
 di sudor trabocchi, / e del popolo folto a' cupid'occhi /  
 divenga altero segno, / sé rinforzando negli assalti duri, / e  
 minaccia di febbre egli non curi».

Di questi versi si ricorderà Giacomo Leopardi nella  
 sua famosa canzone *A un vincitore nel pallone*. Composta  
 nel 1821, la poesia è dedicata a Carlo Didimi, originario  
 di Treia vicino a Recanati, noto campione del pallone a  
 bracciale e, soprattutto, attivo protagonista delle lotte ri-  
 sorgimentali. Nell'abbozzo, intitolato *A un vincitore del  
 pallone*, la prospettiva pedagogica e morale che anima il  
 componimento si lega ad una riflessione pessimistica sul  
 valore della vita:

Giovane atleta, avvezzati al plauso e a cose grandi, impara  
 da questo onore ed entusiasmo che ora commuovi quanto  
 è meglio la vita operosa e gloriosa che inerte ed oscura,  
 impara a conoscere (gustare) la gloria [...] eccola qui, vedi  
 com'è amabile, seguila, tu sei fatto per essa, impara a pen-  
 sare a grandi imprese al bene della patria ec. La vita è una  
 miseria, il suo meglio è gittarla gloriosamente e pel bene  
 altrui e della patria. Che piacere si prova in una vita oziosa  
 conservata con tanta cura? Come mai si fuggono i perico-  
 li? Che cos'è il pericolo se non un'occasione di liberarsi  
 da un peso? La gloria e le grandi illusioni non valgono più  
 di tutta la noiosissima vita? Ora questa città tua patria si  
 pregia di te, come se la tua gloria fosse sua. Una volta se  
 ne pregerà l'Italia, se tu vorrai. (469-470)

Qui filosofia e poesia si trovano fortemente interrelate.  
 Per chi vuole vivere, come sottolinea acutamente Walter

Binni, è meglio scegliere un gesto esemplare in cui possa condensarsi tutta la vitalità della vita, anziché trascinarsi in una vita-non vita che si rivela essere peggiore della morte. E per Leopardi, proprio l'educazione all'agonismo e ai grandi valori dello sport aiuta a rafforzare il vigore morale. L'esercizio fisico corrobora il corpo e l'animo, prepara alle imprese eroiche nel campo e nella vita. Così come insegnano quegli atleti greci, a cui aveva accennato il Chiabrera, allenati per le gare olimpiche e pronti a difendere la patria a Maratona:

Del barbarico sangue in Maratona  
 non colorò la destra  
 quei che gli atleti ignudi e il campo eleo,  
 che stupido mirò l'ardua palestra,  
 né la palma beata e la corona  
 d'emula brama il punse. E nell'Alfeo  
 forse le chiome polverose e i fianchi  
 delle cavalle vincitrici asterse  
 tal che le greche insegne e il greco acciaio  
 guidò de' Medi fuggitivi e stanchi  
 nelle pallide torme; onde sonaro  
 di sconsolato grido  
 l'alto sen dell'Eufrate e il servo lido. (vv. 14-26)

Qualche anno più tardi, nel febbraio del 1824, Leopardi immaginerà una partita a palla tra Ercole e Atlante per cercare di scuotere la Terra dal torpore in cui è immersa:

Ma per fare che il mondo non dorma in eterno – propone il forzuto gigante con la clava – e che qualche amico o benefattore, pensando che egli sia morto, non gli dia fuoco, io voglio che noi proviamo in qualche modo di risvegliarlo [...]. Il meglio sarà ch'io posi la clava e tu il pastrano, e facciamo insieme alla palla con questa sferuzza. Mi dispiace ch'io non ho recato i bracciali o le

racchette che adoperiamo Mercurio ed io per giocare in casa di Giove o nell'orto: ma le pugna basteranno. (*Opere morali* 28-29).

Così il vecchio e stanco Atlante libera le sue spalle dal peso della «sferuzza» e accetta di giocare la partita con lo scopo di «far bene al mondo». Ma tra un passaggio e l'altro, in una serie di comiche osservazioni sulla difettosa sfera che sembra ormai destinata ad inseguire solo vani progetti («andare a caccia del vento»), la Terra sfugge alla presa di Ercole e rovinosamente cade:

Atlante. A te la palla. Vedi che ella zoppica, perché l'è guasta la figura.

Ercole. Via d'alle un po' più sodo, che le tue non arrivano.

Atlante. Qui la botta non vale, perché ci tira garbino [vento di libeccio] al solito, e la palla piglia vento, perché 'è leggera.

Ercole. Cotesta è sua pecca vecchia, di andare a caccia del vento.

Atlante. In verità non saria mal fatto che ne la gonfiassimo, che veggo che ella non balza d'in sul pugno più che un popone.

Ercole. Cotesto è difetto nuovo, che anticamente ella balzava e saltava come un capriolo.

Atlante. Corri presto in là; presto ti dico; guarda per Dio, ch'ella cade: mal abbia il momento che tu ci sei venuto.

Ercole. Così falsa e terra terra me l'hai rimessa, ch'io non poteva essere a tempo se m'avessi potuto fiaccare il collo. Oimé poverina, come stai? Ti senti male a nessuna parte? Non s'ode un fiato e non si vede muovere un'anima, e mostra che tutti dormano come prima.

A nulla, insomma, sono serviti gli sforzi dei due personaggi mitologici. La Terra rischia di sfasciarsi ma sem-

bra che «tutti dormano come prima». Il gioco però sarà utile a Leopardi per alludere a una nuova cosmologia in cui la fragile «sferuzza», scardinata dalla fissità, sembra agitata dal movimento. E nelle battute finali del dialogo *Il Copernico*, difendendo il relativismo delle teorie eliocentriche, l'astronomo polacco e il sole riconoscono entrambi che giocare con la palla talvolta può essere molto pericoloso:

Copernico. Ché io non vorrei, per questo fatto, essere abbruciato vivo a uso della fenice: perché accadendo questo, io sono sicuro di non avere a risuscitare dalle mie ceneri come fa quell'uccello, e di non vedere mai più, da quell'ora innanzi, la faccia della signoria vostra.

Sole. Senti, Copernico: tu sai che un tempo, quando voi altri filosofi non eravate appena nati, dico al tempo che la poesia teneva il campo, io sono stato profeta. Voglio che adesso tu mi lasci profetare per l'ultima volta, e che per la memoria di quella mia virtù antica, tu mi presti fede. Ti dico io dunque che forse, dopo te, ad alcuni i quali approveranno quello che tu avrai fatto, potrà essere che tocchi qualche scottatura, o altra cosa simile; ma che tu per conto di questa impresa, a quel ch'io posso conoscere, non patirai nulla. (299)

Purtroppo la profezia del leopardiano Sole non allude ad eventi fantastici, ma chiama in causa l'esperienza di Giordano Bruno: più copernicano dello stesso Copernico, il filosofo di Nola, per aver giocato anch'egli con gli infiniti mondi, fu ridotto in cenere nel tragico rogo del 17 febbraio del 1600. Ma in che maniera questi dotti discorsi potrebbero esser percepiti oggi dai nostrani campioni del pallone? Cosa ci può essere di eroico nel braccio teso

levato da Di Canio in ricordo di un tempo che fu, nello scaracchio in eurovisione di Totti o nelle rodomontate di Soviero? Sarà veramente difficile immaginare atleti pronti ad immolarsi, non per la patria o per i grandi valori ma almeno per qualcosa che non sia il proprio *particolare*, in un mondo agonistico fatto di doping e di danaro, di calciatori che truccano le partite e di arbitri molto poco super partes. Ma qualche spiraglio, almeno negli spalti, si può vedere. Tra i tanti vergognosi striscioni inneggianti al razzismo e alla violenza, qualche volta può anche scintillare l'intelligenza dell'ironia. L'aneddoto della risposta napoletana agli insulti dei veronesi lascia ben sperare: «Giulietta è 'na zoccola» è un piccolo capolavoro, un brillante condensato di letteratura e di filosofia.

### *Bibliografia*

- Aretino, Pietro. *Sei giornate*. Ed. Giovanni Aquilecchia. Bari: Laterza, 1969.
- Ateneo Naucratica. *I Deipnosofisti*. Ed. Luciano Canfora. Introduzione di Christian Jacob. Roma: Salerno, 2001.
- Bardi, Giovanni Maria. *Discorso sopra il giuoco del calcio fiorentino*. Firenze: Giunti, 1580.
- Belli, Giuseppe Gioacchino. *I sonetti*. Ed. Maria Teresa Lanza. Introduzione di Carlo Muscetta. Milano: Feltrinelli, 1965.
- Boccalini, Traiano. *Ragguagli del Parnaso*. Ed. Giuseppe Rua. Bari: Laterza, 1910.
- Chiabrera, Gabriello. *Opere e lirici non marinisti del Seicento*. Ed. Marcello Turchi. Torino: Utet, 1973.

Leopardi, Giacomo. *Operette morali*. Ed. Marco Antonio Bazzocchi. Milano: Mondadori, 1991.

---. *Canti*. Ed. Lucio Felici. Roma: Newton, 1996.

Nonni, Giorgio. Introduzione. *Il trattato del giuoco de la palla*. Urbino: Quattroventi, 2000.

Scaino, Antonio. *Il trattato del giuoco de la palla*. Venezia: Giolito de' Ferrari, 1555.

LEOPARDI, L'AERONAUTICA E I TELEGRAFI.  
UNA PAGINA (NON MOLTO FAMOSA)  
DELLO ZIBALDONE (4198-9)\*

*Luigi Blasucci*

Se qualcuno mi chiedesse: «Ma tu lo *Zibaldone* l'hai letto tutto?», io gli risponderei: «Francamente non lo so». Non so, cioè, se le mie tante letture e riletture hanno coperto tutto lo spazio delle 4526 pagine che compongono l'«immenso scartafaccio» (definizione carducciana). Così mi càpita, di tanto in tanto, di trasecolare davanti a qualcuna di quelle pagine, come se la leggessi per la prima volta: ma lì per lì non saprei decidere se si tratta davvero di una prima volta, oppure della volta buona, ossia della volta in cui sono riuscito davvero a sintonizzarmi con quella pagina.

Qualcosa di simile mi è successo poco tempo fa, imbattendomi nella pagina che ora sto per leggersi, datata «Bologna. 10 Settembre. Domenica. 1826». Quello che mi ha fatto drizzare l'orecchio è la presenza, in essa, di termini come «aeronautica» e «telegrafi». Un Leopardi, dunque, proteso verso il futuro: cosa in lui non nuova, se pensiamo alla sua *Lettera a un giovane del secolo ventesimo*, inclusa in un elenco di progetti steso proprio un anno prima (1825), anch'esso assai probabilmente a Bologna. Ma ecco la nostra pagina:

\* È il testo di una conversazione tenuta il 18 dicembre 2013 alla Sapienza di Roma, in un pomeriggio dedicato a letture di pagine dello *Zibaldone*. Le citazioni sono ricavate dall'edizione Pacella.

Se una volta in processo di tempo l'invenzione p. e. dei parafulmini (che ora bisogna convenire esser di molto poca utilità), piglierà più consistenza ed estensione, diverrà di uso più sicuro, più considerabile e più generale; se i palloni aereostatici, e l'aeronautica acquisterà un grado di scienza, e l'uso ne diverrà comune, e la utilità (che ora è nessuna) vi si aggiungerà ec.; se tanti altri trovati moderni, come quei della navigazione a vapore, dei telegrafi ec. riceveranno applicazioni e perfezionamenti tali da cangiare in gran parte la faccia della vita civile, come non è inverisimile; e se in ultimo altri nuovi trovati concorreranno a questo effetto; certamente gli uomini che verranno di qua a mille anni, appena chiameranno civile la età presente, diranno che noi vivevamo in continui ed estremi timori e difficoltà, stenteranno a comprendere come si potesse menare e sopportar la vita essendo di continuo esposti ai pericoli delle tempeste, dei fulmini ec., navigare con tanto rischio di sommergersi, commerciare e comunicar coi lontani essendo sconosciuta o imperfetta la navigazione aerea, l'uso dei telegrafi ec., considereranno con meraviglia la lentezza dei nostri presenti mezzi di comunicazione, la loro incertezza ec. Eppure noi non sentiamo, o non ci accorgiamo di questa tanta impossibilità o difficoltà di vivere che ci verrà attribuita; ci par di fare una vita assai comoda, di comunicare insieme assai facilmente e speditamente, di abbondar di piaceri e di comodità, in fine di essere in un secolo raffinatissimo e lussuoso. Or credete pure a me che altrettanto pensavano quegli uomini che vivevano avanti l'uso del fuoco, della navigazione ec. ec. quegli uomini che noi, specialm. in questo secolo, con magnifiche dicerie rettoriche predichiamo come esposti a continui pericoli, continui ed immensi disagi, bestie feroci, intemperie, fame, sete; come continuamente palpitanti e tremanti dalla paura, e tra perpetui patimenti ec. E credete a me che la considerazione detta di sopra è una perfetta soluzione del ridicolo problema che noi ci facciamo: come potevano



mai vivere gli uomini in quello stato; come si poteva mai vivere avanti la tale o tal altra invenzione. (4198-9)

Per un conoscitore del pensiero leopardiano dovrebbe esser facile ricondurre l'intero discorso al suo naturale sbocco ideologico: ossia alla constatazione che nessuna invenzione meccanica riuscirà a modificare i termini della nostra condizione biologico-esistenziale. Ma se tutto si riducesse a questa conclusione, la pagina perderebbe parecchio della sua pungente carica ironica, oltre che del suo valore di testimonianza dal vivo sui progressi tecnologici del secolo.

Quanto all'ironia, essa è il frutto di una riflessione antropologica del tutto disinteressata, secondo cui i bisogni vengono avvertiti dopo e non prima della scoperta dei loro rimedi: si soffre per ciò che c'è e non si ha, non per ciò che non c'è ancora. Verità irrefutabile, da cui scaturiscono considerazioni schiettamente umoristiche circa l'immotivata e non richiesta 'pietà' dei posterì nei confronti dei loro ascendenti, del tutto ignari di privazioni non ancora avvertite come tali.

Ma la nostra pagina è anche notevole per la puntuale curiosità che L. vi dimostra verso alcune delle recenti invenzioni: atteggiamento che possiamo dire a lui ben familiare, com'è confermato, tra l'altro, da un'operetta quale la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* (1824) e dal sermone satirico la *Palinodia al marchese Gino Capponi* (1835), vero catalogo, quest'ultimo, degli ambiziosi traguardi tecnologici a cui mirava la scienza del secolo. L'autore di quel componimento poteva disporre per le sue informazioni, com'è noto, dei rendiconti forniti dal *Bulletin universel des sciences et de l'industrie*, curato dal barone André de Férussac: bollettino avidamente scorso dal Nostro nelle sue varie puntate al Gabinetto Vieusseux, e più volte citato nello *Zibaldone*. Il titolare della pagina in questione, invece, non era ancora approdato a Firenze: quella pagina, come s'è visto, è datata a Bologna. Proprio a

Bologna, tuttavia (come m'informa un esperto studioso del L. 'scientifico', Gaspare Polizzi) l'editore Marsigli stampava degli «Opuscoli scientifici» che dovevano godere di una certa diffusione, se anche la biblioteca Leopardi ne possedeva alcune annate (quelle comprese, precisamente, tra il 1817 e il 1823). La serie intera di quei quaderni si arrestava proprio al 1826.

Colpiscono nella pagina zibaldoniana, a una prima lettura, le varie riserve sulla scarsa utilità pratica, al presente, delle varie invenzioni ivi elencate: invenzioni che noi, col senno dei posteri, sappiamo invece destinate a sviluppi decisivi per la vita dell'intera umanità. Il fatto è che quando, per cominciare, Leopardi parla di aeronautica non si riferisce, ahimé, agli aerei a motore, ma, com'è da lui stesso specificato, ai palloni aerostatici, le cosiddette mongolfiere, tanto esaltate al loro apparire, si ricorderà, dal genio retorico-encomiastico del Monti (ode *Al signor di Montgolfier*, 1784). Il dizionario Tommaseo-Bellini (1858-1879) darà la seguente definizione della voce «aeronautica»: «Arte bambina, onde all'uomo è dato di innalzarsi per correre l'aria in palloni volanti». Riesce difficile anche a noi concepire dei decisivi progressi aeronautici basati sull'impiego dell'aria calda; anche dopo la sua sostituzione coi gas leggeri (idrogeno, elio, ammoniaca) rimaneva pur sempre il problema della propulsione. Per avere un'idea dell'ordine di difficoltà entro cui si muoveva al tempo di Leopardi l'aeronautica come «arte bambina», basterà citare un articolo di Pietro Prandi (debbo la segnalazione di nuovo al Polizzi) apparso in uno dei ricordati «Opuscoli scientifici» dell'editore Marsigli e recante la data del 1825, il cui il titolo suonava: *Esame de' mezzi proposti per ottenere la stazione degli aerostati a qualunque altezza e alcune osservazioni dirette al loro miglioramento*. Non si trattava certo di stazioni spaziali; il termine «stazione», latino *statio*, derivato dal verbo *stare*, voleva dire lì semplicemente sosta, fermata. In quell'arti-

colo si contemplava, infatti, la possibilità di soste nell'aria dei palloni aerostatici, ottenute ad altezze richieste.

Quanto al telegrafo, si noti che Leopardi usa il plurale *telegrafi*, non il singolare, come faremmo noi ora. Questo ha la sua spiegazione. Difatti lì non si allude a comunicazioni a distanza per via elettrica, quali si ebbero per la prima volta col telegrafo Morse, apparso nel 1837, anno della morte di Leopardi; ma più semplicemente a comunicazioni effettuate da luogo a luogo con mezzi meccanici. Leopardi doveva assai probabilmente riferirsi ai segnalatori telegrafici inventati dal francese Claude Chappe verso la fine del sec. XVIII, consistenti in serie di torri con bracci mobili in cima, poste a regolare distanza l'una dall'altra: una sorta di perfezionamento visivo, dunque, dei primitivi tam-tam, o dei segnali di fumo impiegati dagli indiani d'America.

Circa la navigazione a vapore, è da ricordare che il primo battello di questo tipo fu ideato da James Watt e fatto navigare da Robert Fulton lungo il fiume Hudson nel 1807: ma fu distrutto poco tempo dopo dai barcaioli che temevano di restare senza lavoro. In Italia la prima nave a vapore fu la "Ferdinando I", che salpò dal porto di Napoli nel 1818 per iniziativa del regime borbonico (un regime politicamente reazionario ma tecnologicamente antesignano, a quanto pare, se si tien conto anche dell'introduzione della ferrovia Napoli-Portici, inaugurata nel 1839 e che Leopardi purtroppo, morto due anni prima, non arrivò a vedere). Ma il problema di un impiego delle navi a vapore era costituito dalle grandi scorte di combustibile allora necessarie per far andare uno di quei piroscafi: sicché non stupisce se per parecchio tempo la navigazione a vela ebbe ancora la supremazia.

Sulle attese deluse, invece, procurate dai parafulmini, il nostro stupore di posteri è decisamente minore, in proporzione delle nostre mutate esigenze di figli di una civiltà cittadina e industriale, nei confronti di una civiltà

prevalentemente contadina, dove gli eventi meteorologici avevano una portata decisiva e impellente era sentita la necessità di limitarne i danni. L'accenno di quella pagina finisce semmai col risultare prezioso per l'interpretazione di un passo della ricordata *Proposta di premi*, là dove l'autore, precisamente, afferma che per virtù delle macchine «siamo già liberi e sicuri dalle offese dei fulmini e delle grandini»: affermazione che non può non suonare ironica alla luce di quanto seccamente proclamato nella pagina dello *Zibaldone*, sulla «molto poca utilità» al presente di quelle invenzioni.

Dopo questi necessari chiarimenti, bisogna concludere che ciò che risulta rilevante nella pagina in oggetto non è lo scetticismo verso il futuro delle nuove invenzioni, ma piuttosto il contrario, ossia il riconoscimento di una loro possibilità di successo sulla distanza, anzi di una loro capacità di modificare, un giorno, il volto stesso della civiltà. Leggiamo infatti il testo, sfrondandolo di tutte le parentesi attenuative o scettiche:

Se una volta in processo di tempo l'invenzione p. e. dei parafulmini [...] piglierà più consistenza ed estensione, diverrà di uso più sicuro, più considerabile e più generale; se i palloni aerostatici, e l'aeronautica acquisterà un grado di scienza, e l'uso ne diverrà comune, e la utilità [...] vi si aggiungerà ec.; se tanti altri trovati moderni, come quei della navigazione a vapore, dei telegrafi ec. riceveranno applicazione e perfezionamenti tali da cangiare in gran parte la faccia della vita civile, come non è inverisimile; e se in ultimo altri nuovi trovati concorreranno a questo effetto; certamente gli uomini che verranno di qua a mille anni appena chiameranno civile la età presente...

Pur consapevole di tutto ciò che Leopardi lascia sottinteso (l'immutabilità di fondo della condizione umana),

il lettore di questa pagina non può trattenere un moto di commozione davanti a una dichiarazione quale: «come non è inverisimile». A questa testimonianza di un'apertura profetica a suo modo geniale, quello stesso lettore, se familiare col grande «scartafaccio», potrà aggiungere quanto Leopardi aveva azzardato cinque anni prima, sempre in merito all'aeronautica, in un pensiero dedicato al ruolo del caso nella storia delle invenzioni umane: «Chi sa che l'aereonautica non debba un giorno sommamente influire sullo stato degli uomini?» (*Zib.* 1738). Si trattava, nel contesto storico-scientifico che abbiamo visto, di una vera e propria scommessa sul futuro; ma forse, sotto sotto, anche di un augurio.

Su questo *forse* (avverbio tanto caro al Nostro) potrei chiudere la mia presentazione. Ma proprio l'accento discreto a una umanità futura mi suggerisce un'altra, davvero ultima considerazione. L'idea della posterità è presente due volte, e con segno diverso, nel nostro brano: la prima volta, come di una comunità paga delle sue conquiste e disposta a una compassione alquanto presuntuosa nei confronti dei secoli precedenti, nella fattispecie del secolo decimonono; la seconda volta, come di una generazione che porterà positivamente a compimento dei programmi scientifici lungamente elaborati dalle generazioni anteriori. Ma questa duplicità risulta in realtà fittizia: l'evocazione di una posterità che compiangere il secolo decimonono non è, a ben vedere, che una specie di contrappasso, in ipotesi, di un'insipienza che appartiene, come realtà di fatto, proprio al secolo decimonono nei confronti coi secoli passati. L'insipienza è denunciata apertamente nelle righe finali della pagina: «Or credete pure a me che altrettanto pensavano quegli uomini che vivevano avanti l'uso del fuoco, della navigazione ec. ec. quegli uomini che noi, specialm. in questo secolo, con magnifiche dicerie rettoriche predichiamo come esposti a continui pericoli...». Si noti l'espressione: «con magnifiche dicerie rettoriche»,

che sembra precorrere «le magnifiche sorti e progressive» della *Ginestra*, ma senza il veleno parodico che si applicherà lì alla famosa frase. Il bersaglio polemico di Leopardi è dunque il proprio secolo, non certo le età primitive, e nemmeno, possiamo aggiungere, le età avvenire.

8 GENNAIO 1820:  
LE FORME DELLA NARRAZIONE  
NELLO *ZIBALDONE* DI GIACOMO LEOPARDI

*Laura Neri*

La pagina 101 dello *Zibaldone* leopardiano, datata 8 gennaio 1820, inaugura un profondo mutamento nella forma e nella struttura di questo grande e composito libro: l'autore impone al suo lavoro un nuovo ordine, che si declina innanzitutto con la definizione della scansione cronologica. A partire dall'inizio del 1820, infatti, le pagine non vengono solo numerate, ma è indicata la data, e la scrittura incorniciata in una forma diaristica. Il punto, però, è che non muta solo la struttura esterna; l'indicazione di giorno, mese e anno non costituisce un puro riferimento contingente. A essere sottoposto a revisione è proprio il progetto autoriale, che viene riorganizzato in funzione di un lavoro diverso e soprattutto di un differente obiettivo, più ambizioso e più concreto: alla serie di appunti disordinati e poco organici delle prime cento pagine, che Leopardi correda infatti di un indice tematico, si sostituisce un diario intellettuale che include una grande varietà di generi e stili di scrittura, una incredibile ricchezza tematica.

Se la data a questo punto assume la funzione di «individuazione testuale», comparando alla fine di «diversi pensieri scritti nell'arco di una giornata» (Cacciapuoti 63-66), talora legati a un medesimo nucleo concettuale, o anche allineati ma distanti semanticamente tra loro, il discrimine

del 1820 segna nelle pagine zibaldoniane importanti e significativi mutamenti formali e strutturali dal punto di vista della modalità argomentativa della scrittura. Questo nuovo procedere mostra evidentemente i segni di una volontà espressiva diversa, di una tendenza a sistematizzare le riflessioni, i pensieri, di una consapevolezza sempre più profonda dei propri percorsi cognitivi. Nessuna distinzione netta è rilevabile, nessuna cesura separa le prime cento pagine da quelle immediatamente successive; ma se si considerano le pagine che vanno dalla numero 100 alla 200 dell'autografo, è possibile riscontrare che all'impostazione diaristica corrispondono soluzioni retoriche nuove.

Ebbene, Leopardi impone un ritmo più disteso alla sua prosa. Viene a prevalere una tendenza alla narrazione, che si declina come racconto di eventi accaduti, o verosimilmente possibili. Mentre l'indagine letteraria, filosofica, linguistica, la riflessione su se stesso e sul mondo proseguono verso una ricerca sempre più alta e raffinata, si insinuano parallelamente nelle pagine passi introdotti da clausole tipicamente narrative, che si sviluppano attorno a un io che racconta, appunto, come testimone, come protagonista, come sguardo esterno. Ciò che diventa più raro, nella prosa di questo 1820, è il ricorso all'esempio per accostamento analogico: la scrittura, cioè, tende a rinunciare ai salti metaforici che costruiscono sinteticamente il significato di un concetto, alle immagini diverse e bruscamente allineate, ma connesse semanticamente tra loro (Neri 301-316). Questo non implica che la scrittura dello *Zibaldone* non continui a dare forma a note isolate, brevi osservazioni, formule assertive, aforismi, ma certamente il gusto della narrazione si delinea ora in maniera evidente. In un passo del giugno di quell'anno, la riflessione di Leopardi si sviluppa intorno all'effetto che il dolore e la sofferenza provocano nell'animo dell'uomo, e al rapporto per nulla pacifico tra l'intensità della percezione dolorosa e la gravità dell'evento. Senza soluzione di continuità, la



prosa avvia il racconto di un episodio, ancorandolo a un tempo e a uno spazio vissuti:

Ieri in mezzo a una festa, due fanciulli restano oppressi da una pietra caduta da un tetto. Si sparge voce che tutti due sieno figliuoli di una stessa madre. Poi la gente si consola perché viene in chiaro che sono di due donne. (*Zib.*<sup>1</sup> 127, 16 giugno 1820)

Il discorso naturalmente procede sulla linea delle considerazioni della sventura accaduta, intrecciandosi con i pensieri precedenti e conducendoli a nuove conseguenze. Un principio analogo a quello dell'esempio sorregge queste brevi narrazioni: secondo Leopardi, infatti, alla base di ogni processo conoscitivo è l'atto di confrontare e di paragonare. È un principio che deriva dalla filosofia empirista: il rapporto dialogico continuo tra la forma dell'esperienza pregressa e l'oggetto della percezione guida la dimensione gnoseologica; le abitudini, le categorie, le disposizioni dell'individuo interagiscono con l'esperienza sensibile e rappresentano le condizioni affinché la mente eserciti l'attività proiettiva e giunga fino alle elaborazioni complesse.

Ciò che cambia nella prosa dello *Zibaldone* del 1820 è proprio la modalità della rappresentazione del mondo, degli eventi e degli oggetti: la tendenza alla narrazione, il gusto di includere storie lungo lo scorrere delle riflessioni e il fluire dei pensieri spostano la posizione stessa dell'io. Non è un caso che anche il nucleo autobiografico sviluppi il racconto di sé, non tanto attraverso i toni di una confessione intima, bensì includendo parti narrative, gestite da un io, che pur si mette in gioco, e da un imperfetto narrativo. Lo spazio interessante e suggestivo entro il quale

<sup>1</sup> D'ora in avanti, nelle citazioni dallo *Zibaldone*, si utilizzerà la sigla *Zib.*, seguita dall'indicazione della pagina o delle pagine dell'autografo e della data.

Leopardi conduce il lettore è quello del *verosimile*<sup>2</sup>, nel momento in cui la dimensione autobiografica collega la forma saggistica e la modalità narrativa: in tal senso Leopardi importa nella scrittura i dati della realtà empirica e contemporaneamente *inventa* i frammenti narrativi che ne strutturano le storie, mettendo in crisi quei confini tra la parola autentica dell'autore e la proiezione di sé in una figura letteraria. Non si intende qui, sia chiaro, negare la distinzione tra vita e letteratura, tra l'io reale ed empirico e il costruito letterario. «Le differenze ovviamente ci sono e vanno osservate. Si tratta però di distinguere tra i modi della costruzione, non tra l'io "costruito" e un io che si vorrebbe "sostanziale" [...]: altro è evitare di confonderli, altro è escludere ogni interferenza reciproca» (Brioschi 84). E in queste pagine Leopardi sembra proprio muoversi entro quell'interferenza che conduce dall'espressione dei sentimenti reali ed esperiti alla dimensione di un io poetico finzionale:

Mentre io stava disgustatissimo della vita, e privo affatto di speranza, e così desideroso della morte, che mi disperava per non poter morire, mi giunge una lettera di quel mio amico, che m'avea sempre confortato a sperare, e pregato a vivere, assicurandomi come uomo di somma intelligenza e gran fama, ch'io diverrei grande, e glorioso all'Italia, nella qual lettera mi diceva di concepir troppo bene le mie sventure, (Piacenza 18 Giugno) che se Dio

<sup>2</sup> Già nelle prime pagine dello *Zibaldone*, Leopardi affronta la questione del rapporto tra la *finzione* della poesia e la rappresentazione del *vero*; in particolare la natura consapevole e attiva del processo di lettura vanifica l'ipotetico confine tra ciò che è falso e *inventato*, e ciò che non lo è, aprendo l'accesso a una zona molto più interessante sul piano della comunicazione tra il poeta e il lettore: «ché quando uno di noi si mette a leggere una poesia sapendo di dover esser sedotto e desiderando di esserlo, tanto crede al più falso quanto al meno falso» (*Zib.* 18).

mi mandava la morte l'accettassi come un bene, e ch'egli l'augurava pronta a sé ed a me per l'amore che mi portava. Credereste che questa lettera invece di staccarmi maggiormente dalla vita, mi riaffezionò a quello ch'io aveva già abbandonato<sup>3</sup>? (*Zib.* 137, 26 giugno 1820)

La rappresentazione dell'io, innanzitutto, è il luogo del verosimile, che riflette da un lato l'autenticità del sentire individuale, dell'esperienza soggettiva e della riflessione intima, dall'altro rivela palesemente l'artificio di un io plasmato dal mondo della scrittura e della riflessione saggistica, dal regno della letteratura, dove tutto è, paradossalmente, «finzione». E proprio sulla linea di una connessione e di una coesistenza tra le due dimensioni, Leopardi sceglie un modo narrativo di rappresentare se stesso, dove i tempi verbali all'imperfetto, che danno forma al racconto, si alternano ai presenti commentativi («Io trovo le seguenti ragioni di questo effetto», *Zib.* 138, 26 giugno 1820). Anche perché il concetto di verosimile che deriva dalla retorica tradizionale non corrisponde affatto a ciò che è *quasi* vero, ma all'ambito del possibile, del probabile, di ciò che è rappresentabile. Soprattutto, secondo il pensiero stesso del giovane Leopardi, il verosimile è ciò a cui il lettore vuole *credere*, «desiderando di essere sedotto» (*Zib.* 18).

Difficile, ovviamente, cercare una delimitazione, una definizione al genere della prosa dello *Zibaldone*: ma la svolta del 1820 conduce la scrittura saggistica di queste

<sup>3</sup> Si tratta della lettera che Pietro Giordani invia all'amico Giacomo, il 18 giugno 1820 da Piacenza (*Epistolario* 309). Una lettera sconsolata e dolorosa, in cui il mittente comunica a Leopardi, con il pathos dell'affetto più profondo, la sofferenza per la terribile constatazione che «questo mondo non è altro che un immenso male», l'augurio per sé e per l'amico carissimo che «l'ultima ora» non sia lontana, ma anche la sollecitazione e l'invito a scrivere, a comunicare almeno tra gli eletti, tra chi si comprende: «Ostiniamoci a scriverci, a dispetto o degli uomini o del caso, che tanto ci contrasta».

pagine verso uno stile sorvegliato e organizzato, la voce assume altri toni, il rapporto tra l'introspezione e il racconto dell'io dà luogo a veri e propri frammenti narrativi; contemporaneamente, non a caso, l'autore progetta un nuovo indice, dalla pagina 100 in poi, che rende ragione della volontà di sistematizzare il lavoro *in fieri*<sup>4</sup>. D'altra parte la lingua verbalizza una comunicazione che da un lato produce una distanza enunciativa, ma dall'altro cerca una partecipazione commossa alla sofferenza esistenziale dell'io; nel passo dello *Zibaldone* precedentemente citato, la sintassi, innanzitutto, rappresenta il corrispettivo stilistico di tale espressione sentimentale: la forma della subordinata iniziale («Mentre io stavo disgustatissimo della vita»), l'effetto di intensificazione semantica che il polisindeto produce con le successive coordinate («e privo affatto [...] e così desideroso») sono i luoghi dell'introspezione, dell'indagine su di sé che interagiscono senza soluzione di continuità con la prosa ragionativa dello *Zibaldone*. Il tono modulato del racconto, il ritmo delle pause narrative e commentative si alternano così con la volontà di ordinare e di classificare, con la modalità enumerativa, che distribuisce linearmente i pensieri e le ragioni della sua argomentazione, segnalandone esplicitamente un elenco: «Io trovo le seguenti ragioni di questo effetto» (*Zib.* 138, 26 giugno 1820).

Il rapporto con il destinatario è insistentemente messo alla prova da Leopardi, il quale apre un dialogo con l'in-

<sup>4</sup> L'indice delle prime cento pagine, dal titolo *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, è composto secondo un criterio tematico e organizzato lungo duecento rubriche che seguono progressivamente l'ordine delle pagine. Il criterio che adotta successivamente è molto diverso: per indicizzare l'ingente mole del diario, l'autore compila uno schedario composto da 555 schedine, sulle quali registra le parole-chiave, con il riferimento alle pagine dell'autografo. L'indice, il cui titolo diventa: *Indice del mio Zibaldone di pensieri: cominciato agli undici di Luglio del 1827 in Firenze*, è organizzato sulla base dello schedario.

terlocutore, con il *tu* e con il *voi*, appellandosi alla possibilità di una solidale comprensione umana. La forma retorica della scrittura esprime evidentemente la ricerca del consenso: diversa dal destinatario dei *Canti*, che l'autore identificava, di volta in volta, con una precisa figura, esercitando il suo appello ora accorato, ora ostile, ora pateticamente identificante, la persona a cui si rivolge nello *Zibaldone* assume certo tratti identificativi meno definiti, ma la richiesta è quella della condivisione: al lettore o ai lettori del suo diario, Leopardi chiede di seguire le connessioni logiche, il percorso ragionativo, gli eventi singoli che sono oggetto della sua elaborazione. Anzi la scrittura talvolta muove proprio da un'interazione tra la narratività e la modalità allocutiva, così che il racconto di un caso specifico assume lo stile della prosa filosofica:

Se nella giornata tu hai veduto o fatto qualche cosa non ordinaria per te, la sera nell'addormentarti o per qualunque altra cagione, e in qualunque stato, chiudendo gli occhi, ti vedi subito innanzi, non dico al pensiero, ma alla vista, le immagini sensibili di quello che hai veduto. E ciò quando anche tu pensi a tutt'altro, e neanche ti ricordi più di quello che avevi veduto forse molte ore addietro, nel quale intervallo ti sarai dato a tutte altre occupazioni. In maniera che questa vista, quantunque appartenga interamente alle facoltà dell'anima, e in nessun modo ai sensi, tuttavia non dipende affatto dalla volontà, e se pure appartiene alla memoria, le appartiene, possiamo dire esternamente, perché tu in quel punto neanche ti ricordavi delle cose vedute, ed è piuttosto quella vista che te le richiama alla memoria, di quello che la stessa memoria te le richiami al pensiero. (*Zib.* 183-1184, 24 luglio 1820)

Se «l'anima s'immagina quello che non vede» (*Zib.* 171, 12-23 luglio 1820), l'attività dell'immaginazione è qui connessa alla memoria, intesa come rievocazione

dell'esperienza pregressa. Il lavoro dell'intelletto, attivo se pure talvolta involontario, interagisce con il ricordo di ciò che l'individuo ha vissuto, lo rielabora attraverso i sensi, lo riporta alla superficie del pensiero. L'individuo ne è coinvolto, e perfino costretto, perché la natura e la forma della memoria lo vincolano a un esercizio mentale che ricrea e riproduce, al presente, immagini, scene, sensazioni di un passato relativo o assoluto. All'attività proiettiva del soggetto corrisponde la rappresentazione delle immagini che la mente ha già vissuto. È un passo, questo, che segue la prima lunga dissertazione dello *Zibaldone* sulla teoria del piacere, necessariamente connessa, appunto, all'immaginazione e all'amor proprio. Non a caso la prosa, allocutivamente aperta a una forma dialogica, declina sulla seconda persona singolare la consequenzialità dei pensieri. L'argomentazione stringente si sposta a questo punto sul piano di una condivisione più ampia, collettiva, così che il rapporto io-tu si trasforma nel discorso tra il noi e il voi.

Certamente il 1820 segna per Leopardi l'inizio di un nuovo *sistema* nella scrittura dello *Zibaldone*, non solo dal punto di vista dell'organizzazione delle pagine e della strutturazione generale del libro, ma anche dal punto di vista della forma retorica. Se il racconto dell'esperienza personale mette in scena frequentemente la prima persona, la modalità esplicativa, l'attitudine a descrivere e a spiegare si rivolge a un tu generico, con il quale l'io narrante si identifica. La connessione dei pensieri<sup>5</sup>, complessa, talvolta, articolata e costruita sui richiami a distanza, si appella alla tecnica più consueta della narritività affabulatoria: l'inclusione nel testo dell'interlocutore, di una figura personale che apre il dialogo da un lato, ma che soprattutto

<sup>5</sup> Secondo Fabiana Cacciapuoti, «la derivazione genetica» (78-89) è la tecnica fondamentale di scrittura dello *Zibaldone*, costituita dall'intersezione dei campi semantici, dal collegamento tra i pensieri, dalle sequenze di brani derivanti l'uno dall'altro per associazioni di idee.

rappresenta una scelta retorica strategicamente importante. Il tu e il voi, nella ricerca assidua di una condivisione, vincolano il discorso all'impossibilità di affermare una verità una volta per tutte, investono il racconto autobiografico, la prosa ragionativa e filosofica, le pagine saggistiche, le riflessioni sulla lingua; perfino il tono assertivo o l'invettiva assumono la forma dubitativa, ipotetica della possibilità, della responsabilità di una prosa argomentativamente transitiva e non autoconclusa, che invita a riflettere, a ragionare *in fieri*, a seguire un percorso mentale: «Da tutte le cose dette nei pensieri qui sopra, inferite che le nostre cognizioni intorno alla natura o dell'uomo o delle cose, e le nostre deduzioni, raziocini, e conclusioni, per la maggior parte non sono assolute ma relative» (*Zib.* 159, 8 luglio 1820). Non è certo la debolezza della trattazione a emergere, piuttosto la forza di un pensiero che si confronta con i suoi lettori, e ragiona con loro, cerca una identificazione solidale, una partecipazione di affetti e di considerazioni.

Da questa attitudine discorsiva, da queste dissertazioni intorno all'esistenza individuale, si origina anche lo stile della metanarrazione. Il flusso del racconto è interrotto dalle incidentali che si rivolgono proprio all'atto della scrittura, per specificare, per misurare la prosa che sta prendendo forma:

La mutazione totale in me, e il passaggio dallo stato antico al moderno, seguì si può dire dentro un anno, cioè nel 1819, dove privato dall'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso, cominciai ad abbandonar la speranza, a riflettere profondamente sopra le cose (in questi pensieri ho scritto in un anno il doppio quasi di quello che avea scritto in un anno e mezzo, e sopra materie appartenenti sopra tutto alla nostra natura, a differenza dei pensieri passati, quasi tutti di letteratura), a divenir filosofo di professione (di poeta ch'io era), a sen-

tire l'infelicità certa del mondo, in luogo di conoscerla, e questo anche per uno stato di languore corporale, che tanto più mi allontanava dagli antichi e mi avvicinava ai moderni. (*Zib.* 144, 1 luglio 1820)

Il nucleo autobiografico è evidentemente il tema privilegiato di questo periodo: qui, in particolare, alla riflessione sulla crisi del 1819 e sullo stato di sofferenza personale, fisica e morale, segue per contiguità l'elaborazione del concetto di infelicità, sentita e percepita innanzitutto come la perdita della speranza, e come una condizione che allontana l'autore dallo stato degli antichi per avvicinarlo a quello, sentimentale, mediato e riflesso, dei moderni. Le parentesi aprono un ulteriore spazio di riflessione che riguarda la quantità della produzione in prosa, ma anche il mutamento di direzione tematica: su questo punto, grazie all'autocoscienza di una nuova attenzione che rivolge alla natura umana, Leopardi ritrova, con un'attitudine filosofica, la necessità dell'identificazione solidale con gli altri individui, in quanto esseri umani, e l'aggettivo «nostra» ne è una chiara ed evidente espressione grammaticale.

Proprio nelle pagine di questo 1820 si delinea infatti la prima lunga dissertazione sulla teoria del piacere, che sviluppa i concetti di «immaginazione» e di «amor proprio»: in questi passi, che si possono individuare dalla pagina 165 alla pagina 184 dell'autografo, le forme pronominali sono molto frequenti e costituiscono la struttura grammaticale e la scelta retorica della scrittura. Di nuovo, la declinazione della prima persona plurale coinvolge la partecipazione simpatetica del consorzio umano, non solo ai moti emotivi e sentimentali, ma appunto al destino di sofferenza e di dolore che si impone agli uomini («La insufficienza di tutti i piaceri a riempirci l'animo», «L'eccessiva curiosità del vero ci procura molti piaceri quando arriviamo a conoscerlo», «Ora discendiamo»). La seconda persona, singolare e plurale, emerge con insistenza anche maggiore



lungo questa dissertazione; l'apertura dialogica, la modalità allocutiva della scrittura identifica un tu, ipotetico interlocutore del discorso, e un voi, a cui l'argomentazione si rivolge, per dimostrare la valenza del ragionamento deduttivo, per giungere a un esito condiviso: «Aggiungete che quando anche un piacere provato una volta ti durasse tutta la vita», «E notate in secondo luogo che la natura ha voluto che l'immaginazione non fosse considerata dall'uomo come tale», «Da questa teoria del piacere deducete», «E non attribuite questa cosa alla grandezza immaginaria della nostra natura». D'altra parte, spiega Luigi Blasucci, è in virtù di un livello espressivo dialogicamente impostato, di «una diretta messa in scena delle voci», che lo *Zibaldone* «non ha nel complesso un'organizzazione aforistica» (121-122)<sup>6</sup>.

Certo, la teoria del piacere mostra già, a quest'altezza, una sua impostazione solida e organizzata. Il processo cognitivo, il percorso della ragione, muovendo dal «sentimento di nullità di tutte le cose», giungono alla insopprimibile tensione insita nell'animo umano, cioè al desiderio del piacere e della felicità, che non ha limiti né per estensione né per durata. Se la facoltà immaginativa dell'uomo «può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui

<sup>6</sup> Luigi Blasucci osserva che «complessivamente negativa fu la considerazione della prosa dello *Zibaldone* da parte dei critici della prima metà del secolo». La rivalutazione della modernità dello stile di quest'opera avviene più tardi, a cominciare dall'introduzione di Sergio Solmi all'edizione Ricciardi del 1966. Blasucci parla di «sperimentalismo lessicale, normalmente praticato nel diario», ma soprattutto di una *drammatizzazione* che implica una «diretta messa in scena delle voci». Lo *Zibaldone*, scrive ancora Blasucci, «con la sua qualità di pensiero in movimento [...], non ha nel complesso un'organizzazione aforistica. È ben vero che dalle sue pagine potrebbero estrapolarsi affermazioni singole che in se stesse figurerebbero come aforismi: ma quelle frasi, se ben si guarda, avviano o chiudono o interpongono di solito un processo argomentativo in atto» (103-123).

le cose reali non sono» (*Zib.* 167, 12-23 luglio 1820), ne consegue che l'immaginazione sia il privilegiato sostegno del piacere, che l'illusione rappresenti l'unica possibilità per l'uomo:

L'anima si immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario. (*Zib.* 171, 12-23 luglio 1820)

In questa fase, le opposizioni e le antitesi si sviluppano ancora in maniera molto chiara ed evidente, le coppie binarie rendono esplicite le funzioni dei termini chiave dell'estetica leopardiana, e del suo sistema poetico: l'anima *piena e occupata*, in quanto felice, contrasta con l'assenza e la noia, concepite come il vuoto dell'immaginazione; la richiesta di bisogni e di necessità, la dolcezza di guarire dai mali sono preferibili alla condizione di vivere senza mali; la curiosità di conoscere il vero, la tensione verso l'infinito si oppongono assolutamente al tedio dell'assenza di emozioni. Infine il bello non corrisponde a un'idea platonica preesistente, bensì alla *convenienza*. Ma si profila molto presto, proprio in funzione di questa progressione di pensieri, la convinzione dell'infelicità inevitabile dell'uomo, poiché l'inclinazione dell'uomo al piacere è infinita, e l'amor proprio è una qualità che la natura ha posto arbitrariamente nell'animo umano, insuperabile, incolmabile<sup>7</sup>. L'ontologia leopardiana mostra palesemente, lungo queste pagine datate 12-23 luglio 1820, il vincolo di una visione negativa, lo sguardo di una filosofia pessimista che pervade l'esistenza dell'individuo. Il controsenso, il

<sup>7</sup> Scrive Leopardi nell'*Indice del mio Zibaldone*, in corrispondenza della voce "Piacere (Teoria del)": «Dovunque non si cerca che piacere, ei non si trova mai: perciò i giovani non lo trovano ec.: necessario il cercare qualche altro fine».

paradosso, la disarmonia, l'impossibilità logica dominano, sotto il segno di una grande contraddizione esistenziale, l'esperienza del singolo. Tuttavia la scrittura torna continuamente a essere il luogo di una comune interpretazione, di una prosa che rifiuta di chiudersi entro i limiti di un'enunciazione autoconclusa. Pur rappresentando solo l'incipit di un lungo processo di elaborazione del pensiero, che andrà mutando e modificandosi anche profondamente, l'ipotesi argomentativa di queste pagine del diario è già «un luogo in cui esercitare la filosofia» (Brioschi 126); uno spazio privato in cui, all'attitudine a sistematizzare digressioni e discorsi, corrisponde come suo correlativo dialettico la natura retorica e morale del dialogo.

### *Bibliografia*

Opere di Leopardi

*Zibaldone*. Ed. Rolando Damiani. Milano: Mondadori, 1999. 3 voll. I Meridiani.

*Epistolario*. Ed. Franco Brioschi e Patrizia Landi. Torino: Bollati Boringhieri, 1998. 2 voll.

Studi

Blasucci, Luigi. *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*. Venezia: Marsilio, 2003.

Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

Cacciapuoti, Fabiana. *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*. Roma: Donzelli, 2010.

Dolfi, Anna. "Da l' 'intime' al 'philosophique': le strutture cognitive dello *Zibaldone*". «*Journal intime*» e

*letteratura moderna*. Ed. Anna Dolfi. Roma: Bulzoni, 1989. 109-139.

Felici, Lucio. *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*. Soveria Mannelli: Rubettino, 2006.

*Lo Zibaldone: cento anni dopo. Composizione, edizione, temi*. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani. Recanati, 14-19 settembre 1998. Firenze: Olschki, 2001.

Neri, Laura. "Rapporti analogici e processi metaforici. Le prime cento pagine dello *Zibaldone*". *Linguaggio, letterature e scienze neuro-cognitive*. Ed. Stefano Calabrese e Stefano Ballerio. Milano: Ledizioni, 2014. 301-316.

Prete, Antonio. *Il pensiero poetante*. Milano: Feltrinelli, 1980.

## MORFOLOGIA DEL ROMANZO D'AMORE

*Vittorio Spinazzola*

### *1. Il protagonismo di coppia*

Se allestiamo un modello tipico di romanzo d'amore, il suo impianto non può non basarsi su due personaggi protagonisti, non antagonisti ma complementari: solitamente, un maschio e una femmina. Si tratta dunque di una storia di coppia, destinata a svilupparsi su un doppio binario, cosa che distingue questo genere romanzesco da ogni altro tipo di narrazione. La dinamica della vicenda è tutta fondata sul rapporto affettivo che si instaura tra i comprimari: proprio la diversità sessuale li spinge a unire i loro orizzonti di vita. Ciò implica un approfondimento e arricchimento delle rispettive identità fisionomiche; ma nello stesso tempo esige che tra i due innamorati si instauri un patto di coesione su base paritaria. In questo senso, il romanzo amoroso moderno ignora il dato costitutivo della tragedia antica, che presuppone un destino di sconfitta solitaria dell'io, mentre la forma romanzo non implica di necessità una conclusione catastrofica: e la contraddizione biopsichica fra i due sessi si accompagna all'ansia di mediazione tra il maschile e il femminile.

Nel mondo del dopo-Medioevo l'aspirazione a una felicità terrena sotto il segno dell'eros non è semplice sogno: il romanzo allestisce la proiezione fantasiosa della fiducia

nella convivenza serena tra i sessi. Beninteso resta aperto il rischio del disinganno: Emma Bovary e Anna Karenina pagheranno cara la loro illusione sentimentale; ma altre creature romanzesche come Pamela o Lady Chatterley giocano le loro carte col maggior successo.

A venir raccontata è dunque la vicenda genetica di una cellula sociale binaria, nata dalla fusione di due solitudini: l'innamoramento è sempre interlocuzione, sia pur magari in via fantasmatica. E la coppia ha una autonomia compiuta, da difendere nei confronti delle prevaricazioni provenienti dall'universo comunitario nel quale è pure inserita. Il romanzo d'amore è la storia di una esperienza di socializzazione che si realizza in base a un confronto tra i sessi, costitutivamente eterogenei: il modo di amare dell'uomo non può non essere diverso da quello della donna. E nell'atto dell'avvicinamento reciproco il desiderio di comunione fiduciosa interagisce con la diffidenza cautelosa. Grande è l'appagamento che l'impresa erotica promette; ma il rischio di fallimento le è pur sempre connesso. Ciò garantisce la continuità dell'intreccio pur nella frequenza delle svolte alle quali dà luogo, con effetto di sorpresa.

## *2. Il romanzo della parità sessuale*

Il romanzo amoroso quale oggi lo concepiamo ha un crisma di modernità indiscutibile per quanto riguarda l'evoluzione dei costumi sessuali: il suo presupposto socioculturale infatti è il tendenziale pareggiamento del maschile e il femminile. La donna di questa tipologia romanzesca ha o ambisce ad avere la gestione autonoma della sua vita sentimentale. Tra il Sette e l'Ottocento, già prima ma soprattutto dopo la grande Rivoluzione, la civiltà del patriarcato gradatamente sprofonda. Il destino delle ragazze non si realizza più come un semplice pas-

saggio dalla sottomissione ai voleri del padre all'obbedienza supina alle decisioni del marito. Nel mondo urbanoborghese l'istituzione familiare si ristrutturava favorendo le rivendicazioni di indipendenza delle giovani generazioni e concedendo spazio alle scelte affettive desiderate dalle figlie. È questa la precondizione necessaria perché prendano corpo delle vere e proprie storie d'amore, ambientate nella contemporaneità: occorre che la donna abbia un comportamento da autentica coprotagonista, padrona del proprio sia pur fallibile cuore. Il rapporto tra schiava e padrone è tutt'altra cosa.

Il genere romanzo fiancheggia per così dire il moto dell'emancipazione femminile, linea portante della civiltà moderna. Il privilegio d'attenzione per i personaggi donneschi, così percepibile in questa tipologia narrativa, proviene dall'adozione di un punto di vista storicamente ulteriore rispetto a ogni tradizione maschilista: si tratti di autori o di autrici, i ritratti muliebri hanno una complessità spesso superiore a quelli virili e presentano doti di intuito, sfumature di sensibilità, risorse di generosità disinteressata della maggior evidenza. D'altronde la genesi del romanzo amoroso è coeva all'entrata in campo di un numero via via crescente di donne di lettere, diciamo pure così: una mobilitazione cui mai nelle epoche precedenti si sarebbe potuto pensare.

### *3. Il personaggio donna*

Con la loro salita al proscenio della rappresentazione narrativa, le donne dei nuovi ceti egemoni aprono al lettore lo sguardo sulla quotidianità della vita domestica, non a livello delle regge e dei palazzi fastosi ma delle dimore d'uso comune. Il cambiamento degli scenari in cui vivono Eugénie Grandet o Beatrice Pianelli, rispetto alle dee e alle regnanti di un tempo, è di una evidenza mate-

riale immediatamente percepibile. Certo, la definizione della donna per l'appunto come regina della casa esalta ma insieme circoscrive la dimensione entro cui svolge le sue mansioni. E la conduzione del ménage familiare non comporta, in sé e per sé, inclinazioni di indole matriarcale. Ma il vantato ossequio alla missione non solo riproduttiva ma educativa dell'essere femminile implica pure, se non un vero pareggiamento, almeno un arricchimento del valore attribuito alla presenza donnesca come angelo del focolare.

Resta poi chiaro che l'intimismo del romanzo amoroso non comporta una chiusura al mondo esterno: la 'casalinghitudine' dei rapporti coabitativi primari non può non avere un risvolto di connessione, per consenso o dissenso, coi fattori di stasi e di evoluzione della vita collettiva. La coppia amorosa quanto più è fervidamente rinserrata in se stessa tanto più si rende esposta ai rischi della fragilità. È vero che la modernità consente la sopravvivenza di forme di isolamento autistico. Ma la complessità crescente delle strutture di civiltà fa sì che anche l'estraneità più esibita ai maggiori assilli epocali non possa non risentire dell'incrocio di poteri e contropoteri che plasmano l'opinione pubblica: il privatismo familiare deve comunque tenere buon conto degli interessi generali più egemonicamente costituiti.

#### *4. L'amore e l'avventura*

La vicenda d'amore apre insomma la via migliore per una rappresentazione narrativa dotata di una valenza di totalità, nel doppio gioco tra dimensione individuale e sociale. La peculiarità dei casi romanzeschi forgiati a titolo letterariamente esemplare varia e conferma la permanenza interminabile di una antropologia dell'accoppiamento tra maschio e femmina, da *Orgoglio e pregiudizio*



a *Menzogna e sortilegio*. La condizione peggiore per una donna è la solitudine, detta zitellaggio. E l'invenzione di un modulo inconfondibile di combinazioni narrative delle polarità sessuali rimanda a una fenomenologia erotica la cui logica ha una variabilità sconfinata.

La molteplicità interminabile di incarnazioni del romanzo d'amore, difficili da ricondurre a una campionatura unitaria, può indurre ad assimilarlo alla categoria impercorribile del romanzo di avventura: nel senso che l'incontro tra uomo e donna in cui scaturisce la scintilla della attrazione fisiopsichica è nell'ordine delle casualità, degli imprevisti, delle occasioni. Non per nulla nel parlar corrente l'«avventura» per antonomasia è una occorrenza d'indole sessuale che esula dalla normalità banale del quotidiano e prospetta esiti piacevoli ma rischiosi. A conferma, le prime eroine della femminilità moderna hanno spesso la fisionomia dell'avventuriera, come è per esempio il caso di Manon Lescaut, o anche di Moll Flanders.

Detto in altri termini, il romanzo d'amore è intrinsecamente, altamente romanzesco; il che implica una partita di gioco tra il possibile e l'improbabile, il verisimile e l'inverisimile o il poco verisimile, l'innocuo e il pericoloso: ma anche tra il lecito e l'illecito. L'accensione amorosa costituisce *naturaliter*, sempre e comunque, un potenziale inciampo per l'ordine costituito. Ovviamente la pulsione sessuale tende a riconoscere solo in se stessa la propria legge. L'adempimento delle profferte che l'io ritiene gli siano indirizzate dall'eros nelle circostanze di vita più inattese gli suona come un obbligo esaltante: anche se la conservazione di sé è un impulso difensivo non meno energico. Come che sia, l'avvio di un corteggiamento implica per entrambe le parti in causa una assunzione di responsabilità sia verso il partner sia verso se stessi: è una scommessa, quella che ci si accinge a compiere, e della scommessa ha il fascino attrattivo ma anche la temibilità dell'azzardo da valutare con cautela.

### 5. *Romanzo d'azione e romanzo di analisi*

La narrazione dell'impresa amorosa è quindi bilanciata tra il resoconto delle evenienze fattuali, composte in un ordinamento logico-cronologico più o meno serrato ma comunque dinamico, e gli scavi nell'interiorità a motivare le incertezze, le tentazioni, i ripensamenti di un percorso giocato tra la temerarietà e l'apprensione. L'architettura del romanzo d'azione non esclude la spazialità del racconto se non di analisi almeno di esposizione degli stati d'animo. La materia fondamentale di discorso è ovviamente il sentimento goduto e patito dal personaggio: la reiterazione insistita delle manifestazioni d'interesse per l'amato è in alternativa alla variabilità sconfinata delle modulazioni dell'affetto per lui.

Non per nulla il romanzo d'amore ha sviluppato una inclinazione percepibile per la narrazione in prima persona, che rafforza la verisimiglianza attendibile del pathos, espresso a guisa di memoria o confessione, nostalgica o pentita o spudorata. Le colpe e i meriti così come le vittorie e le sconfitte dell'innamoramento si suppone chiedano a chi ne abbia fatto esperienza di darne un resoconto che abbia un sapore di autenticità cronachistica: siamo sempre a livello di quotidianità e anche i clangori melodrammatici non attingono la ieraticità solenne delle evenienze fatali. Nondimeno, la finzione autobiografica favorisce al meglio la compresenza sia degli indugi meticolosi sia delle sovraccitazioni deliranti, nel dare disegno e colore alle esternazioni della pulsione affettiva.

Se ne corrobora la fisionomizzazione del romanzo d'amore come romanzo di personaggi, più o meno apertamente sostenuti da un io narrante che annette il maggior interesse alle raffigurazioni della femminilità. La sensibilità è la dote squisitamente muliebre che assume il maggior rilievo nella ritrattistica delle donne innamorate. A reggerla provvede in prima istanza l'intuito impres-

sionistico, con i suoi impulsi ardimentosi e le ingenuità pericolose. In effetti le scelte affettive delle eroine sono spesso sbagliate, sbagliatissime. Non per nulla la stagione privilegiata dell'eros è la gioventù, e la gioventù è l'età delle inesprienze, le credulità, le incomprensioni.

Il percorso narrativo del romanzo d'amore tende allora a costituirsi come un passaggio dall'infantilismo psichico all'adulità matura: il punto d'arrivo consiste nella scelta del partner giusto, quello destinato a durare per tutta la vita. A costui spetta di dirimere il conflitto tra eros e civiltà che l'invenzione romanzesca sceneggia. L'innamoramento inocula nei due soggetti umani una ricerca di comunione assoluta di per sé irraggiungibile. Ma l'organizzazione sociale consente a che l'io e il tu per quanto possibile si coordinino, convergendo l'uno verso l'altro.

### *6. La Bildung dell'amore*

Messe così le cose, la fisionomia del romanzo d'amore tende ad avvicinarsi a quella del romanzo di formazione, dove la fine della fanciullezza è segnata dall'allontanamento dalla famiglia di origine, cui fa seguito l'attraversamento di una serie di avventure e sventure a valere come altrettante prove della capacità di comportarsi secondo le norme di vita che la collettività cui l'eroe appartiene approva e apprezza. Ma c'è una diversità profonda fra le due tipologie narrative. Nelle traversie della ricerca e la conquista del partner supremamente desiderato, non è affatto detto che l'eroe si attenga alle prescrizioni della comunità di appartenenza. Anzi, la prova di maturità può consistere proprio nella sfida alle convenzioni le inibizioni i tabù tradizionalmente codificati, in nome di criteri più spregiudicati di riconoscimento del rapporto coniugale. È la serietà affidabile del carattere quella che conta

nel determinare prosecuzione e conclusione dell'innamoramento.

L'essenziale insomma è che dalla narrazione emerga il ritratto a tutto tondo, piuttosto che di un eroe, di una eroina la quale si dà al partner perché lo ha reso meritevole di possederla. Il privilegio d'attenzione per i personaggi femminili è motivato dalla maggior complessità del loro processo formativo: nel maturare la propria femminilità, debbono anche maturare la mascolinità del partner prescelto, dirozzandolo per così dire e incivilendolo ossia portandolo a trattare la compagna con comprensione paternamente protettiva ma non mai autoritaria. Così è nel grande archetipo della Pamela di Richardson, che si fa sposare dal suo padrone solo dopo averlo fatto innamorare.

Non è affatto detto peraltro che l'impresa di insediare paritariamente la femminilità nel mondo moderno vada a buon fine. La rivendicazione dei diritti della donna all'amore può essere defraudata senza scampo. Ecco allora profilarsi una galleria di figure tanto più grandeggianti quanto meno epicizzate. Emma Bovary, Effi Briest, Anna Karenina falliscono la loro vita, ma lo struggimento sentimentale di cui sono vittime ha una intensità sovrana. Accanto ad esse, l'effetto di chiaroscuro è dato dalle consorelle più fortunate, si chiamino Jane o Elizabeth, le quali offrono una effigie della femminilità vittoriosa pur senza armi e violenze. Ma al di là dei motivi d'interesse sociologico o ideologico, ciò che conta, ripetiamolo, è il fervore con cui la forma letteraria del romanzo d'amore viene adibita alla rappresentazione dell'essere muliebre, dandogli largo spazio nell'universo della letterarietà.

### *7. La narrativa della femminilità*

È come se si trattasse di una grande impresa di risarcimento collettivo dello stato di minorità patito dalla donna

nelle organizzazioni di civiltà dominate dal potere e la prepotenza virile. Ora, scrittori e scrittrici gareggiano nel dipingerla dotata di una energia sentimentale e ricchezza di pathos e genuinità di emozioni, come di qualità che rendono più vitale la vita e fervido il rapporto tra l'io e il tu, fra noi e gli altri.

A esserne favorita è stata la diffusione del racconto in prima persona femminile, a guisa di memoria o confessione, nostalgica o pentita o spudorata. Le colpe d'amore così come le vittorie e le sconfitte sono eventi da attribuire privilegiatamente alla coscienza di donne in crisi, divise tra egocentrismo e pulsione autopunitiva. Esempio il doppio caso delle eroine moraviane, *La Romana* e *La Ciociara*, la prostituta innamorata e la negoziante violentata.

Resta però ben vero che la donna è ingannata dalla sua stessa vocazione a vivere l'avventura esistenziale dell'eros come una completa e perfetta realizzazione di sé. Nel donarsi senza riserve all'essere maschile, l'essere femminile si appropria vittoriosamente di lui. Ma la felicità della conquista ha un rovescio di delusione implacabile: l'appagamento erotico vibra solo nell'atto della congiunzione fisica. Al di là di questa momentaneità, l'io donnesco resta alle prese con il suo bisogno d'amore. Beninteso, a questo punto si apre l'accesso alla dimensione della maternità, fonte di gratificazione impagabile. Questa però è un'altra storia, rispetto a quella dell'amore come desiderio da esaudire.

D'altro canto va tenuto in buon conto il fatto peculiarmente italiano della scarsa e stentata rappresentazione letteraria dell'amor coniugale, che potrebbe quasi esser definito una figura di assenza; mentre pressoché inesistente è la forma della saga familiare. Infine, è poi significativo che il capostipite della nostra narrativa moderna, *I promessi sposi*, non prospetti una vera e propria storia d'amore. Renzo e Lucia sono già innamoratissimi e devono solo effettuare il rito dello sposalizio. La nuova

unione è *de jure condendo*; d'altronde i due fidanzati non hanno né l'uno né l'altra una famiglia articolata nella sua completezza. Paradossalmente, ma non poi troppo, verrebbe semmai fatto di parlare d'amore solo per la 'passionaccia' di don Rodrigo, che per metter le mani sulla ragazza si trova a passare impicci e guai da non crederci.

Su questa base d'avvio caustissima non stupisce che il pathos erotico prenda luce negli scenari di un passato che va declinando, piuttosto che di un presente in divenire. Sono i contadini le comari i pastori di Verga a osservare la legge fiammeggiante dell'amore, in concorrenza però con quella dell'onore. Siamo in un mondo arcaico dove la femminilità è apprezzata anzitutto per l'attitudine alle faccende domestiche: oltre che beninteso per il ricambio generazionale degli addetti al lavoro dei campi. Ma nel mondo urbano borghese, le motivazioni socioeconomiche della fecondità come creazione di forza-lavoro futura sono grandemente diminuite: e con ciò stesso la femminilità ha visto alleggerire la rilevanza della sua funzione procreativa, così investita di naturalità sacrale. Proprio il calo dell'assillo per la continuità genetica del gruppo parentale ha alimentato per converso la carica di pathos nella dedizione alla attività d'amore, in se stessa presa, al di là della spinta alla filiazione.

#### 8. *L'equilibrio di coppia*

Il romanzo ha celebrato eroicizzato mitizzato il vagheggiamento del rapporto con l'altro sesso come l'unico modo e motivo di vivere la vita. Ma il guaio sta nel difetto di tenuta della grande idealità dell'equilibrio di coppia, basato sulla assegnazione dei compiti di vita pratica al maschio e la devoluzione di una autorevolezza in campo etico-educativo alla femmina. Al di là delle affermazioni verbali, il punto è che praticamente il potere decisionale

tende a rimanere nelle mani del capofamiglia, non della sua consorte.

Ecco allora la donna riscattarsi della subalternità esaltando il proprio investimento di ogni energia nello struggimento sentimentale: si vive per amare ed essere amati. E si ama meglio colui che promette di amare più protettivamente la propria partner. La via della felicità è quella dell'amore: un amore per così dire femminilizzato, perché vissuto in un'ottica di appagamento del bisogno di assicurazione perpetua.

Ma la presunzione di una beatitudine fisiopsichica intesa come la meta di un itinerario alla scoperta dell'altro sesso è ovviamente un mito antropologico, carico di *hybris*, che non poteva non suscitare una reazione antagonistica. In effetti il secolo di maggior fortuna del romanzo amoroso, l'Ottocento, è anche quello in cui si assiste alla sconfessione e al capovolgimento più buio dell'immaginario romanzesco connesso alle aspirazioni e progetti i sogni di una rigenerazione armoniosa dei costumi sessuali. Il declino della temperie culturale romantica e il sormontare d'una mentalità crucciosamente empirica inducono criteri di rappresentazione della sessualità in chiave egotistica e antisociale.

Ecco allora il romanzo d'amore più propriamente moderno cambiare direzione, anzi invertire la rotta. Prendono campo i resoconti delle sconfitte, i fallimenti, i disinganni, le perfidie, insomma le requisitorie contro le seduzioni del sentimento affettivo, anche e proprio il più fervidamente disinteressato: l'ingenuità va punita, la generosità va castigata. In Italia il libro più emblematico dei nuovi orientamenti di rivalsa nei confronti dell'idolizzazione dell'eros è *L'illusione* di Federico De Roberto, anno 1891, opera non straordinaria letterariamente ma molto significativa per la lucidità con cui lo scrittore ostenta di adottare il punto di vista della candida e sciocca e pretenziosa protagonista, nella sua serie im-

placabile di delusioni amorose che infine si assommano nella consapevolezza di un errore supremo: la ricerca di «una felicità troppo grande», fatalmente destinata al più completo sconforto.

### 9. *L'amore e il disamore*

In questa prospettiva di desolazione il Novecento vedrà affollarsi una schiera di romanzi non già dell'amore ma del disamore. Psicologia e psicoanalisi, assurte a scienze-guida della cultura contemporanea, portano gli scrittori ad allontanarsi dai territori dell'essere sociale. Dagli abissi dell'interiorità emergono letterariamente le pulsioni di autodifesa più spudorate e aggressive: l'io sembra trovare solo in se stesso appagamento sicuro alla ricerca del proprio piacere. La materia erotica appare campo privilegiato per le furbizie, gli inganni e gli autoinganni orditi dall'*amor sui*: basti citare le sviste clamorose, gli equivoci inauditi di Gengè Moscarda o Zeno Cosini.

La miglior narrativa del secolo ventesimo compone una sorta di interminabile antiapologia della impresa più gloriosa della civiltà urbano-borghese: il graduale sforzo di armonizzazione dei ruoli sessuali nell'ambito dell'istituto familiare. Il misero Enne Due vittoriniano è la vittima sacrificale della coniugalità invincibile; mentre Leo Merumeci devasta il focolare domestico degli *Indifferenti* con il cinismo più inarrivabile. Tra l'uomo e la donna la convivenza è in forma di duello, dove la vittoria va al più subdolo: D'Annunzio *docet*.

### 10. *Amore per donne e per uomini*

In questo clima di declino delle imprese di mediazione letteraria tra sessualità e sentimentalità, sull'orizzonte



duplice di pubblico e privato, il romanzo d'amore acquisisce nondimeno una vitalità eccezionale abbassandosi di rango e per così dire specializzandosi: è il trionfo del genere rosa, rivolto a un pubblico femminile di recente e scarsa acculturazione o comunque incline ad attenersi a un livello modesto di inventività narrativa. Il patto è di dedicarsi alle rappresentazioni reiterate all'infinito delle vicissitudini di una femminilità novecentesca, che si autoeduca alla maturità dell'accoppiamento nuziale riuscendo infine a scegliere l'uomo giusto o almeno a esserne scelta.

Liala è la regina leggendaria di una narrativa modulata su un doppio registro: la protagonista cerca sempre fra i suoi pretendenti un sostituto paterno dotato di energia e intraprendenza; ma gli si abbandona solo in quanto ha saputo – diciamo pure – educarlo, addolcendo il suo carattere e rendendolo affettuosamente protettivo. In questo orizzonte prospettico il romanzo rosa ha saputo accompagnare la crescita di consapevolezza coscienziale delle generazioni femminili novecentesche, in una prospettiva di emancipazionismo più o meno moderato, ma comunque antropologicamente non infondato: la Trilogia di Lalla ne fornisce una esemplificazione adeguata. Ciò che decide è la solidarietà di sesso che accomuna la personalità dell'autrice alla fisionomia della protagonista, per rifrangersi nell'immedesimazione delle lettrici.

D'altra parte il romanzo d'amore ha avuto un secondo tipo di torsione nella modernità matura: si è rivolto a un altro pubblico sessuato e ha adottato una tipologia narrativa del tutto opposta a quella del rosa: il romanzo pornografico. Se il lialismo puntava tutto sulla dimensione dei sentimenti affettivi, per celebrarne l'autonomia assumendo a protagonista la muliebrità, nel porno l'intensità del desiderio fisico maschile si assolutizza, asservendosi l'immaginario senza scrupoli di sorta. Secondo l'intelligente definizione di Brunella Gasperini, il romanzo rosa

è una storia d'amore fine a se stessa; allo stesso modo si potrebbe dire che il porno è una storia di sesso fine a se stessa.

La differenza narratologica è che il rosa sposta il baricentro dell'apologo romanzesco tutto sulla conclusione, obbligatoriamente felice: la protagonista viene risarcita delle sue disavventure con il coronamento del sogno d'amore emblemizzato dal Principe Azzurro; mentre nel porno la vicenda non segue una traiettoria univocamente ascensionale sino al lieto fine rasserenante: i singoli episodi sono tutti separatamente godibili in quanto ciascuno offre il quadro di una esperienza sessuale a se stante, leggibile nella sua isolata compiutezza. La replicazione dell'accoppiamento con lo stesso o con altri partner implica notoriamente un rischio di monotonia: ma assicura al lettore maschio il godimento del sogno che più lo occupa, ossia il miraggio di una potenzialità sessuale sconfinata.

Ma il punto è che il romanzo porno non è un vero e proprio romanzo d'amore, perché non sceneggia una storia di coppia. La femmina non è un soggetto della vicenda narrativa, pariteticamente fisionomizzato rispetto al maschio: è piuttosto l'oggetto della sua attività, necessario sì ma sfornito di autonomia contrastiva. Si tratta dunque di un esercizio di totalitarismo virile, beninteso nel campo dell'immaginario, a risarcimento delle difficoltà incontrate dal lettore nelle relazioni pratiche di vita con l'altro sesso.

Resta vero nondimeno che il libertinaggio spinto di quanti scrittori, o scrittoracci, hanno inteso rappresentare paradisiacamente la facilità di far l'amore con le donne, impossessandosene, è pure valso a controbattere le inibizioni micidiali generate dal senso del pudore più fanatico. Nei tempi recenti, la distinzione fra l'erotico e il pornografico ha consentito di salvare dall'inferno librario le opere più autorialmente difendibili, a scacco

della mentalità censoria. Ma il vero sdoganamento della narrativa di sesso è arrivato soltanto con l'ondata del cosiddetto porno rosa.

Vasto e complesso, il fenomeno si fonda sull'avvento di una leva di scrittrici che affrontano i fatti dell'amore fisico con esplicitezza di linguaggio, ma con un punto di vista muliebre, e un percepibile rispetto per la sensibilità femminile. Nondimeno, qui sta l'essenziale, a venirne conquistato è anche il pubblico maschile. Siamo ben lontani dalla cupa e delirante *Histoire d'O* in cui l'autrice celebrò con perfidia sadica, a suo modo geniale, una saga del masochismo femminile, in nome di una paradossale 'felicità nella schiavitù'. Nella fortunatissima trilogia delle *Cinquanta sfumature* del grigio il nero il rosso della E.L. James si intravede un tentativo di saldare sessualità e sentimentalità in un'ottica di protagonismo di coppia.

Naturalmente, siamo su un piano di artigianato furbesco, dove le effusioni affettive scivolano nella melensaggine mentre gli abbracci dell'accoppiamento hanno un sapore di appendicismo carnale. Ma l'idea di base va in una direzione non spregevole, non volgare: in un mondo modernizzato laicamente, la fisicità dell'eros non può essere considerata un argomento da ignorare o esorcizzare, relegandolo nella paccottiglia di basso consumo. L'interezza di una storia d'amore prevede che gli innamorati effondano i loro desideri reciproci, senza limitarsi ai bisbigli più inteneriti.

### *10. Eros e letterarietà*

Certo, i motivi di imbarazzo non mancano. Ma la sintesi fra la rappresentazione del sesso e quella del sentimento resta la futuribile prospettiva d'arrivo dell'umanesimo romanzesco anni duemila. Sono passati assai anni dal tempo della precorritrice Lady Chatterley. E

l'accoppiamento di spregiudicatezza nuda e affettuosità tenera non può non essere all'ordine del giorno, in una evoluzione dei costumi di civiltà comunque irreversibile. D'altronde è ben noto che nelle attività di scrittura e lettura i veri rivolgimenti epocali hanno sviluppo non tanto dall'alto verso il basso quanto dal basso verso l'alto. A promuoverli non sono gli intellettuali più sofisticati ma quelli più partecipi delle esigenze e le attese degli strati socioculturali subalterni.

Non è dall'interno delle istituzioni della letterarietà d'élite che prendono corpo le novità più o meno spregiudicate, più o meno ineleganti, ma destinate a ravvivare, a rinsanguare e espandere la voglia di leggere, molla essenziale nella dinamica dell'immaginario collettivo. Il romanzo d'amore è stato un grande fattore di arricchimento dell'attività psicosociale moderna, ad accompagnamento dei processi di incivilimento nei costumi della sessualità. Il ventunesimo secolo procede oltre. Ovviamente, ciò non significa che la norma del pudore venga annichilita, ma solo che anche all'impudicizia venga riconosciuto un valore comportamentale incontrastabile, e come tale letterariamente esprimibile senza riserve e senza limiti.

SCRIVERE PER FARE:  
LA CIVILTÀ DELLA DIVULGAZIONE IN ITALIA

*Luca Clerici*

1. Presentando il nuovo numero di *Pubblico*, nel 1984 Vittorio Spinazzola scriveva: «della divulgazione, solitamente si parla in un'unica maniera: per deprecare che in Italia se ne faccia poca, proprio poca. Su questo tutti d'accordo» (7). Aperto dal contributo di Franco Brioschi "Le dinamiche della divulgazione", l'annuario dedicato a *Produzione letteraria e mercato culturale* proponeva a dieci intellettuali il questionario "Sei domande sulla divulgazione vecchia e nuova". Chiamati a rispondere – fra gli altri – Guido Almansi, Remo Ceserani, Marino Livolsi, Fulvio Papi e Ulrich Schulz-Buschhaus.

A distanza di trent'anni la situazione non è cambiata, anzi: oggi il tema non solo conferma la sua rilevanza, ma richiede maggiore attenzione. In una società evoluta come quella attuale, che tende a valutare sempre di più l'impatto ambientale delle nostre attività, è infatti indispensabile considerare in termini di sostenibilità anche le dinamiche culturali e i flussi delle idee. In quest'ottica è facile constatare come ormai sia la cultura tecnico-scientifica sia quella umanistica siano tanto più sostenibili quanto più largamente condivise, e cioè messe a disposizione di tutti. Nient'affatto utopico, si tratta di un obiettivo finalmente raggiungibile dalla divulgazione scritta grazie alla diffusione e accessibilità dei nuovi mezzi di comunicazione informatici e, soprattutto, a una conquista epocale, la sconfitta dell'analfabetismo.

Questa inedita possibilità di una diffusione pervasiva del sapere ne rafforza non solo il valore etico e la portata democratica, ma anche le potenzialità economiche, instaurando un circolo virtuoso in cui la produzione di cultura divulgata genera richieste più qualificate, a cui risponde un'offerta perciò sensibile a una comunicazione di qualità. Si vengono così a creare nuove sinergie da sfruttare per attrarre finanziamenti verso iniziative culturali, che è però indispensabile concepire in un'ottica reciprocamente utilitaristica: l'arroccamento umanistico in difesa della propria specificità valoriale, è il caso di dire, non paga. La diffusione del sapere si conferma allora interesse di tutti, non solo in senso astratto ma appunto anche economico, con importanti ricadute addirittura commerciali oltre l'ambito produttivo più direttamente interessato alla divulgazione scritta, quello editoriale. Un interesse proprio perciò socialmente rilevante, con un notevole impatto sui consumi culturali e persino sulla condotta di ogni individuo.

È in questa prospettiva che il tema della divulgazione acquista assoluta rilevanza: riflettere sulla storia della trasmissione allargata delle conoscenze e sulle modalità che oggi questa pratica assume è urgente, tanto più considerando la carenza in materia che caratterizza la cultura italiana, a differenza dei paesi europei più avanzati. Occorre dunque riportare l'argomento al centro dell'attenzione, per sviluppare una consapevolezza progettuale che continua a mancare e, come osservava Spinazzola, «vale la pena di cercar di approfondire meglio la questione, rintracciandone le cause storico-culturali, prossime o remote; e d'altronde accertandone l'incidenza attuale» (7). A confermare quanto poco si sia riflettuto sul fenomeno basti dire che l'idea di un'Italia in cui si è sempre fatta poca divulgazione è in realtà un luogo comune da smentire: dopo l'Unità nazionale sono infatti decine e decine gli intellettuali di varia estrazione socio-culturale

che si impegnano a elaborare una proposta divulgativa fondata su solide basi scientifiche e di ricerca anche umanistica, e sarebbe istruttivo condurre un censimento che renda conto delle esatte dimensioni del fenomeno. Molti fra loro ottengono notevolissimo successo, figure tanto popolari all'epoca quanto oggi dimenticate: è il caso di Antonio Stoppani, Paolo Mantegazza, Michele Lessona, Paolo Lioy, Giuseppe Colombo, il Vamba non di *Gian Burrasca* ma di *Ciondolino* (Firenze: Bemporad, 1895), Luigi Vittorio Bertarelli (fondatore nel 1894 del Touring Club Ciclistico Italiano), e poi di Luigi Chierici e Virgilio Colombo (entrambi pubblicano letture popolari d'igiene), Italo Ghersi (*500 Giochi semplici dilettevoli di fisica chimica pazienza e abilità eseguibili in famiglia* edito a Milano da Hoepli nel 1900 è un successore), e ancora Angelo Mosso e Paola Lombroso, che firma *Un reporter nel mondo degli uccelli* (Firenze: Bemporad, 1911). Figlia di Cesare, è sorella di Gina, la fondatrice nel 1917 dell'Associazione divulgatrice donne italiane.

L'affermazione di Spinazzola – «è indiscutibile che in Italia i divulgatori professionisti sono merce assai rara. Ma è anche vero che quei pochi, dei quali va pure riconosciuta l'esistenza, non li prende sul serio nessuno» (8) – ha dunque valore 'retroattivo', come dimostra una semplice constatazione. Nonostante il suo pionieristico interesse per la letteratura e la cultura popolare, nemmeno Antonio Gramsci studia il fenomeno: scorrendo l'indice dei nomi dei *Quaderni del carcere* ci si accorge che i divulgatori appena citati mancano tutti, a partire da Antonio Stoppani. Un Mantegazza in effetti c'è, ma è Vico (autore di molti apprezzabili resoconti di viaggio) e non Paolo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Interrogandosi sull'argomento, Gramsci si chiede: «perché non sorgono in Italia scrittori come Flammarion? Perché non è nata una letteratura di divulgazione scientifica come in Francia e negli altri paesi?» (vol. 3, 2117).

2. A partire da quando si può parlare di divulgazione scritta come modalità di diffusione democratica della conoscenza, eticamente connotata in positivo e con un notevole potenziale economico? Se – scrive Brioschi – lo spazio della divulgazione si configura in un «duplice aspetto: come diffusione del sapere presso chi ancora non è parte del ‘pubblico’, e come circolazione in forma discorsiva, presso chi ne fa già parte, dei risultati cui approda la ricerca intellettuale» (14), questi nuovi soggetti nascono con l’età dei Lumi, e si caratterizzano in quanto destinatari inesperti di discorsi prodotti da specialisti, in un’ottica di traduzione delle conoscenze. Non siamo più all’interno dell’omogenea accademia dei dotti che dialogano alla pari fra loro, perché quella divulgativa è una comunicazione fondata sulla specializzazione delle competenze e sull’asimmetria degli interlocutori, per estrazione culturale, competenze, classe sociale di appartenenza: il cerchio ristretto dei detentori delle conoscenze si è definitivamente spezzato per la pressione di nuovi soggetti, la neonata classe dirigente borghese prima, i lettori popolari e proletari dopo, artigiani compresi. Protagonisti di questa trasformazione sono le donne e soprattutto i giovani – ragazzi e bambini –, cioè la parte più dinamica del nuovo pubblico. Non per niente un classico delle origini della divulgazione in Italia, *Il Newtonianismo per le dame ovvero dialoghi sopra la luce e i colori* (1737) di Francesco Algarotti, si qualifica come tale proprio grazie al destinatario femminile che identifica sin dal titolo, e che ne orienta le strategie espressive e ne determina il successo, non diversamente da *La chimica per le donne* (1796) di Giuseppe Compagnoni.

Naturalmente anche in epoca premoderna esiste una produzione culturalmente connotata rivolta a destinatari inesperti, basti pensare ai catechismi e alla loro lunghissima tradizione. Ma è proprio rispetto alle opere di questo tipo che emerge un’altra caratteristica della nuova



divulgazione, e cioè l'orizzonte risolutamente laico in cui si iscrive. E – come osserva Brioschi riferendosi al Settecento – «perché l'uso del libro sia restituito ai laici, in effetti, occorre che si ricostituisca una cultura laica, nel senso più ampio dell'espressione. Occorre, vale a dire, che si formi un pubblico per il quale la parola scritta soddisfi bisogni genericamente pratici. Culturali, estetici, e non solo devozionali» (15). Un'esigenza abilmente intercettata il secolo successivo per esempio da Antonio Stoppani, caso emblematico di un abate che nel best-seller *Il Bel Paese* (Milano: Giacomo Agnelli, 1876) non propone alcun precetto religioso ma racconta scoperte scientifiche e leggi di natura.

La produzione divulgativa si distingue poi da altre pratiche discorsive di lungo corso, quelle che si potrebbero definire di carattere didattico. Qui la differenza di fondo riguarda la libertà del destinatario, concetto e valore quant'altri mai borghese. Se infatti il discorso didattico si svolge in un ambiente istituzionalmente dedicato (la scuola) ed è un discorso imposto, per affermarsi la produzione divulgativa deve invece essere accattivante, e cioè connotata da quella componente ludica ed edonistica di piacevole intrattenimento che risponde alle esigenze del nuovo pubblico. Solo così il lettore può decidere autonomamente di dedicare il proprio tempo libero a soddisfare le sue curiosità e i suoi interessi, divertendosi.

3. Il ruolo protagonista svolto dalla produzione divulgativa fra Unità nazionale e primo Novecento (termine *ad quem*, la Grande guerra) risulta evidente anche prendendo in considerazione le dinamiche che in questo periodo hanno portato il sistema editoriale italiano a darsi un assetto industrializzato. Per rispondere in modo adeguato alle nuove richieste di conoscenza formulate dai lettori, gli 'scienziati per tutti' hanno infatti contribuito

all'affermazione di nuove tipologie editoriali, all'allargamento dinamico dell'offerta tramite la pratica di generi non solo letterari ma anche semiletterari ed extraletterari, utilizzando modalità di discorso nuove o fortemente rinnovate come la conferenza, recitata in pubblico e spesso riproposta a stampa.

Anzitutto gli autori di divulgazione sfruttano i nuovi mezzi di comunicazione caratteristici della modernità borghese: le riviste, la pubblicistica periodica e il quotidiano, ma pure il formato della dispensa, popolarissimo, e quello più tradizionale dell'almanacco (a reinventarlo è soprattutto Mantegazza). In ambito librario Hoepli lancia un prodotto nuovo destinato a straordinario successo, il manuale: fra le decine e decine di titoli ristampati spicca il *Manuale dell'ingegnere* di Giuseppe Colombo (Milano, 1878), bibbia di generazioni di laureati non solo al Politecnico di Milano. Attingendo al mondo della letteratura è naturale che i divulgatori popolari sfruttino la narrativa, e in particolare il romanzo, in quanto «primo genere letterario che nasce all'interno della civiltà della scrittura, consegnato per vocazione alla lettura individuale e legato al destino dell'industria editoriale, [che] assicura una zona di contatto tra livelli diversi del pubblico» grazie «alla sua specifica ambiguità» (Brioschi 21). Oltre al romanzo – fra i tanti spiccano *Un giorno a Madera* (Milano: Richiedei e Brigola, 1868) di Mantegazza, bestseller dedicato alla prevenzione dalla tubercolosi e *Ciondolino* di Vamba, gran bel romanzo entomologico –, per informare raccontando è molto utilizzato l'espedito del viaggio.

Se *Volere è potere* (Firenze: Barbera, 1869) di Lessona è costruito a tavolino come un itinerario urbano fittizio lungo la Penisola, insieme a molti altri testi divulgativi *Il Bel Paese* appartiene invece alla famiglia delle scritture odepatiche, e cioè a un genere semiletterario di grande successo praticato da naturalisti, esploratori, missionari, letterati e reporter, autori di resoconti autentici in cui

la componente didascalico-informativa è sempre molto presente. Sono opere d'indole memorialistica che testimoniano esperienze strabilianti in mondi sconosciuti, catturando l'attenzione dei lettori mentre insegnano loro usi, costumi, tradizioni, storia e geografia, a conferma della pervasività dell'intento istruttivo in epoca positivista. Proprio come nei romanzi di Emilio Salgari, abilissimo nell'integrare azione avventurosa e informazione naturalistica, etnografica e geografica, indissolubilmente. In ogni caso, destinatari elettivi sono sia genitori (Sandokan nasce come eroe per adulti) sia figli, tutti lettori neo-alfabetizzati e perciò inesperti e ingenui, esattamente il pubblico che nel *Bel Paese* Stoppani raccoglie intorno allo zio naturalista che ogni giovedì sera racconta le sue avventure scientifiche a «bambini, mamme, babbì» (Stoppani 12).

Ad allargare ulteriormente il campo in cui la divulgazione si esprime, contribuendo allo svecchiamento del sistema letterario tradizionale e alla trasformazione definitiva del suo assetto in termini di modernità compiuta, c'è poi una notevolissima fetta della produzione editoriale otto-novecentesca che appartiene a un genere extra-letterario per nulla studiato ma di grande interesse, la conferenza. Nell'ambito di una civiltà ancora prevalentemente orale (nel 1900 un italiano su due non sa leggere), la conferenza ha una rilevanza e un *appeal* oggi impensabili, e perciò è praticata da moltissimi politici, intellettuali, scienziati e letterati che si contendono i teatri di tutta la Penisola, impegnati in estenuanti *tournées*. Rimanendo in ambito scientifico, furono memorabili la conferenza *L'uomo e le scimmie* – la sera dell'11 gennaio 1864 a Torino Filippo De Filippi presenta per la prima volta al largo pubblico la teoria darwiniana – e quella di Giuseppe Colombo dedicata al moto perpetuo del 1873; ma anche un umanista del calibro di Antonio Fogazzaro propone diversi discorsi ad alta voce di taglio scientifico,

molto apprezzati. Solo una parte ridotta di questa enorme produzione occasionale in cui si esprime la migliore divulgazione dell'epoca è stampata in forma di opuscolo, in rivista e in volume, ma ciò nonostante costituisce un insieme imponente: nei primi vent'anni dopo l'Unità le conferenze a stampa sono più di tremila. Pubblico di riferimento, quello femminile: fra chi apprezza le lezioni pubbliche di Stoppani c'è Maria Alinda Bonacci Brunamonti, sua buona amica:

piace con quella sua ricca e faconda parola, con quel suo bel visone rotondo, con quel sorriso fino, arguto e benevolo insieme, con quella chioma grigia e folta, graziosamente scossa nell'impeto del dire, con quella voce armonica e insinuante, con quell'occhio sereno, sempre posato al di sopra delle teste. Sviluppa con ordine sicuro, con nitidezza e abbondanza, i suoi temi di scienze naturali; e sempre è corta l'ora per chi lo ascolta. (104)

È invece a Luigi Mangiagalli che Ada Negri scrive nel 1906: «il dottor De Vincenti mi ha consegnato ieri la Sua magnifica conferenza, che, per un noioso contrattempo, io non potei udire all'Unione Femminile. L'ho letta con le lacrime agli occhi e una intensa commozione nell'anima» (lettera del 16 gennaio 1906, in Zocchi 63).

Riferendosi alla profonda crisi in cui versava l'editoria di cultura quando era uscito *Pubblico 1984* – ma oggi in questo settore la situazione è senz'altro peggiorata –, Spinazzola osservava come «restare indifferenti ai problemi di leggibilità, divulgatività e funzionalità della produzione di testi scritti è atto di miopia politico-culturale sconfinante nel masochismo» (8). Anche in questo senso la stagione postunitaria costituisce un'eccezione, come dimostrano le numerose collane di divulgazione allestite da diversi editori che hanno favorito e insieme sfruttato le richieste di aggiornamento culturale avanzate dal

basso, a partire da due collezioni milanesi, la «Scienza del Popolo» (1867) di Treves (l'editore più impegnato sul fronte della divulgazione scientifica), che raccoglie circa 150 titoli di «letture scientifiche popolari», e la «Biblioteca scientifica internazionale» (1875) dei fratelli Dumolard.

4. Nella seconda metà dell'Ottocento emerge dunque un gruppo di scrittori di notevole rilievo da un punto di vista politico-culturale, molto attivi nel circuito editoriale e protagonisti della comunicazione pubblica. Sono intellettuali in un senso nuovo, fautori di un'idea di sapere democratico di qualità, e perciò etico e produttivo, non solo in termini di formazione. Intellettuali che costituiscono l'espressione della migliore borghesia italiana postunitaria, fra Sinistra storica ed epoca giolittiana, interpretando un'originale concezione di positivismo 'democratico'. Di estrazione prevalentemente non umanistica, sono svincolati dall'ingombrante tradizione letteraria nazionale e perciò adottano pratiche divulgative nuove, funzionali a favorire un'efficace circolazione discorsiva del sapere specialistico. Al gruppo degli scienziati appartengono Paolo Mantegazza, laureato in medicina come Luigi Mangiagalli, il geologo Antonio Stoppani, provetto cartografo e naturalista come Michele Lessona e Paolo Lioy, ma anche Giuseppe Colombo, ingegnere di fama. Formazione non scientifica ma giornalistica ha invece Luigi Bertelli (alias Vamba), e come lui Luigi Vittorio Bertarelli viene da un'esperienza professionale, ma di altro genere: prima di dedicarsi al T.C.I., di lavoro fa l'imprenditore.

Queste e altre figure di divulgatori si assomigliano per molti aspetti qualificanti, ed è infatti possibile tracciare un 'identikit' del nuovo intellettuale-scrittore-scienziato di successo, identificandone i tratti caratteristici, a partire da un dato costitutivo: si tratta di autori che si rivolgono

sia alla comunità scientifica con ricerche specialistiche d'avanguardia, sia a un pubblico inesperto tramite opere concepite *ad hoc* e perciò originali, con particolare riguardo al settore dei giovani lettori, ai quali comunicano tutti un forte sentimento di appartenenza nazionale. Emblematico l'anno in cui Stoppani ambienta le serate del *Bel Paese*, il 1871 – data a ridosso della presa di Roma –, che cade giusto dieci anni dopo l'Unità: i ragazzini ai quali lo zio si rivolge rappresentano la prima generazione della nuova Italia, da cui nascerà la futura classe dirigente. E significativa la data dell'esordio per non specialisti di Mantegazza: *Il bene ed il male. Libro per tutti* (Torino: Unione tipografico-editrice) esce proprio nel 1861, anno in cui Stoppani ottiene l'incarico con cui inaugura la carriera accademica, la cattedra di Geologia presso la Regia Università di Pavia voluta per lui da Francesco Brioschi.

Accomunati da un fervente spirito patriottico, questi intellettuali sono anzitutto orgogliosi protagonisti del processo risorgimentale: da adolescente Mantegazza partecipa ai moti del '48, durante i quali Stoppani comunica con gli insorti tramite piccoli palloni aerostatici che ha ingegnosamente concepito allo scopo. Gli austriaci lo interdicono all'insegnamento per essersi arruolato come volontario nella Terza Guerra d'Indipendenza, ed esiliano Paolo Lioy in quanto collaboratore di giornali anti-governativi. Nel 1859 Colombo è con i garibaldini, e «fra i grandi che maggiormente contribuirono all'unità della Patria», ricorda il biografo di Mangiagalli, «egli prediligeva Garibaldi per la sua semplicità» (Clivio 95): compiuti settantacinque anni l'ormai celebre ginecologo partecipa al pellegrinaggio dei garibaldini a Caprera, organizzato dal T.C.I. di Bertarelli.

In generale, non si tratta di autori stanziali frequentatori di biblioteche, ma piuttosto di studiosi che lavorano sul campo, con una precoce apertura internazionale consolidata da un costante aggiornamento. A distinguerli è

dunque una forte mobilità, una passione per i viaggi sia lungo la Penisola sia all'estero, esperienze spesso raccontate in articoli e volumi. Così, Stoppani descrive l'Italia nel *Bel Paese* ma pubblica anche il resoconto *Da Milano a Damasco* (Milano: L. F. Cogliati, 1888), il giovane Mantegazza emigra in Sudamerica e, scienziato ormai di fama, si reca in India e in Lapponia. A dimostrazione di quanto fosse consapevole della necessità di adottare tipologie testuali adeguate ai destinatari dell'opera, rientrato dalla missione stampa due diversi resoconti della medesima esperienza, uno rivolto ai colleghi scienziati (scritto con Stephen Sommier, gli *Studi sui Lapponi*, Milano: Brigola, 1880), l'altro pensato invece per un più largo pubblico, molto più accattivante (*Un viaggio in Lapponia con l'amico Sommier*, Milano: Brigola, 1881). Non diversamente Lessona ricorda in *I Babi* (Torino: Loescher, 1881) il suo *tour* in Persia (ma scrive pure *Le cacce in Persia*, per Benedetto Croce «di facile e gradevole lettura», vol VI, 51<sup>2</sup>), Paolo Liroy viaggia e stampa *Sui laghi* (Bologna: Zanichelli, 1884) e *In Alto. Sulle montagne* (Milano-Palermo: Sandron, 1899). Ancora, il naturalista Tommaso Catani collabora alla collana di Bemporad «In giro per il mondo» e stampa racconti nati

in gran parte dalla diligente stesura di appunti raccolti nei viaggi che, per più di vent'anni, il C[atani] intraprese durante le vacanze, dalla fine di agosto a ottobre inoltrato, percorrendo a piedi in lungo e in largo, sacco in spalla, le Alpi italo-svizzere, gli Appennini, la Toscana [...], in cerca di bellezze naturali, curiosità geologiche, laghi e cascate, ghiacciai e sorgenti. (Barbini)

Anche lui appassionato escursionista, appena laureato Mangiagalli avvia la carriera con un *tour* di formazione

<sup>2</sup> *Le cacce in Persia* esce a Roma, presso Sommaruga, nel 1884.

professionale in cui visita le più importanti cliniche svizzere e tedesche, testimoniato dalle corrispondenze inviate al maestro Domenico Chiara e pubblicate sugli *Annali di Ostetricia, Ginecologia e Pediatria*, per poi chiudere l'attività con l'esperienza sudamericana raccontata in *Impressioni di un viaggio al Brasile* (1927)<sup>3</sup>. Ed è proprio nell'ambito di questa cultura che Bertarelli – a sua volta protagonista di un viaggio di formazione professionale in Germania<sup>4</sup> – fonda il Touring e lo porta al successo, inaugurando la moderna civiltà del turismo in Italia. Del resto, non pochi di questi personaggi frequentano le esposizioni nazionali e universali, a cominciare da Colombo: inviato nel 1862 all'Esposizione universale di Londra, «nel 1876 fu tra i primi visitatori dell'Esposizione per il centenario a Filadelfia e nel '78 visitò l'Esposizione universale di Parigi, di cui fece ampi resoconti nelle conferenze alla Società di incoraggiamento, sulla *Nuova Antologia* e nel volume *La meccanica all'esposizione di Parigi*, edito da Hoepli» (Cambria). E se Mantegazza accetta «il nojoso incarico di Commissario ordinatore della Sezione XII (Prodotti alimentari)» all'esposizione universale di Parigi del 1867, «sperando di aver occasione di studiare le industrie alimentari del nostro paese, nelle quali sta tanta parte dell'igiene e della ricchezza degli Italiani» (Mantegazza, *Quadri della natura umana*, vol. II, 63),

<sup>3</sup> Luigi Mangiagalli, “Impressioni di un ostetrico in viaggio”. *Annali di Ostetricia, Ginecologia e Pediatria* vol. I (agosto 1879): 496-506; vol. I (settembre 1879): 558-572; vol. I (ottobre 1879): 611-626; vol. I (novembre 1879): 686-696; vol. I (dicembre 1879): 730-741; “Impressioni di un viaggio al Brasile”. *Realtà. Rivista rotariana* 1 dicembre 1927: 565-575). Le due corrispondenze si leggono ora in Mangiagalli, *Impressioni di viaggio e discorsi*, rispettivamente pp. 43-83 e pp. 141-151.

<sup>4</sup> Circa questa esperienza si veda Bertarelli, “Prima faccio il fonditore, poi vado sul mare”, articolo riproposto come “Pedalando sul Mar Baltico ghiacciato” in Bertarelli, *Insoliti viaggi*.



nella primavera del 1906 Mangiagalli è il responsabile del padiglione di igiene all'Esposizione internazionale del Sempione di Milano, a conferma dell'interesse molto significativo da parte dei 'divulgatori' per queste manifestazioni caratteristiche della modernità urbana.

5. Ad accomunare i nuovi intellettuali c'è poi una sorta di iperattivismo: le 635 laparatomie, delle quali Mangiagalli «aveva reso conto nella sua prelaione a Pavia, sono via via rapidamente cresciute di numero fra il ricchissimo materiale dell'Istituto di Milano. Fino a raggiungere qualche decina di migliaia» (Alfieri 11). Questa straordinaria efficienza si esprime anche nella scrittura: la modernità impone all'autore professionista un aumento vertiginoso della produzione, e allora la bibliografia di Mangiagalli conta più di cento voci, quella di Lessona la supera di gran lunga e addirittura Paolo Mantegazza pubblica 1.418 titoli, fra articoli e libri, rivolti a lettori variamente esperti e neo-alfabetizzati – «libri che, avendo il lasciapassare della scienza, si leggevano e si davano a leggere senza ritegni di pudore, e di cui le contraffazioni moltiplicavano le copie e le spargevano su tutti i banchetti e i muriccioli» (Croce 52). Ma questi intellettuali – per limitarsi a soli tre casi – sono impegnati anche sul fronte dell'editoria periodica: Mantegazza fonda *L'Igea. Giornale d'igiene e medicina preventiva* e *La Natura* (pubblicato da Treves), Lessona collabora con Gerolamo Boccardo alla realizzazione della *Scienza a dieci centesimi* e Mangiagalli «curò la pubblicazione di un giornale eminentemente pratico, l'«Arte Ostetrica»» (Clivio 85).

Molti volumi firmati da questi autori sono bestseller, a conferma dell'efficacia con cui rispondono a un bisogno di cultura e a una richiesta di sapere socialmente diffuso: si pensi ai fortunatissimi *Un giorno a Madera* di Mantegazza (circa cinquanta edizioni, traduzioni in

spagnolo, croato, francese, tedesco, olandese e portoghese) e a *Volere è potere* di Lessona («uno dei libri più venduti dell'Ottocento italiano», Govoni 325). Ma i record di vendita spettano ad altre due opere, *Il Bel Paese* di Stoppani e il *Manuale dell'ingegnere* di Giuseppe Colombo, «pubblicato a Milano nel giugno 1877 presso Hoepli, in una collana di testi di piccolo formato nata per soddisfare l'interesse scientifico di un largo pubblico». Conosciuto «da tutti gli ingegneri come 'il Colombo', è diventato il testo base per generazioni di tecnici; ampliato ed aggiornato, ha raggiunto fino ad oggi l'ottantesima edizione, senza contare le traduzioni e i compendi» (Cambria). E se 'il Colombo' è ancora adottato all'università, il capolavoro di Stoppani conta più di cento edizioni anche grazie al precoce ingresso nelle scuole, un circuito spesso abilmente sfruttato dai divulgatori: «tra il 1860 e il 1863 [Lessona] pubblica ben quattro manuali di scienze naturali e fisiche per le scuole secondarie, ciascuno dei quali ottiene almeno una ristampa» (Bonifetto 63).

Una produzione così vasta si articola in una molteplicità di generi, letterari (il romanzo), semiletterari (l'odeporica) ed extraletterari (la manualistica e la conferenza, l'almanacco), frequentati con libertà da questi autori, che si propongono al pubblico con un'offerta molto articolata. Perché a caratterizzare la laboriosità tipicamente ambrosiana dei protagonisti della divulgazione è un atteggiamento imprenditoriale e manageriale: Stoppani contribuisce a finanziare l'edificazione del nuovo Museo di Storia Naturale di Milano, il più importante d'Europa, anche con i proventi delle affollatissime conferenze a pagamento che tiene ai giardini di via Palestro. Eccezionale *fund-raiser*, Mangiagalli dimostra un'analogia sensibilità economica: dopo aver raccolto oltre dieci milioni per finanziare la nascita dell'Università degli Studi di Milano, in meno di quarantotto ore ne recupera un altro, indi-

spensabile. Prima di lui Mantegazza si procura i fondi per i suoi laboratori con riconosciuta abilità, gestisce i rapporti con gli editori salvaguardando attentamente i suoi interessi (è «uno dei pochi autori italiani che percepiva anche 10.000 lire per il manoscritto di un libro», Govoni 117) e investe personalmente nel settore, finanziando fra l'altro l'attività del milanese Gaetano Brigola, presso cui pubblica diversi titoli di successo. In modo diverso, Stoppani «si cala nella veste di 'autore-libraio'» sia avviando un contenzioso con Hoepli per stampare l'edizione di *Acqua ed aria* del 1882 anche senza aver esaurito la tiratura precedente, sia ritagliandosi un ruolo attivo nella distribuzione del *Bel Paese* attraverso vari canali, privati (l'invio ad amici e conoscenti «affinché lo vendessero a loro volta nella propria città») e pubblici, tramite il circuito «dei libri premio donati agli abbonati di alcune riviste dell'epoca» (Zanoni 164), di cui si occupa personalmente. E la vocazione manageriale di Bertarelli si dimostra addirittura spregiudicata quando stipula un contratto con l'Istituto Geografico De Agostini per realizzare la carta d'Italia al 250.000, di cui il T.C.I. mantiene i diritti. Scaricando però i costi di produzione sull'Istituto, che perciò finisce per essere liquidato con un debito di un milione di lire oro.

Intanto, i protagonisti della divulgazione insegnano e si impegnano a livello istituzionale nella scuola e all'Università. Mantegazza è ordinario di Patologia generale a Pavia e di Antropologia a Firenze, Lessona ha la cattedra di Zoologia e di Anatomia comparata a Torino e diventa Rettore dell'Ateneo, Stoppani è professore incaricato all'Accademia Scientifico letteraria per un anno, quindi insegna per tredici anni al Politecnico e vince la cattedra di Geologia a Pavia. Ancora, Colombo è professore all'Istituto tecnico superiore di Milano, Paolo Lioy nell'agosto 1866 è nominato provveditore agli studi di Vicenza, Mangiagalli insegna in varie sedi accademiche

e nel 1924 fonda l'Università degli Studi, di cui è primo Rettore. L'impegno di questi intellettuali si traduce poi nell'assunzione di incarichi politici e amministrativi, spesso di primo piano: Paolo Lioy è consigliere comunale e provinciale, quindi deputato e senatore, come Lessona e come Mantegazza, soprannominato «senatore erotico» per via dei suoi almanacchi popolari che trattano dell'igiene intima femminile. Anche Luigi Mangiagalli siede in Senato, ed è apprezzato sindaco del capoluogo lombardo dal 1922 al '26. Quanto a Stoppani, nel 1876 Lecco lo vuole suo deputato al Parlamento, ma lui declina l'invito, come Bertarelli che rifiuta l'offerta di candidarsi alle elezioni politiche ma è consigliere comunale a Milano dal 1899 al 1913.

Altra caratteristica che li rende simili è l'attenzione particolare rivolta ai rapporti con enti e istituzioni pubbliche e private: Stoppani fonda con Torquato Taramelli l'Istituto Geologico di Stato, Mantegazza partecipa nel 1884 alla Conferenza internazionale africana in qualità di delegato speciale del Governo a rappresentare la scienza italiana e Bertarelli – per fare solo un esempio – promuove fattivamente la creazione dell'ENIT, l'Ente Nazionale Industrie Turistiche (nell'aprile del 1920 *Le Vie d'Italia* diventano suo organo ufficiale). Questo notevole impegno viene interpretato pure con l'assunzione di una lunga serie di incarichi in molte associazioni, anche professionali: Stoppani è accademico dei Lincei, Lioy è Presidente del Club Alpino Italiano e Vicepresidente del Regio Istituto veneto di scienze, lettere e arti, Colombo è membro del Regio Istituto Lombardo di scienze e lettere, fa parte del Consiglio del Touring Club Italiano ed è Presidente Collegio ingegneri e architetti di Milano, per non dire delle cariche di Mangiagalli, che non si contano.

Non ultimo elemento in comune, la maggior parte di questi personaggi eccezionali non è milanese ma è immi-

grata dalla provincia integrandosi perfettamente, perché la «città più città d'Italia» (la definizione è di Giovanni Verga) esalta la volontà di emancipazione di chi accoglie, avvantaggiandosene. Stoppani è di Lecco, Mantegazza è di Monza, Luigi Mangiagalli nasce a Mortara e – come quella di molti colleghi – la sua è una storia di progressiva ‘scalata sociale’ e affermazione professionale, degna di un autentico *self made man*, il prototipo dell'uomo che si fa da sé disegnato da Lessona nel bestseller *Volere è potere*. Il tipico pragmatismo ambrosiano si riflette infine nell'idea di letteratura e di divulgazione interpretata da questi autori popolari, l'idea cioè di *scrivere per fare* – l'opposto dell'*arte per l'arte* –, che significa scrivere per formare nuovi cittadini e per orientare l'opinione pubblica e l'azione delle istituzioni, incidendo così sulla qualità della vita di tutti. Un atteggiamento in linea con la vocazione di servizio sociale che caratterizza la città, pronta a partecipare in massa all'estremo saluto dei suoi intellettuali popolari: quelle di Stoppani «non furono soltanto delle onoranze funebri, ma una dimostrazione solenne, alla quale prese parte tutta la cittadinanza nei suoi vari ceti, nelle sue gradazioni politiche», compresi «moltissimi sacerdoti, e parecchi dei più noti frammasoni: seguiva il carro tutta la Milano dell'intelligenza e del blasone, il mondo ufficiale al completo. Ma al funerale diede carattere spiccatissimo di dimostrazione il concorso immenso di popolo, specialmente di donne. Dal funerale di Ponchielli – tanto popolare a Milano – non si vide mai nulla di così imponente» (cit. in Alfieri 3), recita il *Corriere della Sera* del 6-7 gennaio 1891. Non diversamente, le esequie di Mangiagalli ebbero «unanime consenso del popolo tutto, ammassato lungo le vie, o seguente il feretro lacrimato in lungo corteo fino alla dimora estrema», una folla «dolorante di passione e di devozione» (Clivio 83)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> La biografia curata da Clivio, “Luigi Mangiagalli” (per gli

6. Da un punto di vista anagrafico, i personaggi fin qui evocati appartengono a generazioni diverse: quello che nasce per primo è Michele Lessona, classe 1823, mentre il più giovane è Luigi Vittorio Bertarelli, del 1859. Aspetto in comune, tutti vengono alla luce prima dell'Unità nazionale e si formano in un clima culturale condiviso che poi contribuiscono a rielaborare, ma lavorano e pubblicano soprattutto entro la fine del secolo: la cultura della divulgazione – oggi si direbbe una cultura militante e impegnata – rimane un fenomeno soprattutto ottocentesco, perché con il Novecento la spinta propulsiva che questi intellettuali interpretano viene progressivamente a mancare.

Fatte salve le diverse individualità e competenze disciplinari, fra i divulgatori della prima ora e quelli della seconda generazione si registrano alcune differenze interessanti, anche se naturalmente non mancano contatti ai più diversi livelli: Mangiagalli è allievo di Paolo Mantegazza, il protagonista del *Giornalino di Giamburasca* (Firenze: Bemporad, 1912) di cognome si chiama Stoppani, un evidente omaggio di Vamba all'autore del *Bel Paese*. Il quale, come farà Mangiagalli per la clinica ostetrico-ginecologica che porta il suo nome, non solo segue i lavori del Museo di Storia Naturale ma partecipa di persona alla sua progettazione. Nel complesso si può dire che pur esprimendo identità di vedute e uniformità di intenti, i più vecchi non elaborano una consapevolezza condivisa né una progettualità comune, a differenza degli 'intellettuali di tutti' della generazione successiva, che si coordinano dimostrandosi capaci di 'fare squadra', un'altra attitudine tipicamente ambrosiana. Ancora, l'impegno formativo e didattico dei primi si rivolge soprattutto agli

*Annali di Ostetricia e Ginecologia*, Monografie ostetrico-ginecologiche pubblicate sotto la direzione del Prof. Carlo Vercesi, XXII), è ora riproposta con il titolo "Una vita esemplare" in Mangiagalli, *Impressioni di viaggio e discorsi* 155-237.

strati bassi della popolazione e ai settori più deboli del pubblico neo-alfabetizzato (donne e bambini), mentre al centro degli sforzi del secondo gruppo di divulgatori c'è piuttosto la specializzazione della classe dirigente, organizzata tramite un lavoro maggiormente istituzionalizzato e radicato nel territorio.

Così, nel 1911 a Milano nasce l'Associazione per lo sviluppo dell'alta cultura, impegnata a favorire la collaborazione fra i diversi istituti politecnici grazie al contributo di esperti di varie materie: a Mangiagalli si affiancano Giuseppe Colombo per il Politecnico (che peraltro dedica il suo insegnamento anche ad artigiani e operai specializzati), il medievista Novati dell'Accademia scientifico-letteraria, l'astronomo Celoria ed Ettore Ponti, facoltoso industriale tessile, ex sindaco di Milano e senatore, a rappresentare le competenze imprenditoriali e politico-amministrative indispensabili nell'ottica di efficientismo fattivo condivisa dal gruppo. Circa la capacità di 'farsi istituzione', nel 1893 nasce la Società umanitaria e l'anno dopo il Touring Club Ciclistico Italiano di Bertarelli, due associazioni *no profit* particolarmente attive e lungimiranti. Fra gli intellettuali più impegnati c'è senz'altro proprio Mangiagalli: il 25 settembre 1906 inaugura l'Istituto ostetrico-ginecologico, che dirigerà fino al 1925, nel 1909 realizza l'asilo Regina Elena – lascerà la carica di direttore nel 1922 – e il 6 novembre 1915 partecipa alla cerimonia per la posa della prima pietra delle nuove sedi degli istituti d'istruzione superiore: è l'atto fondativo della Città degli studi. Infine, nel 1919 amplia l'Istituto ostetrico-ginecologico di Milano integrandolo con il primo reparto di oncoterapia ginecologica istituito in Italia, e il 2 aprile del 1928 viene inaugurato l'Istituto del cancro, intitolato a Vittorio Emanuele III, di cui è designato Presidente.

L'istituzione di maggior rilievo sul piano della formazione superiore è però l'Università degli Studi, fondata da

Mangiagalli nel 1924 a integrazione dell'offerta cittadina, perché «Mangiagalli per la Statale e Gemelli per l'Università Cattolica avevano in definitiva svolto il medesimo ruolo che Brioschi e Colombo avevano assolto per il Politecnico e Sabbatini per la Bocconi» (Decleva 739). Ma ormai negli anni venti la civiltà della divulgazione è definitivamente tramontata, l'epoca di un pensare positivo per tutti si è chiusa: obiettivo dell'efficace politica culturale del fascismo non sarà più la diffusione del sapere, ma l'organizzazione del consenso.

### *Bibliografia*

- Alfieri, Emilio. *Luigi Mangiagalli come clinico, come filantropo, come maestro. Commemorazione letta dal Prof. Emilio Alfieri nella clinica ostetrico-ginecologica Luigi Mangiagalli della R. Università di Milano il 12 luglio 1928*. Milano: Industrie Grafiche Nicola & C., 1928.
- Barbini, Simonetta. "Catani, Tommaso". *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. Web. [http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-catani\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-catani_(Dizionario-Biografico)).
- Bertarelli, Luigi Vittorio. "Prima faccio il fonditore, poi vado sul mare". *La Sorgente* IX. 2 (31 gennaio 1925): 25-32. "Pedalando sul Mar Baltico ghiacciato". *Insoliti viaggi. L'appassionante diario di un precursore*. Ed. Luca Clerici. Milano: Touring Club Italiano, 2004. 253-263.
- Bonacci Brunamonti, Maria Alinda. *Ricordi di viaggio di Maria Alinda Brunamonti nata Bonacci. Dal suo diario inedito*. Ed. Pietro Brunamonti. Firenze: G. Barbèra Editore, 1905.



- Bonifetto, Marina. "Michele Lessona e la divulgazione scientifica". *Lavoro critico* (nuova serie) 2 agosto 1985: 61-69.
- Brioschi, Franco. "Le dinamiche della divulgazione". *Pubblico 1984. Produzione letteraria e mercato culturale*. Ed. Vittorio Spinazzola. 11-23.
- Cambria, Rita. "Colombo Giuseppe". *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. Web. [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-colombo\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-colombo_(Dizionario-Biografico)).
- Innocente, Clivio. "Luigi Mangiagalli". *Annali di Ostetricia e Ginecologia* [Monografie ostetrico-ginecologiche pubblicate sotto la direzione del Prof. Carlo Vercesi XXII] 1952. Riedito in *Impressioni di viaggio e discorsi. Per i novant'anni della fondazione dell'Università degli Studi di Milano*. Di Luigi Mangiagalli. 155-237.
- Croce, Benedetto. "Scienziati-letterati". *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*. Roma-Bari: Laterza, 1974. Vol VI. 49-54.
- Decleva, Enrico. "La nascita dell'Università degli studi". *Storia di Milano, XVIII, Il Novecento, 2*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996. 717-742.
- Govoni, Paola. *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*. Roma: Carocci, 2002.
- Gramsci, Antonio. *Quaderni del carcere. Edizione critica dell'Istituto Gramsci*. Ed. Valentino Gerratana. Torino: Einaudi, 2007. 4 voll.
- Mangiagalli, Luigi. *Impressioni di viaggio e discorsi. Per i novant'anni della fondazione dell'Università degli Studi di Milano*. Ed. Luca Clerici. Milano: Skira, 2014.

Mantegazza, Paolo. *Quadri della natura umana. Feste ed ebbrezze*. Milano: Bernardoni e Brigola, 1871. 2 voll.

Spinazzola, Vittorio. "Notizie su *Pubblico 1984*". *Pubblico 1984. Produzione letteraria e mercato culturale*. Ed. Vittorio Spinazzola. Milano: Milano Libri Edizioni, 1984. 7-9.

Stoppani, Antonio. *Il Bel Paese*. Ed. Luca Clerici. Torino: Nino Aragno Editore, 2009.

Zanoni, Elena. *Scienza Patria Religione. Antonio Stoppani e la cultura italiana dell'Ottocento*. Milano: Franco Angeli, 2014.

Zocchi, Paola. "Il regno di Luigi Mangiagalli. L'Istituto ostetrico-ginecologico". *Milano scientifica 1875-1924*. Ed. Elena Canadelli e Paola Zocchi. Milano: Sironi Editore, 2008. 2 voll. Vol. II, *La rete del perfezionamento medico*. Ed. Paola Zocchi. 43-63.

## SVEVO COGNITIVISTA

*Stefano Calabrese*

Se ci inoltriamo nell'ultima fase del lavoro narrativo sveviano, ecco dinanzi a noi uno scrittore che sfugge a un ritratto univoco e anzi rinnega la propria vocazione alla scrittura. Forse è lui stesso a non sapere che strada prenderà. L'ironia non gli fa difetto, tutto sembra essere per lui a 'denominazione di origine incontrollata' e ama il paradosso: ad esempio collabora all'*Indipendente*, portavoce triestino dell'irredentismo, senza mai spendere una sola parola a favore di esso, oppure elabora temi latamente antisemiti malgrado la propria condizione ebraica, secondo un modello che a Giacomo Debenedetti ricordava Otto Weininger, altro ebreo che esercitava l'«appassionata ferocia dell'antisemitismo semita» (Debenedetti 126). Costruisce i propri personaggi come decalcomanie a contrasto – ad esempio Emilio Brentani, che pratica la sessualità quale strumento di redenzione della propria partner. Investe i propri averi conoscitivi sulle sinestesie e la comunicazione intermodale, nella convinzione di trovarvi la lampada di Aladino che illumini il mistero della semiosi. Applica sistematicamente il *conceptual blending*, e cioè ricorre sempre all'associazione di due ambiti divergenti sia nell'elaborazione di un tropo che nella formattazione di un intreccio o nella descrizione di un paesaggio, ed è da tale associazione che iniziano a generarsi le fenomenologie freudiane del *lapsus* (faccio una cosa senza avere deciso di farla) e della *slip action* (faccio una cosa con

le modalità che dovrei applicare a un'altra cosa). Infine parla la lingua italiana per sentirsi paradossalmente straniero in patria, come confessa ad Attilio Frescura durante la revisione linguistica della *Coscienza* («Firenze – ad onta del lungo desiderio – non vidi che a cinquant'anni e Roma a sessanta. Tutto il resto d'Europa lo vidi prima compresa l'Irlanda. Ed è così che la lingua italiana per me restò definitivamente quella che si muove nella mia testa isolata», cit. in Stasi 17).

Più dei romanzi precedenti, la *Coscienza di Zeno* appare subito come la declinazione finzionalista di un *come se* che copre tutti gli ambiti considerati dal suo ironico protagonista, Zeno Cosini, a cominciare dal concetto di malattia, facilmente rubricabile come salute (Cepach, *Guarire dalla cura*) se osservato con un diverso *focus*, ad esempio in relazione alla moglie Augusta: «Io sto analizzando la sua salute, ma non ci riesco perché m'accorgo che, analizzandola, la converto in malattia. E, scrivendone, comincio a dubitare se quella salute non avesse avuto bisogno di cura o d'istruzione per guarire» (R 788). Oltre al ricorso del concetto di «identità situata», a lasciare sconcertati i primi lettori è da un lato la prolungata immersione di Zeno nei fanta-mondi del *come se*, tale da inquinare alle radici l'idea stessa che esista un processo di socializzazione degli individui, e dall'altro l'affermazione del primato del linguaggio sulle cose cui esso dovrebbe rinviare. Ai primi lettori della *Coscienza* questo pare un azzardo: tutti d'accordo nel dichiarare vetero-positivisti i testi del naturalismo, ma non si stava forse eccedendo in una direzione nichilistica? Peggio ancora: questa abilità a immaginare mondi inesistenti non rischiava forse di rendere ancor più ossessivamente presenti quei mondi esistenti? La genesi dei fascismi in Europa, va ricordato, è di questi anni, e purtroppo il nostro scrittore non vi dedica se non esigui e distratti accenni, mentre l'explicit apocalittico della *Coscienza* – con quella «esplosione

enorme» in grado di far ritornare la terra «alla forma di nebulosa» (R 1085) – è un modo per avvalorare il potenziale distruttivo e nichilistico della narratività, ma tant'è: l'ultimo romanzo di Svevo sembra stipulare un negoziato tra le cose e la rappresentazione delle cose nell'ipotesi che tra pensiero controfattuale, riconoscimento di una falsa credenza e l'abilità a leggere la mente altrui (il cosiddetto *mind reading*) vi sia un profondo, inestricabile legame. Cambiano le posologie, poiché se i giovani, le donne e in generale i *flat characters* dei romanzi di scarso valore – come quelli di Georges Ohnet, di cui Svevo si occupa alla metà degli anni ottanta – sono afflitti da un autismo che rende difficile tanto il riconoscimento delle false credenze quanto l'elaborazione dei condizionali controfattuali – letteralmente, essi sembrano inchiodati all'*hic et nunc* –, queste due abilità sono sostanzialmente correlate a Zeno e ai *vegliardi* dell'ultima fase dell'opera sveviana.

Il caso del fumo nella *Coscienza* è del tutto probatorio. Più si alza la soglia del divieto, più il fumo si stabilizza come vizio che produce un altro vizio, il desiderio di smettere: «Quella malattia mi procurò il secondo dei miei disturbi: lo sforzo di liberarmi dal primo. Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare più e, per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali» (R 632). La semplice formula «se+coniuntivo» rappresenta il *big bang* delle nostre capacità interpretative proprio là dove costringe le parole e le cose a un divorzio consensuale; distratte dall'obbligo di descrivere il mondo, le parole prendono il largo e affrontano l'oceano del *come se*, riuscendo a elaborare storie che, benché inventate, appaiono più vere del vero – come sostiene Augusta in relazione alle storie create e narrate da Zeno, che immette nelle «storielle» le plusvalenze dell'Io in modo tale che, «inventate da me, le sembrava fossero più mie che se il destino me le avesse

infitte» (R 708). Di qui la filosofia linguistica dell'ultimo Svevo, espressa di nuovo con le parole di Zeno mentre riflette su Augusta:

Io amavo la sua parola semplice, io, che come aprivo la bocca svisavo cose o persone perché altrimenti mi sarebbe sembrato inutile di parlare. Senz'essere un oratore, avevo la malattia della parola. La parola doveva essere un avvenimento a sé per me e perciò non poteva essere imprigionata da nessun altro avvenimento. (R 700)

L'«avvenimento a sé» della parola necessita nondimeno di una prospettiva che la orienti, ed è questo il problema che Svevo affronta con il seguente risultato: non c'è nella *Coscienza* una sola parola, detta da chicchessia, il cui grado di autorevolezza risulti necessario e sufficiente. Anzi. Tutti mentono, o almeno desiderano *sinceramente* falsificare qualcosa, per cui non appena noi lettori prendiamo a dubitare delle rappresentazioni che il narratore ci propone ritenendole incomplete, deliberatamente manipolate o comunque fuorvianti, impediamo *ipso facto* che esse interagiscano oltre un certo grado con il nostro prezioso e delicato sistema di adattamenti interpretativi. Scollegiamo il racconto dal repertorio di narrazioni già memorizzate, vere o finzionali che siano, restando invece alla ricerca di conferme e smentite: a questo punto potremo risolvere la sfida di comprendere la verità dei personaggi *nonostante* le trappole che il narratore ha disseminato sul terreno, oppure resteremo impotenti a determinare quali rappresentazioni nella narrazione avessero un valore di verità. La *Coscienza di Zeno* attiva entrambe le possibilità, poiché il suo protagonista si dimostra non solo talmente *unreliable* da offrirci rappresentazioni della realtà spesso antitetiche e in conflitto tra loro, ma altresì a volte abilissimo, a volte del tutto inabile, a leggere i pensieri altrui, bravo allestitore di sotterfugi in alcuni casi e opaco

decodificatore di *mind reading* in altri. Sin dalla struttura enunciazionale dell'incipit, in cui il dottor S. è emittente di un messaggio di cui Zeno è inizialmente destinatario e poi emittente a propria volta, la generale *unreliability* dei narratori che si succedono alla guida del testo – lo Zeno del passato, quando leggiamo le sue memorie, lo Zeno del presente quando leggiamo il romanzo che sta di fatto scrivendo – diventa addirittura esponenziale, né più né meno di tutta la letteratura modernista negli anni venti. Zeno stesso ha un problema a riconoscere se stesso come fonte delle proprie rappresentazioni, per cui man mano che la vicenda procede egli sembra credere alle menzogne che racconta e recitare i ruoli autoassegnatisi anche in assenza di coloro che desidera ingannare, a cominciare dal dottor S. E data l'assenza di un narratore unico onnisciente, ci occorre tempo prima di riconoscere che egli sta manipolando non solo i suoi interlocutori finzionali, ma anche se stesso e i suoi lettori.

Negli anni successivi alla Prima guerra mondiale, l'iper-attivismo diaristico – conservatosi solo in parte – induce grandi mutamenti circa il modo in cui Svevo concepisce la focalizzazione narrativa, le funzioni assegnate ai personaggi e gli strumenti che il narratore si dà per *geolocalizzare* le proprie storie, fornendole dei più idonei parametri spazio-temporali. Riguardo alla focalizzazione narrativa, è ormai nota l'evoluzione dell'opera sveviana dal regime di moderata eterodiegesi di *Una vita* all'eterodiegesi interna di *Senilità* – dove l'indiretto libero copre già ampie porzioni testuali, rendendo spesso indistinguibile la parola del narratore da quella del personaggio – e poi all'autodiegesi plurima della *Coscienza*: un'evoluzione che si spiegherebbe come effetto di un progressivo pessimismo circa l'ipotesi che esista la Verità, là dove disporremo soltanto di focalizzazioni selettive, soggettivizzate e inaffidabili. L'ipotesi non è errata, ma per evitare sommarie semplificazioni va precisato che lo stile

indiretto libero fa la sua comparsa nel romanzo inglese di inizio Ottocento, in particolare nelle opere di George Eliot e Jane Austen, dove è utilizzato in sezioni specifiche del testo, quando il personaggio si trova in situazioni di dubbio, tensione o crisi, per cui il surplus di intensità richiede che si accorci la distanza tra la voce del personaggio e quella del narratore. Insomma, l'indiretto libero nasce come strumento di empatia tra narratore, lettore e personaggio, e infatti la Austen, maestra dell'*erlebte Rede*, crea una sorta di 'terza voce', intermedia e quasi neutrale, tra quella del personaggio e del narratore, «la voce composta, adulta, e un tantino rassegnata dell'*individuo socializzato*» (Moretti 107).

Contrariamente a quanto affermano coloro per i quali l'indiretto libero è indizio di una crisi socio-epistemologica dell'individuo tardo-ottocentesco, è quindi evidente l'ottimismo intrinseco all'uso di tale tecnica narrativa: nel lasciare alla voce individuale le sue precipue connotazioni, sia pure entro una cornice impersonale e astratta, l'indiretto libero incarna quella trasposizione dell'oggettivo nel soggettivo che si trova al centro del processo di socializzazione del secolo decimonono. Inizialmente Svevo ricorre al modello empatico-cognitivo dell'identificazione tra testo e lettore, mediata da un cauto ricorso all'indiretto libero, perché è convinto che esso costituisca la prima e essenziale forma di fruizione della realtà: così almeno la definisce il narratore di *Una vita* nel raccontare l'arrivo di Alfonso Nitti presso la madre morente, attribuendogli l'intenzione «che avrebbero sempre passato insieme la vita che loro rimaneva: identificava le sue alle condizioni della madre per fortificarla nelle sue illusioni» (R 269). Se l'indiretto libero ha un'incidenza così marcata nell'opera di Svevo, soprattutto là dove i testi narrativi rappresentano qualcuno nell'atto di scrivere, è proprio in quanto egli è persuaso che l'identificazione incarnata nell'altro sia il modo migliore per acquisire



informazioni e conoscenze sulla realtà. Un esempio per tutti: quando Emilio Brentani vuole aiutare Angiolina a convincere il sarto Volpini che è una ragazza onesta scrivendogli una lettera, egli agisce addirittura attraverso un'identificazione di secondo grado nella sorella Amalia:

Con grande ingenuità e senza che ella pensasse d'offendersene, le raccontò ch'egli, per studiare con più facilità il problema, s'era posta la domanda: nei panni d'Angiolina come si sarebbe comportata una ragazza onesta? Non raccontò che aveva concretata la donna onesta in Amalia e s'era chiesto come la sorella si sarebbe comportata nel caso in cui avesse avuto da rispondere alla lettera del Volpini. (R 570)

L'indiretto libero e l'empatia: il nesso si riproduce anche quando entra in gioco un sistema diverso, la narrazione autodiegetica, e infatti la versione più elaborata del modello empatico è contenuta in una celebre lettera del 1926 a Eugenio Montale, dove il nostro autore *non-più-autorevole* se ne serve per spiegare il mutamento di focalizzazione nel terzo romanzo:

È vero che la *Coscienza* è tutt'altra cosa dei romanzi precedenti. Ma pensi che è un'autobiografia e non la mia. Molto meno di *Senilità*. Ci misi tre anni a scriverlo nei miei ritagli di tempo. E procedetti così: quand'ero lasciato solo cercavo di convincermi d'essere io stesso Zeno. Camminavo come lui, come lui fumavo, e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una costruzione nuova del tutto quando si riesce a porla in un'atmosfera nuova. E non perde perciò il sapore e il valore del ricordo, e neppure la sua mestizia. (E 779)

Non si dirà mai abbastanza quanto l'adozione dell'autodiegesi sia problematica, come Svevo non manca di segnalare a Eugenio Montale il 17 febbraio 1926:

Sapevo la difficoltà di far parlare il mio eroe direttamente al lettore in prima persona ma non la credevo insormontabile... Certo se avessi la fortuna di vivere sì a lungo da poter scrivere qualche cosa d'altro, io non m'imbarcherei più in una simile avventura. Ci vuole altra abilità della mia ed io so di uno o due punti dove la bocca di Zeno fu sostituita dalla mia e grida e stuona. (E 779)

Svevo ha ragione. Nella *Coscienza* il narratore autodiegetico tende invariabilmente alla parallissi – cioè al differimento di un'informazione – non per creare *suspense*, ma in quanto il suo Io assume sentieri inesplorati che lo inducono a vedere o a ignorare fatti per lui rilevanti. Nulla è escluso da questa tendenziosità parallittica: il lettore segue ad esempio Zeno mentre proclama il suo affetto per Guido solo perché Zeno differisce il momento di confessare a se stesso di provare rancore per Guido. La condizione da cui muove il narratore-modello di Svevo è perciò un soggetto che si istituisce come una *camera-eye*: immobile, esonerato dai fastidi della quotidianità, osservatore di ciò che accade al di fuori e al di dentro di sé. Esserci e non esserci. Narrare in omodiegesi, e vedere tutto in focalizzazione esterna; dire Io, e nondimeno osservarsi come Egli. Accade esattamente questo nei numerosi sogni della *Coscienza*, che il sognatore ha costruito senza sapere di esserne l'autore, come ci ricorda anche il narratore di *Vino generoso* (RSA 143), ed è sempre questo mix di omodiegesi e focalizzazione straniata che costituisce un altro *topos* dell'opera sveviana – la «pre-sbiopia» della vecchiaia, per cui la vita passata ci appare «strana, incredibile», «come se non fosse avvenuta a

me», afferma Giovanni Chierici, protagonista di *Rigenerazione* (TS 716). Sembrano atti di ribellione in una condizione di libertà vigilata, dove il passato è lontano, il futuro inesplosivo, il presente un sarcofago da cui non c'è fuga possibile. Sarebbe questo l'ideale dell'autoanalisi cui ereticamente pensa Zeno all'inizio della *Coscienza*?

Quando Svevo ricompare nel 1923 con la *Coscienza* e poi fino alla morte le sue narrazioni saranno tutte all'insegna della logica rappresentazionale, dove cioè l'intuizione del modo in cui gli altri focalizzano qualcosa diviene dominante. Tutto si svolge nella mente. La mente è emittente, messaggio e destinatario dell'intreccio narrativo. Nella mente tutto è bello, al di fuori di essa non c'è vita possibile: «Tutto il nostro mondo meno quello del pensiero è molto difettoso», scrive Ettore Schmitz nei *Diari* (RSA 772). Prendiamo ad esempio l'anziano protagonista della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, che è erotizzato dalla giovane autista di un tramway e le dà un appuntamento fingendosi un filantropo che la vuole aiutare, ma si accorge che la fanciulla accetta l'invito che lui le ha rivolto non in qualità di filantropo ma di seduttore; la sagacia della fanciulla nel leggere le intenzioni dell'anziano passeggero non diminuisce il desiderio di quest'ultimo, ma anzi ne incrementa le resistenze, tanto da spingerlo a *falsificare* lo scopo del suo avvicinarsi alla ragazza fingendo *vera* la relazione («L'avventura doveva restare 'vera' ed egli collaborava volenteroso alla falsificazione», RSA 453), ciò che sollecita conseguentemente la giovane a mentire sul proprio passato e a fingere agli occhi del vecchio che egli sia stato il suo primo amante – mendacio che appare nondimeno veritiero al «buon vecchio» («Essa gli disse ch'egli era stato il suo primo amante. Ed egli lo credette», RSA 453) perché ciò rende più autentico il desiderio della ragazza e dà al «buon vecchio» l'illusione di «poter guardare il mondo intero oggettivamente trovandosi finalmente fuori

di tutte le compromissioni in cui tutti son spinti dalle proprie debolezze»; ciò malgrado, «se fosse stato veramente l'osservatore oggettivo che credeva, avrebbe potuto accorgersi che...» (*RSA* 476). Come uscirne?

Per quanto assuma alcuni testi dottrinari di Freud come modelli narrativi («Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati», *E* 857), il modernismo sveviano coincide con una possente accentuazione cognitivista degli intrecci romanzeschi, dove l'unica forma di agire consentita sembra essere l'interpretazione di ciò che si suppone sia accaduto o debba accadere. Schnitzler non agisce diversamente, ma in Svevo tale accentuazione comporta almeno una conseguenza, che riguarda la frequenza degli avvenimenti. Infatti, il romanzo realista dell'Ottocento privilegiava la dimensione singolativa veicolata dal passato remoto (la parte essenziale del testo era costituito da avvenimenti unici e irripetibili che il narratore raccontava, ovviamente, una sola volta) rispetto a quella iterativa veicolata dall'imperfetto, semplice base d'appoggio della storia, fondamento quotidiano da cui si generavano avvenimenti irripetibili. Con il romanzo modernista le cose cambiano. In primo luogo entra in scena il presente, una forma temporale più commentativa che narrativa, in grado di istituire l'illusione che a raccontare sia un Io, con effetti di marcato iperrealismo dove tutto è visibile e anzi ostentatamente mostrato; in secondo luogo la dimensione del *singolativo* si depotenzia a vantaggio di quella dell'*iterativo*, forse perché questa è l'epoca che marca il passaggio delle prerogative decisionali dall'individuo alla collettività: ad esempio, nell'*Ulysses* di Joyce tutto quello che di routinario accade in una giornata dublinese è elevato dal narratore a dimensione surrettiziamente singolativa, ma più dello scrittore dublinese è Svevo a privilegiare la dimensione iterativa, che nell'ultima fase della sua produzione narrativa egli fa emergere sia attraverso l'assor-

bimento del singolativo nell'abitudinario, sia attraverso un sistema di testualizzazione molto più raro: il racconto  $n$  volte di un fatto accaduto una sola volta.

L'iteratività dell'agire è il modo grazie al quale i narratori dimostrano come non vi siano accadimenti, ma solo interpretazioni di accadimenti, e che tali interpretazioni di fatto mutano la natura stessa di quegli accadimenti: Pirandello in *Così è (se vi pare)* mostra due personaggi che forniscono versioni opposte dello stesso accadimento, proprio come nella *Coscienza di Zeno* il funerale di Guido ci appare riflettorizzato in modo assai diverso da Zeno e da Ada. La sillessi – la compressione in una sola enunciazione di fatti che si ripetono  $n$  volte – aveva un posto di rilievo nel romanzo dell'Ottocento in quanto scioglieva l'iterativo nel singolativo, mentre adesso le narrazioni moderniste di Svevo procedono in modo opposto, sciogliendo il singolativo nell'iterativo e raccontando più volte la stessa cosa per dimostrare che gli intrecci non esistono, ma sono il frutto di una mera proiezione della mente umana. L'invenzione dell'ultima sigaretta nella *Coscienza* è la traduzione fattuale di questo complesso modo di concepire la frequenza narrativa:

– Bravo! Ancora qualche giorno di astensione dal fumo e sei guarito! Bastava questa frase per farmi desiderare ch'egli se ne andasse presto, presto, per permettermi di correre alla mia sigaretta. Fingevo anche di dormire per indurlo ad allontanarsi prima. Quella malattia mi procurò il secondo dei miei disturbi: lo sforzo di liberarmi dal primo. Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare più e, per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali. La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia... (R 632)

La morfologia del racconto ne prende atto e cambia. Sappiamo infatti come il tempo sia il nemico giurato

dei testi sveviani, dove tutto viene rallentato, decostruito, combinato in sequenze simultanee o addirittura trasformato in uno zero assoluto: il racconto giovanile *Lo specifico del dottor Menghi* racconta precisamente la storia della scoperta di un farmaco anti-tempo, la Annina, che prima di rivelarsi fallimentare ha alimentato il sogno struggente dell'eternità dell'uomo; e il sogno di un ringiovanimento indotto farmacologicamente/chirurgicamente attraversa tutta l'opera sveviana, sino a *Rigenerazione*. Ora, l'espulsione del tempo dalla scena narrativa e insieme il predominio della dimensione iterativa su quella singolativa costringono le narrazioni di Svevo, soprattutto quelle successive alla *Coscienza di Zenò*, ad adottare con vertiginosa sistematicità una sorta di salto antonomastico dall'individuo alla classe: appena il narratore cita un piccolo indizio, una microazione, un gesto o un tema sia pur irrilevante, immediatamente lo fa seguire da una *moralité* che generalizza l'elemento individuale. In questo ha ragione Giuseppe Langella a riconoscere nel *Vecchione*, *Un contratto* e *Il mio ozio* una seconda, più tardiva fase di elaborazione del 'quarto romanzo', perché si tratta di testi in cui la progressione antonomastica verso la *classe* è appunto più vigorosa. Svevo ha forse deciso – come adombra nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* – di «scrivere per la generalità e forse anche per il legislatore» (RSA 486)?

Sta di fatto che il nostro autore, ormai dimentico di essere stato *autorevole*, già nella *Coscienza* si sfianca passando dal micro al macro, dal particolare al generale, dal momentaneo al permanente, ma è verosimilmente l'accentuarsi di questo salto incessante a dare alle *Continuazioni* quel «suono falso» che preoccupava il loro autore («Vorrei fare un altro romanzo: *Il Vegliardo*, una continuazione di Zenò. Ne ho steso vari capitoli che però tutti devono essere rifatti. C'è un certo suono falso che vi si insinua», E 888). Si pensi a *Corto viaggio sentimen-*

*tale*, un testo che sistematizza l'escursione antonomastica dall'individuo alla classe andando ben oltre la *serpentine* del suo archetipo dichiarato, il *Sentimental Journey* di Sterne, dove una successione di riflessioni asistematiche si sovrapponeva ad atomi sensistici di realtà. Il testo si presenta infatti diviso in 7 sezioni, corrispondenti alle soste nella tratta ferroviaria Milano-Trieste, ed è utile soffermarsi a puro titolo esemplificativo sulla prima sezione, la cui *location* è la stazione di Milano. Ecco le giravolte induttive dal particolare (P) al generale (G) compiute dal narratore in un giro ristretto di pagine:

- (P) Il protagonista Aghios prende congedo dalla moglie, ma in realtà (G1) tutti gli addii nelle stazioni andrebbero evitati, perché (G2) non esistono mogli ideali, esenti da difetti.
- (P) L'occasione sarebbe propizia per riflettere sulla propria consorte e sul proprio figlio, ma (G) importa maggiormente il fatto che la vecchiaia dipenda sempre e comunque da un duplice fattore – lo status fisico e il contesto familiare.
- (P) L'attuale viaggio verso Trieste induce Aghios a riflettere su se stesso come accadde in occasione (P2) di un viaggio a Londra vent'anni prima, quando si era dato all'assenzio per dimenticare gli insuccessi negli affari, la solitudine londinese (dove persino un bambino che avrebbe voluto familiarizzare con lui era stato severamente ripreso dal padre) e un dolore che ora gli appare quasi un euforico esempio di vitalità, perché va considerato che (G) la solitudine è un valore assoluto.
- (P) Manca mezz'ora alla partenza e la visione di un cane sollecita Aghios a riflettere sul fatto che i cani (G1) sono amici dei viaggiatori in tutto il mondo, (G2) hanno comportamenti simili ovunque, (G3)

ricorrono all'olfatto, un canale percettivo incapace di mentire perché coglie lo strato ipodermico delle cose, mentre (G4) l'uomo ricorre alla vista, un canale percettivo che favorisce la menzogna in quanto coglie lo strato epidermico delle cose.

- (P) Aghios chiede a un facchino di portargli il bagaglio e gli dà una lauta mancia, confidando (G) nella massima per cui le mance sono strumentali sempre e dovunque alla stipulazione dell'amicizia.
- (P) In stazione giunge la moglie di Aghios, che si rende conto di non essere la benvenuta, benché il marito menta e sia convincentemente affettuoso, a dimostrazione del fatto che (G) ogni cosa muta a seconda che sia interiorizzata o esternalizzata.
- (P) Il giorno prima Aghios avrebbe voluto acquistare una valigia di cui ora sente la necessità, ma (P1) l'arrivo di tre amici del figlio lo aveva distratto con i loro racconti sull'avvenire, sollecitandolo a riflettere sul fatto che (G1) ognuno vive in parte nel presente e in parte nel futuro immaginato in quel presente, finendo dunque per provare risentimento per i giovani, (G2) i quali hanno un futuro da immaginare mentre i vecchi l'hanno perduto per sempre.
- (P) Il treno finalmente lascia la stazione di Milano, e immediatamente Aghios sente di amare la moglie che sta per abbandonare, (G1) poiché si ama solo ciò che non c'è, o meglio (G2) bisogna privarsi di qualcosa per renderselo autenticamente indispensabile.

Qui finisce la prima delle sette tratte ferroviarie, ma già in queste poche pagine il racconto sembra paralizzarsi in una *slow motion* infarcita di generalizzazioni aforistiche quali «il dolore ricordato non è sempre dolore» (RSA



505), «la vita non può essere che sforzo risentimento e attesa di gioia» (*RSA* 507), «il cane deve la sua sincerità al suo senso predominante, l'olfatto» (*RSA* 509) ecc. Per non citare la sua vocazione di favolista, questa superfezazione di *timeless generalizations*, come le ha chiamate Dorrit Cohn, ha la funzione di trascendere il contenuto singolativo della storia narrata, azzerare l'ordine canonico di successione temporale e rivelare la presenza di un narratore talmente 'intrusivo' da essere indotto a interrompere la storia per attrarre l'attenzione sulla sua stessa *performance* (Cohn). Perché? In un certo senso l'iterativo è il generico (il generalista), e trova un grande fautore in Svevo: l'idea della cui fondatezza si convince negli anni del silenzio tra *Senilità* e la *Coscienza*, e che formula nel saggio *L'uomo e la teoria darwiniana* (1907-1908), è infatti che gli inetti vincano sugli individui sani e i normali in quanto costituiscono degli *abbozzi* in divenire, forme generiche e isomorfe ancora prive di un'identità definitiva, in grado di adattarsi a ogni mutamento, mentre i secondi, essendo già compiuti in ogni parte, sono incapaci di evolversi ulteriormente (*TS* 848-850).

In sintesi, se da un lato il salto antonomastico dall'individuo alla classe intende attribuire al racconto una sorta di continua, sistematica planimetria valoriale, dall'altro il racconto inverte l'uso classico che metteva i segmenti iterativi in stato di subordinazione funzionale rispetto alle scene singolative. Un'azione avvenuta nel passato, un gesto o anche solo un dettaglio contengono adesso il senso di un'intera esistenza e, da un certo punto di vista, la riassumono. È questo il punto di approdo della scrittura sveviana, cui si orienta ad esempio l'autore della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (la cui stesura risalirebbe a una data alta per Clotilde Bertoni, forse il 1919, a una data assai più bassa per Massimiliano Tortora, addirittura il 1927-28: Tortora 73 ss.), dove l'escursione dall'individuo alla classe di appartenenza

dà al testo una sistematicità favolistica e ci mostra il suo protagonista prima a scrivere degli appunti che servano di educazione alla sua vittima erotica, poi un trattato teorico in cui l'immagine della «bella fanciulla» viene sostituita da «un coro di voci giovanili che domandavano soccorso»:

Il nostro vecchio disse: – Ecco la mia prima vera avventura dopo la morte di mia moglie –. Secondo il linguaggio dei vecchi è vera un'avventura in cui c'entri anche il cuore. Si può però dire che raramente un vecchio è tanto giovine da poter avere un'avventura non vera perché è un'estensione che serve a mascherare una debolezza. (RSA 442)

E ancora: «Poi il vecchio pensò ch'era l'occhio infantile della giovinetta che l'aveva conquistato. I vecchi quando amano passano sempre per la paternità e ogni loro abbraccio è un incesto di cui ha l'acre sapore» (RSA 446).

L'attenzione di Svevo per il fenomeno della generalizzazione è massima già nella *Coscienza*, poiché ha ormai compreso come il modo di classificare la realtà sia per definizione condiviso socialmente, e come con il passare del tempo gli schemi classificatori tendano a divenire stereotipi, semplici generalizzazioni indotte dalla collettività, in grado di influenzare sia le percezioni che i comportamenti degli individui. Sia Zeno che il *senex* delle *Continuazioni*, con la loro studiata bizzarria, e un'originalità che vuole opporsi al conformismo delle loro consorti femminili, danno quasi l'impressione di volersi sottrarre al vortice stereotipizzante dei primi grandi *trust* mediatici della storia – dai giornali al cinema –, che stanno alimentando il populismo fascista in tutta Europa. Come sempre il nostro scrittore recita da uomo *triste y final* e si ostina a tenersi ai margini del mutamento sto-

rico-sociale, chiedendosi piuttosto cosa far fare ai suoi personaggi e come rappresentare il loro modo di progettare ciò che faranno.

Distinguiamo preventivamente tre livelli di nuclei evenemenziali: le «azioni» (che presuppongono un atto esplicito di volizione da parte di un soggetto), gli «eventi» (che presuppongono fatti determinati dal contesto ambientale e subiti da un soggetto), gli «accadimenti» o «*happenings*» (piccoli e interstiziali fatti della quotidianità, gesti abituarini che non presuppongono ruoli attivi o passivi come nel caso delle azioni e degli eventi: Fauconnier-Turner 184). Potremmo dire che nelle sue narrazioni Svevo dimostra come le *azioni* diano esiti negativi, visto il ruolo irrilevante del singolo individuo nello svolgere mansioni di orientamento dei processi storici, e come invece gli *eventi* tendano a pervadere gli intrecci narrativi soprattutto nelle sezioni terminali del testo, dove segnalano il processo di sovradeterminazione svolto dagli aggregati sociali e dalle leggi biologiche dell'ereditarietà. Alfonso Nitti, ad esempio, vorrebbe diventare uno scrittore di successo ed entrare nei ranghi dell'alta borghesia, ma finisce per suicidarsi; Emilio Brentani vorrebbe essere uno scrittore di successo, un seduttore e un uomo che gode di rasserenanti condizioni di vita, ma assiste al crollo di tutto ciò in cui sperava e alla morte della sorella; Zeno fallisce in tutto ciò che vuole intenzionalmente raggiungere, e tuttavia raggiunge ciò che non aveva avuto l'intenzione di raggiungere.

Non basta. Mentre il predominio degli eventi sulle azioni è comune a molti scrittori *fin-de-siècle*, ciò che vi aggiungono i narratori modernisti quali Svevo e Joyce è la promozione degli *happenings* a eventi, dell'occasionale a permanente, del preterintenzionale a *volontario*, come mostra la permutazione valoriale che si ha negli atti mancati della *Coscienza di Zeno*: un piccolo atto sembra formalmente un'azione (io voglio farlo) ma sostanzialmente è un

evento (ciò che faccio non è ciò che avrei voluto fare). L'esempio più noto – in *Soggiorno londinese* rubricato come prestito da Freud – è forse quello dell'errore compiuto da Zeno quando crede di partecipare al funerale di Guido Speier e invece si trova a seguire un altro corteo funebre: «– Ci siamo sbagliati! – esclamò. Quando arrivò a drenare lo scoppio della sua ilarità, mi colmò di rimproveri. Io avrei dovuto vedere dove si andava perché io avrei dovuto sapere l'ora e le persone ecc. Era il funerale di un altro!» (R 1036). Ecco: le narrazioni di Svevo sono un susseguirsi di *azioni* 'andate a male' – poiché non esiste una chiara, autorevole regia all'interno dell'io che possa volere qualcosa –, di *eventi* che apparentemente dovrebbero danneggiare chi li subisce e ciò malgrado lo favoriscono o viceversa – come la guerra, che favorisce le attività commerciali di Zeno in luogo di rallentarle, o la conquista di Annetta, che in luogo di favorire la promozione sociale di Alfonso Nitti ne sancisce il fallimento –, di *happenings* che sollecitano un mutamento di prospettiva cognitiva da parte di chi agisce, indotto a classificarli inizialmente in un modo e costretto in seguito a classificarli in un altro: così in *Una vita* il ritorno al paese natale viene interpretato da Alfonso *prima* come l'immersione in un mondo di purezza e ingenuità, *poi* come un attrattore di iniquità meschine e interessate.

La difficoltà a riconoscere un avvenimento in quanto tale è dovuta per Svevo all'azione di disturbo che la vita nel suo complesso esercita sull'*hic et nunc* dell'agire, ma anche al fatto che la cosiddetta realtà stia sempre un passo indietro rispetto alla scrittura che la evoca con un potere ordinatore celebrato in una pagina del *Diario* verosimilmente coeva alla *Coscienza*:

Un avvenimento è sempre grezzo, disordinato, stonato.  
La persona più cara sta morendo e nello stesso tempo si sente il gridio scomposto che sale dalla strada. Ciò di-

verrà musica intonata, grave, dolorosa nel ricordo. Ma l'associazione casuale quando succede stride, offende. Nel ricordo quel gridio scomposto rievocherà il dolore della morte e diverrà esso stesso doloroso perché non è più un gridio scomposto... Ma l'avvenimento in se stesso non subito svela la sua estetica. Tutto il nostro mondo meno quello del pensiero è molto difettoso. (RSA 772)

La crescente difficoltà dell'autore e del lettore ad avanzare negli impervi territori del testo letterario è speculare al disorientamento, tutto modernista, dei personaggi finzionali, desiderosi di chiarezza tanto quanto sono vittime della complessità del mondo: personaggi che sembrano usciti da un laboratorio neuroscientifico, dove tutto viene vagliato, sopesato, categorizzato. Zeno ad esempio, malgrado abbia ricevuto dal dottor S. la richiesta di scrivere di sé senza imprimere orientamenti univoci alla sua memoria, è attento soprattutto all'ordine semantico delle proprie parole e a quello ricostruito dal dottore allorché leggerà il suo memoriale: «Ma un po' d'ordine pur dovrebber'esserci e per poter cominciare ab ovo, appena abbandonato il dottore che di questi giorni e per lungo tempo lascia Trieste, solo per facilitargli il compito, comperai e lessi un trattato di psico-analisi» (R 626).

Da Zeno al «vecchione», dal «vegliardo» ad Aghios il disordine è il nemico giurato dei personaggi sveviani in questa terza fase, ed essi si addestrano ad affrontarlo con un'arma micidiale: l'indeterminatezza. La ricorrenza del *senex* nel sistema attanziale dell'ultimo Svevo corrisponde infatti a una definitiva, darwiniana rivincita dell'inetto sugli individui sani e della fluidità sulla cristallizzazione delle forme, in quanto i vecchi godono di grande libertà d'azione, sono esenti da vincoli sociali e non sono più obbligati ad avere un futuro, ciò che li rende dei soggetti *a basso indice identitario*: 'abbozzi' cui non è assegnato il ruolo di protagonista della propria vita («... passò alla

vecchiaia di cui la caratteristica principale fu di farmi entrare nell'ombra e di togliermi la parte di protagonista», *R* 1118). Al tempo stesso, la celebrazione della libertà garantita dalla vecchiaia comporta un capovolgimento del *Bildungsroman* uguale e contrario a quello operato da Freud, che aveva dato alla *Bildung* la forma di una storia clinica. Venendo meno la finalità pedagogica del romanzo di formazione ottocentesco, la letteratura primo-novecentesca evidenzia infatti il passaggio della classe anagrafica dei protagonisti da giovani ventenni (quali erano per antonomasia Julien Sorel e Frédéric Moreau) ad adolescenti, come saranno poi in Italia l'Ernesto di Saba, l'Agostino di Moravia e l'Arturo della Morante, la cui età oscilla tra i tredici e i diciassette anni, e come sono in Francia i protagonisti di *Le Grand Meaulnes* (1913) di Alain-Fournier, *Le Diable au corps* (1923) di Radiguet e *Les Enfants terribles* (1929) di Cocteau. Ebbene: Svevo ingrana la marcia opposta, mettendo la scena narrativa nelle mani di un *senex* per il quale nessuna lotta è ormai più possibile. Un *unicum* destinato a restare tale.

### *Abbreviazioni*

- E* Svevo, Italo. *Epistolario. Opera omnia*. Di Italo Svevo. Ed. Bruno Maier. Milano: Dall'Oglio, 1966. Vol. I.
- R* *Romanzi e «Continuazioni»*. Ed. Mario Lavagetto, Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini. Milano: Mondadori, 2004.
- RSA* ---. *Racconti e scritti autobiografici*. Ed. Mario Lavagetto e Clotilde Bertoni. Milano: Mondadori, 2004.
- TS* ---. *Teatro e saggi*. Ed. Mario Lavagetto e Federico Bertoni. Milano: Mondadori, 2004.

*Bibliografia*

- Cepach, Riccardo, ed. *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*. Trieste: Museo Sveviano, 2008.
- Cohn, Dorrit Claire. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Debenedetti, Giacomo. *Saggi*. Milano: Mondadori, 1999.
- Fauconnier, Gilles e Mark Turner. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- Moretti, Franco. *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi, 2005.
- Stasi, Beatrice. *Svevo*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- Tortora, Massimiliano. *Svevo novelliere*. Pisa: Giardini Editore, 2003.





## SULLA CATEGORIA DI «MODERNISMO»

*Edoardo Esposito*

Della categoria critico-storiografica di «modernismo» si fa da qualche tempo, anche in Italia, tranquillo uso, e piuttosto che della sua pertinenza e opportunità sul piano critico si discute ormai dell'ambito che ne risulta definito e dei suoi limiti cronologici. Un affondo deciso in questo senso, e un dibattito indubbiamente vivace, hanno avuto luogo a Santarcangelo di Romagna<sup>1</sup> in un incontro che ha offerto del tema una ricognizione sul piano europeo non meno che una riflessione di ordine teorico, favorendo in particolare un confronto diretto fra le diverse posizioni che si sono delineate nel tempo e che si possono vedere rappresentate da Pierluigi Pellini, che già nel 2004 dichiarava il naturalismo «un movimento letterario decisamente modernista, i cui temi, e le cui soluzioni tecniche, sono assai più vicini alla sensibilità nostra di quanto comunemente si creda» (58)<sup>2</sup>, e da Romano Luperini, che vi oppone una considerazione, soprattutto in senso cronologico, più specifica e ristretta:

<sup>1</sup> *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, colloquio alla Rocca Malatestiana di Santarcangelo di Romagna, 30-31 maggio 2014. Gli Atti del colloquio sono di prevista pubblicazione.

<sup>2</sup> Nel *handout* del convegno di Santarcangelo, Pellini ipotizzava inoltre la possibilità di «parlare, oggi, di neo-modernismo, per opere che guardano ai modelli di primo Novecento per tentare un'uscita dalla *koiné* postmodernista».

Se vogliamo far ricorso al termine “modernismo”, possiamo utilizzarlo per definire l’età dello sperimentalismo primo novecentesco, caratterizzata, oltre che da movimenti d’avanguardia veri e propri, anche da quegli autori che, pur restando estranei a qualsiasi militanza avanguardistica, hanno tuttavia realizzato forme artistiche fortemente e talora radicalmente innovative (è questo il caso di Svevo, di Pirandello, e in parte anche di Tozzi e di alcuni vociani). (Luperini, *Verga moderno XIII*)

Certo è singolare che ci si trovi a definire uno stato di cose, e più precisamente a dargli un nome, un secolo dopo che quelle cose si sono verificate. Perché, se non è raro il caso che manchi, nel momento in cui si vivono, la prospettiva adeguata a comprendere appieno certi fatti, succede tuttavia ch’essa sia presto trovata e utilizzata per giustificarli o condannarli, e per cercare di indirizzare correttamente ciò che ne deve seguire. In questo caso, invece, ci troviamo di fronte a un’etichetta che appartiene anzitutto alla cultura angloamericana, altrove poco accettata se non francamente discussa<sup>3</sup>, e a una decisione di ‘importarla’ che si direbbe compiuta a tavolino, per un’esigenza di adeguamento intellettuale – comunque

<sup>3</sup> Importante il tentativo, nell’ambito del colloquio già citato, di definire la presenza del modernismo nel più ampio spazio europeo. Vi si sono provati Flavia Mariotti (“La *Nouvelle Revue Française* e il romanzo ossimorico”), Daniela Rizzi (“L’età d’argento”: tradizione e modernità nel Novecento letterario russo”), Luca Crescenzi (“Maschere del modernismo. Franz Kafka e Thomas Mann”). Ma solo per la Spagna, la cui situazione è stata descritta da Paolo Tanganelli (“Sulle categorie storiografiche del primo Novecento spagnolo: le nuove forme di Azorin e di Unamuno”), è stata riconosciuta la piena pertinenza del termine critico. Imprescindibile punto di riferimento, in materia, il volume *Modernism* curato da Bradbury e McFarlane.

legittima – piuttosto che per il naturale imporsi di una necessità e per la sentita carenza, fra i tanti ‘ismi’ della nostra storiografia, proprio di quello che pure sarebbe stato il più adatto a definire il sommovimento che, dalle piccole scosse di inizio Novecento, aveva mostrato la propria valenza tellurica nel periodo fra le due guerre.

Si parlava infatti, allora, di decadentismo, categoria che per quanto insidiata e infiltrata da estetismo, crepuscolarismo e da avanguardismi di varia tendenza – primo fra tutti il futurismo marinettiano – era forse abbastanza vaga, o duttile, da ammettere anche una declinazione legata a più profonde e nuove inquietudini<sup>4</sup>: quelle indotte dalle precarietà sociali e politiche che avevano scosso l’Europa fino agli Urali; quella che registrava l’emergere alla consapevolezza di una realtà fino ad allora ‘inconscia’; e quella delle forme che – soprattutto in campo artistico – denunciavano la fine del positivismo e della Belle Époque. Ed era certo impossibile, allora, parlare invece di «modernismo», perché il modernismo era, in Italia, altra cosa, e ben altrimenti importante che un movimento letterario, anche se militava sotto le sue bandiere un letterato di grido come Antonio Fogazzaro<sup>5</sup>. Era religione e politica, era la spinta innovativa che faceva rivalutare a Ernesto Buonaiuti i principi della Chiesa primitiva e che faceva immaginare possibile a Romolo Murri un accordo dei cattolici con i socialisti; era la reazione della Chiesa ufficiale che nel 1907, con l’enciclica *Pascendi dominici gregis*, proclamava la scomunica a coloro che appunto venivano chiamati «modernisti».

Non diversamente si deve dire della Francia, dove

<sup>4</sup> Sul decadentismo, segnaliamo fra le molte cose la ‘voce’ di Sergio Antonielli nel *Dizionario critico della letteratura italiana* (poi in Antonielli, *La letteratura del disagio*, 57-78).

<sup>5</sup> Di questo modernismo parla Laura Wittmann in “*Omnes velut aqua dilabimur: Antonio Fogazzaro, The Saint and Catholic Modernism*”.

anzi il modernismo era – si può dire – nato e che aveva registrato le riflessioni di Maurice Blondel e il radicalismo di Alfred Loisy, anche se meno forte, meno radicata nel tessuto sociale era in Francia la presenza della Chiesa. Difficile, del resto, affidarsi a schematiche ragioni per giustificare la diversa evoluzione che il fenomeno subisce nei vari paesi: non è proprio in Inghilterra, infatti, che a metà dell'Ottocento si registrano con il cardinale John Henry Newman quelle anticipazioni sul «primato della coscienza» che dovevano poi nutrire l'«eresia» modernista<sup>6</sup>?

Anche in area anglofona, del resto, il bisogno di un termine specificamente volto a circoscrivere la testimonianza umana ma soprattutto la risposta artistica al senso di crisi e di incertezza che il passaggio di secolo porta con sé non si manifesta immediatamente; Edmund Wilson, che tanto ha contribuito a definire con *Axel's Castle* i caratteri del periodo fra Otto e Novecento si limita a parlare di simbolismo, pur arrivando al 1930 e includendovi il lavoro di Gertrude Stein. Ma citiamo da un'apposita ricerca in proposito:

Il sostantivo “modernism” (e l'aggettivo “modernist”) si affacciano per la prima volta nella critica inglese e americana negli anni Venti. Matei Calinescu ha rintracciato nel 1924, in un articolo di John Crowe Ransom, il fondatore del *New Criticism* americano, il primo uso del termine “modernism” in un contesto dedicato alla discussione della sperimentazione poetica. Su quest'ultima doveva di lì a qualche anno avviare una prima e fortunata indagine la nota *Survey of Modernist Poetry* di Laura Riding e Robert Graves (1927), in cui “modernist” (e “modernism”) individuano ormai chiara-

<sup>6</sup> Per una sintesi del movimento cfr. Saresella, *Modernismo* e, più recentemente, Vian, *Il modernismo: la Chiesa cattolica in conflitto con la modernità*.

mente una poesia “difficile”, impervia, oscura, totalmente disancorata dai modelli formali della tradizione (Cummings, Eliot, Pound, ecc.). Ma né “modernism” né “modernist” hanno allora fortuna. Non li impiegano i protagonisti, T.E. Hulme, Pound, Eliot o Joyce. Windham Lewis utilizza il termine “avant-garde” nelle sue autobiografie (*Blast and Bombardeering*, 1937, e soprattutto *Rude Assignment*, 1950); né ricorrono a “modernism” i critici che nel dopoguerra fiancheggiano o divulgano il fenomeno. Sia I. A. Richards, sia W. Empson, sia F. R. Leavis continuano a usare “modern” (“modern sensibility”, ecc.), mentre C.M. Bowra, fine conoscitore anche della poesia novecentesca, a proposito della cultura postsimbolista di Apollinaire, Majakovskij, Eliot, ecc. ricorre a “experimental” e a “modernity” (cfr. *The Creative Element*, 1953). (Cianci 16-17)

Potremmo già concludere che di ‘inventare’ il modernismo non c’era, nello stesso ambito inglese, gran bisogno, e che giustamente è stato detto che a presupporne se non a reclamarne la necessità è stato piuttosto il *postmodernismo* che l’ha seguito. La modernità, infatti, aveva già avuto in Rimbaud il suo alfiere («Il faut être absolument moderne»), che si era messo sulla strada dell’*Inconnu* baudelairiano per trovare appunto *du nouveau*. Il «make it new» di Pound ribadiva dunque e semplicemente un’esigenza che si era già manifestata, aggiornandola però a una storia che aveva intanto camminato per altri cinquant’anni e aveva cambiato non poche cose: *l’Inconnu* in cui si era tuffato ed era stato travolto Rimbaud era frattanto diventato *l’inconscio*, e il suo *Enfer* stava per trasformarsi nelle trincee della prima guerra mondiale.

Se comunque era Pound il nuovo banditore della modernità/modernismo, non era lui a tagliare i ponti con il decadentismo di Corbière e il simbolismo di Laforgue, e

sull'uno e sull'altro si esercitava Eliot che pure avrebbe messo a punto con Pound, di lì a poco, il testo cardine, con *Ulysses*, della nuova modernità: *The Waste Land*. Quanto alla 'decadenza' non dovrebbe essere necessario osservare che, privata delle moralistiche considerazioni con cui venne bollata in Italia, costituì alla fine dell'Ottocento addirittura un mito che ancora nel '26 riusciva a rappresentare per Yeats, con Bisanzio, il luogo adatto per la sua vecchiaia: non senza ragioni, quindi, ne doveva prendere atto la critica<sup>7</sup>.

È stato del resto sottolineato che il modernismo non fu, contrariamente ai movimenti d'avanguardia, iconoclasta abbattitore del passato, e fu anzi questa, forse, la sua forza: di costruire, sopra e innanzi tutto, sulle rovine proprie e sulle altrui, andando comunque avanti. «These fragments I have shored against my ruins», scrisse Eliot, e fece con i frammenti un *patchwork* che i postmoderni hanno replicato nella tecnica, consciamente o inconsciamente, trenta o cinquanta anni dopo. Quando finisce il modernismo e comincia il postmodernismo?

Non mi pare senza significato che Auerbach, nello stendere le pagine finali di *Mimesis* e nell'interrogarsi su quali fossero ormai diventate, con autori come Joyce, Proust e Woolf, le modalità di «rappresentazione della realtà» non sentisse affatto il bisogno di riferirsi a un modernismo di cui chiamava tuttavia in causa i campioni; né mi pare senza significato che, in Italia, quelli che paiono oggi i migliori rappresentanti della tendenza fossero allora quasi del tutto negletti. Il romanziere di maggior successo del primo Novecento è infatti D'Annunzio, e

<sup>7</sup> Nessuna delle arti aveva rinunciato, del resto, a rappresentarne una delle figure più tipiche, nei suoi languori come nelle sue violenze: Salomè (o Erodiade). Si ricorderà che Des Es-seintes ha in casa proprio l'acquarello di Moreau *L'apparition*, e si attarda a contemplarlo e a descriverlo per il suo lettore.

Verga, che pure presentava elementi di modernità tanto più significativi di lui, non aveva raggiunto la stessa affermazione. Svevo e Tozzi trovano attenzione solo dopo morti e Palazzeschi e Bontempelli sono – e restano – scrittori il cui pubblico, e in parte anche l'attenzione critica, sono molto circoscritti. Fa eccezione Pirandello, ma si tratta, in realtà, del suo teatro; ed è al suo teatro che ci si riferisce nel panorama europeo del modernismo disegnato a suo tempo da Malcolm Bradbury e James McFarlane, che poco spazio riescono a concedere all'Italia letteraria, fatta eccezione per il futurismo.

Sì, futurismo. Su questo punto, le valutazioni critiche divergono profondamente, e mentre in Italia si vorrebbero distinguere i movimenti avanguardistici dal modernismo vero e proprio, dalla specola d'oltre Atlantico sono questi movimenti, e il futurismo in particolare, che paiono rappresentare «le punte più radicali nell'ambito di questo processo di rinnovamento» (Picchione 25). Le cose non sono forse necessariamente in contraddizione, ma intanto bisogna dire che mancò – quanto meno in Italia – la precisa coscienza che si stesse operando in letteratura una rivoluzione che di un nome nuovo aveva bisogno, mancò quel sodalizio o quell'ambito di confronto che vide in Inghilterra fianco a fianco Yeats e Pound, Eliot e Windham Lewis, e più lontano Joyce, e più 'defilate' Virginia Woolf e Katherine Mansfield. Si può citare *Solaria*, naturalmente, che costituì proprio il luogo critico in cui in Italia quei nomi trovarono accoglienza ed eco; ma *Solaria* nasce nel 1926 e guarda più alla Francia che all'Inghilterra e più a Proust che a Joyce; ha anzi uno sguardo che, se è capace di segnalare l'interesse e la novità della narrativa di Svevo e di Tozzi, tende tuttavia – giusta la lezione della *NRF* – a fare del rinnovamento letterario una questione anzitutto etica e morale più che ad associarlo a una mutata sensibilità culturale e sociale e a conseguenti esigenze di tecnica artistica: e basti ri-

chiamare in proposito il famoso articolo di Leo Ferrero “Perché l’Italia abbia una letteratura europea”.

Le riviste come *Solaria* rappresentano comunque l’ambito in cui fermenta e primamente si manifesta il bisogno di un cambiamento, e l’attenzione che vi si dedica alle ricerche di oltre frontiera ne costituisce precisa testimonianza. Più di *Solaria* si citerà del resto *Il Baretto*, che già nel 1925 fa uscire tre numeri speciali dedicati il primo alla letteratura francese, il secondo al teatro tedesco e il terzo alla lirica tedesca del Novecento; che interviene sul surrealismo con Alberto Rossi e Santino Caramella; che si occupa di teatro rumeno e di poesia serbo-croata, o dedica nel ’28 un numero doppio alla poesia di Stefan George.

Eppure è proprio sul *Baretto* che Arrigo Cajumi, scrivendo nel 1928 (si presti attenzione alla data) della *Crisi del romanzo* e osservando come in Europa il romanzo «negli ultimi anni ha cambiato – o sta cambiando – risolutamente tecnica, e ciò in base alle recenti teorie circa la formazione della personalità»<sup>8</sup>, finisce per concludere che

questo graduale rinnovamento della tecnica romanzesca, iniziato da autori per letterati come Huxley, Conrad, Proust, Giraudoux, e popolarizzato poi da un Bedel o da un Chadourne, o magari da un Mac Orlan, è passato da noi fra l’indifferenza più sconcertante. Scrittori e scrittrici leggono – se pur li leggono – i loro confratelli, e poi si rimettono a tavolino e cominciano: «Capitolo I. – Era una bella giornata d’aprile...»; sono fermi al 1850 o giù di lì. (10)

Si cercava ‘il nuovo’, naturalmente, ma ciascuno per la sua strada e forse oppressi più che altrove da una

<sup>8</sup> Teorie alle quali – non manca di osservare Cajumi – «ha non poco contribuito proprio un italiano, Pirandello» (10).



difficile situazione socio-politica e, dopo la guerra, da un'instabilità presto strumentalizzata dalla violenza fascista; nonché, sul piano letterario, da una tradizione tanto nobile quanto ingessata, incapace di confrontarsi con le esigenze e con il linguaggio della vita corrente e che, irritata o spaventata dalla spavalderia futurista, non vedeva di meglio che additare i pregi dello stile, e Leopardi e Manzoni.

Non è forse un caso che sia un autodidatta come Elio Vittorini a lanciare a un certo punto, con l'articolo "Scarico di coscienza", il famoso 'sasso in piccionaia' che dichiarava maestri, ai giovani scrittori, Proust e Gide, Joyce e Valéry piuttosto che D'Annunzio, Papini, Soffici e lo stesso Verga (Vittorini 121-26). Ed è significativo che proprio il ruolo di Verga, sul quale e su quello di Zola ha puntato Pellini per riportare all'ambito del naturalismo le (prime?) manifestazioni di un rinnovamento che, sul piano soprattutto tecnico, sarebbero state fatte proprie dai modernisti, venga misconosciuto: perché più che sulle scelte tecniche che ne avevano rinnovato la scrittura – la teoria dell'impersonalità dell'artista e l'uso dell'indiretto libero in primo luogo – il suo magistero sembrava forse risolversi nell'adozione di una prospettiva realista che era proprio ciò da cui si voleva ormai rifuggire<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Non è stato sempre adeguatamente apprezzato il ruolo avuto proprio da Verga in questo rinnovamento; non se ne è avuto adeguato riscontro sul piano del pubblico, e ancor di più su quello della diffusione oltre confine. In Italia, la scuola ha preso atto del riconoscimento della critica e ha proceduto alla canonizzazione – e all'imbalsamazione conseguente. All'estero, le difficoltà di un linguaggio così originalmente ma anche fortemente scolpito nella materia del dialetto hanno ostacolato la sua possibile diffusione; né si potrà tacere che, ancor prima del linguaggio, è dialettale la realtà cui Verga fa riferimento, è chiusa in confini che l'industrialismo e la guerra stavano rendendo incomprensibili o almeno poco attuali a un mondo in movimento come quello dell'Europa che leggeva. Sul reali-

Certo, si dovrebbe considerare che uno degli estimatori di Verga – e tanto da farsi addirittura traduttore del *Mastro don Gesualdo* – sia un letterato ascritto proprio al modernismo, D. H. Lawrence, e dunque non inconsapevole del quadro culturale che si andava disegnando. Ma lo stesso Lawrence, che pure godeva in Italia di una certa fortuna (si ricorderà che è a Firenze che viene pubblicata nel 1928 per la prima volta l'opera sua forse più discussa, *Lady Chatterley's Lover*, inaccettabile in patria) non è forse la figura più rappresentativa in tal senso, e Vittorini, che pure se ne farà traduttore di lì a poco<sup>10</sup>, non avrebbe tardato a coinvolgerlo in uno stesso tipo di rifiuto, proprio per il suo attardarsi in quelle che ormai gli parevano le secche di un «realismo psicologico» che aveva ormai fatto il suo tempo.

Lawrence ha per altro i suoi estimatori, e fa parte di quella letteratura cui l'Italia stava rivolgendo la sua attenzione: la letteratura del modernismo, appunto, che farà parlare del 1922 come di un *annus mirabilis* per la pubblicazione di opere come *Mauberry* di Pound, *The Waste Land* di Eliot, *Ulysses* di Joyce, e cui si volgevano sia lucidi conservatori come Cecchi e Praz, sia curiosi scopritori delle novità come Carlo Linati. È quest'ultimo a presentare sul *Convegno* nel 1920 *Exiles* di Joyce, prima traduzione in assoluto dell'irlandese, nonché la novella *Araby* nel '24 e alcune pagine di *Ulysses* nel '26; sulla stessa rivista interviene a proposito di Lawrence nel '24 e nel '28, mentre nel '27 traduce pagine di *Mrs. Dalloway* per la *Fiera letteraria*.

Non dimentichiamo che il vulcanico Pound risiede dal 1925 a Rapallo, dove gli fa visita Yeats e dove lo incontra

simo, da ricordare il libro recente di Federico Bertoni, *Realismo e letteratura*.

<sup>10</sup> Cfr. i titoli *Il purosangue* (*St. Mawr*), *La vergine e lo zingaro e altri racconti* (*The Virgin and the Gipsy*), *Il serpente piumato* (*The Plumed Serpent*), e il volume antologico *Pagine di viaggio*, tutti pubblicati da Mondadori fra il 1933 e il 1938.

Montale; vi si dedica, oltre che alle deliranti esternazioni economico-politiche che gli varranno in patria un'accusa di tradimento, alla stesura dei *Cantos*, ed è lui a ispirare nel '33 il fascicolo di *Circoli* dedicato alla *Poesia moderna nordamericana* dove compaiono tra l'altro le traduzioni eliotiane di Montale del *Canto di Simeone* e di *La figlia che piange*. Di Montale non si dovrà dimenticare la recensione del '26 dei *Dubliners*, quando ancora non è apparsa l'edizione italiana dell'opera: cosa che ci riporta al ruolo svolto in questi anni dalle riviste per la conoscenza delle letterature straniere e del modernismo anglosassone in particolare<sup>11</sup>. Ricordiamo anche che *900*, la rivista più programmaticamente tesa al nuovo, annoverava proprio Joyce nel suo comitato scientifico, e che *Prospettive* pubblicherà nel '40, dal suo libro di più oltranzistico impianto, una traduzione di *Anna Livia Plurabella*). È proprio su tutto ciò che i nostri scrittori si confrontano e si aggiornano, secondo quanto Cajumi riteneva indispensabile e secondo quanto, nel 1928, non risultava ancora fatto.

Non sarà inutile un supplemento di riflessione, in proposito; perché si insiste oggi sulla novità rappresentata in Italia dalle opere di Svevo, Pirandello, Tozzi, ma nel quadro degli anni dieci e venti non si può certo dire che questi nomi rappresentassero dei riferimenti assoluti, e nemmeno che coagulasse intorno ad essi un interesse tale da suggerire il bisogno di un'etichetta critica che ne definisse la rappresentatività. Tozzi era morto misconosciuto, apprezzato da pochi più per quello che lasciava

<sup>11</sup> Ruolo difficilmente sottovalutabile, e che dovrebbe suggerire una diversa cautela rispetto all'invenzione di un modernismo nostrano. Si pensi che è su una rivista come *La Ronda*, per lo più considerata come roccaforte del tradizionalismo se non dello sciovinismo letterario del tempo che, ben prima del noto intervento di Debenedetti sul *Baretti*, si sofferma Paul Morand a parlare con attenzione e partecipazione di Proust.

intravedere che per ciò che era effettivamente riuscito a compiere; Pirandello avrebbe superato solo con il teatro lo scoglio di una scrittura che resta nei suoi romanzi faticosamente analitica, tediosa addirittura nei meandri che insiste a seguire per dare conto del complicato e contraddittorio alternarsi di pensieri ed emozioni nel cuore dei suoi personaggi, e solo con il teatro avrebbe avuto quel riconoscimento che gli assicura tuttavia un posto di rilievo nella storia non solo italiana; e a Svevo, già dimenticato nelle sue prime opere, sarebbe stata necessaria la *Coscienza di Zeno* perché finalmente ne parlasse (in Francia) Larbaud e in Italia se ne facesse interprete Montale scrivendone su *L'esame*: né si può dire che se ne avesse comunque un'eco adeguata, almeno sul piano europeo.

Tutto questo tende a essere dimenticato, e si preferisce sviluppare un discorso tutto interno alla storia letteraria nostra seguendo il tracciato che Giacomo Debenedetti fissava a suo tempo nel *Romanzo del Novecento*. Anche nelle sue analisi, però, c'era *la cosa* e non c'era *il nome*, e anche lui, evidentemente, non ne sentiva il bisogno; anche lui, formatosi del resto come uomo e come critico proprio nel periodo in cui quel movimento si affermava, sentiva più familiari le coordinate del simbolismo e del decadentismo. E forse l'una e l'altra cosa si spiegano perché anche Debenedetti, come tutta l'Italia colta di allora, aveva alle spalle non la Gran Bretagna e non l'America (nonostante Joyce e nonostante Pound), ma aveva piuttosto la Francia.

Su questa scia si è comunque posta la critica più recente. Ecco dunque Tozzi, sul cui «realismo modernista» si sofferma Castellana nel 2009 e cui Baldacci aveva dedicato già nel '93 un libro dal titolo *Tozzi moderno* (nonché Luperini, sempre nel '93); ecco Svevo sul quale ragiona Tortora nel 2010 e che da tempo, del resto, appartiene al canone riconosciuto dei valori scolastici. Non andiamo

comunque più indietro del 2004 se vogliamo una data per l'avvio della 'revisione modernista', e non andiamo più indietro di un volume che si intitola *Italian modernism* e che è stato curato da due autori la cui origine italiana si nutre ormai da anni di una ben diversa *humus*, quella anglo-americana che per prima ha creduto, a suo tempo, di dover parlare appunto di modernismo: Luca Somigli e Mario Moroni. Doveva riuscire a loro (non dimentichiamo però, già nel 2003, il saggio di Dombrowski), e partire necessariamente da lontano, questa operazione di innesto, felicemente salutata da Paolo Valesio come «a significant turn in the development of contemporary research – in Italy, the United States, and elsewhere – on modern Italian literature» (Valesio IX).

Alla stessa data risale *In una casa di vetro* di Pierluigi Pellini, che abbiamo già citato insieme al *Verga moderno* di Luperini; e da qui prende il via ciò che è ormai storia contemporanea, insieme ai dibattiti cui ci siamo già riferiti e nei quali andrà inserita l'importante tappa segnata nel 2011 dal fascicolo n. 63 di *Allegoria* dedicato proprio al «modernismo in Italia»<sup>12</sup>. Opportunamente non è mancata, in questo fascicolo, una nota di Alessandra Nucifora sul modernismo anglo americano e una riflessione di Valentino Baldi intitolata *A cosa serve il modernismo italiano*, perché è solo da un confronto con la matrice originaria del termine che ne può risultare una più corretta acclimatazione nel quadro della nostra storiografia.

Qualche precisazione resta comunque necessaria, perché Luperini anticipa l'uso del termine «modernismo» agli anni novanta richiamandosi, a proposito della poesia di Montale, ad «alcuni critici dell'ultima generazione» (*Modernismo* 93), mentre a me pare che, a quella data, sia sempre e soltanto al modernismo anglo americano

<sup>12</sup> Contributi di Luca Somigli, Alessandra Nucifora, Cristina Savettieri, Valentino Baldi, Massimiliano Tortora e Romano Luperini.

che ci si riferisce: in tale senso si muove Guido Mazzoni, che esplicitamente cita «il successo del modernismo anglo-americano» e il «grande modernismo europeo» o il «modernismo avanguardistico dei *Cantos*»<sup>13</sup>, altrimenti usando il termine nel senso generico di «di tipo moderno» («classicismo poetico di tipo allegorico e modernistico», 72); analogamente fa Tiziana de Rogatis, che quando parla di «modernisti», «filiazione modernista», «linea modernista» e «costellazione modernista»<sup>14</sup> si riferisce sempre e soltanto all'area culturale anglofona.

Il termine viene usato anche nel volume di Guido Guglielmi *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*<sup>15</sup>, primo (2001) a richiamarsi alla categoria fin dal titolo<sup>16</sup>, ma che ne fa oscillare la referenza, senza curarsi di maggiore precisione, tra i concetti di modernità *tout-court* e di avanguardia o sperimentalismo; mentre una messa a fuoco assai opportuna del suo uso nell'am-

<sup>13</sup> Nel volume *Forma e solitudine* (33, 53, 76), che riprende saggi degli anni novanta.

<sup>14</sup> Vedi in particolare il capitolo "La 'discordia concors' di Browning", nel volume *Montale e il classicismo moderno*, che pure rielabora saggi degli anni novanta.

<sup>15</sup> Anche in questo volume vengono recuperati saggi degli anni novanta.

<sup>16</sup> Lo fa, del resto, soltanto un paio di volte, scrivendo a p. 2 che «Oggi invero parlando di letteratura si intende qualcosa di ovvio, che tutti intendono. E così è, in parte. Ma si dimentica che è così solo da non più di due secoli: gli anni che qui chiamiamo modernismo o, in senso largo, sperimentalismo» (e poco più avanti, nella stessa pagina: «Di fatto con il sorgere delle avanguardie un secolo dopo Leopardi, la nozione di letteratura viene messa seriamente in crisi. E con essa vengono messe in crisi le grandi costruzioni dell'estetica romantica. Modernismo e avanguardia appunto»); e alle pp. 176-177, quando sancisce, con riferimento a Joyce, che «i confini tra arte autonoma e arte d'avanguardia – tra modernismo e avanguardia – non sono mai stati netti».

bito della critica anglosassone era stata offerta già dieci anni prima da Giovanni Cianci nel volume *Modernismo/Modernismi* che abbiamo già citato e che nell'indagare manifestazioni e protagonisti del movimento ne metteva in luce l'aspetto alla fine composito, e comunque le molte facce che contribuiscono a definirlo.

Ora e tuttavia: applicare alla realtà italiana un'etichetta coniata altrove e con altri punti di riferimento può avere senso nell'ottica di riconoscere quanto di comune esiste nei vari movimenti (nazionali) di inizio Novecento, ma può risultare un'operazione destoricizzante se non tiene conto della specifica e spesso diversissima realtà cui questi movimenti hanno dato luogo.

Il modernismo di Ruben Darío, per esempio, prende le mosse dal simbolismo di Mallarmé, quello stesso simbolismo che, divulgato in Inghilterra da Arthur Symons, ha una parte significativa nell'evoluzione poetica di Yeats e che, non senza la mediazione di T.E. Hulme, si lega alle ricerche, soprattutto iniziali, di Pound e di Eliot. In Italia, è nello stesso ambito della poesia, già stimolato dalla sperimentazione ungarettiana, che il rinnovamento ha primariamente luogo, ed è proprio sul terreno della poesia che il modernismo si afferma e si fa valere, promuovendo con l'ermetismo quella che è stata detta la «conturbante novità d'una poesia europea in lingua italiana» (Antonielli 26) e realizzando con Montale, sia sul piano dell'evidenza creativa che su quello della riflessione critica, un discorso letterario di decisiva esemplarità. È di nuovo Luperini che, nel citato fascicolo di *Allegoria*, ha messo finalmente l'accento su questo fronte del modernismo, insistendo sulla radicale separazione dal passato che è già in atto nei crepuscolari e nei cosiddetti vociani, tanto che – fu Sergio Antonielli uno dei primi a metterlo nella dovuta evidenza – ci si ritrae «persino dalla definizione di poeta» (*Modernismo* 96).

Se però già nel primo Novecento i segni della crisi sono ben avvertiti, non mi pare che si possa parlare di una

vera coscienza della mutazione e insieme della capacità di esprimerla appieno prima degli anni trenta; e sarà solo coniugando la ‘prosa’ montaliana degli *Ossi di seppia* con l’opposta capacità di condensazione che Ungaretti aveva raggiunto con *L’allegria* che si porranno le condizioni per un linguaggio davvero nuovo e al passo con la ricerca degli altri paesi.

La prosa, ancora acerba in tutto questo periodo, offre attestazione e squarci prospetticamente interessanti, ma non risultati ugualmente paragonabili, anche se ai nomi già fatti fin qui andrà aggiunto quello del Moravia degli *Indifferenti*, con la sua arida novità, e anche se giustamente è stata sottolineata la dimensione fino a poco fa inedita di un *Gadda modernista*<sup>17</sup>.

Bisognerà anche mettere adeguatamente a fuoco il ruolo di personaggi come Vittorini e Pavese, che sono stati fra gli autori che più hanno operato per introdurre in Italia gli autori del modernismo anglosassone; Vittorini con le sue notissime traduzioni e con la non meno nota antologia *Americana*, che portava ad acclimatarsi da noi il comportamentismo di Hemingway e il dialogato di Saroyan, e che soprattutto ci dava, con *Conversazione in Sicilia*, quello che è stato detto – e da un osservatorio privilegiato – «one of the few Italian contributions to European modernist fiction» (Bonsaver 103); Pavese, primo ad avvicinarsi alla scoperta della narrativa americana, e traduttore di Faulkner e di Gertrude Stein, capace di realizzare via via, nelle sue pagine, quel modo di raccontare scorciato e quel parlare sospeso che finalmente pareva portare nella prosa italiana la quotidianità dell’esistenza. E Pavese era stato anche uno dei primi a misurarsi con Joyce, traducendone il *Portrait* già nel 1933.

<sup>17</sup> Cfr. Donnarumma, e già nel 2003 Dombrowski, *The foundation of Italian Modernism: Pirandello, Svevo, Gadda. The Cambridge Companion to the Italian Novel* e Bouchard, *Celine, Gadda, Beckett*; si ricordino anche gli interventi di Somigli e de Leva su Bontempelli e Borgese.



Dovremmo aggiungere lo strenuo lavoro critico di questi autori, che proprio nel presentare e discutere nel corso degli anni trenta quanto si andava altrove affermando hanno contribuito in maniera decisiva ad acclimatare da noi una sensibilità che tardava ad affermarsi e che incontrava anzi resistenze significative anche da parte degli studiosi meglio preparati<sup>18</sup>. Certo, ci allontaniamo così da quello che è stato detto *high modernism* e ci avviciniamo alla guerra e alla metà del secolo, dilatando la categoria in maniera che può parere eccessiva. Ma prima di rifiutarci a questo passo chiediamoci se non sia opportuno e addirittura se non sia inevitabile ridefinire per l'Italia i confini di una categoria nata comunque per illustrare ben altra realtà e che troppo nettamente si vorrebbe ormai imporre su altre con distinzioni che lasciano alla fine perplessi. L'età del modernismo non ha dappertutto e necessariamente gli stessi confini cronologici, e – avvertiva già Auerbach – «Concetti astrattamente riassuntivi falsano e distruggono i fenomeni» (*Epilegomena* 250). Parlare di modernismo italiano non deve voler dire ribattezzare semplicemente ciò che prima chiamavamo con un altro nome, ma tornare alla nostra storia letteraria per meglio evidenziarne, con un nuovo 'mezzo di contrasto', un chiaroscuro che risultava troppo uniforme sul generico sfondo del decadentismo, e deve promuovere non tanto una redistribuzione dei valori riconosciuti, ma una più corretta comprensione del perché certi valori si siano affermati su altri; deve aiutare a mettere in luce, precisamente, quale sia il rapporto dei nostri autori con il modernismo *tout-court*: quello anglosassone, dunque, e quell'area di problemi, tecniche, manifestazioni che diramano da quello nelle altre letterature e arti del

<sup>18</sup> Ricordiamo ad esempio che sul *Baretti* Santino Caramella poteva dire dell'*Ulisse* che non era «un'opera d'arte. È una congerie di finissime e sottili analisi psicologiche, di osservazioni micrometriche e microscopiche sopra il più comune e ordinario piccolo borghese che si possa immaginare; ma la sintesi non c'è» (120).

tempo – e che è opportuno che vi si continuino a riferire, se non si vuole che tutto diventi una questione di gatti grigi nella nebbia.

### *Bibliografia*

- Antonielli, Sergio. *La letteratura del disagio*. Milano: Edizioni di Comunità, 1984.
- Auerbach, Erich. *Epilegomena zu Mimesis* [1953]. Riedito in *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*. Trad. Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi, Vittoria Ruberl. Milano: Garzanti, 1973. 233-253.
- . *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhauser. Torino: Einaudi, 1956.
- Baldi, Valentino. “A cosa serve il modernismo italiano?”. *Allegoria* XXIII. 63 (gennaio-giugno 2011): 66-82.
- Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007.
- Bonsaver, Guido. *Elio Vittorini. The Writer and the Written*. Leeds: Northern Universities Press, 2000.
- Bradbury, Malcolm e James McFarlane, eds. *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Cajumi, Arrigo. “La crisi del romanzo”. *Il Baretto* V. 2 (16 febbraio 1928): 10.
- Caramella, Santino (“Uno dei Verri”). “Anti-Joyce”. *Il Baretto* III. 12 (dicembre 1926): 120.
- Castellana, Riccardo. *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 2009.

- Cianci, Giovanni. "Modernismo/Modernismi". *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*. Ed. Giovanni Cianci. Milano: Principato, 1991. 15-45.
- Debenedetti, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1971.
- de Leva, Giovanni. *Dalla trama al personaggio: Rubé di G. A. Borgese e il romanzo modernista*. Napoli: Liguori, 2010.
- de Rogatis, Tiziana. *Montale e il classicismo moderno*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.
- Dombrowski, Robert. *The foundation of Italian Modernism: Pirandello, Svevo, Gadda. The Cambridge Companion to the Italian Novel*. Ed. Peter Bondanella e Andrea Ciccarelli. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Donnarumma, Raffaele. *Gadda modernista*. Pisa: ETS, 2006.
- Guglielmi, Guido. *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*. Napoli: Liguori, 2001.
- Joyce, James. "Anna Livia Plurabella". Trad. Ettore Settanni e James Joyce. *Prospettive* IV. 2 (15 febbraio 1940): 13-15.
- Luperini, Romano. *Federico Tozzi: frammentazione espressionistica e ricostruzione romanzesca*. Modena: Mucchi, 1993.
- . *Verga moderno*. Roma-Bari: Laterza, 2005.
- . "Modernismo e poesia italiana del primo Novecento". *Allegoria* XXIII. 63 (gennaio-giugno 2011): 92-100.

- e Riccardo Castellana, eds. *Tozzi tra filologia e critica*. San Cesario di Lecce: Manni, 2003.
- Mazzoni, Guido. *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*. Milano: Marcos y Marcos, 2002.
- Montale, Eugenio. "Dubliners di James Joyce". *La Fiera letteraria* II. 38 (19 settembre 1926): 5.
- . "Omaggio a Italo Svevo". *L'Esame* IV. 11-12 (novembre-dicembre 1925): 804-13.
- Morand, Paul. "A proposito di Marcel Proust". *La Ronda* III. 10 (ottobre 1921): 60-64.
- Nucifora, Alessandra. "Note sul modernismo angloamericano". *Allegoria* XXIII. 63 (gennaio-giugno 2011): 30-44.
- Pellini, Pierluigi. *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*. Firenze: Edmond Le Monnier, 2004.
- Picchione, John. *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche della scrittura*. Macerata: eum, 2012.
- Saresella, Daniela. *Modernismo*. Milano: Editrice Bibliografica, 1995.
- Somigli, Luca. "Modernism and the Quest for the Real: On Massimo Bontempelli's *Minnie la candida*". *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*. Ed. Luca Somigli and Mario Moroni. Toronto: University of Toronto Press, 2004. 309-350.
- Somigli, Luca e Mario Moroni, eds. *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

- Tortora, Massimiliano. "Debenedetti, Svevo e il modernismo". *Per Romano Luperini*. Palermo: Palumbo, 2010. 281-290.
- Valesio, Paolo. "Foreword: After *The Conquest of the Stars*". *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*. IX-XXIII.
- Vian, Giovanni. *Il modernismo: la Chiesa cattolica in conflitto con la modernità*. Roma: Carocci, 2012.
- Vittorini, Elio. "Scarico di coscienza". *L'Italia letteraria* I. 28 (13 ottobre 1929): 1. Riedito in *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*. Ed. Raffaella Rodondi. Torino: Einaudi, 1997. 121-126.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: C. Scribner's Sons, 1931.
- Wittmann, Laura. "Omnes velut aqua dilabimur: Antonio Fogazzaro, *The Saint* and Catholic Modernism". *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*. Ed. Luca Somigli and Mario Moroni. Toronto: University of Toronto Press, 2004. 130-166.



L'USCITA DELL'EROE  
DALLA CORNICE DELL'OPERA.  
APPUNTI BACHTINIANI

*Stefania Sini*

*1. Sentimentalismo*

Dal verbale della riunione della cattedra di Letteratura dell'Università della Mordovia svoltasi il 10 ottobre 1958 apprendiamo che «M. M. Bachtin darà alle stampe l'articolo *Il problema del sentimentalismo nella letteratura francese*, 40 cartelle»<sup>1</sup>, mentre il protocollo della seduta del 10 dicembre dello stesso anno informa che «M. M. Bachtin ha raccolto materiali per il lavoro *Il problema del sentimentalismo (sulla storia del realismo critico)*». Di questi lavori annunciati non è stato però rinvenuto nulla nell'archivio di Michail Michajlovič tranne un breve scritto che occupa 5 pagine di un quaderno di scuola vergato a matita, costituito in prevalenza da elenchi di punti programmatici sinteticamente enunciati o rapidamente sbozzati. Il testo, non datato ma collocabile con buona verosimiglianza tra il 1958 e il 1959, rimane inedito fino al 1997, quando esce nel 5 tomo della *Sobranie sočinenij (Raccolta delle opere)* (304-305). Ne diamo qui di seguito la prima traduzione italiana<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Letteralmente 2 *pečatnye listy*: 1 *pečatnyj list* = 40.000 battute. Da parte sua, Sergej Bočarov riferisce di una conversazione svoltasi 20 ottobre 1972 nella quale Michail Michajlovič avrebbe affermato di avere composto un saggio sul sentimentalismo. (Bočarov, *Kommentarij* 613).

<sup>2</sup> Non ci risulta siano state pubblicate traduzioni in altre lin-

### Michail Bachtin, Il problema del sentimentalismo

La sottovalutazione del fenomeno del sentimentalismo nelle dispute in corso sul realismo. Elasticità e indefinità dei confini del sentimentalismo (come anche di tutte le correnti di tale dimensione). Da un lato, trapassa nel romanticismo e in parte si fonde con esso (preromanticismo, roussoismo, romanticismo sentimentale). Dall'altro, si fonde quasi con il flusso del realismo (Dickens, Flaubert, scuola naturale, Dostoevskij). Nonostante questa elasticità dei confini storici, il sentimentalismo nel suo nucleo è un fenomeno perfettamente definito, netto, e in grande misura originale. È un'autentica scoperta. I legami interiori fra le persone. (Marx sullo scambio delle individualità). La famiglia non come cellula economico-sociale. La persona interiore e i legami intimi fra le persone interiori. Il piccolo, debole uomo. La detronizzazione della forza bruta, della grandiosità dell'eroismo (rozzo ed esteriore). Il bambino e lo strambo (sfumature del buffone, l'avvicinamento delle immagini, le corrispondenze metaforiche delle immagini, e non la divisione dei concetti). Elementi del sentimentalismo. Lo stadio idillico-agreste. Lo stadio antico. Il medioevo. Gli idilli del Rinascimento. Il sentimentalismo agreste del XVIII secolo. Il trasferimento del sentimentalismo nella città (sentimentalismo urbano). La concretizzazione storica del piccolo e debole uomo. Il tema della sofferenza. Il valore autonomo e l'autonoma integrità della personalità. Gli animali, le cose e la natura nel sentimentalismo. La natura (e gli animali) non può essere un'immagine in quanto oggetto di sfruttamento. Forme del sentimentalismo: lettera, diario, confessione, monologo interiore, documentarismo ecc. Essenza del sentimentalismo e sue varietà storiche. L'aridità e la sobrietà del realismo borghese.

gue. Tutte le traduzioni seguenti sono mie salvo diversamente indicato.



La lotta con la reificazione, ivi compresa la reificazione esplicativa (causale).

La compassione, il compatimento, la pietà. La ricchezza emotiva. I culti sentimentali, le loro varietà emotive. L'uscita dell'eroe dalla cornice dell'opera. La particolare struttura dell'immagine dell'eroe.

Esaminare gli elementi del sentimentalismo fino ai giorni nostri (fino a B. Brecht)

*Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore* (Amos Comenio).

Il sentimentalismo di Romain Rolland.

La valutazione angusta e dispregiativa del sentimentalismo. La sostituzione del sentimentalismo con la «sentimentalità», prodotto collaterale del sentimentalismo. La sensibilità nella vita, la moda della sensibilità. Ma alla base vi è un particolare approccio profondamente sostanziale alla persona e al mondo (alla natura, agli animali, alle cose). Un approccio che permette di vedere e conferire senso (di fare propri artisticamente) quei lati della realtà che non esistevano per le altre correnti. La rivalutazione delle dimensioni, l'elevazione del piccolo, del debole, del vicino, la rivalutazione delle età e delle condizioni della vita (il bambino, la donna, lo strambo, il povero). La rivalutazione del dettaglio, della piccola cosa, della minuzia, del particolare. Io esisto per l'altro.

Extraterritorialità della persona del sentimentalismo (il bambino, lo strambo, l'accattona <?> ecc.), fuori da questo mondo, fuori dai binari della vita. L'assoluto disinteresse. L'originale filosofia della stramberia. La scuola naturale come varietà del sentimentalismo russo. Interrelazione tra correnti e generi. Influenza dei generi sulle correnti (dell'idillio sul sentimentalismo). La rielaborazione dei generi da parte delle correnti.

Il brano ci pare interessante per due motivi, di ordine teorico l'uno e stilistico l'altro. Innanzi tutto siamo di

fronte a un aspetto poco usuale del pensiero di Bachtin, contrastante con l'immagine invalsa nella tradizione critica che in esso ha visto dominante piuttosto la riflessione sulla comicità e sul riso quali forze decisive per i destini della letteratura moderna, in particolare per la formazione del genere romanzesco. Inoltre queste righe sono caratteristiche della scrittura del pensatore nell'atto del suo farsi, a cominciare dai momenti dell'*inventio*, che ci viene ora mostrata in tutta nitidezza nei fitti quaderni di lavoro di Michail Michajlovič.

Per ciò che concerne il primo punto possiamo osservare come queste riflessioni non rappresentino un caso isolato, ma ricompaiono in altri testi bachtiniani, anch'essi a lungo inediti e venuti alla luce con l'edizione completa delle opere in 7 tomi conclusasi nel 2012 con il tanto atteso volume dedicato al romanzo<sup>3</sup>.

Leggiamo per esempio nelle "Aggiunte e modifiche al *Rabelais*" del 1944:

Oltre alla serietà ufficiale, alla serietà del potere, alla serietà intimidatoria e terrorizzante, vi è ancora la serietà non-ufficiale della sofferenza, della paura, dello spavento, della debolezza, la serietà dello schiavo e la serietà della vittima (che si è separato dal sacerdote). La più profonda (e in buona misura libera) particolare varietà di questa serietà non-ufficiale. La serietà non-ufficiale di Dostoevskij. È questa l'estrema protesta dell'individualità (corporea e spirituale), che ha sete di immortalità, contro il cambiamento e l'assoluto rinnovamento, la protesta della parte contro la dissoluzione nell'intero; sono queste le supreme e più fondate pretese di eternità, di non annientamento di tutto ciò che una volta è stato (la non accettazione del divenire) (81).

<sup>3</sup> Su tutto questo mi permetto di rinviare a Sini, *Premessa e Opere di Michail Bachtin*.

Ecco dispiegarsi un orizzonte diverso dal rutilante euforico cronotopo della festa carnevalesca che a partire dagli anni sessanta ha reso celebre Bachtin in tutto il mondo. Lo stesso possiamo osservare nel progetto di saggio su Flaubert risalente agli anni 1944-1945:

Cogliere l'aspetto più elementare della vita, il suo profetico fenomeno. Il problema della pietà [...]. L'antico problema della pietà (in particolare per gli animali) e la sua profondità. Schopenhauer. È importante la pietà per un minimo biologico di vita. [...]. L'antico problema della pietà; questa è la categoria più scoronata e psicologizzata, addomesticata. Contrapposizione della pietà all'amore (Karamazov). La sua assoluta *non perentorietà* (perciò non vi è posto né per l'illusione né per il disincanto). [...] L'immagine della bestia è il centro incoscio del mondo artistico di Flaubert. [...] L'umanità europea del nuovo tempo ha dimenticato il problema della bestia (così come ha dimenticato molte cose), la bestia non tocca né la coscienza né il pensiero della persona. In un certo qual modo essa ha toccato la coscienza e in particolare il pensiero di Flaubert. [...]

La pietà si rivolge proprio al principio animale nella persona, a qualsiasi «creatura» e alla persona in quanto creatura [...].

La vita elementare e la sua giusta approfondita comprensione. L'innocenza, la purezza, la *semplicità* e *santità* di questa elementarietà (per essa tutto è vicino e tutto è familiare). Accanto all'immagine della bestia si forma l'immagine del bambino. *Un cuore semplice*. L'indifesa innocenza dell'essere elementare, che è *creato*, innocente nel suo «è», non responsabile del proprio essere; non ha creato se stesso e dunque non può salvarsi (bisogna averne pietà e ringraziarlo). È profondamente fiducioso, non sospetta la possibilità del *tradimento* (Mumù che scodinzola) (131-133).

È questa dunque una novità significativa emersa dallo studio degli scritti bachtiniani raccolti nell'edizione critica delle opere: il ridimensionamento del peso complessivo rivestito dal principio comico e dal riso nell'ambito dell'apparato teorico del pensatore. Vi fa da contraltare una serie di fenomeni che nella rappresentazione letteraria spingono in primo piano, come abbiamo letto, il «problema della serietà, del cosmo tragico, dell'amore e della sofferenza, della cultura delle lacrime». Si tratta della «serietà non-ufficiale» «della sofferenza, della paura, dello spavento, la serietà dello schiavo e la serietà della vittima (che si è separato dal sacerdote)» che detronizza «la forza bruta, la grandiosità, l'eroismo (rozzo ed esteriore)», riservando invece un posto centrale alla compassione («*sočuvstvie, sostradanie, žalost*») per la fragilità e lo stupore dell'animale inerme, del «piccolo, debole uomo» in quanto «bambino», «strambo» (*čudak*), «buffone» (*šut*). Questi aspetti antieroiici, patetici, intimistici, sentimentali, 'crepuscolari', dell'esistenza mostrano di acquisire nella teoria del romanzo di Michail Michajlovič e più in generale nella sua poetica teorica e storica un ruolo pari a quello più comunemente riconosciuto all'allegria chiassosa e impudica del carnevale.

Vediamo in tal modo sfarinarsi il luogo comune che identifica il pensiero di Bachtin con una magnifica, euforica festa del popolo in piazza, e ci accorgiamo al contempo di trovarci di fronte a un ulteriore, niente affatto banale, tratto caratteriologico condiviso dal pensatore russo con un grande coetaneo tedesco, anch'egli, fra l'altro, costretto all'esilio, e dall'esilio capace di attraversare secoli e secoli di letteratura: dall'epos al romanzo. La «serietà non-ufficiale» di cui leggiamo in questi scritti di Bachtin non può infatti non richiamare alla mente l'idea auerbachiana del riscatto della vita quotidiana, dell'esistenza dei piccoli e semplici, attraverso la conquista di una piena dignità di rappresentazione: una rappresenta-

zione seria e non confinata al territorio dello stile comico con lo stigma dell'inferiorità esistenziale prima ancora che stilistica.

## 2. *Appunti e compendi*

Sappiamo che i testi compiuti di Bachtin si contano sulle dita di una mano; la maggior parte dei suoi scritti ci è invece restituita allo stato di abbozzi di progetti. Impossibilitato per trentaquattro anni a pubblicare – precisamente dal 1929 al 1963: dalla prima alla seconda edizione della monografia su Dostoevskij – invisibile al pubblico dei dotti, Michail Michajlovič si esprime nelle «forme non-ufficiali di una sorta di diario filosofico» (Bočarov, “Obščaja preambula k komentarijam” 379), di uno zibaldone che descrive il processo del pensiero nel cronotopo dell'*hic et nunc*.

Gli appunti si susseguono rapidi, in una sfilza paratattica con preponderanza dello stile nominale, a marcare un percorso argomentativo costitutivamente lacunoso, dove le intuizioni baluginano improvvise e frequenti per distendersi in enunciati in gran misura sincopati, e dove nomi cognomi titoli episodi sono allusi soltanto di scorcio o taciuti del tutto, i ganci della memoria scavano e intrecciano, le riflessioni si accavallano, gli accostamenti analogici balzano in avanti e all'indietro, girano intorno all'oggetto, lo abbandonano per qualche paragrafo per poi riprenderlo di nuovo, sotto una nuova luce. Sono «testi dallo statuto particolare, [...] aforismi che [...] anche quando si atteggiavano a sentenze definitive e perentorie quel che fanno è *inaugurare* la riflessione. [...] Anche dove coniano risposte, in realtà quel che fanno è: aspettarle» (De Michiel 8). Proprio perché strutturalmente ellittiche queste note sono per definizione ospitali: attendono da parte di chi ora le legge il riempimento

della lacuna, la decifrazione dell'allusione, l'obiezione, l'accordo o il disaccordo. E così noi rispondiamo ora a queste pagine, che «nelle intenzioni autoriali altro non erano che mnemotecniche di un pensiero in costante fermento – nonché, tacitamente, testimonianze sofferte di un pensiero alla perpetua ricerca del suo “interlocutore meritato”» (De Michiel 8)<sup>4</sup>.

Sono innumerevoli le voci, a lui contemporanee o del passato prossimo e remoto, con le quali nei suoi appunti il pensatore interloquisce. Dai taccuini pubblicati emergono importanti notizie che ci aiutano a comprendere meglio la formazione e il profilo culturale di Michail Michajlovič, sottraendolo all'isolamento che la sua vicenda biografica e il contesto storico in cui si è trovato a operare hanno contribuito a disegnargli intorno. La *Raccolta delle opere* rende ora esplicite molte fonti del suo pensiero che in precedenza erano semplicemente congetture e ne dà a conoscere altrettante di cui nemmeno si sospettava. I quaderni bachtiniani sono infatti gremiti non soltanto di lunghi elenchi bibliografici – tracce di letture già svolte o ancora da reperire – ma soprattutto di numerosi riassunti, traduzioni e commenti talora assai estesi di testi in russo e in lingue differenti studiati da Bachtin per oltre quarant'anni. Si tratta di opere letterarie, saggi di critica, teoria e storia della letteratura, scritti filosofici di vario ambito – estetica, etica, epistemologia –, ricerche storiche, linguistiche, filologiche, che mostrano con nitida evidenza l'ampiezza del territorio esplorato dalla riflessione bachtiniana. Un territorio i cui confini possono venire marcati dai nomi esemplari di Leo Spitzer e Max Scheler ('vichianamente', esemplari, potremmo aggiungere, a indicare la feconda osmosi tra filologia e filosofia in atto nel laboratorio dello studioso russo), i

<sup>4</sup> «Interlocutore meritato» (*zaslužennyj sobesednik*), ricorda De Michiel, è termine di Aleksej Uchtomskij, «di Bachtin stesso uno degli “interlocutori meritati”».

volumi dei quali – rispettivamente *Italienische Umgangs-sprache* (1922) e *Wesen und Formen der Sympathie* (1926<sup>3</sup>) – Michail Michajlovič legge con appassionata attenzione e per l'appunto compendia allorché lavora al libro su Dostoevskij del 1929<sup>5</sup>.

Queste molteplici voci di autori-eroi del suo tempo o del passato prossimo e remoto Bachtin nei suoi riassunti non solo trascrive, bensì interroga, sollecita, critica. Intreccia la parola altrui con la propria, incastona il discorso indiretto con quello diretto, frantuma il monologo. Pratica in tal modo il dialogo sul quale nello stesso istante sta riflettendo e di cui sta tracciando la fenomenologia.

I compendi di opere altrui redatti dallo studioso nei suoi quaderni (spesso con l'aiuto della moglie Elena) con amorevole cura ma anche con fretta affannosa – per l'urgenza con cui i libri andavano restituiti dai luoghi dell'esilio e delle successive varie peregrinazioni – ci mostrano dunque come in Bachtin i confini tra la parola propria e quella degli autori trascritti, postillati, commentati, tradotti, spesso vadano (bachtinianamente) a sovrapporsi, intersecarsi, fittamente attorcigliarsi, e come purtuttavia mai si cancellino. L'io e l'altro (l'autore e l'eroe) scambiano sì di continuo fra loro ruoli, connotati e cronotopi (i «punti dell'architettura») potremmo chiosare con il lessico giovanile di *K filosofii postupka*), certamente sanno guardarsi per ore specchiandosi e vedendosi uguali: restano invece comunque immancabilmente separati dalla distanza («trovarsi-fuori», «esotopia», *vnenachodimost'*).

Di che cosa si arricchirà l'evento se io mi fondo con un'altra persona e, invece di due, se ne ha una? Che vantaggio traggo dal fatto che l'altro si fonde con me?

<sup>5</sup> Sui compendi dei volumi di Spitzer e Scheler cfr. Sini Opere di Bachtin sv [I.2.5.]; sugli altri compendi, s.vv. [I.5.20.], [I.6.4.], [I.2.3.], [I.4.(1).8.], [I.4.(2).1.].

Egli vedrà e saprà soltanto quello che io vedo e so e si limiterà a ripetere in se stesso l'assenza di esito della mia vita; meglio che resti fuori di me, poiché in questa sua posizione egli può vedere e sapere ciò che io dal mio posto non vedo e non so e che può arricchire sostanzialmente l'evento della mia vita (Bachtin, "Avtor i geroj" 160, trad. it. 79).

### 3. *Confessioni*

Forme del sentimentalismo: lettera, diario, confessione, monologo interiore, documentarismo ecc. [...] Io esisto per l'altro.

È stato autorevolmente mostrato come le analisi svolte dal giovane Bachtin intorno ai rapporti tra autore ed eroe si accompagnino a un intenso lavoro di studio su Dostoevskij, in vista di una monografia che vedrà la luce solo nel 1929<sup>6</sup>. Le sue pagine di estetica dei primi anni venti evidenziano tracce importanti di questo lavoro, con particolare riguardo ai generi dell'autorendiconto-confessione (*samootčet-ispoved'*) e dell'autobiografia<sup>7</sup>.

L'autorendiconto, scrive lo studioso, costituisce la forma primitiva di oggettivazione estetica, che non è ancora pienamente data a causa delle difficoltà che l'io incontra. Da una parte, «il principio del pentimento dal piano psicologico (rammarico) si trasferisce sul piano

<sup>6</sup> Bachtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*; trad. it., *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1929). Sulle relazioni fra gli scritti filosofici giovanili di Bachtin e il «prototesto» della sua monografia dostoevskiana, cfr. Nikolaev, "Dostoevskij i antičnost".

<sup>7</sup> Su alcuni aspetti contraddittori inerenti al ruolo di Dostoevskij nella teoria estetica de *L'autore e l'eroe*, cfr. in particolare Bočarov "Neiskuplennyj geroj Dostoevskogo" 521-534.



creativo-formale (contrizione, autocondanna)», diventando un principio «che organizza e dà forma alla vita interiore, un principio che instaura una visione di sé» (Bachtin, “Avtor i geroj” 208, trad. it. 127). Dall'altra, tuttavia, l'autorendiconto esige il «puro rapporto solitario di valore con se stesso», un limite che per principio non può essere raggiunto.

Si tratta della medesima impossibilità incontrata dall'autore del testo inaugurale dell'autobiografia moderna. «La connaissance de soi, pour Rousseau», scrive Starobinski, «fait donc appel a deux attitudes extrêmes et opposés: ou bien le moi devient étranger à lui-même, afin de se percevoir en spectateur, comme un objet extérieur; ou bien, au contraire, il cherche à se connaître par sentiment, sans se quitter, grâce à une intuition immédiate qui prévient toute division de la conscience (*L'œil vivant* 219).

Il punto è che in entrambi i casi l'esito sarà fallimentare, come hanno mostrato e ancora mostreranno poeti e filosofi<sup>8</sup>. Ammonisce Kant che l'immediatezza è chimera illusoria: se «percepire un oggetto è sempre percepire un oggetto *così e così*, né è possibile individuare alcunché se non sotto questa o quella determinazione generale, cioè ascrivendolo a questa o quella categoria», «l'occhio innocente sarebbe semplicemente cieco, la mente vergine del tutto vuota» (Brioschi 141), lo stesso vale per il se stesso che si cerca di afferrare *d'emblée*, che non è altro che nulla. E di contro, se lo si lascia prendere corpo, questo io potrebbe cominciare a tendere tranelli su tranelli. «Se voir réflexivement, c'est rencontrer un fantôme, à

<sup>8</sup> A tal proposito Starobinski ribadisce con Sartre (329): «Je ne puis être objet pour moi-même car je suis ce que je suis; livré à ses seules ressources, l'effort réflexif vers le dédoublement aboutit à l'échec, je suis toujours ressaisi par moi». Il passo sartriano pare ben sintonizzato con le affermazioni bachtiniane di *Avtor i geroj*, testimoniando di una *humus* comune di letture e riflessioni, a cominciare dalla tradizione fenomenologica.

la fois proche et jamais rejoint. C'est donc dissiper une précieuse presence: l'on recule dans le néant pur se représenter sa propre existence. Ainsi devient-on l'esclave d'un paraître, que l'on a fait surgir sur une scène imaginaire afin de s'apparaître à ses propres yeux» (Starobinski, *L'œil vivant* 210).

Anche l'io pentito dostoevskiano nel suo tentativo di cogliere se stesso tutt'intero (di «vedersi vivere», per dirla con Pirandello) deve combattere contro l'intrusione del giudizio dell'altro, che è innanzi tutto attività estetica della forma:

Questa lotta con la possibile posizione di valore dell'altro pone in modo particolare il problema della forma esterna dell'autorendiconto-confessione; qui è inevitabile il conflitto con la forma e con lo stesso linguaggio dell'espressione, che, da un lato, sono necessari, ma, dall'altro, sono, per principio, inadeguati, poiché contengono momenti estetici fondati nella coscienza di valore dell'altro (Bachtin, "Avtor i geroj" 209, trad. it. 128).

In effetti, «nessuna riflessione su me stesso può compiermi interamente»: sono ancora vivo, ho il futuro di fronte, non sono ancora concluso, «la parola che io dico su di me non può, per principio, essere l'ultima parola che mi compie», e se non voglio essere ingabbiato in questa ultima parola, il mio rendiconto-confessione non può far altro che affidarsi all'istanza superiore e trasformarsi in preghiera. Tuttavia, scrive Bachtin, «la preghiera è un atto e non un'opera», in cui «la forza organizzatrice dell'io è sostituita dalla forza organizzatrice di Dio» (209-211, trad. it. 129-131)<sup>9</sup>.

Nella preghiera c'è fede e fiducia, restiamo nel mondo

<sup>9</sup> Cfr. quanto scrive Starobinski, in *La relation critique* 116-120, a proposito della presenza di Dio come destinatario delle *Confessioni* di Sant'Agostino.

aperto ma non c'è il dono della forma. Altrimenti può accadere che nel rendiconto-confessione si introduca «un momento di ribellione a Dio e di ribellione all'uomo, il rifiuto di un possibile giudizio divino e umano, e ne risultano toni di astio, sfiducia, cinismo, ironia, sfida [...] una sincerità provocatoria, irritante». Tale, precisa Bachtin: «è la forma che prendono, in Dostoevskij, la confessione e la sincerità di fronte a una persona che si disprezza (quasi tutte le confidenze dei suoi eroi)» (209-212, trad. it. 129-132).

È quanto vediamo accadere ai molti personaggi ribelli dei romanzi dostoevskiani, come per esempio Stavrogin nei *Demoni*, Ippolit nell'*Idiota*, e ancor prima *L'uomo del sottosuolo*, tutti colti nel loro rabbioso parlare di se stessi e nel trovarsi in tal modo a contestare l'ombra incombenente degli altri.

La confessione di Stavrogin, come la confessione di Ippolit e quella dell'uomo del sottosuolo, è una confessione con un tesissimo orientamento verso l'altro, di cui l'eroe non può fare a meno ma che al tempo stesso odia e di cui non accetta il giudizio (Bachtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*<sup>147</sup>, trad. it. 267).

Guardarsi dentro diviene sempre più faticoso. Svanita la già fragile illusione romantica di potersi vedere d'un colpo, in una intuizione che traccia i contorni del sé con baldanzosa sicumera, afflosciatasi la «prosopopea dell'io» di tanti eroi vincenti (Brioschi 53 *passim*), preme ora con urgenza indifferibile la questione della relazione con l'altro, con il perturbante che è dentro e fuori, familiare e non familiare insieme.

Il punto di vista dall'esterno, il suo carattere di eccedenza e i suoi confini. Il punto di vista dall'interno su se stesso. In cosa non possono per principio sovrapporsi l'un l'altro, non possono fondersi. Proprio in questo punto di non coincidenza e non in uno spirito unitario

(indifferente al punto di vista interno o esterno) si compiono gli eventi. L'eterna lite nel processo di autocoscienza tra l'«io» e l'«altro» (Bachtin, “<Ritorika, v meru svoej lživosti...>” 64, trad. it. 45).

Nell'intrico di voci e posizioni assiologiche che gremiscono il corpus dostoevskiano la confessione ha smesso di essere preghiera. Quando Stavrogin giunge dal monaco Tichon per rovesciare al suo cospetto il proprio carico di delitti, dichiara la colpa girando indietro la faccia, in un'espressione di astio che il vecchio *starec* non manca di osservare: «Giacché non vi vergognate di confessare il delitto, perché vi vergognate del pentimento?» (Dostoevskij 657, trad. it. 415).

Lo specchio si rompe, moltiplica i riflessi e li deforma, diviene 'maestro del sospetto'. Dai primi agli ultimi scritti Bachtin tornerà incessantemente su tali questioni, ora riflettendo intorno alla parola dell'io su se medesimo quale esempio di relazione dialogica e interrogandosi intorno ai limiti e alla possibilità stessa della forma autobiografica, ora cercando di delineare i tratti caratteristici e sfuggenti del genere romanzo, nella sua insubordinazione costitutiva, nella sua refrattarietà alle definizioni univoche e compienti – non diversamente, peraltro, dagli eroi in rivolta davanti allo specchio.

L'uscita dell'eroe dalla cornice dell'opera. La particolare struttura dell'immagine dell'eroe.

#### 4. *L'autocoscienza allo specchio. Einfühlung*

Negli appunti del 1961, vergati già pensando alla nuova redazione della monografia su Dostoevskij, scrive Bachtin:

La tesi che tutta l'opera di Dostoevskij è un'unica confessione. In effetti le confessioni (e non una sola confes-

sione) qui non sono la forma del tutto, bensì l'oggetto della raffigurazione. La confessione è mostrata dall'interno e dall'esterno (nella sua incompatibilità).

L'uomo del sottosuolo allo specchio.

Dopo le «altrui» confessioni di Dostoevskij il vecchio genere della confessione è diventato, sostanzialmente, impossibile. Impossibile è diventato sia il momento ingenuo e immediato della confessione, sia il suo momento retorico, sia il momento convenzionale di genere (con tutti i procedimenti e le forme stilistiche tradizionali). È diventato impossibile il diretto rapporto con se stessi nella confessione (dall'autocompiacimento all'autonegazione). Si è rivelato il ruolo dell'altro, alla luce del quale soltanto può costruirsi qualsiasi parola che ci riguardi. Si è rivelata la complessità del semplice fenomeno del guardarsi allo specchio: con gli occhi propri e altrui, l'intersezione degli orizzonti (di quello proprio e di quello altrui), l'intersezione di due coscienze (Bachtin, "1961 god. Zametki" 346, trad. it. 326.).

E molto prima dell'improvviso e tardivo successo, quando ancora è un oscuro professore di provincia tornato dall'esilio, Michail Michajlovič evoca le fondamentali «questioni di autocoscienza e autovalutazione sul piano teoretico e storico (autobiografie, confessioni, immagine dell'uomo nella letteratura, ecc.)», dichiarandone «l'importanza» in riferimento alle «questioni più essenziali della letteratura». «La posizione della coscienza nella creazione dell'immagine dell'altro e dell'immagine di se stessi» rappresenta per Bachtin nientemeno che «il problema cruciale di tutta la filosofia». Risulta perciò necessario «iniziare dall'analisi della posizione primitiva dell'autocoscienza (ma non su un piano storico)» e dunque, ancora una volta, come già in *L'autore e l'eroe*, dallo specchio<sup>10</sup>:

<sup>10</sup> Cfr. Sini. "L'io altrui allo specchio" da cui riprendo alcuni

L'uomo allo specchio. Complessità di questo fenomeno (nell'apparente semplicità). Suoi elementi. Formula semplice: io guardo a me stesso con gli occhi di un altro, mi valuto dal punto di vista dell'altro. Ma al di là di questa semplicità è necessario mettere in luce l'inconsueta complessità delle interrelazioni tra i partecipanti (che risultano essere molti) a questo evento. Esotopia (*vnenochodimost'*) (io mi vedo al di fuori di me stesso). Come è dato il mio aspetto esteriore a me stesso. Frammenti del mio corpo, dati a me direttamente (senza specchio) dall'esterno. Come io mi rappresento quando penso a me stesso. Mi pongo su di una scena, ma non cesso di percepire me stesso in me stesso. Impossibilità di una percezione di se stessi per intero al di fuori di sé, interamente nel mondo esterno, e non sulla *tangente* a questo mondo esterno. Il cordone ombelicale tende a questa tangente. [...] io non posso entrare *tutto* nel mondo, e da questo non posso uscire (andare via) *tutto*. È solo il pensiero che mi localizza interamente nell'essere, ma la viva esperienza non vi crede. Come si risolve questo conflitto tra il pensiero e la viva esperienza, tra il mondo del pensiero, all'interno del quale sono, e il mondo esterno a me, sulla cui tangente mi trovo. Qui c'è conflitto, ma non contraddizione (Bachtin, “<K voprosam samosoznanija e samoocenki...>” 72, trad. it. 16).

In questo conflitto, afferma Bachtin, c'è ingenuità e usurpazione o consapevole accoglienza della relazione che mi lega e da cui, volente o nolente, dipendo:

Dipendenza dall'altro uomo di fronte allo specchio. Restando sulla tangente del mondo, io vedo me stesso interamente situato nel mondo tale quale sono solo per gli altri. Che cosa in me può essere compreso e valutato solo per gli altri. Il mio corpo, il mio viso, quali senti-

passaggi e considerazioni.

menti e valutazioni di me stesso non posso che usurpare agli altri. [...] Questa dipendenza dall'altro (nel processo di autocoscienza e autosignificazione) è uno dei temi fondamentali in Dostoevskij, tale da determinare anche le particolarità formali dell'immagine dell'uomo (73, trad. it. 17).

Ma cercando l'approvazione dell'altro mi sposto nel suo luogo di osservazione, mi trasformo nell'altro, lo incamero in me, mi immedesimo. Vediamo dunque come ancora negli anni quaranta Michail Michajlovič non smetta di fare i conti con la questione dell'empatia che lo aveva impegnato all'inizio del suo percorso teorico<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Ricordiamo che tra gli obiettivi polemici diretti di *L'autore e l'eroe* vi erano i rappresentanti dell'«estetica espressiva», e nella fattispecie i teorici dell'empatia (*Einfühlung*), identificati nei nomi di Friedrich Theodor Vischer, Hermann Lotze, Hermann Siebeck, Robert Vischer, Johannes Volkelt, Wilhelm Wundt, Theodor Lipps, Karl Theodor Groos. Secondo tale corrente, scriveva Bachtin, «l'oggetto dell'attività estetica – le opere d'arte, i fenomeni della natura – è l'espressione di un certo stato interiore e la sua conoscenza estetica è la coesperienza vissuta di questo stato interiore» (137, trad. it. 56). Sull'estetica dell'*Einfühlung*, sulle singole personalità teoriche dei loro precursori o rappresentanti e sulle ferventi discussioni nell'ambito della scuola fenomenologica, cfr. Perpeet. Cfr. le obiezioni mosse a Theodor Lipps, con riferimento, per esempio a *Das Wissen vom fremden Ichen*, mosse da Scheler in in *Wesen und Formen der Sympathie*. Si vedano anche Stein; Pfänder - von Hildebrandt - Geiger - Stein. Per altri testi di Lipps, Groos e altri autori come l'importante Moritz Geiger, cfr. Pinotti; Accornero. Cfr. ancora De Rosa; Scaramuzza; Boella. Come riassume dunque Nikolaj Nikolaev (*Kommentarii* 548-549) «all'inizio del XX secolo “empatia” (*včuvstvovanie*) come principio esplicativo viene applicato 1) nel contesto del problema della conoscenza dell'io altrui, della vita mentale e psichica altrui, e 2) nel contesto dei problemi dell'esperienza dell'opera d'arte». Nikolaev rinvia a numerosissimi studi di area tedesca e russa, tra cui ricordiamo la tradizione dal tedesco di I. A. Davydov di Pfänd-

L'amore verso di sé, la pietà per sé, l'ammirazione per sé sono complessi per composizione e specifici. Tutti gli elementi spirituali dell'amore verso di sé (senza tener conto dell'autoconservazione e così via) sono un'usurpazione del posto dell'altro, del punto di vista dell'altro. Non è che io valuti positivamente il mio aspetto esteriore, bensì io esigo questo dall'altro, io mi metto nel suo punto di vista. Io tengo sempre il piede in due staffe. Costruisco la mia immagine (prendo coscienza di me) contemporaneamente sia a partire da me sia dal punto di vista dell'altro Bachtin, “<Ritorika, v meru svoej lživ-osti...>”<sup>65</sup>, trad. it. 46).

Lo specchio mette in scena sì la dipendenza mia dallo sguardo dell'altro, ma anche la sua, dell'altro, dipendenza dal mio sguardo. Se pure l'altro si vuole vedere per intero non potrà che cercarmi, chiamarmi al suo cospetto, o spostarsi nel mio luogo di osservazione: immedesimarsi in me, diventare me, sebbene per i pochi brevi istanti di un'immagine riflessa. A pensarci bene, la relazione è reversibile, elastica, porosa:

Da un punto di vista «obbiiettivo» esistono l'uomo, la persona, ecc., ma la differenza tra io e altro è relativa: tutti e ognuno sono io, tutti e ognuno sono altro. Analogia con la differenza irrazionale tra guanto destro e sinistro, tra og-

er (1909); la traduzione a cura di Licharevyj di Lipps, *Rukovodstvo k psichologii* [Guida alla psicologia]; l'edizione russa di Lipps, *Ėstetika* (1909). Degno di nota, per un possibile confronto con il pensiero bachtiniano, è inoltre il riferimento alla voce enciclopedica a cura di Vygotskij, *Včuvstvovanie* (1929). Cfr. Vygotskij *Psichologija isskustva* 89-90, 261-262. Nikolaev osserva altresì come attraverso gli scritti di Lapšin, per esempio *Včuvstvovanije* (1903) e *Problema «čužogo ja»* [Il problema dell'«io estraneo»] (1898 e 1910), l'idea di empatia venga recepita in Russia insieme alle nozioni di *animation esthétique* (in russo *èstetičeskoe odučotvorenje*) e *sympathie* proposte da Guyau.



getto e suo riflesso nello specchio» (Bachtin, «<K voprosam samosoznanija e samoocenki...>» 77, trad. it. 18).

### 5. *Confessioni confessate*

«E tuttavia», soggiunge Bachtin, «l'io si sente un'eccezione, l'unico nel mondo (i restanti sono tutti altri) e vive di questa contrapposizione» (77, trad. it. 18): solo in rari momenti di saggezza riusciamo ad astrarre da noi stessi e a collocarci nel punto di vista dell'altro; nella maggior parte della nostra vita, invece, siamo incoercibilmente autocentrati, spesso anche autotelici. Ecco dunque che lo studioso dedica lunghi anni della sua riflessione all'estetica della prima persona, al racconto di sé e alla relazione con l'altro che la informa nelle sue innumerevoli declinazioni. Attraverso campi disciplinari diversi e molteplici oggetti di studio, esamina il rapporto fra autore ed eroe attingendo agli orientamenti teorici che predilige e alle fonti via via disponibili nel contesto storico in cui si trova ad operare. Per esempio, come ricordavamo sopra, mentre sta lavorando alla prima monografia dostoevskiana, tra il 1927 e il 1928 legge e compendia, direttamente in tedesco, l'edizione del 1926 di *Essenza e Forme della Simpatia* di Max Scheler, autore che già conosce e del quale condivide il personalismo, l'attenzione ai valori, la ferma consapevolezza che «la mia parola non è soltanto mia», che la «comprensione è originariamente auto-comprensione e che viceversa, «l'autocomprensione presuppone sempre l'atto di partecipazione della persona all'essere dell'altro» (Machlin 688-689). Come rilevano i curatori degli scritti bachtiniani, già nel 1911 il filosofo tedesco «aveva iniziato a studiare il ruolo dell'«altro» e dello «spettatore», non solo nella percezione reciproca, ma anche nel processo di sviluppo dell'autocoscienza»:

Scheler revoca in dubbio con nettezza la convinzione che la nostra percezione e autopercezione muovano «dall'interno» di un soggetto psicofisico separato, isolato [...]. Distruggendo in tal modo i monologici «idoli dell'autocoscienza» [...] afferma che l'*autocoscienza* di ogni persona sorge e si sviluppa solo con la percezione *reciproca* (emotiva ed estetica); perciò in riferimento allo stesso soggetto la sua coscienza si trova non «dentro» ma «fuori di lui» (692)<sup>12</sup>.

Anche il concetto bachtiniano di «esotopia» sembra costituire un filo che unisce il pensatore russo al filosofo tedesco, il quale si avvale del termine «eccentricità» (*Exzentrizität*) per indicare la posizione emotiva, psicofisica e conoscitiva della persona, come è stato suggerito da Hans Robert Jauss (19).

Vi è poi un altro legame da segnalare, sebbene di ordine diverso. Nei verbali degli interrogatori cui Michail Michajlovič è sottoposto il 28 dicembre 1928 dopo essere stato arrestato per aver preso parte all'attività filosofico-religiosa del circolo *Voskresenie* (Resurrezione) guidato da Aleksandr Mejer, leggiamo le sue parole:

Nell'appartamento di Nazarova ho svolto due relazioni su Max Scheler, filosofo-fenomenologo contemporaneo. La prima relazione era dedicata alla confessione (*ispoved'*). La confessione, secondo Scheler, è l'apertura di sé attraverso l'altro, la quale rende sociale («parola») ciò che aspirava al proprio limite asociale e averbale (il «peccato») ed era un corpo isolato, non vissuto, estraneo nella vita interiore della persona. La seconda relazione riguardava la resurrezione. In sostanza: risorgerà la vita non per essa stessa, ma per quel

<sup>12</sup> Con rinvio a M. Scheler, "Die Idole der Selbsterkenntnis" (1911).

valore che in essa si apre solo con l'amore (Konkin e Konkina 183)<sup>13</sup>.

Ecco che qui Bachtin offre la sua confessione: riconosce di avere parlato pubblicamente di un filosofo con tutta evidenza non gradito nell'Unione Sovietica del 1928. Confessa di avere parlato del problema della confessione. Questo problema è così sbalzato fuori dalla cornice teorica da cui proveniva, quale che essa fosse – estetica, etica, letteraria –, per trasformarsi in materia vivente.

Nel dialogo coatto tra l'intellettuale e i suoi inquisitori «un corpo isolato, non vissuto, estraneo nella vita interiore della persona», «che aspirava al proprio limite asociale e averbale» (il «peccato del pensiero», potremmo in tal caso parafrasare), è divenuto «sociale (“parola”)

Il reo confesso ammette poi di avere discusso di resurrezione e amore, solo grazie al quale la vita può fare ritorno.

Accanto all'ombra insidiosa dentro lo specchio contro cui si ribellano gli eroi di Dostoevskij, accanto al potere di chi interroga estorcendo confessioni, è questa una peculiare forma di alterità ineludibile e ostinata su cui vale la pena di soffermarsi.

## 6. *La geniale novella*

Anche i materiali preparatori a *Problemy poèтики Dostoevskogo* a cui Bachtin lavora negli anni 1961-1963, prima per l'edizione italiana, quindi per quella russa, sono caratterizzati da un incedere franto e sincopato, e,

<sup>13</sup> Come suggerisce Nikolaev, “Problema ‘čuzogo ja’”, «qui Bachtin si riferisce verosimilmente ad alcuni passi (individuati e citati da Nikolaev) al saggio di M. Scheler, “Das Ressentiment im Aufbau der Moralen” (1919).

soprattutto nella loro parte iniziale, spiccatamente dialogico. Si aprono infatti con la menzione di alcuni autori che hanno scritto su Dostoevskij o espresso il loro parere sulla monografia del 1929, come Anatolij Lunačarskij, Viktor Šklovskij, Leonid Grossman e altri. Bachtin discute con loro, si dichiara ora d'accordo, o, correggendo, precisa, distingue. Degna di interesse è la pagina in cui riflettendo sul concetto di polifonia, lo studioso riporta il pensiero di Charles Lalo con il quale si trova in evidente consonanza, pagina che mostra l'aggiornamento in corso delle letture bachtiniane: «ogni opera d'arte è una combinazione di tipo polifonico. Un processo di contrappunto di una struttura con strutture che si trovano su altre superfici, ma nell'ambito di un unico intero» (Bachtin, «<Dopolnenija i izmenenija k 'Dostoevskomu'>» 306). Non mancano poi riferimenti al destinatario della prossima pubblicazione. Notiamo, per esempio, l'annotazione circa l'importanza di una sintetica panoramica della critica intorno alla poetica di Dostoevskij «per il lettore italiano» (306). O ancora: «è necessario introdurre il lettore straniero nel labirinto del romanzo polifonico. Di solito lo si legge come un romanzo monologico, lo si traduce nella lingua del romanzo monologico. Enormi difficoltà di Dostoevskij. Ma lo sforzo e la tensione del pensiero saranno premiati» (308), dove non possiamo non rilevare l'entusiasmo dello scrivente.

Infine l'appunto fulmineo: «La confessione prima della morte ("l'ultimissima parola") nella geniale novella di Boccaccio. La forza terribile dell'inganno» (309), con il riferimento alla storia di *Ser Ciappelletto*<sup>14</sup>. Sappiamo che è questa una novella particolarmente amata da Bachtin, tanto che, come ricordano i biografi (Clark e Holquist 84, trad. it. 431), se la fece leggere in punto di morte. Indicando in tal modo, potremmo supporre, l'uscita dell'eroe dalla cornice dell'opera.

<sup>14</sup> Sulla confessione come «dispositif formulaire» e sul suo ruolo nella novella di Boccaccio *Ser Ciappelletto*, cfr. Sotgiu.

*Bibliografia*

## Scritti di Michail Bachtin

Bachtin, Michail Michajlovič. “K filosofii postupka”. *Sobranie sočinenij*. T. 1. *Filosofskaja èstetika 1920-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 1. Estetica filosofica degli anni venti]. Eds. Sergej Georgievič Bočarov e Nikolaj Ivanovič Nikolaev. Moskva: Russkie slovari. Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003. 7-68.

Ed. it. *Per una filosofia dell'azione responsabile*. Trad. Margherita De Michiel. Lecce: Piero Manni, 1998. Stampa. Poi “Per una filosofia dell'atto responsabile”. Bachtin e il suo Circolo. *Opere 1919-1930*. Ed. Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo, testo russo a fronte. Milano: Bompiani, 2014. 32-167.

---. “Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti”. *Sobranie sočinenij*. T. 1. *Filosofskaja èstetika 1920-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 1. Estetica filosofica degli anni venti]. Eds. Sergej Georgievič Bočarov e Nikolaj Ivanovič Nikolaev. Moskva: Russkie slovari. Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003. 69-263.

Ed. it. “L'autore e l'eroe nell'attività estetica.” *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Ed. Carla Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1987. 5-186.

---. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Leningrad: Priboj, 1929. Ora “Problemy tvorčestva Dostoevskogo”. *Sobranie sočinenij*. T. 2. “Problemy tvorčestva Dostoevskogo”, 1929; *Stat'i o Tolstom*, 1929; *Zapisi kursa lekcij po istorii russkoj literatury, 1922-1927* [Raccolta delle opere. T. 2. “Problemi dell'opera di Dostoevskij”, 1929; Articoli su Tolstoj, 1929; Appunti del corso di lezioni sulla

storia della letteratura russa, 1922-1927]. Ed. Sergej Georgievič Bočarov e Leontina Melichova. Moskva: Russkie slovari, 2000. 5-175.

Ed. it., *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1929). Eds. Margherita De Michiel e Augusto Ponzio. Trad. Margherita De Michiel. Bari: edizioni del Sud, 1997. Poi "Problemi dell'opera di Dostoevskij". Bachtin e il suo Circolo. *Opere 1919-1930*. Ed. Augusto Ponzio, con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo, testo russo a fronte. Milano: Bompiani, 2014. 1053-1423.

---. "Dopolnenija i izmenenija k 'Rable'" [Aggiunte e modifiche al 'Rabelais']. *Sobranie sočinenij*. T. 5. Raboty 1940-ch – načala 1960-ch godov [Raccolta delle opere. T. 5. Lavori degli anni quaranta - inizi degli anni sessanta]. Ed. Sergej Georgievič Bočarov e Ljudmila Arčilovna. Gogotišvili. Moskva: Russkie slovari, 1997. 80-129. Anche *Sobranie sočinenij*. T. 4(1). "Fransua Rable v istorii realizma" (1940). Materiali k knige o Rable (1930-1950-e gg.). Kommentarii i priloženija [Raccolta delle opere. T. 4(1). "François Rabelais nella storia del realismo" (1940). Materiali per il libro su Rabelais (anni trenta-cinquanta). Commenti e appendici]. Ed. Irina L'vovna Popova. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 2008. 681-731.

---. "O Flobere". *Sobranie sočinenij*. T. 5. Raboty 1940-ch - načala 1960-ch godov [Raccolta delle opere. T. 5. Lavori degli anni quaranta - inizi degli anni sessanta]. Ed. Sergej Georgievič Bočarov e Ljudmila Arčilovna. Gogotišvili. Moskva: Russkie slovari, 1997. 130-137.

Ed. it. "Su Flaubert". Trad e ed. Stefania Sini. *Enthymema* 5 (2011): 1-14. Web.

---. "<Ritorika, v meru svoej lživosti...>" (1943). *Sobra-*

*nie sočinenij*. T. 5. *Raboty 1940-ch - načala 1960-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 5. Lavori degli anni quaranta - inizi degli anni sessanta]. Ed. Sergej Georgievič Bočarov e Ljudmila Arčilovna. Gogotišvili. Moskva: Russkie slovari, 1997. 63-70.

Ed. it. "La retorica nella misura della sua falsità". Trad. Stefania Sini. *Appunti degli anni Quaranta-Sessanta*. Eds. Margherita De Michiel e Stefania Sini. *Kamen* 15 (2000): 43-51.

- . " <K voprosam samosoznanija e samoocenki...>" (1944-1945), ). *Sobranie sočinenij*. T. 5. *Raboty 1940-ch - načala 1960-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 5. Lavori degli anni quaranta - inizi degli anni sessanta]. Eds. Sergej Georgievič Bočarov e Ljudmila Arčilovna Gogotišvili. Moskva: Russkie slovari, 1997. 72-79.

Ed. it. "Su questioni di autocoscienza e autovalutazione". Trad. Margherita De Michiel. *Appunti degli anni Quaranta-Sessanta*. Eds. Margherita De Michiel e Stefania Sini. *Kamen* 15 (2000): 16-23.

- . "1961 god. Zametki" [Anno 1961. Appunti]. *Sobranie sočinenij*. T. 5. *Raboty 1940-ch - načala 1960-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 5. Lavori degli anni quaranta - inizi degli anni sessanta]. Ed. Sergej Georgievič Bočarov e Ljudmila Arčilovna. Gogotišvili. Moskva: Russkie slovari, 1997. 329-360.

Ed. it. "Piano per il rifacimento del libro su Dostoevskij". *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Trad. e ed. Carla Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1987. 320-340.

- . "<Dopolnenija i izmenenija k 'Dostoevskomu'>" [*<Aggiunte e modifiche al Dostoevskij>*]. *Sobranie sočinenij*. T. 6. "Problemy poëtiki Dostoevskogo",

1963. *Raboty 1960-ch – 1970-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 6. “Problema della poetica di Dostoevskij”, 1963; lavori degli anni Sessanta-Settanta]. Eds. Sergej Georgievič Bočarov e Ljudmila Arčilovna. Gogotišvili. Moskva: Russkie slovari. Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. 301-367.

- . *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Moskva: Sovetskij Pisatel', 1963. Ora “Problemy poëtiki Dostoevskogo”. *Sobranie sočinenij*. T. 6. “Problemy poëtiki Dostoevskogo”, 1963. *Raboty 1960-ch – 1970-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 6. “Problema della poetica di Dostoevskij”, 1963; lavori degli anni Sessanta-Settanta]. Eds. Sergej Georgievič Bočarov e Ljudmila Arčilovna. Gogotišvili. Moskva: Russkie slovari. Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. 6-300.

Ed. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi, 1968.

- . *Sobranie sočinenij*, T. 3. *Teorija Romana (1930-1961 gg.)* [Raccolta delle opere. T. 3. Teoria del romanzo (anni 1930-1961)]. Eds. Sergej Georgievič Bočarov e †Vadim Valer'janovič. Kožinov. Moskva: Jazyki slavjanskich kul'tur, 2012.

#### Altri scritti

Accornero, Matteo (ed). *Movimento, percezione ed empatia*. Milano – Udine: Mimesis, 2009.

Bočarov, Sergej Georgievič. “Neiskuplennyj geroj Dostoevskogo” [L'eroe irredento di Dostoevskij]. *Sjužety russoj literatury* [Soggetti di letteratura russa]. Moskva, Jazyki russoj kul'tury: 1999. 521-534.

- . “Obščaja preambula k kommentarijam” [Preambolo ge-



nerale al commento]. Michail Michajlovič Bachtin. *Sobranie sočinenij*. T. 5. *Raboty 1940-ch - načala 1960-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 5. Lavori degli anni quaranta - inizi degli anni sessanta]. Ed. Sergej Georgievič Bočarov e Ljudmila Arčilovna. Gogotišvili. Moskva: Russkie slovari, 1997. 379-386.

---. Kommentarii. "Problema sentimentalizma" [Commento. "Il problema del sentimentalismo"]. Michail Michajlovič Bachtin. *Sobranie sočinenij*. T. 5. *Raboty 1940-ch - načala 1960-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 5. Lavori degli anni quaranta - inizi degli anni sessanta]. Ed. Sergej Georgievič Bočarov e Ljudmila Arčilovna. Gogotišvili. Moskva: Russkie slovari, 1997. 613-618.

Boella, Laura. *Sentire l'altro. Conoscere e praticare l'empatia*. Milano: Cortina, 2006.

Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

Clark, Katerina e Holquist, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge (Mass) & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1984.

Ed. it. *Michail Bachtin*, trad. Federico Pellizzi. Bologna: il Mulino, 1991.

De Michiel, Margherita. "Nel laboratorio del pensatore". Michail Bachtin. *Appunti degli anni Quaranta-Sessanta*. Eds. Margherita De Michiel e Stefania Sini. *Kamen* 15 (2000): 7-14.

De Rosa, Maria Rosaria. *Theodor Lipps: estetica e critica delle arti*. Napoli: Guida, 1990.

Dostoevskij, Fëdor Michajlovič. "Besy". *Sobranie soči-*

- nenij v 15 tomach*. [Raccolta delle opere in 15 tomi]. T. 7. Leningrad: Nauka, 1990. 520-697.
- Ed. it. *I demoni*. Trad. Alfredo Polledro. Torino: Einaudi, 2004.
- Geiger, Moritz. "Wesen und Bedeutung der Einfühlung". *Bericht über den XIV Kongreß für experimentelle Psychologie in Innsbruck vom 19. bis 22. April 1911*. Ed. Friedrich Schumann. Leipzig: Barth, 1910. 29-73.
- Grossman, Leonid Petrovič. *Put' Dostoevskogo* [Il cammino di Dostoevskij]. Leningrad: Brokgauz-Efron, 1924.
- Guyau, Jean-Marie. *L'art du point de vie sociologique*, Paris: F. Alcan, 1889.
- Konkin, Semën Semënovič e Konkina, Larisa Semënovna. *Michail Bachtin. Stranicy žizni i tvorčestva* [Pagine della vita e dell'opera]. Saransk: Mordovskoe knižnoe izdatel'stvo, 1993.
- Jauss, Hans Robert. *Zum Problem des dialogischen Verstehens. Dialogizität*. Ed. Renate Lachman. Munich: Fink, 1982. 11-24.
- Lalo, Charles. "Préface". Jacques Gustily Kraft. *Essai sur l'esthétique de la prose*. Paris: J. Vrin, 1952.
- Lapšin, Ivan Ivanovič. "Včuvstvovanije". *Enciklopedičeskij slovar' Brogkaus - Efron*, Sankt Peterburg, 1903.
- . *Problema "čužogo ja" v novejšej filosofii* [Il problema dell'"io altri" nella recente filosofia] (1898). Sankt Peterburg: Senatskaja tipografija, 1910.
- Lipps, Theodor. "Das Wissen vom fremden Ichen". *Psychologische Untersuchungen I* (1907): 697-722.
- . *Ėstetika. Filosofija v sistematičeskom izloženii* [La filosofia in esposizione sistematica]. Trad. S. Il'in.

Sankt Peterburg: 1909.

Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič, "O 'mnogogolosnosti' Dostoevskogo. Po povodu knigi M. M. Bachtina *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*" [Sulla "polifonia" di Dostoevskij. Riguardo al libro di M. M. Bachtin *Problemi dell'opera di Dostoevskij*]. *Novyj mir* 10 ottobre 1929: 159-209.

Machlin, Vitalij L'vovič. "K perevodu konspekta knigi M. Šelera" [Per la traduzione del riassunto del libro di M. Scheler]. Bachtin, *Sobranie sočinenij*. T. 2. "Problemy tvorčestva Dostoevskogo", 1929; *Stat'ja o Tolstom*, 1929; *Zapisi kursa lekcij po istorii ruskoj literatury, 1922-1927* [Raccolta delle opere. T. 2. "Problemi dell'opera di Dostoevskij", 1929; Articoli su Tolstoj, 1929; Appunti del corso di lezioni sulla storia della letteratura russa, 1922-1927]. Ed. Sergej Georgievič Bočarov e Leontina Melichova. Moskva: Russkie slovari, 2000. 680-694.

Nikolaev, Nikolaj Ivanovič. "Dostoevskij i antičnost" kak tema Pumpjanskogo i Bachtina (1922-1963)" ["Dostoevskij e l'antichità" come tema di Pumpjanskij e Bachtin]. *Voprosy literatury* 3 (1996): 115-127.

---. Kommentarii. "K filosofii postupka" (s.v. "Èstetičeskoe vživanje" [immedesimazione estetica]). *Sobranie sočinenij*. T. 1. *Filosojskaja èstetika 1920-ch godov* [Raccolta delle opere. T. 1. Estetica filosofica degli anni venti]. Eds. Sergej Georgievič Bočarov e Nikolaj Ivanovič Nikolaev. Moskva: Russkie slovari. Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2003. 548-554.

---. "Problema 'čužogo ja' v filosofii M. M. Bachtina" [Il problema dell' "io altrui" nella filosofia di M. M. Bachtin]. Sankt Peterburg. In stampa.

Perpeet, Wilhelm. "Historisches und Systematisches zur

- Einfühlungsästhetik". *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1966): 193-216.
- . *Vvedenie psichologiju* [Introduzione alla psicologia]. Trad. I. A. Davydov. Sankt Peterburg: Kn. Sklad «Provincija», 1909.
- Pfänder, Alexander, von Hildebrandt, Dietrich, Geiger, Moritz e Stein, Edith. *La persona: apparenza e realtà. Testi fenomenologici (1911-1933)*. Ed. Roberta De Monticelli. Milano: Cortina, 2000.
- Pinotti, Andrea, ed. *Estetica e empatia*, Milano: Guerini e Associati, 1998.
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943.
- Scaramuzza, Gabriele. *Estetica monacense. Un percorso fenomenologico*. Milano: Cortina, 1996.
- Scheler, Max. "Die Idole der Selbsterkenntnis" (1911). *Vom Umsturz der Werte: Der Abhandlungen und Aufsätze zweite durchgesehene Auflage*, 2-er Bd. Leipzig: 1923.
- Ed. it. "Gli idoli della conoscenza di sé". *I valori della vita emotiva*. Ed. Laura Boella. Milano: Guerini e Associati, 1999.
- . "Das Ressentiment im Aufbau der Moralen". *Vom Umsturz der Werte*, 1-er Bd. Leipzig: 1919.
- . *Wesen und Formen der Sympathie* (1922). Bern: A. Francke Ag Verlag, 1973.
- Ed. it. *Essenza e Forme della Simpatia*. Ed. Laura Boella. Trad. Luca Oliva e Silvia Soannini. Milano: Franco Angeli, 2010.
- Sini, Stefania. Introduzione. "Opere di Michail Bachtin". *Moderna* 16 (2014): 215-304.
- . "L'io altrui allo specchio: estetica della prima persona

nel pensiero di Michail Bachtin e dintorni". *Lo specchio, il doppio, la guerra: l'identità sdoppiata. Poetiche a confronto*. Ed. Massimo Lucarelli e Michele Mastroianni. Novara: Edizioni dell'Orso, 2016. 43-61.

Šklovskij, Viktor Borisovič. *Za i protiv. Zametki o Dostoevskom* [Pro e contra. Note su Dostoevskij. Moskva: Sovetskij pisatel', 1957.

Sotgiu, Antonio "Boccace et les formulaires pour les confesseurs: Le cas de la nouvelle de Sir Chapelet". *La formule au Moyen Age*. Eds. Olivier Simonin, Caroline de Barreau. Turnhout: Brepols Publishers 2016. In stampa.

Spitzer, Leo. *Italianische Umgangssprache*. Bonn-Leipzig: Kurt Schroeder, 1922.

Starobinski, Jean. *L'œil vivant. Corneille, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*. Édition augmentée. Paris: Gallimard, 1999.

---. *La relation critique*, Édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 2001.

Stein, Edith. *Zum Problem der Einfühlung* (1917). München: Kaffke, 1980.

Ed. it., *L'empatia*. Ed. Michele Nicoletti. Milano: Franco Angeli, 1986.

Vygotskij, Lev Semënovič. "Včuvstvovanie" [Empatia]. *Bol'saja sovetskaja ènciklopedija* [Grande enciclopedia sovietica] T. 13. Moskva: 1929. 660-661.

---. *Psichologija isskustva*, 2-e izd. [Psicologia dell'arte, II ed.]. Moskva: Isskustvo, 1968. 89-90, 261-262.

Ed. it., *Psicologia dell'arte*. Prefazione di Aleksej Nikolaevič Leont'ev. Ed. Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov, trad. Agostino Villa. Roma: Editori Riuniti, 1972.



*I SEGRETI DI MILANO,*  
FELTRINELLI EDITORE

*Giovanna Rosa*

1954: *Il dio di Roserio*, pubblicato nei «Gettoni» Einaudi, segna l'esordio letterario di Giovanni Testori.

1958: *Il dio di Roserio* apre *Il ponte della Ghisolfia*, il primo volume dei *Segreti di Milano*, editi da Feltrinelli.

In poco meno di un lustro, lo scrittore di Novate Milanese compie un percorso articolato, ricco di abbozzi, prove e ripensamenti, il cui esito finale prevede un inedito progetto narrativo: nel passaggio da casa Einaudi alla «Biblioteca di letteratura» curata da Bassani, prende corpo il tentativo originale di 'romanzizzare' lo scenario metropolitano. Seguirne le tappe aiuta a mettere a fuoco questioni nodali, tuttora irrisolte, della civiltà letteraria contemporanea: l'affrancamento testoriano dalle tendenze dominanti nella prosa del secondo dopoguerra si intreccia al paradosso costitutivo della modernità, e della sua rappresentazione, in una città che, dai tempi dell'Unità ad oggi, continua ad assolvere il ruolo di capitale, economica e intellettuale del paese, senza mai concedersi alle 'grandi narrazioni'<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Questo carattere è diventato permanente, come un segno di riconoscimento, di un doppio modo d'esser capitale, in antagonismo o in alternativa. Con mai scemata attrattiva e fino a tempi recenti» (Portinari 281). Chiariscono il volto bifronte della moderna civiltà ambrosiana Spinazzola, «Scrittori, lettori ed editori nella Milano fra le due guerre»; Rosa, «Il romanzo di

A premessa dell'indagine vi è il riconoscimento dell'alto tasso di novità che caratterizza il ciclo dei *Segreti*. Come sottolinea Giovanni Raboni, nella Prefazione al primo tomo delle *Opere*:

Che il più instancabile sperimentatore della letteratura italiana di questi decenni sia stato uno scrittore che a nessuno (e meno che a tutti, si capisce, a lui stesso) è mai venuto in mente di definire o considerare "sperimentale" può sembrare una contraddizione o un paradosso. (VII)

Il poeta delle *Case della Vetra* ha ragione, a patto, però, di sciogliere preliminarmente l'apparente paradosso: rifiutata l'ultratraddizionale equiparazione fra sperimentalismo e avanguardia, è tempo ormai di accantonare anche la prospettiva critica che fa coincidere l'innovazione delle 'soluzioni formali' con l'area delle scelte stilistiche, circoscritte, magari, ai confini dell'espressionismo novecentista.

Sul declinare degli anni cinquanta, Testori sviluppa la sua «ricerca inesausta» (Raboni VIII) non solo e non tanto nell'elaborazione di una prosa mista di lingua e dialetto, ma nella revisione delle morfologie di genere<sup>2</sup> della narratività distesa. Chi scrive i primi due volumi dei *Segreti*, *Il ponte della Ghisolfà* e *La Gilda del Mac Mahon*, e li pubblica presso la neonata Feltrinelli, si pone il problema di dare rappresentazione intera alle dinamiche contraddittorie dello sviluppo milanese, nella stagione del boom economico. In quest'ottica, estranea alle pregiudiziali ideologiche e attenta all'orizzonte d'attesa,

una mitologia in crisi: Bontempelli Gadda Testori”.

<sup>2</sup> «Ogni volta che parliamo di generi, facciamo riferimento ad aspetti diversi dell'opera: temi e strutture formali, tipi di destinatari e modalità di rapporto con il pubblico, progetto individuale e tradizione» (Brioschi 81).



acquista risalto la funzione mediatrice assolta dalle collane editoriali<sup>3</sup>: l'opzione compositiva del ciclo romanzenesco insedia l'opera testoriana nell'«illustre tradizione lombarda» a cui appartengono, per nascita o adozione, quegli autori che, accomunati da un «tragico spasimo», danno vita, nel corso di oltre un secolo, alla «costante antropologica milanese»<sup>4</sup>.

*1. Dai «Gettoni» di Vittorini alla feltrinelliana «Biblioteca di letteratura»*

Come di consueto, è Vittorini a scrivere la presentazione del *Dio di Roserio*, per i «Gettoni»: l'insistenza sulla provenienza «pittorica» del giovane autore corrobora la rivendicazione dell'infinita «varietà del realismo» che, in quest'opera d'esordio, punta a mostrare «quale

<sup>3</sup> «Con questo recupero dei generi si è riabilitata anche la legittimità del continuo, della collana, della serie, dunque di tutte quelle istituzioni letterarie proprie dell'editoria moderna. [...] All'editoria spetta così una funzione di mediazione che non si limita affatto ad una semplice mediazione economica: si tratta piuttosto di una mediazione culturale che coinvolge diversi interessi di lettura e di poetica», in un gioco costante fra «letterarietà e leggibilità» (Schulz-Buschhaus 58-59).

<sup>4</sup> «Si viene fuori dunque da questa illustre tradizione lombarda vecchia di due o tre secoli, e che ha radici anche più indietro, nel cuore della regione più civile del nostro Paese» (Arbasino, *L'Anonimo Lombardo* 443). «Però, sotto sotto, quel tragico spasimo: quel conflitto implacabile fra le due anime della Lombardia – illuminismo cosmopolita e scientificizzante, delirante romanticismo melodrammatico – ostinatamente riproposto dal tormentoso Genius Loci in un assordante contesto di «lavrà» e «danè» a ogni successiva generazione letteraria, fino a diventare una “costante antropologica milanese”... ma sempre al di qua del Livre, dell'Oeuvre, della “realizzazione”» (Arbasino, Nota introduttiva IX).

grande carica di vitalità animale abbiano ancora gli uomini, indipendentemente da ogni scopo, e che razza di calore animale, di aflore animale, possano ancora mettere fuori»<sup>5</sup>.

La genesi della «via» testoriana è individuata nella «terra ben concimata in cui tiene le radici: la provincia contadina che si stende dalla barriera Nord di Milano in direzione del lago di Como». Certo, la terribile sterzata, con cui nella corsa delle «Milanesi» il campione Dante Pessina atterra il gregario Consonni, avviene su una curva delle sponde lariane, ed il traguardo dell'«Olona», dove la folla festante lo acclama «dio di Roserio», sta oltre i paesi di Nerviano e Rho. Eppure, la sottolineatura vittoriniana della «vitalità» e dell'«aflore animale», d'origine terrigna, che prorompono senza scopo né interesse, avvia un fraintendimento critico, di lunga durata, che offusca l'elemento di maggior originalità dell'opera.

L'ansia del ciclista di arrivare primo, anche a prezzo di una mascalzonata delittuosa, si alimenta delle tensioni agonistiche che pervadono la civiltà milanese, nella fase germinale dello sviluppo neocapitalistico e il testo ne valorizza lo sfondo di modernità: Pessina lavora alla pompa di benzina alle porte dell'Autostrada, dove sfrecciano le Giuliette dell'Alfa Romeo e sui muri delle case

<sup>5</sup> «Non per nulla egli viene alla narrativa dalla pittura. Nato nel 1923 e laureato in lettere, ha dipinto per diversi anni, poi s'è occupato di critica d'arte, lavorando a rivalutare la pittura lombarda, specie del seicento» (Vittorini, *I risvolti dei Gettoni* 103). Il risvolto dei «Gettoni» non solo viene ripreso nella bandella dell'edizione Einaudi dei Coralli (n. 269), 1971, ma la scelta della prima versione, diversa da quella feltrinelliana del *Ponte*, è motivata e avvalorata in nome della stessa ottica 'pittorica': «Lo si ripubblica ora, certi come siamo che ha conservato intatta la sua "fragranza", da quadro di pittore "primitivo", con quel tanto di spontaneità e di consapevolezza che questo genere di pittura, come il Testori critico e storico dell'arte sa, comporta».

fanno bella mostra di sé i manifesti pubblicitari dei primi prodotti del consumo di massa, Binaca, Rossi e Cinar. Le radici della cultura testoriana affonderanno pure nella terra ben concimata dei campi, recuperata magari anche attraverso la pittura del Seicento lombardo, ma la rappresentazione del *Dio di Roserio* ricava forza espressiva dall'ancoraggio tenace ed esibito all'atmosfera convulsa e contraddittoria di quel 'miracolo' economico che esplose con spietata urgenza nell'hinterland milanese.

Dal n. 35 dei «Gettoni» al *Ponte della Ghisolfia*, n. 3 della collana feltrinelliana, passano cinque anni, durante i quali Testori prosegue nei suoi «geniali investimenti» (Raboni X) narrativi, fino ad approdare al ciclo dei *Segreti di Milano*. A disegnare la traiettoria di questo percorso, in cui deviazioni scarti e riscritture coinvolgono soprattutto le varianti di genere, sono le carte autoriali e il ricco paratesto delle opere.

A partire, ovviamente, dal libro iniziale. Nel risvolto di copertina del *Dio*, Vittorini già anticipa «un secondo romanzo che dovrebbe avere per titolo *il Brianza*» (*I risvolti* 104).

Nella lettera a Calvino, l'altro *editor* della casa torinese, Testori conferma e rilancia il progetto:

*Il dio di Roserio*, dovrebbe essere il primo di una serie di circa dieci racconti lunghi, che vorrei intitolare *Racconti milanesi*, di cui il secondo che ho già finito e che spero di dare a Vittorini entro il prossimo mese riprende una figura che si vede alla fine di questo primo, dalla quale prende il titolo, che è *Il Brianza*. (Lettera a Calvino del 18 ottobre 1954, in *Il dio di Roserio* 2002, 150)

Le due dichiarazioni consuevano, ad eccezione della diversa etichetta di genere: la struttura del *Dio di Roserio*, per Vittorini, è ascrivibile al campo della narrativa romanzesca, giusta la strategia editoriale della collana

che puntava ad uno sperimentalismo anti-neorealista, in nome della «contaminazione di due letture equivoche, Verga e i realisti nordamericani, riversata come un modello di secondo grado sui più giovani epigoni» (Portinari 279)<sup>6</sup>.

Di quel «modello», il più accreditato presso l'élite dei detentori del gusto d'allora – e forse non solo d'allora –, poco o nulla interessava al giovane esordiente milanese: nel momento in cui intraprende l'attività di narratore, Testori è sì tentato dall'«eterno problema del realismo italiano» (Portinari 279)<sup>7</sup>, ma non patisce cedimenti né verso la tradizione verista né, tanto meno, verso le cadenze lirico-sentimentali del paradigma dominante in casa Einaudi.

Ecco perché nella lettera a Calvino, scritta alla vigilia del *Dio*, l'autore, al contrario di Vittorini, parla di una «serie di racconti», il cui «ritmo» di pubblicazione è cadenzato in sequenza e su tempi serrati. Dopo *il Brianza*,

il terzo, che ho abbastanza in testa, *La Niagara del Mac Mahon* (Mac Mahon è una via lunghissima di Milano, che porta dal Monumentale alla periferia di Villapizzone); la protagonista è una ballerina del varietà; poi verrà il quarto, e spero, entro il '56 il quinto. Il ritmo che ho in testa io sarebbe di due all'anno. (cit. in *Il dio di Roserio* 2002, 149-150)

Di lì a poco, la ballerina lascia il passo alla Gilda, protagonista indiscussa del secondo volume dei *Segreti*: intanto, la ricorrenza editoriale abbandona il progetto

<sup>6</sup> Per il critico, «la prima ambiguità sta nel fatto che Vittorini e Pavese non sfuggono alla lezione ermetica, realizzando un realismo lirico-sentimentale» (279).

<sup>7</sup> In un saggio del 1957 Testori specifica: «questa la realtà: questo il terreno: una realtà e un terreno che pur minacciati da forze, ronzii e paure, restano sempre una realtà e un terreno concretamente storici» (*Realtà e natura* 58).

dei *Racconti milanesi*, anticipato a Vittorini e Calvino, e si cala, avviluppandosi in altre misure narrative, entro l'orditura complessa di un ciclo romanzesco. Nel 1957, quando riprendono i contatti con Einaudi, Testori propone non il già preannunciato «racconto lungo, *Il Brianza*», ma un nuovo libro, *Il ponte della Ghisolfà*.

L'accoglienza non è delle più entusiastiche. Scrive Vittorini a Calvino: «Vero che il Testori non ti piace per niente? Dimmi perché e per come. Io ho delle perplessità a riguardo [...] ma trovo che lo si legge di fiato e che, sommato tutto, è vitale» (cit. in Mangoni 732).

Al di là delle perplessità di Vittorini, ancora incline ad apprezzare l'antica «vitalità», e delle confermate «avversioni decisissime» di Calvino, è il mutamento di strategia compositiva ad allontanare Testori dalla casa torinese e a spingerlo verso Feltrinelli: *I segreti di Milano* sono cosa diversa dai *Racconti milanesi* e stanno in buona compagnia con gli altri volumi della «Biblioteca di letteratura» diretta da Bassani. Nel 1958, *Il Ponte della Ghisolfà* (n. 3) è seguito a ruota dal *Gattopardo* (n. 4); l'anno successivo, in accoppiata stretta, escono *La Gilda del Mac Mahon* (n. 10) e *L'Anonimo Lombardo* (n. 11); senza dimenticare *Il Dottor Živago*, pubblicato nel 1957 fra gli stranieri della «Narrativa». Certo, per autori così difformi è arduo trovare una cifra testuale unitaria; meno difficile individuarne il minimo comun denominatore, nell'allineamento di una collana, coerentemente integrata nel progetto culturale e letterario dell'editore di via Andegari:

Esistono libri necessari [...] Nell'universo delle scritture occidentali esiste un genere, una cosa letteraria, che si chiama romanzo. Lo scrivono, lo leggono, lo comprano...Io faccio l'ipotesi che non sia né tutto morto né tutto vivo, ma che certi romanzi siano morti e altri vivi: quelli vivi sono necessari. (Feltrinelli, intervista alla rivista *King* del 1968, cit. in Cesana 185)

Si è aperta una nuova stagione per la narrativa italiana: ha come sfondo Milano, la città che guida lo sviluppo neocapitalistico di produzione e consumo, ivi compresa la filiera dell'industria culturale: in questo orizzonte di modernità, sono i romanzi i «libri necessari» che misurano il «grado di civiltà di un Paese»<sup>8</sup>. Testori ne è un protagonista esemplare, sia nel vivace momento d'avvio, sia, come vedremo, nella fase precocissima del tramonto.

Fra il 1958 e il 1961 Giovanni Testori viene pubblicando nella "Biblioteca di letteratura" i suoi *Segreti di Milano*. Sono anni decisivi. Testori ha in mente la sua "commedia umana" [...] È così certo della saldezza del progetto che ogni volume è ordinato progressivamente in numeri romani, come se l'autore ne prevedesse lo sviluppo e l'articolazione strutturale. La scena è quella di una città che si sta trasformando<sup>9</sup>.

A cui fa eco la dichiarazione autoriale: «Scrivevo i *Segreti di Milano*, un ciclo di libri che, ne ero convinto, mi avrebbero impegnato per tutta la vita. Come Balzac con la *Commedia umana*» (*Segreti* 790).

*I segreti di Milano* costituiscono un «ciclo di libri» impegnativo e di lunga gittata, teso a confluire, come

<sup>8</sup> «Da qui a dieci anni il panorama culturale italiano, il grado di civiltà del nostro Paese, dipenderà anche e in larga misura, da cosa, anche nel campo della letteratura di consumo, gli italiani avranno letto». Così nella Prefazione scritta nel decennale di fondazione della Casa editrice, per la *Guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli* (Milano 1965).

<sup>9</sup> È la nota, a firma di Carlo Feltrinelli, premessa all'edizione Giovanni Testori, *I segreti di Milano* (ed. Fulvio Panzeri. Milano: Feltrinelli, 2012): «Ora *I segreti di Milano* tornano nel catalogo Feltrinelli, dove sono nati». In realtà i numeri non sono romani, ma arabi.

attestano anche le carte manoscritte, nella più ampia *Commedia Lombarda*:

Per venire ai libri, per ora, essi si raccolgono tutti sotto un solo titolo, che è generale e comprensivo: *I segreti di Milano*; non è tuttavia escluso che, più avanti [...] esso diventi quello che penso definitivo, di *La commedia Lombarda*; la materia è talmente vasta che un'esistenza basta appena per cominciare. Tuttavia ai primi tre volumi già usciti: *Il ponte della Ghisolfà* (Feltrinelli 1958), *La Gilda del Mac Mahon* (Feltrinelli 1959) e *la Maria Brasca* (Feltrinelli, 1960) che è una commedia, posso aggiungere il quarto, *Il fabbricone*, che sarà un romanzo e che uscirà entro la fine dell'anno<sup>10</sup>. (Testori, cit. in Accrocca 408)

La ricerca di Testori è davvero inesausta e ambiziosa, forse anche troppo: il disegno si rivela ben presto «imperquisibile», e la crisi degli anni sessanta tutto travolge<sup>11</sup>. Ma in questa breve stagione di fervido 'sperimentalismo generico', lo scrittore si impegna a individuare un paradigma narrativo capace di romanizzare la civiltà milanese e le sue febbrili dinamiche di espansione e progresso: occorre passare dalla misura del racconto, a orditura lineare e conclusa, ad una serie di testi che compongano un «ciclo interminabile» a intrecci multipli, in cui le relazioni fra i personaggi creano una rete fitta di incontri e scontri, lotte e conflitti. I modelli prescelti sono entrambi ad alto tasso romanzesco: il primo è esplicitamente dichiarato: «come Balzac con la *Commedia*

<sup>10</sup> Fulvio Panzeri commenta i diversi piani d'opera, con le variazioni d'ordine che si susseguono nel biennio 1959/1961, in "Note ai testi" 1279-1285.

<sup>11</sup> Nel segnalibro che accompagna la pubblicazione dei *Trionfi*, nella collana «Poesia» di Feltrinelli, 1965, si legge: «il 1960 è per Testori un anno di crisi: lo scrittore riscopre il teatro [...] e con il teatro la crisi del linguaggio e dei moduli narrativi».

*umana*»; il secondo è alluso con efficacia immediata nel titolo: *I misteri di Parigi* di Eugène Sue sono diventati *I segreti di Milano*. Se la monumentale opera balzachiana è richiamata per la sfida temeraria che i protagonisti, dal Pessina al Brianza dalla Wanda alla Gilda, lanciano, come Rastignac, alla città di cui vogliono conquistare agi e ricchezze, la tensione melodrammatica del *feuilleton* trapassa dalla zone oscure dei vicoli miserevoli all'interiorità opaca di chi abita nei quartieri della Bovisa e del Giambellino. I roveli dei personaggi testoriani sono ben altrimenti scandalosi e indecenti: sulla capitale morale del XX secolo incombe il peso non di intrighi misteriosi ma di segreti inconfessabili, prima di tutto a se stessi.

## 2. L'«interminabile ciclo a intrecci multipli»

La «saldezza» progettuale, ricordata da Carlo Feltrinelli, è resa immediatamente evidente dal paratesto dei due volumi usciti nel '58 e nel '59: le copertine del *Ponte* e della *Gilda*, disegnate da Albe Steiner<sup>12</sup>, sono a colori forti, di grande impatto; l'esibita indicazione del numero dichiara la sequenza scandita dei *Segreti*; l'indice allinea un numero uguale di racconti, venti; l'Avvertenza d'autore chiarisce le connessioni interne e esterne.

Ad apertura del *Ponte*:

Questi racconti, dei quali solo alcuni son qui direttamente conclusi mentre i più verranno ripresi e portati

<sup>12</sup> La raccomandazione di Bassani a Steiner per *Il ponte della Ghisolfia* – «la copertina del libro di Testori... Si tratta di un libro eccezionale, sotto ogni punto di vista» (lettera del 29 marzo 1958), è citata da Zanantoni, che ricorda: «la collana era anche un caso, forse unico tra le molteplici realizzazioni di Steiner per Feltrinelli, di collaborazione tra il direttore di collana e il grafico» (351).



avanti nelle raccolte successive, formano la prima parte d'un disegno ampio e complesso, una sorta di lungo e praticamente interminabile ciclo a intrecci multipli. [...] per facilitare il lettore a collegare le vicende, soprattutto in vista delle continuazioni...

La nota introduttiva della *Gilda* replica e rafforza:

Come per la prima raccolta, anche per questa seconda mi par doveroso avvertire il lettore che la più parte dei racconti non si conclude qui, ma attende d'esser ripresa e portata avanti nelle raccolte successive. [...] sarà il lettore ad avvertir per primo come il tornare dei personaggi e il riprendersi delle vicende risulti, nell'insieme, assai più complesso di quanto io stesso non abbia qui potuto indicare e come esso vada diventando di volume in volume pressoché imperquisibile.

Il patto narrativo, che chiama in causa direttamente il lettore, suggerisce una fruizione continuata e seriale, capace di individuare i nessi sotterranei e gli 'agganci' testuali con cui, nei due libri, il narratore organizza la materia in ampie arcature. I venti racconti sia del *Ponte* sia della *Gilda* sono distribuiti con un ordine sintagmatico che esalta le zone di confine. Ad aprire e chiudere sono testi che «possono esser letti a sé» e che si rimandano per rifrangenza speculare e contrastiva: al trionfo del *Dio di Roserio* corrisponde lo sconforto amaro dello *Scopo della vita*; lo struggimento dolente dell'Agnese, in *Far la serva a Milano*, fronteggia la spalvalderia vittoriosa dell'"atomica" del Mac Mahon. In questo «disegno», compatto e insieme scontornato, al racconto incipitario è affidata una marcata funzione di soglia, con palese valore paradigmatico: se *La Gilda del Mac Mahon* irradia, sin dal titolo, una luce di prorompente vitalità, *Il dio di Roserio*, recuperato dai «Gettoni», inaugura *Il ponte*

della *Ghisolfa* per la sua esemplarità di cellula germinale dell'intero ciclo. Sempre dall'Avvertenza del 1958:

...ho creduto necessario ristampare, in un'edizione del testo assai rielaborata, "il dio di Roserio", uscito nei "Gettoni", Einaudi, Torino 1954; esso rappresenta infatti di quel ciclo l'anello iniziale.

In incipit dei *Segreti di Milano*, la vittoria del Pessina non solo costituisce il primo anello della catena d'intrecci multipli, ma indirizza il percorso di lettura, chiarendo subito il *focus* della narrazione: l'ansia spasmodica del corridore di abbandonare una condizione di miseria economica ed esistenziale è dettata dal desiderio incoercibile di partecipare ai riti di un 'miracolo' che garantisce a tutti successo e benessere. I protagonisti sono coloro a cui il boom promette l'uscita dai margini soffocanti di una periferia che va ben oltre la dimensione socio-urbanistica: riuscire a farcela significa innanzitutto cancellare la puzza di benzina, l'oppressione della catena di montaggio, «col suo gregge monotono e stridulo» ("Aspetta e spera", in *Gilda* 133), il pendolarismo faticoso delle Nord o della tratta Giussano-Milano, l'avvilimento delle corse mattutine nella nebbia, la vendita del proprio corpo per un amore mai corrisposto. La sfida con la città è ineludibile; la strada che conduce verso piazza Diaz, i portici della Galleria, i caffè di San Babila sono cosparsi di ostacoli e sbarramenti, ma non ammettono inibizioni o remore; e il narratore lo sa. Al pari delle gare ciclistiche o dei combattimenti sul ring, anche l'attraversamento dello spazio fantasmatico, tra Cairoli e il Duomo, dove la Giovanna si illude di incontrare l'Enea, l'ortolano di Vimercate, implica una lotta feroce, un corpo a corpo da cui esce un solo vincitore: impossibile sfuggire alla prova, perché lo sforzo della conquista, indotto dalle dinamiche collettive, germina dall'interiorità più riposta, dalla vita-

lità delle pulsioni indomabili dell'io. Peccato che il successo sia un padrone più brutale del ras, più subdolo dei benestanti borghesi che frequentano i locali del centro, più spietato degli amanti sfruttatori che chiedono sesso e soldi, senza nulla ricambiare. Da questo intreccio, in cui l'energia idiosincratca delle passioni incondite alimenta, intensificandola, l'ambizione di mobilità sociale, il ritratto della Milano del boom acquista uno spessore di totalità originalmente esaustivo:

*I segreti di Milano* mostrano, con abbagliante evidenza, fino a che punto l'avvento della modernità sia caratterizzato dall'affermarsi del valore del successo [...] uno degli aspetti più interessanti dei racconti di Testori sta proprio nella profondità con cui egli mette a fuoco l'importanza dei valori del successo nella società di quegli anni e nella società urbano-industriale tutta. (Turchetta 100).

Per organizzare il ciclo a intrecci multipli, Testori si avvale di una inusuale strategia compositiva: sul piano macrostrutturale, la concatenazione di tessere narrative, legate da incastri rimandi e rilanci, costruisce un reticolo di relazioni in cui la vicenda del singolo – poco importa se il campione della Vigor, il bell' «Apollo» di Vialba, lo sfigato «con l'orecchio destro più lungo del sinistro» (“Sotto la pergola”, in *Ponte* 109) o la prostituta somigliante a Rita Hayworth – prende risalto sullo sfondo della comunità di appartenenza che, rinominandoli, dà a tutti loro un riconoscimento pubblico (il dio, il Brianza, il Ciulanda, la Gilda, il ras, il Sinatra), e insieme, commentandone fatti e fattacci, vittorie entusiasmanti e miserevoli fughe, li promuove alla ribalta di una cronaca cittadina, accesa di tramonti infuocati e brillanti luci del varietà, ma anche illividita da lampi bui come la pece.

Ne emerge un affresco metropolitano, unico in quegli anni: gli anelli concentrici della mappa cittadina, che si

diramano dalla «Fabbrica del Duomo», oltre «il Parco, Il Sempione e l'Arena», fino alla «faraonica» (“Sì, ma la Masiero...”, in *Gilda* 220) Stazione Centrale, cui giungono dal Sud «Rocco e i suoi fratelli»<sup>13</sup>, si intersecano con i percorsi che, partendo dagli immediati dintorni della Brianza, laghi compresi, si innestano, integrandosi, entro i viali e le circonvallazioni esterne: il ‘cronotopo della milanesità’ poggia su un reticolo a maglie larghe e nodi stretti, costruito grazie all’equilibrio bilanciato di spinte centrifughe e moti centripeti. Vi corrisponde, nella microstruttura del singolo ciclo, l’abilissimo gioco di giunture e salti, connessioni e sfasature, spesso segnate da slittamenti di voce e prospettiva, che alimenta un *continuum* diegetico, unitario e discreto: a governarne la distribuzione, nella misura diversa dei racconti e dei capitoletti, è una norma ossimorica di coerenza disomogenea, di dissipazione compatta.

Architrave dei primi due *Segreti* il rapporto di sintonia dissonante fra il narratore e le sue figure *factae*. A raccontare è uno che si sente fratello in cruccio di tutti i suoi personaggi: appartenente anch’egli alla grande Milano, come loro ne patisce il fascino attrattivo e insieme il timore di perderci l’anima; dei suoi ragazzi apprezza il vigore fisico, molla prima del riscatto sociale; ne condivide la sfrontatezza impunita con cui si esibiscono sul ring e nei festini dei borghesi corrotti; ma anche la costanza tenace che, a compenso dello scarso atletismo, li vede frequentatori assidui del varietà di Dapporto e la Masiero. Alle sue indomite donne, soprattutto, concede il privilegio dell’autenticità incoercibile dell’eros oblativo e disinteressato.

Da questo osservatorio posto a una distanza variabile, ma sempre orientata, chi racconta può indagare

<sup>13</sup> È il titolo del celebre film di Luchino Visconti, ispirato al «ciclo del ras», su sceneggiatura fra gli altri di Suso Cecchi d’Amico e Vasco Pratolini, presentato alla Mostra di Venezia nel 1960.

rimpianti ambizioni e pentimenti, senza alcuna spocchia di superiorità intellettuale, senza presunzione di eticità imperturbabile, solo attento a rappresentare il segreto che stringe, spesso fino allo spasimo soffocante, «vitalità» e «coscienza». Vale per l'intera schiera di questi aspiranti al successo ciò che Testori dichiara, presentando con spudorata sincerità il personaggio di Maria Brasca: «mi basta che la vitalità sia più forte della sua coscienza» (cit. in Panzeri, "Note ai testi" 1278)<sup>14</sup>.

La prevalenza attribuita alle tensioni euforiche, a fronte dei moti di responsabilità coscienziale, può sconcertare, e certo fu la vera ragione di scandalo presso il pubblico dei benpensanti; e tuttavia, in quel nodo di energia rappresentativa sta il fulcro intorno a cui ruota l'intero disegno sotteso ai *Segreti*.

Il narratore del *Ponte* e della *Gilda*, pur godendo di un'onniscienza intrusiva, esibita soprattutto nella gamma molteplice dei procedimenti enunciativi, rifiuta le pose di giudice che emette sentenze di condanna o di assoluzione. Resocontista partecipe di «ricordi e rimorsi» – così suona il titolo di un racconto del ciclo dell'Enrica nel *Ponte* – non conosce timbri censori neanche davanti alle azioni più riprovevoli: alla «sterzata» contro il Consonni, posta in incipit, seguono ricatti stupri incesti aborti e così via di oltraggio in oltraggio contro l'umanità più indifesa. Al lettore, a cui la narrazione offre il materiale per sciogliere i segreti delle confessioni affidate ai «pensieri nella notte» (racconto in quindicesima posizione del *Ponte*) o ai «pensieri fra due stanze» (penultimo racconto della *Gilda*) spetta il verdetto ultimo: un verdetto problematico, spesso indicibile, perché attinge la profondità di una

<sup>14</sup> Maria Brasca è «sorella della Gilda del Mac Mahon, l'indimenticabile *putain au grand coeur*... Ritroviamo, in lei, lo stesso coraggio, lo stesso entusiasmo sensuale, la stessa disposizione quasi fanatica a stare dalla parte della vita» (segnalibro della *Maria Brasca*, Feltrinelli 1960).

coscienza tormentata, bilicata fra l'autocompiacimento per la vittoria, non solo quella agonistica, e la consapevolezza di averla ottenuta rompendo i patti di convivenza e infranto le norme elementari di fratellanza.

Il coinvolgimento di chi legge è tanto più conturbante in quanto la cessione di sovranità diegetica ai personaggi evita effetti di straniamento deformante, o peggio, di estraneità aristocraticistica: lo slittamento costante fra la parola dell'io narrante e i contorcimenti espressivi di chi s'interroga, s'accusa e si autoassolve, grazie alle forme del soliloquio o dell'indiretto libero, punta ad una complicità equivoca, che non conosce catarsi alcuna.

Sul piano propriamente linguistico, le cadenze polifoniche e la varietà dei punti di vista intessono un ordito testuale che riecheggia, nelle più diverse sfumature e intonazioni, la lingua di una *koinè* imbastardita, che trapassa dal dialetto all'italiano, conservando tracce dell'iddioletto gergale, spesso triviale e osceno. L'aggroviglio pullulante delle voci monologanti, tuttavia, non rischia mai l'opacità, anzi: la scrittura di Testori privilegia le arcature lineari di una sintassi franta, d'immediatezza paratattica, che enfatizza i timbri melodrammatici della protesta e della bestemmia. D'altronde, la provocazione dello scandalo può scuotere il pubblico ambrosiano solo se rispetta i criteri di una leggibilità modernamente spregiudicata, capace di tradurre sulla pagina gli aggrovigli della psiche più elementare.

Questa la vera sfida sperimentale dei *Segreti*: lontanissimo da ogni sociologismo deterministico di stampo naturalista<sup>15</sup> e coerentemente estraneo al canone dell'im-

<sup>15</sup> «... oggi si osa ancora credere che un operaio non possa commettere un delitto, se non affrettandosi a rintracciarne le ragioni sociali, ambientive, politiche. [...] legare quel delitto alla complessità di tutte le ragioni (che sono quelle sociali, ambientive e politiche, ma che sono anche quelle che affondano nelle viscere dell'esistenza) sembra significhi screditare una classe.

personalità verista, Testori vuol dare conto della corposità romanzesca dei fatti economici, delle dinamiche dell'inurbamento migratorio dal sud, dei conflitti di ceto e di classe, a partire dalla trascrizione, prossima al turgore espressionistico, che gli accadimenti quotidiani producono nella mente e nel cuore degli indifesi, di tutti coloro, cioè, che agli assalti urticanti del 'miracolo' economico non possono né sanno opporre argini di cultura e coscienza:

alla rappresentazione diretta dei fatti Testori preferisce di gran lunga la loro evocazione coscienziale, nel raccoglimento solitario della sera, prima di prendere sonno. La materialità brutta dei fatti non ne viene elisa, ma risulta soggettivizzata, per sottoporla al vaglio febbrile dei risentimenti profondi dell'io. [...] le passioni possono arroventarsi sino al delirio, in un doppio gioco nel quale il singolo soggetto è nello stesso tempo vittima e carnefice di se stesso. (Spinazzola, *Metamorfosi del romanzo sociale* 72)

Nel marasma dell'esistenza, è davvero arduo cogliere «lo scopo della vita» (racconto che chiude *Il ponte*), massime per coloro che, vincitori come il Pessina, diventano nel contempo vittime e carnefici di se stessi.

### 3. *Una polifonia romanzesca*

L'esperimento narrativo dei *Segreti* poggia sulla scelta di un'intonazione capace di riecheggiare la sintonia discorde tra le voci del narratore e delle sue figure *fictae*: una polifonia che, traendo forza dal progetto di roman-

[...] Lo scredito vero consiste nel fare come se quella classe non avesse in sé la capacità, la forza, la ricchezza e l'autonomia per sostenere un simile gesto. La verità sta proprio nel contrario: e la Storia è lì a provarlo» (Testori, intervista a *Mondo Nuovo*).

zizzare la metropoli, ne scandisce il ritmo diegetico, oltre che l'andamento stilistico. Siamo ad uno dei punti più controversi della strategia compositiva di Testori, troppo a lungo schiacciata o sull'impasto linguistico o sul riuso delle tecniche di teatralizzazione<sup>16</sup>: elementi, certo, presenti nella tessitura del *Ponte* e della *Gilda*, ma privi di quella funzione strutturale che organizza la compagine ampia del ciclo a intrecci multipli.

Ancora una volta, per chiarire la direzione del percorso di genere che conduce ai *Segreti*, conviene partire dall'«anello iniziale», da quel *Dio di Roserio* che, trasmissando dai «Gettoni», apre il primo volume feltrinelliano.

La riscrittura del testo edito da Einaudi nel '54 è dettata non solo e non tanto da un'esigenza di illimpidimento elocutivo, volta a ridurre il 'meticcio' dialettale del *milanes arious*, infarcito di scurrilità sguaiate, per adeguare il dettato ad una norma di *medietas* condivisa<sup>17</sup>. Nel passaggio al *Ponte*, Testori opera soprattutto sul piano del montaggio e dell'orditura enunciativa: 'sconcia' la narrazione, cancellando di netto il primo capitolo, interamente occupato dal monologo delirante del Consonni. È una scelta audace, al limite della provocazione ideologica e a prezzo di una perdita secca: l'abrasione della potente carica di originalità espressiva sottesa all'allucinazione visionaria e singultante che investe chi comincia a leggere<sup>18</sup>. Per l'autore dei *Segreti*, è, nondimeno, una

<sup>16</sup> La riscrittura del *Dio*, per Panzeri, «toglie un'ipotesi 'teatrale' assai suggestiva», che anticipa «le scelte future dello scrittore» («Note ai testi» 1274). Cfr. anche Ambrosino, *Da Guernica a Roserio, in bicicletta*.

<sup>17</sup> Cfr. Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei*.

<sup>18</sup> Se Raboni ne sottolinea il «valore nettamente inaugurale, di folgorante e dirompente rivelazione» (IX), Italo Calvino aveva lamentato un iniziale sconcerto: «Devo dirLe che specie nei primi capitoli ho avvertito una certa difficoltà alla lettura per via di quella tecnica dei ritorni della fine dell'episodio a



‘sconciatura’ necessaria: il campione della Vigor in tanto rappresenta l’anello iniziale del ciclo in quanto è figura esemplare dei ragazzi dell’hinterland, pronti a gareggiare nella competizione della vita, senza scrupoli né rimorsi di coscienza: l’urlo, prossimo alla blasfemia che i fan lanciano al traguardo della «Milanesi», deve affattare anche il lettore, che pure conosce il gesto di slealtà vigliacca con cui è stato atterrato il gregario, e il cui ricordo, ossessivamente martellante, è stato schiacciato nella volata finale, al pari di una buccia di limone. L’acconsentimento alla acclamazione festante della folla che deifica l’atleta, di mestiere benzinaio, è possibile, tuttavia, a patto di non aver mai incontrato, se non nei notturni rovelli mentali del protagonista, il povero ebete. Nel libro del ’54, la voce del Consonni suona alta e candidamente idiota: il vaneggiamento franto e farneticante, privo di ogni filtro enunciativo, è intriso di un pathos così colpevolizzante da inchiodare il campione a un’onta d’infamia senza remissione: la vittoria nasce macchiata dal sangue di una mascalzonata che perverte coscienza e dignità. La norma sociale che ingiunge di competere al limite delle forze, tutto travolgendo, anche il compagno che ti tira la volata, ha fatto strame dei principi di giustizia dettati dal Vangelo ma anche dal senso elementare d’umanità. Nel *Dio di Roserio*, versione «Gettoni», l’apoteosi deificante del finale si tramutava in un’istruttoria che, appellandosi all’intera collettività ambrosiana, chiedeva una sanzione accusatoria per chi aveva regolato la condotta di gara su quegli stessi diktat che il boom economico a tutti imponeva. Impossibile costruire su questo ossimorico patto di lettura il disegno ampio e complesso dei *Segreti*. Meglio

mezzo del racconto. Dapprincipio non ci capivo niente, e credevo che la colpa fosse della mia ignoranza ciclistica: questo tizio che tutti i momenti gli prendono la faccia in mano e gliela sollevano, e tutti i momenti sembra che caschi e invece è sempre in piedi... » (Lettera del 16 febbraio 1954, in *Calvino* 123).

sacrificare lo splendido monologo del Consonni, per sperimentare una progressione narrativa regolata dalla coesione dissonante che il gioco polifonico fra narratore e personaggi costruisce entro le maglie dell'imperquisibile disegno. Nell'orditura compattamente frantumata del *Ponte* e della *Gilda*, se il reticolo degli intrecci multipli compensa le spinte centrifughe e le fughe prospettiche delle vicende, la calibratura di voci e punti di vista riconduce ad un focus unitario le vicende esistenziali e i rovellii introspettivi. A garantire il difficile equilibrio fra frammenti e totalità, empatia e criticismo, è la demiurgia equivoca del narratore che, pur cedendo autonomia ai pensieri irriflessi dei protagonisti, non abdica mai al ruolo di regia e di montaggio: senza mai lasciare soli i suoi personaggi, ne orienta il resoconto discorsivo, in una crucciosa chiamata di responsabilità rivolta all'io leggente. Quando ad accamparsi al centro della scena sono le invettive e le bestemmie di chi denuncia lo scandalo supremo di un destino che impone sottomissione degradante e impossibili rivincite, l'architettura dei *Segreti* vacilla: è il passaggio di genere a segnare il primo, irriducibile cedimento dell'intero progetto: il terzo e il quarto volume, usciti nel 1960, sono opere a impianto teatrale – le scandalose *Maria Brasca* e *Arialda* –, che non conoscono alcuna mediazione o filtro narrativo. *Il fabbricone* (1961) conferma, *a contrariis*, la conclusiva imperquisibilità dell'affresco metropolitano<sup>19</sup>. Qui l'or-

<sup>19</sup> *Il fabbricone. 5. I segreti di Milano*, marzo 1961; la data indicata ad apertura del testo è 21 agosto 1959, p. 7, a testimonianza che la scrittura del romanzo si intreccia alla sceneggiatura dell'*Arialda*. Nel segnalibro di quest'ultimo volume, il quarto dei *Segreti*, oltre al rigetto di ogni censura e di ogni tentativo di «speculazione sullo scandalo», l'editore sottolinea il raccordo stretto con «il romanzo ancora inedito e ugualmente tragico a cui lo scrittore di Novate Milanese ha posto fine nell'autunno scorso».

ditura specificamente romanzesca, perché tale è l'ultimo libro feltrinelliano, esibisce una compagine unitaria solida, grazie ad un artificio compositivo esterno: l'edificio in cui tutti abitano e a cui tutti tornano sconfitti. Sembra il recupero della *Folla* di Paolo Valera, che aveva aperto il XX secolo. È lo stesso Testori a denunciare il deficit di narratività, opponendo le due modalità della scrittura:

Faccio sempre più fatica a pensare narrativamente. Il nucleo narrativo nasce in un suo modo, completamente diverso. Una vicenda, quando viene in mente come teatro, addio... o per fortuna. Una cosa però è certa: salta il tessuto narrativo: salta, dico, all'origine. Penso al romanzo; ma nei suoi confronti mi sento in crisi. (cit. in "Cronologia" XXVI).

Con consapevolezza lucida, Testori riconduce l'interruzione del ciclo dei *Segreti* ad un ribaltamento dell'iniziale tipologia di genere e, quindi, ad un diverso rapporto con i fruitori: «pensare narrativamente» una visione di società entro cui comporre un «tessuto», sintagmatico e paradigmatico, di rapporti e conflitti storici, che un io narrante governa indirizzando l'inclinazione di lettura del pubblico elettivo. Altra e opposta, la strategia teatrale che postula l'isolamento esacerbato dell'unico protagonista in scena: «Mi pare quasi certo che il punto di partenza del teatro (e quindi il suo punto di caduta e di arrivo) sia il personaggio solo; il personaggio monologante» (Testori, "Il ventre del teatro" 96).

Nessuna progressione d'intrecci multipli, nessun sistema di relazioni attanziali, meno che mai un montaggio di sequenze narrative con ritmo alterno, cadenzato sulla prospettiva variabile e sulla polifonia di voci. La «visceralità» magmatica del monologo teatrale, che «tenta di verbalizzare il grumo dell'esistenza», non consente dialogo né con un «deuteragonista» in scena, né,

tanto meno, con lo spettatore, sollecitato a sprofondare «nella melma, nel pantano iniziale»<sup>20</sup>, dove s'annullano istinti vitali e sussulti di coscienza. Nella coincidenza di parola e *verbum*, Testori brucia ogni visione di socialità condivisa, sia pure aggrovigliata nel «nodo-scorsoio» di questa città «Sconciata. Epperò bellissima» e il progetto di romanizzare Milano «si strozza» (Testori, “La mia Milano” 155).

*Nebbia al Giambellino*, il testo che, per Panzeri, «idealmente chiude» il ciclo dei *Segreti*, resta nel cassetto<sup>21</sup>.

Nel frattempo, con sintomatica e forse emblematica coincidenza, in casa Feltrinelli i «libri necessari» non sono più i romanzi: chiuse le collane di Bassani, a orientare i progetti editoriali di via Andegari è lo sperimentalismo neovanguardistico del Gruppo '63.

### *Bibliografia*

Accrocca, Elio Filippo. *Ritratti su misura di scrittori italiani*. Venezia: Sodalizio del libro, 1960.

Ambrosino, Paola. *Da Guernica a Roserio, in bicicletta*. Milano: Cusl, 2003.

Arbasino, Alberto. *L'Anonimo Lombardo*. Milano: Feltrinelli, 1959.

---. Nota introduttiva. *Vita di Alberto Pisani*. Di Carlo

<sup>20</sup> «Verbalizzare il grumo di esistenza; far sì che la carne si rifaccia 'verbo' per verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione, di bestemmia» (Testori, “Il ventre del teatro” 99)

<sup>21</sup> Ne dà conto Fulvio Panzeri che, con un'interpretazione e datazione, su cui concorda anche Giovanni Raboni, lo pubblica come testo conclusivo nel volume delle *Opere/1. Nebbia al Giambellino* era uscito postumo da Longanesi nel 1995.

- Dossi. Torino: Einaudi, 1976.V- XV
- Baldelli, Ignazio. *Varianti di prosatori contemporanei*. Firenze: Le Monnier, 1965.
- Brioschi, Franco. *Elementi di teoria letteraria*. Milano: Principato, 1984.
- Calvino, Italo. *I libri degli altri*, Torino: Einaudi, 1991.
- Cesana, Roberta. *Libri necessari. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*. Milano: Unicopli, 2010.
- Guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli*. Milano: Feltrinelli, 1965.
- Mangoni, Luisa. *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- Panzeri, Fulvio. "Cronologia". *Opere/I*. Di Giovanni Testori. XV-L.
- . "Note ai testi". *Opere/I*. Di Giovanni Testori. 1265-1290.
- Portinari, Folco. "Milano". *Letteratura Italiana Einaudi. Storia e geografia. III. L'età contemporanea*. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1989. 221-288.
- Raboni, Giovanni. Prefazione. *Opere/I 1943.1961*. Di Giovanni Testori. Ed. Fulvio Panzeri. VII-XIV.
- Rosa, Giovanna. "Il romanzo di una mitologia in crisi: Bontempelli Gadda Testori". *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*. Milano: BUR, 2015. 280-313.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich. "Editoria ed evoluzione dei generi". *Il sistema letterario nella civiltà borghese*. Milano: Unicopli, 1999. 49-65.
- Spinazzola, Vittorio. "Scrittori, lettori ed editori nella Mi-

- lano fra le due guerre". *La modernità letteraria*. Milano: Faam-il Saggiatore, 2000. 76-92.
- . *Metamorfosi del romanzo sociale*. Pisa: ETS, 2012.
- Testori, Giovanni. *Il dio di Roserio*. Torino: Einaudi, 1954.
- . "Realtà e natura". *Paragone-Arte* 85 (gennaio 1957).
- . *Il ponte della Ghisolfia*. Milano: Feltrinelli, 1958.
- . *La Gilda del Mac Mahon*. Milano: Feltrinelli, 1959.
- . *La Maria Brasca*. Milano: Feltrinelli, 1960.
- . *L'Arialda*. Milano: Feltrinelli, 1960.
- . *Il Fabbricone*. Milano: Feltrinelli, 1961.
- . "Il ventre del teatro". *Paragone-Letteratura* 40 (giugno 1968).
- . *Il dio di Roserio*. Torino: Einaudi, 1971.
- . *Il dio di Roserio*. Milano: Mondadori, 2002.
- . "La mia Milano". Milano: Mondadori, 2002. 153-161.
- . *Opere/1 [1943.1961]*. Ed. Fulvio Panzeri. Milano: Bompiani, 2008.
- . *I segreti di Milano*. Ed. Fulvio Panzeri. Milano: Feltrinelli, 2012.
- Turchetta, Gianni. "Lo spasma dello spirito e lo spasma della materia". *I segreti di Milano di Giovanni Testori. Milano da Leggere*. Ed. Barbara Peroni. Ufficio scolastico della Lombardia: Milano, 2005. 88-102.
- Vittorini, Elio. *I risvolti dei Gettoni*. Ed. Cesare De Michelis. Milano: Scheiwiller, 1988.
- Zanantoni, Marzio. *Albe Steiner*. Milano: Unicopli, 2013.

IL LAVORO DELLA MENTE E DELLE EMOZIONI.  
EFFETTI DI LETTURA NELLA POESIA DI CAPRONI  
FRA *IL MURO DELLA TERRA* E *RES AMISSA*

*Bruno Falchetto*

«La vita? Ma la vita è azione, è stare sempre sul filo. È la caccia, non importa se a spettri. “Non sono, con me stesso, / ancora solo”, ho detto in una poesia che amo molto. Ecco, credo sia in questo la vita»

Giorgio Caproni, *Credo in un Dio serpente*

*1. Poesia da usare*

Comincio dal Caproni recensore, dal Caproni che legge poesia altrui. L'intervento su *Nel magma* di Luzi (*La Nazione*, 10 marzo 1964) si apre con un primo giudizio sintetico, formulato sull'onda di un'esperienza di lettura appena ultimata, quasi ancora in corso. Sono poco più di cinquanta pagine, «ma non ci vuol molto a capire, o perlomeno a sentire grazie all'intensità e alla profondità dell'emozione che i fogli suscitano dalla prima lettura» che ci si trova di fronte a «una di quelle “operette” risolutive non solo della carriera di un poeta» ma della ricerca letteraria «d'un'intera epoca» (*Scatola* 172). La comprensione nasce legata all'emozione, la valutazione critica prende forma nel vero impatto con il testo, in quella lettura in cui il lettore competente – il lettore delle riletture – è più vicino al lettore comune.

L'esemplificazione potrebbe proseguire, con tanti altri passi, per esempio con l'apertura dell'articolo dedicato a *Osteria flegrea* di Gatto: «Non ho mai dimenticato l'emozione che mi diede, tanti anni fa, il mio primo incontro con la poesia di Alfonso Gatto». L'emozione oggi «riprovata intatta» in virtù di quel suo «immediato entrar nel sangue e nel respiro del lettore anche se è una poesia tutt'altro che facile e “musicale” nel senso più ovvio» (*La Nazione*, 6 settembre 1962; poi in *Scatola* 153-154).

Già in uno dei primi scritti critici, ragionando del libro d'esordio di Luzi, Caproni indica con forza il cardine dell'attività letteraria nell'interazione fra il testo e chi ne fruisce, in quell'«ideal commercio fra opera e lettore» che può stabilirsi soltanto se il testo sa destare la «simpatia di chi legge»<sup>1</sup>. E il ruolo centrale del lettore è altrettanto evidente nelle considerazioni di poetica che lo scrittore formula dagli anni quaranta agli anni ottanta. Per Caproni scrivere è sempre scrivere per qualcuno, è un atto che presuppone un pubblico, è un gesto di comunicazione profonda, di scambio coinvolgente. Lo conferma il materiale delle similitudini a cui ricorre per indicare sinteticamente il poeta, per descriversi, per suggerirci la sua accezione dell'essere uno che scrive poesie. È il mondo dei lavori a fornirle. Il poeta di Caproni è un artigiano, un architetto, un minatore, anche, semplicemente e decisamente, un «regolatore del traffico» («Il quadrato della verità», in *La Fiera Letteraria*, 27 febbraio 1947; poi in *Scatola* 20). Le immagini sono il segno di un piacere dell'opera fatta bene, curata nel dettaglio, rifinita minutamente, anche quando si intenda

<sup>1</sup> «Oggi mi commuove quel caproncello poco più che ventenne e ancora tutto impaniato nella sua provincia genovesarda, che con tanto “professorale sussiego”, e così malato di chechite acuta balbetta di una barca appena uscita dal porto», così il poeta in una lettera del 1983 all'amico Luzi (Luzi e Caproni 63; il passaggio citato a testo è nella recensione di *La barca* apparsa in *Il popolo siciliano* il 29 novembre; Luzi e Caproni 64).



darle una forma fortemente irregolare, percorsa dal vuoto, e dicono di un'avversione radicale per la retorica, per ogni tipo di trampolo artistico. Ma in prima istanza questo repertorio figurale vuole porre in evidenza la «funzionalità» del discorso poetico, la natura di «utensile» del testo letterario, come dichiarava in maniera perentoria il titolo di un articolo del 1948<sup>2</sup>. Uno strumento adatto alla manutenzione dell'identità, a tenere viva l'abitudine a guardare e scavare in noi stessi, a percorrere le più intime gallerie dell'anima e percepire a fondo l'impatto del corpo nel mondo.

I suoi scritti di riflessione mostrano un'attenzione ricorrente alle disposizioni di lettura, agli specifici abiti sociali di ricezione, con le loro capacità di favorire o ostacolare la vita della parola letteraria. Proprio le attitudini percettive hanno un posto importante nell'esempio della cornetta del rancio sostituita per un giorno dal clarino, con cui ha accompagnato più volte le sue osservazioni sulle specificità del linguaggio poetico. Quando suona il clarino, tutti riconoscono il segnale e corrono a prendere la gavetta, ma la risposta a quel suono insolito non è affatto uguale in tutti: per «chi amava ascoltare quel segnale non soltanto come pura e semplice informazione secondo un codice acustico, ma anche come modulazione musicale, o meglio come effetto prodotto dalle due cose» è chiaro, conclude Caproni, che la sostituzione non può essere indifferente. L'esperimento mentale accompagna le considerazioni celebri, e varie volte ribadite e rimodulate nei decenni, sugli «armonici» generati dalla poesia, delle quali mi preme sottolineare un passaggio:

In poesia (come del resto in musica o in pittura o in qualsiasi altra espressione artistica) non si tratta tanto di capire ma di sentire e, perciò, una volta sentito, di capire davvero con una profondità (o altezza) infinitamente superiore a quella in cui avrebbe potuto inabissarci (o

<sup>2</sup> «Versi come utensili», in *Mondo operaio*, 25 dicembre 1948.

innalzarsi) il più logico dei discorsi logici: cioè non si tratta tanto di apprendere delle idee esplicitamente dette, ma di provare emozioni e sentimenti capaci, semmai, di suscitare tali idee “che non sono state dette”. (“Poesia chiara e oscura”, in *La Fiera Letteraria*, 22 settembre 1957; poi in *Scatola* 29).

Il punto di vista è inequivocabilmente quello del lettore e il senso si può condensare così: lo specifico della poesia è il suo essere un discorso che permette, insieme, di *capire e sentire* (anzi di sentire e capire); è il suo essere un’esperienza condotta secondo una modalità duplice, dinamica e contraddittoria. L’effetto del testo poetico è di innescare in chi legge la risonanza di armonici emotivi e argomentativi al tempo stesso (*Scatola* 31), che permettono di sperimentare l’apertura, l’intensità e l’incompletezza dell’esistenza.

Nel Caproni lettore che racconta le opere potenti, meglio capaci di toccare a fondo il destinatario, ricorre insistentemente il campo lessicale della tensione. Segnalo solo un indice particolarmente penetrante e specifico della percezione di qualità nelle sue riflessioni di lettura, il termine «vibrare»; propongo un unico esempio per tutti, dalla lettera a Luzi su *Primizie del deserto*: «non so dirti quanto io vibri a ogni tua parola, proprio nelle corde mie più tese, e più nascoste» (19 novembre 1952, Luzi e Caproni 31). La parola mi pare contrassegni la modalità essenziale dell’esperienza estetica secondo Caproni: una condizione di movimento veloce, intenso, concentrato, prodotto da oscillazioni continue in direzioni opposte, su piani diversi – innanzi tutto, verrebbe da dire, fra emozione e pensiero.

## 2. *Affabilità, affettività. Una scrittura democratica*

Ma come si traducono queste inclinazioni di lettura e convinzioni teoriche in un concreto complesso di scelte

rappresentative? Per rispondere ricorro alla via rapida di un elenco schematico di alcune coordinate primarie dei patti poetici allestiti da Caproni per i suoi lettori, che mi pare si possano derivare da due parole chiave: democrazia e duttilità. Procedo per punti.

- Nella breve e splendida recensione proprio a *Il Muro della terra* Luzi ha parlato dell'«affabilità» caproniana. Credo sia bene muovere da qui, ossia da un tratto di stile che dice di una *tensione all'altro* in cui si saldano apertura democratica e vicinanza affettiva. È questa spinta verso il fuori la matrice dell'opzione per il comunicare che percorre gran parte della sua attività poetica. Vi si fondono l'esigenza di capire e di farsi capire: la ricerca di una pronuncia chiara, incisiva, che sappia modellare la pagina e, per quel che si può, far presa sulle cose – e il bisogno di un discorso che sappia toccare nel profondo gli interlocutori cui si rivolge. Questa tensione al fuori, secondo una necessità profonda del poeta lirico, nasce e si sviluppa a partire da uno scavo all'interno, è prodotto di una ricchezza del sentire, moltiplicata dall'incontro con il mondo, con gli aspetti della natura, gli oggetti, gli esseri viventi, le persone, depositato e rielaborato nella memoria. Le segrete gallerie dell'anima (torno al passo già citato) non dispiegano un universo privato, conducono agli altri, portano a una *pluralità*, di cui l'io si riconosce *cellula*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> «La mia ambizione, o vocazione, è sempre stata [...] riuscire, attraverso la poesia, a scoprire, cercando la mia, la verità degli altri: la verità di tutti. O, a voler essere più modesti, e più precisi, *una* verità (una delle tante verità possibili) che possa valere non soltanto per me, ma anche per tutti quegli altri “mézigues” (o “me stessi”) che formano il mio prossimo, del quale io non sono che una delle tante cellule viventi. / Il poeta è un minatore, certo. È poeta colui che riesce a calarsi più a

- Sorgente prima della poesia caproniana è – e resta in tutto l’arco del suo percorso – una potente *spinta sentimentale*, quella che prorompeva nel «caldo impeto interiettivo» segnalato da Pasolini all’inizio degli anni cinquanta (420). L’intensità emotiva della sua pagina è fondata su un’idea dell’esperienza del reale destinata all’uomo in cui forza della presenza e forza della perdita sono indissolubilmente connesse (si potrebbe dire che una delle cifre formali prime ne sia lo sdrucciolo, con la sua peculiare capacità di condensare intensità d’impatto e fugacità). Il sentimento caproniano è, sempre, senza sentimentalismi. Nelle prime raccolte si manifesta per sintesi, grazie ai dispositivi della brevità: per slanci, scorciature e sospensioni. Oppure – da *Cronistoria* in poi – per intensificazione, per addensamento e collisione di armonici emotivi; con il prevalere di una tonalità dominante (come nei *Lamenti* o nei poemetti del *Passaggio d’Enea*), ovvero con compresenza e alternanza di registri (come nel *Seme* o nel *Congedo*). La *vis* sentimentale continua ad agire in modo rilevante anche nelle raccolte più astratte e tarde. Qui, nel contesto di un arredamento verbale ridotto all’osso, di uno spazio rappresentativo generale,

fondo in quelle che il grande Machado definiva *las segretas galerías del alma*, e li attingere quei nodi di luce che, sotto gli strati superficiali, diversissimi tra individuo e individuo, sono comuni a tutti anche se pochi ne hanno coscienza. [...] / E si arriva così al paradosso che quanto più il poeta si immerge nel pozzo del proprio io, tanto più egli allontana da sé ogni facile accusa di solipsismo: appunto perché in quella profondissima zona del suo *io*, è il *noi*: un io che, dalla singolarità, passa immediatamente alla pluralità. / La funzione sociale – civile – della poesia, sta, o dovrebbe stare, appunto in questo» (“Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia”, in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, settembre-dicembre 1981: 421-424, ed. Walter Binni; poi in Caproni, *Mondo* 188-189).

indeterminato, quell'impulso parrebbe perlopiù in sordina: la vibrazione emotiva è affidata dalla nudità di sostantivi e verbi, a rari aggettivi, oppure discende da scelte di collocazione (ripetizioni, parentesi), è attivata dal tessuto sonoro e grafico. (Detto per inciso, è «cuore» la parola che chiude la prima sezione del *Muro della terra, Il vetrone*: "Araldica", in Caproni, *Opera* 298). Ma se in tante occasioni la tensione sentimentale è trattenuta, implicita, lasciata al resoconto, alla descrizione, a sprazzi si dispiega vivamente, quasi gridata, in interrogative, invocazioni, imprecazioni (come in tanti casi di componimenti brevi o brevissimi).

- Tipica dell'esperienza poetica caproniana è stata anche una straordinaria *attenzione al semplice*, con un'inconsueta capacità di valorizzarlo letterariamente, di dargli cittadinanza marcata nella scrittura (sul piano lessicale, sintattico, della struttura dei componimenti) facendone risaltare il dinamismo espressivo, senza appiattimenti, senza mai il rischio di scivolare nel grigio, di affondare nel banale. E varrebbe la pena di osservare (mi pare lo si sia poco segnalato) che questo senso del semplice, della forza diretta di sentimenti ed emozioni, è verosimilmente in parte il frutto di un assiduo scambio linguistico-testuale con un uditorio di base, come quello costituito dagli allievi delle sue classi elementari<sup>4</sup>.
- L'orientamento all'altro richiede poi, come ha benissimo mostrato Enrico Testa, una poesia «per interposta persona», genera cioè effetti strutturali decisivi sul piano degli attori e delle voci che danno vita alla scena poetica. Contro l'«egorrea epidemica» imperante Caproni decide invece di

<sup>4</sup> Per una ricostruzione complessiva della vicenda di Caproni insegnante si rinvia a Bacigalupi e Fossati, *Giorgio Caproni maestro*.

«tessere in poesia un racconto», abbandonare i riferimenti diretti al genere della confessione e del diario e coinvolgere accanto a un esile controfigura dell'io «altre persone interposte e magari (forse è una necessità) contrastanti e contraddittorie» (Testa, *Dopo* 20). In questa prospettiva – altruistica, antinarcisistica, corale – si colloca la sua preferenza per designazioni semplici, generali, delle figure, che mettono in primo piano ruoli professionali, sociali, esistenziali: dall'utente delle *Stanze della funicolare* agli uomini miti con piccole borse di cuoio di *All alone*, al guardacaccia e alla guida, al marinaio e al carabiniere del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (che proprio una designazione di ruolo mette a titolo). Il sistema dei personaggi in *Il muro della terra* è un buon esempio della *democrazia rappresentativa* caproniana. Nel libro l'alta varietà di personaggi, a molti dei quali viene affidata la parola, delinea una piccola folla di figure sottili che vengono a disporsi attorno a un io protagonista che non rivendica particolari privilegi. Sono talvolta appena accennati, disegnati con un unico tratto scuro, ma sempre ben percepibili come immagini di esseri simili a chi legge. Sulla ribalta si alternano il cercatore e lo stravolto, il poeta e il combattente, l'uomo (l'essere umano in generale, l'uomo dell'Italia del benessere). La tecnica ellittica con cui sono ritratti garantisce un effetto antiretorico e favorisce identificazioni multiple, rende questi personaggi poetici meglio disponibili a essere sentiti prossimi da un pubblico variegato in cui trovino posto anche lettori comuni. Ed è la stessa caratterizzazione dell'io lirico – come mostra esemplarmente in incipit *Condizione* – che punta a smussarne i tratti di mestiere, per rafforzare nell'io che (anche) scrive l'imma-

gine di un soggetto umano come tanti altri<sup>5</sup>. Come negli scritti critici, anche nei libri di Caproni non c'è dunque traccia di compiaciuta autocaratterizzazione *en poète*, nessun tono sublime, sussiegoso, distante. Piuttosto, le voci poetiche caproniane che si rivolgono a un interlocutore, a un pubblico, tendono in prevalenza ad assumere un atteggiamento di cura. Rivolgono avvertimenti, avvisi, consigli, solidarietà, messe in guardia, a volte secche e perentorie, anche nei modi del rimbrotto o della provocazione, e allora la cura diventa preoccupazione irritata o interessamento insofferente. Insomma questi portatori di voce sono come guide imperfette, anche disorientate, guide nella modestia, nelle quali al desiderio di giovare si accompagna sempre (ineliminabile, soverchiante) il senso del limite, la consapevolezza della povertà delle proprie conoscenze e potere di indirizzo.

### 3. Un'evidenza elusiva. Fare esperienza del mutevole

La poesia di Caproni, si è detto tante volte, è una poesia di opposizioni e reversibilità. A definire la fisionomia della pagina è una costante congiunzione – per alternanza frequente o per compresenza – di spinte rappresentative antitetice. Vi si intrecciano e alternano, con i rispettivi e specifici segni stilistici, sentimento e pensiero, proprio e altrui, energia e dissipazione.

L'andamento mobile del discorso è uno dei tratti capitali della scrittura caproniana – sempre più, man mano

<sup>5</sup> «Io [...] ricevo lettere dalla gente più disparata; i miei lettori sono preti, casalinghe, operai, carcerati, sindacalisti, commercianti, non necessariamente intellettuali e letterati» (“La poesia. L'unica parola”, in *Lengua*, settembre 1992, ed. Luigi Amendola: 46-48; poi in Caproni, *Mondo* 440).

che il tempo passa. A ritmarne il procedere sono scivolamenti, passaggi rapidi, accostamenti bruschi, fusioni e scontri. La sua, in particolare a partire dagli anni sessanta, è una poesia dell'evidenza elusiva (della chiarezza e dello sconcerto) i cui gesti rappresentativi chiave, in costante oscillazione, sono nitidezza e sfocatura, generalizzazione e individualizzazione, astrazione e concretezza, concentrazione e dispersione. Con il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e ancor più con *Il muro della terra*, la logica artistica che dà al testo la sua peculiare conformazione diventa intensamente, serratamente, la continua tensione fra poli opposti, è una fitta rete di contrasti, oscillazioni, transizioni, capovolgimenti.

L'opera di Caproni, soprattutto dell'ultimo Caproni, offre una potente testimonianza da parte di chi scrive e rivolge a chi legge una costante richiesta di duttilità. Il lettore è in primo luogo invitato a fare esperienza del mutevole, del divenire: come sostanza delle cose – nascita, cambiamento di forma, fine, incenerimento, sparizione – e come essenza di percezione e conoscenza.

L'intensificarsi di questo modo costruttivo è intimamente collegato al trattamento più esplicito della dimensione riflessiva, una delle marche principali della nuova maniera delineatasi pienamente con *Il muro della terra*<sup>6</sup>. Gli armonici ideativi vengono resi più visibili, anche nell'intento di rendere più semplice (meglio accessibile

<sup>6</sup> Ne rubo la sintesi a Mengaldo: «disgregamento e dimagrimento formale (alle porte dell'afasia) che nelle raccolte avvenire si presenterà in modi anche più vistosi: ne sono responsabili sia quel "linguaggio da segnalazione stradale" di cui ha detto con grande acume Baldacci, sia una riduzione tematica estrema, che porta, si vorrebbe dire, a figurare senza figurazione» e una «concezione della realtà, dell'essere, [...] sempre più "teologica" o nichilistico-teologica [...] che si esprime sempre più in assenza di oggetto, e perciò oniricamente per un verso, assertivamente per l'altro» (*Poesia XXXI-XXXII*).



a un pubblico di maggior ampiezza) il riconoscimento di quell'intreccio di sentire e capire, che – si è visto – è secondo lui il cuore del fare e del leggere poesia. Per generare l'esperienza della duttilità, Caproni fa leva sempre più sull'architettura macrostrutturale dei testi, nella quale rivestono un ruolo decisivo due dispositivi: l'escursione prospettica e l'articolazione architettonica.

Un'analisi della sezione iniziale del *Muro della terra* dal punto di vista della costruzione dello spazio poetico e delle figure e posizioni discorsive con cui il lettore è chiamato a interagire, offre un esempio emblematico della ricchezza e varietà di effetti dinamici che l'autore sa ottenere con scarti di dimensione, spostamenti temporali e alternanza di figure.

*Il vetrone* si apre con *L'idrometra*, una poesia sui destini generali (dell'umanità, del cosmo) dedicata a creature minime (idrometra, libellula), che subito richiede elasticità di sguardo, capacità di tenere assieme ampia distensione panoramica e primissimo piano sul minuscolo. Altrettanto dinamico è l'itinerario temporale cui ci invita la sequenza dei componimenti che costituiscono la sezione: al futuro dell'*Idrometra*, segue prima il presente vicino a un passato appena concluso di *Finita l'opera*, e poi i tempi storici (imperfetti e passati remoti) del *Vetrone* e dell'*Idalgo*, in cui il passato è messo a confronto nel primo caso con il presente del discorso lirico, nell'altro sono due diversi livelli del passato a occupare la scena con il loro cortocircuito.

Non diversa è la logica di alternanza e scarti proposta dall'avvicinarsi dei 'protagonisti' delle poesie: più generalizzati prima, dopo più concreti. In *L'idrometra* si chiama alla ribalta il noi della specie umana (sono gli altri nel lontano, visti in campo lungo), in *Finita l'opera* invece presenta l'io lirico in mezzo a un noi d'amicizia (sono gli altri nel vicino, a raggio corto). Seguono due testi allestiti con messinscene più concretizzate, dove

compaiono le sembianze di cui si preannuncia la sparizione in *L'idrometra* (particolari fisici, gesti, schegge d'ambiente). *L'Idalgo* e *Il vetrone* sono due poesie d'incontro che ruotano attorno ai legami familiari e formano un dittico sul padre (gli altri qui sono i più vicini, è un altro-proprio). Così come ci sono elementi concreti, trovano posto parole dette: i testi hanno un attacco in discorso diretto, si aprono sulla viva voce dei personaggi.

L'ultimo testo, *Araldica*, introdotto dal vocativo, ha un impianto meno scenico, più allocutorio, imperniato sulla presenza di Rina. Qui gli altri sono al singolare femminile, in una prossimità massima e solidale. L'attenzione di chi legge è chiamata a concentrarsi sulla vicinanza delle due figure umane evocate, sottolineata per via sintattica e grafica (il tu e l'io accomunati e isolati dai trattini). Il componimento li pone sullo sfondo di un orizzonte epocale cupo, sinteticamente introdotto da un unico sostantivo, «il secolo», e delineato per via simbolica come tempo di fine, del «grigiore / che non ha nome», dell'«Ombra».

Nella nuova maniera caproniana ha particolare rilievo l'arricchimento architettonico, il proliferare delle sezioni che compongono i libri. Il moltiplicarsi procede in parallelo all'alleggerimento, alla riduzione all'osso, allo svuotamento dei componimenti, ossia dei singoli tasselli con i quali la costruzione poetica complessiva viene edificata. Secondo una lavorazione in levare, secondo quel processo di disgregazione e dimagrimento formale richiamato prima. Tale moltiplicazione può leggersi in vario modo, produce – mi pare – effetti differenti, per niente univoci. Si tratta di un processo di frammentazione, ma in varianti diverse, che suscitano distinte disposizioni interpretative.

Certo il lettore si trova di fronte un intero incrinato, segnato da crepe e fessure, che fa spazio attorno a parole e versi per esibire tutti i limiti del discorso poetico. Pure

quello che ha dinnanzi gli si presenta altrettanto come un intero aerato, in cui le interruzioni, i vuoti, i bianchi, illimpidiscono la forza residua dei testi e lasciano campo alle integrazioni di senso – una poesia intensa, pulsante, non prevaricante. Ed è anche un intero dinamico: la pluralità di sezioni non lascia dubbi sulla volontà di dar evidenza alla natura di percorso del testo.

Le titolazioni rendono il libro fitto di cartelli segnaletici, accompagnano i lettori in un succedersi di tappe. Dunque, anche se i contenuti del discorso poetico ribadiscono quasi ad ogni passo che logica e destinazione dell'itinerario (di ogni itinerario) sono incerti, precari, svianti, l'evidente impegno progettuale del soggetto che ha organizzato l'opera induce a pensare che non si debba comunque (mai) rinunciare a mettersi in cammino, che – almeno – non sia del tutto inutile provare a compierlo, sperimentandone discontinuità, spiazzamenti, brevi intensità, ripetute delusioni – facendo proprio così un moto conoscitivo-sentimentale spaesante, nichilistico, eppure sottilmente energetico<sup>7</sup>.

Le code, i prolungamenti, le risposte o gli echi – messi a titolo o iscritti comunque con risalto nella pagina<sup>8</sup> – ribadiscono un'organizzazione del testo in successione, attivano un riferimento alla temporalità del leggere, ossia propongono una lettura poetica come esperienza che si snoda, che non si risolve in una folgorazione estatica, in un annullamento del tempo. In un quadro di radicale

<sup>7</sup> Lo «straordinario potere rivoluzionario e (chiedo scusa per l'orrenda parola) “energetico”» della sua poesia e «l'insegnamento che è proprio nella disperazione (nel deserto della disperazione) che nasce l'allegria del poeta» sono due aspetti essenziali del capitale incontro con Ungaretti che è bene ricordare (“A proposito di un... furto!” in Caproni, *Mondo* 227).

<sup>8</sup> Di «titoli a rinvio» ha detto Testa, parlando dei vari «moduli connettivi», in un'analisi imprescindibile dei dispositivi di rappresentazione nel *Muro della terra* (*Libro* 93).

precarietà e spossamento, la pagina di Caproni ci trasmette, mi pare, una traccia di senso, anche specificamente di senso del poetare (più con le strutture che i con i contenuti): sta nel far provare con intensità peculiare, appunto, l'esperienza della labilità, con il suo ritmo in cui si avvicinano punti di presenza e intensificazione vitale e di sparizione, dissolvimento.

La forte articolazione architettonica delle ultime raccolte (con l'impiego sistematico di misure di componimento minime), offre al fruitore un'esperienza multipla, replicata, ribattuta, del finire, è vero – ma altrettanto del (ri)cominciare. Queste architetture macrotestuali sanno proporre un cammino di lettura che richiama i due volti della labilità del vivere: intenso e vuoto.

Il senso del poetare sta in primo luogo nell'aiutare a renderci conto delle fini e del vuoto, tentando talvolta un impossibile ritrovamento che fa riavvertire più puntuta e incisa la mancanza. Per prendere atto delle durezza di quella vicenda di perdite che è la nostra esistenza: anche un poco per metabolizzarle, accettandole a viso aperto, senza ripiegamenti, per metabolizzare la nostra piccolezza e caducità. Un vuoto che può essere vissuto senza sconforto paralizzante, con allegro sgomento, con calma disperazione, come episodio della catena del divenire.

#### *4. Scambi di persona. Identità e lettura*

Quella dell'ultimo Caproni è una poesia dell'identità, di un'identità aperta, indebolita, mobile, contraddittoria. Dell'identità sono messe in scena le ferite, se ne raffigura lo «smarrimento», la «radicale destituzione»<sup>9</sup>. La cifra testuale prima di questo orientamento di discorso è il

<sup>9</sup> Di «smarrimento della propria identità» ha scritto Surdich (91), di una «radicale destituzione dell'identità» Testa (*Dopo* 23).

«nervoso replicarsi del pronome personale» (Surdich 91) e, più in generale, quel reticolo mobile di pronomi, quel rifrangersi, scambiarsi o fondere in parte i loro ruoli delle figure grammaticali, che è marca così caratteristica delle sue opere tarde.

Le rifrazioni-scomposizioni cui l'io viene sottoposto non sono però solo testimonianza di una meditazione sullo statuto evanescente del soggetto nel tempo nostro e dell'autore, possono essere altrettanto – mi pare – un'allusione a quel processo di scissione, espansione, riduzione, rimodellamento dell'io di chi scrive e di chi legge che sta al cuore della comunicazione letteraria. Il reticolo pronominale mai in riposo del *Muro della terra* e dei libri seguenti serve anche a richiamare la nostra attenzione sull'asse cardinale dell'esperienza di lettura, sulla dinamica di relazioni cangianti che si istituisce fra i soggetti rappresentati (e provocati) nel testo – fra scrivente e lettori.

Le tante situazioni di transito improvviso e scambio imprevisto fra io ed egli, tu, noi, loro, proposte dall'ultimo Caproni possono anche essere pensate come una mise en abîme della dinamica di riconoscimenti e differenziazioni, di immedesimazione, proiezione e distanziamento in cui il sé del fruitore entra nel momento stesso in cui accetta di iniziare un'avventura del leggere. Un'avventura che ha la forma di una vicenda di travestimenti e rimodellamenti, è un'esperienza di scoperta dell'altro in sé e di ritrovamento dell'io nell'altro. E avvertire l'altro in sé non è soltanto scoperta perturbante del non essere padroni di se stessi, ferita disgregante, può essere – ce lo ha insegnato Bachtin – presa di coscienza di un dato costitutivo di ogni esistenza: il definirsi dell'identità di ciascuno attraverso un processo di «assimilazione selettiva della parola altrui» (Bachtin 149); dell'altrui intrusivo, manipolatorio, da respingere, e dell'altrui riconosciuto come proprio, intimamente prossimo. La presenza degli

altri in noi non è solo scacco e disgregazione. Anche questo ci dice la voce di *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*: «Ma non m'arrendo. Ancora / non ho perso me stesso. / Non sono, con me stesso, / ancora solo» (*Opera* 351).

In *Finita l'opera* – primo componimento (non in corsivo, oltre le sezioni liminari, di cornice) del *Muro della terra* – si colgono pronunciati armonici metaletterari, non soltanto per l'abito professionale indossato dall'io (è la storia di un artigiano, dedicato a un'ebanista). In particolare nella sezione centrale, attorno alla parentesi:

[...] Io / che non ho abitazione / (che, qui fra voi, vedete, / e per voi, son Dio / che esiste, si dice, soltanto / nell'atto di chi lo prega: un atto, / in fondo, di disperazione / e negazione), io / – che non ho ubicazione – / preferisco restare / ancora un poco – scaldare le dita all'ultimo fuoco / della colla [...] (*Opera* 292).

Si mostra qui una sagoma di autore che ha rinunciato alla maiuscola, che sa di essere, *soltanto*, un essere di carta, una serie di segni; *soltanto e pure non solo* (verrebbe da aggiungere capronianamente) se qualcuno lo legge, lo riporta all'interno di un vivo gioco di emozioni e pensieri. Qualcuno che *non ha abitazione*, ma che qui/lì (nel testo) è per voi (i destinatari) come un Dio (artefice di un mondo), in grado di esistere però soltanto se qualcuno lo prega (legge, finita l'opera, quello che ha fatto). Qualcuno che *non ha ubicazione* ed è ben felice, dopo essersi trattenuto ancora un poco (preparando la cornice, e i vestiboli del testo), di sparire col favor delle tenebre.

Proseguendo in questa linea di ascolto dell'opera (e di quelle successive), verrebbe poi da cogliere altrove una presenza di armonici metaletterari. In *Testo della confessione*, storia di un regolamento di conti fra un io e un lui che si fondono e sdoppiano di continuo, sinché qualcuno

viene ucciso (io, lui, dio...), si raffigura la liquidazione di un soggetto autoriale forte, sicuro del suo sapere, della sua identità, della sua preminenza gerarchica, Signore e Padrone, appunto, con le maiuscole. Oppure si rappresenta il duello che ingaggiano l'autore e il lettore sul terreno del testo, campo del confronto antagonistico (e simpatetico) che li vede di fronte durante l'esperienza di lettura. Difficile dire chi alla fine soccomba: può parere sempre vincente il lettore, perché porta sempre a termine un'appropriazione personale del testo (ogni lettura può essere considerata un adattamento al proprio io dell'opera); tuttavia forse a vincere ogni volta è l'autore, che lascia qualcosa di sé nella mente e nelle emozioni di chi legge. Più in generale, le transizioni continue fra *me* e *lui*, così diffuse nelle poesie del *Muro della terra* e delle opere successive, richiamano quelle fra io che legge e personaggi, con quell'incertezza a tratti sul dove sia il *me* che è uno dei segni più certi di una lettura che conta.

Se queste considerazioni sono almeno in parte vere, è possibile individuare una sorgente di quella sorprendente impressione di vitalità, di intensità, che trasmettono anche le pagine di Caproni più insistentemente iscritte in un quadro nichilistico. (Da qui, avevo provato a partire, cominciando a pensare questo intervento). Un effetto di vivezza (tante volte, va da sé – e sempre più man mano che si avanza fra le ultime opere – iscritta nell'istante, nella forma del baluginio) legato alla possibilità che, pur fra i crolli plurimi, resta di parlare. Parlare – come sono abituati a fare gli scrittori – anche senza un uditorio presente (rivolti a chi non c'è più o non ancora: morti e uomini venturi), o in un orizzonte d'attesa ben poco consensuale. Con una parola povera ma non inutile, attraverso un discorso nel quale le potenzialità dialogiche del discorso si sono affievolite, ma non sono scomparse. Come testimonia anche la presenza di una vasta e diversificata gamma di atti di parola che offrono la struttura

ai singoli componimenti o alle loro sequenze; segno di un'esperienza poetica che si individualizza originalmente ma non vuole affatto recidere i propri legami con l'universo dei discorsi comuni.

### 5. *Nomi. Corpi. Individui*

In un'intervista del 1988, nel ricordare la propria autonomia dall'ermetismo – pur riconoscendone «in pieno il valore e la portata» – Caproni ha parlato di un proprio «diverso atteggiamento di fondo»: «voglio dire il mio attaccamento al reale o, più precisamente, il mio continuo rodimento per l'imprendibilità del reale tramite la parola, la quale [...] vanifica l'oggetto: crea nominandola, un'altra realtà, parallela alla prima ma destinata a non collimare mai con essa» (“Uccel di bosco anziché di voliera”, ora in Caproni, *Mondo* 448). È un punto decisivo. Per una equilibrata comprensione della sua visione del mondo e del suo modo di poetare non si deve oscurare quel persistente *attaccamento* al reale.

La pronunciata dimensione metaletteraria e metalinguistica della scrittura del tardo Caproni punta a una forte attivazione del lettore, coinvolto in una inchiesta sperimentale su cosa ci succede quando facciamo e leggiamo letteratura, o meglio quando entriamo in un percorso di conoscenza per rappresentazione.

Questa attivazione procede in due direzioni. Chi legge è spinto a rendersi conto, fino in fondo, attraverso il paradosso, delle risorse e malie di linguaggio e letteratura: lo si invita a prendere atto dei giochi di rifrazione, sviamento, svuotamento cui la parola artistica sottopone persone e cose, lo si sollecita a un'attenzione vigile verso i processi di adulterazione e derealizzazione discorsiva di aspetti ed esperienze del mondo. Ma se la libertà del linguaggio (anche) in letteratura è limite, trappola, ta-



gliola, è altrettanto una condizione dinamica, un potente mezzo di vitalizzazione culturale, che consente di istituire i dispositivi peculiari di una indispensabile ginnastica mentale ed emotiva, conoscitiva e morale.

Tornare dove non si è mai stati è solo una delle azioni impossibili che la letteratura consente e che Caproni ci ha mostrato. Azioni con un doppio uso: hanno funzione anti-ideologica, producono gli anticorpi critici contro saperi e discorsi troppo sicuri di sé, contro identità (di singolo o di gruppo) narcisistiche e/o autoritarie; e aiutano a mettere in luce quanto nel mondo della vita, delle esperienze vissute (che sono sempre – insieme – sentite e pensate e immaginate), contino formazioni e processi compositi, contraddittori, cangianti. Segnalano un deficit di verità dei discorsi che le contengono e al tempo stesso offrono modi per vedere meglio quel che accade davvero.

Resta da ricordare che l'insistenza su effetti di vuoto e scomposizione (su tutti i piani della rappresentazione, con una peculiare evidenza iconica) ci richiama – in allusione, per via negativa – alla non autosufficienza della letteratura, alla centralità della vita, ci invita a ritornare alle persone e alle cose, ribadisce l'insostituibilità dei corpi.

Non sarà inutile allora, a questo punto, segnalare che fra i componimenti riuniti dagli editori in *Res amissa* ce n'è uno in forma di apostrofe – asciuttamente affettuosa e dolente, serena e sconfortata – a se stesso («Vogliti bene, Giorgio») che si chiude su una penetrante immagine sensoriale, un inatteso sintetico primo piano corporeo: «Accarezzati / il povero corpo magro / che nessuno più accarezza» (*Opera* 851). Anche negli anni delle opere tarde continua ad agire in lui una modalità intensa di percezione e rappresentazione delle cose e delle persone, che nelle zone periferiche dei suoi libri assume ancora forme nette e aperte. Penso a un testo come *Il fuoco e la cenere*: tredici versi che dicono di un imprimersi a fondo nella mente

e nella memoria di oggetti naturali e artificiali, persone, animali (una pigna, il berretto rosso e quello grigio dei due amici poeti, il «volto solare» di Char, il «grosso cane nero»; 873). Il componimento, all'insegna di una pacata decisione di pronuncia, mostra in atto le capacità della poesia di suggerire presa sulle cose, di generare effetti di presenza e concretezza, toccando più canali sensoriali. Ma si potrebbero indicare altri esempi: *Via Guinizelli*, *Tutti i treni che corrono*, *A Vittorio Zanicchi*, *L'alfa*. O testi come *Capolinea*, *di domenica* e *Guardando un orto in Liguria*, emblematici per il doppio regime di costruzione del campo rappresentativo proposto al lettore, per l'accostamento di effetti di evidenza percettiva e messa in scena delle difficoltà di realizzarli persuasivamente oppure della natura fuggevole dell'esperienza di pienezza sensoriale (una mossa di raffigurazione già essenziale nelle prime raccolte). Nelle zone centrali e nevralgiche della sua opera la polarità di forze che oppone e intreccia strategie di evidenza e di scomposizione/dissoluzione è ben altrimenti modulata, il serbatoio energetico della percezione ricca dà vita a una stilizzazione che le concede perlopiù forme accennate, sintetiche e ambivalenti. Ma conviene sottolineare che l'efficacia della pagina si gioca in modo tutt'altro che secondario sull'impressione di nettezza e consistenza ottenuto – nel campo verbale minimo di tante poesie – con modi di nominazione semplice, in cui il termine singolo e nudo indica, non descrive: evoca una presenza concreta del mondo e, al tempo stesso, è già pronto per un piano di discorso generalizzante, è subito anche attrezzo simbolico.

Nella sua recente lucida ricostruzione del rapporto poesia-filosofia in Caproni, Italo Testa ha osservato che «nel lungo itinerario» dell'autore «c'è forse una sola dottrina sostantiva che abbia un minimo di articolazione concettuale, e di cui si possa dire che rimanga una posizione stabile e costantemente riaffermata da Caproni medesimo, vale a dire il nominalismo». Si tratta di un

nominalismo «radicale», che implica non solo «la negazione dell'esistenza indipendente degli universali *ante rem* e *post rem* [...] e quindi la loro riduzione a voci significative, il cui unico ancoraggio è pragmatico e convenzionale (i concetti intesi quali significati veicolati da convenzioni sociali)», ma anche «l'idea che tale ancoramento sia fragile, massimamente instabile» (*Ragione* 249-250). Nella riflessione poetante dell'ultimo Caproni si indebolisce, rispetto alle convinzioni esplicitate negli scritti di poetica, il «portato veritativo della poesia» (*Ragione* 255). Se la legittimazione del fare poetico viene sempre meno o per nulla dalla capacità di penetrazione ontologica, da una forza posizionale costruttiva, la sua dimensione pragmatica diventa decisiva, insostituibile. Fragile certo, ma essenziale.

Da qui una nuova centralità del lettore, il progressivo ridefinirsi – anzi, rigenerarsi con deciso slancio creativo, con una ricca invenzione di dispositivi strutturali e formali – dell'idea dei versi come strumenti. Caproni punta ora a intensificare la 'presa metodologica' della poesia: gli oggetti poetici allestiti per i lettori diventano, più di prima e in maniera in parte differente, utensili dell'anima e della mente<sup>10</sup>. Se le affermazioni sul mondo si fanno sempre più incerte, fragili, problematiche resta intatta la potenziale capacità della poesia di agire (produrre effetti) sui lettori, proponendo loro non tanto immagini del reale, ma congegni espressivi per rivivere e rielaborare gli eventi cardine della nostra condizione antropologica (le tante forme della perdita e del dolore in primo luogo, ma non solo) e per ragionare sui giochi comunicativi di co-

<sup>10</sup> Così si legge in una lettera a Carlo Betocchi del luglio 1953: «Sono versi che *userò* spesso e che mi *serviranno* tutte le volte che ne avrò bisogno. Perché io ho l'idea che i versi li si devono poter usare come si usano le pinze o come si usa la spazzola per le scarpe. Devono essere utensili, strumenti dell'anima, come gli altri lo sono del corpo». (cit. in Magro 166).

noscenza e rappresentazione, in modo da riuscire – dentro e fuori lo spazio letterario – a maneggiarli con più intensità, serietà, acutezza critica, demistificazione ironica. La scrittura si fa di frequente scrittura al quadrato, ma senza compiacimenti intellettualistici, come dispositivo di servizio; la metaletteratura caproniana è mossa da una serrata spinta autocritica, le forme ampiamente praticate di un ‘comico del pensiero’, sono il mezzo di una lotta tenace contro le parole piene, contro ogni tipo per quanto seducente di entificazione, anche del negativo («Dopo di noi non c’è nulla. / Nemmeno il nulla, / che già sarebbe qualcosa»), *Pensatina dell’antimetafisicante* 675).

È un orizzonte concettuale e operativo che, proprio a partire dalla constatazione di condizioni avverse, esalta la responsabilità di produttori e interpreti delle azioni culturali, di scrittori e pubblico. La valigia del poeta contemporaneo «non contiene gran che» (come diceva della propria il viaggiatore cerimonioso), la somma di sapere ed esperienza con la quale prende la parola è modesta, ma tutt’altro che inutile. Certo, la sala d’incontro (locanda, osteria) si svuota, i luoghi di vera socialità conversante forse non si trovano più, sempre meno sono gli interlocutori disposti all’attenzione. Ma proprio la povertà rimotiva, in modo più autentico – lucidamente realistico – al poetare, ad aprire lo stesso la porta della comunicazione. Se l’immagine dell’uditorio potenziale si restringe, resta ancora la possibilità che qualcuno ascolti, legga e leggendo si riconosca o si cambi; ed è comunque indispensabile mantenere viva la condizione di possibilità perché ciò possa avvenire.

Nulla meglio della finzione potrebbe [...] essere congeniale a quanto abbiamo cercato di sostenere: noi abbiamo bisogno di *simboli*, ma proprio il fatto che li *usiamo* in molti modi ci consente di interrogare il mondo e noi stessi, oltre che per classificare e ordinare, per

costruire nuove dimensioni di senso, che a loro volta ci consentiranno di modificare il mondo e noi stessi secondo un progetto, si spera, più umano. Per converso, forse nessuno come Hume e nessuna tradizione come quella nominalista e pragmatista ha insistito tanto sul ruolo svolto pervasivo dalla finzione, attraverso l'uso dei simboli, nella costruzione complessiva del mondo e di noi stessi, dagli ordinamenti e classificazioni più elementari alle speculazioni più arditamente astrattive» (Brioschi, *Mondo* 205).

Più di un tratto della maniera di leggere Caproni sintetizzata qui nasce da un modo di guardare alla letteratura che ho cercato di imparare da Franco Brioschi, riuscendoci temo in forma soltanto approssimativa. Nel cuore della sua attività di critico c'è stata, costante, l'esigenza di rivendicare con decisione la centralità delle azioni degli individui, dei concreti soggetti interpreti nei sistemi culturali e argomentarla limpidamente e incisivamente sul piano delle analisi, definizioni, ricostruzioni storiche. Contro visioni che intendevano dare autonomia, in varia maniera, ai diversi prodotti di quei sistemi, a partire dai testi letterari. Prospettive orientate, su vari registri, scientifici o misterici, a stilizzare in vesti alte, maggiori, il ruolo dell'intellettuale e a popolare il discorso critico di entità oggettive che tali non sono; inclini a una «prosopopea del linguaggio e dei suoi prodotti» (*Mondo X*) contrastata e confutata da Brioschi grazie agli strumenti di una tradizione filosofica di impostazione analitica, a una convinta e duttile scelta nominalista.

C'è una convergenza circoscritta e importante fra il critico e lo scrittore: l'affinità (pur nelle grandi differenze) di un tratto di atteggiamento culturale che mi pare per noi, qui e ora, conti sempre più. Il riconoscimento che abbiamo in un regime conoscitivo del poco<sup>11</sup>, dell'ibrido,

<sup>11</sup> «Ecco: il segreto che Caproni ci comunica non è l'espe-

della mobilità, che i saperi che possiamo elaborare non sono coperti da assicurazioni generali, ma sono fallibili, precari, ridefinibili, eppure che il regime del poco non è uno stato di deprivazione. Non ci vincola allo sconforto, per quanto – meno male – non permetta nessuna euforia o sicumera dirigistica. Lungi dal produrre di necessità effetti depressivi, può trasmettere un impulso dinamico sul piano delle procedure critiche e creative. Rimettere nel mezzo del quadro i soggetti empirici<sup>12</sup>, con le loro responsabilità (e i loro legami situazionali), sollecita una sempre più puntuale attenzione alle procedure analitiche e interpretative messe in opera, alle regole che si impiegano nelle operazioni di attribuzione di senso, alle modalità dei diversi generi discorsivi, con le specifiche potenzialità, limiti, tranelli, rivelazioni che autori e critici sapranno individuare.

rienza del nulla, che è comune a tanta parte della poesia moderna; egli ci dimostra che ciò a cui il nulla si contrappone non è il tutto: è il poco», questa l'illuminante chiave critica proposta a suo tempo da Calvino (17).

<sup>12</sup> «Ciò significa che dovremo attribuire un qualche ruolo ai parlanti, e dunque a quei soggetti empirici che l'episteme strutturalistica aveva bandito dal regno della teoria, e di cui la mistica neoermeneutica, ancora una volta con analogo fervore, predica assidua la sparizione? Sinceramente, non vedo che cosa ci sia di male. [...] Il nostro, in ogni caso, non è un argomento a favore dell'arbitrio incondizionato dell'interprete. È all'opposto un'attribuzione di *responsabilità*, quella responsabilità che il platonista delega al presunto statuto ontologico del testo, e che il decostruzionista irride quale illusione residuale di un non meglio definito Soggetto Cartesiano. Anche per questo, se impareremo a servirci del rasoio di Occam, forse saremo in grado di elaborare una teoria certo meno catafratta nelle sue ambizioni, in compenso più vicina a un'immagine umana del nostro umano linguaggio» (Brioschi, *Critica* 256).

*Bibliografia*

- Bachtin, Michail. "La parola nel romanzo". *Estetica e romanzo*. Ed. Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979.
- Bacigalupi, Marcella e Piero Fossati. *Giorgio Caproni maestro*. Genova: il melangolo, 2010.
- Brioschi, Franco. *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*. Milano: Unicopli, 1999.
- . *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Torino: Bollati-Boringhieri, 2002.
- Calvino, Italo. "Nel cielo dei pipistrelli." *la Repubblica* 19 dicembre 1980: 17.
- Caproni, Giorgio. *La scatola nera*. Milano: Garzanti, 1998.
- . *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*. Ed. Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi. Firenze: Firenze University Press, 2014.
- . *L'opera in versi*. Ed. Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei. Milano: Mondadori, 1998. I Meridiani.
- . "Il quadrato della verità". *La Fiera letteraria* (27 febbraio 1947): 4; poi in *Scatola* 18-30.
- . "Versi come utensili". *Mondo operaio* (25 dicembre 1948): 5.
- . "Poesia chiara e oscura". *La Fiera letteraria* (22 settembre 1957): 1-2; poi in *Scatola* 28-32.

- . “Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia”. Ed. Walter Binni. *La Rassegna della Letteratura Italiana LXXXV* (settembre-dicembre 1981): 421-424; poi in Caproni, *Mondo* 188-190.
- . “A proposito di un... furto!”. *Ungaretti e la cultura romana. Atti del convegno 13-14 novembre 1980*. Ed. Rosita Tordi. Roma: Bulzoni, 1983; poi in Caproni, *Mondo* 225-227.
- . “La poesia. L'unica parola”. Ed. Luigi Amendola, *Lengua* 12 (settembre 1992); 46-48; poi in Caproni, *Mondo* 439-441.
- . “Uccel di bosco anziché di voliera”. *I poeti dell'Apocalisse*. Ed. Mario Mincu, Pasian di Prato, Campanotto, 1997; poi in Caproni, *Mondo* 448-449.
- . “Credo in un dio serpente. A colloquio con Giorgio Caproni del quale sono state raccolte *Tutte le poesie*”. Ed. Stefano Giovanardi, *La Repubblica* 5 gennaio 1984.
- Luzi, Mario e Giorgio Caproni. *Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Lettere 1942-1989*. Ed. Stefano Verdino. Con uno scritto di Mario Luzi. Milano: Libri Scheiwiller, 2004.
- Magro, Fabio. “Modi della scrittura epistolare in Caproni.” *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*. Ed. Davide Colussi e Paolo Zublena. Macerata: Quodlibet, 2014. 151-172.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. “Per la poesia di Giorgio Caproni”. *L'opera in versi*. Di Giorgio Caproni. XI-XLIV.
- Pasolini, Pier Paolo. “Giorgio Caproni”. *Paragone* III 36



(dicembre 1952); poi in Pasolini, Pier Paolo. *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti, 1960. 420-424.

Surdich, Luigi. Giorgio Caproni. *Un ritratto*. Presentazione di Antonio Tabucchi. Genova: Costa e Nolan, 1990.

Testa, Enrico. *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*. Genova: il melangolo, 1983.

---. *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Roma: Bulzoni, 1999.

---. "Giorgio Caproni." *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Ed. Enrico Testa. Torino: Einaudi, 2005.

Testa, Italo. "'Ragione eversa'. L' 'a-filosofia' dell'ultimo Caproni." *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*. Ed. Davide Colussi e Paolo Zublena. Macerata: Quodlibet, 2014. 221-247.



VISIONE ESOGENA E VISIONE ENDOGENA  
IN *PALOMAR* DI ITALO CALVINO

*Andrea Mirabile*

«Rather than being a heightened version of sense experience, the erotic is a figure that makes such experience possible. We do not see what we love but we love in the hope of confirming the illusion that we are indeed seeing anything at all»<sup>1</sup>.

Paul de Man, *The Resistance to Theory*

Nel risvolto di copertina della prima edizione di *Palomar*, pubblicata da Einaudi nel 1983, Italo Calvino descrive l'omonimo protagonista dell'opera, sottolineando che «l'attenzione di questo personaggio pare si posi solo sulle cose che gli capitano sotto gli occhi nella vita quotidiana, scrutate nei minimi dettagli con un ossessivo scrupolo di precisione» (*Romanzi e racconti* II 1406). In seguito, nella "Presentazione" al volume – rimasta a lungo inedita prima di essere inclusa nelle ristampe mondadoriane a partire dagli anni novanta – l'autore ligure definisce il suo libro come «impostato su un rapporto diretto con ciò che si vede» (VIII). Tuttavia, fin dalle prime pagine di *Palomar* si ha la sensazione che tali affermazioni descrivano l'opposto di quanto avviene nel testo. Nei casi più felici, infatti,

<sup>1</sup> Piuttosto che essere un'esperienza sensoriale acuita, l'eros è una figura che rende tale esperienza possibile. Non vediamo ciò che amiamo ma amiamo sperando di confermare l'illusione che, in effetti, vediamo qualcosa. (Trad. mia)

il signor Palomar ha con «ciò che si vede» un rapporto ben lontano dall'essere «diretto»: l'attività visiva è, anzi, l'incerto risultato di un'intricata trama di mediazioni, fra il biologico, il sociale, e il culturale. Nei casi meno felici, vedere risulta addirittura un atto impossibile, o se non altro rischioso per l'integrità del personaggio, tanto che la visione dev'essere limitata oppure censurata. In questo senso *Palomar* suggella e sintetizza istanze già presenti nel corpus calviniano, sempre interessato – in particolare nella sua ultima fase – ai temi del visivo (dai rapporti fra letteratura e arti figurative a quelli fra osservare, descrivere, e conoscere)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Calvino (soprattutto fra anni settanta e ottanta) ha sottolineato spesso la centralità dell'esperienza visiva per la sua ispirazione. In *Collezione di sabbia*, leggiamo che «il cervello comincia nell'occhio» (125). Nelle *Lezioni americane*, l'autore ligure scrive: «Nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine. [...] Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé» (99-100). Per quanto riguarda l'importante rapporto dello scrittore con le arti figurative – soprattutto fumetto, cinema, e pittura – la bibliografia è ormai piuttosto ampia (si vedano ad esempio i saggi di Leube, Paulicelli, Pierantoni, Ricci, oltre a quelli inclusi nella recente raccolta a cura di Grundtvig, McLaughlin e Petersen, *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*): una selezione di scritti sull'arte è raccolta nel terzo volume dei *Romanzi e racconti*, nella sezione intitolata “Guardando disegni e quadri” (381-440); nello stesso tomo si consulti anche, per testi meno facilmente reperibili, la “Bibliografia degli scritti di Italo Calvino” a cura di Luca Baranelli (1351-1516) e la “Bibliografia della critica” curata da Mario Barenghi, Bruno Falchetto e Claudio Milanini (1517-1544). Anch'io mi sono occupato di questo argomento in un saggio, “Discreti messaggeri del fuori? Appunti su Italo Calvino e le arti figurative”, dove segnalo alcuni aspetti dell'influenza della semiotica dell'arte, d'ascendenza soprattutto francese, su questo settore dell'officina calviniana.

L'ambiguità dello sguardo in *Palomar* trapela fin dalle caratteristiche fisiche del protagonista – la cui anonima indeterminatezza, o «stilizzazione araldica» secondo una suggestiva metafora di Mengaldo (20), non impedisce di riconoscervi una franca proiezione autobiografica dell'autore (come Calvino, Palomar è un intellettuale, ha una figlia, vive tra la Francia e l'Italia, ama viaggiare, ecc.)<sup>3</sup> – e dall'apparentemente rigorosa strutturazione del testo. Per quanto riguarda quest'ultimo elemento, si tratta di una raccolta di ventisette racconti brevi o brevissimi (alcuni già usciti, fin dal 1975, sul *Corriere della Sera* e sulla *Repubblica*)<sup>4</sup>. Il volume si divide in tre sezioni, ognuna a propria volta divisa in tre sottosezioni. Ogni sottosezione comprende tre racconti. Nelle intenzioni di Calvino – riportate immediatamente prima dell'Indice alla fine del libro – la parte iniziale, intitolata “Le vacanze di Palomar”, si sofferma in genere su «un'esperienza visiva», ed è quindi dominata dalle descrizioni (128); la seconda, “Palomar in città”, si concentra sul linguaggio, pertanto le descrizioni tendono a svilupparsi in senso più narrativo; i racconti de “I silenzi di Palomar”, terza e ultima parte, «rendono conto d'esperienze di tipo più speculativo [...]. Dall'ambito della descrizione e del racconto si passa a quello della meditazione» (128). Sebbene l'autore dichiari che queste tre «aree tematiche» o «tipi di esperienza e d'interrogazione» siano in realtà presenti, in misura diversa, in ogni sezione della raccolta, i lettori si rendono presto conto che è il tema visivo a

<sup>3</sup> In un'intervista concessa a Lietta Tornabuoni, ora raccolta nel secondo volume dei *Romanzi e racconti*, Calvino dichiara: «Questo è il libro più autobiografico che abbia mai scritto, un'autobiografia in terza persona: ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza» (1412).

<sup>4</sup> Per informazioni dettagliate sulla complessa genesi del testo, rimando alle notizie raccolte da Mario Barenghi (*Romanzi e racconti* II, 1402-1436).

dominare incontrastato, si può dire in ogni pagina, ogni riga di *Palomar*. La stessa scelta del tempo presente, che caratterizza tutti i racconti, sembra suggerire una costante permeabilità fra esperienza, scrittura e visione. Si tratta di una «verbalizzazione sincronica» (Milanini 171) – che ricorda certi esiti del *Nouveau Roman* francese (Butor, Robbe-Grillet, Sarraute) e verrà riproposta in seguito, indipendentemente dalla qualità delle singole prove, da vari autori italiani influenzati da Calvino (penso a Celati, De Carlo, Del Giudice, e altri) – nel tentativo di rendere l'immediatezza delle ricognizioni visive di Palomar, e in generale una preminenza indiscussa del visuale.

Del resto è il protagonista stesso a confermare, più di una volta, tale impressione: «Forse la prima regola che devo pormi è questa: attenermi a ciò che vedo» (41). Tuttavia, la visione si caratterizza da subito come problematica: il personaggio principale della raccolta calviniana, infatti, più che guardare compie una poco rilassante «operazione visiva» (8), di cui vengono sviscerati i labirintici percorsi «nei circuiti tra gli occhi e il cervello» (16). Inoltre e soprattutto il signor Palomar, che porta lo stesso nome di un grande osservatorio astronomico – quindi di un luogo in cui la scienza è in grado di ampliare i limiti della visione umana, potenziandola fino a permetterle di osservare gli spazi siderali – è «miope e astigmatico», tanto che il narratore sembra divertirsi a sottolineare i fastidi che tale limitazione fisica provoca al soggetto della narrazione, in particolare quando quest'ultimo vorrebbe spingere il proprio (debole) sguardo verso entità lontane come stelle e pianeti, che tanto lo affascnano (39, 46, 111, 112). Poco più di un decennio prima di *Palomar*, nel racconto “L'avventura di un miope” incluso nella raccolta *Gli amori difficili* (101-111), la debolezza della vista si caricava di toni patetici, in quanto metafora delle difficoltà emotive del protagonista, del suo impossibile tentativo di recuperare affetti appartenenti al passato.

In *Palomar*, la miopia ha un ruolo ancora più ampio: la fragilità della visione cozza contro – e porta al fallimento – il desiderio di instaurare, attraverso l’attenta osservazione dei dati visibili, un rapporto più soddisfacente con la realtà *tout court*, al di là delle imbrigliature, delle falsità, e soprattutto delle generalizzazioni prodotte dalla vita quotidiana (o almeno di quella spesa in un contesto dominato, e appiattito, dalle regole della tarda civiltà tecnologico-industriale). Vicino e lontano si presentano come categorie non solo relative, in quanto ovviamente calibrate sulle capacità o incapacità visive di ogni individuo, ma anche come segni di una più generale incertezza epistemica, ben sintetizzata con un paradosso da Calvino stesso, che descrive Palomar come «un palombaro che si immerga nella superficie» (intervista a Lietta Tornabuoni, ora in *Romanzi e racconti*, II 1406).

È significativo, inoltre, che la mente del tormentato eroe calviniano sia «modellata sui procedimenti dell’industria, cioè portata a decidere sulle impostazioni generali e sui prototipi. Quando Palomar s’era accorto di quanto approssimativi e votati all’errore sono i criteri di quel mondo dove credeva di trovare precisione e norma universale, era tornato lentamente a costruirsi un rapporto col mondo limitandolo all’osservazione delle forme visibili» (54). Dapprima, tale insoddisfazione sembra motivata da peculiarità caratteriali: «ormai lui era fatto com’era fatto: la sua adesione alle cose restava quella intermittente e labile delle persone che sembrano sempre intente a pensare un’altra cosa ma quest’altra cosa non c’è» (54). Poco dopo, tuttavia, il narratore estende ciò che pareva essere una limitazione individuale ad un assunto generale: vedere è un processo infinito, che non garantisce nessun approdo a certezze rassicuranti (57). In alcuni testi rimasti esclusi da *Palomar* (ora raccolti nel secondo volume dei *Romanzi e racconti*) questo assioma è ribadito in termini assolutamente espliciti. In “Contro

l'universo", ad esempio: «Basta guardare qualcosa con attenzione perché si aprano delle prospettive senza limiti. Anche un bottone può contenere l'universo» (1168).

Eppure, come si è già notato, il protagonista del libro di Calvino dichiara in varie occasioni il suo desiderio di limitarsi ad analizzare – e tradurre in parole le più precise possibili (talvolta con un ricercato, insolito *mot juste*, ovvero non esitando a ricorrere a tecnicismi<sup>5</sup>) – ciò che vede: «Palomar ha deciso di limitarsi a guardare, a fissare nei minimi dettagli il poco che riesce a vedere» (63); «Palomar ha deciso che la sua principale attività sarà guardare le cose» (111); «per il signor Palomar impararsi un po' di nomenclatura resta sempre la prima misura da prendere se vuole fermare un momento le cose che scorrono davanti ai suoi occhi» (75-76). Non sorprende quindi che, commentando la propria opera nelle *Lezioni americane* (e dichiarando la propria incondizionata ammirazione per Francis Ponge, un autore talvolta sottovalutato dagli studiosi di Calvino<sup>6</sup>) lo scrittore ligure non

<sup>5</sup> Oltre alle già citate pagine ambientate nei negozi parigini, si veda ad esempio il racconto "L'ordine degli squamati" (87-90), dove i lettori di *Palomar* si imbattono in: «Varano delle Savane», «Tupinambis», «Cordilo», «crotali dei bambù», «culevre arboricole delle Bermude». Sulle terminologie settoriali in Calvino si consultino anche i saggi di Coletti (289) e Mengaldo (12).

<sup>6</sup> Si legga anche il commosso omaggio scritto da Italo Calvino nel 1979, in occasione degli ottant'anni del maestro francese, ora in *Perché leggere i classici* (285-291). Si tratta di un omaggio che, a tratti, suona come una dichiarazione di poetica, o un autoritratto, del Calvino di quel periodo. Ecco ad esempio l'invito a «prendere un oggetto il più umile, un gesto il più quotidiano, e cercare di considerarlo fuori d'ogni abitudine percettiva, di descriverlo fuori d'ogni meccanismo verbale logorato dall'uso» (285); o anche: «Diremo che in Ponge il linguaggio, mezzo indispensabile per tenere insieme soggetto e oggetto, è continuamente confrontato a ciò che gli oggetti esprimono



esiti a presentare *Palomar* come una serie di «esercizi di descrizione» (83).

Non è semplice, tuttavia, definire esattamente cosa l'autore intenda con i verbi «vedere» e «descrivere». Innanzitutto, in *Palomar* risulta difficile separare in modo drastico ciò che il personaggio principale vede con gli occhi – le cosiddette «immagini esogene», come direbbe (da una prospettiva che contamina iconologia e neurobiologia) Hans Belting – da quanto lo stesso protagonista ‘vede’ con la mente (il ricordo, l’immaginazione, l’allucinazione, il sogno, etc.), ovvero le cosiddette «immagini endogene»<sup>7</sup>. Significativamente, di nuovo nelle *Lezioni*

fuori dal linguaggio, e in questo confronto è ridimensionato, ridefinito – spesso rivalorizzato» (290). È curioso, inoltre, che le pagine su Ponge si chiudano con una lode di un testo dello scrittore francese dedicato alle onde, e *Palomar* si apra con il racconto “Lettura di un’onda”.

<sup>7</sup> È forse scontato sottolineare che non è possibile dividere in modo drastico immagini esogene (fisiche, esterne) ed immagini endogene (mentali, interne); le une e le altre fluttuano in un continuo stato di interazione, come sottolinea più volte Belting stesso: «Internal and external representations, or mental and physical images, may be considered two sides of the same coin. The ambivalence of endogene images and exogene images, which interact on many different levels, is inherent in the image practice of humanity [...] we both *own* and *produce* images. In each case, bodies (that is, brains) serve as a living medium that makes us *perceive*, *project*, or *remember* images and that also enables our imagination to censor or to transform them [...]. Bodies *perform* images [...] as much as they *perceive* outside images». (*Image* 304-306). Trad: Le rappresentazioni interne ed esterne, o immagini mentali e immagini fisiche, possono essere considerate le due facce della stessa medaglia. L’ambivalenza delle immagini endogene ed esogene, che interagiscono su così tanti livelli, è inerente alla pratica dell’umanità con le immagini [...] noi *possediamo* e allo stesso tempo *produciamo* immagini. In ogni caso, il corpo (ovvero, il cervello) opera come medium vivente che ci permette

*americane*, Calvino apre il capitolo sulla “Visibilità” occupandosi per l’appunto di questo secondo tipo di immagini, che l’autore ligure evoca in vario modo: «visioni nella mente» (91); «vista interiore» (94); «trasfigurazione fantasmatica» (106) e – con un’espressione particolarmente icastica – «cinema mentale» (93). Non diversamente Palomar che, per quanto accanito nella raccolta dei dati oggettivi che la vista gli offre, implacabile

di *percepire, proiettare, o ricordare* immagini, e inoltre rende in grado la nostra immaginazione di censurare o trasformare immagini [...]. Il corpo *agisce* delle immagini [...] tanto quanto *percepisce* immagini dall’esterno (trad. mia). Dello stesso studioso si vedano anche, sul medesimo argomento, il saggio *Toward an Anthropology of the Image*, in particolare p. 42 e p. 51, e il volume *An Anthropology of Images*, soprattutto le pagine 1-8. Anche David Freedberg ha esplorato la dialettica fra immagini esogene ed endogene – «images that exist outside the beholder» (immagini che esistono al di fuori di chi guarda); «mental images» (immagini mentali) – attraverso un’enciclopedica ricognizione storico-antropologica che spazia fra l’ambito artistico e quello religioso, psicanalitico, giuridico, sociale (*The Power of Images*, di cui si vedano soprattutto le pagine xxii, 161-191, 305, 469, 486). Mitchell invece ha ampliato la distinzione fra esogeno ed endogeno, giungendo a stabilire cinque tipi di immagini (*graphic, optical, perceptual, mental, verbal*) pur riconoscendo l’impossibilità di separarle drasticamente (10). Per quanto riguarda l’ambito italiano, Lina Bolzoni ha approfondito ed ampliato le analisi di Belting e Freedberg – con una particolare attenzione agli intrecci fra parola, immagine interna ed esterna, religiosità, memoria – arrivando a formulare l’importante nozione di «rete delle immagini», che vuole «significare sia la rete che le immagini costruiscono, legandosi fra di loro, sia la rete che ogni immagine costruisce dentro di sé e intorno a sé, una rete di ricordi e associazioni creative» (XXVIII). Di nuovo per il contesto italiano, anche Ottavia Niccoli ha esplorato estesamente questi temi, nel segno di una «continua reciprocità fra immagine pensata e immagine vista» (V-XII, 4, 8, 12, 75-76, 105, 144, 164).

nel «distinguere e graduare quasi micrometricamente» (Mengaldo 40), finisce per esercitare non solo la visione esteriore, ma anche quella interiore. Quest'ultima possibilità, almeno in un punto del testo, non viene scartata aprioristicamente da Calvino, il quale tuttavia sembra incline a limitarne la portata: «Se è giusto che l'immaginazione venga in soccorso alla debolezza della vista» – si legge nel racconto “L'occhio e i pianeti” – «deve essere istantanea e diretta come lo sguardo che l'accende» (43). Tale assunto sembra però più volontaristico che realistico: è difficile negare che «l'immaginazione», ma potremmo dire le immagini in genere, in quanto mediazione fra realtà psichica e realtà fenomenica, oscillino costantemente fra passato, presente, e futuro, o meglio si dipanino in una sorta di acronia al di là delle divisioni temporali consuete. Gran parte degli studi di Georges Didi-Huberman, ad esempio, sottolineano tale ‘anacronismo’ delle immagini: antichissime, possono riaffiorare in un nuovo medium (sia esso lo schermo di un computer o la mente di un individuo), e viceversa<sup>8</sup>. D'altronde in un interessante racconto escluso da *Palomar*, “Dietro il retrovisore”, Calvino indica l'impossibilità di una visione pura, oggettiva, data la dialettica fra esterno ed interno (con una prevalenza del secondo termine) insita in qualunque attività visiva: «L'immagine che vediamo [...] non è qualcosa che l'occhio registra, né qualcosa che ha sede nell'occhio: è qualcosa che avviene interamente nel cervello, su stimoli trasmessi dai nervi ottici ma che

<sup>8</sup> Mi riferisco soprattutto a *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images* (per gli argomenti che qui più interessano, ovvero quelli inerenti al binomio immagini mentali/reali – «images mentales ou réifiées», come le descrive lo studioso – rinvio in particolare alle pagine 48, 114). Ma questo tema punteggia tutta l'opera del critico d'oltralpe, la cui ricerca auspica una generale «déterritorialisation» delle coppie mentale/reale, ottico/aptico, cronologico/topologico.

solo in una zona del cervello [...] acquistano una forma e un senso» (1162).

Fra l'altro, in *Palomar* alcune immagini che catalogheremmo come esogene finiscono per assumere, almeno in qualche occasione, i caratteri di esperienze allucinatorie, in connessione con i bisogni o gli impulsi più viscerali, quali il cibo e il sesso. A Parigi ad esempio, in un negozio di alimentari, il personaggio passa in rassegna i prodotti in esposizione, ma soprattutto:

Cerca di trovare un posto nei suoi ricordi per il *cassoulet*, pingue stufato di carni e di fagioli, di cui il grasso d'oca è ingrediente essenziale; ma né la memoria del palato né quella culturale gli sono d'aiuto. Eppure il nome, la visione, l'idea lo attraggono, risvegliano un'istantanea fantasticheria non tanto della gola quanto dell'eros: da una montagna di grasso d'oca affiora una figura femminile, si spalma di bianco la pelle rosa, e già lui immagina se stesso facendosi largo verso di lei tra quelle dense valanghe e abbracciarla e affondare con lei<sup>9</sup>. (70)

In un altro negozio parigino, specializzato in formaggi, l'allucinazione che mescola erotismo e nutrimento vira verso una sorta di prosopopea ironica, fra l'antropofagia e la prostituzione:

<sup>9</sup> Come ha notato Claudio Milanini: «Le unità sintagmatiche si sovrappongono con voluta ambiguità, per assecondare mimeticamente la metamorfosi di un'avanzata reale (fra le fila degli avventori che s'affollano nella *charcuterie*) in un'avanzata immaginaria (verso una figura femminile). Ciò che in *Palomar* risulta più suggerito che detto, viene esposto in termini financo troppo espliciti in *Sotto il sole giaguaro*, dove è sempre l'ansia di far propria una donna ad alimentare la tensione sensoriale ed esistenziale» (184).

Non è questione di scegliere il proprio formaggio ma d'essere scelti. C'è un rapporto reciproco tra formaggio e cliente: ogni formaggio aspetta il suo cliente, si atteggiava in modo d'attrarlo, con una sostenutezza o granulosità un po' altezzosa, o al contrario sciogliendosi in un arrendevole abbandono. Un'ombra di complicità viziosa aleggia intorno: la raffinatezza gustativa e soprattutto olfattiva conosce i suoi momenti di rilassatezza, d'incanaglimento, in cui i formaggi sui loro vassoi sembrano offrirsi come sui divani d'un bordello. Un sogghigno perverso affiora nel compiacimento d'avvilire l'oggetto della propria ghiottoneria con nomignoli infamanti: *crottin, boule de moine, bouton de culotte*. (74)

La discrepanza fra l'anelito a concentrare le energie della psiche in uno sforzo di rigorosa, impersonale descrizione dei referenti visivi, e il susseguirsi di visioni che non derivano (o non derivano esclusivamente) dal mondo esterno, si rivela particolarmente sensibile nei momenti in cui la soggettività – contraddittoria, incerta, sfuggente – di Palomar emerge come fattore ineliminabile delle esperienze visuali del protagonista. Per queste ragioni, e almeno per gli argomenti che qui ci riguardano più da vicino, i tre racconti forse più significativi dell'intera raccolta sono “Il seno nudo” (11-14), “La pancia del geko” (59-62), e “L'aiola di sabbia” (93-96). Nel primo, lo sguardo del signor Palomar appare mediato da una serie di condizionamenti sociali e culturali, di cui la soggettività viene intrisa. Nel secondo, l'osservazione apparentemente distaccata del comportamento animale si trasforma in una terrificante visione ctonia. Nel terzo, soggettività e sguardo partono dai più immediati fenomeni della realtà sensibile per proiettarsi verso orizzonti immaginari, al di là dei limiti dello spazio e del tempo.

“Il seno nudo” si può dividere in un numero relativamente ridotto di scansioni: mentre passeggia su una

spiaggia semideserta, alla vista di una giovane donna che prende il sole a seno scoperto, il signor Palomar distoglie lo sguardo temendo di risultare importuno; il maturo personaggio riflette quindi sul suo gesto, e lo considera il frutto di convenzioni desuete, sessuofobiche e sessiste, per cui ritorna sui suoi passi, questa volta cercando di non distogliere lo sguardo ma di mantenerlo in qualche modo neutrale; di nuovo Palomar riflette sul suo comportamento, che gli risulta ipocrita e implicitamente misogino, per cui ritorna verso la giovane e si sforza di fare in modo che i suoi occhi, pur rispettosi, includano una sorta di «guizzo», per il piacere provocato dalla vista del petto femminile:

Nel far scorrere il suo sguardo sulla spiaggia con oggettività imparziale, fa in modo che, appena il petto della donna entra nel suo campo visivo, si noti una discontinuità, uno scarto, quasi un guizzo. Lo sguardo avanza fino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, come apprezzando con un lieve trasalimento la diversa consistenza della visione e lo speciale valore che essa acquista, e per un momento si tiene a mezz'aria, descrivendo una curva che accompagna il rilievo del seno da una certa distanza, elusivamente ma anche protettivamente, per poi riprendere il suo corso come niente fosse stato. (12-13)

Ma ancora una volta il personaggio è insoddisfatto, dato che con la sua attività visiva vorrebbe comunicare, oltre alla gratificazione, anche un «incoraggiamento disinteressato» (13) verso la donna e la sua decisione – conseguenza di più ampi cambiamenti di abitudini e atteggiamenti nella società – di prendere il sole seminuda; torna verso la bagnante, la quale si alza infastidita e si allontana.

Come ha notato Algirdas Julien Greimas nella sua magistrale interpretazione di questo racconto, il «guizzo»

costituisce uno degli elementi più significativi del testo: la visione diventa il vero protagonista della vicenda, in quanto anela ad oltrepassare i confini fisiologici e le barriere fra soggetto ed oggetto, spingendosi verso la tattilità, o la fusione erotica *tout court*<sup>10</sup>. Ottico e aptico, estetica ed estesica si sovrappongono e si confondono:

Le ‘regard’ [...] devient lui-même le délégué actif du sujet, il ‘avance’, il ‘se retire’, il se place [...] hors du sujet somatique [...] Palomar ne s’arrête pas là: son regard avance – et l’avancement est [...] la forme figurative du désir – ‘jusqu’à effleurer la peau tendue’, prolongeant ainsi l’isotopie visuelle par la tactilité. Or le toucher est plus que l’esthétique classique veut bien lui reconnaître – sa capacité de l’exploration de l’espace et de la prise en charge des volumes – : il se situe parmi les ordres sensoriels les plus profonds, il exprime proxémiquement l’intimité optimale et manifeste, sur le plan cognitif, le vouloir de conjonction totale<sup>11</sup>. (27-30)

<sup>10</sup> E si ricordi ancora il protagonista de “L’avventura di un miope”, finalmente munitosi di un paio di occhiali: «Le donne poi che incontrava per strada e che già gli s’erano ridotte a impalpabili ombre sfocate, adesso il poterle vedere con l’esatto gioco di pieni e vuoti che fanno i loro corpi muovendosi dentro le vesti, e valutare la freschezza della pelle, e il calore contenuto nello sguardo, *non più soltanto gli pareva un vederle ma già addirittura un possederle*» (*Gli amori* 102, corsivi miei). Sull’erotismo in Calvino (da *Se una notte d’inverno un viaggiatore* in poi) rimando al saggio di Cesare Segre, “Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un Aleph di dieci colori”, ora raccolto nell’*Opera critica* dello studioso (si vedano in particolare le pp. 1354-1355 e 1361-1362).

<sup>11</sup> Lo ‘sguardo’ [...] stesso diviene il delegato attivo del soggetto, ‘avanza’, ‘si ritira’, si posiziona [...] fuori dal soggetto somatico [...] Palomar non si ferma qui: il suo sguardo avanza – e l’avanzamento è [...] la forma figurativa del desiderio – ‘fino a sfiorare la pelle tesa’, prolungando in tal modo l’isotopia

Ciò che Greimas non sembra prendere in considerazione è il fatto che tale sguardo-soggetto, nel suo slancio verso la dimensione tattile, sensuale, erotica, venga censurato (seppur senza successo o con un successo solo parziale) dal signor Palomar. E, sebbene la sollecitazione libidica appaia come centrale, non sono tanto i sensi a far scattare la censura quanto il pericolo che la pulsione sessuale sgretoli le cortine protettive, ancora una volta, fra visione esogena ed endogena, o meglio fra i connotati 'oggettivi' della realtà fenomenica che si presenta agli occhi di Palomar, e il tentativo di quegli occhi di modificare il loro rapporto con il mondo, e quindi il mondo stesso, a seconda dell'allontanamento o avvicinamento rispetto alla giovane donna.

Come nei racconti dedicati al cibo, è un dettaglio a scatenare la potenziale confusione fra visione esterna ed interna, e persino fra gli ordini dell'umano e quelli del regno vegetale-animale, facendo transitare l'attività visiva da una più o meno placida scopofilia ad un'ansiosa scopofobia: là un evocativo nome di formaggio, qui un seno scoperto. Infatti, nel suo tentativo di stabilire un rapporto fra gli occhi e «la nuvola bronzo-rosea d'un torso nudo femminile» (11), ovvero «la ricolma luna di pelle più chiara con l'alone bruno del capezzolo» (12), il signor Palomar inizialmente «volge lo sguardo all'orizzonte marino» o lo mantiene sospeso nel vuoto (11), in seguito vorrebbe che, quasi provenendo da quello stesso vuoto o orizzonte, «non pesasse più che lo sguardo d'un gabbiano o d'un nasello» (12), finendo tuttavia per creare un immaginario «reggi-petto mentale sospeso tra i miei occhi e quel petto» (11).

visuale con la tattilità. Ebbene il tatto è più di quanto l'estetica classica voglia riconoscere – la sua capacità d'esplorazione dello spazio e della presa di coscienza dei volumi – : il tatto si situa fra gli ordini sensoriali più profondi, esprime prossemicamente l'intimità ottimale, e manifesta, sul piano cognitivo, il desiderio di congiunzione totale. (Trad. mia)



Ed è questo immaginario reggipetto, ovvero la volontaria censura di un particolare, più che la percezione globale dei contrassegni visivi offerti dalla realtà, non solo ad orientare la visione del personaggio ma addirittura a modificare la percezione stessa: ironicamente, la censura ottiene l'opposto di quanto si prefiggeva, dato che lo sguardo più che restringersi e limitarsi si espande in senso gradualmente euforico e panico, prima secondo le coordinate di una «equanime uniformità» (12), quindi un «lieve trasalimento» (12), infine uno «slancio di benevolenza e gratitudine per il tutto» (13). Da parziale e opaca l'esperienza visiva si fa panicamente esaltata, e allucinatória, tanto che tutto – tutto il visibile – orbita intorno ai capezzoli della bagnante: il cosmo stesso «ruota intorno a quelle cuspidi aureolate» (13)<sup>12</sup>.

Nelle poche pagine de “La pancia del gecko” il signor Palomar e la signora Palomar osservano, durante una tranquilla serata in casa, su una vetrata del soggiorno, il piccolo rettile apparentemente immobile ma in realtà intento a cacciare zanzare moscerini farfalle. La maggior parte del racconto è dedicata ad una minuziosa descrizione del gecko (zampe, coda, gola, occhi), variamente paragonato ad altri rettili o ad una sorta di misteriosa «macchina elaboratissima» (61), e della sua fulminea capacità di inghiottire le prede. Anche tale osservazione, tuttavia, risulta più ambigua e complessa del previsto, tanto da lasciare dubbioso Palomar:

Quando un moscerino passa vicino alla bocca del gecko, la lingua scatta e inghiotte, fulminea e duttile e prensile, priva di forma e capace d'assumere ogni forma. Comunque, Palomar non è mai sicuro se l'ha vista o non

<sup>12</sup> Antonio Costa, riprendendo e ampliando l'analisi di Greimas, scrive in questo caso di «una sorta di incontro tra l'oggettività imparziale' dello sguardo di Palomar [...] e la soggettività del desiderio che ne guida il movimento» (30).

l'ha vista; ciò che certamente vede, adesso, è il moscerino dentro la gola del rettile: il ventre premuto contro il vetro illuminato è trasparente come ai raggi X; si può seguire l'ombra della preda nel suo tragitto attraverso le viscere che l'assorbono (61).

In un secondo tempo, da dubbiosa l'esplorazione viva si fa spaventosa, fino a configurarsi come una specie di incubo ctonio. Ancora una volta, dal particolare ci si avventura nel cosmico, ovvero da un ambito circoscritto, isolato, analizzato nei minimi dettagli – la caccia notturna di un gecko – si passa ad una visione che travalica gli argini dello spazio, del tempo, delle percezioni sensoriali aderenti al dato fenomenico:

Se ogni materia fosse trasparente, il suolo che ci sostiene, l'involucro che fascia i nostri corpi, tutto apparirebbe non come un aleggiare di veli impalpabili ma come un inferno di stritolamenti e ingerimenti. Forse in questo momento un dio degli inferi situato al centro della terra col suo occhio che trapassa il granito sta guardandoci dal basso, seguendo il ciclo del vivere e del morire, le vittime sbranate che si disfano nei ventri dei divoratori, finché alla loro volta un altro ventre non li inghiotte. (61)

Anche ne "L'aiola di sabbia" i processi della visione sono protagonisti, e rivelano la loro sfuggente aleatorietà. Come nel "Seno nudo", la narrazione si articola in pochi segmenti strettamente intrecciati: il signor Palomar si trova a Kyoto, in Giappone, dove visita il tempio Ryoanji con il suo giardino Zen, di cui ci viene proposta una breve descrizione; il personaggio calviniano si sforza di seguire i suggerimenti dell'abate del tempio, riportati su un foglio in giapponese e in inglese, dove si invitano i visitatori a contemplare il giardino in quanto strumento

di elevazione e liberazione spirituale<sup>13</sup>. Già in *Collezione di sabbia*, Calvino aveva elogiato il viaggio in Giappone, collegandolo ad una rinnovata intensità delle capacità visive: «Vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Viaggiare non serve molto a capire [...] ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo» (158). In questo racconto, tuttavia, la folla compatta di turisti, che si assiepano concitati intorno ad uno dei più importanti monumenti della cultura nipponica, disturba i tentativi di contemplazione di Palomar, il quale come al solito riflette dubbioso:

Queste 'istruzioni per l'uso' sono contenute nel volantino, e al signor Palomar paiono perfettamente plausibili e applicabili immediatamente senza sforzo, purché uno sia sicuro davvero d'avere un'individualità di cui spogliarsi, di star guardando il mondo dall'interno d'un io che possa dissolversi e diventare solo sguardo. Ma è proprio questo punto di partenza che richiede uno sforzo d'immaginazione supplementare, difficilissimo

<sup>13</sup> In una breve ma densa comunicazione apparsa sulla rivista *Nature*, "Visual structure of a Japanese Zen garden", Van Tonder, Lyons e Ejima hanno tentato di formulare una spiegazione scientifica della misteriosa suggestione che emana da questo celebre giardino. Secondo i tre studiosi, la conformazione del giardino (il posizionamento dei gruppi di rocce sul ghiaino del cortile) suggerirebbe subliminarmente la struttura di un grande albero, simile a quelli che circondano il tempio, come in una sorta di celata ma ipnotica *mise en abyme*. Prima di *Palomar*, Calvino si era già occupato di questo e altri giardini Zen nella sezione di *Collezione di sabbia* dedicata al Sol Levante: si veda in particolare "I mille giardini", 175-178, dove l'autore osserva – con una sensibilità che sarà tipica di Palomar – che «ogni singolo e limitato frammento dell'universo si sfalda in una molteplicità infinita» (176).

a compiersi quando il proprio io è agglutinato in una folla compatta che guarda attraverso i suoi mille occhi e percorre sui suoi mille piedi l'itinerario obbligato della visita turistica. (94-95)

Come ne "Il seno nudo", le riflessioni del narratore sgretolano le barriere fra la visione esogena ed endogena, in altre parole il signor Palomar comincia a 'vedere' non solamente le immagini che si stagliano nel mondo esterno (la ghiaia armoniosamente rastrellata e le formazioni rocciose del giardino Zen, le 'istruzioni' per facilitare la meditazione, la folla di turisti) ma anche (e soprattutto) quelle prodotte dalla mente, solo in parte ispirate dai dati visivi. Il passaggio dall'uno all'altro tipo di visione risulta, peraltro, più marcato rispetto al racconto su cui ci siamo soffermati precedentemente, dal momento che lo scarto, ma anche la reciproca interdipendenza, fra visione interiore ed esteriore vengono sottolineati dalla stessa voce narrante:

Cosa vede? Vede la specie umana nell'era dei grandi numeri che s'estende in una folla livellata ma pur sempre fatta d'individualità distinte come questo mare di granelli di sabbia che sommerge la superficie del mondo... Vede il mondo ciononostante continuare a mostrare i dorsi di macigno della sua natura indifferente al destino dell'umanità, la sua dura sostanza irreducibile all'assimilazione umana... Vede le forme in cui la sabbia umana s'aggrega tendere a disporsi secondo linee di movimento, disegni che combinano regolarità e fluidità come le tracce rettilinee o circolari d'un rastrello... E tra umanità-sabbia e mondo-scoglio si intuisce un'armonia possibile come tra due armonie non omogenee. (95-96)

Ma al di là dei numerosi esempi che si possono trarre dal testo calviniano nel suo complesso, l'ossessione

analitica di Palomar, perennemente destinata ad esiti frustranti, viene introdotta fin dalla sovraccoperta della prima edizione del volume, ove campeggia un'opera di Albrecht Dürer, un artista la cui celebrata forza (e ansia) di analisi accanita, a tratti quasi microscopica, del visibile, può ben dirsi sodale del protagonista del libro di Calvino. Sappiamo inoltre che l'opera in questione – *Der Zeichner des liegenden Weibes (Il disegnatore della donna coricata)*, dal manuale *Unterweisung der Messung* – venne scelta personalmente dall'autore ligure<sup>14</sup>. Nell'incisione del pittore tedesco siamo all'interno di una sorta di raccolto studiolo, allietato da finestre aperte su un orizzonte marino e da una pianta in un vaso; seduto ad un tavolo di lavoro, un uomo d'aspetto maturo regge una penna e tiene davanti a sé un foglio quadrettato mentre, attraverso una griglia egualmente quadrettata ed un piccolo obelisco, scruta con grande concentrazione una giovane donna seminuda, vagamente michelangiolesca, le forme colme e molli distese su ampi cuscini, gli occhi chiusi, le gambe in rilievo e appena divaricate, una mano languidamente abbandonata sul panno che le copre il pube.

Sappiamo che questa e altre simili tecniche, utili durante il passaggio dall'osservazione dell'immagine alla sua trasposizione su supporto materiale, per modificare a piacere le proporzioni di quanto disegnato senza infrangerne la 'corretta' rappresentazione, erano diffuse nel

<sup>14</sup> Si vedano le informazioni raccolte da Pierantoni (283). Franco Ricci ha preso in esame altre copertine delle opere di Calvino, evidenziando il controllo dell'autore sulla scelta delle immagini (oltre a Dürer, Klee, Picasso, e molti altri artisti) e l'importanza di queste ultime come introduzione, commento, e riflesso del testo verbale (196, 203). Su questo argomento si consultino anche i saggi di Mario Barenghi, "From Picasso to Dürer: Calvino's Book Covers" (soprattutto pp. 205, 209, 210), e Lene Waage Petersen, "The Significance of Visibility: Interpreting the Image in Calvino" (98-100).

Rinascimento<sup>15</sup>. Tuttavia, in questa incisione la penna del disegnatore rimane sospesa, il foglio pare ancora sgombro di segni, quasi che il tentativo di imbrigliare l'oggetto dell'osservazione all'interno di schemi razionalmente regolati fosse destinato allo scacco. Uno scacco simile agli insuccessi di Palomar nei suoi tentativi di descrizione e comprensione del reale, attraverso indagini di tipo visivo programmaticamente tese a depurare l'osservazione del mondo visibile da istanze soggettive, individuali, irrazionali. Tali tentativi, tuttavia, si arrestano davanti al continuo bilanciamento del visuale fra un piano esterno-esogeno ed uno interno-endogeno, ragione ed emotività, rigore intellettualistico e spinte pulsionali, «simmetrie

<sup>15</sup> Si vedano gli studi di Gombrich, Hochberg e Black, *Art, Perception, and Reality* (soprattutto p. 48, su Leonardo) e di Pierantoni, che scrive: «Il pittore, qui ancora disegnatore, sta seduto al suo prospettografo e, tenendo l'occhio fisso alla punta del piccolissimo obelisco che gli fa da mira, osserva la donna reclinata e come accartocciata sul piano prospettico. La 'finestra albertiana' già riquadrata, secondo la tradizione quantitativa del Cinquecento, gli serve come piano di proiezione dell'immagine. Il piano del prospettografo sta secando la piramide visiva e recherà i contorni della proiezione della figura umana resa solo occasione per un'operazione geometrica di proiezione e di sezione [...] questa illustrazione, così pertinente nella sua essenza intima e nella sua forma visibile e immediatamente comprensibile, sta proprio per il rapporto tra Calvino e la luce. In breve il problema che credo sia centrale, in questo rapporto annunciato, è quello tra osservatore e osservato [...] ogni atto di osservazione eseguito su di un fenomeno altera il fenomeno stesso. Non è possibile ricavare informazione da un fenomeno, né descrivere una situazione fisica, né definire una legge senza alterare proprio quel fenomeno, modificare quella situazione, contraddire quella legge [...] il rapporto tra osservatore e osservato è ineluttabilmente distruttivo o alterativo» (278). Per notizie più specifiche sull'incisione di Dürer, rimando anche ai volumi di Strauss (579-580), Kurth (40, tav. 340) e Bailey (22-23).

formali» e «pluralità dispersa e formicolante dei dati» (Mengaldo 42). Come sintetizza Petersen, la scelta di Calvino cade sull'immagine düreriana dato che essa traduce visivamente, e ironicamente, l'attrito fra artista e oggetto della rappresentazione artistica («modelling gaze» e «refractive object») mostrando «– in the voluptuousness of the woman confronting the rather thin and neurotic-looking artist – the power of the object to resist the controlling gaze of the subject»<sup>16</sup> (99-100).

Mentre nel primo e nel secondo dei tre racconti presi a campione la visione si faceva, da analitica, allucinata, ctonica, panica (la consapevolezza dell'inesorabilità di universale distruzione e rinascita, incarnata in un piccolo gecko; tutto l'universo orbita intorno ai seni di una giovane bagnante) nel racconto d'ambientazione orientale Palomar, dapprima reticente, sembra seguire i consigli dell'abate del tempio, secondo cui il vedere parte dal concreto e dal limitato (una quindicina di pietre di diverse dimensioni, parzialmente ricoperte di muschio, in un cortile rettangolare ricoperto di ghiaia rastrellata) per raggiungere – di nuovo – non solo l'universale e l'illimitato ma anche l'interiorità del protagonista. È questa, in ultima analisi, nonostante la nota tendenza antipsicologica di Calvino, a 'produrre' la visione estatica<sup>17</sup>. In entrambi i casi, il progetto di limitarsi ad una paziente disanima dei fenomeni sensibili della visione, nella loro tangibile fisicità, sembra essere destinato ad arenarsi. D'altra parte nel racconto "Dal terrazzo", significativamente posto al

<sup>16</sup> – Nella voluttà della donna a confronto con l'asciutto artista dall'aspetto nevrotico – il potere dell'oggetto che resiste alla volontà di dominio del soggetto e del suo sguardo. (Trad. mia)

<sup>17</sup> In *Collezione di sabbia*, ad esempio, Calvino fantastica su un'umanità senza psicologia, ridotta a pura esteriorità, ammettendo: «Non ho mai sentito una forte spinta a esplorare l'interiorità psicologica» (33).

centro dell'intera raccolta, il signor Palomar aveva chiosato: «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose [...] ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile» (57)<sup>18</sup>.

Se *Palomar* traccia «un viaggio verso il vuoto» (Milanini 173) o «un itinerario verso il nulla» (Spinazzola 73), si tratta di un nulla e di un vuoto cui si approda attraverso la sospensione, l'indecidibilità, l'elusività scaturite dall'impossibile tentativo di far aderire modello e vita, vita e schemi scientifici, ma anche, più immediatamente, immagine e parola<sup>19</sup>. Si tratta, peraltro, di temi a cui sia la modernità che il cosiddetto postmoderno ci hanno abituati da tempo, pur con le infinite variazioni delle voci individuali, talvolta generalisticamente raccolte sotto queste categorie<sup>20</sup>. A distinguere Italo Calvino in tale

<sup>18</sup> E si vedano, ancora una volta, le *Lezioni americane*, dove Calvino traccia una genealogia del tema della discrepanza fra visivo e verbale, risalendo a Balzac: «*Le chef-d'oeuvre inconnu* è stato commentato molte volte come una parabola sullo sviluppo dell'arte moderna. Leggendo l'ultimo di questi studi, quello di Hubert Damisch (in *Fenêtre jaune cadmium*, Éd. du Seuil, Paris 1984) ho capito che il racconto può anche essere letto come una parabola sulla letteratura, sul *divario incolmabile tra espressione linguistica e esperienza sensibile*, sulla *inafferrabilità dell'immaginazione visiva*» (108, corsivi miei).

<sup>19</sup> Giulio Ferroni ha sottolineato più volte il tema, nello scrittore ligure, dell'incongruenza fra modelli mentali e fenomeni, e ha notato che «il messaggio di Calvino è tanto più aperto e sospeso quanto più appare definito e squadrato, lucido e levigato nel linguaggio [...] le sue opere, quanto più sono costruite con precisione geometrica, tanto più mantengono un carattere di elusività» (572).

<sup>20</sup> In un recente studio, Christina Walter cerca di stabilire un'archeologia del tema dell'impersonalità fra modernismo e postmoderno, collegandola all'evoluzione dell'ottica fra la fine del diciannovesimo e la prima metà del ventesimo: i territori del «seeable» e del «sayable», del dicibile e dello scrivibile,



compagine, il rifiuto di abbandonarsi ad un fin troppo diffuso nichilismo epistemico con affrettata euforia, la vibrazione anzi di un aristocratico ma partecipe stoicissimo. Nelle parole di Franco Brioschi:

Di sicuro c'è, nel 'pathos della distanza' e nello smagato scetticismo estetico di Calvino [...] un gusto dell'*artificio* che effettivamente autorizza il suo accostamento, da molti accreditato, ad altri maestri postmoderni. Resta nondimeno in lui, intrecciata all'attrazione per il gioco metaletterario, una coscienza incoercibile dell'attrito della contingenza, della temporalità esistenziale da cui nessuna finzione apotropaica, nessuna pervasiva semiosfera, nessun duplicato virtuale può mai veramente affrancarci [...]. Nel suo accento morale, la versione calviniana ancora si distingue e diversifica dalla *koinè* postmoderna, o quantomeno da una certa più facile vulgata (77-78).

### *Bibliografia*

Bailey, Martin. *Dürer*. London: Phaidon, 1995.

Barengi, Mario. "From Picasso to Dürer: Calvino's Book Covers." *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*. Ed. Birgitte Grundtvig, Martin McLoughlin e Lene Waage Petersen. 202-211.

transitano dalla concezione ottocentesca e positivista dello sguardo come conoscenza oggettiva, a distanza, ad una in cui le varie sfere sensoriali tendono a sovrapporsi sempre più fittamente. In un certo modo, Calvino può essere considerato uno degli ultimi attori di questa trasformazione.

- Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Trans. Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press, 2011. Trad. Di Hans Belting. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Munich: Verlag Wilhelm Fink, 2001.
- . "Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology." *Critical Inquiry* 31-2 (2005): 302-319.
- . "Toward an Anthropology of the Image." *Anthropologies of Art / Clarks Studies in the Visual Arts*. Di Mariet Westermann. New Haven: Yale University Press, 2005. 41-58.
- Bolzoni, Lina. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Einaudi, 2002.
- Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- Calvino, Italo. *Gli amori difficili*. 1970. Milano: Mondadori, 1993.
- . *Palomar* [1983]. Milano: Mondadori, 1994.
- . *Collezione di sabbia*. Milano: Garzanti, 1984.
- . *Lezioni americane* [1988]. Milano: Mondadori, 1993.
- . *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 1991.
- . *Romanzi e racconti. Volume secondo*. Ed. diretta da Claudio Milanini. Ed. Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Milano: Mondadori, 1992.
- . *Romanzi e racconti. Volume terzo. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*. Ed. diretta da Claudio Milanini. Ed. Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli. Milano: Mondadori, 1994.

- Coletti, Vittorio. "L'italiano di Italo Calvino." *Nuova Corrente* XXXIV. 100 (1987): 283-296.
- Costa, Antonio. "Il senso della vista". *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema. Convegno di San Giovanni Valdarno, 1987*. Ed. Lorenzo Pellizzari. Prefazione di Stefano Beccastrini. Bergamo: Lubrina Editore, 1990. 21-35.
- De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. London-Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.
- Ferroni, Giulio. "Italo Calvino". *Storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1991. Vol. 4. 565-589.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Gombrich, Ernst Hans, Julian Hochberg e Max Black. *Art, Perception, and Reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.
- Grundtvig, Birgitte, Martin McLaughlin e Lene Waage Petersen, ed. *Image, Eye and Art in Calvino: Writing Visibility*. Oxford: Legenda, 2007.
- Kurth, Willi. *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*. New York: Dover, 1963.
- Leube, Eberhard. "Sul rapporto tra letteratura e arti visive nelle ultime opere di Italo Calvino." *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*. Toronto-Hamilton-Montreal. 6-10 maggio 1985. Ed. Antonio Franceschetti. Firenze: Olschki, 1988. Vol. III. 1201-1209.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Aspetti della lingua di Cal-

- vino.” *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*. Ed. Gianfranco Folena. Padova: Liviana, 1989. 9-55.
- Milanini, Claudio. *L’utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano: Garzanti, 1990.
- Mirabile, Andrea. “Discreti messaggeri del fuori’. Apunti su Italo Calvino e le arti figurative.” *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*. Ed. Edoardo Esposito. Milano: Franco Angeli, 2007. 79-96.
- Mitchell, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Niccoli, Ottavia. *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*. Bari: Laterza, 2011.
- Paulicelli, Eugenia. *Parola e immagine. Sentieri di scrittura in Leonardo, Marino, Foscolo, Calvino*. Fiesole: Cadmo, 1996.
- Petersen, Lene Waage. “The Significance of Visibility: Interpreting the Image in Calvino.” *Image, eye and art in Calvino: Writing Visibility*. Ed. Birgitte Grundtvig, Martin McLaughlin e Lene Waage Petersen. 89-105.
- Pierantoni, Ruggero. “Calvino e l’ottica.” *Italo Calvino: Atti del convegno internazionale*. Firenze, Palazzo Medici-Ricciardi. 26-28 febbraio 1987. Ed. Giovanni Falaschi. Milano: Garzanti, 1988. 277-283.
- Ricci, Franco. “Painting with Words, Writing with Pictures.” *Calvino Revisited*. Ed. Franco Ricci. Ottawa: Dovehouse, 1989. 189-206.
- Segre, Cesare. “Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un Aleph di dieci colori”. *Opera critica*. Ed. Alberto Conte e Andrea Mirabile. Con un saggio introduttivo di Gian Luigi Beccaria. Milano: Mondadori, 2014. 1316-1363.

- Spinazzola, Vittorio. *L'offerta letteraria. Narratori italiani del secondo Novecento*. Napoli: Morano, 1990.
- Strauss, Walter L., ed. *Albrecht Dürer: Woodcuts and Wood blocks*. New York: Abaris, 1980.
- Van Tonder, Gert J., Michael J. Lyons, e Yoshimichi Ejima. "Visual structure of a Japanese Zen garden." *Nature* 419 (2002): 359-360.
- Walter, Christina. *Optical Impersonality: Science, Images, and Literary Modernism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.



LE PAROLE PRIMA E DOPO LE COSE:  
SCRITTURA E REALTÀ  
SECONDO VINCENZO CONSOLO

*Gianni Turchetta*

*1. Dannazione e onore della letteratura*

È noto che la scrittura di Vincenzo Consolo si caratterizza per un alto tasso di consapevolezza teorica, e mostra pressoché a ogni passo, in modo più o meno conclamato, una dimensione spiccatamente meta-linguistica. Proverò in questa sede a sviluppare alcune riflessioni sullo statuto della parola in Consolo, azzardando subito un'ipotesi 'forte', e dunque prendendomi qualche rischio. D'altro canto, farò sempre riferimento ai dati testuali, avvalendomi anche di materiali d'archivio, talvolta poco o per nulla conosciuti. La domanda che vorrei porre è una domanda a suo modo semplice, ma che proprio per questo vuole essere una domanda di fondo. Formulata inizialmente nel modo più secco, e poi un po' modulata, questa domanda suona così: che cosa vuole fare e che cosa fa Consolo con la letteratura, con la scrittura letteraria? A che cosa punta il suo lavoro, la spettacolare pluralità non solo della sua lingua, ma anche dei suoi modi discorsivi, dei generi praticati, e un po' di tutti i livelli dei suoi testi? E dunque anche: quali compiti Consolo assegna alla letteratura, quando, per così dire, la fa funzionare a pieno regime?

La risposta, è chiaro, non può essere formulata in modo troppo rapido e schematico. Ritengo inoltre necessaria un'altra premessa: per quanto il testo di Consolo si configuri sempre come ricchissimo di stratificazioni intertestuali, di rimandi ad altri testi, sarebbe scorretto, e fortemente limitativo, leggerlo in chiave di slittamento infinito dei testi l'uno sull'altro, come se fossimo alle prese con una continua deriva di significanti. In Consolo la letteratura cerca di sempre di mettere in scena, e al limite di simulare dall'interno, l'esperienza della realtà, spesso rappresentata, dinamicamente, nel suo farsi. Da questo punto di vista, c'è una continuità profonda che attraversa tutte le opere, specie quelle narrative, dalla prima persona di *La ferita dell'aprile* alla terza persona con vistosa focalizzazione interna di *Lo Spasimo di Palermo*. Solo che, Consolo non smette di dircelo, le parole sono comunque altro dalla vita, e dall'esperienza. Pure, a suo avviso, solo la 'letteratura', cioè quel tipo di testualità che continuiamo per ora a chiamare così, può provare ad affrontare la sfida della messa in scena della vita, nella costante tensione verso un testo che sia capace di sfondare la propria chiusura, che faccia saltare i limiti del linguaggio che pure lo costituisce. In tutto questo, Consolo mette in gioco una straordinaria tensione espressiva, ma anche e sempre una profonda tensione etica, che fa tutt'uno con un rispetto estremo per la vita, per i viventi tutti e per il mondo, un rispetto che è *pietas*, amore, volontà d'intervento, ma anche gusto della vita. Ci tornerò in chiusura.

Consolo percepisce la parola letteraria come insieme segnata dai limiti fatali della parola, e però anche portatrice di possibilità senza confronti rispetto a qualsiasi altra forma testuale. Ma questa percezione della parola



poggia su una percezione (che è un'idea e insieme una pratica) assai complessa della parola e del linguaggio, come qualcosa che, paradossalmente, si colloca sia prima dell'esperienza, articolandola e rendendola possibile, sia dopo l'esperienza, che deve in qualche modo inseguire e ritrovare, se vuole costruire attraverso le dinamiche testuali il senso della percezione della realtà e della vita.

## 2. *L'«accanimento nel trovare il senso» e il rischio dell'afasia*

La tensione verso una parola capace di rimettere in gioco la percezione della realtà si traduce in una vocazione bruciante, che è la sofferenza e la gioia di tutta una vita, verso una parola portatrice di una speciale densità e profondità di senso, di una parola capace di attingere una verità in qualche modo assoluta, anche se tutta di questo mondo: nel sogno impossibile, e, di più, apertamente ironizzato nel momento stesso in cui viene fatto balenare, di un giorno in cui «i nomi saranno intieramente riempiti dalle cose» (Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* 217)<sup>1</sup>. Ero tentato di cominciare il mio discorso, con consapevole forzatura, dicendo che Consolo è il più mallarméano dei nostri scrittori novecenteschi. Sarebbe stata certo un'esagerazione, né chiaramente è possibile sminuire il suo impegno civile, l'ossessiva presenza della Sicilia nelle sue opere, i legami con la tradizione meridionale e meridionalistica, la profondissima attenzione alla storia, nonché le componenti *lato sensu* realistiche. Ma, per capire bene

<sup>1</sup> Le opere narrative di Consolo sono qui citate nell'edizione dei Meridiani, *L'opera completa*. Ed. Gianni Turchetta, 2015.

che cosa Consolo fa nei propri testi, è altrettanto difficile sottovalutare la straordinaria tensione, riaffermata quasi in ogni opera, alla totalità, se non addirittura al *Livre* capace di racchiudere in sé tutti i possibili significati. Peraltro, a ben guardare, la presenza di riferimenti a Mallarmé nei testi consoliani, per quanto relativamente marginale, è abbastanza consistente; si pensi alle prime pagine di *Lo Spasimo di Palermo*:

Dure, levigate erano le *Poésies* che leggeva e rileggeva dal viaggio, cercava di scalfire, e più le *Proses*. Capiva che sempre sul ciglio dell'abisso la parola si raggela, si fa suono fermo, forma compatta, simbolo sfuggente. Arriva mai la remissione, la fine d'ogni sisma, d'ogni fuga, l'ora di sciogliere il nodo marinaro, placare lo sgomento, immaginare ancora una cerchia confidente? Stendono prose piane i professori, narrano storie tonde, scrivono aulici elzeviri, decorano le accademiche palandre di placche luccicanti. (*Nul n'échappe décidément, au journalisme ou voudrait-il...* in salotti, bassi schieramenti, redazioni eoliane s'ingrassa la musa acquietante.) I tristi imbonitori, trame, panie catturanti, gerghi scaduti o lingue invase, smemorate. Credette che dentro la spirale Igitur tentasse vanamente... e forse si sbagliava. Questo accanimento nel trovare il senso. Chiuse il volume – il volume delle notti – ma nella notte riemerse l'uomo dal mantello nero. (880)

Il riferimento esplicito alle opere di Mallarmé in genere, poi più specificamente a *Igitur* (una sorta di *Amleto*, testo in prosa, para-poetico, para-teatrale, fortemente meta-letterario) e la citazione dell'incipit delle *Divagations*, sono evidentemente funzionali alla costruzione di un personaggio dai connotati autobiografici come Chino Martinez, e rimandano, in modo molto evidente, a

tematiche e ossessioni che percorrono un po' tutta l'opera di Consolo. Notiamo, *en passant*, la citazione pittorica di *Le muse inquietanti* di De Chirico, e la comparsa di un'altra arte, di un altro medium comunicativo e espressivo, il cinema, con la figura di *Judex*, che poi tanto rilievo avrà nel prosieguo del romanzo<sup>2</sup>. Il passo appena citato, peraltro, si colloca subito dopo un proemio denso ed enigmatico, evidenziato in corsivo, marcatamente poetizzante, segnato da ripetute reminiscenze da un altro poeta molto presente nei testi consoliani, Thomas Stearns Eliot: da cui derivano sia lo schema «tu [...] ed io [...] andiamo» (che riprende il «Let us go then, you and I» dell'incipit di *Alfred Prufrock's love song*), sia la citazione «In my beginning is my end» (877, verso iniziale di *East Coker*, il secondo dei *Four Quartets*). Poetico nelle forme, poetico nelle citazioni, il proemio si rivela inoltre, nei testimoni manoscritti e dattiloscritti dell'Archivio Consolo, sottoposto a un processo elaborativo assai complesso, e certo dà l'avvio, con marcata intensità, a quell'accentuato rapido passare da un'immagine all'altra, caratteristico di *Lo Spasimo di Palermo*, cui è stata del resto legittimamente attribuita una cifra eliotiana<sup>3</sup>. Ma di fatto Eliot è presente un po' in tutto Consolo, dal primo all'ultimo romanzo: visto che già il titolo del primo romanzo rimanda evidentemente all'incipit di *The Waste*

<sup>2</sup> Infatti «l'uomo dal mantello nero» è appunto *Judex*, protagonista dell'omonimo *Judex* (1916), di Louis Feuillade (insieme a Arthur Bernède), costruito su 12 episodi. Diventato famoso con le serie *Fantômas* e *Les Vampires*, nel 1916 Feuillade creò *Judex*, con il suo eroe positivo, per non far pensare che volesse esaltare i criminali.

<sup>3</sup> Sull'ideazione e la redazione di *Lo Spasimo*, cfr. Turchetta, "Note e notizie sui testi" 1427-1437.

*Land* («April is the cruellest month»), sia pure mediato da un verso dell'amico Basilio Reale. Si potrebbe andare avanti molto a lungo con analoghe puntualizzazioni: fatto sta che, eliotiano o mallarméano<sup>4</sup>, e certo anche non poco piccoliano (la via a Mallarmé di Consolo probabilmente passa attraverso Lucio Piccolo), Consolo tende costantemente verso un linguaggio letterario che abbia la forza della poesia, anche senza essere *stricto sensu* poesia. Da questo lato la mia provocazione mallarméana si mostra tutt'altro che azzardosa, e può servire a ricordare fino a che punto per Consolo la ricerca assoluta di un significato («Questo accanimento nel trovare il senso») si concretizzi in una tensione estrema, che fa tutt'uno con il senso stesso della 'letteratura', se veramente degna di tale nome, e con il rischio correlato dell'afasia. Il tema dell'afasia, come esito doloroso, ma anche come scelta e necessità, diventa più esplicito e visibile nelle opere degli anni novanta. Lo troviamo per esempio in svariati passi di *Nottetempo, casa per casa*:

È menzogna l'intelligibile, la forma o verità ulteriore?  
Ma prima è l'inespresso, l'ermetico assoluto, il poema

<sup>4</sup> Mi limiterò a un altro riferimento a Mallarmé: Lucia, sorella di Chino, «La puya curava, fiore mallarmeano, rarità e bellezza sibillina, ma nel giardino vasto d'aranci e mandarini, cedri pompelmi lumie bergamotti, si faceva mago degli innesti e delle chimere sorprendenti, degli acari sparsi sulle gemme e dei frutti degeneri, mostri d'ogni forma, orrori del malanno e del capriccio» (41). Il passo in questione ne riprende un altro di *Il barone magico*, dove si parla di Giovanna, la sorella di Casimiro e Lucio Piccolo: «Ma il suo orgoglio era l'aver fatto attecchire qui, in questa sua terra, una delicata e rara pianta tropicale, la puja, che dava un fiore blu come di porcellana, un fiore mallarmeano» (*Le pietre di Pantalica* 604).

mai scritto, il verso mai detto. [...] È la ritrazione, l'afasia, l'impetramento la poesia più vera, è il silenzio. O l'urlo disumano. (750)

Dove si noterà il rapporto fra «la poesia più vera» e «il silenzio». O si legga ancora:

è possibile ancora la scansione, l'ordine, il racconto? È possibile dire dei segni, dei colori, dei bui e dei lucori, dei grumi e degli strati, delle apparenze deboli, delle forme che oscillano all'ellisse, si stagliano a distanza, palpitano, svaniscono? E tuttavia per frasi monche, parole difettive, per accenni, allusioni, per sfasature e afonie tentiamo di riferire questo sogno, questa emozione. [...] E tu, e noi chi siamo? Figure emergenti o svanenti, palpiti, graffi indecifrat. Parola, sussurro, accenno, passo nel silenzio<sup>5</sup>. (*Nottetempo* 686-688)

Dove troviamo, nel contesto di una dichiarata crisi della narratività distesa, sia la dubbiosa, difficile approssimazione della parola all'esperienza, sia però anche la necessità di cercare di dire, e l'affermazione, tutt'altro che sconsolata e arresa, delle possibilità della parola, nonostante tutto. E ben noto è l'attacco di *L'olivo e l'olivaastro*, che smentisce, 'a contropelo', la fiducia problematica del finale di *Nottetempo*:

Ora non può narrare. Quanto preme e travaglia arresta il tempo, il labbro, spinge contro il muro alto, nel cerchio breve, scioglie il lamento, il pianto.

Solo può dire intanto che un giorno se ne partì con un bagaglio di rimorsi e pene. Partì da una valle d'assenza

<sup>5</sup> Il passo riprende un testo per un catalogo di Ruggero Savinio, *L'ora sospesa* 9-10.

e di silenzio, mute di randagi, nugoli di corvi su tufi e calcinacci. (761)

Gli esempi potrebbero continuare a lungo. È necessario osservare che la spinta a dire l'assoluto, e il conseguente costante incombere dell'afasia, è sempre stata presente in Consolo, fin dai suoi esordi. Lo testimonia già il lungo lasso di tempo intercorso fra l'esordio, nel 1963, e *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, 1976, e gli ulteriori dieci anni lasciati passare, di nuovo, prima di pubblicare *Lunaria*, nel 1985. E vale la pena di rilevare come proprio subito dopo l'esordio Consolo sia afferrato dal dubbio radicale sulla possibilità ma anche sulla legittimità stessa del proprio scrivere. Si legga per esempio questo passo di una lunga lettera a Raffaele Crovi, scritta quando *La ferita dell'aprile* è quasi pronto ormai per la stampa:

Intanto lavoro con con [*sic*] i miei fratelli. Sto in una bottega di generi alimentari a vendere fave farina olio mangime per polli ecc. Ogni tanto piglio cantonate, per via dei prezzi, ancora non ce l'ho bene fissi in mente. E poi non so impormi, cedo molto facilmente alle richieste di ribassi dei clienti.

Leggo, la sera, ma mi spaventano – ora, prima non ci pensavo – le moltissime cose che ancora non conosco. Di scrivere non scrivo. Ho adesso troppe cose “esterne” che mi tengono impegnato. Penso che per scrivere bisogna “distrarsi” da ogni altra cosa. (Lettera del 18 luglio 1963, MS Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano<sup>6</sup>)

Quasi tutte le lettere scritte a ridosso dell'esordio sottolineano non solo la difficoltà di scrivere e il

<sup>6</sup> D'ora in avanti FAAM.

dubbio sulle proprie capacità, ma, più profondamente e più radicalmente, l'impossibilità stessa di dire quanto sarebbe necessario saper dire per avere il fondato diritto di prendere la parola, di mettere legittimamente in moto la macchina della letteratura. Si legga quest'altra lettera a Crovi, scritta quando la *Ferita* sta per uscire in libreria (stampato in settembre, verrà distribuito di fatto dal 19 ottobre):

È tanto tempo che non faccio niente, solo leggere e leggere. Non ho avuto neanche la volontà di rivedere quel racconto che sai e rimandartelo. È questa attesa del libro (lunga, per la verità) che mi ha completamente "bloccato". Penso che l'uscita del libro, divenendo uno stadio superato, m'aiuterà a capirmi di più, a farmi sapere cosa voglio e dove andare. M'aiuterà ad andare avanti? È certo che ho perduto l'innocenza – voglio dire la beata incoscienza – che avevo allora che iniziai il primo libro. Ora mi assalgono le paure e i dubbi e mi preme la consapevolezza dei limiti e della difficoltà. E la frase che tu mi dicevi allora a Milano: "Da ora in poi sarai il solo responsabile di quello che farai e ne risponderai" (su per giù erano queste le parole), mi rintrona sempre nella mente. E ora basta con le mie cosucce.

Ci sono i due mila [*sic*] e più morti di Vajont che premono sui cuori di tutti. Per questa tragedia, contro chi imprecare? Contro la natura, la tecnica, contro noi uomini per essere uomini, per essere vivi? I morti dovrebbero dirlo. (Lettera dell'11 ottobre 1963, DS, FAAM)

È evidente, anzitutto, come l'eventuale possibilità del discorso letterario nasca da un duro confronto con la realtà, che, sia sul piano della vita privata, sia su

quello, non meno cogente, degli eventi pubblici, mette al muro la volontà di scrivere, e tende a sopraffarla. Se si vuole scrivere letteratura, si entra di necessità, secondo Consolo, in una irriducibile tensione agonistica col mondo, anzitutto. Ma la letteratura, se vuole essere tale, affronta al tempo stesso anche la sfida radicale, il confronto non meno teso col linguaggio stesso nella sua «esistenza scoscesa», con «l'essere selvaggio e imperioso delle parole» (Foucault, *Le parole e le cose*<sup>7</sup> 324). Il che significa affrontare i radicali paradossi che fondano lo statuto della parola letteraria moderna: cercando di dare vita a una sorta di Sublime di secondo grado, pur nella consapevolezza che il Sublime è ormai impossibile; e insieme impegnandosi a dare consistenza di realtà alle parole, pur nella consapevolezza che le parole sono fatalmente altro dalla realtà. Da questo punto di vista, è possibile applicare anche a Consolo l'espressione paradossale che Flaubert applicava alla propria scrittura, quando diceva, a proposito di *Madame Bovary*, di voler fare «du réel écrit, ce qui est rare» (lettera a Louise Colet, 12 settembre 1853, in *Correspondences*, II, 429). Un ossimoro che ritroviamo puntualmente, certo non per caso, in Consolo: «Persone, fatti, luoghi sono immaginari. Reale è il libro [...]» (*La ferita dell'aprile* 4).

Il «reale scritto», appunto. Questa aspirazione implica una rigorosissima etica della scrittura, che comporta una dedizione assoluta, un investimento senza risparmio in termini di tempo, di fatica e di sofferenza, perché si apra la possibilità di raggiungere una verità speciale. La serietà del lavoro artistico in quanto tale implica così di per sé, vistosamente, una dimensione morale. Ancora una volta,

<sup>7</sup> È un libro presente nella biblioteca di Consolo, con sottolineature a matita.



sarebbe quindi fuori luogo trovare una contraddizione, nella scrittura di Consolo, fra etica e forma, fra tensione al reale e oltranza stilistica: nella sua idea e nella sua pratica di letteratura queste due dimensioni coincidono infatti senza residui.

*3. Al di qua dell'esperienza: il linguaggio come «antecedente alle cose»*

La fatale distanza fra le parole e la realtà è percepita dunque da Consolo in modo drammatico. D'altra parte, il sogno di una parola che vada al di là dei limiti di ogni parola, che sappia arrivare alla radice delle cose, fino ad assumere quasi consistenza di cosa, e che sappia magari poi addirittura spingersi ancora di più oltre se stessa, per farsi azione e praxis, questo sogno non risiede solo nella percezione dei limiti della parola, ma anche nella consapevolezza delle potenzialità da sempre inscritte nella parola stessa, nella convinzione che le parole siano non solo qualcosa che viene dopo la percezione e l'esperienza delle cose, con la conseguente condanna ad inseguirle all'infinito, ma anche qualcosa che viene prima delle cose stesse, prima dell'esperienza che di esse possiamo avere, qualcosa che rende possibile l'esperienza stessa. Siamo di fronte, a ben guardare, a un doppio movimento. La parola non è solamente difettiva, non si colloca solo nello spazio della rarefazione dell'esperienza, della perdita di realtà, contro cui deve eroicamente lottare per riconquistare densità. La parola è sentita sì, in prima approssimazione, come fatalmente distante dalle cose, condannata all'impossibile inseguimento di una realtà che comunque la trascende e la sovrasta. Ma al tempo

stesso la parola si colloca nel luogo dove l'esperienza si forma, e ne costituisce in questo senso la condizione di possibilità: anche per questo è così importante nel costituirsi di una società civile, perché porta idee e ideologie che organizzano la realtà, consentendoci di abitarla e percorrerla. Consolo ha ribadito in molte sedi che il linguaggio è espressione della società civile, e in quanto tale organizza dall'interno la nostra esperienza. Lo scrittore lavora così con un materiale che si colloca, in modo solo apparentemente paradossale, sia prima, sia dopo l'esperienza concreta delle cose. Qui, come per non poche altre prospettive e affermazioni, bisognerebbe indagare con attenzione sulla presenza in Consolo, vistosa e finora pochissimo studiata, delle riflessioni di Antonio Gramsci.

Nell'Archivio Consolo (d'ora in avanti AC), fra i testimoni dell'elaborazione di *Lunaria*, si trova un testo illuminante. È un quaderno manoscritto, classificato come MS 20, che consta di 49 carte (era all'origine di 27 fogli doppi, ma alcune carte sono state strappate), quasi tutte vergate in una direzione di scrittura, salvo le ultime tre, scritte a partire dal fondo. MS 20, i cui testi risalgono quasi certamente al 1984, tramanda anzitutto alcuni passi della parte finale di *Lunaria* (dal Secondo scenario e dall'Epilogo); ma vi troviamo anche testi poi confluiti in *Le pietre di Pantalica*: una versione (con ogni probabilità la prima) di un testo strategico come *I linguaggi del bosco* e una rielaborazione dell'incipit di *Il barone magico*, oltre ad altre minute e appunti vari<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Testo che riprende un articolo molto anteriore, "Il barone magico. Quattro inediti di Lucio Piccolo, il poeta siciliano dei *Canti barocchi*, presentati da Vincenzo Consolo" (1967). Passi di quell'articolo erano stati impiegati anche in *Il sorriso*

Sul *verso* della carta 7, nella prima direzione di scrittura, troviamo un'annotazione decisamente rilevante: «Questo tema della nascita del linguaggio, della parola – che è antecedente alle cose, la sola via alla conoscenza delle cose, è trattato da Ernst Cassirer in *Linguaggio e mito*». Consolo fa qui riferimento a un libro che troviamo nella sua biblioteca<sup>9</sup>, il cui sottotitolo, *Le parole e le cose nel pensiero primitivo*, mostra significativamente, come già per il citato volume di Foucault, la costante attenzione di Consolo per l'antitesi parole *vs.* cose. Al primo sommario appunto segue, nelle carte 8-19, quasi a mo' di sviluppo di quell'osservazione, la versione manoscritta di un testo che confluirà nella conferenza “Il linguaggio nel romanzo italiano”, letta a Milano (in una versione ridotta) il 26 ottobre 1984. La stessa conferenza viene poi rielaborata in una versione dattiloscritta più ampia, di 11 cartelle, che pure leggiamo nell'AC (in un faldone di saggi non raccolti in volume), letta a un Convegno Hobelix, all'Università di Messina, il 10 novembre 1988. Il saggio è stato poi ulteriormente rivisto, e pubblicato, in una versione molto vicina a quella dattiloscritta, nella rivista *Incontri meridionali*<sup>10</sup>. Si tratta di un saggio di notevole interesse, semi-dimenticato, che sta fra i numerosissimi

*dell'ignoto marinaio*, in particolare per la descrizione del salotto di casa Mandralisca, nel cap. I. Sull'elaborazione parallela di *Lunaria* e di molte parti di *Le pietre di Pantalica*, cfr. Turchetta, “Note e notizie sui testi” 1331-1345 e 1367-1383.

<sup>9</sup> Ernst Cassirer, *Linguaggio e mito. Le parole e le cose nel pensiero primitivo*.

<sup>10</sup> Devo questa preziosa segnalazione a Riccardo Fiorenza, che ringrazio vivamente. Il testo in rivista ha lo stesso titolo della conferenza, “Il linguaggio del romanzo italiano”.

testi consoliani meritevoli di essere ripescati, magari in un nuovo volume di saggi, da affiancare a *Di qua dal faro*. Alcuni degli argomenti di “Il linguaggio nel romanzo italiano” costituiscono peraltro, in modo evidente, una premessa al più recente e ben noto “La metrica della memoria”<sup>11</sup>. Nel testo dattiloscritto leggiamo:

Il linguaggio, si sa, è antico quanto l'uomo. Dopo l'istinto *positivo* della fame e del sesso, il linguaggio nasce, io credo, dall'istinto *negativo* della paura. Il linguaggio credo che sia figlio della paura, che nasca come esorcizzazione della paura. Questo tema della nascita della parola, del linguaggio, che è antecedente alle cose, la sola via alla conoscenza delle cose, è stato trattato da Ernst Cassirer in *Linguaggio e mito*. Il linguaggio quindi come figlio della paura e come generatore delle forme sociali. E sarebbe interessante vedere come, nato dalla paura, il linguaggio, codificato, in un determinato momento, in una società organizzata, diventato strumento di potere, e [*sic*] genera a sua volta paura<sup>12</sup>. (DS, AC 1-2)

Segue la messa al fuoco del problema dell'afasia, corrispettivo comunicativo dell'anoressia; a questa definizione si affianca la rapida citazione di due o tre film svedesi: *Órdet – La parola*, di Carl Dreyer, e *Persona* di Ingmar Bergmann, dove c'è un'attrice di teatro che diventa afasica (qui Consolo ricorda anche *Il Silenzio* dello stesso Bergmann); ma soprattutto Consolo racconta «due episodi 'storici' di afasia». Il primo riguarda

<sup>11</sup> Scritto per un convegno del Centro studi sul Classicismo (San Gimignano, gennaio 1996) e poi pubblicato in varie sedi.

<sup>12</sup> Come tradizione, con i corsivi si rende la sottolineatura della versione dattiloscritta.

Filippo II, che, «durante le udienze, parlava muovendo le labbra e senza emettere alcun suono», terrorizzando l'interlocutore, poi «sommessamente e sinistramente gli sussurrava: "Non abbia paura, signore, non abbia paura"». Il secondo si riferisce invece a Ezra Pound (un altro poeta, proprio colui a cui Eliot aveva dedicato *The Waste Land*), che dopo l'uscita dal manicomio «Si chiuse in un silenzio assoluto che durò fino alla morte. La sola frase che ripeteva di tanto in tanto era questa: "Tempus loquendi. Tempus tacendi"». Sono, continua Consolo «due casi estremi, contrapposti ed emblematici, uno di afasia del potere e l'altro di afasia contro il potere» (3).

Si tratta di casi estremi del «linguaggio di comunicazione», che aiutano però, secondo Consolo, a porre il problema di

«Che cos'è la letteratura?» Una parola! Azzardiamo una breve, semplice e semplicistica, se volete arbitraria, definizione: la creazione di una realtà diversa, parallela alla realtà oggettiva.

Nella letteratura come nel mito per gli uomini primitivi di Cassirer, la parola è come Dio, crea la realtà. E mentre per il primitivo la parola è lo strumento di pratica magica, per lo scrittore la parola è lo strumento di magia estetica. La letteratura è quindi parola, linguaggio, vale a dire scrittura. (4)

La parola letteraria, dunque, è parola che costruisce una realtà seconda. Segue una discussione in cui, significativamente, e mostrando ancora assai probabili tracce della riflessione gramsciana di *Letteratura e vita nazionale*, Consolo mette a fuoco le affinità tra letteratura e architettura, «arti sociali», che obbediscono alle leggi della «comunicazione» e della «funzionalità»:

anche la letteratura, quando mette in discussione queste leggi, deve comunque «operare dentro la struttura», «far deflagrare dall'interno il codice costituito e così rinnovarlo, per farlo aderire sempre più alla realtà che cambia, ai bisogni che cambiano» (5-6). Vediamo qui, fra l'altro, balenare un termine su cui Consolo insisterà più volte in seguito: quello di «scrittura», in quanto distinta dalla parola meramente comunicativa, su cui troppo spesso si appiattisce la cosiddetta «letteratura». Per Consolo la letteratura, anche se non può rinunciare a una componente comunicativa, deve comunque fare altro: e in questa tensione, come si è visto, rischia sempre l'afasia, se è letteratura vera.

#### *4. Al di là della parola: le strategie dell'addensamento e della pluralizzazione*

La parola, dunque, rende possibile l'esperienza; poi però, come parola letteraria, s'incarica di ri-costruire nel testo «una realtà diversa», capace di attivare nel lettore nuove esperienze, paragonabili alle autentiche esperienze della «realtà oggettiva». Per ottenere questo risultato deve conquistarsi una densità speciale, tale da avvicinarla quanto più possibile all'esperienza reale. Per fare questo Consolo mette in opera una serie di strategie testuali, molteplici e convergenti, che operano anzitutto al livello (macro-)strutturale. Non riuscirò in questa sede a trattare aspetti propriamente linguistici: ma vale la pena di ribadire che il ben noto pluri-linguismo di Consolo non è che una di queste strategie. Aggiungerò che il sogno impossibile di una parola assoluta, da raggiungere attraverso una moltiplicazione esponenziale della

complessità, fa tutt'uno (un altro paradosso apparente) con i procedimenti, vistosi, e non di rado esibiti, di relativizzazione della parola (procedimenti che chiamano in causa una componente profonda di comicità), di accentuazione della percepibilità dell'artificio. Proverò qui di seguito ad azzardare una provvisoria descrizione sintetica di questi procedimenti, e di queste strategie.

La prima strategia è proprio quella della poetizzazione. Attraverso i procedimenti poetizzanti certo Consolo, in generale, riattribuisce densità alla parola, combattendone l'appiattimento. Più specificamente, però, il linguaggio viene rimodulato in profondità (a tutti i livelli) dalla poetizzazione, che tende a ricostituire rapporti motivati (nel senso della linguistica generale) fra i significanti e i significati. Il normale processo di costituzione dei significati viene così moltiplicato attraverso la costruzione e l'invenzione di nuovi rapporti fisici, iconici, attraverso i quali le parole tendono a riconquistare un rapporto organico con le cose. Strettamente imparentata con questo effetto è un'altra dinamica caratteristica del linguaggio di Consolo: la sua irresistibile tensione verso la pronuncia fisica, e dunque l'evocazione permanente dell'oralità.

La spinta alla relativizzazione dei connotati delle proprie parole prende corpo inoltre, al livello macro-strutturale, anche nel processo costante di relativizzazione e pluralizzazione delle etichette di genere, che sono quasi sempre difficili da adoperare con i suoi testi. Si potrebbe persino dire che in Consolo l'etichetta di genere appare praticabile quasi solo per via di negazione e di correzione preventiva. Esemplicando corsivamente: *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è un romanzo storico che contesta il romanzo, il romanzo storico e la storiografia, che pure pratica simultaneamente: ma, per l'appunto,

così relativizzandoli e rimettendoli in discussione. Ancora, *Lunaria* è una *pièce* teatrale, che è però anche una favola, o forse una fiaba, anzi è un *cuntu*, ma è anche un dialogo filosofico, e per larghi tratti è un testo lirico, che spinge ancora più irresistibilmente alla pronuncia fisica e persino al canto: come mostra, suggestivamente, la recente bellissima reinvenzione musicale dei suoi testi in versi, ad opera della cantante e compositrice catanese Etta Scollo (cfr. *Lunaria. Nella gioia luminosa dell'inganno*). Potremmo andare avanti a lungo: si pensi a *Retablo*, romanzo d'amore, racconto di viaggio, saggio dissimulato sulla storia, la natura e l'arte siciliane, e ancora, per usare le parole dell'autore, «metafora della ricerca al di là dell'ideologia, della completa dimensione umana, della perduta eredità umanistica», ma anche «ipertesto letterario e [...] palinsesto» (“La metrica della memoria” 185-186). Per non parlare di un libro come *Le pietre di Pantalica*, che mescola romanzo storico-sociale, racconto di fiction, racconto autobiografico memoriale, racconto autobiografico di cronaca, narrazione a forte sfondo saggistico, reinvenzione della cronaca in forma di fiction. E particolarmente deficitaria appare la classificazione di genere per *L'olivo e l'olivastro*, un libro che non a caso ha creato molte incertezze fra i critici, in seria difficoltà nel capire che cosa fosse quella strana miscela di racconto, lirismo, tragedia, epos attualizzato, saggismo. In generale, la densità della scrittura di Consolo, come fatto strutturale, mette radici nel costante rimescolarsi di una franca vena narrativa con molteplici altri modi discorsivi. Preventivamente, insomma, non è possibile leggere Consolo senza una sorta di *epoché* programmatica, di sospensione di qualsiasi attribuzione lineare, unilaterale, a questa o quella categoria di genere:



perché la partita in corso consiste proprio nello sfidare quelle categorie, proprio per restituire densità alla parola, fino a spingerla oltre se stessa.

L'effetto di addensamento semantico è peraltro ottenuto, contro ogni lettura erudita e formalistica, anche e proprio dal moltiplicarsi dei rimandi intertestuali. Mi limiterò in questo caso a citare quanto già scritto acutamente da Daragh O'Connell, che in questo caso fa riferimento a un noto passo del *Sorriso*, in cui Mandralisca rievoca fra sé e sé il glorioso passato della Sicilia medioevale, al tempo di Federico II:

Questa forma di intertestualità suggerisce una sorta di tecnica di trapianto, per mezzo della quale elementi del testo precedente vengono innestati sul nuovo, nel quale sono presenti sotto veste sia di aperta citazione, sia di dissimulata figurazione. [...] Da un lato, ci sono testi all'interno dei testi, prestiti allusivi o citazioni dirette; dall'altro, viene utilizzata una tecnica del rinvio che non usa procedure narrative formali o stratagemmi d'intreccio, bensì opta per un sovraccarico semantico ed uno stile di prosa poeticizzata che gode del nominare le cose stesse. ("Consolo narratore e scrittore palincestuoso" 165-166)

L'effetto di addensamento semantico viene realizzato inoltre anche e proprio per mezzo della sistematica immissione di riferimenti a opere pittoriche, e, più in generale, alle arti dell'immagine. Da questo punto di vista, il lavoro sulla pittura si rivela profondamente analogo ai procedimenti di poetizzazione: dal momento che si traduce in una pervasiva dinamica di attribuzione ai segni della scrittura di caratteri iconici, che istituiscono un rapporto di somiglianza con le cose rappresentate.

Anche questo è «l'ordine delle somiglianze» ricordato, significativamente, dall'epigrafe sciasciana del *Sorriso* (125): in un mondo di somiglianze le parole tendono a perdere il loro carattere di segni immotivati, il cui rapporto con le cose è meramente convenzionale, e a riconquistare un rapporto motivato, una somiglianza e quasi un'analogia fisica con le cose che rappresentano. Contestualmente, a prescindere da possibili intertesti, con ogni evidenza nei libri di Consolo l'intreccio letteratura/pittura si fa anche costruzione di diversi livelli di realtà<sup>13</sup>.

Se l'impiego dei riferimenti figurativi è il caso più evidente di addensamento semantico ottenuto per via di transmedialità, a cominciare dal *Sorriso*, dove approda fin dal primo sguardo sulla copertina, sfondando palesemente i confini del testo, la presenza di altre arti si rinnova un po' dovunque, con effetti strutturali e semantici analoghi: così i riferimenti al teatro e allo spettacolo (anche popolare e degradato: si pensi all'episodio della principessa Floresticca nel romanzo d'esordio (*La ferita dell'aprile* 44-47), o allo stesso Viceré-Manichino di *Lunaria*), alla scultura, alla musica (da *Retablo* a *Lo spasimo di Palermo*), al cinema (soprattutto in *Lo Spasimo di Palermo*, ma anche già nella *Ferita* e in *Nottetempo, casa per casa*). Ad ogni loro occorrenza, i riferimenti transmediali, con ogni evidenza calcolatamente moltiplicati e intrecciati, attribuiscono nuova densità alla scrittura, forzando la relativa astrazione della parola, e ancora di più della parola scritta, che viene spinta verso una maggiore percepibilità, con effetti *lato sensu* iconici. Non pochi sono inoltre i

<sup>13</sup> Sul rapporto fra le opere di Consolo e la pittura, si vedano, fra gli altri, i saggi di Miguel Àngel Cuevas, a cominciare da "Ut pictura: el imaginario iconográfico en la obra de Vincenzo Consolo".

casi di ricorso fisico alle immagini, non solo evocate fra le righe del testo, con citazioni più o meno esplicite e riconoscibili, ma anche inserite senz'altro fra le pagine: come accade con il disegno della chiocciola in *Il sorriso*, con i disegni di Fabrizio Clerici in *Retablo*, con lo spartito dello *Stabat mater* di Emanuele D'Astorga in *Lo Spasimo di Palermo*. E ci sarebbe a questo punto da fare un lungo discorso sugli effetti dei riferimenti al teatro; che ogni volta mettono in causa i livelli di realtà, creando un gioco di prospettive che, a complicare ancora di più la complessità dell'impianto narrativo, s'intreccia con la percezione, barocca e cervantina se si vuole, ma anche pirandelliana (e/o siciliana) del mondo come teatro: e dunque come illusione, mascherata e rappresentazione. Ancora una volta, i rapporti fra rappresentazione e realtà vengono giocati, problematicamente, su molti piani allo stesso tempo: col risultato, solo apparentemente paradossale, che il lettore ne riceve un effetto insieme di esibito artificio e di realtà, per via di addensamento di un'irriducibile pluralità percettiva e interpretativa. Caso limite, in *Retablo* si registra addirittura l'inserimento 'fisico' delle carte della *Confessione* di Rosalia Granata, sul verso delle pagine della narrazione prima, con un rimescolamento della stessa costituzione materiale del testo (416, 418, 420 e 422), esibita e insieme contraddetta, in uno spettacolare *trompe-l'oeil*.

##### 5. *Al di qua della parola: la focalizzazione interna e la mimesi dell'esperienza*

Un'altra linea strategica di addensamento semantico, e insieme di approssimazione all'esperienza reale,

viene realizzata da Consolo intrecciando il ricorso alla focalizzazione interna con la pluralizzazione delle prospettive. Consolo, è chiaro, tende a costruire voci narrative che minano sistematicamente la compattezza e l'uniformità monologica: come ha notato anzitutto magistralmente Segre (sulla scia di Bachtin), il plurilinguismo consoliano è prima di tutto polifonia, pluralità di voci, cioè di prospettive, cioè di punti di vista ideologici e visioni del mondo (cfr. "La costruzione a chiocciola nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*"). La coesistenza di più visioni del mondo incompatibili, che, come ancora ha mostrato Bachtin, è alla radice dell'avventura del romanzo moderno, assume in Consolo una radicalità intransigente che ha pochi termini di comparazione, almeno in Italia, e che fa tutt'uno non solo con il sogno impossibile di una parola totale, ma, di più, col sogno, ancora più assoluto, di una parola che sappia essere immediatamente pratica, cioè etica, cioè politica. Nelle opere di Consolo assistiamo così a un intreccio vertiginoso fra resoconto narrativo e voci dei personaggi, che si complica vistosamente con l'intreccio fra le voci pronunciate e, per così dire, le voci prima della voce, i discorsi prima dei discorsi, cioè i pensieri ma anche le percezioni confuse e indistinte, sul confine tra il verbalizzabile e il non verbalizzabile. In molti casi, così, ci troviamo di fronte a parole che scendono sistematicamente verso il tempo e i modi mentali che precedono la formulazione propriamente detta. Si tratta, fra l'altro, di un fronte analitico su cui la critica dovrebbe ancora lavorare parecchio.

È evidente in Consolo l'esigenza di rivivere dall'interno il flusso stesso della vita dei personaggi, di entrare, o per meglio dire di calarsi nel cuore della

loro esperienza, arretrando fin là dove l'esperienza si sta formando. Giustamente Daragh O'Connell ha rilevato come sia stata finora poco studiata l'attenzione di Consolo alle modalità della visione (cfr. "Consolo's trista conca" 93 et passim). Rilievi che condivido pienamente, e che forse andrebbero ulteriormente radicalizzati: dal momento che la messa in scena delle modalità della visione si complica e arricchisce spesso con la messa in scena delle modalità di percezioni auditive e olfattive<sup>14</sup>. La discesa verso la prospettiva e le modalità percettive dei personaggi attraversa tutta l'opera di Consolo, dallo Scavone protagonista e narratore di *La ferita* alla focalizzazione interna fissa su Chino Martinez, focalizzazione che ha un ruolo strategico nel conferire a *Lo Spasimo di Palermo* il suo peculiare autobiografismo, pur nella scelta della terza persona. In moltissimi casi, alla focalizzazione interna si accompagna l'accostamento di percezioni plurime, spesso poco conciliabili o inconciliabili del tutto, e programmaticamente accostate proprio per la loro contraddittorietà: si pensi alle analogie vistose e insieme all'inconciliabilità delle focalizzazioni interne prolungate su Frate Nunzio e su Peppe Sirna, nei capp. III e V del *Sorriso*, o all'accostamento provocatorio di Leonardo Sciascia e di Frate Agrippino in *Le pietre di Pantalica (Le Chesterfield)*. La pluralità prospettica, particolarmente evidente nel *Sorriso*, e chiave di volta sia della sua difficoltà sia della sua straordinaria efficacia, non viene abbandonata del tutto neppure nelle opere più recenti, comunque tese a mettere in scena l'esperienza nel suo farsi, anche e proprio attraverso procedimenti

<sup>14</sup> Per la questione del punto di vista come, più generalmente, punto di percezione, mi sia consentito di rimandare a Turchetta, *Il punto di vista*.

vistosamente ellittici, che obbligano ancora di più il lettore a calarsi nella prospettiva percettiva dei personaggi.

Una parte non piccola della difficoltà di lettura dei testi consoliani rimanda proprio alla messa in pagina di discorsi non formati, o non pienamente formati, ma anche, di più, a pensieri che non sono ancora arrivati a farsi pensiero. Un caso peculiare di tecnica per costruire la simulazione di percezione (una tecnica che già ritroviamo nell'*Ulysses* di Joyce, un altro libro non solo letto ma anche postillato da Consolo) è quella di mostrare un personaggio che cammina per strada e vede, leggendole, le *réclames*, che vengono semplicemente riportate in sequenza, così come sono, 'non lavorate', dando l'impressione appunto della percezione 'bruta'. Si veda per esempio un passo del cap. IV di *Nottetempo* (673-674), oppure, per fare ancora riferimento ai materiali dell'AC, all'inedito "L'emigrante", composto per *Le pietre di Pantalica* e poi escluso perché non organico al progetto finale, racconto con narratore esterno, ma con sistematica focalizzazione sul protagonista, Vito, che molto probabilmente è il Vito Parlagreco di "Filosofiana", emigrato a Milano per trovare lavoro, e per l'appunto insieme affascinato e choccato dalla folla dei manifesti e delle insegne della Stazione centrale prima e poi delle vie del centro del capoluogo lombardo ("L'emigrante" 1378-1381). Ci sarebbe in realtà da fare un discorso molto più analitico sulle modalità con cui Consolo ricostruisce minuziosamente, prima ancora della redazione dei testi, gli spostamenti dei personaggi, che poi metterà in pagina dopo averne scrupolosamente controllati i dettagli. Un aspetto non trascurabile di questa cura, legata all'esigenza di calarsi fin dentro l'esperienza dei personaggi, è rappresentato dai molti taccuini in cui Consolo annota i dettagli dei percorsi

che poi farà ripercorrere ai suoi personaggi, non di rado corredati di disegni, e sempre ricontrollati sulle carte geografiche. La moglie di Consolo, Caterina Pilenga, ricorda che, ai tempi della composizione del *Sorriso*, dietro la scrivania della casa di via Volta campeggiava una grande mappa di Cefalù. Limitandoci ai testimoni manoscritti del *Sorriso*, significativamente, quando nei propri appunti lo scrittore costruisce e segue i percorsi dei personaggi, in particolare di Mandralisca e del servo Sasà attraverso Cefalù, annota le strade con i nomi attuali, corrispondenti alla sua personale esperienza: poi però nel romanzo, per evitare più che probabili anacronismi, riporta i nomi delle strade al tempo in cui si svolge la vicenda. Fra i materiali preparatori del *Sorriso* troviamo un volume che ha evidentemente funzionato da ‘chiave’, da codice di decrittazione per questo genere di ricostruzione onomastica: si tratta del volume di Salvatore Di Paola *Toponomastica storica della città di Cefalù*. Sulla copia in suo possesso, Consolo in vari casi riporta sul libro, a matita, i nomi attuali delle strade sopra i nomi antichi studiati nel volume; in molti altri casi semplicemente sottolinea nomi di strada che compaiono nel romanzo. Un solo esempio: negli appunti manoscritti (MS 2, ff. 20-22, in AC), e poi ancora nel testo pubblicato su *Nuovi argomenti* (“Il sorriso dell’ignoto marinaio” 167<sup>15</sup>), Sasà percorre Corso Ruggero, con il nome attuale, anacronistico; ma poi nel testo diventerà Strada Regale (*Il sorriso dell’ignoto marinaio* 156 e 159), come era all’epoca dei fatti, grazie alla consultazione del volume

<sup>15</sup> Per tutto il lavoro di elaborazione del *Sorriso* è d’obbligo rimandare alla fondamentale edizione di Nicolò Messina, in questo caso, in particolare, alle pp. 168, 190 n., 217. Cfr. anche Turchetta, “Note e notizie sui testi” 1299-1319.

di Di Paola. Sono solo alcuni esempi di dinamiche che caratterizzano un po' tutta la scrittura consoliana: la letteratura può mettere in scena l'esperienza, e così farsi esperienza a sua volta, addensandosi fino a superare i limiti della parola, ma solo se si cala senza remore al cuore dell'esperienza stessa, che deve per questo essere ricostruita 'scientificamente', poi rivissuta e rifatta da dentro.

#### 6. *Utopia e vitalità*

La tensione verso «nomi [...] intieramente riempiti dalle cose», per riprendere le parole di Mandralisca, ribadisce una spinta utopica che, nonostante il pessimismo, le delusioni e le amarezze degli ultimi anni, non smette di sorreggere la pratica di scrittura di Consolo. L'aspirazione a una parola-cosa s'intreccia infatti con quella per una parola che coincida con l'esperienza stessa nel suo farsi, e che sappia persino passare dalla testualità all'azione, che possa essa stessa essere azione. Ancora *Lo Spasimo di Palermo*, del resto, all'inizio del cap. VII, riporta un fulmineo apologo su «un re che narra e che governa» (936), per il quale cioè la parola è già di per sé azione mentre è ancora parola. La tensione, al tempo stesso necessaria e impossibile, verso una parola che sia cosa e persino azione, fa tutt'uno con una strenua coscienza della peculiarità del ruolo dell'intellettuale in genere, e dello scrittore in particolare: da questo punto di vista Consolo mostra una lucidità che ha pochi termini di confronto nella storia italiana recente, una lucidità paragonabile a quella di Franco Fortini, e di pochissimi altri. Lo scrittore, in parole povere, in quanto scrittore, non



può agire; epperò dovrebbe agire, anche e proprio facendo solo il suo lavoro di scrittore. È un paradosso dal quale Consolo ci impedisce di uscire: la sua pratica di scrittura implica un'idea forte, anzi fortissima, di letteratura, che fa d'altro canto tutt'uno con la demistificazione, quando non proprio con la delegittimazione, del discorso letterario in quanto tale: chiamato così, di necessità, a esibire i propri meccanismi, come accade soprattutto nelle opere fino agli anni ottanta, o a tentare la strada, non meno ardua, di una coesistenza fra auto-critica e recupero del tragico, in una contraddizione consapevolmente giocata, come si è visto, fino sui limiti dell'afasia. Tutta compresa nella coscienza, e nel dolore dei propri limiti, la letteratura deve provare a sfondare i limiti del testo, per poter dare luogo a tutte le proprie possibilità di verità: appare così condannata a denunciare la propria pochezza, e tuttavia anche, contemporaneamente, a vestire fino in fondo il proprio orgoglio.

Ancora un'ultima riflessione. La forza della critica di Consolo al mondo contemporaneo non ci permette però di sottovalutare la valorizzazione della vita e della vitalità che emerge in moltissime sue opere. Sta qui uno snodo importantissimo della scrittura di Consolo: per lui, infatti, la letteratura si configura come un luogo dove la preoccupazione conoscitiva ed etica fa tutt'uno con una lancinante capacità di mettere in scena la bellezza della vita e persino dei piaceri ch'essa sa donarci. Questa capacità è, sì, sensualità, gusto goloso del mondo, persino «amor sensuale di parola». Ma non le daremmo il giusto rilievo se non la interpretassimo anche come vicinanza alla creaturalità, comprensione profonda non meno del gioire che del soffrire, come profonda *pietas* nei confronti degli umani, e dei viventi tutti, e delle tracce del lavoro umano,

che s'intrecciano con la natura stessa, sempre storicizzata e, come dicono i geografi, antropizzata. Tutte le scritture di Consolo, lo sappiamo, sono profondamente storiche: di una storia, per la precisione, che in ogni momento si mescola, felicemente, allo sguardo antropologico; come del resto confermano, *ad abundantiam*, i suoi saggi. D'altro canto la sua irriducibile esigenza etica non è affatto in contrasto, anzi finisce addirittura per coincidere, con la sua carnale passione per il mondo, per le cose: che restano inesorabilmente fuori dalle pagine, ma che pure la migliore letteratura riesce a far balenare, quasi fossero proprio qui.

### *Bibliografia*

- Cassirer, Ernst. *Linguaggio e mito. Le parole e le cose nel pensiero primitivo*. Trad. Guido Carrer. Milano: il Saggiatore, 1961. 2a ediz. 1968. I Gabbiani.
- Consolo, Vincenzo. Lettera del 18 luglio 1963, MS, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Milano.
- . Lettera dell'11 ottobre 1963, MS Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Milano.
- . *La ferita dell'aprile*. Torino: Einaudi, 1963.
- . "Il linguaggio del romanzo italiano". *Incontri meridionali. Rivista di Storia e Cultura* (terza serie) IX. 1 (1989):115-120.
- . "Il barone magico. Quattro inediti di Lucio Piccolo, il poeta siciliano dei *Canti barocchi*, presentati da Vincenzo Consolo". *L'Ora* 12 febbraio 1967.
- . "Il sorriso dell'ignoto marinaio". *Nuovi Argomenti*, n.s., 15 (luglio-settembre 1969): 161-74.

- . Prefazione. *Ruggero Savinio con uno scritto di Vincenzo Consolo e un testo dell'artista*. Catalogo della mostra di Ruggero Savinio. Ex Convento di San Francesco, Sciacca. 8 luglio-15 agosto 1989. Palermo: Sellerio, 1989.
  - . *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Torino: Einaudi, 1976. Riedito in *L'opera completa*. 123-260.
  - . *Il linguaggio nel romanzo italiano* (s.i.d. ma 1984-1988). DS. Archivio Consolo, Milano.
  - . *Retablo*. Palermo: Sellerio, 1987. Riedito in *L'opera completa*. 365-475.
  - . *L'emigrante* (s.i.d. ma 1988 ca.). DS. Archivio Consolo, Milano. In *L'opera completa*. 1378-1381.
  - . *Le pietre di Pantalica*. Milano: Mondadori, 1988. Riedito in *L'opera completa*. 477-646.
  - . *Nottetempo, casa per casa*. Milano: Mondadori, 1992. Riedito in *L'opera completa*. 647-755.
  - . *L'olivo e l'olivastro*. Milano: Mondadori, 1994. Riedito in *L'opera completa*. 757-872.
  - . *Lo Spasimo di Palermo*. Milano: Mondadori, 1994. Riedito in *L'opera completa*. 873-975.
  - . *La ferita dell'aprile*. *L'opera completa*. 3-122.
  - . "La metrica della memoria". *La parola scritta e pronunciata. Nuovi saggi sulla narrativa di Vincenzo Consolo*. Ed. Giuliana Adamo. San Cesario di Lecce: Piero Manni, 2006. 177-189.
  - . *L'opera completa*. Ed. Gianni Turchetta. Con un saggio introduttivo di Gianni Turchetta e uno scritto di Cesare Segre. Milano: Mondadori, 2015. I Meridiani.
- Cuevas, Miguel Àngel. "Ut pictura: el imaginario iconográfico en la obra de Vincenzo Consolo".

- Leggere Vincenzo Consolo. Atti del Convegno di Siviglia. 15-16 ottobre 2004. Quaderns d'Italia* 10 (2005): 63-77.
- Di Paola, Salvatore. *Toponomastica storica della città di Cefalù*. Cefalù: Lorenzo Misuraca Editore, 1972.
- Flaubert, Gustave. Lettera a Louise Colet, 12 settembre 1853. *Correspondances*. Ed. Jean Bruneau e Yvan Leclerc. Paris: Gallimard, 1972. Vol. II, 429. Bibliothèque de la Pléiade.
- Foucault, Michel. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Trad. Emilio Pamaitecu. Con un saggio critico di Georges Canguilhem. Milano: Rizzoli, 1967, 1978. Stampa. BUR.
- Messina, Nicolò. *Per un'edizione critico-genetica dell'opera narrativa di Vincenzo Consolo. "Il sorriso dell'ignoto marinaio"*. Tesi di Dottorato. Universidad Complutense di Madrid, 2007. Web. <http://eprints.ucm.es/8090/1/T30045.pdf>.
- O'Connell, Daragh. "Consolo's *trista conca*. Dantean anagnorisis and echo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*". *Echi danteschi / Dantean Echoes*. Ed. Roberto Bertoni. *Quaderni di cultura italiana* 3 (2003): 85-105.
- . "Consolo narratore e scrittore palincestuoso". *Quaderns d'Italia* 13 (2008): 161-184.
- Scollo, Etta. *Nella gioia luminosa del'inganno*. Jazzhouse records: Freiburg, 2013. CD.
- Segre, Cesare. Introduzione. *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Di Vincenzo Consolo. Milano: Mondadori, 1987. V-XVIII. Oscar Oro. "La costruzione a chiocciola nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*". *Intrecci di voci*. 2a ediz. Torino: Einaudi, 1991. 71-86.

Turchetta, Gianni. *Il punto di vista*. Laterza: Roma-Bari, 1999.

---. "Note e notizie sui testi". *L'opera completa*. Di Vincenzo Consolo. 1261-1455.



NELLA CITTÀ DI ZENO  
SULLE SOGLIE DEL DUEMILA

*Sanja Roić*

«Come ti chiami?»

«Zeno»

«È un nome molto impegnativo!»

*Dialogo tra Franco Brioschi e mio  
figlio, all'Istituto italiano di cultura  
di Zagabria, il 18 ottobre 2004*

1. I miti, le fiabe e i sogni insegnano che la *madre di vita* può trasformarsi in *madre di morte*. Ciò vale anche per gli altri rapporti di stretta parentela. Non solo: l'American Psychiatric Association considera il trauma derivante dalla perdita di un parente prossimo per suicidio talmente catastrofico da poter essere paragonato a un'esperienza in un campo di concentramento.

La morte è stata da sempre una delle pulsioni vitali che ha alimentato la letteratura. Dopo il tentativo di potenziare l'inconscio attraverso il linguaggio intrapreso dalla psicanalisi freudiana, l'analisi lacaniana sostiene invece che l'io è sintomo di una malattia mentale costitutiva dell'identità cosciente. L'io sarebbe così l'alienazione stessa fatta persona o maschera che nasconde la parte vera ed essenziale della personalità. Questa parte poi coinciderebbe con un ordine che la trascende, ordine che Lacan indicava come «il grande Altro» (cfr. "Introduction du Grand Autre").

L'attenzione sempre presente nella prosa di Fulvio Tomizza (Giurizzani, Istria, 1935-Trieste, 1999) per la parola nella sua precisione, collocazione, significato ed evocazione ci sorprende in questo singolare romanzo del 1992 già per la scelta del titolo: *I rapporti colpevoli* e, alla fine della lettura, per la sensazione di aver assistito a una fallita ricerca di un 'grande Altro'. Dopo la lettura del capitolo iniziale intitolato "Come una prefazione", si deduce che questo capitolo va attribuito a un altro io narrante, l'io narrante *secondo*, nella finzione fratello del *primo* autore dei due macrotesti che formano il romanzo. Da questa seconda voce si viene a sapere che il primo si è suicidato dopo aver portato a termine il romanzo che stiamo leggendo, e che i due macrotesti sono stati articolati e curati proprio da lui, l'io narrante secondo. Alcuni critici (Košuta, Štoka) hanno visto invece in questo caso uno sdoppiamento.

Il romanzo contiene elementi diversi, tutti molto complessi: pseudoautobiografia, analisi, scrittura autoterapeutica e autoanalitica, frammenti onirici e pseudonirici, il tutto incorniciato dalla notizia del suicidio dell'autore e protagonista che, verso la fine del libro, si scopre avere lo stesso nome dell'autore, Fulvio Tomizza – ma un preannuncio si trovava già nelle prime pagine, quando l'io narrante secondo, di cui non si conosce il nome, racconta che il fratello suicida si firmò «Flavio Tomazzi» (RC 18<sup>1</sup>) in occasione delle proprie dimissioni dalla RAI.

I personaggi, oltre alla madre, moglie, figlia, nonni, zii, colleghi di lavoro, donne incontrate durante i viaggi di lavoro negli alberghi (altri spazi, lontani e diversi da quelli casalinghi), si collocano all'ombra della figura del padre scomparso prematuramente, e della cui morte il protagonista si sta ancora autoaccusando: egli spiega infatti che il suo scrivere è anche un atto di discolpa del

<sup>1</sup> D'ora in poi le citazioni da *I rapporti colpevoli* saranno indicate con la sigla RC.



presunto parricidio. L'atto di autoaccusa prosegue nella vita giovanile (pensiamo, ad esempio, al suo voler intromettersi nel rapporto matrimoniale tra due persone) e matura del protagonista: la madre, poi nonna, vista come donna priva di sentimenti, interessata soltanto alle vicende economiche; l'incomprensione verso la figlia, «bambina selvatica» (RC 70), «Biancaneve» (RC 73) «cicia» (RC 74), che vuole emanciparsi dalla famiglia; i rapporti con le persone dell'ambiente lavorativo, letterario e anche familiare più lontano. La moglie Ester (tornerò sulla scelta di questo eccezionale nome biblico), con il suo carattere e la sua personalità molto peculiare, è un personaggio complice e complesso, soggetto alla critica ma mai discusso nel suo ruolo; mentre il suocero Daniele, e in minor misura il fratello, sono persone che meritano affetto, ammirazione e rispetto incondizionato.

2. L'inizio, che si rivela una cornice del manoscritto ritrovato e steso da un suicida, concentra in sé un intreccio di significati che si sveleranno e si scioglieranno nel corso della narrazione. «Mio fratello ci ha infine lasciati» (RC 5) è una frase che contiene in sé i due ormai classici incipit della letteratura mondiale: *La peste* di Camus e *Anna Karenina* di Tolstoj. Sia *Una vita* che *La coscienza di Zeno* del concittadino Svevo contengono fatidiche esplorazioni dell'*io*, e ne *La coscienza* si trovano anche le presunte pagine di diario del personaggio, rivelate ai lettori dal misterioso dottor S. Ancor prima, l'amico fraterno Lorenzo Alderani aveva salvato e pubblicato le lettere dell'infelice Jacopo Ortis, primo personaggio moderno di un romanzo italiano, anche lui suicida. Ricordiamo che anche il suo autore, Ugo Foscolo, «nato in Grecia, educato fra i Dalmati», come scrisse di sé, inizia a scrivere in seguito al trauma della perdita del padre a Spalato. Proprio lui, Foscolo, offre alla letteratura ita-

liana moderna la figura dell'autore e protagonista esule, e Tomizza la arricchisce con il suo «destino di frontiera».

Sarà proprio il personaggio del fratello senza nome a scegliere il sintagma del titolo *I rapporti colpevoli*, prendendo spunto dalla nota scritta il 12 ottobre 1985 dal fratello suicida, che si trova nella terza parte del libro:

Le donne parenti: madre, moglie, figlia, Ovvero i rapporti colpevoli: *mi devi, sei in obbligo*. Il tossico dell'obbedienza. L'incubo della fedeltà. La schiavitù volontaria (ma perché volontaria?). Prigionia astratta (e perché non vigilata?). Neanche parlare di libertà. Ce l'ho tutta. *Chi te la toglie? Chi solamente te la limita? (RC 243)<sup>2</sup>*.

Il brano contiene un monologo interiore che integra le parole delle donne della vita del personaggio. Come è noto, per Freud l'ispirazione, anche se relegata in una zona che si trova al di fuori della coscienza, ha origine nella vita psichica dell'individuo reale, che opera su quel materiale che la sua esperienza concreta gli mette a disposizione. Questo romanzo offre al lettore il materiale vissuto che appartiene a una personalità di rilievo: il personaggio protagonista è uno scrittore.

Nell'*Interpretazione dei sogni (Die Traumdeutung, 1899)*, Freud aveva esplorato tra l'altro la formazione del sogno, ciò che si può chiamare «la vita inconscia di una persona». È possibile, quindi, operare una ricerca sui peculiari simboli ricorrenti che possono svelare una situazione di conflitto psichico caratteristico per una certa persona. Tale approccio potrebbe essere applicato al personaggio in questione, optando così per un tentativo di lettura psicoanalitica del romanzo, considerando

<sup>2</sup> «Per *I rapporti colpevoli* ho simulato che il fratello dell'io narrante rinvenisse l'ultima opera incompiuta del congiunto suicida e la presentasse al pubblico con tanto di prefazione», ha scritto Tomizza in *Le mie estati letterarie* (136).

il fatto che Freud vedeva la creatività come attività compensatoria della situazione di disagio in cui si trova l'individuo quando si scontra con la realtà. L'arte, in questo caso la scrittura letteraria, costituisce per il personaggio un ambito intermedio fra la realtà, nella quale i desideri rimangono frustrati, e il mondo della fantasia, nel quale i desideri vengono appagati.

3. Quanti e quali varchi di frontiere contiene il romanzo *I rapporti colpevoli*? Il primo problema che si pone è questo: il narratore è omodiegetico (conosce tutta la storia?), o meno (esiste una prefazione!); la focalizzazione è zero (il narratore è onnisciente) o interna (egli apprende i fatti dai suoi personaggi)?

Libero e schiavo?

Che il protagonista autodiegetico porti il nome Tomizza lo veniamo a sapere solo nell'Appendice, alla pagina 294 del romanzo, dalla bocca dell'«esigente critico creativo» che, dopo avergli dimostrato un gioco competitivo, un contrappunto della scrittura d'arte, gli si rivolge direttamente con queste parole: «Non le pare, caro Tomizza, che a questa semplice e precisa operazione si riduca in fondo il nostro scrivere? Che la sola facoltà a cui lo scrittore sia tenuto è di saper padroneggiare a puntino la sua materia?» (RC 294).

In un altro brano – dove l'io narrante si rivolge a se stesso dandosi il tu, per cui assistiamo a uno sdoppiamento – egli ragiona sulla tesi che il desiderio di sparire indichi anche uno smisurato narcisismo, e conclude: «Sarà comunque il racconto a dimostrarlo. Sì. Perché in definitiva, ridi pure, non ti è rimasto che ricorrere al solito strumento di masturbazione mentale che tengo fra le dita....» (RC 243).

Certamente il narratore era libero mentre scriveva scavando, ricercando e mettendo a nudo quel quasi im-

percettibile limite tra l'amore e l'odio, dal quale scaturiva per lui il senso di colpa. La singolarità del personaggio consiste nella sua capacità di riconoscere la propria condizione nella disperazione, e di provare un profondo senso di colpa, che lo accompagna fin dalla prima gioventù.

La ricerca del confine tra realtà e sogno è costante in questo romanzo e il sogno appare già nella prima frase annotata dal protagonista: «Come mi torna in sogno il palazzo della Rai, radiotelevisione italiana...» (RC 15)<sup>3</sup>. Proprio perché comparso in sogno, in quest'occasione il palazzo non si trova più nel centro città triestino, ma in aperta campagna, dov'era relegata la redazione slovena. Veniamo poi a sapere, come abbiamo anticipato, che nel 1980 il protagonista aveva firmato la richiesta di pensionamento con uno pseudonimo così povero e trasparente che nessuno fino al momento della scrittura se n'era accorto: «Flavio Tomazzi» (RC 18). Perché questo? L'io narrante voleva, probabilmente, distanziarsi dalla realtà e diventare un altro, qualcuno in grado di osservare il processo in atto a una distanza oggettivante, terapeutica.

Il primo capitolo, "Il posto di lavoro", inizia con il racconto di un sogno su quel luogo e sulle persone legate a esso. Il primo rapporto colpevole che viene descritto è quello con il capo redattore della Rai, Giulio Orneri<sup>4</sup>, con cui l'io narrante (scrittore già affermato e giornalista presso la stessa sede regionale) intratteneva un rapporto

<sup>3</sup> L'elemento onirico diventa parte costituente della prosa tomizziana a partire dal romanzo *L'albero dei sogni* (1969). Sarà Vittorio Sereni a incoraggiare lo scrittore a continuare su questa strada.

<sup>4</sup> Che il personaggio prendesse spunto dalla persona del giornalista e direttore della sede RAI di Trieste Guido Botteri (1928-2016) mi è stato confermato dallo stesso Botteri durante l'incontro sui romanzi tomizziani tenutosi a Trieste il 13 maggio 2015.

di amicizia a senso unico: si sentiva in un certo senso in gara con lui e persino plagiato dallo stesso. Il confine che doveva varcare in quel caso era tra il privato (famiglia, moglie, sentimenti condivisi) e il pubblico, l'ente rappresentato da quel capo redattore il quale «mi aveva e non mi aveva licenziato» (RC 17), e che si rivela poi una persona ipocrita e malvagia.

Nella vita del protagonista c'è la casa, e ci sono le non-case: gli alberghi, luoghi dove spesso si scopre un nuovo e diverso lato di se stessi, da cui nascono rapporti colpevoli sia nei riguardi dei familiari che con le persone di passaggio, donne straniere, giovani e meno, tra sogni e realtà negli ambienti balcanici, spagnoli, tedeschi, romani... Nei momenti del viaggio, del distacco da casa, si sentiva senza colpa, perché sono la casa e i rapporti familiari a creare i sensi di colpa. Ad esempio, la vita di una coppia poteva essere sintetizzata da quest'epigrafe: «Amica – nemica / vittima – aguzzina / soggetta – despota» (RC 257). Il senso di colpa ritorna anche in un lontano ricordo d'infanzia che riemerge nel sogno (RC 276-277): nello specifico, viene rievocato il periodo passato in ospedale a causa di una ferita che da bambino il protagonista si era provocato per una sua testardaggine (voleva camminare per strada ad occhi chiusi). Persino un omicidio può far parte del sogno, e il posteriore senso di colpevolezza (RC 280) sembra esteriormente dileguarsi al risveglio, ma in realtà permane nel profondo ancora a lungo. I segni della vita tranquilla nella terza età confortano il protagonista, ma confermano ulteriormente che «l'unica forma di vita per me accettabile è quella priva di colpa» (RC 314).

Nel primo capitolo, all'interno del brano ambientato a Siviglia, appare per la prima volta il tema del suicidio:

L'imponente Giralda, la torre della cattedrale, continuava a essere meta e mezzo preferiti da una lunga fila di suicidi, non avendovi alcuno di loro mai incontrato in-

convenienti.

Questa sensazione la conoscevo da tempo. Si presentava non appena individuavo una possibilità concreta e certa, che si proponeva quale occasione irrecusabile, di farla finita. Il suicidio è una malattia come le altre. Questo era il suo sintomo, il quale perdurava attraverso un'accelerazione del flusso sanguigno e una stretta alla gola. (RC 42-3)

Da quel momento – fuori casa e lontano dai luoghi familiari del narratore – continua il confronto con il ‘grande Altro’, lungo la frontiera tra la vita e la morte, da varcare in maniera consapevole o aspettando l'ultimo istante in una prospettiva lontana. Questo dramma intimo diventa la questione centrale del romanzo.

Ricordando la morte del padre, torna in mente anche la morte del nonno Gregorio (RC 150-151), che avviene in seguito alla condanna a morte dello zio, suo figlio. Nel 1989, ma senza data, il protagonista annota: «Non è che muoia contento. Semplicemente sono contento di morire» (RC 258). I fogli che riempie sono un'arma, l'unica che possiede, e quest'arma «non dà morte ma pazientemente, accanitamente la va stanando» (RC 299). Più avanti, il 19 dicembre 1990, descrive l'aria sepolcrale dei monumenti funebri greco-latino-etruschi, specie di quelli femminili e infantili, del resto anche più ricorrenti, trovandovi un'analogia con la propria condizione: «sembra sia divenuta la mia condizione ideale: non più vita e non ancora morte, ancora vita e già morte...» (RC 307).

Ai versi di François Villon in originale e in traduzione segue una traduzione propria dal francese: «Chi muore è in diritto di dire proprio tutto» (RC 312). Dalle *Vite parallele* di Plutarco il protagonista annota questa frase: «Ormai era pervenuto a un'età, in cui si può parimenti continuare a vivere o a morire, secondo che uno vuole» (RC 320). L'incontro con la morte degli altri è quotidiano: lo

turba ad esempio l'incidente di un giovanissimo ragazzo sul motorino avvenuto vicino a casa sua (RC 313). Infine, una profezia (che purtroppo si rivelerà giusta!) del suocero che, dopo avergli letto la mano, gli garantisce altri otto anni di vita, prevedendo così che la sua esistenza si chiuderà a 64 anni, quanti, «anno più anno meno, aveva lui quando ne sposai la figlia» (RC 318-319).

4. Le tre figure femminili della sua vita, la madre, la moglie e la figlia, possedevano un «denominatore comune» (RC 68): «autosufficienza, illibatezza, costanza (soprattutto o soltanto nel loro diverso specifico), frugalità» (RC 70). La madre era priva di empatia, di sentimento materno, era dotata di un istinto di sopravvivenza nell'ambito materiale ed economico; la figlia doveva ancora crescere; la moglie Ester è «la donna del destino», che dà il titolo al quarto capitolo del romanzo. La scelta di quel nome non è casuale: nella tradizione ebraica esso connota la donna che si nasconde, quella che infine salva i propri connazionali dal nemico, e anche la stella della notte. Per il protagonista, Ester è indescrivibile.

La quinta parte del romanzo, ossia il primo capitolo della seconda parte, è intitolato "L'uovo della nonna". Il tempo è quello dell'infanzia del protagonista, in cui è centrale il rapporto con i nonni Bonavitis e con i nonni Grabar, nonno Gregorio e nonna Cecilia (RC 121-212). Un fatto sarà determinante per il futuro scrittore: durante i percorsi col nonno nelle frazioni materadesi il ragazzino visita anche la frazione di Bus'cina, dove davanti a una solitaria casa, su un albero di mandorlo si erano impiccati due sposi, proprio nell'anno della sua nascita. In quel caso non si trattava di una fiaba, ma di una tragedia, e gli adulti evitavano di parlarne. Il ragazzo sensibile (RC 141-143) percepisce l'orrore sia della tradita responsabilità genitoriale (la coppia aveva una piccola figlia), sia

dell'atto estremo degli sposi. E proprio negli stessi anni un'altra frontiera si istaura nella vita del ragazzo: il suo paesaggio familiare istriano era «divenuto nel contempo frontiera tra le due Europe, tra i due Mondi» (RC 148).

L'episodio dell'uovo fritto<sup>5</sup> preparato allo zio (figlio della nonna) è il momento in cui il ragazzo si accorge della frontiera che esiste tra il mondo della campagna e quello della città. Un'epoca stava per scomparire e un'altra, nuova, piena di promesse, sorgeva e non si sapeva ancora che cosa avrebbe portato con sé. Il capitolo successivo, "Ritorni", contiene un'ulteriore interpretazione dell'atto – oggi incomprensibile nella società dei consumi – della nonna che nega l'uovo al nipote bambino dopo averlo offerto al figlio. La nonna, oltre ad appartenere a quel mondo di privazioni e di miserie che stava per scomparire, era nel contempo «madre di mia madre, la gallina di quell'uovo» (RC 196).

Questo capitolo, insieme al ritorno del protagonista in Istria da Trieste<sup>6</sup>, narra dei vari, talvolta avventurosi rientri in Istria degli zii (anche dall'altro continente, dall'Argentina) e le loro bizzarre vicende umane alla ricerca di un progresso sperato ma mai realizzato. I confini tra quei mondi lontani e il mondo di origine sono solo apparenti, le persone portano i propri limiti con sé anche oltre gli oceani.

Nella parte conclusiva di questo capitolo (RC 232-233) ritorna il motivo del suicidio. Il lettore sa che il protagonista aveva cercato di avvicinarvisi già nell'età adolescenziale, che aveva provato a comprenderlo. Che cos'era il suicidio? Una protesta, un rifiuto di accettare la realtà, una punizione per chi rimane? Le dram-

<sup>5</sup> Si tratta di un episodio straordinario del motivo del cibo nella letteratura italiana: la preparazione di questo piatto semplicissimo è descritta con grande abilità narrativa.

<sup>6</sup> Tematizzato anche nel brano "La casa in campagna" della raccolta *Dove tornare*.



matiche pagine si concludono con queste parole: «Mi trovavo come sempre in una terra di nessuno, adesso allargata a entrambi i territori ricomposti dentro di me e ugualmente non invitanti. Il mio nuovo confine era collocato in verticale e una fitta nebbia ne nascondeva il valico» (RC 233).

Il motivo del suicidio consegue da quello della colpa e da quello della morte. La morbosità del fatto viene inscritta nella mente e nella sensibilità del bambino ancora nel villaggio, quando il suicidio viene verbalizzato per la prima volta al nonno (RC 142). Un impulso di suicidio il ragazzo l'ha avuto a quindici anni, a Trieste, quando era profondamente infelice per la vita della famiglia e per la sua (RC 222), e la «tentazione di farla finita» l'aveva accompagnato «quale ripiego estremo per uscire da una situazione insostenibile» (RC 222). Quella «suggerzione oscura» dei due sposi di Bus'cina si proiettava sempre su di lui (RC 223), ma la sua donna era così fortemente attaccata alla vita da rendere questa ipotesi irrealizzabile.

Dopo l'operazione e la degenza in ospedale, il suicidio era diventato per lui «una malattia, e non tutte le malattie scaturiscono da causa plausibile né proporzionata all'entità del fenomeno» (RC 227). Nel maggio 1989 il sogno della moglie di essersi suicidata provoca riso (RC 260); ma nel dicembre del 1990 l'ossessione ritorna: «L'alternativa più comune al suicidio è in definitiva il suicidio bianco: lasciarsi interiormente spegnere a poco a poco...» (RC 299). Un piano di lasciare la famiglia, fuggendo per sempre con uno scritto che probabilmente sarebbe suonato così: «Non sono stato altro che uno spregevole narcisista, roso infine dall'invidia. Ormai cerco i pretesti per dichiararmi scontento. La malattia è progredita e di questa sua fase mi ritengo pienamente responsabile, Moglie, figlia, non avete nessun dovere di piangermi, nessun diritto di commiserarmi» (RC 300). Infine, l'ultimo riferimento, significativamente, soltanto appuntato: «Il suic.: la notte

lo istiga, il giorno (non sempre) tende a dissolverlo; come se nella ribaltata valutazione delle cose anche il sole e la luna si fossero scambiati i ruoli» (RC 306)<sup>7</sup>.

5. L'Appendice del romanzo, intitolata "Il letto della Pizia" (RC 239-323), comprende le annotazioni dei sogni dell'io narrante<sup>8</sup> a partire dal 5 agosto 1979, la festa della Madonna della neve, patrona di Materada, evocata da un concreto ricordo auditivo e olfattivo (uno specifico odore di biscotti), fino al 28 marzo, Giovedì santo del 1991. Implicita, la frontiera tra il periodo di pace e quello della nuova guerra che scoppia in Croazia proprio nella 'Pasqua di sangue' 1991. Va ricordato che il 23 dicembre 1990 (il periodo era quello di Natale!), in un'intervista al *Corriere della sera*, l'io narrante aveva previsto la guerra in Jugoslavia come quella che avrebbe seguito alla guerra del Golfo (RC 308).

I luoghi e i paesaggi descritti nei romanzi sono sonori e olfattivi, e la scrittura è come un'arma (RC 299). L'ultimo brano, quello del Giovedì santo 1991, racconta la visita alla madre per ritirare il dolce pasquale: nell'appartamento di lei, dove il profumo della *putizza* è un'evocazione del «cucinino di Giurizzani, indissociabile dalla presenza così incerta, evanescente e ormai mitica» del padre, mentre il personaggio scorge dalla porta di cucina quello che con le ultime parole dell'Appendice è indicato come «talamo ideale, il letto della Pizia», con riferimento al mito della sacerdotessa di Delfi che, secondo le ricerche più recenti, doveva la sua capacità oracolare alle esalazioni di gas naturali nella zona (RC 323). Per il narratore laico che non aveva rifiutato l'atto

<sup>7</sup> Un'altra analogia con *L'albero dei sogni* dove in appendice si legge «m., b., f.», a indicazione di morte, bara, funerale.

<sup>8</sup> Strategia narrativa già adoperata nel romanzo *L'albero dei sogni*.

dell'espiazione delle proprie colpe, la sacralità era riconoscibile e accessibile «in quell'intimo e unico odore di casa, di famiglia, di sangue: d'identità» (RC 323).

6. Il romanzo si svolge lungo un asse temporale che scandisce le date dal 18 maggio 1990 al 16 luglio 1990, mentre "Come una prefazione" è datata 10 maggio 1990, confermando esplicitamente la finzione del cosiddetto 'patto metabiografico' con il fratello.

L'ambiguità del vivere e il giocare alla vita conferiscono a questo libro una peculiare aura di libro postumo, che coincide con la condizione *postuma* della letteratura contemporanea – teorizzata da Giulio Ferroni nel 1996 in *Dopo la fine* – per cui il testo coinciderebbe con lo stesso corpo dell'Autore.

I tre grandi concetti/temi attorno ai quali si svolge la narrazione de *I rapporti colpevoli* sono la colpa, la morte e il suicidio, all'interno dell'universo dell'autore, con la sua peculiare geografia e i suoi due poli, Trieste e Materada, transcendendo nella sfera dell'onirico e, in questo romanzo, persino del mitologico. Il narratore non ne ha retto il peso, confessando: «altro non sono che un Edipo, un Oreste, forse capace di raccontarsi» (RC 271). Sofferta è stata anche la stesura del romanzo, a proposito della quale l'autore aveva confessato: «Una sola volta ho interamente riscritto, senza seguire la redazione precedente, alcuni capitoli che a distanza di un anno non mi convincevano affatto» (*Estati letterarie* 130).

Nel libro-intervista con Riccardo Ferrante, *Destino di frontiera*, Tomizza menziona anche il romanzo uscito nello stesso anno 1992: innanzitutto si riferisce alle difficoltà linguistiche di scrivere in italiano che affronta un non-toscano; dall'altra parte però sottolinea che il vivere umano a Trieste, arricchito dagli apporti della scienza (Feud, Weiss, Jung, Lacan, Basaglia) si palesa forse

in una dimensione più profonda. L'autobiografismo è presente nelle esperienze letterarie «perché la convulsa vita privata pesa in ogni autore con una sua vibrazione straordinariamente invitante. Si agitano in essa fermenti e problemi che noi sappiamo vengono vissuti da ogni triestino in perenne ricerca delle sue origini e delle sue vere appartenenze» (43).

Trieste, ancora a partire da *La città di Miriam*, significava per il protagonista Stefano la convivenza con i Cohen:

spontanea e gioiosa, priva di riserve, ho incontrato un tipo di umanità che per la prima volta non giudicava, forte anche della conoscenza della psicanalisi: ciò metteva alla prova un principio che mi ero portato dietro dal cristianesimo più puro, quello di non deludere, di migliorarmi, di liberarmi dagli istinti egoistici, dalla tendenza di mettermi in luce, apparire<sup>9</sup>. (135)

Il protagonista Flavio / Fulvio de *I rapporti colpevoli* non troverà forza vitale nella imminente guerra, come già l'inetto Zeno. Dopo aver intuito l'imminenza della guerra nei Balcani la sua scelta sarà autopunitiva.

Scritto a 57 anni alla soglia del Duemila e indicato come quello «che doveva essere il mio ultimo» (RC 277), il romanzo *I rapporti colpevoli* si ricollega alla grande tradizione triestina, suggerendo l'ipotesi che anche nella condizione postuma della letteratura potranno sopravvivere il cristianesimo puro e la mitologia greca.

### *Bibliografia*

<sup>9</sup> Nel romanzo *La città di Miriam* il giovane istriano Stefano Markovich convive con il dottor Cohen e sua figlia Miriam, elementi autobiografici della storia di famiglia Levi-Tomizza.

- David, Michel. *La psicoanalisi nella letteratura italiana*. Milano: Boringhieri, 1970.
- De Michelis, Cesare. “Espiare da laico”. *Il gazzettino* 30 ottobre 1992: 3.
- Desideri, Giovanella, ed. *Psicoanalisi e critica letteraria*. Roma: Editori Riuniti, 1975.
- Dupré, Natalie. “L’autobiografismo oltre frontiera di Fulvio Tomizza”, *Rivista di letteratura italiana* 2-3 (2002): 225-246.
- Freud, Sigmund. *L’interpretazione dei sogni*. Torino: Einaudi, 2012. Trad. di *Die Traumdeutung*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1900.
- Ferroni, Giulio. *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*. Torino: Einaudi, 1996.
- Galassi, Chiara. “Intervista a Laura Levi in ricordo di Fulvio Tomizza”. *La Nuova ricerca* 19 (2010): 27-32.
- Košuta, Miran. “Varati da bi se zbližali”. *Primorski dnevnik* 6 marzo 1993: 3-4.
- Lacan, Jacques. “Introduction du Grand Autre”. *Le séminaire. Livre II*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. 275-288.
- Štoka, Tea. “Katarzična moč izpovedi”. *Pregrešna razmerja*. Di Fulvio Tomizza. Trad. in sloveno di Teo Šinkovec. Izola: Ark, 2002. 347-350.
- Tomizza, Fulvio. *L’albero dei sogni*. Milano: Mondadori, 1969.
- . *La città di Miriam*, Milano: Mondadori, 1972.
- . *Dove tornare*. Milano: Mondadori, 1974.
- . *Destino di frontiera*. Dialogo con Riccardo Ferrante.

Genova: Marietti, 1992.

---. *Materada dei miei ricordi* (intervista di Tomislav Marijan Bilosnić). *Glas Istre* XLVIII. 112 (25.4.1991): 28-53.

---. *I rapporti colpevoli*. Milano: Bompiani, 1992. 2<sup>a</sup> ediz. 1995. 3<sup>a</sup> ediz. 2015.

---. *Le mie estati letterarie*. Venezia: Marsilio, 2010.

Zanzotto, Andrea. Quarta di copertina. *I Rapporti colpevoli*. Di Fulvio Tomizza. Milano: Bompiani, 1992.

UN RICORDO





## INNOCENZO

Di Franco Brioschi altri ripercorreranno in questo volume il cammino di studioso, altri ancora gli dedicheranno un proprio saggio nel territorio della letteratura, cammino che è stato anche il mio di germanista. Agli inizi della nostra conoscenza, primi anni settanta, abbiamo riso insieme su quel valoroso antesignano della germanistica, l'arcadico Aurelio Bertola de' Giorgi che apprezzava nei tedeschi il sentimento della natura nella sua "primitiva purezza" ma che abborriva il *Werther*: "Goethe n'est point connu en Italie et je prie le Ciel qu'il ne le soit jamais", scriveva nella sua *Idea della bella letteratura alemanna* nel 1784, dieci anni dopo la bomba epocale del romanzo goethiano.

Io però accanto alla ricerca avevo il penchant della scrittura, e si diede il caso che, entrambi laureati a Milano e insegnando entrambi ai corsi estivi d'italiano alla Villa Feltrinelli di Gargnano, Franco fosse il primo lettore dei miei esperimenti narrativi. Gli piacquero - e so che non mentiva - e non riusciva a capire le estreme difficoltà che io invece incontravo coi due momenti cruciali del narrare, l'*inventio* e l'*amplificatio*. Da teorico, indenne dalla tentazione di tanti professori di misurarsi anche con un proprio romanzo, lui alzava le spalle: ma cosa vuoi che siano! E neanche con la poesia aveva peccato: una ne ho scritta, diceva, una sola, brevissima, da ragazzo, e poi più.

"Uomini dell'attimo, entusiasti, sensuali, infantili, subitanei nel fidarsi e nel diffidare", che dissimulano la "frattura del profondo" e la "memoria troppo buona" com-

piendo “voli nell’oblio”. Tu, dicevo io, un po’ sul serio un po’ per scherzo, tu sei uno di questi. Era un passo di Nietzsche in *Al di là del bene e del male*, riferito ad alcuni grandi poeti moderni. E vi figuravano i nostri autori chiave, sia il suo Leopardi sia il mio Kleist, che più diversi di così non potrebbero essere. E altrettanto diversi fra noi eravamo lui e io che li studiavamo. Come lui gestisse il fidarsi e diffidare nelle inevitabili beghe accademiche, lo ignoravo.

Ma eravamo uniti dalla gioia di leggere capire indagare commentare - fosse critica, fosse fiction - e non afflitti come oggi dall’apocalittica quantità delle pubblicazioni e meno ancora dal dubbio, oggi sempre più atroce, su cosa resterà di tutto questo. Né avevamo quella dannata fretta che oggi marca ogni nostro fare. Così allora, senza fretta, io mi presi perfino il gusto di trasformare Franco in un personaggio. E’ l’Innocenzo del mio romanzo pressoché autobiografico *Il principe scarlatto* (2002).

Non ci trovavamo più a Gargnano, e perciò qui non parlavo della giulietta scoperta con cui in quelle estati lui scarrozzava ogni sera le studentesse straniere, né della sua passione per gli scacchi, sebbene uno dei miei ricordi indelebili siano i suoi passetti veloci sulla ghiaia del giardino della Villa Feltrinelli, quando a metà pomeriggio dopo la siesta andava a raggiungere sotto i lecci il suo avversario del momento, uno studente nero.

Siamo negli anni Novanta, ai nostri colloqui a Milano, a casa mia. Lui veniva spesso, di tardo pomeriggio, dopo aver fatto lezione alla Statale, per un buon whisky e una delle sue smodate fumate alterne di pipa e sigarette. Io avevo scritto il mio primo romanzo che lui giudicava molto bello ma che io per anni non riuscii a pubblicare, e il mio tormento era che lui dentro di sé pensasse: A.M. è sfortunata. A lui la sola idea della sfortuna metteva i brividi e, insieme, ridendo, commentavamo i no che io ricevevo,

attribuendoli alla stupidità degli editori e a dei miei errori strategici. Ma se si voleva fargli letteralmente accappare la pelle c'era un'altra cosa, assai meno ipotetica della sfortuna, ben più terra terra: il sangue. Non gli occorreva vederlo - metti nel contesto di qualche crimine o incidente stradale trasmesso dalla TV: già a sentirlo nominare lui subito pregava che si cambiasse discorso.

C'era un nesso col suo rifiuto dell'inconscio? In quegli anni imperversava a vari livelli il discorso psicoanalitico. E lui: giuro che io l'inconscio non ce l'ho. Di più: io sono, diceva, "costituzionalmente un innocente". E l'anima ce l'hai? avrei voluto chiedergli quando posava su di me i suoi grandi occhi scuri, vellutati, dietro le lenti da ipermetro o, frugando nel fornello della pipa, rifletteva sulle cose dette. Ma lui, che tutto era tranne un dogmatico in possesso della verità, a questa mia domanda estrema avrebbe risposto: l'anima? e chi lo sa?

Era fatto per riflettere su ciò che ha luogo giù nella storia e su cui si dovrebbe operare. Neanche l'ombra dell'idea dilettantesca di rovesciare il mondo, anche se per anni il PCI l'aveva mandato nelle sue sezioni a tenere lezioni di marxismo agli iscritti in attesa della palingenesi. Ma adesso eravamo entrambi costernati del mea culpa che dopo il crollo dell'URSS la nostra sinistra aveva fatto davanti al capitalismo e che avesse lasciato il glorioso nome di comunista a quell'ambigua gente di Rifondazione che non per caso andava forte nei salotti. Così ci trovavamo a far causa comune col cardinale Martini - lui col rammarico del laico, io da una mia vaga posizione di credente. Credente? In complesso sì, ma più protestante che cattolica. Sempre stata come tanti sensibile al problema della giustizia - non ci vuol molto - ma non potevo accettare il materialismo. E comunque non sapevo argomentare. Ah, dicevo, il cristianesimo è sempre una grande proposta, un cristianesimo illuminato non è la soluzione? Forse, ammetteva lui, ma intanto la giustizia assolve i neofascisti

dell'Italicus e tiene da vent'anni sotto processo i mandanti dell'omicidio Calabresi perché sono stati membri di Lotta continua. Io non avrei mai immaginato che facessimo una simile fine, diceva con desolazione, ah lasciamo stare, meglio non pensare, meglio pensare ad altro.

Il mio gatto Luigi non mancava di venire a riverirlo, ossia di saltare in mezzo a noi, sul tavolino basso, fra i bicchieri e la bottiglia di whisky, mettersi comodo e applicarsi alle sue pulizie. Il magnifico Luigi! esclamava lui. Ma dopo un po', dopo una sosta sulla porta, arrivava anche la piccola, la figlia, una sorianina color champagne, e si sedeva a qualche distanza da noi, sul divano. Ma certo, si rallegrava lui, c'è anche lei, e la chiamava a sé, incantato, commosso: gattina gattina! E lei senza fretta, con un morbido slalom a coda inalberata, veniva verso di lui.

Una sorta di eros paterno. Gli piacevano soprattutto le piccole femmine: con loro era come se quel misto che tutti proviamo per i cuccioli, di tenerezza e voglia di ridere, diventasse per lui irresistibile. Forse era questo che lui voleva provare con le fidanzate.

Una ne aveva avuta, grande, bella, capelluta, piena di curve, per nulla bisognosa di protezione e, letteralmente per mano con lei, era venuto un pomeriggio da noi, da me e da mio marito, a chiederci se non volevamo fargli da testimoni alle nozze. Data già fissata. Noi non ci credevamo. Era una fuga in avanti? Sì, perché di lì a un due settimane avvenne quella indietro. Un nostro comune amico rideva: ah, ah, non ha retto all'incubo del matrimonio.

Poi, per mesi, più nulla finché così, en passant, una sera a cena da noi, non ci comunica che...che si è sposato. Oh non con quella, con un'altra. E quando e dove? In Francia. Dopo due settimane ce la portò: molto più giovane di lui, sottile, media statura, occhiali spessi, non bella ma simpatica, affabile, intelligente, e sapeva benissimo l'italiano perché insegnava e traduceva.

Facemmo amicizia, e noi oltre a cenare proponevamo anche di andare assieme al cinema. Lui non sapeva mai cosa davano al momento. Sono tutti film seri, eh? domandava con diffidenza e noi ridevamo: be' se si vuole sapere cosa succede nella società...Lui taceva perplesso. Io nei prossimi giorni sono libera, lo provocava lei, sei tu che non hai mai tempo, a meno che - e qui ci guardava ridendo: a meno che non si tratti di andare per la terza volta a vedere gli *Aristogatti* di Walt Disney. L'accusa era a quanto pare centrata: proprio così, tre volte lei ce l'aveva dovuto accompagnare - e lui le afferrava la mano e gliela baciava sul palmo con un brivido di vergogna.

Forse io sono meglio nella poesia che nei romanzi, gli dissi un giorno, in un locale dove andavamo a pranzo in settimana, io dalla biblioteca, lui dal seminario d'italiano della Statale. Dal nostro tavolo a ridosso di una vetrata si vedeva la Ca' Granda, la nostra cara università con le sue decorazioni in cotto lombardo. Ah sì? fece lui di buon umore, è questa la tua ultima pensata?

Ma sai cosa dice il tuo amico Alfonso? Che oggi non sono rimaste che le donne ad avere ancora il coraggio di fare poesia. Lui rise: dice così?

Però oggi, feci io cupa, mi è arrivato da Inter nationes un libro che mi ha gettato nello sconforto: *Ein deutscher Dichter bin ich auch gewesen*, "anch'io ero un poeta tedesco". Sottotitolo: Dizionario dei poeti dimenticati o misconosciuti. Che mi capiti di tutto, brontolai, ma non di fare questa fine. Maledetti tedeschi con la loro devozione alla filologia.

Avevamo pranzato e lui si era acceso una sigaretta:

Buttalo via quel libro.

Infatti. Ma sai com'è andata? Ero già sulle scale di casa davanti allo sportello della spazzatura quando come dal nulla è apparso il nostro vicino, un commercialista, roseo, fresco, sui sessanta, sempre molto cordiale. Come?!

esclama, lei sta buttando via un libro? Oh ne ricevo tanti. Ma lui vuole vederlo: oh, è...è tedesco! Io un po' di tedesco lo sapevo. Che grande popolo. Ma si tratta di pessimi poeti! dico io. Poeti? fa lui, magnifico, lo dia a me, e me lo prende e scompare tutto contento dentro casa sua.

Franco mi guarda divertito: simpatico questo vicino.

Ma a te, azzardo io dopo un po', a te su te stesso non viene mai lo sconforto? - e già mi pento della domanda.

Talvolta, sospira lui, ma a che pro? Io non conto. Ci beviamo ancora qualcosa? e già si era girato cercando il cameriere e poi, tornando a me: come va il tuo nuovo libro, quella storia di donne olandesi? Sono ansioso di leggerlo.

Donne olandesi! Povera me. Smarrimenti disordini, lo potrei intitolare, *Irrungen Wirungen* come il romanzo del tedesco Fontane, quello che è la consolazione di tutti gli scrittori tardivi, perché ha cominciato a scrivere romanzi a sessant'anni.

Lui rise:

Ma che vuol dire l'età?

Lui stava componendo quel suo fondamentale *Critica della ragion poetica* con cui sbaragliava tutta una stagione di strutturalismo e di semiotica. Il linguaggio in sé, il perentorio orizzonte della parola: come li odiavo anch'io senza possedere neanche lontanamente i mezzi per combatterli.

Lui aveva preso un Jacks Daniel's, io una china calda. Mi venne da ridere, come se fosse un segno della nostra incolmabile distanza. Ahimé, gli dissi, io questo mio libro non so quando lo finirò. C'è come un'istanza superiore che ha stabilito che io non possa farla franca con una sola parola.

Ma questo è alla fin fine lo statuto di ogni scrittore che conta, fece lui serio.

Scrittore io! e cambiai discorso: meno male che continuo a occuparmi anche del mio Kleist. Lo sai che dopotutto il meglio di lui non sono le tragedie ma le commedie?

*La Brocca rotta?* Non faccio fatica a crederlo.

Anche questa conosceva! Cosa non conosceva, cosa non aveva letto.

E io: lo sai? Lo dice lui stesso, il suicida, che l'uomo è al meglio di sé quando ride.

Immaginavo che questa gli sarebbe andata più che a genio. Difatti s'illumina: ah sì, davvero dice così? Sono, sono pienamente d'accordo.

Poi guarda l'orologio: ma adesso devo tornar dentro. Ho lezione.

Lo accompagno, nel sole del primo pomeriggio, lungo via Festa del Perdono, fino al portone, fin dentro l'atrio.

Sulle sue ore di lezione lui è incrollabile. Per lui, io credo, il più sacro dei rapporti umani non è quello fra genitori e figli, marito e moglie, amico e amico: è quello fra docente e discente, e un attimo dopo la sua piccola figura compatta è scomparsa, a passetti corti e veloci, nel corridoio di sinistra dove sono le aule.

Anna Maria Carpi





## INDICE GENERALE DEI NOMI

### A

- Accornero, Matteo 439, 448.  
Accrocchia, Elio Filippo 463,  
476.  
Adorno, Theodor L. 218, 256,  
266.  
Agosti, Stefano 26.  
Agostino, Sant' 191, 434n.  
Alain-Fournier 398.  
Alberti, Leon Battista 287.  
Albonico, Simone 284, 298.  
Alfieri, Emilio 369, 373, 376.  
Algarotti, Francesco 360.  
Alighieri, Dante 73, 78-79, 81,  
86, 254, 273, 279, 281, 283.  
Aliprandi, Bonamente 277.  
Allen, Woody 74.  
Almansi, Guido 357.  
Ambrosino, Paola 472n, 476.  
Amendola, Luigi 587n.  
Anglico, Bartolomeo 274, 282.  
Antonielli, Sergio 403n, 415,  
418.  
Arbasino, Alberto 457n, 476.  
Aretino, Pietro 309, 317.  
Ariosto, Ludovico 57.  
Aristofane 196.  
Aristotele 27, 73, 116, 120.  
Arnaut, Daniel 37.  
Asor Rosa, Alberto 51-52, 54,  
66, 299.  
Ateneo, Naucratica 310, 317.  
Auerbach, Erich 32, 36, 406,  
417-418.  
Austen, Jane 384.  
Avalle, D'Arco Silvio 26 e n,  
37, 45.

### B

- Bachtin, Michail M. 27, 140,  
423-424, 426 e n, 427-429,  
430 e n, 431 e n, 432 e n,  
433-438, 439n, 440-441,  
443 e n, 444-445, 493, 503,  
556.  
Bacigalupi, Marcella 485n,  
503.  
Badiou, Alain 251, 266.  
Bailey, Martin 526n, 529.  
Baldelli, Ignazio 472n, 477.  
Baldi, Valentino 413 e n,  
418.  
Balzac, Honoré de 86, 462-  
463, 528n.

- Baranelli, Luca 508n.  
Bärbel, Inhelder 135.  
Barbini, Simonetta 367n, 376.  
Bardi, Giovanni Maria 312, 317.  
Bardini, Marco 64, 66.  
Barengi, Mario 172, 508n, 509n, 525n, 529.  
Barthes, Roland 26, 208, 216, 222.  
Barzizza, Gasparino 277.  
Bataille, George 216.  
Battaglia, Salvatore 89.  
Baudelaire, Charles Pierre 143, 207, 209, 219, 222.  
Baudrillard, Jean 222-223.  
Beccadelli, Antonio (detto il Panormita) 277.  
Beckett, Samuel 181, 416n.  
Belcazer, Vivaldo 274, 282, 303.  
Belli, Giuseppe Gioachino 309, 317.  
Bellincioni, Bernardo 280-281.  
Belting, Hans 513 e n, 514n, 530  
Bencivinni, Antonio 201.  
Benjamin, Walter 209, 216-220, 223.  
Berardinelli, Alfonso 10, 21 e n, 41, 43, 45.  
Bertarelli, Luigi Vittorio 359, 365-366, 368 e n, 371-372, 374-376.  
Bertoni, Clotilde 393, 398.  
Bertoni, Federico 398, 410n, 418.  
Bertran de Born 40.  
Beufre, Jean 181.  
Binni, Walter 314, 484n.  
Black, Max 526n, 531.  
Blanchot, Maurice 203-204, 206, 213, 216, 223.  
Blanco, Matte 207.  
Blasucci, Luigi 337 e n, 339.  
Blondel, Maurice 404.  
Bočarov, Sergej G. 423n, 429, 432n, 448  
Boccaccio, Giovanni 74-75, 80-81, 86, 444 e n.  
Boccalata da Bovis 274, 282.  
Boccalini, Traiano 312, 317.  
Bodei, Remo 218, 223.  
Boella, Laura 439n, 449.  
Boiardo, Matteo Maria 254.  
Bolzoni, Lina 514n, 530.  
Bonacci Brunamonti, Maria Alinda 364, 376.

- Bonafin, Massimo 35n, 45.  
 Bongrani, Paolo 274-275, 299.  
 Bonifetto, Marina 370, 377.  
 Bonsaver, Guido 416, 418.  
 Bontempelli, Massimo 407, 416n, 456n.  
 Borchert, Wolfgang 181.  
 Borges, Jorge L. 85, 213-214, 236.  
 Bottiroli, Giovanni 116n, 134, 251, 266.  
 Bourdieu, Pierre 262-263, 266.  
 Boyd, Brian 166, 172.  
 Bradbury, Malcom 402n, 407, 418.  
 Brecht, Bertolt 196, 425.  
 Brigatti, Virna 65n, 66.  
 Brighenti, Pietro 58.  
 Brioschi, Franco 9-13, 17-20, 21 e n, 38, 41-43, 45, 49-55, 67, 137-139, 143, 145-150, 160, 172, 225-240, 242-244, 246-248, 250-252, 266, 330, 339, 357, 360-362, 366, 376-377, 433, 435, 449, 456n, 477, 501, 502n, 503, 529-530, 585.  
 Brogгинi, Romano 273, 282, 300.  
 Brontë, Emily 134.  
 Bruno, Giordano 316.  
 Burchiello *vedi* Domenico di Giovanni
- C**
- Cacciapuoti, Fabiana 327, 334n, 339.  
 Cadioli, Alberto 52n, 67, 225, 248.  
 Cajumi, Arrigo 408 e n, 411, 418.  
 Calasso, Roberto 54n, 67.  
 Calmeta *vedi* Vincenzo Colli  
 Calvino, Italo 207, 472n, 473n, 502n, 507, 508n, 509 e n, 510-511, 512 e n, 514-515, 519n, 523 e n, 526 e n, 527 e n, 528 e n, 529 e n.  
 Cambria, Rita 368, 370, 377.  
 Camus, Albert 569.  
 Canello, Ugo Angelo 37.  
 Canfora, Luciano 196-197, 201.  
 Capponi, Giovanni di Agnolo 82.  
 Caproni, Giorgio 479, 480 e n, 481-483, 484n, 485 e n, 487 n, 488-489, 491n,

- 492-493, 495-499, 501 e n, 503-505.
- Caramella, Santino 408, 417n, 418.
- Carapezza, Francesco 25n, 45.
- Carducci, Giosuè 277, 300.
- Carocci, Alberto 64.
- Cartesio, Renato 198.
- Cassirer, Ernst 547 e n, 548-549, 562.
- Castellana, Riccardo 412, 418, 420.
- Cavallo, Guglielmo 61, 67.
- Cepach, Riccardo 380, 399.
- Ceriani, Umberto 81.
- Cervantes, Miguel de 93, 213.
- Cesana, Roberta 461, 477.
- Ceserani, Remo 263, 266, 357.
- Chartier, Roger 60-61, 67.
- Chiabrera, Gabriello 312, 314, 317.
- Chrétien de Troyes 78, 80.
- Cianci, Giovanni 405, 415, 419.
- Cicerone 74, 310.
- Cielo d'Alcamo 38.
- Claricio, Girolamo 293.
- Clark, Katerina 444, 449.
- Clivio, Innocente 366, 369, 373 e n, 377.
- Cocteau, Jean 398.
- Cohn, Dorrit Claire 399.
- Coletti, Vittorio 512n, 531.
- Colombo, Giuseppe 359, 362-363, 365-366, 368, 370-372, 375-376.
- Colombo, Virgilio 359.
- Comenio, Amos 425.
- Compagnon, Antoine 21-22, 41, 43, 45, 204, 207, 223.
- Compagnoni, Giuseppe 360.
- Conrad, Joseph 208, 223, 408.
- Consolo, Vincenzo 535-536, 537 e n, 538-540, 542, 544 e n, 545, 546 e n, 547, 549-553, 554 e n, 556-562.
- Contini, Gianfranco 26, 37, 45, 91, 273, 282, 300-301.
- Copernico, Nicolò 316.
- Corbière, Tristan 405.
- Corti, Maria 26 e n, 45, 301.
- Costa, Antonio 531.
- Costa, Maria Teresa 218, 223.
- Crescenzi, Luca 402n.
- Croce, Benedetto 89, 367,

- 369, 379.
- Crovi, Raffaele 542-543.
- Cuevas, Miguel Angel 554n, 563.
- Curti, Lancino 283, 292-294.
- Curtius, Robert Ernst 32, 36, 181.
- Cusano, Nicolò 310.
- D**
- D'Annunzio, Gabriele 63, 67, 352, 406, 409.
- D'Este, Beatrice 280.
- Dal Lago, Alessandro 260, 266.
- Dal Pra, Mario 138.
- Dante *vedi* Alighieri, Dante
- Darwin, Charles 151, 172.
- David, Michel 581.
- De Chirico, Giorgio 539.
- De la Riva, Bonvesin 272.
- De Leva, Giovanni 416n, 419.
- De Man, Paul 29 e n, 30-33, 38, 45, 507, 531.
- De Michelis, Cesare 478, 581.
- De Montemayor, Jorge 92.
- De Rogatis, Tiziana 414, 419.
- De Rosa, Maria Rosaria 439, 449.
- De Villegas, Antonio 92-93.
- Debenedetti, Giacomo 26, 379, 399, 411n, 412, 419.
- Decembrio, Pier Candido 277.
- Decleva, Enrico 376-377.
- Dei, Benedetto 283, 286, 287n, 291, 298, 302.
- Del Monte, Alberto 72, 87, 89.
- DeLillo, Donald Richard  
"Don" 101-102, 107-110, 113.
- Della Volpe, Galvano 87.
- Derrida, Jacques 32, 203-204, 216, 223.
- Desideri, Giovannella 581.
- Di Bartolo da Buti, Francesco 280.
- Di Giovanni, Domenico 280, 286-287.
- Di Girolamo, Costanzo 10, 17-19, 21n, 46, 50, 68, 248, 250, 266.
- Di Paola, Salvatore 559-560, 564.
- Dickens, Charles 424.
- Diderot, Denis 142, 207.
- Didi-Huberman, Georges 209, 216, 223, 515, 531.
- Dionisotti, Carlo 271, 273, 279, 284, 287n, 293, 302.

- Dolfi, Anna 339, 503.  
 Dombrowski, Robert 413, 416, 419.  
 Donnarumma, Raffaele 262, 266, 416n, 419.  
 Dostoevskij, Fëdor M. 214-5, 217, 223, 424, 426, 429, 431, 432 e n, 435-437, 439, 443-444, 449.  
 Dupré, Natalie 581.
- E**
- Eco, Umberto 194-195, 201, 203, 241-242.  
 Einaudi, Giulio 445, 460-461, 472.  
 Eisner, Martin G. 33n, 46.  
 Ejima, Yoshimichi 523n, 533.  
 Elias, Norbert 310.  
 Eliot, Thomas Stearns 150, 405-407, 410, 415, 539, 549.  
 Enzensberger, Hans Magnus 19.  
 Eraclito 86.
- F**
- Fahy, Conor 55n, 56 e n, 68.  
 Falcetto, Bruno 172, 508n.  
 Falco, Giorgio 264.  
 Fauconnier, Gilles 395, 399.  
 Fedele, Pietro 277, 300.  
 Fedro 72.  
 Felici, Lucio 340.  
 Feltrinelli, Carlo 462n, 464.  
 Ferrante, Riccardo 579, 581.  
 Ferretti, Gian Carlo 54n, 68.  
 Ferroni, Giulio 528n, 531, 579, 581.  
 Filelfo, Francesco 275, 276n, 277.  
 Fincher, David 259.  
 Fiorini, Vittorio 277, 300, 306.  
 Fish, Stanley 44 e n, 46, 50, 68.  
 Flaubert, Gustave 30, 211, 424, 427, 544, 564.  
 Foà, Luciano 64.  
 Fogazzaro, Antonio 363, 403 e n.  
 Folena, Gianfranco 283, 285n, 291, 302.  
 Folengo, Teofilo 297n.  
 Fonzi, Bruno 64.  
 Formenton, Luca 72.  
 Förster, Wendelin 275, 303.  
 Fortini, Franco 256, 263, 266, 560.

- Foschi, Massimo 81.
- Foscolo, Ugo 169, 569.
- Fossati, Pietro 485n, 503.
- Foucault, Michel 32-33, 216, 547, 564.
- Fournier, Henri Alban *vedi* Alain-Fournier
- Franceschini, Fabrizio 280, 288n, 289n, 303.
- Francesco di Vannozzo 276 e n.
- Freedberg, David 514n, 531.
- Frege, Gottlob 110, 116n, 134n, 135.
- Frescura, Attilio 380.
- Freud, Sigmund 175, 186, 211, 221, 388, 396, 398, 570-571, 581.
- G**
- Gatto, Alfonso 480.
- Geertz, Clifford 156-158, 162, 170, 173, 179, 186.
- Geiger, Moritz 439n, 450, 452.
- Genette, Gerard 256.
- Gennep, Arnold van 175, 187, 222.
- Gesualdi, Michele 201.
- Ghinassi, Ghino 274, 282, 303.
- Giglioli, Daniele 256, 259, 267.
- Ginzburg, Carlo 22n, 218, 222-223, 240.
- Ginzburg, Natalia 161-162, 173.
- Giordani, Pietro 331n.
- Giovanardi, Stefano 504.
- Girolamo, San 190.
- Gleize, Jean-Marie 264.
- Godard, Jean-Luc 213-214, 224.
- Gödel, Kurt 10, 207, 237.
- Goethe, Johann Wolfgang von 37, 209, 585.
- Gombrich, Ernst Hans 286n, 303, 526n, 531.
- Goodman, Nelson 146-148, 150, 228.
- Gorgia 195, 201.
- Gould, Stephen J. 151-152, 173.
- Govoni, Paola 370-371, 377.
- Gramsci, Antonio 197, 303, 359 e n, 377, 546.
- Green, André 209-210, 212, 224.
- Greimas, Algirdas Julien 26,

- 518, 520, 521n.  
 Grice, Paul 244.  
 Groos, Karl Theodor 439n.  
 Grossman, Leonid P. 414, 450.  
 Grundtvig, Brigitte 508n, 529, 531.  
 Guglielmi, Guido 414, 419.  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 179-181, 183-186.  
 Guyau, Jean- Marie 440n, 450.

## H

- Habermas, Jürgen 145.  
 Harari, Yuval Noah 171, 173.  
 Hegel, Georg Wilhelm F. 117.  
 Heidegger, Martin 121, 128-131, 135, 149, 179-180, 216.  
 Heisenberg, Werner Karl 207.  
 Hildebrandt, Johann Lucas von 439, 452.  
 Hitchcock, Alfred 214.  
 Hjelmslev, Louis Trolle 26, 87, 89.  
 Hochberg, Julian 526n, 531.  
 Hofmannsthal, Hugo von 211-212.

- Holquist, Michael 444, 449.  
 Houellebeck, Michel 260.  
 Huizinga, Johan 310.  
 Hume, David 19, 137-9, 145, 148, 228, 243, 509.  
 Husserl, Edmund 139.

## I

- Il Panormita (vedi Beccadelli Antonio)  
 Inglese, Andrea 264.  
 Isella, Dante 279, 292 e n, 293, 303.  
 Iser, Wolfgang 29, 46.

## J

- Jacob, François 154-155, 173.  
 Jakobson, Roman O. 19, 26, 28, 47, 77, 83, 89, 191.  
 James, Henry 215, 217.  
 Jauss, Hans Robert 27 e n, 28, 36, 47, 73, 179, 181, 442, 450.  
 Joyce, James 388, 395, 405-407, 409-12, 414n, 416, 419, 558.



**K**

- Kafka, Franz 109, 402n.  
 Kant, Immanuel 38, 118, 135,  
 137, 144, 148, 433.  
 Karmel, Pepe 184, 187.  
 Kastan, David Scott 61, 68.  
 Kleist, Bernd Heinrich  
 Wilhelm von 211-212, 224,  
 586, 590.  
 Köhler, Wolfgang 36.  
**Košuta**, Miran 568, 581.  
 Kuhn, Thomas Samuel 141,  
 150.  
 Kundera, Milan 138, 150.  
 Kurth, Willi 526, 531.

**L**

- Lacan, Jacques 117, 127,  
 133, 207, 567, 579, 581.  
 Lachmann, Karl 24, 28.  
 Laforgue, Jules 405.  
 Lalo, Charles 444, 450.  
 Landino, Cristoforo 279-280.  
 Langella, Giuseppe 390.  
 Lapšin, Ivan I. 440n, 450.  
 Lausberg, Heinrich 160, 173.  
 Lavagetto, Mario 205, 215,  
 224, 398.

- Leblanc, Maurice 214.  
 Leopardi, Giacomo 11-12,  
 19, 58, 68, 72-73, 137-138,  
 150, 196, 228, 238-239,  
 242-244, 313-314, 316,  
 318-319, 322-329, 330 e  
 n, 331 e n, 332-334, 336,  
 338n, 339, 409, 414n, 586.  
 Leube, Eberhard 508n, 531.  
 Levi, Primo 164, 173.  
 Lévinas, Emmanuel 216.  
 Lévi-Strauss, Claude 154-  
 155, 174, 221, 224.  
 Lipps, Theodor 439n, 440n,  
 450.  
 Livolsi, Marino 357.  
 Loisy, Alfred 404.  
 Lope de Vega 93.  
 Lorenzo il Magnifico  
 (Lorenzo de' Medici) 279,  
 284, 289n, 291.  
 Lotze, Hermann 439n.  
 Ludovico il Moro (Ludovico  
 Maria Sforza) 278-280,  
 281 e n.  
 Lunačarskij, Anatolij V. 444,  
 451.  
 Luperini, Romano 263, 401-  
 402, 412, 413 e n, 415,  
 419.  
 Luzi, Mario 479, 480 e n,

- 482-483, 504.
- Lwoff, André 154.
- Lyons, Michael J. 523n, 533.
- M**
- Machiavelli, Niccolò 205.
- Macri, Oreste 85.
- Magro, Fabio 499n, 504.
- Mallarmé, Stéphane E. 229, 415, 538, 540 e n.
- Manacorda, Giuliano 64, 68.
- Manet, Édouard 218.
- Manganelli, Giorgio 242.
- Mangiagalli, Luigi 364-367, 368n, 369-372, 373 e n, 374 e n, 375-377.
- Mangoni, Luisa 461, 477.
- Mannelli, Francesco d'Amaretto 82.
- Manrique, Jorge 62.
- Mansfield, Katherine 407.
- Mantegazza, Paolo 359, 362, 365-369, 371-374, 378.
- Manuzio, Aldo 53 e n, 68.
- Manzoni, Alessandro 58, 296, 409.
- Maraschio, Nicoletta 278, 304.
- Mariotti, Flavia 402n.
- Márquez, Gabriel García 75.
- Marri, Fabio 283, 285n, 293-294, 296, 304.
- Marsilio da Carrara 276n.
- Marx, Karl 424n.
- Mazzoni, Guido 414, 420.
- McFarlane, James 402n, 407, 418.
- McGann, Jerome 61.
- McLaughlin, Martin 508n, 531.
- Mejer, Aleksandr 442.
- Melville, Hermann 211, 224.
- Mengaldo, Pier Vincenzo 305, 488n, 503-504, 509, 512n, 515, 527, 531.
- Merleau-Ponty, Maurice 191, 216.
- Messina, Nicolò 559n, 564.
- Milani, don Lorenzo 198-200.
- Milanini, Claudio 510, 516n, 528, 532.
- Mirabile, Andrea 532.
- Mitchell, William John Thomas 514n, 532.
- Monod, Jacques 154.
- Montale, Eugenio 385-386, 411-413, 414n, 415, 420.

Monti, Vincenzo 322.  
 Morand, Paul 411n, 420.  
 Morante, Elsa 64, 252, 398.  
 Moravia, Alberto 416.  
 Moreau, Frédéric 398, 406n.  
 Moretti, Franco 384, 399.  
 Morgana, Silvia 274-275,  
 299, 305.  
 Moroni, Mario 413, 420.  
 Mukařovský, Jan 26.  
 Murray Schafer, Raymond  
 166, 174.  
 Mussafia, Adolf 237, 305.

## N

Neri, Laura 328, 340.  
 Niccoli, Ottavia 514n, 532.  
 Nietzsche, Friedrich 32, 190,  
 586.  
 Nikolaev, Nikolaj I. 432n,  
 439n, 440n, 443n, 451.  
 Nodier, Charles 214.  
 Nolan, Christopher 259.  
 Nonni, Giorgio 311, 318.  
 Nostradamus (Michel de  
 Nostredame) 78.  
 Nucifora, Alessandra 413 e  
 n, 420.

## O

O'Connell, Daragh 553, 557,  
 564.  
 Ohnet, Georges 381.  
 Omero 74, 88, 217, 312.  
 Orlando, Francesco 21, 22 e  
 n, 23-24, 28-29, 30 e n, 34,  
 41, 44n, 47.  
 Orwell, Winston Smith 98,  
 110.

## P

Pagnini, Marcello 26.  
 Palazzeschi, Aldo 407.  
 Panzeri, Fulvio 462n, 463n,  
 469, 472n, 476 e n, 477.  
 Papi, Fulvio 375.  
 Parain, Brice 213-214.  
 Parini, Giuseppe 283.  
 Parmenide 115, 117-119, 122-  
 123, 126-129, 132, 135.  
 Parmigiani, Stefano 168.  
 Parsons, Talcott 175, 186.  
 Pasolini, Pier Paolo 181, 484,  
 504.  
 Pasternak, Boris L. 181.  
 Patecchio, Gherardo 273, 282.  
 Patocka, Jan 141, 150.

- Paulicelli, Eugenia 508n, 532.
- Pavese, Cesare 416, 460n.
- Peirce, Charles Sanders 26, 176.
- Pellegrin, Elisabetta 275, 305.
- Pellini, Pierluigi 401 e n, 409, 413, 420.
- Perec, George 206.
- Perpeet, Wilhelm 439n, 451.
- Petersen, Lene Waage 508n, 525n, 527, 531-532.
- Petrarca, Francesco 81, 276n, 277, 281.
- Petronio 72.
- Pfander, Alexander 439n, 452.
- Piaget, Jean 125, 135.
- Picchione, John 407, 420.
- Piccolo, Lucio 540 e n, 546n.
- Pierantoni, Ruggero 508n, 525n, 526n, 532.
- Pievani, Telmo 152, 168, 174.
- Pinotti, Andrea 439n, 452.
- Pirandello, Luigi 389, 402, 407, 408 e n, 411-412, 416n, 434.
- Platone 115-116, 119-120, 126-128, 130-132, 135, 191.
- Plutarco 574.
- Poe, Edgard Allan 240.
- Poliziano, Angelo 287, 293.
- Pollock, Jackson 183-185.
- Ponge, Franco 264, 512 e n, 513n.
- Popper, Karl 237, 243.
- Porta, Carlo 295.
- Pound, Ezra 405-407, 410, 412, 415, 549.
- Prandi, Pietro 322.
- Prete, Antonio 340.
- Preti, Giulio 138.
- Prieto, Luis 74.
- Propp, Vladimir J. 84, 222.
- Proust, Marcel 101, 113, 208, 217, 219, 224, 406.
- Pulci, Luigi 280, 283, 286-287, 289n, 291-292, 294, 305.
- Putnam, Hilary 145, 236.

## R

- Raboni, Giovanni 456, 459, 472n, 476n, 477.
- Radiguet, Raymond 398.
- Raimbaut de Vaqueiras 273.
- Raimondi, Ezio 62, 68.
- Raya, Gino 62, 68.

- Ricci, Franco 525, 532.  
 Rico, Paco 76.  
 Rimbaud, Arthur 405.  
 Rizzi, Daniela 402.  
 Rolland, Romain 425.  
 Rosa, Giovanna 455n, 477.  
 Rosso, Francesco 57.  
 Ruben, Dario 415.  
 Runia, Eelco 176-179, 186.  
 Ryan, Judith 180, 187.
- S**
- Saba, Umberto 63, 398.  
 Sachella, Bartolomeo 275-277, 305.  
 Said, Edward W. 32 e n, 33, 35, 48.  
 Salgari, Emilio 363.  
 Salvioni, Carlo 273, 305.  
 Sanga, Glauco 305.  
 Sannazaro, Jacopo 285.  
 Saresella, Daniela 404n, 420.  
 Sartre, Jean-Paul 49, 51, 61, 68, 181, 228, 433n.  
 Saussure, Ferdinand de 26, 126, 191.  
 Saviano, Roberto 260.  
 Scaino, Antonio 310-311, 318.  
 Scaramuzza, Gabriele 439n, 542.  
 Schaeffer, Jean-Marie 256, 265, 267.  
 Scheler, Max 430, 431n, 439n, 441, 442 e n, 443n, 452.  
 Schmitt, Jean-Claude 222, 224.  
 Schmitz, Ettore 387.  
 Schnitzler, Arthur 388.  
 Schopenhauer, Arthur 427.  
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 457n, 356, 477.  
 Scollo, Etta 552, 564.  
 Segre, Cesare 26n, 27, 37, 45, 48, 83, 90, 207, 213, 224, 306, 519n, 532, 556, 563-564.  
 Serianni, Luca 283, 306.  
 Shakespeare, William 61.  
 Siebeck, Hermann 439n.  
 Simonetta, Giovanni 279-280.  
 Sini, Stefania 42n, 426n, 431, 437, 452.  
 Siti, Walter 264, 267.  
 Šklovskij, Viktor B. 249-250, 252, 265, 267, 444, 453.  
 Socrate 196-197.  
 Somigli, Luca 413 e n, 416n, 420.

- Sontag, Susan 19.
- Sordello da Goito 273.
- Sorel, Julien 398.
- Spinazzola, Vittorio 54n, 69, 227, 248, 357-359, 364, 376.
- Spitzer, Leo 32, 36, 240, 430, 431n, 453.
- Spivak, Gayathry  
Chakravorty 262-263, 267.
- Starobinski, Jean 207, 433 e n, 434n, 453.
- Stasi, Beatrice 380, 399.
- Stein, Edith 439n, 453.
- Stein, Gertrude 404, 416.
- Stella, Angelo 277, 298, 306.
- Stoppani, Antonio 359, 361, 363-367, 370-374, 378.
- Strachov, Nikolaj N. 212.
- Strauss, Walter 526, 533.
- Sue, Eugène 464.
- Surdich, Luigi 492n, 493, 505.
- Svevo, Italo 63, 381-384, 386-390, 393-397, 398 e n, 402, 407, 411-412, 416n, 569.
- Szondi, Péter 219, 224.
- T**
- Taccone, Baldassarre 292 e n, 293-297.
- Tanganelli, Paolo 402n.
- Tanselle, George T. 55n, 69.
- Tanzi, Francesco 280.
- Tasso, Torquato 254.
- Tattersall, Ian 168.
- Testa, Enrico 485, 492, 505.
- Testa, Italo 498, 505.
- Testori, Giovanni 455, 456 e n, 458n, 459, 460 e n, 461, 462 e n, 463 e n, 464n, 467, 469-472, 475, 476 e n, 478.
- Tolstoj, Lev N. 176, 212, 569.
- Tomizza, Fulvio 568, 570 e n, 571, 579, 580n, 581.
- Tortora, Massimiliano 393, 399, 412, 413n, 421.
- Tozzi, Federico 402, 407, 411-412.
- Treves, Emilio 62-63, 365, 369.
- Trifonov, Jurij V. 181.
- Tucidide 196.
- Turchetta, Gianni 467, 478, 537n, 539n, 547n, 557n, 559n, 565.
- Turner, Mark 395, 399.

**U**

- Uchtomskij, Aleksej A. 430n.  
Ugucione da Lodi 273, 282,  
284.  
Ungaretti, Giuseppe 416,  
491n.

**V**

- Valera, Paolo 475.  
Valéry, Paul 141, 150, 409.  
Valesio, Paolo 413, 421.  
Valla, Lorenzo 75, 277.  
Van Tonder, Gert J. 523n,  
533.  
Varnedoe, Kirk 184, 187.  
Varvaro, Alberto 27n.  
Verga, Giovanni 62, 350, 373,  
407, 409 e n, 410, 460.

Vermeer, Jan 217.

Vernant, Jean-Pierre 222.

Verne, Jules 206.

Veyne, Paul 221.

Vian, Giovanni 404n, 421.

Vico, Giambattista 32, 169-  
170, 174, 177-178, 359.

Villon, François 574.

Viscardi, Antonio 275, 306-  
307.

Vischer, Friedrich Theodor  
439n.

Vischer, Robert 439n.

Visconti, Filippo Maria 276-  
279.

Visconti, Gasparo 281 e n,  
292-293, 298.

Visconti, Luchino 468.

Vitale, Maurizio 275, 278-  
280, 281n, 307.

Vittorini, Elio 64-65, 409-  
410, 416, 421, 456, 458n,  
459, 460n, 461, 478.

Volkelt, Johannes 439n.

Vossler, Karl 36.

Vrba, Elisabeth S. 151-152,  
173.

Vygotskij, Lev S. 440n, 453.

**W**

Wagner, Wilhelm Richard 43,  
190-191, 200, 202.

Walter, Christina 528n, 533.

Warburg, Aby 217-220.

Weininger, Otto 379.

Weinreich, Uriel 83.

Wellbery, David E. 180, 187.

White, Hayden 177-178, 187.

Wilson, Edmund 404, 421.

Windham, Lewis 405, 407.

Wittgenstein, Ludwig 125-  
126, 135, 243.

Wittmann, Laura 403n, 421.

Woolf, Virginia 406-407.

Wundt, Wilhelm 439n.

## **Y**

Yeats, William Butler 406-  
407, 410, 415.

## **Z**

Zanantoni, Marzio 464n, 478.

Zanzotto, Andrea 582.

Žižek, Slavoj 251, 267.

Zola, Émile 229, 409.

Zumthor, Paul 22, 42.





