

KEPOS

Semestrale di letteratura italiana

Num. 1/2018 (anno I)

Fasc. I-II



*Il 'problema del cominciamento'
nella tradizione letteraria italiana*

*A cura di Antonello Fabio Caterino,
Francesca Favaro e Vanessa Iacoacci*

ISSN 2611-6685

Firenze

Edizioni CLORI

MMXVIII



Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> o spedisce una lettera a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

In copertina: L'Aurora di Guido Reni

Kepos – Semestrale di letteratura italiana

Direttori:

Antonello Fabio Caterino, Francesca Favaro

Comitato scientifico:

Elisiana Fratocchi, Mario Cianfoni, Silvia Corelli, Marcello Bolpagni, Claudia Zavaglini, Daniel Raffini, Davide Di Poce, Thomas Persico, Luca Beltrami, Alessandro Braccesi, Salvatore Puggioni, Francesca Bianco, Maria di Maro, Eleonora Cavallini, Antonio Montefusco, Maria Grazia Bonanno, Fabio Finotti, Mario Andrea Rigoni, Cristiano Rocchio, Giovanna Battaglini, Giuseppe Lozza, Alberto Beniscelli, Stefano Verdino, Quinto Marini, Marco Faini, Mauro Sarnelli, Barbara Tonzar, Gianni Venturi.

Comitato di lettura:

Stellamaria Castellaneta, Daniela De Liso, Grazia Distaso, Maria Cristina Di Cioccio, Enrico De Luca, Giulio Osto, Fabrizio Foligno.

Comitato redazionale:

Vanessa Iacoacci (Responsabile di redazione), Alessandro Carlomusto, Vincenzo Vozza, Stefano Tieri, Alessandra Trevisan, Nicole Volta, Stefano di Pino, Gaia Benzi, Carlotta Susca.

Ufficio Stampa:

Elisiana Fratocchi (responsabile), Davide Di Poce, Vanessa Iacoacci.

Supporto informatico:

Alessia Marini.

Ἀπολλώνιον ἄθυρμα· τῷ σε μὴ λαθέτω,
Κυράνα γλυκὺν ἀμφὶ κᾶπον Ἀφροδίτας ἀειδόμενον,
παντὶ μὲν θεὸν αἴτιον ὑπερτιθέμεν,
φιλεῖν δὲ Κάρρωτον ἔξοχ' ἑταίρων·
ὃς οὐ τὰν Ἐπιμαθέος ἄγων
ὀψινόου θυγατέρα Πρόφασιν Βατιδᾶν
ἀφίκετο δόμους θεμισκρεόντων·
ἄλλ' ἀρισθάρματον
ὔδατι Κασταλίας ξενωθεὶς γέρας ἀμφέβαλε τεαῖσιν κόμαις

PIND. P. 5,23-31

Con il Patrocinio della Società Dante Alighieri, comitato di Bergamo e del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo" - DIRAAS - Università degli Studi di Genova

FASCICOLO I.....	7
EDITORIALE	8
Antonello Fabio Caterino – Francesca Favaro, <i>Ὁ κῆπος ἐν ἀρχῇ. Note sparse sulla nascita di «Kepos – Semestrale di letteratura italiana»</i>	9
SAGGI.....	11
Vincenzo Vozza, <i>‘Larvata dissensio’. Per un incipitario delle Satyrae seu Sermones di Pietro Speziale da Cittadella, 1478-1554 (Venezia, BNM, Cod. Lat. XII, 47 = 3834)</i>	13
Anna Cerbo, <i>Cominciamento, ripartizione della materia e conclusione. L’esperienza di Dante poeta</i>	32
Pier Paolo Pavarotti, <i>Necrologio come esordio: disseminazioni incipitali e terminali da una pagina egiziana di Ungaretti</i>	43
Beatrice Fazio, <i>Cento doppi. I primi pensieri dello Zibaldone</i>	54
Chiara Cortese, <i>Musae Pegasides e Musae Pancificae: tòpoi classici nei proemi delle opere maccheroniche di Teofilo Folengo</i>	74
RECENSIONI.....	89
Francesca Favaro, <i>Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni ‘d’autore’ da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento, a cura di Eleonora Cavallini, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2017</i>	90
Stefano Di Pino, <i>Andrea Raimondi, Il multilinguismo degli scrittori piemontesi. Da Cesare Pavese a Benito Mazzi, Domodossola, Edizioni Grossi, 2018</i>	97
FASCICOLO II.....	104
SAGGI.....	105
Mirko Mondillo, <i>I prodromi letterari, sociologici e politici di Troppi paradisi. Un romanzo che inizia prima ancora di iniziare.</i>	106

Abdelhaleem Solaiman , <i>Beppe Fenoglio e l'inizio più lungo. Alla ricerca di un romanzo impossibile</i>	126
Enza Silvestrini, <i>Pensare il cominciamento: "gli antefatti" della poesia in Leonardo Sinisgalli</i>	139
Chiara Silvestri, <i>La fondazione incompiuta del romanzo ottocentesco: gli incipit narrativi dei romantici milanesi</i>	152
Valerio Vianello, <i>I 'cominciamenti' di Paolo Sarpi</i>	167
<i>e la nuova storiografia</i>	167
RECENSIONI.....	175
Vanessa Iacoacci, <i>Francesco De Sanctis, Benvenuti miei cari giovani, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Elliot, 2017</i>	176
Barbara Tonzar, <i>Alberto Comparini, La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese, Milano-Udine, Mimesis, 2017</i>	179

FASCICOLO I

EDITORIALE

Antonello Fabio Caterino – Francesca Favaro, *Ὁ κῆπος ἐν ἀρχῇ*.
*Note sparse sulla nascita di «Kepos – Semestrale di letteratura
italiana»*

«Solenne principio agli studi sogliono essere le laudi degli studi; ma furono soggetto sì frequente all'eloquenza de' professori e al profitto degl'ingegni, che il ritesserle in quest'aula parrebbe consiglio ardito ed inopportuno». Con queste parole Foscolo iniziava la sua celebre orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, ribadendo un concetto che è ancora valido.

Pertanto, non si ha la minima intenzione, in questa sede, di ricordare in modo celebrativo (tantomeno in ottica autoreferenziale) l'importanza delle *humanae litterae* e della letteratura italiana, oggetto delle ricerche di chi pubblicherà su «Kepos». Converrà invece introdurre i lavori della rivista con un breve *excursus* sul nome datole in fase di battesimo. Perché «Kepos»?

L'idea del giardino è alla base dell'immagine che vorremmo sostenesse il progetto di questa nuova rivista d'italianistica: l'idea di un giardino inteso nel senso di 'orto delizioso', definizione interna al Vocabolario degli Accademici della Crusca del 1612. Ma la vena arcadica, che porta sangue classico e classicista ai cuori di chi ha fondato la rivista stessa, ha virato verso la lingua greca: Kepos. Perché, dunque, proprio Kepos?

I Greci hanno sostanzialmente due termini per indicare il giardino: *kepos* e *paradeisos*. Anche se quest'ultimo sostantivo è più noto all'interno della liturgia cristiana, non è stata certo la validità per così dire spirituale il vero discrimine che ha determinato la scelta. Il *paradeisos* è un giardino regale, aristocratico; *kepos* è un giardino meno gerarchizzato e "politicizzato", ma ben più concettuale, tanto da essere, secondo Pindaro, l'orto delle Muse. *Kepos* è un giardino fertile (al punto che in greco il termine vale anche come metafora per il grembo materno), rigoglioso, recintato ma non esclusivo

Nel 'nostro' giardino, che con questo numero si schiude a chi desideri frequentarlo, si conversa, si scambiano opinioni, si medita. Lo si fa, naturalmente, in forma scritta, nell'orchestrazione di prospettive e metodologie critiche molteplici; lo si fa, inoltre, sotto l'insegna della ricerca stilistica, nell'aspirazione a modellare una parola 'bella' quale strumento interpretativo per ciò che di per sé risulta bello.

Questo breve editoriale è dunque un augurio – per la rivista tutta, per i suoi collaboratori che, con dedizione generosa, ne hanno accompagnato e sostenuto i primi passi, per gli autori dei saggi qui riuniti – nonché un benvenuto sincero rivolto a quanti vorranno avvicinarsi a «Kepos» e inoltrarsi nella sua variegata fioritura.

Promettiamo che ci prenderemo sempre cura del nostro giardino.

L'auspicio è che possa continuare a crescere e a verdeggiare – mutando e migliorando – lungo tante stagioni.

SAGGI

Call for papers *del presente numero monografico*

I saggi di seguito raccolti rispondo alla CFP Scrivere l'inizio: il 'problema del cominciamento' nella tradizione letteraria italiana:

Tutto inizia e tutti iniziano. E tanti sono i modi di iniziare, nonché di tornare a farlo. Pertanto, per il primo numero di «Kepos – Semestrale di letteratura italiana», ad apertura di una storia che confidiamo possa essere lunga, articolata e intensa, abbiamo pensato di chiedere agli studiosi interessati di proporre un saggio concernente la tematica dell'esordio, ovvero dell'*incipit*: di un *liber*, di un movimento artistico e intellettuale, di una stagione rinnovata nella produzione complessiva di un autore o di un gruppo di autori etc. Le prospettive e le strategie di ricerca e di indagine possono essere molteplici: tematiche, stilistiche, comparatistiche, ermeneutiche, ma non solo; inoltre, non si pongono indicazioni cronologiche preclusive, ma si considereranno contributi inerenti alla storia della letteratura italiana dalle origini sino alla contemporaneità e alla critica militante. Il saggio, redatto secondo le modalità redazionali indicate nell'apposito pdf sulla home della rivista, andrà spedito all'indirizzo redazione@keposrivista.it entro e non oltre il 15 giugno 2018. Per i contributi non si danno limiti di estensione (né minimi, né massimi).

Vincenzo Vozza, *'Larvata dissensio'.* Per un incipitario delle
Satyrae seu Sermones di Pietro Speziale da Cittadella, 1478-1554
(Venezia, BNM, Cod. Lat. XII, 47 = 3834).

Il 15 ottobre 1542, inseguito dalle Erinni della giustizia veneziana, Pietro Cittadella pone la parola *finis* al sesto ed ultimo libro del suo *Tractatus de Gratia Dei*. È una conclusione rapida, l'appello al *Cesare* Carlo V perché si erga sopra la Chiesa e i suoi ministri, e indichi e presieda un concilio generale, l'unico organo del quale l'autore riconosca l'autorità¹. Pietro Cittadella, *alias* Pietro Speziale (1478-1554), originario della podesteria ai confini del contado settentrionale padovano, era un maestro di grammatica, forse il più noto che la storiografia sulla Riforma in Italia abbia annoverato tra gli 'arcieretici' del primo Cinquecento. Tuttavia, come attestano gli studi in corso², l'esperienza eterodossa dello Speziale ha i contorni più sfumati di quanto siano stati descritti: questo 'ridimensionamento' – che non priva di interesse la sua personalità storica – è stato possibile grazie all'uso contestualizzato delle fonti letterarie come fonti storiche *tout court*.

Un ragguglio storiografico

La tradizione storiografica, che da Giuseppe De Leva³ ad Emilio Comba⁴, fino ai recenti Aldo Stella⁵ ed Ester Zille⁶, ha individuato in Pietro Speziale non solo l'ispiratore di un'eresia *locale* (un caso tipico di microstoria, secondo la lezione di Giovanni Levi e Carlo Ginzburg) sfociata nell'adesione di molti suoi discepoli all'anabattismo moderato, ma soprattutto la 'cattiva coscienza' che avrebbe spinto l'amico Francesco Spiera alla *desperatio salutis* (1548),

¹ Si anticipano, in questa nota, le abbreviazioni archivistiche più ricorrenti, nonché le signature dei codici manoscritti oggetto del presente contributo: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Petri Cittadellae Tractatus de Gratia Dei*, Cod. Lat III, 59 (=2275) = TDG 59; Ivi, *Petri Cittadellae Tractatus de Gratia Dei*, Cod. Lat III, 151 (= 2152) = TDG 151; Ivi, *Petri Cittadellae Satirae seu Sermones*, Cod. Lat. XII, 47 (= 3834) = *Satyrae*; Venezia, Archivio di Stato, *Savi all'eresia (Sant'Uffizio)*, b. 8, fasc. 30, cc. sciolte n.n. = *Processo Speziale*;

TDG 59, c. 217r: «Ac vocandum in Domino concilium appello (nam conciliabula et concilia male vocata non agnosco); nec alio id Consilio (testor Deum) facio, nisi ut errantes Christi oves ... cognita veritate, ad causam Domini sui tandem revertantur».

² Si fa riferimento alla tesi di dottorato che sarà discussa dall'Autore: «Dicevo queste cose già prima che il nome di Lutero fosse noto». *La riforma mancata di Pietro Speziale da Cittadella (1478-1554)*, Università degli Studi di Padova, Scuola di dottorato in studi storici, geografici e antropologici / EPHE-Paris, 31° ciclo.

³ De Leva (1867), pp. 337-347; De Leva (1872-1873), pp. 679-777.

⁴ Comba (2017²), pp. 271-298.

⁵ Stella (1967), pp. 73-75.

⁶ Zille (1971), pp. 37-64.

uno dei casi di 'cronaca nera' più discussi nell'Europa protestante. Tuttavia, fino al 2016 (quando Martin Rothkegel ha pubblicato alcuni poemi inediti, destinati dal carcere ai radicali slesiani⁷) nessuna delle opere di Pietro Speziale era stata discussa e contestualizzata, fatta eccezione per le carte del processo celebrato davanti al Sant'Uffizio di Venezia. Il processo, che ha visto colpevole il maestro di Cittadella di *eresia berengariana*, si fondava sulla delazione anonima giunta al Consiglio dei X, che dimostrava l'urgenza di intervenire su alcuni capitoli incriminati del *Tractatus* dedicati alla dottrina eucaristica.

Del *Tractatus de Gratia Dei* esistono due esemplari manoscritti, entrambi mutili e lacunosi, che, quand'anche collazionati, riserverebbero allo studioso un'amara sorpresa. Dei due esemplari, il Cod. Lat. III, 151 – che conserva soltanto una parte consistente degli ultimi tre libri – non è utile per comprendere il pensiero eterodosso dello Speziale. Il primo esemplare invece, il Cod. Lat. III, 59, ovvero il più utilizzato dagli storici per discutere i capisaldi del *Tractatus*, è stato invece privato di un intero fascicolo, corrispondente, *ad indicem*, ai capitoli sulla Cena del Signore. Il problema dell'estrazione meccanica di sedici pagine che interrompono la numerazione originaria voluta dall'autore, e per di più, le pagine incriminate di *eresia berengariana*⁸ sono qui il pretesto per comprendere quale grande *misunderstanding* abbia dominato, finora, sulle validissime ricerche contemporanee.

Il fascicolo processuale di Pietro Speziale contiene informazioni molto utili per la ricerca storica: una ritrattazione scritta in carcere (nota come *Opusculum sine titulo*), la corrispondenza con gli amici padovani, alcune riflessioni che avrebbe voluto – o dovuto – recitare *coram populo* dopo la sua assoluzione, e due poesie. I dati che maggiormente interessano gli storici sono contenuti nella sentenza (mancano le carte relative al dibattimento) e nell'assoluzione: l'abiura e la reintegrazione nella società civile di Cittadella, nonché il curioso soggiorno presso il palazzo del nunzio Beccadelli, nella speranza che lo Speziale potesse rivelare i nomi della setta anabattista che, di lì a qualche mese, nel dicembre 1551, sarebbe stata definitivamente smantellata dagli ufficiali della Repubblica.

Queste fonti, quand'anche ridotte all'essenziale, fanno ripercorrere allo storico contemporaneo le strade che sono state già battute in passato, con l'unico esito di riproporre un'immagine di Pietro Speziale appiattita sul suo avventato e impreciso luteranesimo, e sulla possibile adesione senescente all'anabattismo (che tuttavia, è bene precisarlo, egli aveva criticato nel suo stesso *Tractatus*). L'opera dedicata alla potenza della grazia di Dio – che discute ampiamente di libero arbitrio, dello *ius more evangelico* fondato e di altre questioni dottrinarie, con le 'lenti' della teologia paolino-agostiniana – è, ad oggi, ancora inedita. Un grande lavoro preliminare è richiesto a chiunque intendesse avventurarsi nell'edizione del testo, ricco non solo di citazioni tratte dalla Scrittura, dalla letteratura classica e patristica, ma soprattutto dai cosiddetti 'autori contemporanei': Erasmo, Lutero, Bullinger e Bucero. Il *Tractatus* si presenta così, in alcune sue parti, come la presa di posizione dell'autore su alcune questioni dottrinarie e morali, senza un vero e proprio

⁷ Rothkegel (2016), pp. 823-848.

⁸ *Processo Speziale*, 'sentenza condannatoria', c. sciolta, n. n.: «Petrus de Specialis ex oppido Cittadellae Paduane Diocesis pluries coram quam plurimis contestibus fide dignis requisitus et inductus fueris ut demissis erroribus atque heresibus tuis presertim illam quam in plena sinodo coram Se. Re. Nicolao Papa Berengarius abiuraverit et aliis multis quibus damnaberis infestus existis ad fidem conservaveris».

apporto originale, piuttosto come uno zibaldone di solide argomentazioni sostenute da voci più note ed erudite.

Il malessere diffuso: una larvata dissensio

Pietro Speziale stesso provvide invece a pubblicare, a breve distanza di tempo le une dalle altre, alcune sue opere in volumi miscellanei, apparentemente senza un preciso ordine, né tantomeno una coerenza interna. Fino ad ora, non è mai stato pensato un catalogo unico delle opere e degli esemplari superstiti, così come non è mai stata approntata una ricerca sistematica sulle fonti bibliografiche, coeve all'autore e contemporanee, sui titoli pubblicati: Bernardino Scardeone⁹, e tre secoli dopo il Vedova¹⁰ e il Valentinelli¹¹, riportano una bibliografia parziale, senza fornire informazioni sulle edizioni, ma riportando approssimativamente i titoli. Allo stato attuale della ricerca, si possono censire questi titoli a stampa: 1) *Petri Cittadellae De fundamentis grammaticae methodus*, Venetiis per Thomam Ballerinum, 1535; 2) *Petri Cittadellae De modo contemplandi. Epistole tres consolatoriae. Satyra una. De laudibus Virginis*, Venetiis per Thomam Ballarinum vercellensem, 1535; 3) *Petri Cittadellae Satyrae duae. Somnia duo. Dialogi tres. Progymnasmata*, Venetiis apud Hieronymum Liliium Venetum et fratres, 1536; 4) *Petri Cittadellae Deus homo. De Redemptore Paeon. De primo die cuiusque centesimi et anni*, Venetiis per Benedictum Bendonum, 1538.

Come si può evincere da una prima lettura dei titoli, si tratta di opere in prosa e poesia, per lo più in distici elegiaci, di argomento religioso e profano, oppure strumenti dedicati all'insegnamento della grammatica latina. Alla base della produzione letteraria dello Speziale vi è l'imitazione dei classici, in particolare Virgilio, Ovidio ed Orazio, secondo una particolare sensibilità erasmiana che emerge in controluce dalle istruzioni per la composizione retorica composte per i propri allievi: un confronto con il repertorio canonico che non è solo ricezione passiva del paradigma (si veda, ad esempio, la critica anticiceroniana di Erasmo nel *Giulio*), ma prevede un ruolo attivo di 'risignificazione', riassunto nel binomio inscindibile dell'umanista cristiano'.

Fatte queste premesse, si può comprendere la complessità di Pietro Speziale, e di come la sua inclinazione al dissenso, chiaramente espressa nell'opera-simbolo della sua vicenda biografica – il *Tractatus de Gratia Dei* – passi invece apparentemente sotto silenzio in tutta la restante produzione letteraria. La declinazione del dissenso, tuttavia, non risponde all'*aut aut* delle semplificazioni necessarie alla categorizzazione dei generi letterari. Il dissenso dall'ortodossia religiosa così come dal *mainstream* culturale è stato messo in atto da molti autori del Cinquecento secondo due criteri: uno di dissimulazione, in cui si operava per sottrazione, contraffazione, storpiatura, dissonanza, distopia delle forme di comunicazione del sapere canonico; e uno di dimostrazione, in cui si confutava, si smascherava, si argomentava in modo puntuale, ci si contrapponeva. Non è un caso che i rappresentanti di queste due forme di dissenso, inteso come fenomeno non strettamente legato alla Riforma

⁹ Scardeone (1560), pp. 247, 250.

¹⁰ Vedova (1832), I, p. 261.

¹¹ Valentinelli (1868), II, pp. 110-111.

protestante, siano Erasmo da Rotterdam con il *Moriæ encomium* (1511) e Lorenzo Valla con il *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio* (1444).

Il dissenso espresso da Pietro Speziale nelle sue opere – che solo per convenzione chiameremo ‘minori’ – mostra tutta la sua efficacia nell’esposizione dei contenuti in dissonanza con la forma: si tratta dunque di una forma di dissenso che ho voluto definire *larvata*, ‘mascherata’, ricorrendo alla pienezza di significato che il filosofo francese René Descartes vi attribuirà nelle sue *Cogitationes* (1619-20): *larvatus prodeo*. L’adagio cartesiano non disegna un uomo che sottrae sé stesso alla verità, ma anzi, che consapevole dell’imprevedibilità della reazione della moltitudine al *Verum*, preferisce «salire sul palcoscenico del mondo» (R. Descartes) celato agli sguardi degli uomini. È per questa ragione che considero Pietro Speziale un autore ben più complesso di quanto la storiografia abbia voluto ritrarlo, cercando di fissarlo in categorie che ne hanno perpetuato l’appiattimento storico.

Il ricorso agli strumenti della filologia, per chi ha maggiore familiarità con quelli della ricerca storica, richiede una premessa su cosa abbia significato abbandonare il testo come *pretesto*, e scendere tra le pieghe delle parole con una nuova sensibilità. L’ermeneutica che soggiace alla ricerca sull’evoluzione del pensiero dissenziente in Pietro Speziale è, per così dire, sperimentale, perché parte dall’assunto che la pubblicazione delle opere tra 1535-1538 possa rispondere ad una logica che tuttavia sfugge al lettore. È un’ermeneutica sperimentale perché, considerata la personalità e le sue frequentazioni – gli ambienti sensibili alla Riforma oggetto degli studi di Achille Olivieri¹² – non si può essere sollevati dal dubbio che la chiave interpretativa delle sue opere fosse in possesso dei suoi interlocutori e sfuggisse ai suoi detrattori. È un’ermeneutica sperimentale, perché se si crede di avere davanti soltanto una manciata di testi di scarsa originalità di un autore minore della cultura veneta, si è fatto il suo gioco e siamo caduti nella sua trappola.

Il tentativo di ‘smascherare’ Pietro Speziale e di portare alla luce l’articolazione del suo pensiero richiede dunque la conoscenza delle sue opere. Fatta eccezione per i *carmina* pubblicati nel 2016 (copiati fin dagli anni Cinquanta del XVI sec. Dal segretario di Caspar Schwenckfeld, Adam Reissner, e presenti nel repertorio manoscritto della biblioteca di Heidelberg), si è parlato fin qui di due codici marciani, entrambi recanti il testo del *Tractatus de Gratia Dei*. L’oggetto di questo saggio sarà invece un altro manoscritto, le *Satyrae seu Sermones*, conservato anch’esso in Biblioteca Nazionale Marciana, inedito.

Il codice marciano delle *Satyrae seu Sermones*

Pietro Speziale attingeva al repertorio della *latinitas aurea* per le sue opere, e così anche le *Satyrae*, fin dal loro titolo, rendono omaggio all’*auctoritas* oraziana. Dal punto di vista codicologico, si tratta di un manoscritto cartaceo *in folio* (≈ 320x250 mm), su carta italiana, non datato, autografo, costituito da sei quaternioni, per un totale di cc. II, 1^r-54^v, I’, compilate *recto-verso* dalla 1^r alla 54^v. Sul *verso* del foglio di guardia si trova un distico *Ad lectorem*: «Cur haec despicias? Percurrito singula, forsan / sic dices, ad me pertinet iste locus». Lo spazio di

¹² Si vedano in particolare Oliveri (2015); Oliveri (1992).

scrittura dedicato ai testi delle satire, di lunghezza variabile (30-32 righe), è costituito da una colonna centrale ($\approx 260 \times 115$ mm), e il testo è allineato al margine sinistro. Il terzo libro termina con la *Satyra XXVI* (l'autore scrive erroneamente 'XXV'), e l'*explicit* «Laus Deo».

L'opera dello Speziale è costituita da 67 componimenti in esametri, divisi in tre libri: *Liber primus*, XX satire (cc. 1^r-16^v); *Liber secundus*, XXI satire (c. 16^v-34^v); *Liber tertius*, XXVI satire (c. 34^v-54^v). Il primo interrogativo che si pone allo studioso è relativo alla genesi della composizione del codice. La *mise en page* del contenuto sul supporto di scrittura suggerisce l'ipotesi che si tratti della redazione finale di una copia da destinare alla tipografia. Mancando, ad un primo esame, gli elementi ricorrenti nella *Druckvorlage* soprattutto nel contesto dell'editoria veneziana¹³, si può supporre che il codice si collochi in una fase precedente la destinazione alla stampa: eloquenti, in questo senso, sono le note marginali e le numerose correzioni apportate dalla mano dell'autore.

Un esempio che conduce direttamente all'interpretazione del dissenso in Pietro Speziale passa anche per le prime e più evidenti correzioni che fa alle intestazioni del codice: al principio di ogni libro, infatti, egli corregge *Petri Cittadellae Patavini* in *Petri Cittadellae Italici* (cc. 1^r; 16^v; 34^v), forse con l'auspicio di una più vasta circolazione della propria opera. La circolazione di codici e di stampati, soprattutto negli ambienti eterodossi italiani, era l'alimento delle speranze di coloro che attendevano una riforma della Chiesa, e al di qua delle Alpi, il più prolifico polemista – che raramente era ricorso alla pseudonimia – fu il vescovo Pier Paolo Vergerio. Tra le tante opere che scrisse e che – volente o nolente – vide pubblicate, egli dedica un lungo paragrafo del *Catalogo de' libri* (1549) – un'accesa risposta all'*Indice* dell'acasiano – alla vicenda di Pietro Speziale, visto come martire dell'Evangelo, in contrapposizione alla triste sorte del conterraneo Francesco Spiera. *La Historia* dedicata all'avvocato cittadellese (1548; tradotta poi in latino da Francesco Negri, 1550), commosse e indignò molti autori riformati, dal Cellarius (Martin Borrhaus) a Calvino, che ne ripresero le argomentazioni per la propria propaganda confessionale. Se si considera poi che lo Speziale fu al centro dell'opera missionaria dei radicali slesiani a favore dei carcerati a causa della fede in Venezia¹⁴, tanto può bastare per chiedersi quale fosse per lo Speziale il grado di consapevolezza della propria fama oltre i confini della Penisola.

L'esempio guida per la ricerca che in questa sede si vuole proporre prende le mosse dalle uniche due satire che Pietro Speziale ha voluto pubblicare dell'intero repertorio manoscritto del Cod. Lat XII, 47: si tratta della *Satyra XXIV* (Lib. III, cc. 52r-53r) e della *Satyra XXV* (Lib. III, cc. 53r-54r), entrambe collocate nel *terzo libro* del codice marciano. Il primo dei due componimenti è dedicato all'imperatore Carlo V e all'utopia (di dantesca memoria) di una *monarchia universalis*, che aveva animato le speranze del cancelliere Mercurino Arborio da Gattianara; il secondo, invece, si configura come un'aspra critica all'avidità del nobile Francesco da Porto *iuniore*, a guida di una casata che si era distinta, nel patriziato vicentino, per la sensibilità ad una radicale riforma della Chiesa in senso erasmiano. Entrambe le satire compaiono nella miscellanea del 1536 sotto l'unico titolo di *Satyrae duae*, mentre la *Satyra*

¹³ Si veda a tal proposito il ricco contributo di Giacomelli (2016), pp. 561-602, in part. pp. 571-578, nonché la relativa bibliografia.

¹⁴ Rothkegel (2016); Williams (1995³), p. 810.

XXIV era già stata pubblicata nella miscellanea del 1535 (*Satyra una*) con l'interpolazione di tre versi appartenenti ad un altro componimento, collocato nel *verso* pagina precedente; forse proprio l'errore meccanico del tipografo ha spinto lo Speciale a ripubblicarla l'anno seguente.

Si pone a questo punto un primo interrogativo di natura codicologica: si può datare il manoscritto sulla base delle informazioni fin qui raccolte? Dopo uno studio del contenuto, ho ipotizzato che le due satire siano state composte tra il 1525-1530, e pubblicate tra 1535-1536. Le satire, così come compaiono nel manoscritto, presentano alcune modifiche alle clausole metriche rispetto al testo pubblicato (in particolare nella *Satyra XXV*), e questo farebbe pensare – data anche la complessità dell'organizzazione interna del codice – che la *mise en page* sia successiva (o al più coeva) alla pubblicazione delle satire nelle due opere miscellanee. La ventiseiesima e ultima satira del libro terzo (cc. 54^{r-v}), come si deduce dal contenuto, sarebbe stata scritta quando le accuse di eresia cominciavano a giungere all'attenzione dello Speciale, dunque almeno al marzo del 1542. La scrittura dell'ultima satira sarebbe coeva anche alla veloce e rabberciata scrittura del *Liber sextus* del *Tractatus del gratia Dei*, costituito per lo più da appunti e da epistole ricevute dall'autore nel periodo più difficile dei suoi rapporti con l'ortodossia.

Un secondo interrogativo, molto più stimolante dal punto di vista della ricerca storico-letteraria, è legato al criterio con cui si possa affrontare lo studio delle singole opere senza alterare il senso delle stesse, con il rischio di scorgere nessi con l'emisfero del dissenso politico, sociale e religioso che lo Speciale non avrebbe in alcun modo voluto introdurre. È forse questa la 'complessità ermeneutica' alla quale vanno incontro le diverse sensibilità disciplinari: non è possibile infatti filtrare l'uno o l'altro aspetto della personalità di Pietro Speciale, poiché l'inclinazione al dissenso ha permeato ogni aspetto della sua produzione letteraria (pertanto, *larvata dissensio*).

Se si considerano nel loro insieme, fin dall'*incipit* dei 67 componimenti si possono isolare degli elementi comuni, a grande vantaggio del lettore di oggi e di allora: innanzitutto, l'uso di classicismi che vanno a sostituire il lessico propriamente cristiano (Dio Padre, ad esempio, è chiamato *Tonantem*, epiteto del dio Giove: Lib. III, *Satyra V*, cc. 40^{r-v}; ma il Figlio è designato molto più propriamente come *Redemptor*; l'inferno è il *Tartarus*). Ancora, una caratteristica delle satire, fin dal loro *incipit*, è la ricorrente e ridondante presenza di proposizioni interrogative dirette, la maggior parte delle quali non presuppone una risposta da parte del lettore, perché sono poste retoricamente. Se a restare celato è il dissenso, ancora di più restano celati i destinatari della satira, soprattutto quando questa assume i toni dell'invettiva: sono numerosi i 'tu' o i 'voi' che aprono i primi versi delle satire, pronomi che rimangono orfani lungo tutto il componimento; l'allusività è la cifra distintiva delle composizioni di Pietro Speciale, che sembra rivolgere i propri scritti ad un 'convitato di pietra' dal quale si mette tuttavia al riparo. Ancora, i nomi propri che compaiono sono tratti dalla storia o dal mito greco (*Alexander, Aïax*) o romano (*Brutus, Caesar Augustus, Agrippina*), e in alcuni casi rappresentano una copertura per rappresentare le personalità conosciute dall'autore; mentre alle 'autorità letterarie' viene riservato un grado di familiarità diverso (sono citati Aristotele, Platone, Protagora, ma anche Virgilio e Omero; Sallustio, invece, è chiamato sempre *Crispus*). Altri 'caratteri' – in senso teofrasteo – sono oggetto di satire a

tratti ben più dure, in quanto interpretano i vizi dell'uomo: la *Virgo*, il *Crapulosus*, il *Praetor*, il *Doctor* e il *Presbyter*, solo per fare alcuni esempi. Non mancano, infine, curiosi accenni all'Islam (*Machometus*, ovvero Maometto; l'angelo *Elberahil*, ovvero Gabriele; la *gens Turca* e il sultano *Solimanus*; l'*Alchoranus*, ovvero il Corano, argomenti ai quali è dedicata la lunghissima satira di apertura del *Liber tertius*, cc. 35r-38r).

Le satire sembrano svilupparsi, oltre che come esercizio poetico ed imitazione dello stile classico, anche come veri e propri *exercitamina* retorici: se si confrontano i soggetti delle satire con gli argomenti dei *Progymnasmata* pubblicati nel 1536¹⁵ si possono trovare alcune immagini ricorrenti: la consolazione dell'arte poetica, la condanna dei vizi umani, la fiducia nella misericordia di Dio e l'imminente giudizio per il mondo da. L'espressione massima del dissenso in Pietro Speziale si realizza con la secessione dal mondo, espressa in poesia dalla sua totale dedizione a *Camoena* e agli studi delle *res divinae*. Il dissenso di Pietro Speziale, celato nelle sue satire, è la ricerca della 'petrarchesca Elicona', il luogo ameno in cui il poeta vive la solitudine della propria arte con uno sguardo disilluso sul mondo. Per questa ragione la *larvata dissensio* di Pietro Speziale traduce l'ascesi umanistica come una forma di protesta verso il conformismo, dettato dalle autorità universali (Chiesa e Impero), istituzionali (il sapere accademico, come in Lib. II, *Satyra XV*, 28^r-29^v) e morali (lo scolasticismo teologico). È possibile, infine, individuare un'"estetica del dissenso", espressa dalla ruvidità ermetica del suo esametro latino, e da una sintassi involuta, disseminata di espedienti retorici: frequente è l'uso nelle satire dello Speziale dei nessi enclitici (-*que*, -*ne*, -*ve*); di gradi di subordinazione superiore al primo; ridondante l'uso delle interrogative dirette ed indirette, nonché delle relative. Raramente il lessico ha i tratti originali del Sedicesimo secolo, marcando invece l'ossequio al repertorio della latinità aurea: tuttavia, l'influenza del volgare concede allo Speziale alcune 'licenze d'autore' sulle reggenze verbali e la *consecutio temporum*.

La difficile sintesi tra l'imitazione dei classici e il ribaltamento dello stesso canone al quale l'autore sembra voler tendere, dà origine non solo ad un nuovo modello stilistico, ma giunge ad indentificare una categoria fluida di intellettuali impegnati di cui è disseminato il 'secolo delle riforme', almeno fino alla conclusione del Concilio tridentino (1563). Pietro Speziale sembra giungere alla poesia con la maschera del *Giano bifronte*, rivolto costantemente alla *téchne*, ma proiettato nel dibattito culturale condotto dagli alfieri del dissenso sociale, politico e religioso. Le sue satire, dunque, sono la versificazione del suo pensiero, e laddove l'autore oltraggia le regole della sintassi latina (giungendo a contorcere i concetti in esiti poetici involontariamente enigmatici) possiamo considerarlo il segno dell'urgenza comunicativa dello Speziale. Allo stesso modo, la scelta della lingua latina – osservazione, questa, che va oltre la banale contrapposizione con il *volgare nobile* – è il lasciapassare per accedere al dibattito culturale là dove esso si svolge: questo particolare lascia intendere che lo Speziale non si vuole collocare tra i 'polemisti', che fanno della prosa in volgare il *Tazebao* per raggiungere la maggior parte del popolo di Dio (come farà, ad esempio, il vescovo Pier Paolo Vergerio); egli cerca di affidarsi al dibattito colto, dapprima nei cenacoli vicentini, e

¹⁵ Speziale (1536), ff. Biii^r-Cviii^v.

poi tra gli amici padovani, quasi a voler dimostrare che la Chiesa, così come la *Res publica*, può essere riformata grazie al *consensus sapientium* di platonica e ciceroniana memoria (F. Nietzsche).

Per questa lunga esitazione dell'autore, per l'incapacità di collocarsi audacemente in un 'luogo' della produzione del sapere, per il continuo *labor limae*, le satire restarono manoscritte anche dopo la segnalazione del Valentinelli (1868), e allo stato attuale della ricerca, non si è potuta trovare alcuna pubblicazione che le riporti integralmente: il dissenso prudente e mascherato, nonché dissenso elitario, nell'opera dello Speziale si è così ridotto agli occhi della tradizione letteraria (se non altro, quella di area veneta) un mero esercizio stilistico, dimenticato nelle pagine di un manoscritto marciano.

Concludendo

A conclusione di questa breve rassegna si è potuto valutare quale contributo possa dare allo studio del dissenso letterario il Cod. marciano XII, 47 delle *Satyrae seu Sermones* di Pietro Speziale.

La datazione al 1535-1536 (o di poco successiva) permette di collocare l'autore e la sua opera in un periodo storico ampiamente studiato, quello dell'apogeo dello spiritualismo italiano¹⁶. La speranza per una riforma interna della Chiesa e una riappacificazione con i seguaci della dottrina luterana in Germania era ancora l'obiettivo comune dei circoli illuminati cattolici e della fazione *adiaforista* (o melantoniana) dei protestanti, almeno fino al 1542. Poi, tutto cambia. La presa di posizione di Pietro Speziale si configura come l'adeguamento alle posizioni più concilianti della diatriba religiosa, mentre sul piano sociopolitico e culturale egli è sicuramente influenzato da un'altra prospettiva, che la filosofia contemporanea – complice il contributo alla 'genealogia della morale' di Nietzsche – ha definito a posteriori *Ressentiment*: dalla fine del Quattrocento fino almeno alla grande fuga degli anabattisti (1551), la podesteria di Cittadella era stata afflitta da lotte interne e fazioni per la spartizione del potere politico ed ecclesiastico, e lo Speziale avrebbe ricordato per lungo tempo tutto questo, fino a farlo diventare la causa scatenante del suo profondo malessere; la memoria di quei fatti turbolenti compare nell'*incipit* della *Satyra XVIII*: «Quidnam (quaeso) novi est? Hac ortus in urbe tumultus / nunc aliquis? Multos nostri concurrere ad aedes / Praetoris video...» (Lib. III, *Satyra XVIII*, vv. 1-3). Lo si legge nelle sue *Satyrae*, quando uscendo allo scoperto della sua *larvata dissensio* rivolge direttamente a Dio la propria insofferenza: «Nempe Dei nobis caelo descendere ab alto / auxilium dixi, res haec inter sapientes / convenit, at quidam tamen hoc nimis ore nefando / esse negant, et nos quare non scribimus?...» (Lib. II, *Satyra XV*, vv. 1-4).

L'interpretazione letteraria del dissenso come categoria storica è dunque un ambito in cui si può esercitare l'interdisciplinarietà, cercando l'equilibrio tra l'esposizione dei fatti e la loro interpretazione, tra la staticità dell'oggetto e la dinamicità del soggetto, tra la tensione alla sintesi del genere storiografico e quella all'analisi del genere letterario. Del codice delle *Satyrae seu Sermones* di Pietro Speziale, ancora inedito, viene in questa sede approntato un

¹⁶ Si veda almeno Firpo (2016); Addante (2010); Firpo (2006); Rozzo (2005); Firpo (1990).

incipitario, attraverso il quale poter orientare la ricerca e cogliere, a campione, le sfumature dello stile e dei contenuti fin qui esposti. Si tratta dei primi esametri – che formano una frase di senso compiuto – di ciascuna delle satire presenti nei tre libri, con l’indicazione delle carte alle quali si trova.

APPENDICE **

Incipitario del Petri Cittadelle Satyrae seu Sermones.
Cod. Lat XII, 47 (= 3834) Venezia, BNM.

PETRI C. ITALICI | SERMONUM

Liber primus

- cc. 1^r-2^r SATYRA PRIMA
¹ Quid tu Christicolae Judaeae, quid Ethnice, quid tu,
qui falso e dictu Christi de nomine, rides,
³ Quod credant, quae non possint ratione probari?
- cc. 2^r-3^r SATYRA II
¹ Non (credo) ignoras, ego te quam semper amarim,
Hic ita crevit amor caeptus puerilibus annis,
³ Amplius ut nequea iam crescere. [...]
- cc. 3^r-v SATYRA III
¹ Non iucunda magis res est mihi, Gaeculus inquit,
Quam servire gulae, collum quamvis optat habere.
- cc. 3^v-4^r SATYRA IV
¹ Plurima cum scribas, cur nunc ostendere summis
Non vis ista viris? Ut scilicet ante solebas?
- cc. 4^r-5^r SATIRA V
¹ Indicium pravae mentis sit nolle fateri
Per quem perfectum, nec possum hoc credere fallax
³ indicium. Celes ut verum (quaeso) movere
quae te causa potest? [...]
- cc. 5^r-v SATYRA VI
¹ Iacturas fecisse graves me scire potestis

^{17*} *Nota al testo.* Gli esametri proposti in *Appendice* sono stati trascritti dal Cod. Lat. XII, 47 (=3834) seguendo le norme e i criteri editoriali proposti da Fragnito-Volpini <<http://www.enbach.eu/it/content/nota-al-testo-e-criteri-di-edizione>> (ultima consultazione: 19/06/2018). Si segnala che: 1) le titolature di ciascun libro che compone il codice sono state qui trascritte secondo le intenzioni ultime dell’autore, e vengono qui riportate direttamente corrette: c. 1^r; c. 16^v; c. 34^v: *Petri Cittadellae Patavini corr. Petri C. Italici*; 2) l’ultima satira del libro terzo (c. 54^r), la ventiseiesima, è stata riportata in questo incipitario con la numerazione corretta, *Satyra XXVI* (e non *Satyra XXV* come nel ms.), trattandosi evidentemente di un errore di numerazione dell’autore.

Cui iustum fuerat manibus pedibusque faveri
³ Huius causa fuit vestrorum incuria patrum.

cc. 5^v-6^v

SATYRA VII

¹ Praetura (ut video) toto vis corde potiri,
Rem vis ipse bonam, sed quantum res bona, tantum
³ Ardua, non iis qui multum ditescere quaerunt,
at cupidis veri praetoris munere fungi.

cc. 6^v-7^r

SATYRA VIII

¹ Quaerebat nomen quidam non nomine dignus,
Quae res movit eum, ut praeclaram incenderet aedem.

cc. 7^v-8^r

SATYRA IX

¹ Redderet ut vitae rationem quisque quotannis
Aegypti propriae, sapienter iussit Amoris.
³ Haec lex a magno iam commendata Solone:
Lataque doctiloquis olim perhibetur Athenis.

cc. 8^r-9^v

SATYRA X

¹ Sum captivus adhuc, intra vade castra relicto
Huc veni, multum vobis confissus amicis.
³ Oro, laboranti succurrite, iugera nobis
Et domus est, mea quae sit ad haec industria nostis.

cc. 9^v-10^r

SATYRA XI

¹ Qui fit rarus inops et rarus dives, ut altas
scandere credantur divum post funera sedes?

cc. 10^{r-v}

SATYRA XII

¹ Cur ita non vivi matutus, ut ante solebas
vivere? Quae miserum, quae te vesania movit?

cc. 11^{r-v}

SATYRA XIII

¹ Venisti, quo tu cupiebas, non sine grandi
Aere tamen, sed adhuc longe maiora petuntur.

cc. 11^v-12^v

SATYRA XIV

¹ Hic te siste parum, picturam hanc cerne viator.
Non habet ista caput. Talis (mihi crede) refertur.

cc. 12^v-13^r

SATYRA XV

¹ Quid ploras Virgo? Quaenam suspiria tanta
causa movet? Patrem, celeri qui mente putatur
³ omnia rimari, tibi iam reperisse maritum.

cc. 13^{r-v}

SATYRA XVI

¹ Expedit ut noscar, quid, si me laudo, reprobator?
Si vere laudo, si non ego omnia fingo,

³ quid dicor studio laudis flagrare superbus?

cc. 14^{r-v} SATYRA XVII

¹ Fastidis viles escas, embammata quaeris,
lactentes vitulos, festis solidisque diebus,
³ quin etiam mensae nihil est, si torsio non est.

cc. 14^v-15^r SATYRA XVIII

¹ Redde meum (quaeso) quod magno tempore debes,
Nunc egeo, te reddentem donare putabo.

cc. 15^{r-v} SATYRA XIX

¹ Quid de me dicunt homines? Quid turba clientum?
Officione meo bene fungi dicor amice?

15^v-16^v SATYRA XX

¹ Brute quid irrides scriptores temporis huius,
etsi non videas quidnam scribatur ab illis?

PETRI C. ITALICI | SERMONUM

Liber secundus

CC. 16^v-18^r SATYRA I

¹ Tollantur nugae, tantum volo scire quid erres.
Hoc postquam sciero, medicas adhibebimus artes.
³ Quid petis a Domine?...

cc. 18^{r-v} SATYRA II

¹ Ad me nugatum nocturno tempore venit,
imo furatum, faciem qui semper apertam
³ monstrarat, quo non simulare est doctior alter.

cc. 18^v-19^v SATYRA III

¹ Nunc tristi nimium video te incedere vultu.
Num vehemens studium facit hunc tibi (quaeso) colorem?

cc. 19^v-20^v SATYRA IV

¹ Unde et quo Brutus? Paulum iam pridem ego tecum
Effari cupio, Deus has te deuxit in oras
³ res ut habent patriae?...

cc. 20^v-21^r SATYRA V

¹ Miratur quidam nullum sibi credere nummos.
Resque alias, verum mirari desinat, unquam
³ credita non reddit sine magna hic bilinguis
huius complures vestigia trita sequuntur.

- cc. 21^{r-v} SATYRA VI
¹ Da mihi, summe Deus, suprema aetate quietus
ut vivam, duco nam sat tolerasse laborum,
³ hactenus in studiis semper versatus honestis.
- cc. 21^v-22^v SATYRA VII
¹ Non ita sum demens, ut quicquam dicere credam
posse, viris doctis quod possit iure probari
³ si non auxilium caelo descendat ab alto.
- cc. 22^v-23^r SATYRA VIII
¹ Post abitum ex hac urbe tuum, si me ipse dedissem
desidia, ratio discendi praebita nobis
³ sesquianno si forte mihi neglecta fuisset,
utrum ego damnaret, mi Doctor, tempore abusus?
- cc. 23^r-24^v SATYRA IX
¹ Cur ploras tanquam muliercula, quod tibi fraudem
nexuerint quidam? Sapiens imitabere magnos.
- cc. 24^v-25^v SATYRA X
¹ Indignare nimis, quicquam tibi quando sinistrum
accidit, inquam, Deum tanta indignatio surgit.
³ A quantum es tu caecus homo?...
- cc. 25^v-26^v SATYRA XI
¹ Rufe meos inter caros numerande sodales,
qui doctoris habes insignia, quique sacerdos
³ (contrahe ne frontem, quaenam haec iniuria possit
esse, minus video quoniam dicare sacerdos)
- cc. 26^v-27^r SATYRA XII
¹ Peccat idem clarus, quod magni nominis expers,
dignus uter maiore nota?
- cc. 27^r-28^r SATYRA XIII
¹ An nunc veraci complectar amore videbo,
indigne nunc ipse tui. ...
- cc. 28^{r-v} SATYRA XIV
¹ Doctrinam quia laudo tuam, cur (oro) superbis?
Non quenquam hoc laudo, quo peior fiat amice,
³ at magis uti melior. ...
- cc. 28^v-29^v SATYRA XV
¹ Nempe Dei nobis caelo descendere ab alto

auxilium dixi, res haec inter sapientes
³ convenit, at quidam tamen hoc nimis ore nefando
esse negant, et nos quare non scribimus? ...

- cc. 29^v-30^v SATYRA XVI
¹ Sollicitus (video) nimis es, dic, pectora vexat
quid tua? Quae vultu patefacti causa doloris?
- cc. 30^v-31^r SATYRA XVII
¹ Omnia stultorum quisnam plena esse negabat?
Unde oritur, ni a stultitia, tam magnus in aede
³ Hac clamor? Late hoc vitium tu scito patere.
- cc. 31^r-32^v SATYRA XVIII
¹ Gloria, iudicium, vindictaque nempe feruntur
esse Dei, quosdam tamen usurpare videmus
³ haec tria, tanquam non dederit mortalibus ille
magna satis, libet hoc lato mihi pergere campo.
- cc. 32^v-33^v SATYRA XIX
¹ Et de grammatica sum fari multa paratur,
et de rhetorica, iuris dissolvere nodos
³ audeo....
- cc. 33^v-34^r SATYRA XX
¹ Verba quid adversus me tam puerilia iactas?
Appellor fatuus, cancrum mihi saepe precaris,
³ atque minare malum, quae nescio motus Erinny.
- cc. 34^r-35^r SATYRA XXI
¹ Protagoras solitus nigris afferre colorem,
hoc quoque discipulos, pacta mercedes, docebat.

PETRI C. ITALICI | SERMONUM
Liber tertius

- cc. 35^r-38^r SATYRA I
¹ Dic cur respiciat Deus hunc, at negligat illum,
non caecutit enim, nisi quem Deus ispe relinquat.
- cc. 38^r-39^r SATYRA II
¹ Caenobium hoc auge, curarum vixeris experts,
curabis pariter corpusque animamque, beatus
³ nobiscum esse potes. Non istud laudo, noc idem
condemno factum, mediorem hoc scilicet unum.

- cc. 39^{r-v} SATYRA III
¹ Num discessisti patriis de sedibus, aedes
magnorum cultum, fieres ignavus ut ipse?
- cc. 39^v-40^r SATYRA IV
¹ Maxima de parvis quis te fecisse negabit?
Arte nova miseros scripsissi castus amores.
- cc. 40^{r-v} SATYRA V
¹ Credis ubi nostram consistere amice salutem?
Nempe salus nostra est, si toto corde Tonantem
³ in primis, qui nos fecit nutritque, colamus,
si nostros etiam fratres, nos sicut, amemus.
- cc. 40^v-41^v SATYRA VI
¹ Quid sibi candelae, quid cereus alter et alter,
(quaesio) velint hodie, noli celare, profectio
³ Non teneo haec. Num rere nefas me velle dici?
- cc. 41^v-42^r SATYRA VII
¹ Vulgatum est primum ipse tuos aliosque benignus,
si potes officiis mox tu complectere, qui sint
³ scire tui cupio, num, quos lex alligat una.
- cc. 42^{r-v} SATYRA VIII
¹ Res ut habent? Tristis solito magis esse videris.
Sermone inter nos summisso pauca loquemur.
- cc. 42^v-43^r SATYRA IX
¹ Non miser esse nequit, quia semper litigat Aulus,
semper obaeratus. ...
- cc. 43^{r-v} SATYRA X
¹ Nuper amicus eras, magnus communis amici,
Nunc hominem vitas, nunquid te offendit amicus?
- cc. 44^{r-v} SATYRA XI
¹ Heu, quo venisti? Panem vinumque necesse est
mendicare tibi, iam tecta et praedia habebas,
³ quae non quaesieras tamen ipse, relicta fuerunt.
- cc. 44^v-45^r SATYRA XII
¹ Magna tibi facta est a quodam iniuria novi,
hocque doles graviter, non illam ferre videris,
³ ullo posse modo, non et tu fortis habendus.
- cc. 45^{r-v} SATYRA XIII

¹ Cum sentis aliquem mala dicere verba puellum,
cur rides?...

cc. 45^v-46^r

SATYRA XIV

¹ Urbiculam egressus spaciabar forte per agros
presbyter occurrit quidam de rure profectus,
³ qui comitatus erat, multorum ex more, puello.

cc. 46^{r-v}

SATYRA XV

¹ Solus es hic, cum nona forum nos linquere suadet,
discessere omnes, curandi corpora tempus.

cc. 46^v-47^r

SATYRA XVI

¹ Quae tua vita, rogo? Quaenam est industria? Nam tu
mercator dictus, sederim discedere rusque
³ te video, nummos quanam ratione lucraris?

cc. 47^r-48^r

SATYRA XVII

¹ Si dices hac verba, scies quo tempore mortem
sis obiturus, eo facili ratione parari
³ ad veniam poteris sincera mente petendam.

cc. 48^{r-v}

SATYRA XVIII

¹ Quidnam (quaeso) novi est? Hac ortus in urbe tumultus
nunc aliquis? Multos nostri concurrere ad aedes
³ Praetoris video, quorum (nisi fallor ocellis)
de numero est praesul, quid ei cum praeside miror
⁵ esse quaet. ...

cc. 48^v-49^r

SATYRA XIX

¹ Quo debere coli nobis mechanice pacto
festa putas? Num, qui sese pulchre induit, et qui
³ luce una ludit, quot tota hebdomade partum est.

cc. 49^r-50^r

SATYRA XX

¹ Optimus esse puto, non furor, non aliorum
demigro famam, non quenquam occido protevuus,
³ Sabbata sanctifico, divorum templa frequento.

cc. 50^{r-v}

SATYRA XXI

¹ Non parva est virtus, animi cognoscere lepras,
nimirum inter virtutes haec maxima virtus.

cc. 50^v-51^v

SATYRA XXII

¹ Est promissa tuo dos octoginta parenti
circiter ante annos. Constat de parte soluta,
³ sed de parte alia nil constat. ...

- cc. 51^v-52^r SATYRA XXIII
¹ Scilicet esse ardens olim virtutis amore
tu solitus, nimium cur nunc frigere videris?
- cc. 52^r-53^r SATYRA XXIV
¹ Anphitrioniaden immensa licentia vatum
donavit caelo, quia multum iuverit orbem.
- cc. 53^r-54^r SATYRA XXV
¹ Forma, Tienaeo quae stat pulcherrima rure,
huc perlata domus. ...
- cc. 54^{r-v} SATYRA XXVI
¹ Si quicquam scripsi, quod non scriptum esse deceret,
adversusque Dei, quod vivi tendat honorem,
³ oro mihi veniam, peccavi errore, paratus
sum mutare meam, siquando hunc novero mentem
⁵ sano iudicio, nam me summitto bonorum.

Vincenzo Vozza
Università degli Studi di Padova
vincenzo.g.vozza@gmail.com

Riferimenti bibliografici

a) Fonti primarie

Processo Speciale

Venezia, Archivio di Stato, *Savi all'eresia (Sant'Uffizio)*, b. 8, fasc. 30, cc. sciolte n.n.

Satyrae

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Petri Cittadellae Satirae seu Sermones*, Cod. Lat. XII, 47 (= 3834)

TDG 59

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Petri Cittadellae Tractatus de Gratia Dei*, Cod. Lat III, 59 (=2275).

TDG 151

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Petri Cittadellae Tractatus de Gratia Dei*, Cod. Lat III, 151 (= 2152).

b) Bibliografia secondaria

Addante (2010)

Luca Addante, *Eretici e libertini nel Cinquecento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

Comba (2017²)

Emilio Comba, *I nostri protestanti. Durante la Riforma nel Veneto e nell'Istria*, edizione a cura di Vincenzo Vozza, Roma, Aracne, 2017².

De Leva (1867)

Giuseppe De Leva, *Storia documentata di Carlo V in correlazione all'Italia*, vol. 3: *Dalla Dieta di Augusta del 1530 insino alla Pace di Crespy 1544*, Venezia, Premiato stabilimento tipografico di P. Naratovich, 1867.

De Leva (1872-1873)

Giuseppe De Leva, *Degli eretici di Cittadella* in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», tomo 2, serie IV, dispensa III (1872-1873), pp. 679-777.

Firpo (2016)

Massimo Firpo, *Juan de Valdes e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

Firpo (2006)

Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento: un profilo storico*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Firpo (1990)

Massimo Firpo, *Tra alumbados e spirituali: studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Firenze, L. S. Olschki, 1990.

Fragnito-Volpini [url]

Gigliola Fragnito-Paola Volpini, *Norme e i criteri editoriali*, in *ENBaCH, European Network for Baroque Cultural Heritage*, <<http://www.enbach.eu/it/content/nota-al-testo-e-criteri-di-edizione>> (ultima consultazione: 19/06/2018).

Giacomelli (2016)

Ciro Giacomelli, *Per le fonti dell'Aldina dei Rhetores Graeci: il Vat. Pal. Gr. 66* in «Segno e Testo», 14 (2016), pp. 561-602.

Olivieri (2015)

Achille Olivieri, *Nella Vicenza del Cinquecento: Andrea Palladio, le reti familiari e le reti riformate*, Padova, CLEUP, 2015.

Oliveri (1992)

Achille Olivieri, *Riforma ed eresia a Vicenza nel Cinquecento*, Roma, Herder, 1992.

Rothkegel (2016)

Martin Rothkegel, *Caspar Schwenckfeld's Contacts to Venice and the Prison Poems of Pietro Speciale da Cittadella* in «Nuova Rivista Storica», 128 (2016), pp. 823-848.

Rozzo (2005)

Ugo Rozzo, *La letteratura italiana negli 'Indici' del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005.

Scardeone (1560)

Bernardini Scardeoni *De antiquitate urbis Patavii et claris civis patavinis, libri tres*, Basileae, apud Nicolaum episcopum minorem, 1560, Liber II, cl. X, pp. 247, 250.

Speziale (1536)

Petri Cittadellae Satyrae duae. Somnia duo. Dialogi tres. Progymnasmata, Venetiis apud Hieronymum Liliium Venetum et fratres, 1536.

Stella (1967)

Aldo Stella, *Dall'anabattismo al socinianesimo nel Cinquecento veneto*, Padova, Liviana, 1967.

Valentinelli (1868)

Giuseppe Valentinelli, *Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum: codices manuscripti latini*, Venetiis, Ex typographia Commerci, 1868, vol. 2, pp. 110-111.

Vedova (1832)

Giuseppe Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Coi tipi della Minerva, vol. 1, 1832.

Williams (1995³)

George Huntston Williams, *The Radical Reformation*, Kirksville, Truman State University Press, 1995³.

Zille (1971)

Ester Zille, *Gli eretici a Cittadella nel Cinquecento*, Cittadella, Rebellato, 1971.

Pietro Speziale was a grammaticae professor in Cittadella, in the countryside of Padua. He practiced the profession until the October 1542, when he was arrested and taken to the Venetian prisons on charges of heresy: he was accused to defend some common theological propositions among the followers of the Lutheran doctrine. But Speziale's dissent was not only theological: it was also a political, social and customary dissent. Traces of his positions can be found in his unpublished work, Satyrae seu Sermones. The manuscript consists of 67 hexameter compositions, divided into three books (cc. 54^{r-v}), and it can be considered as an important historical source to understand not only Speziale's compositional skills, but also his overview on the most important events of the tumultuous 16th century. In this contribution, the Author proposes a general reading of the work, identifying the themes and the resonances on a selection of satires. In the Appendix, the Author provides the first hexameters of each composition, with the aim of constituting an Incipitarius useful for the interdisciplinary researches of historians, philologists and Italianists.

Parole-chiave: Pietro Speziale; dissenso; satire; Cod. Lat. XII, 47 (= 3834); incipitario.

Anna Cerbo, *Cominciamento, ripartizione della materia e conclusione. L'esperienza di Dante poeta*

Dante utilizza la parola 'cominciamento' nelle varie accezioni¹⁸, a partire dal significato generico di 'inizio' attestato in *Convivio* I, II, 1; III, I, 1; IV, VI, 13 e XXIII, 16. Nello stesso *Convivio* 'cominciamento' indica pure la parte iniziale di un'opera o di un singolo capitolo (*Cv.* II, XIII, 30 e IV, XII, 10). Con questo significato la voce è già presente nella *Vita nuova*, dove viene usata anche per indicare le prime parole (l'*incipit*) delle varie parti in cui Dante suddivide ogni sua poesia:

*Questo sonetto si divide in quattro parti, secondo che quattro cose sono in esso narrate; e però che sono di sopra ragionate, non m'intrametto se non di distinguere le parti per li loro cominciamenti: onde dico che la seconda parte comincia quivi: ch'Amor; la terza quivi: Poscia mi sforzo; la quarta quivi: e se io levo*¹⁹.

Sempre nella *Vita nuova* Dante chiama 'cominciamento' il primo verso della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*Vn.* XIX, 3)²⁰, nata da un'ispirazione forte e improvvisa («a me giunse tanta voluntade di dire»), volendo alludere anche alla fatica del concepimento e all'inizio della nuova poetica:

*Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa, e disse: Donne ch'avete intelletto d'amore. Queste parole io ripuosi ne la mente con gran letizia, pensando di prenderle per mio cominciamento; onde poi, ritornato a la sopradetta cittade, pensando alquanti die, cominciai una canzone con questo cominciamento, ordinata nel modo che si vedrà di sotto ne la sua divisione*²¹.

Molto opportunamente Giulio Ferroni²² ha individuato un'eco della ripetizione *cominciamento / cominciai / cominciamento* nei versi di *Purgatorio* XXIV, 49-51 («Ma di s'ì

¹⁸ Cfr. Salsano (1984).

¹⁹ *Vita nuova*, XVI, 11. Si cita, qui e dopo, da Bárberi Squarotti-Cecchin-Jacomuzzi-Stassi (1983).

²⁰ Nella *Vita di Dante* Leonardo Bruni, parlando delle opere in volgare del Poeta, scrisse: «Le canzoni sono perfette e limate e leggiadre e piene d'alte sentenze, e tutte hanno generosi cominciamenti» (Lanza 1987, p. 51).

²¹ *Vita nuova*, XIX, 3. Cfr. anche la conclusione del paragrafo XVIII, in cui Dante confessa la difficoltà di cominciare, il proprio «desiderio di dire» e la «paura di cominciare»: un'anticipazione della dichiarazione in conclusione della *Vita nuova*.

²² Ferroni (1996), p. 35. Sulla stessa tematica dell'*incipit* dantesco si veda G. Gorni (1971) e Blasucci (2000). In generale sulla 'poetica dell'inizio' cfr. Lotman (1975) e Del Lungo (1993), mentre per i «due cominciamenti della lirica italiana» si veda Santagata (2006). Intorno al senso della divulgazione culturale degli *incipit* cfr. Fruttero-Lucentini (1993).

veggo qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / 'Donne ch'avete intelletto d'amore'»), attraverso i quali Bonagiunta indica la novità della poetica dantesca (della materia, della lingua e dello stile), nata con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*²³. L'intuizione del primo verso della lirica, cioè l'ispirazione, è accompagnata da una lunga riflessione, o meglio da un lungo travaglio compositivo, che portò alla stesura della canzone sapientemente organizzata, anzi «ordinata» in tre parti: la prima proemiale, la seconda destinata alla trattazione del tema scelto e la terza al servizio della precedente. Ciascuna di queste tre parti è accuratamente suddivisa in altre ancora, allo scopo di facilitare la comprensione della difficile canzone. Inoltre, il Poeta ha aggiunto una stanza, la conclusione, «quasi come ancella de l'altre» («ne la quale dico quello che di questa mia canzone desidero»)²⁴.

La nuova poetica amorosa, proposta e discussa teoricamente nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, si completa con la *Commedia*, attraverso l'esperienza della riconquista della virtù smarrita, la propria elevazione intima che Amore opera nel Poeta. È molto significativa la terzina con cui Dante risponde a Bonagiunta nel citato canto del *Purgatorio*:

*E io a lui: «I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando»*²⁵

perché fa luce sul processo creativo dantesco: quando l'Amore parla a Dante, cioè quando lo ispira, prende attenta nota delle sue parole («Queste parole io ripuosi ne la mente»)²⁶ e quindi si sforza di esprimere con assoluta fedeltà, e per mezzo dello studio letterario, ciò che Amore gli detta dentro. E pare che determinante nella intuizione del titolo *Donne ch'avete intelletto d'amore* sia stato il paesaggio naturale²⁷.

Dante va oltre la poesia psicologica e filosofica, dottrinale di Guinizelli, perché considera l'amore nella sua essenza intima, canta il processo di elevazione che ha avuto inizio con l'amore. L'amore è fonte di ispirazione ed è vita dell'anima; e la poesia di Dante onora e loda Beatrice, e attraverso lei onora e loda molte altre donne. Soprattutto canta come la sua virtù operava nelle altre donne²⁸.

Ma la morte di Beatrice determina l'interruzione alla prima stanza della canzone *Sì lungamente m'ha tenuto Amore*, né il Poeta intende cantare la sua morte, perché non rientra nel proposito del libello, secondo il proemio. E a questa ragione se ne aggiungono altre due:

²³ Le parole di Bonagiunta rimandano a ciò che Dante afferma nei capitoli XVII e XIX della *Vita nuova*.

²⁴ *Vita nuova*, XIX, 21.

²⁵ *Purgatorio*, XXIV, vv. 52-54. All'intelligenza di questi versi contribuiscono altri luoghi danteschi, per esempio questo brano della *Vita nuova*: «E però propuosi di dire parole, ne le quali io dicesse come me pareva essere disposto a la sua operazione, e come operava in me la sua vertude».

²⁶ *Vita nuova*, XIX, 3.

²⁷ «Avvenne poi che passando per uno cammino lungo lo quale sen già uno rivo chiaro molto, a me giunse tanta voluntade di dire, che io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse; e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine» (*Vita nuova*, XIX).

²⁸ Cfr. il sonetto *Vede perfettamente omne salute*.

una è che non sarebbe pronto a trattare l'argomento come si converrebbe; l'altra consiste nel fatto che finirebbe per parlare di sé stesso. E così viene presentato un inizio di componimento che non giunge a conclusione (viene riportata una sola stanza), mentre l'interruzione della vita di Beatrice è comunicata, significativamente, proprio attraverso l'interruzione del componimento, ovvero attraverso la cessazione del proposito di dire, di scrivere.

Diversamente dalla *Vita nuova*, il *Canzoniere* di Petrarca parla della morte di Laura e, quindi, il Poeta parla del proprio dolore: le rime infatti si dividono in vita e in morte della donna amata. Petrarca appartiene a quell'altro tipo di autore ipotizzato da Dante come estraneo alle sue tre obiezioni («e però lascio cotale trattato ad altro chiosatore»)²⁹. Ma anche per Petrarca hanno un peso importante la disposizione delle parti dei *Rerum vulgarium fragmenta*, introdotti da un sonetto proemiale, e l'*explicit* dell'opera: la canzone *Vergine bella, che di sol vestita*, preparato dal «ciclo del pentimento», costituito dagli ultimi sei componimenti del *Canzoniere*. Il componimento CCCLXI, che apre il ciclo, contiene l'immagine dello 'specchio' quale metafora della 'coscienza', voce quest'ultima consapevolmente usata al v. 134 («'l cor or conscientia or morte punge») della Canzone alla Vergine. Il Poeta finalmente ascolta la coscienza, che è lo specchio dell'anima³⁰.

2. Nella *Vita nuova*, Dante non solo fa luce sulla genesi del primo verso e sulla divisione in diverse parti delle sue poesie, ma indica ogni volta il proprio «proposito» o «intendimento»; e soprattutto illumina gli eventi che danno origine a ognuno dei suoi componimenti, soffermandosi sulle reazioni fisico-psicologiche, morali e spirituali che quelle esperienze (spesso visioni), sempre accompagnate da un profondo 'pensare' («cominciai a pensare», «pensando io a ciò che m'era apparuto...»), scatenano nella sua sensibilità di uomo e di poeta innamorato. Ogni componimento, sia nella forma di sonetto sia in quella di canzone, ha una complessa genesi che richiede interpretazione e giudizio. Nel *Convivio*, trattandosi di un'opera filosofica, il cominciamento delle canzoni è meditativo, logico e allegorico, mentre nelle poesie della *Vita nuova* è fenomenologico e mentale, oltre che etico e psicologico. Leggendo attentamente i due prosimetri danteschi, viene fuori una certa dinamica e, quindi, una certa teoria dantesca del fondamento-cominciamento del pensiero poetico. Il 'cominciamento' non è la stessa cosa dell''inizio' del testo, in quanto il 'cominciamento' presuppone la ricerca della materia e un processo di elaborazione di partenza. Viene da pensare a una ripresa dell'analisi tomistica dell'idea del cominciare e a un'anticipazione dell'analisi hegeliana del cominciamento filosofico³¹.

Se Dante teorizza il 'cominciamento' e la struttura concettuale e formale del testo poetico, Boccaccio teorico va alla ricerca del 'cominciamento', ovvero del luogo di origine, della poesia³², mentre come prosatore si mostra interessato a discutere intorno al 'cominciamento'

²⁹ *Vita nuova*, XXVIII [XXIX], 3.

³⁰ Si rinvia a Picone (2007); Cherchi (2008); Tagliapietra (2008).

³¹ Giannatiempo Quinzio (1983). Utile confrontare, per una buona intelligenza del problema, Cacciari (1990), dove, attraverso la discussione dell'opposizione Schelling-Hegel, viene disegnato e discusso il rapporto tra 'inizio' e 'cominciamento'.

³² Cfr. *Genealogie*, XIV, 8: *Qua in parte orbis prius effulserit poesis*.

e alla struttura della novella, e soprattutto del 'libro delle novelle', il *Decameron*. E così spiega alle donne destinatarie le ragioni dell'«orrido cominciamento» dell'opera, con immagini (la montagna per esempio) che volutamente alludono, anche in modo parodico, alla dantesca montagna del Purgatorio e all'impostazione didattica della *Commedia*. D'altra parte, già nel sottotitolo è esplicita la memoria dantesca: «Comincia il libro chiamato Decameron cognominato Prencipe Galeotto...», probabilmente con valore polemico³³. Ma non è sufficiente il primo cominciamento (storico) per un'opera come il *Decameron*, ed ecco il ricorso al secondo cominciamento (di natura estetico-letteraria) a metà dell'opera, nella prima novella della VI Giornata, che è una riflessione sul motto e sull'arte del novellare, una «metanovella», come molti studiosi hanno sottolineato³⁴. È una riflessione, attraverso l'esemplificazione diretta di un impacciato, affannato e mal riuscito novellare («era entrato nel pecoreccio»), sul 'cominciamento' di una novella, sulla successione ordinata delle parti narrative, sulla tecnica della narrazione, sulla buona esposizione e l'interpretazione dei ruoli e dello stile dei personaggi, fino alla conclusione del testo. È opportuno riportare questo passo della novella:

Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che 'l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora indietro tornando e talvolta dicendo: «Io non dissi bene» e spesso ne' nomi errando, un per un altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva³⁵.

3. In verità, 'cominciamento' è la parola tematica della *Vita nuova*, insita nell'espressione latina posta ad apertura del libro: «*Incipit vita nova*». Il verbo *incipit*, all'epoca usato per indicare l'inizio dell'opera, allude qui a un altro più complesso 'cominciamento'; l'espressione *vita nova* è da intendersi, infatti, nel significato tanto biografico di vita rigenerata dall'amore, quanto escatologico, di iniziazione alla vita spirituale, di scoperta della divina bellezza dell'anima «beatrice»³⁶. Dante sembra portare avanti, in tutta l'opera, questo duplice mutamento. Ci sono molte pagine in cui ci pare di poter ricorrere a una lettura sia in chiave etico-psicologica, freudiana, sia in chiave più strettamente mistica. Come ogni grande testo letterario, la *Vita nuova* offre molte occasioni di analisi per l'esplorazione del Sé, sia sul piano narrativo che su quello allegorico.

Per Dante è parimente importante il 'cominciamento' come la 'conclusione' di un'opera. Ad apertura del *Convivio* l'Autore comunica le motivazioni che lo hanno spinto alla composizione dell'opera e, al tempo stesso, palesa il legame di continuità e di progressione del trattato filosofico con la *Vita nuova*:

³³ Cfr. Mercuri (1987), p. 400. Di notevole significato sono l'*incipit* e l'*explicit* nelle opere del Boccaccio a partire da *Filocolo*; soprattutto negli *incipit* il Certaldese segnala la propria progettualità di scrittura.

³⁴ Cfr. Getto (1958), pp. 140 e ss.; Almansi (1972); Freedman (1975-1976); Fasano (1996).

³⁵ *Decameron*, VI, 1, 9. Citazione da Branca (1976), p. 537.

³⁶ Cfr. Cozzoli (1995), p. 23. Il critico si sofferma sul significato del verbo *incipit* ('essere preso dentro') e, quindi, sulla realtà tutta interiore cui esso allude (pp. 11-12).

E se ne la presente opera, la quale è Convivio nominata, e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la Vita Nuova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veggendo sì come ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile esser conviene³⁷.

Questo stesso rapporto (o intreccio) tra fine di un'opera e inizio di un'altra sussiste tra la *Commedia* e i due scritti minori: *Vita nuova* e *Convivio*. In particolare, l'*explicit* della *Vita nuova* annuncia la futura scrittura della *Commedia*, ovvero comunica l'impegno e il progetto di comporre il poema sacro e auspica il viaggio della propria anima a Dio e a Beatrice, nella gloria del Paradiso:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei. E di venire a ciò io studio quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono, che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui qui est per omnia saecula benedictus³⁸.

Non a caso l'ultimo sonetto del libretto giovanile, non solo si collega al canto II dell'*Inferno*, il prologo celeste con cui si apre la prima Cantica, ma anticipa e prepara il lettore all'esito felice dell'opera, all'arrivo di Dante pellegrino a Beatrice e a Dio. Infatti, il *viator* uscirà dalla selva del peccato con l'aiuto della grazia divina, attraverso la mediazione di Beatrice. Il cominciamento della *Commedia* allude a un ravvedimento iniziatico che porta alla salvezza, alla meta ultima, allorquando il *viator* potrà finalmente contemplare Dio, fissare lo sguardo nella profondità della mente di Dio. Non possiamo non ricordare che il *Convivio* si interrompe proprio col richiamo alla assorta contemplazione divina, che vuol dire andare oltre la filosofia: «Io vo parlando de l'amica vostra»³⁹.

Molto interessante nel rapporto lettura-scrittura è la dichiarazione dantesca alla fine della *Vita nuova*: il bisogno di prepararsi alla scrittura di una nuova opera. Lo «studio» a cui Dante si prepara allude a un lungo percorso di letture, che può essere ricostruito attraverso gli elenchi o cataloghi presenti nel poema: i poeti e i filosofi del canto IV dell'*Inferno*, gli Autori dei Libri dell'Antico e del Nuovo Testamento (*Purgatorio* XXIX), i sapienti del Cielo del Sole (*Paradiso* X-XIII); infine le opere di Brunetto Latini e le opere di Stazio. La dichiarazione fatta da Dante nell'*explicit* del libello giovanile è una dichiarazione di metodo, che sarà formulata con maggiore consapevolezza da Petrarca, per esempio nel *De vita solitaria*:

Frattanto – per non tacere di occupazioni più comuni – dedicarsi alla lettura e alla scrittura, alternando l'una come riposo dell'altra, leggere ciò che scrissero gli antichi, scrivere ciò che leggeranno i posteri, a questi almeno, se a quelli non possiamo, mostrare la gratitudine dell'animo nostro per il dono delle lettere ricevuto dagli antichi [...]»⁴⁰.

Una dichiarazione di metodo che trova consenso nei migliori scrittori. Leopardi, parlando del dolce piacere che gli veniva dalla lettura come «occupazione», come «studio» e impegno

³⁷ *Convivio*, I, I, 16. Citazione da Chiappelli-Fenzi (1986).

³⁸ *Vita nuova*, XLII [XLIII], 1-3.

³⁹ *Convivio*, IV, XXX, 6.

⁴⁰ *De vita solitaria*, I, 6, 4-7, e *Senile* XVII, 2.

(cfr. Zibaldone 4273-4274), spiega l'utilità delle letture affini all'argomento e al genere di scrittura che si viene praticando, perché esse diventano degli «esercizi» per la mente:

È cosa facilmente osservabile che nel comporre ec. giova moltissimo, e facilita ec. il leggere abitualmente in quel tempo degli autori di stile, di materia ec. analoga a quella che abbiamo per le mani ec. Da che cosa crediamo noi che ciò derivi? forse dal ricevere quelle tali letture, quegli autori ec. come modelli, come esempi di ciò che dobbiamo fare, dall'averli più in pronto, per mirare in essi, e regolarci nell'imitarli? ec. non già, ma dall'abitudine materiale che la mente acquista a quel tale stile ec. la quale abitudine le rende molto più facile l'eseguir ciò che ha da fare. Tali letture in tal tempo non sono studi, ma esercizi, come la lunga abitudine del comporre facilita la composizione. Ora tali letture fanno appunto allora l'ufficio di quest'abitudine, la facilitano, esercitano insomma la mente in quell'operazione ch'ella ha da fare⁴¹.

E la teoria leopardiana trova conferma nella prassi scrittoria: la sua poesia idillica nasce dalla lettura degli idilli di Teocrito e di Mosco, mentre le *Operette morali* da quella di Luciano e dei moralisti greci.

4. Nella *Vita nuova* il sonetto *Era venuta ne la mente mia*, scritto nel primo anniversario della morte di Beatrice, presenta due diversi inizi, due diversi 'cominciamenti': la prima quartina dello stesso sonetto⁴². Curiosamente sono stati riportati entrambi dal Poeta, forse, come esempio della difficoltà di sintesi tra due validi esordi poetici:

Primo cominciamento

Era venuta ne la mente mia
la gentil donna che per suo valore
fu posta da l'altissimo signore
nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria.

Secondo cominciamento

Era venuta ne la mente mia
quella donna gentil cui piange Amore,
entro 'n quel punto che il suo valore
vi trasse a riguardar quel ch'eo faccia.

L'intento di Dante è di introdurre il lettore, attraverso l'autocommento, nella propria interiorità e nel laboratorio della propria creazione. È il giorno dell'anniversario della morte e Beatrice ritorna nella mente di Dante. La voce 'mente' (usata pure nel verso 5: «Amor che ne la mente la sentìa»), molto frequente nella *Vita nuova* e nella *Commedia*, è da intendersi la parte dell'anima più partecipe della natura divina, secondo il significato dichiarato in *Convivio* III, II, 10-18 («quella fine e preziosissima parte de l'anima che è deitate»). Dopo aver premesso che cosa sia Amore («Amore, veramente pigliando e sottilmente considerando, non è altro che unimento spirituale de l'anima e de la cosa amata»)⁴³, e dopo un lungo quanto sottile ragionamento sul significato proprio di 'mente', Dante conclude:

⁴¹ Zibaldone, 2228-229. Citazione da Pacella (1991), vol. I, p. 1221.

⁴² *Vita nuova*, cap. XXXIV [XXXV].

⁴³ *Convivio*, III, II, 2. È ancora più utile, per l'intelligenza del *Secondo cominciamento*, quest'altro passo del *Convivio* III, II, 9: «Questo amore, cioè l'unimento de la mia anima con questa gentil donna, ne la quale de la

*Onde si puote omai vedere che è mente: che è quella fine e preziosissima parte de l'anima che è deitate. E questo è il luogo dove dico che Amore mi ragiona de la mia donna*⁴⁴.

Il primo verso è uguale nei due cominciamenti (*Era venuta ne la mente mia*): diversi gli altri tre. Nel *Primo cominciamento* si ricorda l'Empireo come sede dell'anima di Beatrice, la sua presenza nel regno di Maria (figura esemplare di umiltà assoluta), quale premio delle sue virtù («per suo valore»). Nel *Secondo cominciamento*, al posto di questa evocazione, viene introdotto il Poeta amante che, proprio nel momento in cui assorto sta contemplando la donna, viene sorpreso da alcuni uomini. Nel *Secondo cominciamento* Dante si rivolge agli uomini in forma allocutiva, ai quali dedica il sonetto e racconta la propria esperienza di anniversario. Come nel *Primo cominciamento* viene ricordato il «valore» di Beatrice, ma questa volta l'influenza che esso esercita su Dante.

Nel suo insieme il componimento *Era venuta ne la mente mia* descrive, attraverso il pianto e i sospiri, la sofferenza del Poeta nel ricordare la propria donna oramai cittadina celeste nella gloria dei cieli. Ecco il prosiegua del sonetto:

*Amor, che ne la mente la sentia,
s'era svegliato nel destrutto core,
e diceva a' sospiri: «Andate fore»;
per che ciascun dolente si partia.
Piangendo uscivan for de lo mio petto
con una voce che sovente mena
le lagrime dogliose a li occhi tristi.
Ma quei che n'uscian for con maggior pena,
venian dicendo: «Oi nobile intelletto,
oggi fa l'anno che nel ciel salisti».*

Nella seconda quartina e nella sirima si snoda il dialogo tra Amore e gli spiriti attraverso la personificazione di questi ultimi, di chiara memoria cavalcantiana. Alla poesia dell'Amico di Dante rimandano le immagini del «destrutto core» e dell'uscita degli spiriti dolenti dal petto («ciascun dolente si partia»). Il v. 5 «Amor, che ne la mente la sentia», come il v. 1 «Era venuta ne la mente mia», rimanda al verso iniziale della canzone del *Convivio* «Amor che ne la mente mi ragiona», e al sottile commento dell'Autore. Ma nel *Convivio* è l'amore per la Filosofia a suscitare e ad animare «continue, nuove e altissime considerazioni» nella mente del Poeta⁴⁵.

Nel commento in prosa Dante racconta l'episodio (l'occasione) che avrebbe dato origine alla composizione del sonetto: l'incontro con imprecisati personaggi degni di onore, mentre

divina luce assai mi si mostrava, è quello ragionatore del quale io dico; poi che da lui continui pensieri nasceano, miranti e esaminanti lo valore di questa donna che spiritualmente fatta era con la mia anima una cosa».

⁴⁴ *Convivio*, III, II, 19.

⁴⁵ Cfr. *Convivio*, III, XII, 2-5. Qui Dante illustra il concetto di 'amore' come 'studio', e definisce il vero senso della Filosofia: «Filosofia è quando l'anima e la sapienza sono fatte amiche, sì che l'una sia tutta amata da l'altra».

ricordava Beatrice disegnandola sotto l'effigie di «un angelo sopra certe tavolette». Partiti quei personaggi e ritornato a disegnare, gli venne l'ispirazione e scrisse il sonetto *Era venuta*.

Il prosimetro dantesco, con la meditazione sui contenuti e l'architettura del testo poetico, *in primis* sul cominciamento e l'intento programmatico di una poesia, costituirà un modello di riferimento non solo per la *Comedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio, ma per molti scrittori⁴⁶, soprattutto per gli autori che coltivano una poesia filosofica, come Tommaso Campanella e Giordano Bruno. Del 'cominciamento' di questi due poeti/filosofi si parlerà in altra occasione.

Anna Cerbo
Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"
acerbo@unior.it

⁴⁶ Cfr. Guaragnella-De Toma (2011).

Riferimenti bibliografici

Almansi (1972)

Guido Almansi, *Lettura della novella di Madonna Oretta* in «Paragone», XXIII, 1972, pp. 139-142

Bárberi Squarotti-Cecchin-Jacomuzzi-Stassi (1983)

Giorgio Bárberi Squarotti-Sergio Cecchin-Angelo Jacomuzzi-Maria Angela Stassi (a cura di), *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. I, Torino, Utet, 1983

Blasucci (2000)

Luigi Blasucci, *Per una tipologia degli esordi nei canti danteschi*, in «La Parola del Testo», IV, 2000, pp. 17-45

Branca (1976)

Vittore Branca (a cura di), *Tutte le opere di G. Boccaccio*, vol. IV: *Decameron*, Milano, Mondadori, 1976

Cacciari (1990)

Massimo Cacciari, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990

Cherchi (2008)

Paolo Cherchi, *Verso la chiusura. Saggio sul Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008

Chiappelli-Fenzi (1986)

Fredi Chiappelli-Enrico Fenzi (a cura di), *Opere minori di Dante Alighieri*, vol. II, Torino, Utet, 1986

Cozzoli (1995)

Vittorio Cozzoli (a cura di), *Dante Alighieri, Vita nuova. Commento*, Boario Terme, EDIS, 1995

Del Lungo (1993)

Andrea Del Lungo, *Pour une poétique de l'incipit* in «Poétique», 94, aprile 1993, pp. 131-152

Fasano (1996)

Pino Fasano, *Il cavallo di Madonna Oretta. Viaggio e racconto nel "Decameron"* in Francesco Bruni-Sandro Maxia-Marco Santagata (a cura di), *Una lezione sempre viva. Per Mario Baratto, dieci anni dopo*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 195-216

Ferroni (1996)

Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996

Freedman (1975-1976)

Alan Freedman, *Il cavallo del Boccaccio: fonte struttura e funzione della metanovella di Madonna Oretta* in «Studi sul Boccaccio», IX, 1975-1976, pp. 225-241

Fruttero-Lucentini (1993)

Carlo Fruttero-Franco Lucentini, *Íncipit*, Milano, Mondadori, 1993

Getto (1958)

Giovanni Getto, *Vita di forme e forme di vita nel «Decameron»*, Torino, Petrini, 1958

Giannatiempo Quinzio (1983)

Anna Giannatiempo Quinzio, *Il “cominciamento” in Hegel*, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1983

Gorni (1971)

Guglielmo Gorni, *La teoria del «cominciamento» in Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1971

Guaragnella-De Toma (2011)

Pasquale Guaragnella-Stefania De Toma (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, vol. I, Lecce, Pensa Multimedia, 2011

Lanza (1987)

Antonio Lanza (a cura di), Leonardo Bruni, *Vite di Dante e Petrarca*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1987

Lotman (1975)

Jurij M. Lotman, *Valore modellizzante dei concetti di «fine» e di «inizio»* in Faccani-Marzaduri (cura di), Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 135-141

Mercuri (1987)

Roberto Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio in Letteratura italiana. Storia e geografia. I. L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 229-455

Pacella (1991)

Giuseppe Pacella (a cura di), G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991

Picone (2007)

Michelangelo Picone (a cura di), *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale. Lectura Petrarce Turicensis*, Ravenna, Longo, 2007

Salsano (1984)

Fernando Salsano, "Cominciamento", in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Roma, Treccani, 1984², pp. 78-79

Santagata (2006)

Marco Santagata, *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, ETS, 2006

Tagliapietra (2008)

Andrea Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti di storia simbolica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008

The present paper aims to study the range of meanings in Dante's use of the term 'cominciamento', as both the 'beginning' of a work and the 'beginning' of its various parts. In Vita nuova, however, 'cominciamento' signifies above all the 'beginning' of a new poetics which is also an 'initiation' into spiritual life, and therefore to salvation («Incipit vita nova»). The examination of the two prosimetra Vita nuova and Convivio foregrounds the importance that Dante attributes to creative 'cominciamento', that is, to inspiration and to the laborious conception of the poetic text (for example, the poem Donne ch'avete intelletto d'amore), to its elaboration and subdivision into several parts, and ultimately to the 'conclusion'.

Parole-chiave: testo poetico; cominciamento; creazione; ripartizione della materia; conclusione.

Pier Paolo Pavarotti, *Necrologio come esordio: disseminazioni
incipitali e terminali da una pagina egiziana di Ungaretti*

In memoriam

Giovanni Liverani, amico fragile (1972-1998)

Ἔψαλλε τὴν πατρίδα, così comincia una delle primissime pagine d'argomento poetico pubblicate da Giuseppe Ungaretti ventitreenne ad Alessandria d'Egitto, tornata alla luce dopo il ritrovamento da parte di Mario Vitti⁴⁷. Si tratta di un necrologio in neogreco per la morte di Giovanni Pascoli uscito sulla rivista giovanile «Grammata»⁴⁸, che fu assieme al «Messaggero Egiziano» una delle palestre redazionali del giovane scrittore, in comune con coetanei, compagni di scuola e amici come Enrico Pea e i fratelli Thuile. Il magistrale lavoro di recupero e riordino dei materiali egiziani si deve notoriamente a Luciano Rebay⁴⁹, mentre l'influenza pascoliana sul poeta toscano-alessandrino è già stata sviscerata, fra gli altri, da Spezzani, Petrucciani e Paccagnini⁵⁰. Nella fattispecie la brevissima prosa d'occasione rivela poi – affiancandoci alle considerazioni di Petrucciani – un giudizio positivo nei confronti di Pascoli, riassumibile nel riconoscimento della plausibilità e dell'efficacia complessiva del profilo letterario del poeta romagnolo e nell'apprezzamento di quella 'anima nuda' (ψυχὴ γυμνή), etichetta a posteriori applicabile alla propria ricerca poetica degli esordi. Rebay intravede anche la precoce consapevolezza di un destino letterario, rinvenibile dall'insieme della produzione egiziana giovanile⁵¹. Ma non è a questi pur importanti aspetti che si rivolge qui l'attenzione, né alla caratura intrinseca di queste prime prove rispetto all'esordio poetico del lustro successivo, quanto, in ossequio alla tematica d'apertura della rivista, all'*incipit* ritmico e soprattutto tematico di quell'attacco. Rispetto al primo punto d'osservazione si ha infatti nell'originale greco un settenario, con particolari caratteristiche di cui si cercheranno echi nella produzione ungarettiana, e con riguardo al secondo si apre lo spettro semantico del connubio di canto e patria, di cui si verificherà – come indicato nel titolo di questo breve contributo – la disseminazione nella sua lirica.

⁴⁷ Cfr. Petrucciani (1990), pp. 38s. Vitti all'interno del contributo di Petrucciani offre anche una traduzione di questo (finora) *unicum* neogreco del poeta. Composto direttamente o tradotto dalla redazione, si considera opera originale e non muta la tesi che qui si sostiene.

⁴⁸ «Grammata» (1912), p. 445.

⁴⁹ Cfr. Rebay (1979), vol. I, pp. 33-60; Rebay (1997), pp. 15-21. Le collaborazioni in rivista del periodo precedente alla partenza per l'Europa (1909-1912) riguardano principalmente fatti di cronaca, costume, pittura, narrativa e teatro.

⁵⁰ Cfr. Spezzani (1966); Petrucciani (1990), pp. 43-47; Paccagnini (2003), pp. 54-57.

⁵¹ Per un parallelo in chiave comparativista sulla vicenda biografico-letteraria degli esordi con il contemporaneo argentino Jorge Luis Borges ci si permetta il rinvio a Pavarotti (2017a).

Echi di una misura: alla ricerca di un particolare settenario dattilico

La posizione in apertura di questa espressione celebrativa, prima di una catena paratattica dal procedimento ben noto a Pascoli stesso (cfr. *X Agosto* in *Myricae*)⁵², è significativa per la sua perentorietà in rapporto con il testo. Per quanto la resa italiana più immediata, erede della tradizione epica (e ginnasiale), sia «cantò la patria», e dunque un quinario piano, l'originale greco mostra un settenario con alcune caratteristiche ritmiche di cui si perde inevitabilmente la musicalità nella traduzione, una musicalità che ha subito destato l'interesse di chi si è educato negli anni all'ascolto del verso ungarettiano. Si tratta innanzitutto di un settenario con attacco dattilico (–UU) e sviluppo trocaico (–U), ovvero con accenti tonici sulla I, IV e VI sillaba. Se ne seguono le tracce lungo il percorso storico della poesia ungarettiana.

Il primo verso ritrovato è «Dondolo di ali in fumo» in *Lindoro di deserto* (Cima Quattro il 22 dicembre 1915, v. 1) dal *Porto Sepolto*, sezione fontale del primo libro⁵³, poesia «nata perfetta» secondo la considerazione dell'autore stesso e quasi esente dal consueto laborio variantistico. La doppia sinalefe ne inficia leggermente la resa ritmica senza tuttavia stravolgerla. Ossola ha già rilevato come 'dondolo' sia «eletta parola» in Ungaretti⁵⁴, incluso sia nella raccolta d'esordio che nell'ultimissima poesia, di cui si tratterà proprio al termine di questa sezione⁵⁵. Il titolo poi – al di là dell'allusione alla maschera goldoniana dell'innamorato – contiene già il legame col deserto, mentre nell'autocommento il poeta spiega questo riferimento: «Perché ero in trincea»⁵⁶. Si potrebbe aggiungere che quell'effetto di rifrazione all'alba si ripete similmente col riverbero della luce tra sabbia e cielo⁵⁷. E (lin) 'd'oro' è il manto sabbioso che ricopre il Sahara, apparentemente placido ma talora attraversato dal vento di *hamsin*, che il poeta conosce così bene⁵⁸.

Il secondo settenario siffatto, «Macina scogli, splende», si legge nella poesia *Di luglio* (v. 5) dalla sezione *La fine di Crono* nel *Sentimento del Tempo*⁵⁹. Datata in testa 1931 nella *ne varietur*, è apparsa originariamente su «La Cabala. Trimestrale di poesia de l'Italia vivente» nel marzo 1933 con datazione 1925: *Di luglio* è quindi di un solo anno successiva al *Ricordo*

⁵² Gli attacchi proparossitoni si susseguono nella catena paratattica scandendo, tra solennità e racconto, tutto il primo periodo del necrologio (ἀτάγγειλε, ἐπεξεργάσθηκε, μετάφρασε, ἐστέφηκε).

⁵³ TP (2009), p. 62. Nessuna variante specifica viene rinvenuta in *Allegria* (1982), pp. 101-102, né in Cupo (2012), p. 121.

⁵⁴ TP (2009), p. 851.

⁵⁵ Tra le due estreme si registra soltanto un'altra citazione intermedia in *Monologhetto*, summa rapsodica della geografia esistenziale ungarettiana composta nel 1951 per la radio, che segue l'itinerario delle prose di viaggio pubblicate sulla «Gazzetta del Popolo» dal 1931 al 1935. Poemetto raccolto in *Un grido e paesaggi* (dicembre 1952), si legge in TP (2009), pp. 297-302.

⁵⁶ TP (2009), pp. 1145.

⁵⁷ «E quando i raggi sono già molto obliqui, e che anche la loro rifrazione succede meno integrale, anche ora dovrò chiudere gli occhi. E perché questo fumo che sento sotto le palpebre, in un anello sanguigno?» (*La risata dello Dginn Rill*). Composta per «La Gazzetta del Popolo» di Torino e datata in testa 'Mecs, 12 settembre 1931', si legge ora in VL (2000), p. 86.

⁵⁸ «Qui c'è il *hamsin*, e lo conosco da bambino» in *ibidem*.

⁵⁹ TP (2009), p. 162.

d’Affrica pubblicato il 25 marzo 1924 sul milanese «Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte», nonché contemporanea all’uscita di questa prosa su «Commerce», dove l’esplicita data *ante quem* di composizione è ‘Roma, 24 febbraio 1925’⁶⁰. Del verso specifico nessuna variante è registrata ma interessante è invece l’edizione Vallecchi del 1933 dove si espunge, rispetto alla *princeps* in rivista, un altro chiaro riferimento al deserto, l’intero originario nono verso: «Con indiscrete, schiette seduzioni»⁶¹. La sensualità dell’elemento desertico è stata ormai dimostrata da molta critica autorevole, nonché dallo stesso autore in uno scritto, tra altri, come *Il poeta dell’oblio*⁶². Protagonista qui il sole estivo desertificante, si incontra lo ‘scheletro della terra’, eco primitiva, assieme alla già citata prosa egiziana su *La risata dello Dginn Rill*⁶³, di quell’«ossame bianchissimo» ritrovato dal beduino nel deserto del *Taccuino del Vecchio* (Coro 24, v. 12), poco dopo il prossimo settenario in esame⁶⁴.

Il terzo esempio, «Profugo come gli altri», ricorre nel primo degli *Ultimi cori per la Terra Promessa* (1, v. 17) da *Il taccuino del vecchio*, inserito tra gli ultimi componimenti nella raccolta⁶⁵. Il commento mondadoriano di Ossola (seguendo Celan)⁶⁶ si affretta a distogliere l’attenzione dai lidi punici di Didone e dalle prose egiziane, ma per converso, con riferimento proprio a questo settenario, rimanda a *Calumet* («cet agneauloup / en exil / partout», vv. 9-11), poesia francese del dicembre 1917 contenuta in *P-L-M*, in cui il testo (e lo stesso commentatore) rinvia esattamente a quelle atmosfere: «Je connais un pays / où le soleil engourdit / même les scorpions» (vv. 1-3). D’altronde in questo *Coro* dall’andamento circolare, si legge quell’altro fortunato settenario («Esumando, inventando», *Coro* 1, v. 14) che riporta col primo membro alla scena anticipata poco sopra⁶⁷. Per Ungà la condizione comune di ‘profugo’ nella modernità e «uomo di pena» comincia subito in Egitto, per ritrovare in questi versi romani «dono e pena inattesi» come occasione di poesia (1, v. 8).

⁶⁰ Cfr. *Sentimento del Tempo* (1988), pp. 60-71.

⁶¹ Cfr. *Sentimento del Tempo* (1988), pp. 105-106.

⁶² Si legge in SI (1974), pp. 405-406. Cfr. Giachery (1988), p. 36.

⁶³ Cfr. VL (2000), pp. 84-85. Anche la prosetta *Il deserto* testimonia «il suo effetto erotico». Questa si trova in manoscritto inedito conservato presso il Gabinetto Vieusseux di Palazzo Strozzi a Firenze (Fondo Ungaretti, II, 1, A, c. 7): TP (2009), p. 1145.

⁶⁴ TP (2009), p. 321. «Strugge forre, beve fiumi / Macina scogli, splende / È furia che s’ostina, è l’implacabile» (*Di luglio*, vv. 4-6): sono parole di una violenza quasi espressionista che richiama anche il terribile paesaggio brasiliano più volte cantato nel *Dolore*.

⁶⁵ Pubblicato dapprima su «Persona. Mensile di letteratura, arte e costume», Roma, 16 giugno 1960, e ora raccolto in TP (2009), p. 313. Non si registrano varianti a stampa specifiche in apparato. Mancano, come noto, le edizioni critiche delle raccolte poetiche successive al *Sentimento*. Dopo un approccio promettente ormai 40 anni or sono in De Robertis (1980), si è in attesa almeno di quella del *Dolore*. Suppliscono edizioni di singole composizioni o gli apparati in TP (2009).

⁶⁶ Cfr. TP (2009), pp. 1088-1091.

⁶⁷ Notare l’inclusione tra i primi e gli ultimi quattro versi: «Agglutinati all’oggi / I giorni del passato / E gli altri che verranno / Per anni e lungo i secoli» (1, vv. 1-4) → «Esumando, inventando / Da capo a fondo il tempo / Profugo come gli altri / Che furono, che sono, che saranno» (1, vv. 14-17). La dimensione corale accomuna uomini e tempo.

Il quarto e quinto reperto⁶⁸ sono versi di *Soliloquio*, lirica inserita nelle *Nuove* e composta nel penultimo anno di vita del poeta (gennaio-febbraio 1969)⁶⁹. *Prima facie* il legame col periodo egiziano è dato dalla contiguità temporale nonché editoriale con le poesie seguenti. A livello macrotestuale va considerato che il ciclo di Dunja, alla luce del suo sviluppo e della sua influenza, assume un rilievo dominante cui il titolo di sezione non rende giustizia. *Nuove* del resto è titolo emblematico che rimanda agli inizi, ‘arretrando’ e vincendo il tempo di là dall’oblio con un «ultimo amore [che] più degli altri strazia» (*Dunja*, v. 19), rinverdendo non solo «il carnale inganno» «ma il giubilo del cuore» (*Soliloquio* II, v. 5 e I, v. 6). Ma più profondo si scopre il nesso scendendo al livello stesso dei testi. Il primo dei due settenari dattilici è «Trepido mi avvertiva» (I, v. 7), naturale antecedente di quel «Trepida Gambe Lunghe» (*Dunja*, v. 24) quasi in chiusura della sezione⁷⁰. Il secondo è «Logoro dal delirio» (II, v. 7) e riecheggia «verso l’alambiccare / del vecchissimo ossesso» (*L’impietrito e il velluto*, vv. 8-9). I due passi di *Soliloquio* son costruiti con parallelismo antitetico: «Quel giorno fui felice / Ma il giubilo del cuore / Trepido mi avvertiva / Che non ero mai sazio» (I, vv. 4-7) → «Oggi è il carnale inganno / Che va sciupando un cuore / Logoro dal silenzio» (II, vv. 5-7); tale struttura si conserva nei «brogliacci» spediti a Bruna. Altro legame con *Croazia segreta* – e dunque con gli inizi egiziani – è tessuto dal settenario «Poi universo e vivere» (I, v. 3), composto da due termini significativi per Ungaretti: ‘universo’, il cui sviluppo sillabico copre quasi tutto lo spettro vocalico⁷¹; l’infinito sostantivato ‘vivere’ che richiama, approssimandosi la fine, l’intera ‘vita di un uomo’ di cui il ciclo di Dunja è compendio ed esito. Ulteriori richiami a testi del periodo egiziano nei termini ‘pietà’, ‘miracolo’, ‘amore’ ed ‘occhi’, sostantivo la cui frequenza parrebbe ereditata dalla costante frequentazione del *Canzoniere* petrarchesco.

Il sesto e settimo esempio si leggono appunto nel trittico dedicato a Dunja, ultimissimo amore del poeta, inserito ancora nelle *Nuove*. Il legame con l’infanzia egiziana di questa sezione – valga anche per il paragrafo precedente – è intrinseco ed è già stato ampiamente sviscerato anche dai testimoni manoscritti inediti rinvenuti negli ultimi due decenni⁷². Il primo dei due, come già anticipato, è «Trepida Gambe Lunghe?» in *Dunja* (primavera 1969,

⁶⁸ Quanto agli accenti tonici vi sarebbe pure «Apice di pietà» (*Soliloquio* II, v. 11), senonché l’ultimo è tronco.

⁶⁹ TP (2009), pp. 362-363. Nessuna variante specifica nell’apparato critico mondadoriano se non per il titolo, che nella *princeps* AU (1969) era sintomaticamente *Nuovi cori*. Si conserva un testimone manoscritto datato ‘Roma, 16 gennaio 1969’ (Fondo Ungaretti, II, 1, D, c.3). Sono gli anni della relazione con la giovane brasiliana Bruna Bianco: LB (2017), pp. 607-610.

⁷⁰ L’aggettivo ‘trepido’ compare altrove soltanto due volte nel *Sentimento*: in *Le stagioni*, lirica datata 1920 e *Danni con fantasia* del 1928, rispettivamente in TP (2009), pp. 143 e 207.

⁷¹ Cfr. Cambon (1976), pp. 32-35. Una lettura intertestuale di *Soliloquio* e *Croazia segreta* si trova in *ivi*, pp. 182-185.

⁷² Ci si consenta di rinviare a Pavarotti (2017b). Questa sede permette anche di emendare una benché sostanzialmente ininfluyente omissione in cui si era incorsi. La prosa lirica *Le bocche di Cattaro*, a dispetto di quanto *ivi* affermato sulla base dell’apparato del Meridiano 1970 curato da Mario Diacono, presenta qualche lievissima variante di ordine grafico (corsivi), di punteggiatura (virgole), di sintassi (un unico caso di II/III persona singolare) e nel titolo: le variabili sono oggi rinvenibili nell’apparato curato da Giulia Radin per TP (2009), p. 692.

v. 24)⁷³, e si riferisce alla giovane croata nell'ultima delle sue metamorfosi zoomorfe archetipiche esibite lungo la poesia: cerva, leoparda, pecorella, puledra⁷⁴. Ossola riconosce nella 'prosetta' *Carmen l'ur-text* della poesia⁷⁵, in cui – oltre alle «lunghe gambe» – si ritrova pure uno dei motivi del secondo esempio di settenario particolare: «di mire di zingari [...] Siamo di quegli zingari...»⁷⁶. Quest'ultimo infatti, «Zingara in tenda d'Asie», si incontra ne *L'impietrito e il velluto* (v. 23) a chiusura del trittico dedicato a Dunja e dell'intera vicenda poetica ungarettiana (Capodanno 1969/1970)⁷⁷. Si racchiude in esso l'ultima e la prima parabola sentimentale e artistica dell'uomo, dal bruciante deserto mediorientale alle inquiete regioni balcaniche⁷⁸ «si volge verso l'est l'ultimo amore» (*Dunja*, v. 1). Come subito dopo si avrà l'incontro (tramite la 'pietà' del *Dialogo*) tra Roma, Croazia e Brasile.

Tutti i settenari dattilo-trocaici rinvenuti hanno legami inequivocabili col deserto e col primo continente di Ungaretti, siano essi nel titolo, nel contesto immediato, nel verso stesso o nella combinazione di uno o più di questi fattori. Quella cadenza risuona dalla giovinezza del primo (1915-1925) all'ultimo decennio (1960-1970) di scrittura poetica. Quel ritmo echeggia, etimologicamente ribatte, dalle marce del giovane fante al fronte fino alle rimembranze «africane» della senilità operosa. Ecco una sinossi riepilogativa che può fungere da base operativa per un ulteriore ultimo confronto:

<i>verso</i>	<i>titolo</i>	<i>sezione</i>	<i>libro</i>	<i>data</i>
Dondolo di ali in fumo	<i>Lindoro</i>	<i>Porto Sepolto</i>	<i>Allegria</i>	1915
Macina scogli, splende	<i>Di luglio</i>	<i>La fine di Crono</i>	<i>Sentimento</i>	1925
Profugo, come gli altri	<i>Coro I</i>	<i>Ultimi Cori</i>	<i>Taccuino</i>	1960
Trepido mi avvertiva	<i>Soliloquio</i>		<i>Nuove</i>	1969
Logoro dal delirio	<i>Soliloquio</i>		<i>Nuove</i>	1969
Trepida Gambe Lunghe?	<i>Dunja</i>	<i>Croazia Segreta</i>	<i>Nuove</i>	1969
Zingara in tenda d'Asie	<i>Impietrito</i>	<i>Croazia Segreta</i>	<i>Nuove</i>	1970

⁷³ TP (2009), p. 365. Non si segnalano varianti specifiche in apparato. Leone Piccioni aveva tempestivamente dato conto dell'inizio anticipato della composizione al 2 aprile, nonostante la datazione in testa parta dal 12 aprile. A quel saggio accluso alla *princeps* si rimanda: cfr. CR (1969) citato in TP (2009), p. 1145. Risale a questi mesi il diradamento poi l'interruzione della corrispondenza con Bruna Bianco, che non rivedrà più.

⁷⁴ Cfr. Cambon (1976), pp. 187-199. Nella lettera del 5 marzo 1969 a Bruna il poeta racconta della sua esperienza ippica in terra brasiliana: LB (2017), p. 639.

⁷⁵ Cfr. TP (2009), p. 1145.

⁷⁶ Il testo è conservato nel Fondo Ungaretti (II, 1, A, c. 8 + II, 9, cc. 1-3) immediatamente dopo la 'prosetta' già citata *Il deserto*.

⁷⁷ TP (2009), p. 366. Non si registra nessuna variante specifica nell'apparato critico del Meridiano.

⁷⁸ La commistione risale secondo Ossola ad una memoria baudelariana: «La longoureuse Asie et la brûlante Afrique» (*La chevelure*). Cfr. TP (2009), p. 1149.

Muovendo dai versi o dai singoli lemmi sdrucchioli è possibile disegnare uno schema di associazioni per analogia od antinomia. Contrastanti sono quindi le immagini 'dondolo' e 'macina', soprattutto se associate rispettivamente a 'fumo' e 'scogli'. Si richiamano invece per analogia concettuale i termini estremi della seconda serie cronologica, 'profugo' e 'zingara'. Similmente i termini medi 'trepido' e 'logoro', benché con accenti diversi, che si riferiscono entrambi al 'cuore'. La variante 'trepida' è comunque segnata dal sentimento amoroso, spesso definito dal vecchio Ungà come 'demente' (→ 'delirio').

Canto e patria: reminescenze e trasmutazioni di un motivo epico

Si passa ora dal repertorio di quella particolare misura ritmica rinvenuta nell'attacco del necrologio pascoliano, del resto corredato nel commento da elementi lessicali e semantici, a quello delle coppie di significanti rintracciati assieme nelle medesime poesie e in varie combinazioni. Dallo spoglio concordanziale se ne sono ricavate tre, e con una distribuzione piuttosto disuguale, di cui si dà conto seguendo l'ordine del Meridiano.

La prima occorrenza nella stessa poesia dei due sema, nella declinazione mista nominale e verbale, si ha in *Popolo* (vv. 24-27): «O Patria ogni tua età / s'è desta nel mio sangue // Sicura avanzi e canti / sopra un mare famelico»⁷⁹. Certamente il dettato risente dell'acceso clima nazionalistico (echi dell'inno di Mameli) suscitato dall'interventismo (cui Ungaretti aveva aderito) e dall'entrata in guerra (mire espansionistiche). La dedica mussoliniana (fino al 1942) certifica questi elementi. Ma qui importa il rimando iniziale al 'nido' africano, poi contrapposto alla Patria avita e raggiunta: «Fuggì il branco solo delle palme / e la luna / infinita su aride notti // [...] ai suoi piedi momentanei / la brace» (vv. 1-3, 10-11).

La seconda occorrenza, stavolta nella declinazione tutta nominale, della combinazione di 'canto' e 'patria' ricorre dapprima *In memoria* (Locvizza il 30 settembre 1916, vv. 7, 20), emblematica poesia posta in apertura del *Porto Sepolto* sin dalla *princeps* udinese⁸⁰. Rispetto al necrologio egiziano almeno due sono le considerazioni degne di nota. A livello biografico, che tuttavia sconfinava nell'ideologico, si registra un capovolgimento del «punto di mira»: dalla constatazione d'apertura di un'epica nazionale in Pascoli all'impossibilità della lirica («perché non aveva più / Patria / [...] / E non sapeva / sciogliere / il canto / del suo abbandono», vv. 6-7, 18-21), dal radicamento sul territorio, patriottico e localistico all'icona del *déraciné*. Ungaretti rivela qui vocazione e timori del suo poetare.

⁷⁹ TP (2009), p. 54. Si tratta di una composizione dalla redazione particolarmente travagliata, la cui *princeps* pubblicata in «Lacerba» (8 maggio 1915) ha subito una probabile contaminazione dalla poesia *1914-1915*, dando luogo ad un secondo archetipo. Nella versione datata 'Milano, 1914', a questo legata, compaiono per la prima volta i due termini nella stessa quartina come ritrovato nelle carte Falqui: cfr. *Allegria* (1982), pp. 194-202 (*specim.* 97-99); Cupo (2012), pp. 113-116. Quanto agli accenti tonici, tra i settenari analizzati nella sezione precedente, vi sarebbe pure «brulicano già gridi» (*Popolo*, v. 12), sennonché il primo termine è bisdrucchiolo.

⁸⁰ TP (2009), p. 59-60. Si segnala l'unica variante specifica nell'edizione Mondadori 1942 (P di «patria» originariamente minuscola) poi trasmessa sino alla *ne varietur*: *Allegria* (1982), p. 99. La variante può retrodatarsi all'edizione spezzina del *Porto Sepolto* (Stamperie Apuane, 1923) secondo Cupo (2012), pp. 118-119.

L'ultima ricorrenza comune, di nuovo tutta nominale, si legge in *Accadrà?* (vv. 12, 27, 32) a chiusura della sezione *Roma occupata* del *Dolore*, terzo tempo della poesia ungarettiana⁸¹: «Tragica Patria, l'insegnasti prodiga / [...] / Patria stanca delle anime, / [...] / Speranza, fiore, canto» (vv. 12, 27, 32). In questa poesia 'civile'⁸² («apocalittica» secondo l'autocommento) si ritrovano alcune espressioni che echeggiano la prosa giovanile che vale la pena di evidenziare. Riferendosi al giudizio di D'Annunzio su Pascoli come continuatore della romanità di Augusto, annota «all'indietro di duemila anni» → «Da venti secoli T'uccide l'uomo» (v. 24); parlando del Pascoli professore e vate scrive «missione di insegnare ai suoi compatrioti» → «l'insegnasti prodiga» (v. 12); infine va segnalato il riferimento ai «fiori» cantati dal poeta romagnolo nel verso stesso «Speranza, fiore, canto» (v. 32)⁸³. A livello macrotestuale invece si coglie la continuità fra quella augustea romanità (τὸν ῥωμαϊ-σμόν τοῦ Ἀυγούστου) ed il titolo della sezione, nonché tra i «piccoli dolori chiusi nelle lacrime» (μικροὺς πόνους κλεισμένους μέσ'τά δάκρυα) ed il titolo del libro.

Conclusione

Il lavoro è cominciato da un'intuizione colta tra le pagine di Mario Petrucciani, allievo e poi successore alla cattedra romana del poeta toscano-alessandrino. Vi si leggeva quel legame, indicato in apertura tra l'espressione del necrologio pascoliano 'anima nuda', e la definizione, ormai manualistica, della prima poetica ungarettiana come 'parola nuda'. Ulteriore e più esplicita conferma di ciò si trova assai presto, e precisamente in una delle tre poesie datate 'Mariano 29 giugno 1916', ovvero *Peso* (vv. 5-7): «Ma ben sola e ben nuda / senza miraggio / porto la mia anima», dove il riferimento al deserto egiziano è palestinese. E d'altronde altri avevano già certificato che il sistema dei rimandi interni è particolarmente gratificante per il lettore attento di Ungaretti⁸⁴. Anche il nesso metrico tra poesia e prosa, oggetto della prima parte del contributo, insisteva su una base critica già assodata⁸⁵. Qui si

⁸¹ TP (2009), pp. 271-272. Apparato delle varianti e commento nel Meridiano sono di Giulia Radin, rispettivamente in TP (2009), 666-667 e 1017-1019. Pubblicata il 19 aprile 1944 dapprima come testo complessivo col titolo *Poesia* e con un'introduzione, poi soppressa, nel volumetto *Piccola Roma* con cinquanta disegni di Orfeo Tamburi, diviene testo autonomo col titolo *Non accadrà* nel numero speciale del dicembre 1945 della rivista bolognese di Luciano Anceschi «Questi giorni», per trovare l'assetto definitivo in «Sicilia del popolo» (1° gennaio 1948). Da questa versione compaiono il verso «Tragica Patria, l'insegnasti prodiga», mentre «Tu, universale Patria» si sdoppia in «Patria stanca delle anime, / Succederà, universale Patria» (espunto nella fiorentina «Rassegna», febbraio 1946, con titolo *Non accadrà?*) e «Speranza, fiore, canto». Nelle carte Anceschi compaiono le varianti «Amore, amore, canto» (19 novembre 1945) e «Amore, che fiorivi» (3 dicembre 1945).

⁸² Meriterebbe uno studio a sé la coincidenza che vede cadere dalla redazione di «Questi giorni», così come da una bozza proposta dall'on. Bastianetto dell'art. 11 della Costituzione italiana – pubblicata contemporaneamente alla *ne varietur* – il riferimento all'Europa («All'Europa preclare / che con pazienza strenua costitutivi»).

⁸³ Cfr. Petrucciani (1993), p. 38-39; TP (2009), p. 272.

⁸⁴ Cfr. Giachery (1988), pp. 88-89.

⁸⁵ «La prosa di Ungaretti tende reiteratamente alla condizione della poesia per la sua carica visionaria e il connaturato impulso ritmico, anche quando [...] parte da presupposti critici». Unitamente all'analisi

è voluto rintracciare questi aspetti a partire da quel breve e semiconosciuto testo di Ungà esordiente, che parlava tanto di Pascoli quanto di sé⁸⁶, lungo l'opera di una vita, privilegiando gli inizi e la lunga fase finale, quella del ritorno. Ad altri il compito di verificarne il frutto.

Infine due suggestioni che provengono dalla tradizione biblico-liturgica. La prima, in *incipit* del necrologio, si ravvisa nel motto tratto dalla Vulgata, *psallite domino* (ψάλλω), che risuona dal Salmo, quasi una prolessi che conduce dal periodo *maudit*-nietzschiano in Egitto⁸⁷ alla conversione/ritorno nella Settimana Santa del 1928 a Subiaco⁸⁸. La seconda si legge in *explicit*, dove si scongiura in Pascoli – col medesimo contrasto tra vita e scrittura – ogni «pensiero carnale» (ἐπιθυμῖα σαρκικὴ), eco al plurale petrino «pensieri carnali» (σαρκικῶν ἐπιθυμιῶν: 1Pt 2, 11).⁸⁹

Come Rebay aveva già chiosato⁹⁰, in Ungaretti il «tempo africano» è maturato in molteplici ambiti «come sottoterra un seme»⁹¹, dal diario di viaggio alla prosa lirica, dalla critica alla poesia, scendendo nel *Porto Sepolto* e partecipando al *Sentimento del Tempo*, penetrando nel *Dolore* ed unendosi ai *Cori*, per spingersi (e tornare) sino alla *Croazia Segreta*. Ed è ancora lungi dall'aver esaurito i suoi frutti per noi lettori.

Pier Paolo Pavarotti
Liceo Mario Allegretti – Vignola (Mo)
pierpaolo.pavarotti@iisparadisi.istruzioneer.it

dell'originaria composizione in forma di prosa di quella già citata autobiografia poetica che è *Monologhetto*, così si legge in Cambon (1976), pp. 138-157 (*specim* 138-140).

⁸⁶ Cfr. Petrucciani (1993), p. 47.

⁸⁷ Si veda in merito la prosa autobiografica (dal Fondo Papini) *Dieci anni*, raccolta ora nella sezione *Prime prose e prose liriche ritrovate* in TP (2009), pp. 551-555.

⁸⁸ Cfr. Pasolini (1960), pp. 360-369. Il saggio è datato in calce 1948-1951.

⁸⁹ Pur senza considerare la parola-mito 'innocenza', 'purezza' compare in *Accadrà?* e in *Soliloquio*.

⁹⁰ Cfr. Rebay (1979), p. 48.

⁹¹ I versi in questione (vv. 3-4) sono tratti dal frammento *Silenzio* (datato in cartolina a Papini 12 luglio 1916), inserito in *Nuove Ritrovate* tra gli *Abbozzi manoscritti editi post mortem* e raccolto in TP (2009), p. 464.

Riferimenti bibliografici

Allegria (1982)

Giuseppe Ungaretti, *L'Allegria*, edizione critica a cura di C. Maggi Romano, Milano, Mondadori, 1982

AU (1969)

Annalisa Cima, *Allegria di Ungaretti, tre poesie inedite, una prosa rara e dodici fotografie di Ugo Mulas*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1969

CA (1977)

Concordanze dell'Allegria di Giuseppe Ungaretti, a cura di E. Chierici-E. Paradisi, Firenze, Bulzoni, 1977

Cambon (1976)

Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976

CR (1969)

Croazia segreta, con la traduzione di D. Ivanišević, uno studio di L. Piccioni e quattro acqueforti di P. Dorazio, Roma, Grafica Romero, 1969

CU (1993)

Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti, a cura di G. Savoca, Firenze, Leo S. Olschki, 1993

Cupo (2012)

Rosy Cupo, *Proposta di edizione critica de L'Allegria*, Tesi di dottorato, Venezia, Università Cà Foscari, 2012

<<http://dspace.unive.it/handle/10579/1225?show=full>>

De Robertis (1980)

Domenico De Robertis, *Per l'edizione critica del «Dolore» di Giuseppe Ungaretti* in «Studi di Filologia Italiana», XXXVIII (1980), pp. 309-323

Giachery (1988)

Emerico Giachery, *Nostro Ungaretti*, Roma, Edizioni Studium, 1988

«Grammata» (1912)

«Grammata», numero 12, volume 1, gennaio 1912

LB (2017)

Giuseppe Ungaretti, *Lettere a Bruna*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 2017

Paccagnini (2003)

Ermanno Paccagnini, *Ungaretti: Cerco un paese innocente* in Pietro Baroni (a cura di), *Giuseppe Ungaretti: Cerco un paese innocente. Atti del Convegno I Colloqui Fiorentini, Firenze, 17-19 febbraio 2003*, Ravenna, Itaca, 2003

Pasolini (1960)

Pier Paolo Pasolini, *Un poeta e Dio* in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 350-369 [già in «Itinerari», V, 27-28 (agosto-ottobre 1957), pp. 209-224; ora anche in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. I, pp. 1092-1113]

Pavarotti (2017a)

Pier Paolo Pavarotti, *Inedito parallelo esilio: a margine di alcune poesie giovanili di Ungaretti e Borges* in «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXIX (2-2017), pp. 147-166

Pavarotti (2017b)

Pier Paolo Pavarotti, *(Dis)identificazione di una donna: a margine delle ultime poesie di Ungaretti ed un saggio di Glauco Cambon* in «Studi novecenteschi», XLIV, 1 (2017), pp. 39-51

Petruciani (1990)

Mario Petruciani, *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993

Rebay (1979)

Luciano Rebay, *Ungaretti: Gli Scritti Egiziani 1909-1912* in Carlo Bo-Mario Petruciani-Marta Bruscia-Maria Clotilde Angelini-Enzo Cardone-Diego Rossi (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale su Giuseppe Ungaretti, Urbino, 3-6 ottobre 1979*, Urbino, Quattroventi, 1981, vol. I, pp. 33-60

Rebay (1997)

Luciano Rebay, *Ungaretti e Marguerite Audoux* in Alexandra Zingone (a cura di), *Nouveau cahier de route. Atti del Seminario Internazionale di Studi, Roma, 7-8 maggio 1997*, Firenze, Passigli, 2000, pp. 5-21

Sentimento del Tempo (1988)

Giuseppe Ungaretti, *Sentimento del Tempo*, edizione critica a cura di R. Angelica-C. Maggi Romano, Milano, Mondadori, 1988

SI (1974)

Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono-L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974

Spezzani (1966)

Pietro Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino a «Sentimento del Tempo»* in Gianfranco Folena (a cura di), *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 91-117

TP (2009)

Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2009

VL (2000)

Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000

This short paper, moving from the Incipit of an almost unknown youth obit prose devoted in modern Greek to Giovanni Pascoli by Giuseppe Ungaretti, tracks down the scattering of two items thereof along the poetry writings of the egyptian-italian poet: the particular seven syllable line with a dactylic-trochee rhythm (–UU –U –U) and words' combination Canto and Patria (both in nominal-verbal declension). A wide research has been spread by the concordances, taking handwritten and printed variants in account from critical and authoritative editions. The interesting results bring to the egyptian and desartic background of the poet and are related moreover both to the early and last phase of his poetry, underlining and reaffirming the relevance of the youth works for the whole production.

Parole-chiave: Ungaretti; Pascoli; neogreco; canto e patria; metrica.

Beatrice Fazio, *Cento doppi. I primi pensieri dello Zibaldone*

A lungo la tradizione critica degli studi leopardiani ha cercato una formula che fosse adatta a definire lo *Zibaldone* di pensieri. Tra le varie proposte che si sono fatte largo, negli anni, nelle ricerche condotte dagli studiosi di Leopardi, mi sembra che valga la pena citarne almeno due. La prima è stata avanzata da Gianfranco Contini nel 1988. Per Contini, i pensieri annotati da Leopardi all'interno dello *Zibaldone*, iniziati a Recanati nel 1817 e conclusi a Firenze nel 1832, erano la *pièce maîtresse* di un «diario meramente interno e mentale»⁹². Con l'apposizione sistematica della data dal pensiero numero cento in poi e la compilazione del primo indice nel 1820, il magazzino di riflessioni e appunti assume un aspetto progressivamente più definito.

Dalla critica più recente proviene invece la definizione dello *Zibaldone* come ipertesto⁹³. Considerare lo *Zibaldone* come ipertesto guida il lettore in un percorso fatto di pensieri interconnessi, associazioni di idee, citazioni da altri autori, insomma lo aiuta a navigare in una rete informativa che presuppone una molteplicità di accessi possibili. Difatti, per leggere lo *Zibaldone* si può sia scegliere un percorso sequenziale e quindi procedere in senso diacronico, seguendo anno per anno l'evoluzione del pensiero leopardiano, sia adottare un approccio tematico, isolando un lemma (ad esempio, «natura») o una famiglia di lemmi affini da analizzare («natura», «antichità», «illusioni»), sia combinare concetti diversi appartenenti a campi d'indagine apparentemente distanti fra loro. Quest'ultima possibilità deriva dalla proprietà che le idee hanno di mantenere rapporti di interdipendenza semantica ed epistemologica, e quindi di associarsi tra loro e dare luogo a una visione d'insieme del sistema filosofico leopardiano⁹⁴.

⁹²er le citazioni dalle opere leopardiane, il riferimento è all'edizione Felici-Trevi, da qui in poi sempre Leopardi (2013). Fra parentesi in alcuni luoghi del testo e nelle note si usa la dicitura abbreviata *Zib.* per i pensieri dello *Zibaldone*.

Contini (1988). La scrittura in forma diaristica è adottata anche per la composizione di alcune memorie di materia amorosa. Sull'argomento torneremo nel secondo paragrafo.

⁹³ Muñiz Muñiz (2013).

⁹⁴ Il principio di continuità delle idee, derivato dal sensismo, era stato formulato da Destutt de Tracy, sulle tracce di Locke, e nello *Zibaldone* è indicato come il fondamento del progresso delle cognizioni umane, giacché «consiste nel conoscere che un'idea ne contiene un'altra [...] e questa un'altra ec.» (*Zib.* 1235, 28 giugno 1821). Più volte è stato ricordato dalla critica che il sistema filosofico di Leopardi è un sistema di categorie binarie. Fra le suddette categorie, il binomio più influente e diffuso è quello natura/ragione. Dall'opposizione fra la natura e la ragione si sviluppano altre contrapposizioni dominanti: antico/moderno, illusioni/vero, felicità/infelicità, per citarne alcune.

A prescindere dal criterio di lettura, la singolarità dell'ipertesto *Zibaldone* risiede anche nell'impiego di una cifra temporale precisa da dare alla narrazione. Nel tempo del racconto convergono il tempo soggettivo dell'io, che procede per combinazioni e processi ricorsivi, e il tempo oggettivo della scrittura privata, scandito dalla data. Sull'argomento corre in aiuto una terza proposta critica offerta da Fabiana Cacciapuoti nel saggio *Dentro lo Zibaldone: il tempo circolare della scrittura di Leopardi*⁹⁵. Il 'tempo' per Leopardi è nient'altro che un «accidente delle cose», cioè un modo per considerare la durata delle cose stesse (la chiama «durazione»)⁹⁶. Quasi un secolo prima delle teorie di Henry Bergson sul concetto di tempo come durata, Leopardi ci spiega che il solo luogo dove tempo e spazio esistono di per sé è la nostra mente⁹⁷. La durata interiore dell'io è l'autentica temporalità dello *Zibaldone*. La circolarità quindi, prima ancora di materializzarsi nella scrittura, è una caratteristica della mente leopardiana che torna costantemente a quanto ha già espresso e che ragiona sul passato per cercare le radici delle cambiamenti del presente⁹⁸. Per Cacciapuoti, il tempo della scrittura è scaturito dall'essenza stessa della forma diaristica e la circolarità delle idee sfocia nel duplice intento di datare e indicizzare i pensieri⁹⁹. Apparentemente, questa sembrerebbe l'ipotesi più percorribile, considerato che è l'autore a plasmare la struttura organica della raccolta. Tuttavia, seguendo un percorso meno sequenziale, sembra che la circolarità delle idee non si limiti soltanto allo *Zibaldone*, ma si dilata, ed espandendosi, include gli altri testi della produzione. Dall'analisi dello *Zibaldone* della prima fase, cioè quella compresa tra

⁹⁵ Cacciapuoti (2010).

⁹⁶ Entrambe le citazioni risalgono a un passo dello *Zib.* scritto a Recanati: «Il tempo non è una cosa. Esso è uno accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla; è uno accidente di questa esistenza; o piuttosto è una nostra idea, una parola. La durata delle cose che sono, è il tempo [...] La conclusione si è che tempo e spazio non sono in sostanza altro che idee, anzi nomi. E quelle innumerevoli e immense quistioni agitate dalla origine della metafisica in qua, dai primi metafisici d'ogni secolo, circa il tempo e lo spazio, non sono che logomachie, nate da malintesi, e da poca chiarezza d'idee e poca facoltà di analizzare il nostro intelletto, che è il solo luogo dove il tempo e lo spazio, come tante altre cose astratte, esistano indipendentemente e per se medesimi, e sian qualche cosa» (*Zib.* 4233, 14 dicembre 1826).

⁹⁷ Il passo dello *Zib.* riportato di sopra si lega a quanto detto da Bergson: «Al di fuor di me, nello spazio, c'è un'unica posizione della lancetta e del pendolo, perché delle posizioni passate non resta nulla. Dentro di me si svolge un processo di organizzazione e di mutua penetrazione di fatti di coscienza, che costituisce la vera durata» (Cfr. Pessina, 1995).

⁹⁸ Nello *Zib.*, il tempo assume i tratti di una macrocategoria storica composta principalmente da due sottocategorie, il tempo antico e il tempo moderno, intese come epoche contrapposte.

⁹⁹ *Zib.* 4295 (14 ottobre 1827): «Fin qui si stende l'Indice di questo zibaldone di Pensieri cominciato agli 11 Luglio, e finito ai 14 Ottobre 1827 in Firenze». Oltre all'*Indice del mio Zibaldone di Pensieri* del '27 (che si stende dal pensiero numero uno al numero 4295), di mano leopardiana abbiamo anche l'inventario proposto nelle *Polizze a parte*, fra cui quelle non richiamate nell'*Indice* del '27, e l'indice parziale dei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*.

La datazione dei pensieri ha inizio l'8 gennaio del '20 a Recanati e si conclude il 4 dicembre del '32 a Firenze. La distribuzione dei pensieri si presenta diacronicamente stratificata. La sezione incipitaria dello *Zib.* corrisponde ai primi cento pensieri, annotati fra il luglio-agosto del '17 e il gennaio del '20. Segue il cospicuo corpo centrale compreso tra il '20 e il '27, con più di duemila pensieri nel biennio '20-'21. Nel '22 Leopardi è a Roma e la scrittura diventa meno assidua. L'annotazione intensa riprende nel '23 a Recanati, ma subisce un altro calo nel '24, anno che coincide con il lavoro sulle *Operette morali*. La fase finale è ascritta al periodo che va dal '27 al '32.

l'estate del 1817 e l'8 gennaio 1820 ed esente dalla datazione, è emerso che l'adozione di un metodo capillare nell'organizzazione dei pensieri non è soltanto la conseguenza di una volontà meramente progettuale ma anche l'esito inevitabile di una mutazione gnoseologica *tout court*. Non è un caso che alcune considerazioni racchiuse in quei primi cento pensieri tornino rievocate nelle ultime pagine del diario, con un meccanismo circolare che procede a ritroso e che evoca per via negativa la rassegnazione finale di Leopardi nel vedere verificata «la regola generale» del mondo¹⁰⁰.

La prima parte è dedicata all'analisi degli abbozzi poetici disseminati nei primi cento pensieri dello *Zibaldone*, inclusi poi negli indici analitici sotto la nomenclatura di *Appunti poetici* nell'edizione Binni-Ghidetti del 1969 e di *Abbozzi poetici* nell'edizione di Pacella nel 1991. L'alternanza tra la scelta stilistica dell'abbozzo e quella dell'appunto è in collegamento con il passaggio graduale dalla condizione idillica di partenza alla dissoluzione di tale prospettiva, sancita dalla conversione filosofica.

Nel secondo paragrafo, si indagano più a fondo le dinamiche che hanno condotto alla *mutazione totale* del 1819. Il pensiero numero cento inaugura la datazione sistematica delle carte zibaldoniche e ha per oggetto una riflessione sugli effetti negativi della *cognizione* a discapito delle illusioni. La coincidenza di questi due fattori, quello filosofico e quello relativo alla progettualità dell'opera, ha attivato un percorso a ritroso nei pensieri per cercare di individuare le trame nascoste che hanno portato alla *mutazione totale* e che hanno influenzato l'assetto generale dell'opera.

Il terzo paragrafo si lega al precedente per le considerazioni sui valori religiosi della «pazienza» e della «speranza» e approfondisce il rapporto che intercorre fra la ragione leopardiana e la rivelazione cristiana, integrando la lettura del *Saggio* di Lamennais.

La luna e gli spettri.

Accade spesso all'inizio dello *Zibaldone* di imbattersi in annotazioni sparse e apparentemente disordinate, nelle quali coesistono, in varia misura, riflessioni estetico-letterarie, ragionamenti filosofici, aforismi, favole antiche, abbozzi, citazioni da autori classici. Alla genesi del progetto c'è, potremmo dire (col rischio di incorrere in qualche banalità), l'urgenza del dialogo intimo di Leopardi con se stesso, senza ambizioni editoriali ben definite. Lo *Zibaldone* è un grande laboratorio di idee, un'officina 'pensante', una raccolta che non è destinata a diventare un'opera a sé stante ma il progetto per diverse opere possibili. Per questa e altre ragioni, lo *Zibaldone* si discosta dal concetto di libro in senso moderno, ma anche da quello di «dizionario», come Leopardi lo aveva definito in una lettera indirizzata ad Antonio Stella. Il 13 settembre 1826 scrive all'editore da Bologna:

Quanto al Dizionario filosofico, le scrissi che io aveva pronti i materiali, *com'è vero; ma lo stile ch'è la cosa più faticosa, ci manca affatto, giacché sono gittati sulla carta con parole e frasi appena intellegibili, se non a me solo. E di più sono sparsi in più migliaia di pagine, contenenti i miei pensieri [...]*¹⁰¹

¹⁰⁰ *Zib.* 4525-26, 4 dicembre 1832.

¹⁰¹ Leopardi (2013), p. 1329.

I materiali sono difficili da districare, potenzialmente ingigantiti dalla suddivisione in numeri, indici, e infine ulteriormente spartiti nelle *Polizzine*. Sembrava quasi un ostacolo insormontabile per Leopardi riordinare l'immenso 'scartafaccio' che, stando a una testimonianza dell'amico Louis De Sinner, l'autore portava ossessivamente con sé come fosse un incunabolo da custodire, ampliare e riordinare¹⁰². Benché lo stile, spiega nella lettera, manchi effettivamente in quei pensieri 'gettati' sulla carta senza lavoro di lima, la scrittura dello *Zibaldone* non è per forza immediata come tendono a sottolineare alcuni critici, ma comunque lontana da un'attenta cura formale. Difatti, è Leopardi stesso a precisare che i pensieri sono scritti *currenti calamo*:

Trovata la parola in qualunque lingua, siccome ne sappiamo il significato chiaro e già noto per l'uso altrui, così la nostra idea ne prende chiarezza e stabilità e consistenza e ci rimane ben definita e fissa nella mente, e ben determinata e circoscritta. Cosa ch'io ho provato molte volte, e si vede in questi stessi pensieri scritti a penna corrente, dove ho fissato le mie idee con parole greche, francesi, latine, secondo che mi rispondevano più precisamente alla cosa e mi venivano più presto trovate. Perché un'idea senza parola o modo di esprimerla ci sfugge, o ci erra nel pensiero, come indefinita e mal nota a noi medesimi che l'abbiamo concepita. Colla parola prende corpo, e quasi forma visibile e sensibile e circoscritta¹⁰³.

I pensieri «scritti a penna corrente» testimoniano l'andamento di una meditazione sciolta, spesso dirottata al di fuori dei presupposti iniziali per via della circolarità intrinseca al ragionamento e dell'intreccio di diversi ambiti concettuali. A questo proposito, modellare i vocaboli di una lingua—anche i vocaboli stranieri—serve per raggiungere maggiore chiarezza ed efficacia¹⁰⁴. L'intento di fare aderire le parole alle idee rimarrà un'ossessione costante per Leopardi, più volte espressa nel corso dello *Zibaldone*, e corrisponde ai dettami di una ricerca che ogni scrittore, pensatore e filosofo deve perseguire, in difesa della *proprietà* delle parole stesse. La proprietà che hanno le parole di rimandare a un significato e, allo stesso tempo, di corredare tale significato di «immagini accessorie», è ciò che le rende dissimili dai termini, che invece circoscrivono l'idea, matematizzano il pensiero, raffreddano la lingua degli scrittori¹⁰⁵.

Nella primissima fase della scrittura zibaldonica, l'intenzione di prendere appunti coincide con la necessità di fissare su carta le dinamiche del ragionamento, lontana dall'esigenza di dare corpo a un vero e proprio *Dizionario filosofico*. La frammentarietà è la cifra distintiva dei primi cento pensieri come degli ultimi cento, cioè quelli compresi nell'arco temporale che va dal 1828 al 1832, quando la scrittura diventa incostante, quasi rarefatta. Da un alto, questo dato si ricollega a quanto detto nella premessa sul tempo

¹⁰² Nel 1830, Louis de Sinner, filologo e amico del poeta, esamina con l'autore l'immenso repertorio dello *Zibaldone* che conteneva più di 4000 pagine, con l'intento di pubblicare alcune parti. Poi però, anche per la scarsa convinzione dell'autore, il progetto svanì (cfr. Genetelli, 2016, pp. 77-79 e Benucci, 2014, p. 177).

¹⁰³ *Zib.* 95. Corsivo nostro, eccetto che per «fissato». Qui come altrove, l'uso del corsivo serve per esigenze di analisi testuale.

¹⁰⁴ Sull'utilità dei vocaboli stranieri nell'ambito di una prospettiva europea della letteratura, si veda Sinopoli (1999), p. 28 e sgg.

¹⁰⁵ Sulla proprietà delle parole, cfr. *Zib.* 110, 863, 1141 e 1481.

circolare della scrittura, dall'altro, però, non pregiudica l'evoluzione dei pensieri in una direzione ben lontana dal frammento¹⁰⁶.

Agli albori del progetto, lo *Zibaldone* si situa a metà strada fra una miscellanea di appunti e un laboratorio poetico. Secondo Luciano Anceschi, è nelle prime pagine dello *Zibaldone* che nasce un connubio evidente fra poesia e poetica¹⁰⁷. Molti degli abbozzi poetici richiamati nell'indice dell'edizione di Pacella precedono e accompagnano la composizione degli idilli. In qualche modo, gli abbozzi fanno da corollario alla poesia. Evidentemente Leopardi immagina lo *Zibaldone* 'dell'inizio' come una sorta di apparato critico globale: offre la possibilità di osservare l'incubazione di alcune immagini poetiche dominanti (la natura, il canto, la quiete e la solitudine) e può essere adottato a margine dei componimenti in versi per dotarli di spiegazioni più profonde (il principio di imitazione della natura, la forza evocativa di alcune parole, l'importanza dello stile).

Nell'estate del 1817 Leopardi annota il primo pensiero dello *Zibaldone*: «Palazzo bello. Cane di notte dal casolare, al passar del *viandante*»¹⁰⁸. La nota introduttiva funge da breve didascalia per il componimento lirico che segue. I versi cominciano:

*Era la luna nel cortile, un lato
Tutto ne illuminava, e discendea
Sopra il contiguo lato obliquo un raggio...
Nella (dalla) maestra via s'udiva il carro
Del passegger, che stritolando i sassi,
Mandava un suon, cui precedea da lungi
Il tintinnio de' mobili sonagli.*

Lo scenario complessivo è invaso dalla luce lunare e qualificato dagli elementi sonori — il carro che avanza, la pressa delle ruote sul selciato, il tintinnio argentino dei sonagli. Segue poi la favola da Aviano e poco dopo inizia il brano «Il brutto come tutto il resto deve star nel suo luogo».

Il contesto proposto in apertura è quello di un paesaggio notturno descritto nei suoi tratti essenziali: l'idea del bello, la quiete, il passaggio di una figura umana vagamente delineata. A poca distanza Leopardi scrive altri due abbozzi poetici:

*Sentia del carro risuanar le valli
D'agricoltori ec.
(Zib. 3)*

*Vedendo meco viaggiar la luna.
(Zib. 23)*

¹⁰⁶ Si vedano, ad esempio, due mini-trattati, l'uno sulla legge e le forme di governo, l'altro sulla lingua degli scrittori, rispettivamente in *Zib.* 543-579 (22-29 gennaio 1821) e *Zib.* 724-783 (8-14 marzo 1821).

¹⁰⁷ Nel 1817, Leopardi ha già consapevolezza di quelle che diverranno le immagini poetiche costanti nei *Canti* (cfr. Anceschi, 1992).

¹⁰⁸ Corsivo nostro.

I tre abbozzi sorgono nell'ambito delle riflessioni estetiche sulla poesia e sulla letteratura in generale. Nelle pagine successive a «Era la luna nel cortile ec.», Leopardi fa alcune dichiarazioni epigrammatiche che riguardano l'importanza dell'imitazione della natura (la sola che produce il diletto, che è il fine proprio della poesia, e la meraviglia, *Zib.* 6) e gli effetti negativi dell'arte quando essa è sopraffatta dall'eccesso di ragione (*Zib.* 14-21). Sul piano autobiografico, sono questi gli anni in cui la residenza stabile a Recanati acuisce l'orribile malinconia di un'esistenza noiosa e sacrificata¹⁰⁹. Il fatto che tutti e tre gli abbozzi abbiano come denominatore comune il tema del viaggio, inteso nel senso del passaggio di un carro (*Zib.* 1 e 3) o metaforicamente come il cammino del poeta scortato dalla luna (*Zib.* 23), non è soltanto la spia dell'effetto benefico di quelle immagini vaghe e indefinite, ma assume una valenza più ampia nel romanzo familiare del giovane Leopardi.

Restando nel tracciato dell'analisi sugli abbozzi poetici, accanto alla suggestione che scaturisce *naturalmente* dalle immagini campestri e dal fascino sensoriale del suono, la luna inaugura la sua presenza scenica, che si snoda in più atti dalla genesi all'epilogo dei *Canti*¹¹⁰. La luna è qualcosa di più dell'incarnazione del notturno poetico, è la guida di un viaggio che sovrasta l'esperienza dei versi e investe molteplici livelli di espressione. Partiamo da uno dei numerosi appunti filologici, scaturito molto probabilmente dalla lettura del *Lexicon* latino di Forcellini:

Altra prova. I nomi delle cose che sogliono esser denominate prima d'ogni altra in qualsivoglia lingua, nel latino, se bene osserverete, sono o monosillabi, o tali che facilmente se ne scuopre una radice di non più che una sillaba. Segno evidente di conservata antichità, e questa remotissima e primitiva¹¹¹. Non così, o non si spesso in greco, dove sovente i detti nomi non sono monosillabi, né se ne può trarre una radice monosillaba. Dies ἡμέρα, vir ἀνήρ, sol ἥλιος, lun-a σελήνη ec. [...] Ma questa medesima è un'altra prova anche più materiale che la lingua latina fosse più tenace della sua antichità¹¹².

La riflessione nasce in ambito linguistico ma è fondamentale per l'apparato filosofico di Leopardi. Nella polarità ideologica fra antico-natura e moderno-ragione, la luna si situa inevitabilmente nel primo gruppo, richiamando all'antichità per la «tenacia» nell'aver conservato le proprietà linguistiche affidategli in origine. La tenacia è una qualità propria degli uomini antichi e s'insinua profondamente nella psiche autoriale, prendendo le forme della «speranza riposata» e paziente di stampo religioso¹¹³. Lo stato di quiete indisturbata e di salde speranze coincide per Leopardi con l'età della giovinezza, ossia con quel momento biologico che somiglia in tutto con il mondo dell'antichità. La crisi per la rottura di questo equilibrio è solo apparentemente ascrivibile a una data precisa, ossia il 1819, l'anno della mutazione totale. Ma su questo aspetto torneremo più avanti.

¹⁰⁹ Fra i numerosi luoghi dell'*Epistolario* da citare a questo proposito, il caso esemplare è sicuramente la lettera che Leopardi indirizza a Pietro Giordani il 30 aprile del 1817 (cfr. Leopardi, 2013, pp. 1140-1144).

¹¹⁰ Sulla distinzione fra il suono, assimilato al canto, e l'armonia, si veda *Zib.* 155-156 (6 luglio 1820).

¹¹¹ Corsivo nostro.

¹¹² *Zib.* 2385 (22 febbraio 1822).

¹¹³ *Zib.* 76. Sulla speranza, si veda *Zib.* 162 (10 luglio 1820), *Zib.* 172-77 nell'ambito della teoria del piacere (12-23 luglio 1820) e *Zib.* 183 (23 luglio 1820): «La speranza non abbandona mai l'uomo in quanto alla natura. Bensì in quanto alla ragione».

Riprendiamo l'abbozzo «Vedendo meco viaggiar la luna» (*Zib.* 23) e cerchiamo di ricomporre la mappa di un viaggio che coinvolge lo *Zibaldone* e va oltre le avventure idilliche. Nell'idillio *Alla luna* (1819), l'Ideale-luna è ancora sospeso in un tempo favoloso («e tu pendevi [...] siccome or fai», vv.4-5). La successione di rimembranze prodotte dalla lanterna magica «giova» (v. 10) al poeta assorto nel ricordo di un preciso momento del passato. I versi sono spesso accorpati al pensiero sugli anniversari (*Zib.*60), nel quale Leopardi allude alle sensazioni positive dell'attesa di una festività o di una precisa ricorrenza e alla consolazione di rivivere periodicamente quell'«amabile illusione»¹¹⁴. Tuttavia, l'allusione all'anniversario non può oscurare il ritmo generale dell'idillio, che è effettivamente una trenodia sulla propria condizione antica¹¹⁵. La luna tenta un salvataggio *in extremis* destando il ricordo di alcune immagini, che sebbene atteso con «indicibile affetto», si dissolve come un'ombra vana nella realtà presente ingombra di nubi scure e minacciose¹¹⁶.

Più chiaramente nel frammento di Alceta e Melisso (col titolo *Lo spavento notturno* nei *Versi* del '26), l'Ideale-luna si palesa nell'epicentro fenomenologico di un'irreversibile caduta¹¹⁷. L'atmosfera onirica immaginata da Alceta è lo scenario di uno spettacolo orrorifico, scandito dal distacco improvviso della luna dalla parete del cielo («ed ecco all'improvviso / distaccasi la luna», vv. 5-6), dall'atterraggio del corpo ancora incandescente («e di scintille / vomitava una nebbia», vv.10-11), sino al suo graduale spegnimento («annerando a poco a poco», v. 15)¹¹⁸. Il finale, altrettanto macabro, è la constatazione di ciò che resta dopo la caduta della luna, e cioè una nicchia («vidi rimaso / come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia», vv. 17-18), lo spazio lasciato vuoto da una decapitazione.

Senza dilungarci troppo sugli aspetti stilistici già evidenziati dalla critica, è opportuno soffermarsi sul motivo della perdita. Nel frammento «Odi, Melisso», la perdita dell'Ideale-luna agghiaccia lo spettatore e genera inevitabilmente malinconia. Nella scienza dell'uomo leopardiano, la malinconia è l'«ostinato nero orrendo barbaro» sentimento proveniente dalla consapevolezza del vero, che è la diretta conseguenza del progresso filosofico e dell'incivilimento nell'epoca moderna¹¹⁹. Questa malinconia, fredda come la ragione, ha divelto la dolce, calda malinconia della giovinezza e ha assunto le caratteristiche ossessive di uno spettro. Difatti, lo spettro della malinconia compare in un altro sogno, affiancato dallo spettro del desiderio amoroso. Il sogno di «Odi, Melisso» si sovrappone al sogno dell'idillio eponimo composto tra la fine del '20 e l'inizio dell'anno successivo. Nel *Sogno*, che inevitabilmente richiama alla mente l'*Appressamento della morte*, la donna si mostra in forma di simulacro e incarna il desiderio amoroso oramai estinto dal fantasma dell'oblio¹²⁰.

¹¹⁴ *Pensieri*, XIII, in Leopardi (2013), p. 630.

¹¹⁵ Già nell'*Infinito* emerge questa condizione (cfr. Maccioni, 2014).

¹¹⁶ Le 'ombre' tornano anche nei pensieri sugli anniversari, sia in *Zib.* 60 che nei *Pensieri*, XIII.

¹¹⁷ Per un'analisi accurata sul frammento si veda D'Intino (2014).

¹¹⁸ Frammento XXXVII, in Leopardi (2013), p 211.

¹¹⁹ Sulla malinconia intesa come sentimento peculiare dell'epoca moderna si vedano i passi dello *Zib.* 76-79, 109, 233, 931-32, 1691.

¹²⁰ Ricorda l'Oblio dell'*Appressamento della morte*. Si veda anche *Del fingere poetando un sogno*, in *Argomenti e abbozzi di poesie*, in Leopardi (2013), pp. 460-61.

Ciò che accomuna il frammento e l'idillio (che ha ben poco dell'orizzonte idillico di partenza) è la condizione atavica generata dalla perdita — la perdita dell'Ideale-luna nel frammento, la perdita della donna nell'idillio — e dalla dissoluzione di uno stato della coscienza, ossia l'età delle poetiche illusioni naturali che un tempo fondavano l'etica e l'estetica leopardiana.

In questo gioco di spettri si diramano diversi doppi. La coppia Ideale-luna è rimpiazzata dalla coppia perdita-caduta, la quale genera due fantasmi, malinconia e desiderio. La malinconia passa dallo stato di malinconia 'calda' a essere malinconia 'fredda', così anche il desiderio si articola in stadi progressivi, l'uno psicologico (dalla pulsione all'inibizione, che coincide con l'illanguidimento delle illusioni), l'altro lessicale (dalla fiamma al ghiaccio)¹²¹.

Il motivo della perdita-caduta si inverte nel *Tramonto della luna*, posto a chiusura dei *Canti*. Prima di giungere al componimento conclusivo, ritorniamo all'abbozzo in *Zib.* 1, quando la luce selenica discendeva con ariosa musicalità a illuminare il cortile. Lo stesso raggio riappare non a caso nell'ultimo degli idilli, *La vita solitaria* (della seconda metà del '21, di poco successiva al *Sogno*), che è un'ermetica congerie di trame poetiche — o piuttosto, della loro definitiva dissolvenza — e messaggi filosofici. Dal confronto fra *Zib.* 1

*Era la luna nel cortile, un lato
Tutto ne illuminava, e discendea
Sopra il contiguo lato obliquo un raggio...*

e la quarta strofa della *Vita solitaria* (vv. 70-81)

*O cara luna, al cui tranquillo raggio
danzan le lepri nelle selve; e duolsi
alla mattina il cacciatore, che trova
l'orme intricate e false, e dai covili
error vario lo svia; salve, o benigna
delle notti reina. Infesto scende
il raggio tuo fra macchie e balze o dentro
a deserti edifici, in su l'acciaro
del pallido ladron ch'a teso orecchio
il fragor delle ruote e de' cavalli
da lungi osserva o il calpestio de' piedi
su la tacita via [...]*

emerge chiaramente che il tono apologetico dell'inizio è stato mutato di segno.

Il raggio della luna ora scende «infesto» — cioè 'molesto', più che semplicemente 'avverso', perché scopre il male senza discrezioni — e svela il campo d'azione di lugubri spettacoli

¹²¹ L'interpretazione è sciolta da qualsiasi lettura psicanalitica. Per la malinconia calda e dolce vd. *Diario del primo amore*, in Leopardi (2013), p. 1097, e *Zib.* 143, 170 e 3310. La «fiamma» e la «pulsione» riferite al desiderio amoroso sono in *Diario del primo amore, ibid.*, pp. 1098-99. Per i luoghi testuali nei quali compaiono «ghiaccio», «agghiacciare» e derivati anche intesi come 'pietrificare', oltre al frammento e agli idilli sopra citati, si vedano *Zib.* 3838, riferito alla vita nella società presente; *Zib.* 3154-55, 3387, 4038, sull'immaginazione e le illusioni; *Zib.* 3315 sull'egoismo; *Zib.* 1839 sulle qualità richieste al vero filosofo.

cittadini (il ladro e il «drudo vil» del v. 87)¹²². La cifra distintiva della *Vita solitaria* è dunque la dissoluzione dell'avventura idillica. Nella seconda strofa, Leopardi passa in rassegna i *loci* tematico-concettuali che hanno contraddistinto il 'viaggio' poetico sino a quel momento: le campagne, gli spazi deserti e sterminati, la «placida quiete», il viandante, la fanciulla, il canto. A chiudere emblematicamente il quadro è proprio il canto, divenuto «arguto» (letteralmente 'astuto'), cioè più intellettuale, *innaturale*.

Quindici anni più tardi, i versi del *Tramonto della luna* sanciscono l'impossibilità di una qualche allocuzione. La visione del sogno di Alceta si avvera e l'Ideale-luna si dilegua («scende la luna; e si scolora il mondo», v.12). Lo spazio circostante è avvolto da una cieca oscurità («orba la notte resta», v.15) e una cofosi generalizzata dilata l'esito di un abbandono. A questo punto, il viandante del *Tramonto* cerca di ricomporre l'unità perduta ma scopre di essere esiliato dal mondo («veramente è fatto estrano», v. 33).

Nella *Vita solitaria*, il cacciatore è sviato da un *errore*, le «orme», cioè è ingannato dal tratto-simbolo dell'intera ricerca, la lepre. Allegoricamente, la caccia è un fallimento a priori, perché una volta uccisa la lepre, il cacciatore non potrà catturarla nuovamente. È quindi indispensabile serbare l'atto della ricerca, nonostante l'esito sia fallimentare, perché essa soltanto permette di lasciarsi *illudere*. In direzione analoga, c'è la transizione compiuta dall'io per abbandonare l'antichità-giovinezza e giungere alla modernità-scoperta del vero. Di conseguenza, il viandante del *Tramonto della luna* si trova in uno stato di 'confusione autoindotta': egli cerca di recuperare l'unità perduta, uccisa dalla sua stessa ricerca, ma l'io moderno si scopre irrimediabilmente diverso dall'io antico.

L'abbozzo posto in apertura dello *Zibaldone* è in sintonia con la condizione idillica di partenza. L'esaurimento di questa prospettiva, rappresentata simbolicamente dalla sparizione dell'Ideale-luna, converge con il progressivo avanzamento di un diverso stato della coscienza. Il trapasso dallo stato antico della poesia al moderno-filosofico incide sull'assetto complessivo dello *Zibaldone*. In questa direzione, l'accurata indicizzazione delle carte in sezioni distinte non è legata a un'esigenza editoriale definita. L'aspetto dello *Zibaldone* muta in concomitanza con la trasformazione del pensiero leopardiano, che rassegnatosi all'apparizione del vero, esaurisce la spinta progettuale e conduce la scrittura su un canale diaristico, privato.

Il salto di Leucade

Le trame poetiche presenti negli abbozzi dello *Zibaldone* permettono di osservare la genesi e lo sviluppo graduale di alcuni dei filoni tematici fondamentali nella raccolta dei *Canti*. L'abbozzo poetico, inteso come un nucleo di tracce embrionali che saranno progressivamente elaborate, rientra nell'orizzonte generale di concepimento dello *Zibaldone*, che è quello proprio di un'opera pensata per accogliere frammenti. La scrittura dei pensieri esula da un tracciato lineare, si fa derivativa, volutamente disseminativa, e complica le dinamiche della speculazione leopardiana. Come accade per la memoria, la scrittura diviene

¹²² Sulla dicotomia velare/rivelare torneremo nel secondo paragrafo. Per le trame simboliche insite nella scena di caccia della *Vita solitaria*, si veda D'Intino (1999), pp. 112-131.

un momento *funzionale* e un processo ricorsivo che si adatta a oggetti di indagine differenti¹²³.

La materia autobiografica è l'intelaiatura di base per costruire gradualmente la scienza dell'uomo leopardiana¹²⁴. Dall'inizio dello *Zibaldone* (luglio-agosto '17) alla datazione sistematica delle carte (8 gennaio '20) trascorrono poco più di due anni, nell'arco dei quali nascono i primi cento pensieri. Nel pensiero numero cento, Leopardi parte dal divario estetico che differenzia gli scrittori antichi dai moderni per estendere la riflessione al piano ontologico della realtà:

[Gli scrittori antichi] descrivendo con pochi colpi, e mostrando poche parti dell'oggetto, lasciavano l'immaginazione errare nel vago e indeterminato di quelle idee fanciullesche, che nascono dall'ignoranza dell'intero [...] Dove che i moderni, determinando ogni oggetto, e mostrandone tutti i confini, son privi quasi affatto di questa emozione infinita, e invece non destano se non quella finita e circoscritta, che nasce dalla cognizione dell'oggetto intero, e non ha nulla di stravagante, ma è propria dell'età matura, che è priva di quegli'inesprimibili dilette della vaga immaginazione provati nella fanciullezza¹²⁵.

L'età matura dell'uomo fa sì che egli giunga inesorabilmente alla scoperta del vero. La constatazione 'intera', cioè completa ed esatta, dell'oggetto-realtà coincide con la *cognizione* della vanità delle cose del mondo, con l'esonero delle illusioni, insomma con il passaggio dallo stato antico allo stato moderno. La cognizione, dovuta all'apparire di frammenti di vero, scaturisce l'evento traumatico della *mutazione totale*¹²⁶.

Sul piano formale, la scrittura di questo pensiero inaugura la datazione delle carte zibaldoniche. Stando all'analisi di Cacciapuoti (2010), la tendenza a organizzare sistematicamente il materiale rientra nell'intenzione da parte di Leopardi di conferire una struttura specifica al progetto-*Zibaldone*, servendosi della formula della data e, più tardi, dell'indicizzazione. Benché la validità di questa proposta resti accettabile, emerge, contestualmente, una trama ideologica sottesa alle pagine dello *Zibaldone* che precedono l'evento del '19.

La fase erudita del giovane Leopardi coincide con uno stato di «speranza riposata» e di quiete indisturbata che ha vissuto sino ai diciassette anni. Dedito allo studio dei classici, alla filologia antica e all'erudizione «più pellegrina e recondita», Leopardi intraprende vari lavori di traduzione e prosegue l'*iter* di formazione intellettuale che aveva già dato alla luce la scrittura delle *Dissertazioni filosofiche*¹²⁷. Scrive in *Zib.* 76:

¹²³ *Zib.* 4503-4504 (10 maggio 1829): «Per molto che uno abbia letto, è ben difficile che al concepire un pensiero [...] lo attribuisca all'intelletto, all'immaginazione propria, non appartenendo che alla memoria».

¹²⁴ Sulla ricorsività della scrittura autobiografica si veda Cambi (2007). Per una prospettiva più ampia sul tema, rimando allo studio di Olney (2014). All'interno di questa raccolta saggistica, particolarmente utile risulta il contributo di Starobinski, *The Style of Autobiography*, pp. 73-83, ove si parla della narrazione di sé come autointerpretazione, e quello offerto da Gusdorf, *Conditions and Limits of Autobiography*, pp. 28-48.

¹²⁵ *Zib.* 100 (8 gennaio 1820), corsivo nostro.

¹²⁶ La prima apparizione della verità è in *Zib.* 14 «Gran verità, ma bisogna ponderarle bene. La ragione è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura». Sul significato del lemma «vero» nel *corpus* leopardiano si veda Bellucci, D'Intino, Gensini (2014), p. 157 e sgg.

¹²⁷ Leopardi (2013), p. 1144.

La somma felicità possibile dell'uomo in questo mondo, è quando egli vive quietamente nel suo stato con una speranza riposata e certa di un avvenire molto migliore, che per esser certa, e lo stato in cui vive, buono, non lo inquieti e non lo turbi coll'impazienza di goder di questo immaginato bellissimo futuro. Questo divino stato l'ho provato io di 16 e 17 anni per alcuni mesi ad intervalli, trovandomi quietamente occupato negli studi senz'altri disturbi, e colla certa e tranquilla speranza di un lietissimo avvenire¹²⁸.

La contrapposizione tra il mondo della coscienza, come sfera dei valori, governato dalla speranza 'paziente' e dalla fede nel futuro, e realtà esteriore, dominata dalla necessità e dal determinismo, è evidentemente di stampo religioso. Nell'età dell'adolescenza la certezza nei valori religiosi è ancora stabile e saldamente ancorata all'educazione rigorosa prevista dal «piano di famiglia»¹²⁹. In questa prospettiva, il metodo di lavoro è un metodo di stampo religioso, quasi ascetico — lo dimostra l'annotazione immediatamente successiva a questo pensiero sulla vita degli anacoreti —, nutrito dalla disposizione d'animo ad accettare e sopportare pazientemente i disagi, nella speranza di vedere verificate le ambizioni dell'avvenire. Sul piano formale, l'esito è l'osservanza di una metodica scrupolosa di stampo filologico-erudito.

L'impazienza si palesa non appena varcato il limite di quell'età, materializzandosi nella necessità di compiere un 'salto' nel mondo, al di fuori dell'opprimente microcosmo recanatese¹³⁰. Il «divino stato» è sconvolto anche da un altro evento, l'innamoramento per una donna ospite a casa Leopardi nel '17, pochi mesi dopo l'inizio dello *Zibaldone*. Le pagine diaristiche delle *Memorie del primo amore* racchiudono il senso di un'esperienza che si risolve in un'analisi profonda dell'individuo¹³¹. Nelle varie fasi del processo amoroso, spiega Leopardi, l'uomo conosce e fa esperienza di sé, prende coscienza delle proprie facoltà e delle debolezze, e opera uno scandaglio interiore che, in assenza di forti passioni come quella amorosa, di «bisogni» particolari o di «traumi», non potrebbe verificarsi¹³².

L'io si rassegna pure alla casistica delle inevitabili sventure che possono capitare all'innamorato:

I migliori momenti dell'amore sono quelli di una quieta e dolce malinconia, dove tu piangi e non sai di che, e quasi ti rassegni riposatamente a una sventura e non sai quale. In quel riposo la tua anima meno agitata è quasi piena, e quasi gusta la felicità [...] nell'amore, ch'è lo stato dell'anima il più ricco di piaceri e d'illusioni, la miglior parte, la più dritta strada al piacere, e a un'ombra di felicità, è il dolore¹³³.

¹²⁸ *Zib.* 76. Corsivo nostro tranne che per «occupato».

¹²⁹ Così Leopardi lo definisce nella lettera indirizzata a Monaldo dopo il tentativo di fuga da Recanati (cfr. *Epist.*, in Leopardi 2013, p. 1186)

¹³⁰ Per un'analisi sulla tentazione faustiana di Leopardi, si veda D'Intino (1998).

¹³¹ Per un approfondimento dettagliato sul materiale autobiografico e in particolare sulle *Memorie del primo amore* (da preferire alla dicitura *Diario*), si veda D'Intino, 1995. È opportuno tenere a mente che poco prima della composizione delle *Memorie*, Leopardi legge la *Vita* dell'Alfieri nella stampa del 1806. Il testo alfieriano si rivela essenziale sia per la fitta rete di corrispondenze autobiografiche che lega i due autori, sia perché rinforza l'idea dell'inefficacia di un metodo analitico-psicologico che vira verso il sentimentale romantico, in fiaccando l'immaginazione del poeta e le illusioni.

¹³² *Pensieri*, LXXXII, in Leopardi (2013), p. 643.

¹³³ *Zib.* 142 (27 giugno 1820), corsivo nostro. L'esaltazione della felicità leopardiana, alla base della quale si ravvede l'eudemonismo di stampo settecentesco, coincide con il desiderio di piacere come puro tendere senza compimento. Il desiderio della felicità quindi rimanda automaticamente al suo contrario, qui

La condizione di rassegnazione paziente (ancora il lessico della pazienza), nella quale l'Eros tende a domare i bisogni, si alterna all'impazienza di tornare all'ordine, alla consuetudine dello studio rigoroso, a una metodica di stampo religioso e perciò volutamente estranea alle pressioni affettive¹³⁴. Nell'esperienza amorosa emerge tutta l'aporia relativa allo statuto dell'oggetto amato, perché in essa non c'è altro che l'istanza al ritrovamento impossibile dello stesso oggetto che è fonte disturbante di stimoli, la donna. Dopo l'esperienza — che stando alle *Memorie* si svolge nell'arco di pochi giorni— l'io-Leopardi ne esce cambiato, tenta di ripristinare la condizione di partenza, quando l'unità non era ancora turbata dalle pulsioni, torna quindi all'ordine ma ne appura subito l'eterna monotonia. La perdita dell'oggetto amato è una perdita per l'io stesso (Freud direbbe che «l'ombra è caduta sull'Io»), uno svuotamento apparente che vira nel tentativo di provare a «racconciare» lo studio con la passione¹³⁵.

L'abbandono delle «ciarle» diaristiche delle *Memorie* coincide anche con la constatazione dell'inadeguatezza di un modello analitico-psicologico che tende ad anatomizzare il cuore, distruggendo il linguaggio della natura basato sulle illusioni (*Zib.* 17), e che rende improduttiva la poesia¹³⁶.

Ai fini del discorso sulla mutazione è importante notare che l'io-Leopardi, innamorandosi, ha compiuto un primo 'salto' al di fuori dei limiti di uno studio erudito fine a se stesso, che non ha risvolti pratici nella realtà del mondo esterno. Nel periodo successivo alla scrittura delle *Memorie*, il tentativo di ricomporre l'unità perduta rifugiandosi in uno studio quanto più rigoroso possibile coincide con la prima fase della scrittura zibaldonica, che è quasi interamente dedicata ad argomenti estetico-letterari.

Ben presto però «i furori e le smanie dell'impazienza» di fare esperienza nel mondo e di vedere realizzate le ambizioni letterarie soverchiano quella regola di vita di stampo acetico, basata sulla rinuncia alle tentazioni, sulla rassegnazione allo studio e sulla conservazione di sé al riparo dalla pericolosità del piacere¹³⁷. Scrive nello *Zibaldone*:

Io era oltremodo annoiato della vita, sull'orlo della vasca del mio giardino, e guardando l'acqua e curvandomici sopra con un certo fremito, pensava: s'io mi gittassi qui dentro, immediatamente venuto a galla mi arrampicherei sopra quest'orlo,

semplicemente indicato come dolore, ma sistematicamente è accostato al sentimento della nullità di tutte le cose. Su Leopardi e l'eudemonismo di veda Sansone (1964), pp. 133-172, e anche *Zib.* 460-61 (27 dicembre 1820).

¹³⁴ Il conforto derivato dallo studio è riscontrabile anche nella *Vita* di Alfieri: «[...] pieno traboccante il cuore di malinconia e d'amore, io mi sentiva una necessità assoluta di fortemente applicare la mente in un qualche studio».

¹³⁵ *Diario del primo amore*, in Leopardi (2013), p. 1099-1100.

¹³⁶ *Diario del primo amore*, *ibid.*, p. 1096: «Volendo pur dare qualche alleggiamento al mio cuore, e non sapendo né volendo farlo altrimenti che collo scrivere, né potendo oggi scrivere altro, tentato il verso, e trovato restio, ho scritto queste righe, anche ad oggetto di speculare minutamente le viscere dell'amore, e di poter sempre riandare appunto la prima vera entrata nel mio cuore di questa sovrana passione» e *Zib.* 714 (4 marzo 1821): «Il poeta nel colmo dell'entusiasmo della passione ec. non è poeta, cioè non è in grado di poetare. All'aspetto della natura, mentre tutta l'anima sua è occupata dall'immagine dell'infinito [...] non è capace di nulla, né di cavare nessun frutto dalle sue sensazioni».

¹³⁷ *Epist.*, in Leopardi (2013), pp. 1134-35.

e sforzandomi di uscir fuori, dopo aver temuto assai di perdere questa vita, ritornato illeso, proverei qualche istante di contento per essermi salvato e di affetto a questa vita che ora tanto disprezzo, e che allora mi parrebbe più pregevole. La tradizione intorno al salto di Leucade poteva avere per fondamento un'osservazione simile a questa¹³⁸.

Il 'salto' che Leopardi immagina di compiere presuppone il paradosso di tornare «illeso». L'allusione alla rupe di Leucade, che è il luogo esiziale per gli amanti infelici (Saffo è una di loro), annuncia l'epilogo di un'esperienza che si risolve nella caduta, la caduta mortifera nella realtà dominata dalla ragione.

L'irrimediabile frattura fra io-antico e io-moderno che costringe Leopardi a «divenir filosofo» è l'essenza della mutazione totale del '19, cioè l'accettazione di una 'morte in vita'. Non accidentalmente Leopardi allude proprio all'*Appressamento della morte* nel pensiero della mutazione («l'ultimo canto della Cantica», *Zib.* 144), riferendosi ai versi finali in cui il poeta invoca la morte. La cantica composta nel 1816 è l'approssimarsi allegorico alla rupe di Leucade che l'anima del poeta è destinata a compiere, giacché, mossa dal desiderio amoroso e dalle ambizioni terrene, si è diretta troppo in alto verso «l'eccelsa meta» causando la propria rovina¹³⁹. Nello *Zibaldone* prende le sembianze definitive della caduta sulla scena del mondo, prefigurata dalla sentenza «Oh infinita vanità del vero!» (*Zib.* 69).

A ridosso della «conversione filosofica» ed esaurita l'avventura idillica, la scrittura zibaldonica conosce il periodo di massima espansione — tra l'inizio della datazione nel '20 e la fine del '21 Leopardi annota più di duemila pensieri —, ampliando lo spettro di indagine per accogliere le riflessioni politiche e antropologico-sociali, la trattazione della teoria del piacere e l'elaborazione di un'estetica della deformità dei corpi (i «difettati» dalla nascita, come Saffo).

Per il Leopardi del '20 il mondo è il nemico della virtù e dell'eroismo, cioè le qualità incarnate dalla figura di Cristo (*Zib.* 112). Progressivamente, e al di fuori dell'ottica religiosa, il 'salto' rivela un esito più drammatico: è un salto nel nulla, il «solido nulla» della verità destinato al filosofo, prima che all'uomo comune¹⁴⁰. La filosofia è la radice del tragico perché si fonda su un sistema stabile e immutabile — la certezza della ragione — e porta alla luce la 'sovrumidità' del male. Mentre la verità risiede nella luce della *cognizione*, la scienza degli antichi si fonda invece sul mito, cioè su immagini narrative che non dovevano svelare alcuna verità, se non rivelare (nel senso di conferire alla realtà un vestigio, un'ombra) ciò che esiste in natura. Anche nel mito il senso del divenire delle cose del mondo è avvolto dal contenuto religioso, ma non si mostra stabile perché il mito trae origine dalla natura, non dalla filosofia. L'indeterminatezza del mito giudicata male dai romantici è per Leopardi la prerogativa di un sistema più ampio e generale, il sistema della natura.

La registrazione della frattura avvenuta si mostrerà ancora più evidente negli anni successivi con la scrittura delle *Operette morali*. Le rivelazioni della Luna culminano

¹³⁸ *Zib.* 82.

¹³⁹ *Appressamento della morte*, in Leopardi (2013), pp. 291-92.

¹⁴⁰ Il sentimento del nulla è esteso a tutti gli esseri viventi, tranne che ad alcune specie animali, così in *Zib.* 69: «Beati voi se le miserie vostre Non sapete. Detto p. e. a qualche animale, alle api ec.». L'appunto è poi ripreso e riarticolato nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* e nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*. Un celebre pensiero dello *Zib.* del '26 non serba risparmio per gli animali, la «*souffrance*», intesa come violenza connaturata nell'esistenza, è estesa all'intero ecosistema del giardino.

nell'enunciazione della 'rotondità' del male (*Dialogo della Terra e della Luna*), e il patto che sigla il Galantuomo col Mondo si risolve nell'apostasia di qualsiasi legge morale (*Dialogo Galantuomo e Mondo*). Dal periodo di composizione delle *Operette* in poi, la scrittura dello *Zibaldone* diviene progressivamente più rarefatta, giungendo quasi al limite della frammentarietà.

L'*Appressamento della morte* e le *Memorie del primo amore* documentano la necessità e, al contempo, l'esito fallimentare del 'salto'. La scoperta del vero conferisce alla mutazione le sembianze astratte di una morte *in absentia* che l'io-Leopardi perpetua attraverso un tipo di scrittura ricorsiva, disseminativa e soprattutto privata¹⁴¹. Questa è la scrittura dello *Zibaldone*, il diario nato dall'esperienza di una caduta.

La religione e il sistema

Il sistema leopardiano inizialmente si accorda col cristianesimo e le posizioni di Giacomo sono, nei lavori puerili, rigidamente ortodosse¹⁴². Le conseguenze esistenziali che il cristianesimo riverbera su Leopardi sono evidenti, come abbiamo visto, nell'adozione di un metodo di vita fondato sulla speranza nell'avvenire e sulla rinuncia alle tentazioni del piacere.

La polemica leopardiana contro la religione ha inizio già dalle prime pagine dello *Zibaldone*¹⁴³. Di fatto, pur rifiutandone alcuni dettami fondamentali come il rifugio metafisico nella verità rivelata e il concetto di perfettibilità dell'uomo, il sistema leopardiano non si fonda sul cristianesimo, ma offre spunti di riflessione importanti per chiarire il rapporto tra la «ragione» e la «rivelazione».

Secondo Leopardi, il cristianesimo è concepito come un rimedio messo a punto dalla ragione umana per contrastare gli effetti nocivi che essa stessa aveva prodotto (l'eccessivo progresso del sapere, l'illanguidimento delle illusioni, il disfacimento dei valori). Leopardi definisce il cristianesimo una «medicina» per un corpo malato — come lo sarà per alcuni versi la nascita della costituzione —, ossia un antidoto necessario alla corruzione della società moderna. Per motivare il processo di decadimento morale dell'uomo, Leopardi oppone al concetto di «perdita» quello di «incremento». La caduta dall'Eden ameno deriva da un incremento della ragione, inteso come desiderio di conoscenza, non dal suo decadimento nella corruzione.

¹⁴¹ La scrittura privata dello *Zib.* è spesso iscritta nella categoria del *journal intime*. Si veda il dibattito teorico sul *Journal intime*, in particolare Rousset (1986).

¹⁴² Per avere un'idea del rapporto iniziale tra Leopardi e il Cristianesimo sarà fondamentale leggere i suoi testi giovanili, almeno quelli fino al 1815, in particolar modo si vedano le *Dissertazioni filosofiche*. Inoltre si rimanda a M. CORTI, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, Bompiani, Milano 1972, e M. CARBONARA NADDEI, *L'intelligenza teoretica di Giacomo Leopardi negli scritti 1811-1812*, in *Misure critiche*, XLVIII, 1983, pp. 47-52.

¹⁴³ Cfr. *Zib.* 80: «Si può osservare che il cristianesimo, senza perciò fargli nessun torto, ha per un verso effettivamente peggiorato gli uomini [...] E infatti da quando il cristianesimo fu corrotto nei cuori, cioè presso a poco da quando divenne religione imperiale e riconosciuta per nazionale e passò in uomini posti in circostanze da esser malvagi, è incontrastabile che le scelleratezze mutaron faccia».

Senza dilungarci nel dettaglio su un esame di stampo teologico riguardo alla religione, Leopardi esamina lo spettro delle conseguenze politiche, antropologiche e sociali che il cristianesimo riflette nell'uomo.

Fra il luglio 1820 e l'autunno del 1821 il pensiero leopardiano si confronta con un'opera fondamentale per la cultura del secondo Settecento e della prima metà del XIX secolo. Si tratta del *Saggio sull'indifferenza in materia di religione* dell'abate Lamennais¹⁴⁴. Questo testo offre a Leopardi la possibilità di indagare a fondo il ruolo della religione ma, allo stesso tempo, acuisce la consapevolezza di un rigetto sostanziale dello spiritualismo del suo secolo¹⁴⁵.

L'aspetto più originale delle teorie di Lamennais è situato nella necessità di un patto fra la Chiesa e le nuove forze sociali, nell'intento di fronteggiare la crisi che il cattolicesimo soffriva nel confronto con le innovazioni del secolo dei lumi. Oltretutto, Lamennais contrastava il ritorno a una religione dogmatica e appoggiava apertamente le rivendicazioni democratiche di alcune fazioni della società¹⁴⁶.

L'abate bretone rivaluta i concetti religiosi di 'verità e di 'conoscenza' nell'ambito della teoria sul progresso della civiltà. «Non vi è felicità se non nell'ambito della Verità», asserisce Lamennais nell'introduzione al suo *Saggio*, un'affermazione quanto mai distante dagli esiti concettuali dell'epistemologia leopardiana. La differenza sostanziale è concentrata nell'opposta accezione che i due pensatori danno al concetto di verità. Per l'abate bretone il perseguimento della verità è la via d'accesso alla felicità, per Leopardi il «vero» è ciò che

¹⁴⁴ Fra i filosofi dell'età post-napoleonica, i cosiddetti Tradizionalisti manifestarono una ferma opposizione alla *raison* degli illuministi, ponendo come fondamento di verità e giustizia (soprattutto sociale) il ritorno alla tradizione religiosa. Essi vedono nella religione l'unico fondamento della società, in politica propugnano il ritorno al principio di autorità e a quello di legittimità. Fra i pensatori tradizionalisti è da annoverare soprattutto Robert de Lamennais (1782-1854). Dopo aver pubblicato le prime opere sulla storia della Chiesa, la sua fama crebbe in tutta Europa grazie ai continui interventi sui giornali francesi e reazionari, in polemica soprattutto con la politica. Nel corso del 1834, Lamennais aderì al movimento democratico aperto al liberalismo. Questo atteggiamento provocò la reazione pontificia: due sono le condanne papali sancite da Gregorio XVI nel 1832 e nel '34. Il suo allontanamento dalla Chiesa determinò un totale impegno negli ambiti progressisti dell'azione politica, ma rimase sempre ancorato a una visione spirituale cristiana.

¹⁴⁵ Gli studi più significativi sul rapporto di Leopardi con Lamennais sono: Derla (1974), pp. 430-33; Girolami (1995), pp. 9-49. L'edizione leopardiana è H.-F.-R. De Lamennais, *Saggio sull'indifferenza in materia di religione dalla francese nella italiana favella ridotto dal P. M. Angelo Bigoni M. C.*, Fermo 1819-1820, 6 voll. Per inquadrare le tematiche del *Saggio* cfr. M. Ravera (1991), pp. 85-114.

¹⁴⁶ È interessante accennare alle dinamiche dello scontro ideologico che ha interessato direttamente Lamennais e Monaldo Leopardi. Il 21 maggio 1832, a Pesaro, uscì il primo fascicolo della nuova rivista *La Voce della Ragione* fondata dal conte Monaldo (cfr. FANTONI, 2004). Con essa, egli partecipò attivamente alla polemica controrivoluzionaria di quegli anni, parteggiando per l'ambito cattolico reazionario. Monaldo affermava che lo scopo di quella pubblicazione autonoma era di «confutare i sofismi e gli errori di empietà e dello spirito di rivolta e a propagare le dottrine della religione e della morale, dell'ordine sociale e della fedeltà». Fra i nemici della religione che, secondo Monaldo, diffondono false dottrine ci fu proprio Lamennais. In particolare, nel 1834, Lamennais scrisse l'articolo *De l'absolutism et de la liberté*, nel quale risponde al conte Monaldo autore dei *Dialoghetti sulle materie correnti nell'anno 1831* (cfr. *Revue des deux mondes*, IV, 1834, 3 série, t. III, pp. 298-322). Nel 1836, Monaldo pubblicò anonimamente una sua parodia del *Saggio* di Lamennais, intitolata *Le parole di un credente, come le scrisse l'abate F. De La Mennais quando era credente*.

destituisce di senso le illusioni, le sole in grado di avvicinare l'uomo a uno stato 'naturale', quindi positivo.

Nello *Zibaldone*, l'interesse di Leopardi è rivolto verso l'elemento persuasivo della fede. La religione, stando alle prime considerazioni, è sinonimo di illusione e, dunque, di vitalismo. Gli effetti che il cristianesimo produsse, ossia entusiasmo, fanatismo, sacrifici magnanimi, eroismo, sono i soliti effetti di una grande illusione¹⁴⁷. Addentrandosi nella valutazione storica e filosofica del cristianesimo, Leopardi si sforza di portare alla luce anche gli elementi positivi dell'amor patrio, dei sacrifici e degli atti eroici delle prime comunità cristiane, le quali azioni sono assimilate a quelle della classicità romana (*Zib.* 44-45). La speranza leopardiana è che la fede sia una «nuova illusione» e che essa afferisca integralmente all'ambito della natura, rivelandosi come sua alleata.

Per elaborare le teorie sulla religione, Leopardi si confronta con il *Saggio* di Lamennais, il cui obiettivo esplicito è, come nota Chiara Fenoglio, quello di sottrarre la religione alla demolizione che ne tenta l'Illuminismo antispiritualistico più ateo e radicale¹⁴⁸. L'intento di Lamennais è di proporre una nuova *vulgata* della fede — l'unico strumento valido per la fondazione di una società felice, felice perché cristiana — nell'ottica di una visione religiosa e insieme politica. La lettura del saggio, però, conduce Leopardi ben oltre le valutazioni favorevoli dell'inizio. L'idea del cristianesimo come illusione positiva è presto sostituita da una concezione altamente problematizzante.

Nel corso del 1821, è già chiaro all'autore che lo *status* migliore (quello del mondo governato dalla natura) precede non solo il cristianesimo, ma la religione e la morale¹⁴⁹. L'antinomia fra mondo della natura (antichità) ed epoca della ragione (modernità) diventa più radicale. Emerge, dunque, che il cristianesimo è l'illusione della ragione di creare nuove illusioni, simili solo apparentemente a quelle naturali. Si tratta, potremmo dire, di un'illusione 'doppia' e a esito negativo. Per la sua matrice *ragionevole*, la religione non può sortire gli stessi effetti di cui sono capaci le illusioni antiche, ma soltanto enunciare nuove illusioni che, non potendo essere riconosciute come vere dagli uomini nel presente (perché l'uomo ha l'inezienza della cognizione), demandano in un'altra esistenza il miraggio della felicità¹⁵⁰.

Riassumendo, il programma apologetico di Lamennais è improntato sull'accordo tra ragione e felicità e sulla svalutazione dell'epoca primitiva come età di ignoranza, dalla quale solo l'uomo cristiano può compiere un esodo definitivo¹⁵¹. È qui che la frattura con il

¹⁴⁷ *Zib.* 335 (17 novembre 1820).

¹⁴⁸ Cfr. Fenoglio (2008), p. 15.

¹⁴⁹ Spunti interessanti sulla questione del primitivo e del secolo d'oro, soprattutto per l'analisi dell'accostamento leopardiano tra primitivo e giovinezza e per i richiami problematici allo storicismo vichiano, si possono trovare in G. COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Laterza, Bari 1972, pp. 216-28. Sul primitivo leopardiano cfr. BIRAL, *Infelicità e malvagità* cit., p. 101 che richiama la lettera all'amico Jacopssen del 23 giugno 1823 (a riguardo si può vedere S. VERHULST, *La stanca fantasia. Studi leopardiani*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 140-42).

¹⁵⁰ Cfr. *Zib.* 253-54, 29 settembre 1820.

¹⁵¹ Va inoltre detto che la Verità di Lamennais è in netta contrapposizione col deismo settecentesco, il quale, come accade in Voltaire, si affida unicamente alle forze razionali.

pensiero filosofico leopardiano diventa definitiva¹⁵². Appare chiaro a Leopardi che la felicità non può essere, come sostiene l'abate, una conseguenza della conoscenza, ma anzi una conseguenza, pur sempre effimera, dell'ignoranza del vero¹⁵³.

Se dunque l'apologia di Lamennais è un'apologia della ragione, quella leopardiana, come sostiene anche Marco Moneta, è «un'apologia dell'emotività»¹⁵⁴. Il punto di partenza dei due pensatori è, come si è detto, la comune riflessione sui danni della ragione illuministica. Ma se l'abate si è servito della ragione per renderla strumento di raggiungimento dell'unica verità ragionevole, quella cristiana, Leopardi, invece, l'ha rigettata nella sua sostanza.

Beatrice Fazio
beatricefazio24@gmail.com
bfazio@uchicago.edu

¹⁵² Il possesso della ragione, infatti, risulta per Leopardi inversamente proporzionale a quello della felicità. Ne segue una visione dell'uomo delle origini, il primitivo leopardiano, radicalmente differente da quella dell'abate Lamennais. Per Lamennais la condizione delle origini è subordinata al destino dell'uomo cristiano, considerato anche il principio di perfettibilità. Per Leopardi, l'essere primitivo è mitizzato nelle «californie selve» dell'*Inno ai patriarchi*. Su questo aspetto dell'*Inno ai patriarchi* è utile leggere il recente studio di Camarotto, (2007), pp. 113-126.

¹⁵³ *Zib.* 403 (9-15 dicembre 1820): «Dicono che la felicità dell'uomo non può consistere fuorché nella verità [...] Eppure io dico che la felicità consiste nell'ignoranza del vero».

¹⁵⁴ Si rimanda a Moneta (2006), pp. 40-47. Riguardo al cristianesimo, Moneta nota anche che Leopardi parla di "divinizzazione" della ragione (cfr. pp. 53-57).

Riferimenti bibliografici

Anceschi (1192): Luciano Anceschi, *Un laboratorio invisibile della poesia. Le prime pagine dello «Zibaldone»*, Pratiche Editrice, Parma 1992.

Bellucci, D'Intino, Gensini (2014): Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini (a cura di), *Lessico leopardiano 2014*, Sapienza Università Editrice, 2014.

Benucci (2014): Elisabetta Benucci, *Paolina Leopardi. Viaggio notturno intorno alla mia camera, Traduzione dal francese dell'opera di X. de Maistre e altri scritti*, Osanna, Venosa 2014.

Cacciapuoti (2010): Fabiana Cacciapuoti, *Dentro lo Zibaldone: il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Donzelli, Roma 2010.

Camarotto (2007): Valerio Camarotto, *Il mito dell'Eden e la fondazione della società. L'Inno ai Patriarchi di Giacomo Leopardi*, in *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, a cura di K. Cappellini e L. Geri, Bulzoni, Roma 2007.

Cambi (2007): Franco Cambi, *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Bari 2007.

Carbonara Naddei (1983): Mirella Carbonara Naddei, *L'intelligenza teoretica di Giacomo Leopardi negli scritti 1811-1812*, in *Misure critiche*, XLVIII, 1983.

Contini (1988): Gianfranco Contini, *Introduzione all'Antologia leopardiana*, Sansoni, Firenze 1988.

Corti (1972): Maria Corti, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*, Bompiani, Milano 1972.

Costa (1972): Gustavo Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Laterza, Bari 1972.

D'Intino (1995): Franco D'Intino (a cura di), *Giacomo Leopardi. Scritti e frammenti autobiografici*, Salerno, Roma 1995.

- D'Intino (1999): Franco D'Intino, *Scene di caccia. Analisi di un topos leopardiano*, «La rassegna della letteratura italiana», IX, n.1, 1999.
- D'Intino (1999): Franco D'Intino, *Il monaco indiavoltato. Lo 'Zibaldone' e la tentazione faustiana di Leopardi*, Olschki, Firenze 1998.
- D'Intino (2014): Franco D'Intino, *Lo spavento notturno, Idillio V*, in *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, L'erma di Bretschneider, 2014.
- Derla (1974): Luigi Derla, *Leopardi dall'apologetica alla filosofia*, in "Aevum", 1974.
- Fantoni (2004): Nadia Fantoni, *La «Voce della Ragione» di Monaldo Leopardi (1832-1835)*, Firenze 2004.
- Fenoglio (2008): Chiara Fenoglio, *Un infinito che non comprendiamo. Leopardi e l'apologetica cristiana dei secoli XVIII e XIX*, Edizioni dell'Orso, 2008.
- Genetelli (2016): Christian Genetelli, *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, LED, 2016.
- Girolami (1995): Patrizia Girolami, *L'«Antiteodicea». Dio, dei, religione nello "Zibaldone" di Giacomo Leopardi*, Olschki, Firenze 1995.
- Maccioni (2014): Luca Maccioni, *L'Infinito. Idillio I*, in *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, L'erma di Bretschneider, 2014.
- Moneta (2006): Marco Moneta, *L'officina delle aporie. Leopardi e la riflessione sul male negli anni dello Zibaldone*, Franco Angeli, Milano 2006.
- Muñiz Muñiz (2013): María de las Nieves Muñiz Muñiz (a cura di), *Lo «Zibaldone» di Leopardi come ipertesto. Atti del convegno internazionale (Barcellona, Universitat de Barcelona, 26-27 ottobre 2012)*, Olschki, Firenze 2013.
- Olney (2014): James Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, 2014.
- Pessina (1995): Adriano Pessina, *Introduzione a Bergson*, Laterza, Bari 1995.

Ravera (1991): Marco Ravera, *Il tradizionalismo francese*, Laterza, Bari 1991.

Rousset (1986): Jean Rousset, «*Un genre ambigu, le journal intime*», in *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Corti, Paris 1986.

Sansone (1964): Mario Sansone, *Leopardi e la filosofia del Settecento*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962), Olschki, Firenze 1964.

Sinopoli (1999): Franca Sinopoli, *Il mito della letteratura europea*, Meltemi Ricerche, 1999.

Verhulst (2005): Sabine Verhulst, *La stanca fantasia. Studi leopardiani*, Franco Angeli, Milano 2005.

This essay questions the use of the term 'circularity' to describe the interconnectedness of fragment themes in Leopardi's *Zibaldone*. Through examining the first one hundred thoughts collected in the *Zibaldone*, this study illustrates that the narrative and ideological circularity is not merely an intrinsic trait of the diary writing format. Namely, the *Zibaldone*'s meticulous organization in dates and indices is also caused by the 'total transformation' (*mutazione*) occurred in 1819, that marks the abandon of the ancient, ingenuous condition in favor of one which is modern and philosophical. Consequentially, it is unlikely that Leopardi wanted to simply arrange his work into a structured whole. Instead, he adopts the form which is best suited to host a melancholy, interiorized and, progressively, resigned thought.

Parole-chiave: inizio; doppio; mutazione; pazienza; rivelazione.

Chiara Cortese, *Musae Pegasides e Musae Pancificae: tòpoi classici nei proemi delle opere maccheroniche di Teofilo Folengo*

A differenza dei primi poeti maccheronici, il mantovano Teofilo Folengo si propone di rendere quanto più possibile omogeneo l'intreccio tra latino e volgare, nell'ottica di creare una lingua fluida che risponda a precise norme grammaticali, prosodiche e stilistiche¹⁵⁵. Tuttavia l'originalità di tale sperimentazione emerge con maggiore chiarezza nella scelta di applicare per la prima volta il maccheronico a generi letterari consacrati dalla tradizione, come l'epica, l'egloga bucolica e il poemetto eroicomico: anche a livello tematico la tradizione classica è assunta come componente essenziale e allo stesso tempo come oggetto di capovolgimento parodico. Adottando l'ultima edizione dell'*Opus macaronicum*, la 'Vigasio Cocaio'¹⁵⁶, in questa sede saranno analizzati i proemi delle opere maccheroniche di Teofilo Folengo (*Baldus*, *Zanitonella*, *Moschaea*) al fine di mettere in luce l'apporto specifico della letteratura greca e latina e gli stravolgimenti che subiscono i *tòpoi* classici in relazione alla progressiva definizione dell'*Ars macaronica*.

Il proemio del *Baldus*

Il poema epico di Folengo¹⁵⁷ rivela d'acchito una struttura classica, propria del genere, che si articola in proposizione dell'argomento (vv. 1-4) e invocazione delle Muse (vv. 5-20), cui segue una dettagliata descrizione del Parnaso maccheronico (vv. 21-61) dove l'autore riceve l'investitura poetica dell'arte 'macaronesca' (vv. 62-63).

Nei primi quattro versi il poeta dichiara di aver avuto la «fantasia» di cantare la storia di Baldo con le Muse grasse; il protagonista è subito connotato da una fama «altisonante» e da un nome «gagliardo» che terrorizzano la terra e l'inferno:

Phantasia mihi plus quam fantastica veni

¹⁵⁵ Cfr. Segre (1979), pp. 169-183, e Paoli (1959), pp. 145-152.

¹⁵⁶ Venezia, 1551.

¹⁵⁷ Per il testo l'edizione di riferimento è Chiesa (2006). Si rimanda in particolare alle note dell'autore.

*historiam Baldi grassis cantare Camoenis.
Altisonam cuius famam, nomenque gaiardum
terra tremat, baratrumque metu sibi cagat adossum.*

Giovanni Parenti analizza approfonditamente il tema dell'ispirazione del *Baldus*, affidata a «quanto di più subitaneo, incostante e arbitrario potesse giustificare la sua totale libertà di invenzione, alla fantasia non vigilata dalla ragione, e che si concede a ogni eccesso»¹⁵⁸. L'idea platonica del *furor* come origine dell'ispirazione poetica, centrale nell'ideologia dei poeti quattro-cinquecenteschi, nel *Baldus* viene rielaborata in modo originale: il *furor* è quello del folle, si identifica in un'irrazionalità a metà strada tra il senso e l'intelletto. La parola «*Phantasia*», dunque, nel *Baldus* sembra riconducibile alla sfera semantica della pazzia. Si pensi all'episodio conclusivo del poema: i protagonisti si trovano nell'Antro della Fantasia dove, in preda alla follia, entrano in una grande zucca vuota che è sede e luogo di tortura di tutti coloro i quali hanno elaborato storie mendaci, incluso lo stesso autore dell'opera. Fantasia, follia e bugia appaiono, così, concettualmente concatenate e potrebbero suggerire la chiave di lettura dell'intera opera, che nasce per una «*Phantasia plus quam fantastica*», si sviluppa seguendo le vicende di personaggi che affrontano forze magiche e mostruose lontane da qualsiasi normalità e termina proprio nella «*Phantasiae domus*», nella quale l'autore è torturato per aver inventato un racconto falso. Seguendo questa linea interpretativa, l'opera potrebbe verosimilmente rappresentare l'espressione più alta (che si realizza, perciò, nel genere epico) dei propositi del maccheronico folenghiano: la follia e la fantasia, infatti, consentono di sospendere i consueti meccanismi del quotidiano e di sovvertire, così, ciò che è norma, attraverso giochi parodici e una colorita inventiva.

In quest'ottica è evidente, dunque, che il maccheronico esprime motivi tipici della tradizione del carnevale. In *Estetica e romanzo*¹⁵⁹ Michail Bachtin, descrivendo le funzioni del furfante, del buffone e dello sciocco nel romanzo, sottolinea una particolare caratteristica di tali maschere popolari: l'essere «estraneae alla vita». L'estraneità in questione è realizzata attraverso una certa distanza del personaggio dai meccanismi del quotidiano, un distacco che consente una «esteriorizzazione dell'uomo mediante il riso parodico»; la conseguenza di tale «stato di allegoria» in cui viene a trovarsi il personaggio è «l'immunità della parola buffonesca», che consente lo smascheramento di ogni convenzionalità, di ogni ipocrisia e di tutto ciò che è falso. Proprio attraverso l'ingenuità e la semplicità di uno sciocco viene messa in evidenza, così l'inadeguatezza delle strutture ideologiche che si propongono di fornire una coerente e sistematica interpretazione della vita, che invece è profondamente dinamica, sfuggente e imprevedibile. Pertanto, queste maschere svolgono una funzione centrale: si conquistano «il diritto di strappare la maschera agli altri».

¹⁵⁸ Parenti (1993), p. 152.

¹⁵⁹ Bachtin (1979), pp. 305 sgg.

Di conseguenza sembra verosimile che questi siano i motivi per cui la parola «*Phantasia*» è posta a inizio verso, in posizione enfatica. Nei principali poemi epici classici la prima parola del verso iniziale è sempre rivelatrice del concetto o del soggetto chiave che muove le fila della narrazione:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος¹⁶⁰
Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ¹⁶¹
*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*¹⁶²
*Bella per Emathios plus quam civilia campos*¹⁶³.

Generalmente queste parole sono in accusativo perché sintatticamente rappresentano l'oggetto del verbo 'cantare'. In questo caso, invece, l'oggetto è l'«*historiam Baldo*», la storia di Baldo, ed è posto all'inizio del secondo verso. La posizione nel verso è rilevante, ma appare subordinata a quella della parola «*Phantasia*».

Le Camene, simbolo dell'ispirazione poetica, al v. 2 sono dette «*grassis*», rendendo subito evidente l'operazione maccheronica di dissacrazione. L'aggettivo, peraltro, rimanda alla «*crassa Minerva*» di Orazio¹⁶⁴.

Risulta interessante anche l'aggettivo «*altisonam*» riferito alla fama di Baldo al v. 3¹⁶⁵: 'altisonante' nella tradizione classica è generalmente¹⁶⁶ un epiteto di Zeus, che allude al rombo del tuono divino.

I vv. 5-20 rappresentano l'invocazione delle Muse che generano l'arte maccheronica:

*Sed prius altorium vestrum chiamare bisognat,
o macaroneam Musae quae funditis artem.
An poterit passare maris mea gundola scoios,
quam recomandatam non vester aiuttus habebit?
Non mihi Melpomene, mihi non menchiona Thalia,
non Phoebus grattans chitarrinum carmina dictent;
panzae namque meae quando ventralia penso,
non facit ad nostram Parnassi chiacchiara pivam.
Pancificae tantum Musae, doctaeque sorellae,
Gosa, Comina, Striax, Mafelinaque, Togna, Pedrala,
imboccare suum veniant macarone poëtam,
dentque polentorum vel quinque vel octo cadinos.
Hae sunt divae illae grassae, nymphaeque colantes,
albergum quarum, regio, propiusque terenus*

¹⁶⁰ Omero, *Iliade*, I 1.

¹⁶¹ Omero, *Odissea*, I 1.

¹⁶² Virgilio, *Eneide*, I 1.

¹⁶³ Lucano, *Farsaglia*, I 1.

¹⁶⁴ Orazio, *Satire*, II 2, 3.

¹⁶⁵ In riferimento al v. 4, poi, Chiesa propone un interessante confronto con il virgiliano «*Te Stygii tremuere lacus, te ianitor Orci*», *Eneide*, VIII 296.

¹⁶⁶ È usato infatti in *Iliade*, VII 411, *Odissea*, XV 180, e *Teogonia*, I 41, per citare alcuni esempi.

*clauditur in quodam mundi cantone remosso,
quem spagnolorum nondum garavella catavit.*

La gondola del poeta non può districarsi tra gli scogli del mare senza il loro sostegno. «*Gundola*» sembra rinviare ironicamente alla celebre topica dell'ardua navigazione¹⁶⁷, dedotta dalla tradizionale sfera socio-politica e qui applicata a quella retorico-stilistica. Nell'ambito della metafora la scelta specifica della gondola può essere riconducibile all'origine veneta dell'imbarcazione (l'area veneta è familiare a Folengo) o alla sua particolare struttura asimmetrica che la rende leggera e facilmente manovrabile (non a caso, forse, asimmetria e leggerezza possono essere individuate anche come caratteristiche di un'opera maccheronica).

Le Muse che aiutano il poeta non sono Melpomene e Talia, le mitiche custodi rispettivamente della tragedia e della commedia, né tantomeno il dio della poesia, Febo Apollo, il quale gratta un «chitarrino» e non suona con il plectro la nobile lira, suo consueto attributo.

Il chiacchiericcio del Parnaso non è adatto alla pancia del poeta. La pancia è simbolo della sfera gastronomica e corporale, tipico ambito a cui il maccheronico rimanda per prosaicizzare il livello stilistico-contenutistico. «*Pivam*» è uno strumento musicale agreste ma il termine indica anche la pancia, figura che nello stesso passo è già espressa sia da «*panzae*» che da «*ventralia*». A tal proposito risulta interessante ricordare¹⁶⁸ che, al v. 26 del proemio della *Teogonia* di Esiodo, quando le Muse eliconie vogliono offendere la razza degli uomini, la chiamano «solo pancia»: «ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον». Le Muse che danno sostegno al poeta, indicate con comuni nomi femminili lombardi, sono invece esse stesse «*pancificae*», poi di nuovo «*grassae*» e infine «*colantes*».

Il riferimento all'*incipit* della *Teogonia* non sembra essere un caso isolato: anche il v. 14 del *Baldus* appare molto vicino ai vv. 77-79 esiodei, in cui sono elencati i nomi delle nove figlie di Zeus: «Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε / Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε / Καλλιόπη [...]».

Le Muse «*pancificae*», tuttavia, non ispireranno al poeta un bel canto come quelle eliconie: il loro compito sarà quello di riempire la sua bocca con maccheroni e vassoi di polenta.

I versi che seguono l'invocazione (vv. 21-61) costituiscono una lunga e vivace descrizione del luogo abitato dalle Muse maccheroniche. L'Olimpo «smisurato», tradizionale sede degli

¹⁶⁷ Oltre all'esempio oraziano (*Odi* I 14), Folengo potrebbe aver pensato anche alle dantesche «navicella» (*Purgatorio*, I 2) e «picciola barca» (*Paradiso*, II 1). In tal caso il riferimento a Dante sarebbe significativo: gli intellettuali impegnati nella questione della lingua, infatti, rifiutano il modello linguistico dantesco per il suo carattere eterogeneo e sperimentale; per lo stesso motivo, invece, Folengo può aver accolto l'esempio di Dante, sottoponendolo allo stesso tempo ai tipici meccanismi maccheronici della parodia.

¹⁶⁸ Come Parenti (1993), p. 162.

dei, è una «collinetta» rispetto alla montagna che ospita le Muse. In un angolo remoto della Terra, infatti, si erge fino «alle scarpe della Luna» una montagna che non ha paragoni:

*Grandis ibi ad scarpas lunae montagna levatur,
quam smisurato si quis paragonat Olympo
collinam potius quam montem dicat Olympum.*

Lì non ci sono le vette del Caucaso, né la catena del Marocco, né il monte Etna, e neppure i monti di Bergamo:

*Non ibi caucaseae cornae, non schena Marocchi,
non solpharinos spudans mons Aetna brusores,
Bergama non petras cavat hinc montagna rodondas,
quas pirlare vides blavam masinante molino.*

Questi punti geografici di riferimento sono posti a notevoli distanze l'uno dall'altro e rispettivamente a est, ovest, nord e sud rispetto alla posizione di Mantova, città natale del poeta. In linea con le tendenze classiche, potrebbero essere stati scelti come limiti estremi di un panorama geografico abbastanza conosciuto che ha al suo centro il Mediterraneo, al di là del quale hanno sede culture differenti rispetto a quella greco-romana. Una sorta di colonne d'Ercole, collocate da alcune tradizioni proprio vicino al Marocco.

Tra montagne fatte di formaggio, pendii di burro, fiumi di brodo, un mare di sugo, su barche fatte di pasta per torte le Muse manovrano reti di salsicce e pescano gnocchi e polpette, grattugiano formaggio, preparano gnocchi, tagliano pasta e cucinano tra fumi e rumori:

*at nos de tenero, de duro, deque mezano
formaiio factas illinc passavimus Alpes.
Credite, quod giuro, neque solam dire bosiam
possem, per quantos abscondit terra tesoros:
illic ad bassum currunt cava flumina brodae,
quae lagum suppaie generant, pelagumque guacetti.
Hic de materia tortarum mille videntur
ire redire rates, barchae, grippique ladini,
in quibus exercent lazzos et retia Musae,
retia salsizzis, vitulique cusita busecchis,
piscantes gnoccos, fritolas, gialdasque tomaclas [...]
Ipsae habitant Nymphae super alti montis aguzzum,
formaiumque tridant gratarolibus usque foratis.
Sollicitant altrae teneros componere gnoccos,
qui per formaium rigolant infrotta tridatum,
seque revoltantes de zuffo montis abassum
deventant veluti grosso ventramine buttae.
O quantum largas opus est slargare ganassas,
quando velis tanto ventronem pascere gnocco!*

L'ambientazione può far pensare ad alcuni luoghi fantastici narrati nella *Storia vera* di Luciano di Samosata, come il fiume di vino del primo libro, o il mare di latte e l'isola di formaggio del secondo libro (inoltre l'imbarcazione dei 'Colocintopirati', ricavata da una grande zucca fatta seccare e poi svuotata, e l'isola in cui autori come Erodoto sono puniti per le bugie contenute nelle loro opere sono due elementi che si ritrovano nella scena finale del *Baldus*)¹⁶⁹. Queste numerose immagini afferenti all'ambito gastronomico delineano uno scenario dai tratti caricaturali funzionale a porre il racconto su un piano concreto, basso e popolare. Le Muse stesse, infatti, sono raffigurate come cuoche e divinità protettrici del ventre e della sazietà.

La presentazione dettagliata ed evocativa del Parnaso maccheronico e delle attività delle Muse sembra frutto del tipico meccanismo folenghiano di ripresa e rovesciamento parodico di un modello classico, che in questo caso può essere individuato nella rappresentazione della dimora e delle prerogative delle Muse esiodee:

ἦ δ' ἔτεκ' ἑννέα κούρας ὁμόφρονας, ἧσιν ἀοιδῆ
 μέμβλεται ἐν στήθεσσι, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις,
 τυτθὸν ἀπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόντος Ὀλύμπου.
 ἔνθα σφιν λιπαροὶ τε χοροὶ καὶ δώματα καλά.
 παρ δ' αὐτῆς Χάριτες τε καὶ Ἴμερος οἰκί' ἔχουσιν
 ἐν θαλίῃς: ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι
 μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ
 ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὄσσαν ἰεῖσαι¹⁷⁰.

Poco lontano dalla cima più alta dell'Olimpo (il v. 62 della *Teogonia* sembra quasi modello del v. 46 del *Baldus*) le nove fanciulle «concordi nella mente» hanno magnifici luoghi per la danza e belle case, che condividono con le Cariti; emettono dalla bocca una voce «amabile» con la quale cantano e celebrano le leggi e i nobili costumi degli immortali.

Il confronto può essere stabilito anche per la fase dell'investitura poetica, in cui le Muse eliconie insegnano ad Esiodo il «bel canto», consegnandogli simbolicamente un ramo fronzuto d'alloro: «καὶ μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον / δρέψασαι, θηητόν: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα»¹⁷¹. Folengo, invece, nella dimora delle Muse «pesca» l'arte maccheronica e ai vv. 62-63 Mafelina lo rende significativamente «poeta panciuto»: «*hic macaronescam pescavi primior artem / hic me pancificum fecit Mafelina poëtam*». La pesca sta a simboleggiare un tipo di attività pratica esercitata da gente umile, così come il nome della Musa rimanda a una tipologia di donna comune e di bassa estrazione sociale. L'investitura in questo caso avviene in pieno tenore

¹⁶⁹ Luciano, *Storia Vera* I 7; II 3; II 37; II 31.

¹⁷⁰ Esiodo, *Teogonia*, I 60-67.

¹⁷¹ Esiodo, *Teogonia*, I 30-32.

maccheronico; simbolo di questo momento topico, infatti, è l'emblematica acquisizione della pancia da parte del nuovo poeta.

I rimandi a Luciano e ad Esiodo

Nel paragrafo precedente sono stati messi in evidenza alcuni passaggi del proemio del *Baldus* che possono ricordare luoghi della *Storia Vera* di Luciano e passi dell'*incipit* della *Teogonia* esiodea. Il supporto della critica a questi richiami (che potrebbero sollevare obiezioni) merita un breve approfondimento.

Non tutti gli studiosi sono concordi sull'opportunità di un confronto tra Folengo e Luciano. Eugenio Mele¹⁷² ha segnalato per primo la possibilità che Folengo abbia avuto come modello l'operetta luciana, in particolare per la scena conclusiva del *Baldus* incentrata sulla punizione infernale inferta ai poeti per le menzogne dette in vita. Anche Giovanni Parenti¹⁷³ scrive che l'invenzione degli ultimi canti del *Baldus* deve molto alla *Storia Vera* luciana, aggiungendo, per quel che riguarda il proemio, che l'atteggiamento di Folengo-Merlino è simile a quello di Luciano nella dichiarazione incipitaria «di essere veritiero almeno nel dire di essere bugiardo»¹⁷⁴. Emilio Mattioli, invece, preferisce non sbilanciarsi: Folengo può verosimilmente aver «assimilato da Luciano, ma è meglio limitarsi a formulare una ipotesi, senza tentare di suffragarla con prove equivoche»¹⁷⁵. Il parere dello studioso, infatti, è che la conoscenza di Luciano sia giunta a Folengo attraverso la mediazione di Erasmo, traduttore del samosatense. È utile ricordare, tuttavia, che Luciano ha avuto una fortuna immensa nel periodo dell'Umanesimo e che la traduzione in latino della *Storia Vera* ad opera di Lilio Tifernate è stampata a Napoli già nel 1475.

Per quanto riguarda la *Teogonia*, il discorso si complica. Giovanni Parenti¹⁷⁶ ricorda molto rapidamente l'appellativo di «γαστέρες οἶον», rivolto agli uomini rozzi da parte delle Muse eliconie nel proemio esiodeo, in correlazione con l'attributo della pancia nella poesia maccheronica del *Baldus*; tuttavia alla menzione non segue nessun tipo di argomentazione a sostegno del riferimento, né il confronto viene esteso ad altri passi. La questione meriterebbe un approfondimento che, però, lo stato attuale delle ricerche ancora non consente; in questa sede, per il momento, è possibile solo ricordare che la prima traduzione in latino della *Teogonia* appare a Ferrara nel 1474 grazie al lavoro di Bonino Mombrizio.

¹⁷² Mele (1938), p. 328.

¹⁷³ Parenti (1993), p. 154.

¹⁷⁴ Luciano, *Storia Vera*, I 4.

¹⁷⁵ Mattioli (1980), pp. 186-187.

¹⁷⁶ Parenti (1993), p. 162.

Sia la traduzione in latino della *Storia Vera* che quella della *Teogonia*, dunque, risultano diffuse e potenzialmente disponibili negli ambienti di studio in un periodo di gran lunga precedente alla prima edizione del *Baldus*, nel 1517.

Il «*prohoemiunculum*» della *Zanitonella*

Sin dal principio la *Zanitonella*¹⁷⁷ rivela l'intenzione folenghiana di fondere le caratteristiche della bucolica classica con quelle della poesia rusticana e dialettale soprattutto settentrionale. Già il titolo, infatti, è modellato sull'esempio offerto dal poeta latino Levio, autore di opere polimetriche di oggetto erotico il cui titolo si forma attraverso la fusione dei nomi dei due protagonisti della vicenda amorosa (*Protesilaodamia*), proprio come la *Zanitonella*, operetta polimetrica incentrata sull'amore di Tonello per Zanina. I nomi, attinti dal mondo contadino, nella letteratura settentrionale contemporanea a Folengo indicano emblematicamente la figura dell'uomo e della donna di campagna.

La *Zanitonella* è ascrivibile ai generi della lirica e della bucolica, rispettivamente per quanto riguarda le tredici 'sonologie' e le sette egloghe che costituiscono il corpo dell'operetta. Risulta particolarmente interessante la natura della 'sonologia', illustrata da Folengo stesso in una glossa al v. 9 della *Zanitonella*: si dice 'sonologia' un componimento in versi elegiaci, caratteristici della lirica latina, che consta di quattordici versi, come un sonetto volgare. Anche questa particolare scelta metrica, dunque, contribuisce a mettere in luce la tendenza maccheronica alla contaminazione delle forme.

Folengo sceglie di premettere al testo della redazione 'Toscolanense' della *Zanitonella* un breve proemio, definito «*prohoemiunculum*» (vv. 1-8):

*Libriculum quicumque capit, quem perlegat, istum,
cesset, si nasum rhinocerotis habet.
Non me nasutis, non meque dicacibus edo,
non quibus est humiles nausea videre libros.
Me legat amussim quisquis legit omnia, quisquis
scit quia fert aliquid lectio quaeque boni.
Lusimus ista puer ficto sub amore Tonelli;
libriculi titulum "Zanitonella" voco.*

Se nel caso di «*prohoemiunculum*» il diminutivo può essere spiegato con la brevità del proemio, con «*libriculum*» (v. 1) e «*libriculi*» (v. 8) Folengo cerca di connotare l'opera in chiave umile, come chiarisce l'espressione «*humiles libros*» (v. 4), che fa riferimento a un gruppo generico di libri in cui evidentemente rientra anche la *Zanitonella*. Come evidenzia

¹⁷⁷ L'edizione di riferimento per quest'opera è Zaggia (1987), pp. 49-58.

Massimo Zaggia¹⁷⁸, l'autore s'inserisce nel solco della satira latina di Lucilio, Orazio e Persio, chiedendo al lettore schizzinoso, maligno o 'iperesigente', che non tollera i libri modesti, di non leggere oltre; vada pure avanti nella lettura, invece, chi non ha pregiudizi e sa che qualunque lettura è utile.

Il naso (v. 2) come simbolo di intromissione critica negativa è un *tòpos* della satira latina, ma in questo passo lo specifico riferimento al naso di rinoceronte riprende un passo di Marziale: «*et pueri nasum rhinocerotis habent*»¹⁷⁹. Inoltre, l'uso del diminutivo riferito al libro e simbolicamente alla stessa produzione poetica è frequente negli epigrammi di Marziale, nei quali ricorre spesso il termine «*libellus*» variamente declinato e si allude più volte alla dimensione ridotta del libro, come in *Epigrammi* I 2: «*scrinia da magnis, me manus una capit*». In questo senso, dunque, il «*prohoemiunculum*» potrebbe essere confrontato anche con il carne catulliano¹⁸⁰ che costituisce il proemio del *Liber*, «*Cui dono lepidum novum libellum*». Come rivela d'acchito il primo verso, anche in questo caso il poeta sceglie di utilizzare un diminutivo per riferirsi al proprio libro, alludendo programmaticamente a un tipo di poesia poco ambiziosa, leggera, disimpegnata eppure rifinita e curata minuziosamente dal punto di vista stilistico: la stessa che ispira il genere maccheronico folenghiano, sebbene con modalità, toni e obiettivi differenti. Potrebbe non essere un caso che il diminutivo ricorra proprio due volte anche nel carne catulliano, esattamente al v. 1 e al v. 8 («*Quare habe tibi quidquid hoc libelli*») e negli stessi casi, accusativo singolare e genitivo singolare.

Tutti gli elementi analizzati fin qui sembrano riassunti nella conclusione della satira I di Persio¹⁸¹. Il poeta, infatti, si ricollega esplicitamente alla tradizione satirica di Lucilio e Orazio, rivendicando il diritto di dire la verità. Orazio, in particolare, è «scaltro ad appendersi tutti al naso pulito», cioè a prendere tutti in giro in maniera non offensiva: «*secuit Lucilius urbem, / te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis. / Omne uafes uitium ridenti Flaccus amico / tangit et admissus circum praecordia ludit, / callidus excusso populum suspendere naso*». Anche quello di Persio, poi, si configura come un 'libretto': «*uidi, uidi ipse, libelle*». Poco oltre, il poeta dichiara di non voler rinunciare alla sua poetica per dedicarsi a generi letterari considerati più illustri: «*hoc ego opertum, hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo Iliade*»¹⁸² ne consegue una selezione di pubblico, in seguito appena mitigata: «*inde uaporata lector mihi ferueat aure*»¹⁸³.

¹⁷⁸ Zaggia (1987), p. 57, vd. nota al v. 1.

¹⁷⁹ Marziale, *Epigrammi* I 3.

¹⁸⁰ Catullo è menzionato esplicitamente al v. 42 del *Baldus*.

¹⁸¹ Persio, *Satire*, I 114-134.

¹⁸² «Questo mio nascosto ridere, sia pur cosa da nulla, non te lo vendo per nessuna *Iliade*», traduzione di Ettore Barelli, Milano, BUR, 2009.

¹⁸³ «Il lettore, poi che si sarà riscaldate a quei poeti le orecchie, venga allora a scaldarsi da me», *ibid.*

Dunque Folengo ha scelto di connotare con riconoscibili *tòpoi* della satira latina il «*prohoemiunculum*» di un'operetta che, invece, è riconducibile al genere lirico-bucolico e interseca alcuni motivi propri della poesia rusticana settentrionale. Probabilmente questa fusione di generi letterari sarà risultata troppo stridente anche per il caleidoscopico maccheronico folenghiano, per cui il poeta avrà deciso, poi, di eliminare il breve proemio della *Zanitonella* nelle edizioni successive.

Tagliato il «*prohoemiunculum*», l'operetta si apre con il componimento noto come «Prologo ai lettori». Si tratta di una sorta di apologia nella quale Tonello, in prima persona, difende la legittimità del suo amore, un sentimento che accomuna indiscriminatamente tutti gli uomini, sia cittadini che contadini. Il prologo è costellato di riferimenti alle attività tipiche dei 'villani', che accompagnano la stessa composizione poetica di questo rustico Canzoniere. Pur con le mani callose, Tonello è spinto a lasciare la vanga per la piva e a dichiarare a Zanina i sentimenti che un Cupido alato, cieco e «senza brachette» gli ha instillato. Il contesto rusticano nel quale questo amore si esplicita lascerebbe pensare a scoperti fini parodici a danno dei rozzi protagonisti, eppure, se si considerano i punti chiave esposti nel «*prohoemiunculum*» – la possibilità di servirsi della satira per trattare il vero, il tentativo di allontanare i critici e di connotare la propria opera in chiave umile – si può comprendere come il fine della *Zanitonella* sembri essere, invece, l'espressione di un sentimento spontaneo e alto in un quadro basso e assolutamente realistico.

Scriva infatti Bernardi Perini¹⁸⁴:

Tutti questi livelli etici e intellettualistici si mescolano (nell'accezione auerbachiana) riuscendo all'armonica struttura del maccheronico folenghiano, per eccellenza realistico e non parodistico. Non può essere semplice parodia quella che toglie immagini e sentenze dal più vieto repertorio letterario e ci restituisce creature e paesaggi vivi, dimensioni e colori di realtà. Non più Arcadie iperuranie; e quel Cupido non è mai stato così amabile come ora, un piccolo gaglioffo cipadense.

Il proemio della *Moschaea*

Il poemetto eroicomico folenghiano¹⁸⁵ si riallaccia dichiaratamente alla *Batracomiomachia* pseudo-omerica, narrando in toni magniloquenti e nel rispetto dell'ortodossia retorica della tradizione epica una battaglia chiaramente comica tra mosche e formiche¹⁸⁶.

Il contrasto tra questi due insetti è l'oggetto di una favola di Fedro in cui la mosca prova a vantarsi della sua vita e dei suoi privilegi con la formica, la quale ribatte che non ci sono realmente dei motivi di vanto nell'esistenza della mosca, scacciata da tutti e incapace di

¹⁸⁴ Bernardi Perini (1961), p. 5.

¹⁸⁵ Anche per questo poemetto l'edizione di riferimento è Zaggia (1987), pp. 297-312.

¹⁸⁶ Tra Quattrocento e Cinquecento il genere eroicomico ha molta fortuna, così come nello specifico la scelta del campo entomologico: Poliziano, ad esempio, scrive un epigramma in greco sulla zanzara e Leon Battista Alberti compone la *Musca*, modellata su traduzioni dell'*Encomio della mosca* di Luciano di Samosata.

sopravvivere all'inverno, mettendo in luce, invece, i propri successi quotidiani e discreti. La formica fa notare alla mosca che è bello potersi cibare alla tavola degli dei solo per coloro che vi sono stati invitati, non per coloro che ne sono scacciati.

Folengo, protagonista del prologo preposto alla sola redazione 'Toscolanense' della *Moschaea*, riveste il ruolo della mosca quando, dopo aver invocato Apollo e il consesso delle Muse «*Pegasides*», cioè le Muse della tradizione classica, viene brutalmente scacciato da questi perché in precedenza si è appellato alle Muse maccheroniche, contaminando così i loro limpidi stagni con il suo fango.

Infatti, dopo aver tessuto un lungo elogio (vv. 1-46) della città natale, Mantova, che Virgilio ha reso celebre, che custodisce ancora le vestigia del vate Tiresia e che canta con non poche schiere di vati (vv. 20-21: «*Mantua quid faciat si petis, illa canit. Illa canit vatum non paucis plena catervis*») che si rivolgono alle Muse classiche, protettrici dei generi letterari tradizionali, e acclamano Apollo, al v. 47 anche il poeta tenta di invocare Clio, Musa del canto epico. Tuttavia Clio non intende ascoltare le richieste di Folengo, il quale allora si rivolge ad Apollo, chiedendogli il motivo di quel rifiuto:

*Ipsius in laudes urbis furor exiit ergo,
sed Clio fuerat tunc roganda mihi.
Heu, quid surdidulas avellit protinus aures,
praevaluit solito nec furor ire pede?
Ante pedes humili proiectus Apollinis ore:
"cur suetum – dixi – carmen, Apollo, negas?"
Me ferus aspectu trepidum despexit acerbo,
mox ait: "Audacter me quoque, stulte, rogas?"
Dixit, et adductum pharetratus corripit arcum
et lateri legitur certa sagitta meo.
Ut fugit ante levem nemoralis capra Dianam,
aut lepus a rapidi morsibus acta canis,
sic miser evasi durum per inhospita Phoebum
et qua celarer vallis adulta fuit.*

Apollo ferisce dunque con una freccia il poeta, che scappa e trova rifugio in una valle mentre rimugina sul motivo di tanto disprezzo. Degna di nota è la similitudine ai vv. 57-60, di evidente stampo omerico, un *tòpos* della poesia epica classica.

Appare una figura femminile armata di arco che, suonando la lira, canta di Dafne amata da Apollo e poi trasformatasi in lauro; ricorda quindi i poeti che hanno meritato di cingersi il capo con questa pianta, tra i quali Virgilio e Omero che, dall'alto del Parnaso, guardano gli altri poeti, lieti di non aver avuto pari. Il fulgore di Virgilio e Omero vince tutti coloro che hanno tentato di porsi al confronto. Questa Ninfa, tuttavia, loda anche chi con «lento piede» tenta di seguire Virgilio, dunque evidentemente anche Folengo. Quest'ultimo quindi chiede la ragione dell'ira di Apollo (vv. 87-94):

*Tunc ego quare odium patiebar Apollinis oro,
 haec igitur Nimpha causa ferente fuit:
 nescio quas reperi Musas turpesve sorores,
 nescio quae turpi carmina voce canunt;
 limpida Pegasidum viciavi stagna prophanus
 totaque sunt limo dedecorata meo.
 Hinc furor, hinc ira est, hinc indignatio Phoebi,
 ad quem me fecit quaeque Camena reum.*

Quando gli viene rivelata la ragione del rifiuto da parte del dio e delle Muse, il poeta sembra quasi rinnegare il legame con le Muse maccheroniche attraverso l'anafora di «nescio», «non so» (vv. 90-91). Inoltre, l'iterazione della parola «turpe» sottolinea la ferma condanna di quel genere di componimenti, forse espressa dalla Ninfa e in questo momento condivisa da un Folengo che si finge sorpreso e tenta di mettere distanza tra sé e l'arte maccheronica.

Al v. 93 l'anafora interna di «hinc» contribuisce a dare enfasi al momento della reazione divina, che il poeta sembra voler stemperare presentandola in climax discendente: «furor», «ira», «indignatio». Questo passaggio preannuncia la successiva prostrazione fisica del poeta e la sua supplica (vv. 95-102):

*Nec mora, stratus humo: "Mediatrix sis bona, quaeso
 - clamabam - facilis demitur ira dei".
 "I - modo respondet -, nos, i, modo sperne Camenas".
 Dixit, et obtrusa sustulit aure pedem.
 Protinus intumuit nostro sub pectore virus:
 "nec Phoebos - dixi -, nec tibi subicior".
 Inde furens plectrum rupi stipulamque resumpsi
 hosque comenzavit piva sonare modos.*

Al fermo rifiuto della divinità, è il poeta a divenire «furens», così spezza il plectro, col quale si può suonare la nobile lira accompagnando i canti epici e riprende simbolicamente la piva, strumento rusticale e connotazione della poetica maccheronica. Significativamente i distici elegiaci sono scritti in un latino puro e corretto fino a quest'ultimo verso, in cui il poeta dà inizio al canto maccheronico.

Dunque, sembra riproporsi in questo prologo il tema del paragone circa i propri meriti, che è alla base della favola della mosca e della formica. Il confronto viene istituito prima tra le schiere di vati anonimi e i grandi poeti Virgilio e Omero, che risiedono sul Parnaso; poi tra chi segue con «lento piede» (forse con modestia) l'esempio di Virgilio e viene lodato dalla Ninfa, categoria in cui intende rientrare Folengo, e chi invece ha insultato le divinità e inquinato i luoghi sacri, come in realtà ha fatto il poeta dedicandosi all'arte maccheronica. Folengo ha vegliato intere notti nello studio (v. 95) per raggiungere Apollo e le Muse «Pegasidi», ha tentato, cioè, di lavorare come la formica; eppure, come la mosca, viene messo in relazione alla sporcizia e cacciato via. Proprio questo, tuttavia, gli permette di

riprendere la pratica dell'arte maccheronica e in fin dei conti comporre un'operetta che avrà a lungo un ampio successo.

Chiara Cortese
chia.cortese92@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Testi

Bernardi Perini (1961)

Teofilo Folengo, *Zanitonella*, Giorgio Bernardi Perini (a cura di), Torino, Einaudi, 1961

Chiesa (2006)

Teofilo Folengo, *Baldus*, Mario Chiesa (a cura di), Torino, UTET, 2006

Zaggia (1987)

Teofilo Folengo, *Macaronee minori: Zanitonella, Moscheide, Epigrammi*, Massimo Zaggia (a cura di), Torino, Einaudi, 1987

Studi critici

Bachtin (1979)

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979

Mattioli (1980)

Emilio Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1980

Mele (1938)

Eugenio Mele, *Lope de Vega, Merlin Cocai e Luciano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXII (1938), pp. 323-328

Paoli (1959)

Ugo Enrico Paoli, *Il latino maccheronico*, Firenze, Le Monnier, 1959

Parenti (1993)

Giovanni Parenti, «*Phantasia plus quam phantastica*» e l'ispirazione del «*Baldus*» in Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni (a cura di), *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, Milano – Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1993

Segre (1979)

Cesare Segre, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979

The macaronic language devised by Teofilo Folengo stands out from previous literary experiments due to its coherence in the fusion between classical latin and vernacular. The contribution of classical literature to the Folengo's macaronic works is essential; their prefaces point it out very well.

The Baldus' preface highlights a plausible influence of Lucian of Samosata and Hesiod, despite of the substantial parodic joke.

The Zanitonella's little proem shows the typical modesty tòpos and numerous elements peculiar of latin satire.

In conclusion, the Moschaea's introduction draws attention to the poet's detachment from the classical tradition in order to put effort into macaronic art.

Parole-chiave: Teofilo Folengo; maccheronico; proemi; tòpoi classici; parodia.

RECENSIONI

Francesca Favaro, *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni
'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del
Novecento, a cura di Eleonora Cavallini, Alessandria, Edizioni
dell'Orso, 2017*

A testimoniare, in un ventaglio di prospettive e metodologie, l'inesauribile fecondità dei classici quali fonte d'ispirazione nonché scaturigine di percorsi di ricerca, il volume *Scrittori che traducono scrittori*, curato da Eleonora Cavallini e frutto – non unico né ultimo – di un articolato progetto ancora *in fieri*, sin dal titolo suggerisce l'ampiezza (di fatto, mai misurabile appieno) dell'indagine riservata all'ambito in cui s'incontrano e compenetrano la creatività personale e l'esercizio – creativo anch'esso – di ciò che i Romani chiamavano *vertere*. Nell'introduzione alla raccolta (pp. VII-XXIX) la curatrice (che partecipa al volume proponendo un saggio su due poeti italiani, Cesare Pavese e Pietro Tripodo, traduttori di Ibico) dapprima illustra in modo efficace, pur nella voluta brevità, alcune rilevanti questioni sollevate, lungo i secoli, dalla pratica traduttoria, nella percezione della quale filtra, inevitabilmente, il sospetto di un qualche tradimento dell'originale (soprattutto se essa viene interpretata da scrittori restii all'imperativo filologico); la studiosa s'inoltra poi nella specificità dei saggi dai quali il volume è composto, dedicati ad autori del nostro Novecento che si siano misurati con un'opera della classicità. Capolavori del teatro greco, della poesia di Grecia e di Roma nonché della prosa latina – gli autori coinvolti sono Sofocle ed Euripide, Ibico e Pindaro, Virgilio, Orazio e il tardo Claudiano, Tacito – risuonano sulla pagina di Pirandello, di Pavese (attivo sul fronte della traduzione sia dal greco sia dal latino), di Sbarbaro, Pasolini e Quasimodo, di Leone Traverso, Giovanna Bemporad e Milo De Angelis. Di ognuno di loro, dei più celebri e dei meno noti (quantomeno a un ampio pubblico), vengono prese in esame versioni dalle lingue antiche sino ad oggi non assiduamente studiate.

Gli itinerari di cultura intersecantisi nel volume sono molteplici. Chi vi si accosti – in quanto specialista o da lettore – ha pertanto modo di 'costruire' la propria via ermeneutica e formativa scegliendo fra differenti contiguità tematiche. È così possibile seguire la 'strada' greca o quella latina, comparare le traduzioni che di una stessa opera siano state realizzate, in epoche differenti, da differenti autori o, ancora, seguire un singolo scrittore nelle sue varie

prove traduttorie. Se la disposizione dei saggi si uniforma giustamente a un criterio cronologico, l'evidenza di tali campi d'indagine rende il volume un mosaico i cui tasselli, diversamente 'componibili', suggeriscono orizzonti critici diversamente suggestivi e stimolanti; a equilibrare quest'effetto di arricchente ποικιλία vale il *fil rouge* che collega, in una serie di corrispondenze e rifrazioni simile a un dialogo, tutti i saggi.

Inesauribile motivo di studi, come si è accennato, la cultura classica rappresenta in primo luogo, per gli scrittori impegnati nelle traduzioni analizzate nel volume, l'occasione per la ricerca, nonché per la scoperta, della propria autentica identità.

È quello che accade ad esempio all'autore cronologicamente a noi contemporaneo, Milo De Angelis, di cui si occupa Alessio Torino nel saggio *L'Acheronte nelle versioni di Milo De Angelis* (pp. 151-171). A partire dal *De raptu Proserpinae* di Claudiano sino all'attenzione dedicata al *De rerum natura* di Lucrezio, il poeta non solo segue una specie di «linea infera» (p. 164), nel difficile equilibrio sulla quale la mera traduzione si fonde e confonde con un'autentica ri-creazione, ma altresì mette a nudo, come se dai versi classici ne traesse piena conferma, una tematica centrale della propria poetica, ossia l'«attrazione [...] per la donna dai tratti atletici, quasi virili» (p. 159). Ma l'incontro con questa donna 'ideale', significativamente, avviene nella dimensione «al di là dell'Acheronte» (p. 165), là dove si può sfiorare l'esistenza nel suo essere 'prima' delle caducità e imperfezioni terrene.

Nel tradurre in siciliano il *Ciclope* euripideo, Pirandello (che si avvale, pur conoscendo il greco antico, della versione italiana di Romagnoli), è mosso dall'intento di esplicitare quella che sente come un'appartenenza a una tradizione non italica e neppure siciliana, bensì greca. Sebastiana Nobili, il cui contributo *Pirandello traduttore dal greco* apre la raccolta (pp. 1-13), osserva che nel volgersi al dramma satiresco euripideo lo scrittore di Girgenti, convinto della verità di «una Sicilia definitivamente greca, ancestrale, primitiva e drammatica [...] cerca [...] di accreditarsi non come siciliano ma come greco, figlio della cultura classica e portatore dei suoi valori: senza poterlo dimostrare, afferma infatti che il mito del Ciclope è vivo nel folklore siculo poiché in Sicilia Omero ambientò la vicenda di Polifemo e di Ulisse, secondo una tradizione che risale a Tucidide» (p. 9). Il teatro in siciliano di Pirandello svela la nostalgia che l'autore avverte verso le proprie origini, intese in un significato che travalica la prossimità di stirpe: si tratta della nostalgia non solo verso una perduta *rusticitas* (sebbene senza dubbio egli apprezzi il personaggio del Ciclope, emblema di un semplice mondo rurale), quanto di «nostalgia della tragedia» (p. 12), uno dei massimi doni del mondo greco alla cultura occidentale.

Condivide con Pirandello l'interesse per il *Ciclope* euripideo un altro scrittore nato sul mare (ma, lontano dalla greca Sicilia, affacciato su altri colori e paesaggi d'onda): il ligure Camillo Sbarbaro, che pure 'si reca' in Sicilia proprio grazie al tramite del testo greco. Della sua traduzione si occupa Monica Lanzillotta nel contributo *L'ultima opera in versi di Sbarbaro: Il Ciclope di Euripide* (pp. 77-92). Entro la generale fortuna che il dramma satiresco ottiene «nella prima metà del Novecento, grazie soprattutto a Romagnoli» (p. 77), l'attenzione riservata da Sbarbaro al *Ciclope* risulta particolarmente assidua. Nello 'specchio' dell'antico dramma anch'egli, alla stregua di Pirandello, ricerca qualcosa su di sé e al contempo

qualcosa di sé intravede: l'impronta di un'origine non ancestrale, bensì interiore; «si sente fratello spirituale del tragediografo attico perché nel dramma satiresco vede messi in scena i propri grovigli interiori», dettati dal «complesso preedipico ed edipico» inevitabile in un bimbo rimasto privo della madre a soli cinque anni (p. 82). Nella sua interpretazione del *Ciclope*, Sbarbaro si mostra vicino ai Satiri, orfani di Sileno ed esposti, dal momento del loro approdo in Sicilia, all'oppressione del mostruoso Polifemo, figura del padre che respinge e allontana, nei cui confronti il figlio prova un viscerale rifiuto, nonché figura del tiranno (pp. 86-87).

Se il saggio di Monica Lanzillotta che si è appena considerato conferma quanto i capolavori della classicità esistano (e *resistano*, intatti nella loro forza), anche quando ad essi si sovrappongano codici culturali irriducibili all'epoca in cui vennero concepiti (quali una modalità di lettura psicoanalitica), l'appendice a sua firma, dedicata al tema del *Rapporto Sbarbaro-Pavese* (pp. 175-181), introduce nello scambio epistolare che si snodò fra il poeta ligure, traduttore anche dalle lingue moderne, e Cesare Pavese nel periodo in cui quest'ultimo fu un importante redattore di Einaudi. La collaborazione fra Sbarbaro e la casa editrice di Torino, duratura sebbene non del tutto serena, «inizia il 25 novembre 1941 e si conclude il 12 dicembre 1966. Lo scambio epistolare tra Sbarbaro e Pavese si dipana in un arco temporale che va dal 18 dicembre 1945 a fine gennaio 1948 e riguarda complessivamente diciotto missive» (p. 177).

Ansioso di definire un progetto editoriale comprensivo di buone traduzioni (fu dietro sua proposta che Sbarbaro accettò di occuparsi di *Germinal* per Einaudi), Pavese fu altresì traduttore in prima persona, dal greco e dal latino. Nel novero di un'attività iniziata ben presto, anche quale approfondimento del percorso di studi condotto al liceo, e poi costantemente coltivata, levigata e rimodellata sino ad assurgere ad autentica traduzione artistica, le precoci versioni delle *Odi* di Orazio patiscono, nel confronto con le versioni dal greco, un ridimensionamento critico: osserva Giovanni Barberi Squarotti che su di esse, realizzate da un Pavese assai giovane, grava l'autorevolezza stessa dell'autore tradotto, canonico, nell'insegnamento del latino, sin dal XVIII secolo, e dunque ritenuto una scelta non originale, bensì quasi obbligata e poco rilevante (*Le Odi di Orazio nella traduzione di Cesare Pavese*, pp.15-32, p. 16). Barberi Squarotti restituisce invece importanza, nello svolgimento dell'attività di Pavese, alle traduzioni oraziane, e ne sottolinea, con un'analisi accurata, sia le peculiarità, concernenti scopi e metodologie, sia le corrispondenze (addirittura anticipazioni) rispetto alle successive versioni dal greco. Mosso dall'intento di «trovare un equilibrio fra due poli: la risonanza e la levatura tecnica e culturale dell'architettura lirica da una parte, l'ironia oraziana e la *mediocritas* epicurea dall'altra» (p. 23), Pavese da un lato cerca «effetti anticheggianti», la cui funzione consiste nel conferire al testo una patina per così dire archeologica» (p. 23), dall'altro enfatizza «evidenza realistica e [...] coloritura espressiva attraverso l'introduzione di modi idiomati e forme colloquiali, dimesse o gergali», ottenendo in virtù di queste strategie espressive «l'attualizzazione e lo svecchiamento di Orazio in senso anticlassicistico» (p. 25).

Alla cura traduttoria tributata da Pavese a Ibico, lirico del VI secolo a.C., si dedica Eleonora Cavallini nel saggio, già citato, in cui lo mette a confronto con le scelte compiute, nell'impegno del medesimo 'agone' traduttorio, da Pietro Tripodo. La studiosa, esperta frequentatrice di Ibico anche per averne volto in italiano l'intero *corpus* di frammenti, da subito rimarca quanto, per sua intrinseca, struggente intensità d'eleganza, Ibico sia arduo da avvicinare e imponga «ripensamenti e riscritture, quanto meno da parte di chi lo affronta essendo, a sua volta, poeta» (p. 127). Grazie alla ricostruzione di Eleonora Cavallini, la riflessione pavesiana su Ibico si delinea agli occhi del lettore nelle sue stesure private o condivise, qual è la traduzione – differente da quelle affidate ai quaderni – presente in una missiva diretta alla sorella Maria: l'unica cui il poeta riconosca, pur nella limitatezza di una destinazione familiare, «lo *status* di traduzione vera e propria» (p. 136).

Tradurre Ibico obbliga quindi a tornare sui propri passi, in un'approssimazione inesausta, che di continuo modifica e corregge la via. Talvolta, in una sorta di ausilio, a fungere per chi traduce da guida inconsapevole può essere un autore di un'epoca passata, che sia divenuto in qualche modo, a sua volta, un classico. Nell'esame delle strategie con cui traduce Ibico Pietro Tripodo, poeta irriducibile ai confini di una scuola o di un'ideologia e motivato invece dall'«esigenza di costruire una nuova identità letteraria, al di là di manifesti, programmi o parole d'ordine» (p. 138), Eleonora Cavallini rileva la possibilità di un influsso carducciano nella resa del fr. 7 Diehl. Per descrivere la luce – misteriosa e sfuggente alle parole umane – che dalle palpebre di Eros filtra ad avvolgere e colpire Ibico, Tripodo ricorre infatti nel secondo verso all'espressione «fra le ciglia da fiordaliso» (p. 141), in cui vibra un'eco di *Idillio maremmano* (*Rime nuove*, 1906): «come il fiordaliso ("ciano"), con il suo intenso colore azzurro, lampeggia «sotto i cigli vivi» (e forse grecizzanti) della Maria carducciana, così l'Eros di Ibico, grazie a Tripodo, si avvia verso inediti sviluppi» (p. 142). L'ipotesi – suggestiva – in base alla quale Carducci, tanto spesso tacciato di 'polverosa' erudizione, funge da tramite per la «nuova e moderna esperienza dell'Eros greco» elaborata da Tripodo (*ibidem*), non solo conferma la (per alcuni sorprendente) modernità del nostro ottocentesco alfiere dei Classici, ma anche mostra i crocevia impreveduti in corrispondenza dei quali si accende la scintilla, nell'ambito della traduzione, del rinnovamento.

Ma tradurre i greci e i latini implica anche il confronto con la storia, o, per meglio dire, con le storie: quella dell'epoca di chi traduce e quella dell'autore tradotto.

Per la mediazione fra esigenze e condizionamenti della propria epoca ed esigenze, all'opposto, dell'epoca cui risale l'opera antica, risulta interessante la scelta di Leone Traverso traduttore di Pindaro. Paola Angela Bernardini osserva quanto sorprenda in positivo il fatto che «Traverso, in una prospettiva che supera certi limiti e certe chiusure dell'ermetismo, inviti a considerare anche la dimensione storica nella quale operava Pindaro e la convenzionalità di un linguaggio richiesto dall'occasione: due cardini dell'interpretazione odierna del poeta di Tebe. L'esegesi perrottiana di una poesia fatta di "singole immagini", di atmosfere, di colori, è sempre presente, come è presente l'attenzione espressiva per il linguaggio pindarico ricco di immagini, metafore, allegorie, asperità sintattiche, l'*ordo verborum* complesso. Ma, soprattutto nella resa di alcuni passi (non molti

a dire il vero), affiora nell'esegesi di Traverso il bisogno di inserire la figura del poeta nell'ambito della polis e della società per la quale egli componeva il carme celebrativo» (*Leone Traverso traduttore e interprete di Pindaro: l'esperienza ermetica ha lasciato il segno*, pp. 47-54, p. 51)

Filippo Tommaso Marinetti, ammiratore di Tacito poiché nei guizzi, trafiggenti e fulminei, della sua prosa ravvisa i segni della velocità e simultaneità presso i cui altari s'inchina devoto, quando traduce la *Germania* compie un'operazione di valore in primo luogo socio-culturale. Nonostante i Futuristi ostentino disprezzo per le istituzioni accademiche e museali, che cristallizzano la persistenza del passato nel presente e sono una zavorra nociva allo slancio ardito che dovrebbe spingere verso l'indomani, esiste un passato cui egli si volge e che emula, ed è il passato di Roma. Come osserva Giusto Traina, la città *caput mundi* è per Marinetti ancora e per sempre patria, in virtù principalmente di una lingua capace di informare i secoli; in corrispondenza con questo nostalgico vagheggiamento, da traduttore di Tacito il capofila del Futurismo sceglie un lessico «che indulge all'icastico, all'immaginario, al potente» (*Tacito futurista: Marinetti traduttore della Germania*, pp. 33-46, p. 40).

Giovanna Bemporad, la cui dedizione alla virgiliana *Eneide* viene studiata da Laura Vallortigara nel saggio «*Nel furore che mi teneva sveglia*» (pp. 107-122), cresciuta nel mezzo della retorica fascista, alla quale risultava ovviamente gradito il poema riguardante la fondazione di Roma, supera ben presto i limiti di un'interpretazione convenzionale e stereotipata. Quando il regime va ormai declinando, l'autrice sceglie, del poema virgiliano, «solamente gli episodi che, indisponibili a qualsiasi strumentalizzazione, si rivelino però capaci di restituire una concezione della poesia come forma pura» (p. 111); inoltre, è in grado di cogliere le ombre che s'addensano fra gli armoniosi esametri del poeta augusteo, la vibrazione del suo cordoglio, talvolta lieve, talaltra più manifesta, per l'incomprensibile pena che comunque afferra le creature e che porta i giovinetti a prematura morte: «*L'Eneide* torna ad essere, per Giovanna Bemporad, il poema dei vinti, nei confronti dei quali, tuttavia, non vi è alcun pietismo, alcuna compassionevole indulgenza: ogni singola morte è filtrata dal dolente sguardo lucido della poesia, restituita nella sua realtà fattuale e nel suo valore universale» (*ibidem*).

L'intensità sentimentale – da intendersi nell'ottica più nobile del termine, secondo quanto annota Giacomo Leopardi nello *Zibaldone* – tipica di Virgilio è ricercata anche da Salvatore Quasimodo allorché si volge al poema georgico che precedette la stesura dell'*Eneide*. Per Virgilio la terra è madre e dunque sacra; ad essa il *colonus*, che alla pari dell'esule troiano è *pius*, si deve avvicinare con mani e con cuore puri, limpidi, consapevole di quanto ogni sua pratica – aratura, seminazione, potatura degli alberi e innesti – infligga alla natura una ferita e un dolore dal quale, tuttavia, nascerà poi altra vita. Il rispetto per piante e animali si tinge allora di una sfumatura rituale, liturgica: l'attività dell'agricoltore, dell'arboricoltore e dell'agricoltore, scandita da gesti pazienti e ripetuti, distilla il tempo in una devota circolarità: le azioni del contadino, in sintonia con lo scorrere delle stagioni, riecheggiano all'unisono con i battiti del suo cuore. Ed è in "ascolto dell'antica voce" udita e ri-cantata da Virgilio, ossia la voce primigenia della natura, che si pone Quasimodo; Maria Grimoldi

osserva come il poeta siciliano si senta accomunato all'antico poeta dalla compassione (etimologicamente intesa) per tutti i viventi e attribuisca a chi scrive la funzione pacificante del mitico Orfeo, la cui cetra soave placava, di arpeggio in arpeggio, persino le belve feroci. Quasimodo, frequentando Virgilio, scopriva in lui «affinità di temi e motivi e un periodare ampio e disteso, un linguaggio concreto» (*In ascolto dell'antica voce. Il Virgilio mansuetus di Salvatore Quasimodo traduttore e interprete delle Georgiche*, pp. 55-76, p. 58). Spingendo l'indagine sin nei dettagli delle carte conservate presso il Fondo Quasimodo dell'Università di Pavia la studiosa individua la massima 'corrispondenza' esistente fra il poeta novecentesco e il poeta antico nella suggestione esercitata su entrambi dal motivo dell'incontro – di per sé pacificatore – fra natura cosmica e georgica: «Il poema didascalico rappresenta sia il macrocosmo di una cosmologia alla cui base stanno la dottrina atomistica di Epicuro e i quattro elementi della dottrina empedoclea, sia il microcosmo della realtà agreste. Quasimodo si immerge nella lettura del poema e si ritrova in questa duplice visione della Natura» (p. 62). L'interpretazione di Quasimodo, che Maria Grimoldi illustra facendola ruotare intorno ai quattro elementi archetipici – aria, acqua, terra, fuoco – e intorno a quello che potremmo definire il 'quinto elemento', ossia la poesia, rappresentata nel poema virgiliano dalla vicenda di Orfeo, di fatto sottende la dialettica fra vita e morte, tema costante anche in Quasimodo poeta (e solo in Quasimodo poeta e traduttore). Lo scorrere di un fiume, ad esempio, è «come lo scorrere del tempo tra vita e morte, sotto il fiume c'è il regno degli Inferi, delle Ninfe, di Cirene e il regno dei morti in cui si trova anche Euridice che Orfeo tenta di riportare in vita. Sulla terra c'è la vita e ci sono i vivi 'attaccati' all'humus e alla loro umanità»(p. 71).

La poesia, si sa (ci ammonisce, a riguardo, la vicenda del cantore tracio) non preserva dalla morte. Tuttavia, in qualche modo, la supera: va oltre. Anche grazie a un singolo fiore, fiore che Quasimodo coglie – delicatamente, con dita trasparenti di pudore e riguardo – dagli esametri latini di Virgilio.

Un'identica sacralità è ciò che Pavese aspira a raggiungere attraverso Ibico, nel cui «intatto giardino delle Vergini [... egli percepisce] la manifestazione dell'elemento divino, la misteriosa e ineffabile presenza di un Nume che possiede l'esclusivo diritto di governare la Natura» (Eleonora Cavallini, cit., p. 135).

Sempre il sacro – un sacro che 'sa di uomo', vuole Pasolini, nella cui opera Sotera Fornaro indaga le presenze di Antigone (*L'Antigone di Pier Paolo Pasolini*, pp. 93-106). «In tutte le Antigoni pasoliniane (dall'Antigone mistica e suora dell'*Edipo all'alba* di gidianà memoria al personaggio della traduzione del 1960 fino all'Angelo-Antigone dell'*Edipo re* del 1967), è il passato positivo, la compassione, la pietà, la *sympylia*: Antigone, insomma, in Pasolini rappresenta l'arcaico, la tradizione rituale, che si oppone alla disgregazione e tiene unito il mondo» (p. 101). Il sacro, dunque, è qui l'elemento femminile, l'evocazione di un matriarcato che non si esercita nell'arbitrio e nella violenza dell'imperio, bensì nell'amore e nella compassione.

E il "sentire insieme", aspirazione degli antichi come di tutte le generazioni umane, è la forma del sacro ospitato sulla terra che maggiormente, nei nostri giorni, dovremmo coltivare, per difenderne la sopravvivenza contro gli oltraggi delle grida vanamente ingiuriose. Il sussurro o il silenzio della compassione, legame fraterno per i mortali, sillaba

un destino che gli antichi ci hanno suggerito e indicato. Nemmeno loro (pur tanto più grandi di noi, come sostenne Leopardi) riuscirono a raggiungerlo. Ma a questo destino diedero parole. Le continue traduzioni, rivisitazioni, re-interpretazioni di quelle parole ci rassicurano sulla nostra continuità. E ci offrono, insieme al dono della bellezza, qualcosa di più: speranza.

Su di noi.

Francesca Favaro

Università degli Studi di Padova

Stefano Di Pino, *Andrea Raimondi, Il multilinguismo degli scrittori piemontesi. Da Cesare Pavese a Benito Mazzi, Domodossola, Edizioni Grossi, 2018*

Il volume di Andrea Raimondi rappresenta la summa delle ricerche maturate durante il suo dottorato conseguito presso il Dipartimento di Italiano dello University College Cork (Irlanda). Questo saggio rappresenta infatti la rielaborazione di *The Many Voices of Contemporary Piedmontese Writers* che, pubblicato per la prima volta nel 2016 dalla Cambridge Scholars Publishing, espone i risultati del lavoro di Raimondi sul multilinguismo visto come tratto peculiare e strumento esegetico delle opere di alcuni grandi scrittori piemontesi del secolo passato. Uno degli aspetti più apprezzabili del saggio, che vanta l'introduzione della Prof.ssa Gigliola Sulis dell'University of Leeds, è senz'altro la chiarezza metodologica, i cui presupposti vengono chiariti sistematicamente all'avvio di ogni capitolo, nelle fasi esordiali di ogni approfondimento linguistico e più in generale nelle due corpose appendici che conferiscono un ulteriore spessore didattico al testo. Fondato su un'eminente bibliografia, il lavoro di Raimondi riflette sull'influenza vicendevole avvenuta in Piemonte tra geografia, gruppi sociali, potere e lingua e sulle ricadute che questa inconscia osmosi antropologica ha avuto su alcuni scrittori piemontesi di incredibile importanza per il nostro canone e sui loro eredi spirituali; l'autore riflette altresì sulle origini storiche, politiche e sociali della spinta, tutta piemontese, «verso una ricerca linguistica, faticosa ma raramente improduttiva» il cui scopo è, per numerosi autori piemontesi di ogni

epoca (citerei, tra gli altri, Vittorio Alfieri), «arricchire il proprio repertorio attraverso lo studio di varietà ritenute più adeguate alla comunicazione letteraria» (p. 236).

Nonostante il titolo del saggio, la ricognizione operata da Raimondi è quanto meno vasta. Il primo capitolo è infatti totalmente dedicato a una digressione storico-linguistica che ha come nucleo geografico il Piemonte, preso in considerazione come periferia della penisola italiana (e, prima, italica) e pertanto come regione particolarmente predisposta a un multilinguismo di varia natura nel corso dei secoli. Il capitolo si concentra sui caratteri salienti della storia della lingua italiana con un focus tutto piemontese, a partire dai primissimi documenti etimologicamente rilevanti per la definizione della regione stessa (un accordo fra il comune di Asti e il marchese di Saluzzo in cui si citano i 'castellani di Piemonte', risalente al 1193), sino ad arrivare al Piemonte industriale post-bellico, con qualche anticipazione di quelli che saranno i temi del capitolo 3 dedicato, appunto, alla letteratura industriale piemontese. L'attenzione di Raimondi si sofferma sulla capacità della regione di essere da un lato crocevia di lingue e gruppi sociali differenti e differenziati, dall'altro periferia geografica della penisola e della lingua italiana. Proprio per approfondire la natura poliedrica piemontese, l'autore opera con grande lucidità una circostanziata premessa per definire il concetto di regione che prenderà in considerazione nell'arco del capitolo e dell'intera trattazione, per chiarire, insomma, le ragioni della sua scelta e allo stesso tempo avvalorare la propria tesi: la regione geografica – con le sue caratteristiche politiche e sociali, la sua essenza - ha, nei secoli, influenzato notevolmente le scelte linguistiche dei parlanti e creato il terreno ideale per il manifestarsi di una lingua plurima che ha indotto, a partire dagli anni '30, autori piemontesi come Pavese o Fenoglio a cercare, pur in modi differenti, di condensare questo 'multilinguismo storico' in uno strumento di comunicazione letteraria nuovo, possibilmente sovversivo. È dunque chiaro che una trattazione del genere non poteva che avere come fondamenta bibliografiche e metodologiche un approfondimento che parte ben prima dell'Unità italiana, momento di clamoroso prestigio politico ed economico che, come si sa, rappresenta il principale mezzo di propagazione di una lingua. Quando parliamo di regione, dunque, se ne parla e nella sua

accezione geografica - per Raimondi riconducibile all'ente territoriale odierno in virtù del fatto che i due Piemonti, quello storico e quello contemporaneo «coincidono in larga parte con l'evoluzione che i possessi italiani dei Savoia [...] hanno subito nel corso degli anni» (p. 14) – e in quella linguistica che, come spiega l'autore, è diretta conseguenza della sua evoluzione politica e storica. Parliamo pertanto non di uno studio che prende in considerazione le variabili linguistiche in maniera isolata, ma di un vero e proprio tentativo di dar vita a un'analisi linguistica multidisciplinare e organica, che mette in comunicazione la linguistica con la storia, ma anche con la sociologia e, soprattutto, con l'antropologia.

I capitoli 2 e 3, i più sistematici e puntuali, prendono in considerazione due opere tra le meno conosciute di Cesare Pavese e Beppe Fenoglio. In particolare, il capitolo 2 approfondisce le ragioni delle scelte linguistiche operate da Pavese nel prosimetro *Ciau Masino*, pubblicato postumo nel 1968, per lungo tempo immeritadamente ignorato e soprattutto mai affrontato in maniera sistematica nell'ottica dell'uso di una discreta varietà di codici linguistici, a partire dai dialetti piemontesi sino ad arrivare all'influenza che la cultura e letteratura americana ebbero su Pavese. Oltre a Whitman, gli autori centrali per comprendere fino in fondo l'influenza della cultura americana sullo scrittore piemontese sono Sinclair Lewis e Sherwood Anderson, dei quali Pavese apprezza le incursioni linguistiche 'basse' per il loro valore sovversivo. La stesura di *Ciau Masino*, infatti, è da ricondurre ai primi anni '30, anni in cui il fascismo propugnava una politica linguistica pienamente autarchica, mettendo al bando non solo l'uso delle lingue straniere, ma anche e soprattutto dei dialetti, visti come rappresentativi di culture locali e pertanto caricati di un potenziale disgregativo dannoso per l'unità imperiale. Il valore dell'analisi linguistica di Raimondi sta, a mio parere, proprio nella sua ambizione multidisciplinare, nell'interesse, cioè, di superare la mera analisi linguistica monotematica per prendere in considerazione anche il contesto storico e dunque il valore sovversivo dell'opera di Pavese. Ed è proprio l'uso di più codici linguistici, a partire dai dialetti, passando per varietà substandard, sino ad approdare al dialogo totalmente in americano tra Masino (protagonista afferente alla sfera linguistica e sociale 'alta') e un marinaio di colore nell'ultimo racconto del prosimetro,

“Il mare”, a dare vita a una vera e propria sovversione letteraria, in maniera analoga a quanto accadeva nei romanzi di Lewis e Anderson oltreoceano. È altresì attraverso elementi linguistici eterogenei, ognuno corrispondente a un gruppo sociale, che Pavese mette in luce l’esistenza di un ‘altro da sé’: è proprio lo scarto dalla «varietà normativa [...] ad avere un ruolo cardine nel mettere in evidenza la presenza dell’*altro* in *Ciau Masino*» (p. 78). Passando per la sociolinguistica, dunque, Raimondi approda a un’analisi a tutto tondo che tiene in considerazione anche le varianti antropologiche, come dimostra il ricorso al concetto di ‘solidarietà linguistica’ per descrivere il rapporto tra Talino e Masino, il protagonista dell’opera che afferisce alla sfera ‘bassa’ e substandard. Insomma, *Ciau Masino* si configura come «il primo tentativo organico operato da Pavese di contaminare la lingua letteraria con codici substandard» (p. 94), a partire dal dialetto piemontese sino ad arrivare, nei racconti che vedono protagonista Masino, a prendere in considerazione anche il registro gergale giovanile.

Se Pavese opera l’ingresso in ambito letterario di varietà linguistiche meno nobili anche attraverso l’uso – è il caso dei dialetti piemontesi – di una ragguardevole elaborazione linguistica mediante segni diacritici, Fenoglio, con i suoi *Racconti del Parentado* a cui è dedicato il terzo capitolo, si muove in senso inverso, assai più simile al Primo Levi de *La chiave a stella*. In questo caso, infatti, l’analisi di Raimondi si sposta da una lingua quasi anti-letteraria al tentativo di Fenoglio di dar vita a una lingua pienamente letteraria capace di calamitare e assorbire i caratteri tipici del dialetto. I *Racconti*, infatti, anch’essi postumi e ‘minori’, rappresentano un’antologia di storie brevi langarole che arrivano all’autore proprio dalla sua infanzia, dai racconti della sua famiglia che egli ha sapientemente rielaborato. Sarebbe lecito pertanto attendersi una forte presenza di termini dialettali, e invece «lo stile linguistico prevalente nei racconti è il risultato di una combinazione di italiano standard, varietà colloquiali e codici locali» (p. 118), una *koinè* letteraria specifica che, partendo dal linguaggio standard cerca di testimoniare la presenza dialettale attraverso un complicato processo di inglobamento delle caratteristiche substandard (e talvolta anche di termini inglesi, arcaismi e neologismi). Anche in questo caso, Raimondi rinviene una

funzione linguistica che privilegia, attraverso dialettismi e *code-mixing*, l'edificazione di lingua letteraria destinata alla rappresentazione dell'identità degli abitanti delle langhe e delle loro condizioni di alterità rispetto allo Stato. A tal proposito citerei l'episodio di Davide Cora nel racconto "La novella dell'apprendista esattore" in cui l'uomo, dopo essersi barricato in casa armato di doppietta, viene circondato dai carabinieri. Quando uno di loro si rende conto di rappresentare, con la sua divisa e il suo italiano, una minaccia per gli abitanti langaroli, decide di passare, attraverso un repentino *code-switching* diegeticamente dichiarato dall'autore, a trattare in dialetto. L'espedito non ha successo e Cora rimane ucciso da uno dei militari ma ancora una volta le varietà linguistiche rappresentate nell'opera hanno un loro peso che va al di là della rappresentazione fotografica della realtà, verso l'uso del dialetto come «efficace strumento per delimitare il proprio [dei langaroli] "in-group" e cercare di capire chi stia dalla propria parte e chi no». La strategia linguistica di Fenoglio vuole «porre l'accento sulla necessità di difendere la società e l'identità langarola alla quale si sentiva emotivamente attratto, e che stava già poco alla volta dissolvendosi tra gli anni '50 e '60 a causa dei rapidi cambiamenti socioeconomici in corso» (p. 146).

Il filo rosso del multilinguismo come reazione o scelta linguistica sovversiva torna a farsi sentire negli ultimi due capitoli, quello dedicato alla letteratura industriale degli anni '60 e 70 (capitolo 3) e l'ultimo, in cui l'analisi si sposta sui gialli di Fruttero e Lucentini e sul romanzo *La straniera* di Younis Tawfik. Il contesto storico è assai mutato e Raimondi non manca di sottolinearlo con grande lucidità storica. La lotta non è più contro una normativa calata dall'alto, autarchica, come nel caso del fascismo, ma contro le tendenze omologatrici del periodo che se da un lato vedono la presenza di quel linguaggio della tradizione letteraria contro cui si scaglia Primo Levi, dall'altro registrano la presenza di «una forma alternativa di retorica linguistica e ideologica, come aveva peraltro osservato Pasolini, specie se si considera il vocabolario oscuro, fitto di slogan, proprio del linguaggio della protesta» (p. 179). È in questa sottile terra di nessuno che si muove *La chiave a stella* di Primo Levi, definita da Raimondi come la ricerca di «una forma linguistica antiretorica, contraria a ogni forma di conformismo linguistico e ideologico» e pertanto «capace di [...] riecheggiare

le trasformazioni che si stavano verificando nei luoghi di lavoro e nella società italiana del periodo» (p. 180). L'italiano 'pensato in dialetto' di Primo Levi, tributo dell'autore alla città della sua infanzia, condiziona il lessico, la morfologia e la sintassi degli enunciati del protagonista dell'opera, Faussone, operaio torinese altamente qualificato che racconta in quattordici storie le sue avventure lavorative in giro per il mondo. Il personaggio nasce dalla crasi di numerose figure di operai specializzati della Fiat che l'autore intervistò nella città russa di Tolyatti in cui era sorto un impianto automobilistico dalla collaborazione tra la Fiat e un'industria locale. Oltre che dall'uso, pur per scopi diversi, di una standardizzazione del dialetto con funzione narratologica, Fenoglio e Levi sono accomunati dal legame che li univa alle loro famiglie e al ruolo determinante che il dialetto riveste per «esprimere il senso di appartenenza a una comunità» (p. 172). Dall'altro lato c'è invece *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini, in cui si sente forte la voce dell'alterità di Pavese, ma con uno spostamento dal dialetto degli abitanti langaroli al linguaggio industriale marxista-leninista utilizzato per gli operai - per distinguere la loro subalternità rispetto alla borghesia capitalista - e per gli studenti universitari - per distinguere in loro «una voce altra rispetto a quella del mondo degli adulti» (p. 159). Anche in questo caso ritornano importanti paradigmi antropologici, come l'uso - e il riuso in ambito letterario - di una lingua per costruire un gruppo sociale e determinare un'identità collettiva.

L'ultimo capitolo del saggio di Raimondi si occupa delle tendenze contemporanee, prendendo in considerazione gli eredi del multilinguismo piemontese in un'epoca in cui la tendenza all'omologazione, superato il bipolarismo degli anni di piombo, perviene alla ricerca spasmodica di una *medietas* linguistica dal sapore capitalistico, dove la ricerca dell'omologazione linguistica è funzionale alle nuove frontiere editoriali. L'autore individua come ultimi baluardi del multilinguismo piemontese contro la genuflessione della lingua al cospetto del mercato le opere di Benito Mazzi e dell'iracheno naturalizzato italiano Younis Tawfik. Applicando con un certo rigore l'analisi linguistica già adoperata per i grandi autori del canone novecentesco, Raimondi individua nel vigezzino Mazzi e negli immigrati in cerca di integrazione di Tawfik strategie che, benché caratterizzate da un

diverso approccio linguistico, convergono verso una resistenza «alle tendenze in corso, aprendo, nel caso di Tawfik, all'altro quintessenziale (ossia allo straniero), e salvaguardando quanto possibile le caratteristiche identitarie e culturali di comunità marginali a rischio di scomparire, nel caso di Mazzi» (p. 235).

Tra i risultati interessanti di questo percorso tortuoso vi è, tra gli altri, la possibilità di individuare nelle strategie linguistiche presenti nei due romanzi *La formica rossa* e *Nel sole zingaro* di Benito Mazzi le lezioni del Pavese di *Ciau Masino*, o del Fenoglio dei *Racconti del parentado*, in un corto circuito che mette in evidenza come il multilinguismo rappresenti una florida linea di indagine per aprire nuove prospettive nel dibattito letterario piemontese.

FASCICOLO II

SAGGI

Mirko Mondillo, *I prodromi letterari, sociologici e politici di Troppi paradisi. Un romanzo che inizia prima ancora di iniziare.*

Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrit . Le mie reazioni sono standard, la mia diversit    di massa. Pi  intelligente della media ma di un'intelligenza che serve per evadere. Anche questa civetteria di mediocrit    mediocre, come i ragazzi di borgata che indossano a migliaia le T-shirts con su scritto "original"; notano la contraddizione e gli sembra spiritosa. L'eccezzionalit  occupa i primi cinque centimetri, tutto il resto   comune. Se non fossi medio troverei l'angolatura per criticare questo mondo e inventerei qualcosa che lo cambia¹⁸⁷.

Tenendo presente il dibattito critico circa la tassonomia degli oggetti narrativi prodotti in Italia pi  o meno nell'ultimo decennio, non pu  che incontrare concordia la catalogazione di *Troppi paradisi* come romanzo-saggio (o *novel-essay*)¹⁸⁸. Ci  che Siti intende 'dimostrare', in una dimensione che resta narrativa al di l  di ogni dubbio,   il funzionamento di tre elementi socio-antropologici che nel momento storico in cui ambienta il romanzo (gli anni Zero in Italia) descrive come in piena attuazione: la post-realt  prodotta da quel «regno dell'immagine, dove il prezzo da pagare per la notorit    di essere trasformati in personaggi quasi-veri, condensatori di fantasmi»¹⁸⁹, il tempo della 'fine dell'esperienza' e quello dell'individualit  come spot. Come sottolinea Daniele Giglioli, in *Troppi paradisi* «andamento dell'intreccio, introduzione dei motivi, ruolo dei personaggi e soluzioni dei nodi narrativi obbediscono a un *a priori* sociologico, non verificano un'ipotesi ma dimostrano una tesi»¹⁹⁰. Tale condizione trasfigura i confini fisici del testo, oltre i quali sono posti i suoi reali inizi e si trovano i costrutti con/contro cui l'autore scende in agone.

Troppi paradisi diventa oggetto di tale trasfigurazione nel momento in cui il suo autore affronta argomenti che, ponendosi come riferimenti fattuali per il romanzo, rappresentano dei termini di confronto che pre-esistono all'universo narrativo. Lo spostamento dei confini fisici del testo, e quindi quella che pu  essere definita come la 'rilocalizzazione dei suoi inizi',  

¹⁸⁷ Siti (2006), p. 689.

¹⁸⁸ Cfr. Casadei (2007), p. 260; Giglio (2008), p. 19.

¹⁸⁹ Siti (2006), p. 688.

¹⁹⁰ Giglioli (2007), p. 226.

dato dalla pertinenza degli argomenti di cui l'autore intende discutere a un piano che non è narrativo, ma a una precisa dimensione storica e sociale, quindi politica e filosofica.

Al fine di chiarire come di volta in volta Walter Siti discuta all'interno del romanzo i temi individuati sono stati usati un approccio comparatistico e uno ermeneutico, spesso in cooperazione tra loro. La lettura di *Troppi paradisi* sarà affiancata a quella del romanzo *Le particelle elementari* di Michel Houellebecq. Motivata da una forte convergenza tematica che i due testi mostrano di avere, *Troppi paradisi* e *Le particelle elementari* saranno oggetto di una lettura comparata che mirerà alla discussione di argomenti che nel romanzo di Siti appaiono di capitale importanza: la mutazione antropologica, l'influenza del sistema capitalistico sulla società, la pervasività dei meccanismi inerenti il sesso e l'intrattenimento, l'impotenza della politica, la superiorità dell'immagine sul contenuto; il confronto con *Le particelle elementari* non adombrerà, però, le specificità fattuali a cui Siti fa riferimento in *Troppi paradisi*, dal momento che verranno trattate sia la presenza di Silvio Berlusconi nella vita politica degli italiani e, sfruttando la terminologia lacaniana, i suoi significati sia l'opposizione che il mondo occidentale è stato in grado di suscitare e che si è concretizzata negli attacchi terroristici del 2001.

Infine si darà anche conto, in una discussione inerente i generi letterari, dei motivi che hanno portato l'autore a scegliere per la propria opera una forma ibrida in cui si mescolano romanzo, autofinzione e scrittura saggistica.

Tutto il mondo è vero, tutto il mondo è falso

In *Troppi paradisi* esistono, dunque, dei riferimenti extratestuali - alcuni dei quali in possesso di una presenza talmente invasiva da riuscire persino a influenzare la scelta della forma letteraria finale - che ne inaugurano la lettura prima ancora che il fruitore ultimo approcci il testo leggendo l'ormai celebre prima frase del romanzo. D'altra parte, a dare la cifra della necessità di considerare preliminarmente quanto precede *Troppi paradisi*, in qualche modo 'iniziandolo prima che inizi', interviene anche l'ancor più celebre *Avvertenza* che l'autore antepone al testo come barriera osmotica tra la realtà fattuale da cui prende le mosse quella narrativa e quest'ultima.

Il primo di questi riferimenti è più una sorta di prestito riadattato e ragionato che banalmente un plagio, sebbene sia l'autore stesso a riconoscerlo come tale¹⁹¹. La 'piccola vanità' che è l'incipit «Mi chiamo Walter Siti, come tutti» insegue, con un cambiamento di codice, il surrealismo del motto di Erik Satie «Je m'appelle Erik Satie, comme tout le monde». In *Troppi paradisi* - che nella sua dimensione saggistica tratta di individualità, di cui i personaggi televisivi sono la metonimia più radicale, che «solo per metà [sono] uomo, o

¹⁹¹ Siti (2006), p. 691.

donna: per l'altra metà [sono] un effetto ottico, un'Immagine che [...] non padroneggia[no]»¹⁹², e in particolare della «sostanziale intercambiabilità dei nomi»¹⁹³ - il mutamento indicato riguarda la funzione programmatica che risiede nell'inaugurare questo testo con un «movimento di fac-similazione della letteratura»¹⁹⁴ coerente con un universo narrativo caratterizzato da una condizione di «indistricabilità di ideale e reale, di virtuale e di accaduto»¹⁹⁵. ma, nonostante ciò, anche da una esattezza ottocentesca nella resa dei suoi effetti di realtà¹⁹⁶.

La prima battuta definisce chiaramente il modo in cui verranno trattati quelli che saranno i nuclei tematici del romanzo. Dal punto di vista della teoria letteraria, di cui il Siti 'auctor' è bene accorto avendola insegnata all'università, si pone subito la questione della possibilità dell'autobiografismo in un'epoca in cui gli individui sacrificano il 'vero' al Moloch della 'finzione', sia per l'attrattiva esercitata dai 'troppi paradisi' - che altro non sono, come i vini di Pasteur descritti in *À rebours*, che «un'approssimativa sofisticazione dell'oggetto perseguito»¹⁹⁷ - sia per «non [doversi] trovar[e] a fare i conti con se stessi». Come suggerito dall'universalismo del motto *à la Satie*, in cui il dato più autoreferenziale possibile è posto in riferimento anche alla pluralità, la soluzione teorica che Siti sceglie per ciò che è reputato essere un paradosso¹⁹⁸ (lo scontro tra una spinta a esibire l'io e le sue passioni e la produzione di auto-rappresentazioni falsificate¹⁹⁹) ricade, per l'eterogeneità dei suoi fini²⁰⁰, sull'autofinzione (o *autofiction*), che coniuga l'urgenza dichiarativa dell'individuo alla libertà di alterare e/o attribuirsi quelle che presenta come esperienze vissute. In *Troppi*

¹⁹² Siti (2006), p. 759.

¹⁹³ Siti (2006), p. 688.

¹⁹⁴ Genna (2012), <<https://giugenna.com/2012/08/31/walter-siti-troppi-paradisi-2/>>.

¹⁹⁵ Casadei (2007), p. 260.

¹⁹⁶ Cfr. Casadei (2007), pp. 249-250.

¹⁹⁷ Huysmans (1884), p. 40.

¹⁹⁸ Siti (2006), p. 688.

¹⁹⁹ Santagata-Siti (2017), p. 38.

²⁰⁰ Cfr. Marchese (2014), p. 40.

paradisi «l'autore inventa un *alter ego* che si fa autore e racconta la sua storia, di estrema prossimità alla vita dell'autore»²⁰¹. Recita *l'Avvertenza* in apertura del romanzo: «Come nell'universo mediatico, anche qui più un fatto *sembra* vero più si può stare sicuri che non è accaduto in quel modo»²⁰².

Da Houellebecq a Berlusconi, via Lacan e Bin Laden

Modello di riferimento di *Troppi paradisi* è l'autore francese Michel Houellebecq, omaggiato (e segnalato) da Siti con la citazione di alcuni suoi versi nell'esergo del romanzo²⁰³. Da Houellebecq, e in particolare dall'Houellebecq de *Le particelle elementari*, Siti riprende, oltre all'esposizione esplicita di movimenti e atteggiamenti saggistici nel corso dell'opera, di cui sono il motore narrativo²⁰⁴, la tensione a trattare il sostrato sociologico che innerva la realtà di cui viene data rappresentazione. Il sistema sociologico preminente lungo tutti gli archi cronologici descritti ne *Le particelle elementari* e che Michel e (soprattutto) Bruno vivono e subiscono, ovvero quello del «consumismo ludico-libidico di massa d'origine nordamericana»²⁰⁵ - destinato a soccombere con tutte le sue false promesse di godimento e tutte le sue brucianti ansie di prestazione a seguito di quella catarsi cosmica che solo l'ascesa di una schiatta di 'uomini nuovi' ha potuto attuare - ha degli echi molto forti in *Troppi paradisi*.

I risultati prodotti dal sistema sociologico houellebecquiano («distruzione dei valori morali giudaico-cristiani, apologia della gioventù e della libertà individuale»²⁰⁶) sono in parte diversi da quelli del sistema sitiano. Gli aspetti prevalenti di quest'ultimo sono essenzialmente il distacco dagli elementi basilari dell'etica e del modo di vivere della generazione appena precedente quella a cui appartiene la rifrazione autofinzionale dell'autore, nonostante sia attiva tra le due l'insistenza di convergenze su alcuni punti:

Tutti pronunciano «piccolo-borghese» come se fosse un insulto: per me, considerato da dove sono partito, la piccola borghesia è un decentissimo punto d'arrivo;

²⁰¹ Marchese (2014), p. 31.

²⁰² Siti (2006), p. 688.

²⁰³ Siti (2006), p. 687: «In fondo l'ho sempre saputo/ che avrei raggiunto l'amore;/ e che sarebbe accaduto/ un po' prima della mia morte».

²⁰⁴ Cfr. Cristiano (2013).

²⁰⁵ Houellebecq (2000), p. 56.

²⁰⁶ Houellebecq (2000), p. 57.

*Eccoci tutta la famiglia riunita davanti al televisore, come altri dieci milioni di famiglie italiane. [...] So che devo agganciarli alla [...] forza motrice [di Sergio] per avere una famiglia mia, non quella irrancidita da cui discendo*²⁰⁷.

Simile è, tuttavia, la consistenza della fortissima mutazione che in entrambi i testi a un certo punto storico agisce sui sistemi umani che sono sul fondo delle rispettive narrazioni. Definita in Houellebecq 'metafisica', può essere definita per Siti, con un collegamento a quella trattata da Pier Paolo Pasolini nei suoi scritti giornalistici, 'antropologica'²⁰⁸. Sebbene le condizioni iniziali di tale mutazione vengano analizzate in maniera diversa e con fini diversi dai due autori, essa possiede, nell'economia degli universi narrativi rappresentati, il medesimo valore capitale. Ne *Le particelle elementari* il cambiamento metafisico ha uno sviluppo quasi secolare²⁰⁹ che trova piena maturità, sotto l'influsso americano, negli anni Settanta per poi esplodere negli anni Novanta con tutte le sue contraddizioni e sotto la guida di un capitalismo che ha esteso i propri tentacoli anche sulla sfera sessuale-spirituale. In *Troppi paradisi* il boom economico degli anni Cinquanta da cui si è originata la mutazione antropologica è affare che non interessa la maggior parte dei cittadini italiani, non è l'occasione di riscatto sociale che tanta parte della popolazione aspettava, e quindi altro non è che, per molti, l'ennesima dimostrazione che la sofferenza è cosa che sarà sempre viva e presente; la mutazione originatasi come conseguenza di una felice congiuntura economica ha condotto l'uomo italiano verso un meccanismo perverso di esistenza, il cui simbolo è individuato dall'autore nell'impero capitalistico di Silvio Berlusconi. All'infelicità e all'insoddisfazione si sopperisce con frenesie di possesso che, arricchendo le esistenze individuali esclusivamente da un punto di vista materiale, acuiscono l'iniziale senso di desolazione:

Le vetrine, il sabato pomeriggio, riflettono la luce di montagne immaginarie; lame di ghiacciaio o pianori assolati sulle pile di scarpe e sui maglioni a saldo. La folla che spintono, o semplicemente si accalca, mi ingloba nel suo volume - visto da dietro è come se ciascuno di loro, parlando con le spalle, dicesse «non sono solo, non sono solo». [...] Se trovo un negozio

²⁰⁷ Siti (2006), pp. 740-741.

²⁰⁸ Cfr. Houellebecq (2000), p. 90. Mentre la mutazione antropologica di pasoliniana memoria può, anche se attraverso dei compromessi, essere tenuta a bada dall'individuo, dal momento che le sue cause possono sempre essere riconosciute, come dimostra l'apoteosi del finale di *Troppi paradisi*, la mutazione metafisica di Houellebecq, che rientra in una logica di ordine deterministico, risulta essere un fenomeno difficilmente reversibile: «Una volta date le condizioni originarie [...] e parametrizzata la rete delle interazioni iniziali, gli avvenimenti si sviluppano in uno spazio disincantato e spoglio; il loro determinismo è ineluttabile. Ciò che era accaduto doveva accadere, non poteva essere altrimenti; nessuno poteva esserne ritenuto responsabile».

²⁰⁹ È alla luce di ciò che l'autore dà conto, descrivendone il contesto sociale, anche degli avi dei protagonisti vissuti a fine Ottocento.

*chiuso mi assale un furore che non controllo: i negozi devono restare aperti ventiquattr'ore su ventiquattro, per trecentosessantacinque giorni all'anno, punto: comprare è necessario come respirare, e si respira senza interruzione*²¹⁰.

e

*Comprare oggetti costosi è un buon sostituto dell'amore, perché comunque proietta l'anima in orbita: spaesata, si compiace che vivere non le basti, guarda le sue nuove ali*²¹¹.

Al di là dell'influsso di una *way of life* ester(n)a – che riesce a imporsi con la sua pervasività, con la sua attrattiva e con la sua supposta equità, sempre disattesa, nella fruizione del piacere – sull'aspetto sociologico degli individui descritti da Houellebecq e Siti ha grande importanza la ricettività politica²¹² di Francia e Italia negli anni che i rispettivi autori hanno deciso di circoscrivere. In Houellebecq il modello culturale di origine statunitense viene descritto – oltre che nella sua dimensione 'umana' – come un prodotto commerciale intorno al quale è stato possibile costruire un intero indotto. È in quanto tale che, a seguito della sua esportazione in Europa e della sua affermazione, l'autore collega ad esso una serie di fenomeni sociali che il Vecchio Continente o non aveva mai conosciuto o non aveva approfondito: la definizione dell'adolescenza come settore demografico ben preciso, a cui offrire prodotti e servizi differenziati rispetto a quelli pensati per il resto della popolazione (una politica industriale simile a quella che, negli anni del boom televisivo, ha prodotto nelle reti generaliste la cosiddetta 'tv dei ragazzi')²¹³; sullo sfondo di una competizione sessuale che – subendo le innovazioni dei mercati (mastoplastiche, falloplastiche, gluteoplastiche) – si tecnicizza sempre di più, la percezione come handicap di quanto era comunemente inteso come particolarità fisica²¹⁴; il culto delle rock star originatosi da quello tradizionale riguardante la 'personalità' e dalla fascinazione esercitata sia dall'uso di droghe psichedeliche sia da una esistenza condotta all'estremo²¹⁵. In Siti, sia per la sessualità del protagonista sia per il suo sentirsi divergente rispetto alla società in cui vive, il magnetismo

²¹⁰ Siti (2006), pp. 722-723.

²¹¹ Siti (2006), p. 857.

²¹² Nel senso aristotelico del termine e non in quello limitatamente amministrativo.

²¹³ Cfr. il capitolo "Tutta colpa di Caroline Yessayan" in *Le particelle elementari*

²¹⁴ È in quest'ottica che il padre di Bruno, dopo un viaggio negli Stati Uniti, decide di intraprendere una carriera medica nella chirurgia plastica a scopo estetico e che Bruno stesso si sottopone a un trapianto di capelli.

²¹⁵ Houellebecq (2000), p. 85: «Molto più ricche degli industriali e dei banchieri, le rock star conservavano nondimeno un'immagine da ribelli. Giovani, belle, celebri, desiderate da tutte le ragazze e invidiate da tutti i ragazzi, le rock star costituivano il vertice assoluto della gerarchia sociale. Nella storia dell'umanità non c'era mai stato nulla, dopo la divinizzazione dei faraoni nell'antico Egitto, di paragonabile al culto che la gioventù europea e americana dedicava alle rock star».

americano co-opera con uno stato di confusione presente nell'individuo che porta a risultati spesso discordanti tra loro.

In *Troppi paradisi* tanto l'autore quanto la sua rifrazione autofinzionale hanno una precisa posizione nei confronti di quella che è la loro realtà attuale, in cui, ai loro occhi, disperatamente,

*L'intero sistema sociale dell'Occidente si è evoluto per sostituire Dio con un desiderio realizzabile, e ha fatto sì che la materialità del reale-reale venisse progressivamente sostituita dalla sua immagine, ovvero da una iper- o post-realtà che corrisponde a quanto è umanamente desiderabile, senza corrispondere a niente di effettivamente concreto*²¹⁶.

Anche Francesca Giglio nota la consistenza della volontà dell'io (tanto di quello autoriale quanto di quello autofinzionale) di dire qualcosa di 'reale' sulla realtà:

*Partendo dai particolari privati di un funzionale io, tutt'altro che esemplare, Siti ha potuto realizzare il proprio progetto di scrittura, quello di parlare della realtà e dei fenomeni pubblici che la riguardano. [...] In definitiva, fa in modo che la post-realtà, mescolanza inscindibile di vero e finto, cioè di reale e spettacolare, caratterizzi anche la sua vita*²¹⁷.

Il discorso sulla post-realtà e i suoi fenomeni pubblici di cui l'autore e il suo sosia si fanno carico riporta alla luce, come in una sessione di analisi, uno dei traumi più tipicamente moderni, oltre che uno dei temi più tipicamente modernisti, e ancora oggi uno dei nodi dell'antropologia contemporanea più ardui da sciogliere, nonostante gli sforzi effusi dall'*anything goes* e il *laissez faire* postmoderni per una sua narcotizzazione durante 'l'epoca della fine della storia e dei conflitti'²¹⁸. Si tratta della scissione dell'io.

Tale condizione dell'io è data dalla struttura di cui è dotata la realtà narrata in *Troppi paradisi*. Questa, infatti, risulta essere caratterizzata da due elementi: da un lato, dalla «pantografatura dei sentimenti»²¹⁹ come unica possibilità d'espressione del sé e, dall'altro, dal particolare rapporto che nell'uomo sitiano si viene a instaurare tra il piano ideale e il piano reale dell'esistenza. Questo rapporto è, allo stesso tempo, sia produttivo che un 'prodotto': è produttivo perché favorisce la già menzionata condizione di confusione in cui per Siti vive l'uomo contemporaneo, ma è anche un 'prodotto' perché è favorito dall'assopimento – proprio della post-realtà – della capacità di discernere tra apparenza ed essenza²²⁰. Esemplificazione di tale rapporto può essere la visione da parte di uno spettatore

²¹⁶ Casadei (2007), pp. 259-260.

²¹⁷ Giglio (2008), p. 19.

²¹⁸ Cfr. Donnarumma (2014), p. 100.

²¹⁹ Cfr. Siti (2006), pp. 837-838.

²²⁰ Cfr. Siti (2006), p. 779, 794-795.

di quei programmi tv di cui il Walter autofinzionale è autore: il consumatore ultimo assiste, attraverso il medium dello schermo, a una rappresentazione di sentimenti che vengono pubblicizzati come 'veri', ma che in realtà o sono stati pre-ordinati e manipolati in sede di registrazione o orientati verso una data direzione in caso di reality show.

Contestualmente al testo questo tipo di assopimento cognitivo dell'uomo contemporaneo mostra di aver raggiunto il suo massimo risultato, da un lato, dal berlusconismo e, dall'altro, dell'exploit del 'nuovo terrore'. L'uno provinciale (perché afferisce solo al caso italiano) e in senso erotico, l'altro più globale e in senso tanatotico (o mortale), si configurano entrambi come una sorta di approdo della condizione di scissione.

Silvio Berlusconi ha potuto influire così tanto sulla coscienza dell'italiano perché dopo la tanta diffidenza delle culture dominanti (prima della sua discesa in campo, 1994) verso il consumo e il desiderio si era posta in Italia una condizione particolare: quella per cui a ottenere le cariche pubbliche, e quindi a svolgere l'autorevole ruolo di colui al quale si affidano le masse (il 'Chi' di Lacan), fosse finalmente l'uomo privo di particolari doti o qualità (il 'Chiunque'); perché – mostrandosi come simbolo della possibilità del desiderio, anche per via di tratti caratteriali tradizionalmente considerati femminili (l'eccesso di vanità, l'ansia di piacere, il 'va tutto bene' anche sull'orlo del baratro), e quindi agendo come 'La Donna' di lacaniana memoria – è stato più promessa di godimento per cittadini-consumatori che risposta politica per una comunità democratica²²¹; infine, perché, definendo continuamente il popolo come sovrano e indirettamente se stesso come prodotto di una scelta condivisa, ha introdotto nella politica il linguaggio suasorio e i meccanismi della pubblicità²²². Nel testo è possibile intraleggere tutto ciò in un passo (uno per tutti) sulla 'evaporizzazione della realtà':

Dunque la realtà che passa in tivù è quella sola che [...] non "turba" gli spettatori. [...] Le migliaia di persone che, nel mio palazzone o in quelli contigui, stanno guardando gli stessi programmi, non chiedono tanto di evadere quanto di "ammazzare il tempo" - e persino se con le cassette o il dvd stanno guardando un film, al film non chiedono la possibilità di altre vite ma solo la licenza di anestetizzare la loro²²³.

Quanto al 'nuovo terrore' l'autore delinea una condizione in cui, tanto *a priori* quanto *in fieri* nel momento narrativo, la mancata connessione dell'io con le sue componenti porta a una configurazione in qualche modo violenta della scissione. L'aggressività passiva su cui spesso Walter si è trovato a ragionare può essere considerato il motivo della sua identità con l'Occidente:

²²¹ Cfr. Siti (2006), p. 892.

²²² Cfr. Borrelli-Genovese-Moroncini-Pezzella-Romitelli-Zanardi (2011), pp. 85-121, 143-177; Siti (2006), p. 709.

²²³ Siti (2006), pp. 768-769.

Sono l'Occidente perché come l'Occidente [...] se qualcuno mi minaccia, alzo una barriera e non lo lascio arrivare fino a me. Prevengo i conflitti apparendo generoso e tollerante, dimostrando al rivale che conviene a lui diventare come sono io. Sono l'Occidente perché godo di un tale benessere che posso occuparmi di sciocchezze, e posso chiamare sciocchezze le forze oscure che non controllo. Sono l'Occidente perché il Terrore sono gli altri²²⁴.

L'episodio dell'apprendimento da parte del protagonista del disastro di ciò che sarà Ground Zero è indicativo di quanto co-esistano nell'individuo sitiano diverse tensioni che spesso si contrastano, si annullano e spezzano la sperata unità dell'io:

Arrivato a casa, dalla Cnn finalmente le vere dimensioni del fatto [...]. Come sono brutti gli americani in emergenza, non hanno il fisico della vittima; i culoni, il jogging rimandato o fatto solo stancamente la domenica. Che differenza col patetismo degli affamati etiopi, o cogli alluvionati del Bangladesh. [...] Wow Bin Laden, sei il mio idolo! Dovremo ringraziarlo, per averci fatto uscire dalla bella époque e aver rimesso la storia in movimento²²⁵.

Al netto del desiderio di scandalizzare il lettore con l'esultanza per le stragi ordinate da Bin Laden, Walter è pur sempre un intellettuale e l'apprezzamento per l'uscita dalla *belle époque* e il disprezzo estetico (non etico) per gli americani in emergenza possono rappresentare delle conclusioni forse riconducibili alle impressioni tratte da testi quali *La fine della storia e l'ultimo uomo* di Francis Fukuyama e *Benvenuti nel deserto del reale* di Slavoj Žižek. Tuttavia, poiché l'essere umano è bisognoso di conferme e certezze e la vita stessa sembra essere un contenitore di paure e incoerenze, per istinto di sopravvivenza l'uomo sitiano non ha difficoltà nel passare (come gli USA) da una condizione passiva di *under attack* a una aggressiva di *in war*²²⁶, soprattutto se il corso della Storia non permette più di sopravvalutare la vita e dimenticare la morte. Se il terrorismo è ciò che di getto porta all'empatia e alla paura, a realizzare quest'ultima è la prospettiva di uscire fuori da quella 'dolce schiavitù', di influenza americana, della voglia di vivere e possedere che non può contemplare depressione e astinenza. Schiavitù sotto cui tale individuo pretende di continuare a vivere:

Sono passati solo tre giorni e il mio filo-islamismo è svanito: se dovessi scegliere davvero se stare di qua o di là, tutta la mia vita mi grida di stare di qua. [...] sono debitore all'Occidente per i miei desideri, i culturisti e gli escort si producono solo qui. Se accetto i suoi regali, devo accettare anche le sue guerre. Gli estremisti musulmani mettono a rischio i miei soldi, bisogna ucciderli tutti; solo gli americani possono farlo e quindi devo ubbidire agli americani²²⁷.

Le morti e gli amori, le anestesie e le estetiche

²²⁴ Siti (2006), p. 842.

²²⁵ Siti (2006), p. 867.

²²⁶ Cfr. Siti (2006), p. 868.

²²⁷ Siti (2006), p. 868. Corsivo mio.

In entrambi gli autori, inoltre, come una sorta di minimo comun denominatore relativamente al sistema sociologico descritto, vi è sia la presenza spettrale della morte, avvertita spesso come un'ingiustizia che un'esistenza condotta all'interno delle morbide spire del capitalismo non dovrebbe conoscere per diritto, sia l'accento al consorzio umano degli omosessuali, considerati come i migliori lettori di una realtà nei confronti della quale non tutti riescono ad adattarsi.

La voce che in Houellebecq regge dall'alto le fila della narrazione dice quanto segue a proposito del rapporto tra l'individuo e la fine delle sue esperienze terrene:

Per l'occidentale contemporaneo, anche quando goda di buona salute, il pensiero della morte costituisce una sorta di rumore di fondo che si insinua nel suo cervello man mano che progetti e desideri vanno sfumando. [...] In altri tempi, il rumore di fondo era costituito dall'attesa del regno del Signore; oggi è costituito dall'attesa della morte. Così è²²⁸.

Nell'apparato antropologico descritto invece da Siti la morte, in quanto ferita da cui l'«individuo singolare e irripetibile» tende a difendersi, subisce quasi sistematicamente una «trasposizione in immagine»²²⁹. Persino il decesso del genitore può essere trattato in termini di esperienza («Se mio padre muore, subito divento spettatore di una “morte del padre”»²³⁰), e non di frattura, allo stesso modo in cui vengono vissuti sia la programmazione pre-serale di Paolo Bonolis sia la guerra:

Sta famosa esperienza archetipa, nel complesso, si è rivelata fiacca, niente di che. [...] Solo dopo, in treno, il martelletto rituale ha prodotto qualche effetto e mi ha strappato un paio di singhiozzi; dolore vero no, sarebbe troppo dire: logorio dei nervi accumulato in tre giorni²³¹.

In Houellebecq la morte e la consunzione fisica hanno lo stesso grado di angoscia e lo stesso valore - quello di ostacolo all'attuazione di un dominio genitale²³², contemporaneamente spietato e vitalistico - che hanno nel regno animale (frequente termine di riferimento della sua società umana), caratterizzato dalla suddivisione delle esistenze individuali sui poli competitivi dell'attivo e dell'inattivo. In Siti questa esperienza - che si attua sempre nel fluido indistinguibile della crisi tra vero e artificio, tra percezione del reale

²²⁸ Houellebecq (2000), p. 83.

²²⁹ Siti (2006), p. 842. In corsivo nel testo.

²³⁰ Siti (2006), p. 842.

²³¹ Siti (2006), p. 841.

²³² Non è un caso che gli “uomini nuovi” che sorgono in un futuro non meglio specificato grazie a quelle che erano state le originarie ricerche condotte da Michel siano caratterizzati dall'ignoranza del timore della morte e dall'estensione lungo tutta loro corporatura, e non solo in specifiche parti del corpo, dei corpuscoli di Krause, recettori del piacere detto sessuale. Una condizione che, nella fine del romanzo, viene connessa a una sorta di democrazia del godimento e pacifictà.

e sua anestetizzazione - è spinta alle corde dallo 'spreco di realtà' in cui vivono gli uomini e che solo nell'immediato ha un pregio, quello di «salva[re] le umane miserie»²³³:

*una madre che ha ammazzato il figlio sta facendo un sacco di ospitate e ha perfino un ufficio stampa; se la nozione si diffonde, che basta ammazzare un figlio per diventare una star, di figli se ne programmeranno due d'ora in avanti, uno da ammazzare per la televisione e l'altro da tenere dopo. [...] gli avvenimenti effettivamente drammatici si diluiscono in una specie di insensata comicità: il pavimento di un ristorante che sprofonda a Gerusalemme durante una festa di nozze, gli invitati che alzano le braccia all'unisono come per un tuffo sportivo*²³⁴.

In una realtà che sempre più spesso si svolge nel cono d'ombra del consumismo, Siti approfondisce - anche per ragioni d'ordine narrativo collegate all'orientamento sessuale del proprio sosia - il valore dell'omosessualità. Ciò che in *Troppi paradisi* è argomento per vari motivi capitale, in Houellebecq assume toni quasi complottistici; al disprezzo per quelle sessantottarde che, nonostante gli sfaceli dei loro corpi, cercano di ritrovare una dignità ormai irrecuperabile - come irrecuperabile è la tonicità dei loro seni -, e per quelle giovani donne che preferiscono le invasive dimensioni dei «negri»²³⁵, Bruno affianca una particolare teoria sugli omosessuali. Innanzitutto, mostra di pensare a loro più come ad amanti del possesso di 'carne giovane' che come a persone attratte, sentimentalmente ed eroticamente, da individui del loro stesso sesso. In secondo luogo, per la loro sensibilità e ricettività estetica, li considera come quelli che, meglio di tutti, sono riusciti ad adattarsi al tempo che il consumismo ludico-libidico ha imposto. Infatti, secondo il suo punto di vista, vi è una connessione tra se stesso, quarantaduenne ed eterosessuale, che evita le coetanee ed è pronto - solo per sesso - ad andare fino a Bangkok per una «topina giovane in minigonna», e gli omosessuali che «appena si vedono passare accanto un bel culetto tondo tra i quindici e i venticinque anni, eccoli sbranarsi come [...] vecchie pantere, sbranarsi per possedere quel culetto tondo»²³⁶. Connessione dai risvolti universali e creatasi sull'esempio fornito proprio dagli omosessuali, i quali, in questo senso, assurgono a «modello per il resto della società»²³⁷.

In *Troppi paradisi*, per gli sviluppi che Siti sceglie di seguire, divergendo da Houellebecq, gli omosessuali non forniscono né un esempio né un modello, e quando lo fanno è solo perché - coerenti con la progettualità dell'Occidente - hanno l'«Eccessivo come obiettivo del desiderio»²³⁸, ma rappresentano l'emblema di ciò che viene definita una «convivenza senza

²³³ Siti (2006), p. 857.

²³⁴ Siti (2006), p. 856.

²³⁵ Bruno ne discuterà anche in un pamphlet dagli accenni razzisti prontamente rifiutato dall'editore a cui l'aveva sottoposto.

²³⁶ Houellebecq (2000), p. 106.

²³⁷ Houellebecq (2000), p. 106.

²³⁸ Siti (2006), p. 842.

Dio». Pur potendo avere delle vibrazioni in comune con i risultati di quanto ne *Le particelle elementari* viene chiamato «un nuovo stadio nell'ascesa storica dell'individualismo»²³⁹, l'esclusione sitiana di Dio ha un significato diverso. In Houellebecq da quella distruzione della tradizione comunitaria di ispirazione vetero-cristiana (coppia e famiglia) e, di conseguenza, dalla rinuncia a un certo schema di valori secolari si ha una proiezione egotistica dell'individuo, di cui la deriva New Age è la punta dell'iceberg e di cui gli omosessuali - coi loro amori fugaci e la facilità delle loro conquiste - sono i paladini. In Siti la perversione insita nella «scommessa di poter fare a meno di un Creatore (con la conseguenza che dobbiamo essere creatori di noi stessi)»²⁴⁰, affondando le proprie radici nelle logiche del mercato²⁴¹, produce un atteggiamento di onnipotenza nei riguardi della realtà. Il successo del Papa, la devozione per padre Pio o l'esistenza di *Comunione e Liberazione* sono nell'universo narrativo di *Troppi paradisi* dei «fenomeni residuali o di reazione»²⁴² e coinvolgono individui al limite dell'anacronistico. Al netto di tali fenomeni, la realtà di Siti è di tipo esclusivamente immanente, mentre dell'antica abitudine a tenere in considerazione la trascendenza è rimasta solo una pratica di 'venerazione dell'immagine' e di 'rimando ad altro' ormai svuotata di senso. Tale pratica accomuna i consumatori e gli omosessuali, le due categorie considerate come le più adatte se non a vivere la realtà, quantomeno a comprenderla. Perduta la prospettiva di un godimento perpetuo al di là delle s(p)oglie mortali e, allo stesso tempo, venuta meno la necessità di un'idea trascendentale sia di Dio che di paradiso, il consumismo ha potuto spadroneggiare attraendo adepti: «Comprando si è onnipotenti, soprattutto se compri qualcosa che ti serve a poco»²⁴³. Non si sottrae a questa ansia di acquisto che è manifestazione da parte dell'individuo della propria potenza neanche la realtà, le cui immagini sono merce come qualunque altra cosa. È proprio l'immagine, come scrive Siti, la «parola magica», dal momento che offerte sul mercato possono sbarcare tanto l'immagine di uno stile di vita quanto del 'paradiso'; attraverso il denaro è possibile far resuscitare anche un'idea ormai sorpassata: «Se si accettava che la realtà fosse sostituita dall'immagine della realtà, il paradiso in terra tornava a essere possibile»²⁴⁴.

È in questa degradazione ideale del reale che, come i semplici consumatori danno dignità alle proprie miserie («In una sola vetrina, durante un pomeriggio, si riflettono secoli di

²³⁹ Houellebecq (2000), p. 116.

²⁴⁰ Siti (2006), p. 800.

²⁴¹ Siti (2006), p. 799: «Il consumismo è una protesta per l'inesistenza di Dio».

²⁴² Siti (2006), p. 798

²⁴³ Siti (2006), p. 799.

²⁴⁴ Siti (2006), pp. 799-800.

cicatrici»²⁴⁵), gli omosessuali sembrano riscattare in qualche modo la loro sessualità, trovandosi infatti al centro di quell'opera di «estetizzazione di massa» inaugurata in Occidente. Opera che è favorita dal consumismo e che si basa sul valore che l'immagine di una cosa, e non la cosa in sé, possiede. In una pagina degna del miglior antropologo o del miglior analista della psicologia commerciale Siti approfondisce - forte del punto di vista privilegiato della sua proiezione autofinzionale - ciò che in Houellbecq è solo un pulviscolo nella più ampia atmosfera della società ludico-libidica. La grande presenza che l'omosessualità ha in *Troppi paradisi* non trova spiegazione nel fatto che il protagonista abbia una specifica inclinazione sessuale e che questa possa avere un particolare valore²⁴⁶ né nella dominazione di tipo anale (figurata e non) che si configura come cifra dei rapporti di potere tra gli individui (lavorativi, affettivi). Gli omosessuali di Siti, per la particolare congiuntura storico-politica dell'epoca trattata nel romanzo, «sono i migliori interpreti dello Zeitgeist, avvantaggiati nel nuovo contesto come handicappati che si adattano meglio degli altri a condizioni mutate»²⁴⁷: nel 'regno dell'immagine' che la post-realtà ha sancito, questi uomini²⁴⁸ risultano essere i maggiori rappresentanti di quell'esercizio di onnipotenza che l'Occidente permette e favorisce. Secondo il pensiero dell'autore, non potrebbe essere diversamente, considerato il rango di «avanguardia dell'integrazione consumistica»²⁴⁹ che questo 'regno' conferisce loro. L'omosessuale, in definitiva, è colui che rappresenta al meglio la dinamica consumistica del rimando ad altro e l'amore per i simulacri delle cose:

Gli omosessuali sono condizionati da sempre a desiderare non una persona ma un'immagine. [...] Il loro oggetto d'amore è, per definizione, un surrogato [...] - e quindi la loro non può essere la ricerca di un individuo reale ma appunto di qualcosa che rimandi ad altro, e di cui si deve restare in superficie perché se andassimo in profondità scopriremmo che non è lui. Quale oggetto migliore di un'immagine, che una profondità non ce l'ha proprio? [...] se il consumismo è la lotta dell'inconscio contro il conscio, dell'immaturità contro la maturità, gli omosessuali ne sono gli alfieri - nel loro sesso spiccio bruciano le sublimazioni sentimentali, come nel suo progetto di dominio il consumismo azzerava le sublimazioni culturali»²⁵⁰.

Le richieste del contenuto: forma e modo di dizione

²⁴⁵ Siti (2006), p. 723.

²⁴⁶ Siti (2006), p. 801: «Non mi hanno mai convinto i tentativi di esaltare l'omosessualità come condizione politicamente trasgressiva, indigeribile per il potere e *naturaliter* rivoluzionaria; né mi convincono ora i tentativi di far passare l'omosessualità per una condizione assolutamente normale, come avere i capelli biondi o preferire i cibi salati».

²⁴⁷ Siti (2006), pp. 800-801.

²⁴⁸ Nonostante la polarizzazione omosessuale che la realtà di *Troppi paradisi* ha, essa resta al di là di ogni dubbio di segno maschile.

²⁴⁹ Siti (2006), p. 801.

²⁵⁰ Siti (2006), p. 801.

Troppi paradisi ha la base della propria dizione narrativa un modello saggistico che si esprime attraverso una processione per tesi o per esposizione di assunti²⁵¹ (il «saggismo come modo di procedere»²⁵²), che possono essere o indipendenti rispetto all'intreccio, e quindi chiaramente riconoscibili (e.g. il passo sull'identità con l'Occidente), o narrativizzati, e quindi meno riconoscibili (e.g. la teoria della gayzzazione del mondo). L'obiettivo per il quale l'autore si serve di tale 'saggismo' è quello di provare a dar conto di una realtà che è «percepit[a] come talmente ambigu[a] e minacciosamente compless[a] da richiedere una reazione sia difensiva, che critica»²⁵³. Questa richiesta sia di difesa sia di critica è soddisfatta da questo modello saggistico attraverso una postura di fermezza che si esercita «nel rifiuto di qualsiasi radicalismo, nell'astenersi da qualsiasi riduzione a un unico principio, nel porre l'accento sul particolare contrapposto alla totalità, nella frammentarietà»²⁵⁴; una postura che arriva ad esso da quella forma originaria, che è anche «sostanzialmente linguaggio»²⁵⁵, da cui discende (il saggio) e che è - come nota Theodor W. Adorno - sia caratterizzata da un'incompatibilità con «l'ideale della *clara et distincta perceptio*, della certezza scevra di dubbio» sia capace di calarsi «nei fenomeni culturali come in una seconda natura, una seconda immediatezza, per distruggere, con tenacia, la loro illusione»²⁵⁶.

L'obiettivo di dar conto di una realtà ambigua e minacciosamente complessa è raggiunto, da un lato, «senza cadere nella mimesi del fittizio, come [...] accade ai romanzi puramente descrittivi o inconsapevolmente a tesi»²⁵⁷ e, dall'altro, senza soffocare la narrazione. La narrazione non soffre della presenza di una processione per tesi o per esposizione di assunti

²⁵¹ Cfr. Ercolino (2017), pp. 108-109.

²⁵² Cfr. Rohner (1968), p. 65.

²⁵³ Ercolino (2017), p. 81.

²⁵⁴ Adorno (1961), p. 124.

²⁵⁵ Adorno (1961), p. 127.

²⁵⁶ Adorno (1961), p. 136. La forma da cui discende il "modo di procedere" del saggismo che sta alla base di *Troppi paradisi* e a cui Adorno sembra far riferimento ne *Il saggio come forma* può essere inquadrato, usando le categorie di cui si serve Alfonso Berardinelli, nel *Saggio di storia e critica della cultura*: «[Chi si serve di questa impostazione di lavoro] non guarda all'opera come si guarda a una via d'accesso privilegiata per giungere alla visione di un'essenza individuale o di un'esperienza storica. [L'arte] la serve cercando di servirsene, più o meno apertamente, per condurre la sua guerra ideologica, la sua polemica sociale. [...] La sua teoria dell'arte e la sua filosofia della storia non iniziano e finiscono dentro la letteratura, all'interno della lettura di opere e in funzione di essa. Hanno una autonomia generale, a volte grandiosa, che aspira a trascinare con sé l'arte o a inquadrarla nelle proprie strutture razionali. [...] La letteratura è una parte che non può essere scambiata per il tutto, ma che va mediata e riconsiderata in un tutto da delineare, da ricostruire al suo esterno. I suoi interessi si dirigono verso *scelte di valore* e verso la creazione di un orizzonte di ascolto, verso un *pubblico* da orientare e da persuadere. [Costui] ha una vocazione storica e moralistica, dunque, e non estetica e contemplativa [e] si assume un compito di orientamento illuministico dell'opinione e della coscienza critica *attraverso* il discorso sull'arte, ma *al di là* di esso» (Berardinelli (2002), pp. 38-39).

²⁵⁷ Casadei (2007), p. 259.

perché questa è ibridata a livello strutturale e logico con il plot e perché è proprio la complessità della materia, che deriva da «una crisi [...] sentita come un'inedita pressione esercitata dal tempo storico»²⁵⁸, a richiedere un suo utilizzo come 'esorcismo formale' e come strumento di critica²⁵⁹. Se rispetto a quel «regno dell'immagine», che si offre particellarizzato perché effetto gnoseologico e invenzione culturale²⁶⁰, le posizioni di Walter Siti autore e di Walter Siti personaggio fossero state distanti o non uguali, la pesantezza che si imputa a *Troppi paradisi*, e che viene individuata proprio nel suo «saggismo come modo di procedere», sarebbe nient'altro che una posa stilistica inflitta dal romanziere al lettore come immotivato grave da tollerare. Ma tale processione è, nonostante tutto, motivata: le posizioni dell'autore e del suo sosia sono, quando non identiche, simili; il flusso di confessione biografica che si intreccia con allusioni alla storia e alla cronaca italiana e con confusioni tra «nomi veri e falsi, [tra] figure pubbliche e [...] inventate»²⁶¹ viene usato in *Troppi paradisi* sia come struttura dotata di processualità sia come mezzo per realizzare la perdita «tattilità mentale»²⁶²; la spinta che muove i due Siti alla parola è determinata in entrambi da un'emergenza: se nella finzione l'uno la collega a ragioni d'ordine pratico²⁶³, l'altro la carica di valenza politica²⁶⁴ e la inquadra in quella che Tiziano Scarpa chiama egocalisse²⁶⁵.

Proprio perché la scissione interna che il «regno dell'immagine» fa patire all'uomo moderno è la stessa che tormenta il protagonista (fino alla sua rinascita beckettiana del finale), solo attraverso gli occhi di un sosia, che condivide, però, con il suo originale gli stessi processi psichici, è possibile dire qualcosa di consistente su una realtà che, nella commistione di vero e falsificato che la governa, sembra aver perso il suo stesso carattere di 'realtà'.

Il linguaggio che un tale 'essere' usa per trattare tale 'materia' deve, pertanto, tendere al «massimo rigore raggiungibile in un campo, in cui, per l'appunto, non sia possibile procedere con esattezza»²⁶⁶ e possedere precisione. Questo obiettivo può essere raggiunto solo da un modo di procedere che «cerca di creare un ordine» e che, evitando l'inconsistenza,

²⁵⁸ Ercolino (2017), p. 81.

²⁵⁹ Cfr. Ercolino (2017), p. 83.

²⁶⁰ Cfr. Simonetti (2003).

²⁶¹ Simonetti (2003), p. 161.

²⁶² Simonetti (2003), p. 165: «Altra cosa fondamentale per me è provare a raccontare la continuità tra oggetti e pensieri. Nella nostra percezione le due cose sono strettamente intrecciate ed è solo per un pregiudizio che le separiamo (Hardy parlava di «tattilità mentale»). Così ho scelto di contaminare le tecniche più adatte a descrivere gli oggetti con quelle più adatte a descrivere i pensieri».

²⁶³ Siti (2006), p. 1023: «Butto giù queste pagine sbizzandole malamente, per paura che un attacco cardiaco, o un incidente d'auto, mi impedisca di raccontarvi il finale. Poi le scriverò meglio, dettaglierò i dubbi e il dolore fisico che ho dovuto sopportare».

²⁶⁴ Cfr. Siti (2006b); Simonetti (2003), p. 163; Scarpa (2007).

²⁶⁵ Cfr. Scarpa (2007).

²⁶⁶ Musil (1983), p. 144.

«non offre immagini, bensì una connessione di pensieri, dunque di natura logica, e [che], come la scienza, prende le mosse dai fatti, che pone in relazione»²⁶⁷. È per necessità di dire qualcosa di particolare riguardo a una totalità plurale che in *Troppe paradisi* non può essere considerata inadeguata una prosecuzione di tipo saggistico. Questo è valido sia dove la linearità dell'intreccio sembra interrompersi sia quando una certa complessità concettuale sembra non essere in linea con la 'bella storia' di fondo. Allo stesso modo, nonostante l'emergenza e l'intenzione 'politica' che soggiace all'uso della scrittura saggistica, non è fuori luogo un contesto narrativo di tipo pseudo-autobiografico. Infatti, testi ibridi come *Troppe paradisi*, in cui sembra quasi che una certa verità possa oltrepassare la realtà, «mentre adottano i modi di qualcosa che non è tradizionalmente letterario (si chiami reportage, giornalismo, non fiction), [...] intendono ancora essere letteratura»²⁶⁸. Può essere considerata una tendenza di certa parte della narrativa contemporanea, oltre che componente fisiologica di *Troppe paradisi*, quella di servirsi di modi di dizione che si basano anche sulla soggettività e che consentono di rendere più agile la comprensione del mondo. D'altra parte, come nota Raffaele Donnarumma,

*[l]a sola argomentazione non basta: il suo universalismo, la sua impersonalità, la sua purezza concettuale vanno trascinate verso la particolarità delle vicende concrete, e occorre che la voce individuata di un io se ne assuma la responsabilità e faccia da mediatrice al loro accesso*²⁶⁹.

Quando sembra sfumare quel contatto con gli elementi esterni che determinano l'individuo²⁷⁰ e quando, di conseguenza, l'atto del dire 'io-sono-io' sembra non avere più senso, l'autore mostra di avvertire la necessità di una 'mossa cartesiana', che a sua volta è ciò che motiva la presenza del «saggismo come modo di procedere», il quale ha - per come lo affronta e per come se ne serve Walter Siti - specifiche caratteristiche, per così dire, hegeliane²⁷¹. La disposizione discorsiva della scrittura saggistica in *Troppe paradisi*, quando serve «a puntualizzare questioni direttamente espresse nell'intreccio oppure sollevate nell'autore o nel lettore dall'andamento dei fatti narrati»²⁷², risulta essere, infatti, tripartita:

²⁶⁷ Musil (1983), p. 145.

²⁶⁸ Donnarumma (2014), p. 124.

²⁶⁹ Donnarumma (2014), pp. 119-120.

²⁷⁰ Cfr. conferenza *Il romanzo e il presente* e cfr. "Avvertenza" a *Troppe paradisi*, p. 688: «[P]unta estrema, forse, del quesito paradossale che regge la mia trilogia romanzesca: se l'autobiografia sia ancora possibile, al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot». Corsivo mio.

²⁷¹ Cfr. Simonetti (2003), p. 162: «[V]edo linee confuse e l'unica mossa conoscitiva possibile mi pare la "mossa cartesiana": fare un passo indietro e tornare all'individuo che pensa se stesso. [...] Mi pare che analizzare e smontare l'oggetto-individuo abbia oggi un fondamentale valore politico: proprio perché l'individuo, nel suo rapporto col desiderio e col piacere, è oggi il laboratorio (o se vogliamo la cavia) su cui il consumismo conduce i propri esperimenti».

²⁷² Haas (1969), p. 156.

il dinamismo logico del processo discorsivo, quasi mimetico delle contrapposizioni/contraddizioni di cui dà conto, segue i tre momenti dell'astratto, del dialettico e dello speculativo, ovvero si snoda attraverso tesi, antitesi e sintesi.

In definitiva, nel tentativo di dare un ordine allo schema impazzito di una realtà che sfugge a colui che si accontenta di percepirne solo la superficie, l'autobiografismo usato dall'autore come mezzo risulta essere motivato dall'aspirazione all'unitarietà dell'io nel contesto di scissione interna di quella 'realtà attuale' presa come materia; la forma romanzo dal fatto che essa è quella che meglio si presta alla rappresentazione globale di tragicità e dissidi; il «saggismo come modo di procedere» dalla precisione e dalla nettezza che sono necessarie quando si giunge all'assunzione della grande responsabilità di parlare di persone, di luoghi e di tempi storici.

Mirko Mondillo
mirko.mondillo@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Huysmans (1884)

Joris-Karl Huysmans, *Controcorrente* (1884), Roma, L'Espresso, 2013

Adorno (1961)

Thomas W. Adorno, *Il saggio come forma* (1961) in Stefano Benassi e Paolo Pullega (a cura di), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Bologna, Cappelli, 1989

Rohner (1968)

Ludwig Rohner, *Saggio sul saggio* (1968) in Stefano Benassi e Paolo Pullega (a cura di), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Bologna, Cappelli, 1989

Gerhard Haas, *Saggio e romanzo* (1969) in Stefano Benassi e Paolo Pullega (a cura di), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Bologna, Cappelli, 1989

Musil (1983)

Robert Musil, *Sul saggio* (1983) in Stefano Benassi e Paolo Pullega (a cura di), *Il saggio nella cultura tedesca del '900*, Bologna, Cappelli, 1989

Houellebecq (2000)

Michel Houellebecq, *Le particelle elementari*, Milano, Bompiani, 2000

Berardinelli (2002)

Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Padova, Marsilio, 2002

Simonetti (2003)

Gianluigi Simonetti, *Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», 1 (2003), pp. 161-167

Siti (2006)

Walter Siti, *Troppi paradisi* (2006), in *Il dio impossibile*, Milano, Rizzoli, 2014

Siti (2006b)

Walter Siti, *"Siete voi che non vedete"*, <<https://www.nazioneindiana.com/2006/09/17/siete-voi-che-non-vedete/>>

Casadei (2007)

Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007

Giglioli (2007)

Daniela Brogi, Raffaele Donnarumma, Daniele Giglioli, Gabriele Pedullà, *Walter Siti, Troppi paradisi*, in «allegoria», 55 (2007), pp. 211-229, <<https://www.allegoriaonline.it/PDF/83.pdf>>

Scarpa (2007)

Tiziano Scarpa, *“Ti regalo la mia vita”*, <<http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2007/03/28/news/ti-regalo-la-mia-vita-1.3052>>

Giglio (2008)

Francesca Giglio, *Un'autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo, 2008

Borrelli-Genovese-Moroncini-Pezzella-Romitelli-Zanardi (2011),
Francesco Borrelli, Rino Genovese, Bruno Moroncini, Mario Pezzella, Valerio Romitelli,
Maurizio Zanardi in Maurizio Zanardi (a cura di), *La democrazia in Italia*, Napoli, Cronopio,
2011

Genna (2012)

Giuseppe Genna, *“Walter Siti: ‘Troppi paradisi’”*, <<https://giugenna.com/2012/08/31/walter-siti-troppi-paradisi-2/>>

Cristiano (2013)

Luca Cristiano, *La tirannia delle condizioni impossibili*, in «Between», 3.5 (2013), <<http://www.Between-journal.it>>

Marchese (2014)

Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014

Donnarumma (2014)

Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014

Siti (2014)

Conferenza *Il romanzo e il presente*, <<https://www.youtube.com/watch?v=SZ7IJ36RnNI>>

Santagata-Siti (2017)

Marco Santagata e Walter Siti, *Amici nemici*, Modena, Il Dondolo, 2017

Ercolino (2017)

Stefano Ercolino, *Il romanzo saggio*, Milano, Bompiani, 2017

Purpose of this essay is to demonstrate how a correct reading of "Troppi paradisi" depends on the comprehension of its external contexts. This movement of comprehension transforms the "Troppi paradisi" physical borders: through its references to various contexts (literary, sociological, historical, etc), the text appears to be started before it even began. In order to highlight the existence of various extra-textual beginnings, the reading of "Troppi paradisi" is based on the discussion of autofiction as genre, Houellebecq's "Le particelle elementari", italian "mutazione antropologica" (Pasolini) and politics, essayistic and autobiographical writing as tools for comprehension of a disordinated reality.

Parole chiave: Siti; Troppi paradisi; Ho

Abdelhaleem Solaiman , *Beppe Fenoglio e l'inizio più lungo. Alla ricerca di un romanzo impossibile*

La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti. Scrivo with a deep distrust and a deeper faith.

B. Fenoglio, in E. F. Accrocca (a cura di), Ritratti su misura di scrittori italiani, p. 181

In un saggio del 1949 sulla letteratura italiana sulla Resistenza, Italo Calvino ribadisce che la letteratura italiana si è arricchita attraverso l'esperienza della Resistenza di qualcosa di nuovo e di necessario. Secondo l'autore de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), però, tale contributo di arricchimento non riesce a dare un'opera letteraria che interpreta e rappresenta tutta la Resistenza:

Ma "a chi si chieda se la letteratura italiana ha dato qualche opera in cui si possa riconoscere tutta la Resistenza" (e intendo "tutta" anche parlando d'un solo villaggio, d'un solo gruppo, "tutta" come spirito), un'opera letteraria che possa dir veramente di sé "io rappresento la Resistenza", l'indubbia risposta è: "Purtroppo non ancora".²⁷³

Quando il capo partigiano Marino, nel pieno della lotta tra partigiani e nazifascisti, domanda a Johnny: «Who will have written the book of books on us?»²⁷⁴, Johnny, alter ego di Fenoglio, risponde: «Nobody of you, nobody of us. The book of books on us will be written by a man is yet unborn, the woman will bear him in womb is not yet more than a baby now, growing in the midsts of our reports...».²⁷⁵

Prendendo spunto dalle parole di Calvino e di Fenoglio, il presente saggio si propone di indagare il lungo e tormentato 'inizio' espressivo ed editoriale di uno degli scrittori più originali della Resistenza: Beppe Fenoglio (Alba 1922 - Torino 1963).

Avvertendo in realtà il senso di dovere e di responsabilità di dare voce, sin dall'inizio della sua carriera di scrittore, ad un'esperienza molto tesa e tormentata, quella della lotta partigiana contro il nazifascismo, la narrativa di Fenoglio diventa, a sua volta, molto tesa e tormentata. Non è affatto casuale che, nel momento della morte precoce, a soli quarant'anni, la casa dell'autore albese fosse quasi un oceano di carte appartenenti alla sua opera faraonica sulla Resistenza.

²⁷³ Calvino (1980), p. 91

²⁷⁴ Fenoglio (1978), p. 243

²⁷⁵ Ibidem.

Le sue opere pubblicate postume, incomplete e senza ordine nella maggior parte dei casi, testimoniano come il progetto narrativo di Fenoglio non sia mai stato lineare, bensì segnato da un intenso e complesso lavoro di scalette e abbozzi, stesure e rifacimenti; romanzi e racconti di redazione preliminare, intermedia o semidefinitiva, mai definitiva; opere abbandonate e riprese in un secondo momento, tra scorporamenti e riaggregazioni di brani o di interi capitoli, autocorrezioni, autotraduzioni e riscritture:

[...] molte sono le incompiute di Fenoglio; egli non aveva fretta né di terminare né tanto meno di stampare i suoi scritti; interrotto un lavoro, lo lasciava lì a fermentare e ne avviava un altro. L'autore Fenoglio aveva fiducia nel tempo, soleva dire agli amici albesi che alcuni grandi scrittori avevano cominciato a pubblicare a sessant'anni, con grande vantaggio per i loro libri; ebbe l'audacia di non pensare che il suo soggiorno sulla terra poteva essere molto breve, e il grandioso piano di lavoro venir spezzato dalla morte.²⁷⁶

Il nostro Fenoglio è un instancabile scrittore/scavatore della Resistenza: scrive e scrive, scrive moltissimo, pagine su pagine, poi modifica, cancella e riscrive, termina alcuni testi, altri li lascia incompiuti, li abbandona e li riprende, li abbandona di nuovo per una nuova idea di un testo nuovo, scrive, monta e smonta, riscrive di nuovo, traduce e scrive, riempie i fogli e i cassette.

Nella sua scrittura Fenoglio compie inoltre un doppio sforzo, perché scrive in inglese e poi traduce in italiano, lasciando spesso parole e intere frasi in inglese, il che conferisce ai suoi testi un'originalità e una vivacità straordinaria.²⁷⁷

È evidente che non si tratta di un capriccio dello scrittore, né di un divertimento: è, al contrario, "una pura fatica nera" come viene affermato da lui stesso:

Scrivo per un'infinità di motivi. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile, anche per giustificare i miei sedici anni di studi non coronati da laurea, anche

²⁷⁶ Corti (1980), p. 10

²⁷⁷ Fenoglio non sempre scriveva i suoi testi prima in inglese. Questa lingua di Beppe Fenoglio, scrive Isella, soprattutto quella de *Il partigiano Johnny*, attesta «una straordinaria carica di energia vitale, giusto corrispondente stilistico della carica di energia morale che nella tragica guerra civile degli anni 1944-45 determinò il "puritano" Fenoglio alla sua scelta di campo e fece di lui, studente ventiduenne, un combattente coraggioso; la stessa, immutata, tensione con cui dieci anni più tardi volle raccontare da scrittore quell'esperienza [...] un'esperienza assoluta: l'esperienza, sul filo di lana vita-morte, di chi aveva combattuto alla ricerca del riacquisto della sua misura d'uomo». Fenoglio, (2001), p. XL. A proposito della lingua letteraria di Fenoglio, Sergio Givone parla anche di una dicotomia «Etica e lingua»: la lingua nella sua creatività lo scrittore «la sprigiona sottoponendo la lingua stessa a dure e faticose torsioni, impastandola variamente con l'inglese e con altri apporti, rimodellandola in modo tanto originale e testardo. [...] Etica e lingua, dunque: un'endiadi illuminante, e quanto mai promettente, per quel che riguarda la possibilità di indagare il senso del lavoro letterario di Fenoglio, approfondirne orizzonte e intenzione ultima, portarne alla luce la valenza non solo e non tanto artistica ma universalmente umana, e però non priva d'una sua intrinseca anche se non immediatamente percepibile aporeticità: poiché la lingua, in quanto specchio-mondo, specchio del mondo, specchio di un mondo, o comunque si voglia chiamarla, di per sé poco o nulla a che fare con la morale, e per così dire solo in seconda battuta, solo dopo essere stata sottoposta a particolare trattamento; insomma, solo dopo che l'aporia sia stata superata attraverso la sua assunzione come compito e come dovere, la lingua apre a una dimensione ulteriore e si offre come un formidabile strumento che rende possibile la comprensione della realtà e prima ancora la presa di posizione nei confronti di essa». Givone (2016), p. 103

*per spirito agonistico, anche per restituirmi sensazioni passate; per un'infinità di ragioni, insomma. Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera.*²⁷⁸

L'intero progetto narrativo della Resistenza in Fenoglio scandisce un'opera faraonica fatta di molti episodi, che disfanò e intrecciano nuovamente la trama della vita dei suoi personaggi partigiani, la raccolgono e la dilatano in situazioni e vicende, in abbozzi di racconti e romanzi che sembrano non finire mai. La fonte dell'esperienza partigiana, da cui attinge lo scrittore, è molto generosa, disposta sempre a generare creatività. L'esperienza partigiana ha rappresentato per Fenoglio un momento essenziale nella sua vita breve, che gli ha permesso senz'altro di affermare la sua vocazione per la scrittura, di creare un mondo narrativo complesso, fatto di molte vicende intorno alle quali ruotano numerosi personaggi. Nel mondo che ci presenta Fenoglio, c'è la morte, ma anche la volontà di continuare a vivere e *r-esistere*, ci sono la guerra e la pace, l'odio, l'amore, il bene, il male, momenti disperati e momenti pieni di speranza che racchiudono il senso dell'esistenza umana.

La robusta vocazione letteraria di Fenoglio, testimoniata da importanti ed approfonditi contributi critici sulla sua opera, nasce senz'altro da un tormento, un dubbio, una paura di non poter dare espressione adeguata e sufficiente al mondo che intende narrare. Un tormento e un dubbio *indissolubili* di quel racconto che vorrà sempre fare, un tormento e un dubbio di non poter scrivere il racconto che potrebbe dare un senso pieno alla lotta partigiana a cui aveva partecipato in prima persona, un racconto che potrebbe completare e concludere una stagione narrativa ispirata alla Resistenza, un racconto totale e ultimo che potrebbe «essere e divenire l'ultimo racconto in terra»²⁷⁹: «Ci sarà sempre un racconto che vorrò fare ancora, ma ci sarà anche il giorno che non potrò più vivere».²⁸⁰ Non solo. Dietro il vasto materiale accumulato nel corso del lungo percorso tormentato di Fenoglio si cela inoltre un segreto, un'altra ragione essenziale e celata ai posteri, come si può leggere in una lettera inviata dall'autore a Pietro Citati nell'estate del 1959: «[...] alla radice del mio scrivere c'è una primaria ragione che nessuno conosce all'infuori di me».²⁸¹

La disposizione fenogliana, quasi ossessiva, alla riscrittura, al rifacimento e all'autocorrezione, e la mancata revisione finale hanno acceso per anni il dibattito critico e filologico sulla cronologia e sull'elaborazione del materiale postumo dell'autore, al punto di ritenere Fenoglio l'autore novecentesco che più di tutti ha impegnato il lavoro dei filologi.²⁸² Un caso editoriale che, come osserva Enrico Malato, resta «ancora apertissimo».²⁸³

²⁷⁸ Fenoglio (1960), p. 181

²⁷⁹ Id., (1978), pp. 1247-1248

²⁸⁰ Id., <Diario>, (1978), p. 203

²⁸¹ Id., (1996), p. 111

²⁸² Cfr. G. B. Squarotti (2012), p. 579

²⁸³ Cfr. Malato (2000), pp.765-766. Se ne è accorto precocemente Maria Corti la quale, nel 1978, curando l'edizione critica dell'opera completa di Fenoglio, non parla di un'edizione definitiva, attribuendo un senso di provvisorietà e incompletezza al progetto. Maria Corti parla chiaramente di sospetto dell'esistenza sia di qualche altro scritto fenogliano, sia di fogli o blocchi di fogli ora mancanti ai testi qui editi. cfr. Corti <Premessa>, (1978). Ne è prova, ad esempio, la nuova edizione dei romanzi e racconti di Beppe Fenoglio, curata da Dante Isella per Einaudi nel 2001, che è una ristampa accresciuta della prima edizione del 1992,

La motivazione di ciò e del conseguente enorme divario nel progetto fenogliano fra quel poco pubblicato in vita (*I ventitre giorni della città di Alba* (1952), *La malora*²⁸⁴ (1957) e *Primavera di bellezza* (1959) e il vasto materiale rimasto inedito risiede nel *dubbio* e nell'*insoddisfazione*. La paura del 'cominciamento e dell'esordio' si mostra come una costante nel percorso dell'autore:

*L'atteggiamento, in altre parole, è quello dell'insoddisfazione per la pagina scritta, del progresso per selezione, dell'approssimazione per tentativi successivi a un traguardo ideale, della tensione costante verso la forma o lo strumento espressivo adeguati all'intenzione creativa, sia pure, ma non esclusivamente, nel conflitto più emotivo che estetico fra la «libertà trasgressiva della [...] avventura solitaria davanti al foglio bianco» e la «necessità di presentarsi in pubblico».*²⁸⁵

Gabriele Pedullà si spinge oltre, suggerendo che dietro il *dubbio* e l'*insoddisfazione* di Fenoglio ci sia un'altra profonda ragione interiore; l'ultima parola sulla Resistenza sarà riservata per sempre e soltanto a coloro che hanno dimostrato di essere disposti a rischiare il massimo, a coloro che hanno pagato il prezzo con la morte:

*Deludente è perciò anche la consolazione della letteratura – limitate le sue possibilità. Poiché soltanto chi muore ha portato sino in fondo l'esperienza della guerra, per Fenoglio il partigiano perfetto sarà sempre un partigiano morto: e così anche il narratore ideale, l'eletto al quale è riservato il «book of books». Per questo, a rigore, gli unici che potrebbero scrivere, gli unici non imputabili di sacrilegio perché soli a non essersi compromessi e ad aver detto di no fino in fondo, sono – neanche troppo paradossalmente – i caduti sul campo. Ma essi non parlano, impenetrabili – e guardano severi chiunque vogli raccontare le loro storie, tradire il loro segreto. Tacciono: nonostante Fenoglio andasse spesso a interrogarli per i cimiteri delle Langhe, dove il fragore del vento che consuma le lapidi ostacola i discorsi e smaschera la vanità delle parole di coloro che davanti all'ultima prova si sono tirati indietro.*²⁸⁶

Per Fenoglio, quindi, ciò che si è scritto o si sta scrivendo sulla Resistenza è semplicemente un tentativo di assumere la responsabilità di decifrare per il lettore il senso di un grande *Evento*.

Lo afferma forse indirettamente lo stesso Fenoglio in un frammento significativo ma incompiuto sulla Resistenza, dove la voce narrante parla di un compagno partigiano, di nome Jerry, molto impegnato a scrivere e registrare tutto sulla guerra partigiana:

Sapevo che il mio compagno Jerry scriveva della guerra. Troppe volte l'avevo adocchiato intento a scrivere, freneticamente, seduto ai piedi d'un albero o appoggiato a un muricciolo: talvolta scriveva fino a buio,

curata dallo stesso Dante Isella; è un aggiornamento necessario dell'opera fenogliana in seguito al ritrovamento, da parte di Lorenzo Mondo nel 1994, dei quattro taccuini autografi intitolati *Appunti partigiani '44-'45*, che contribuiscono a fare chiarezza sulla complessa questione cronologica delle opere di Fenoglio. A questo ritrovamento si aggiungono, solo per citarne un esempio, i due capitoli, il tredicesimo e il quattordicesimo, di *Frammenti di romanzo*, ora intitolato *L'imboscata*.

²⁸⁴ *La malora* si distacca dalla tematica resistenziale di Fenoglio, e mette in risalto particolare la disperata vita contadina del dopoguerra, contrassegnata da povertà, fame, malattie e 'malora'. *La malora* descrive con crudo realismo l'universo chiuso dei contadini del Piemonte, prigionieri in un mondo di rassegnazione, di miseria, di fatalismo. Fenoglio porta a riflettere il lettore su come sia possibile rimediare ai drammi trasmessi di generazione in generazione, su come sia possibile cambiare questa realtà miserevole, grottesca e assurda.

²⁸⁵ G. B. Squarotti (2012), p. 583

²⁸⁶ Pedullà (2001), p. 150

orientandosi verso l'ultima luce solare. Scriveva, alternando una quantità di matite ogni cinque minuti, su dei quadernetti scolastici. Calcolai che doveva averne riempiti una mezza dozzina, naturalmente a far tempo da quando era passato al mio reparto. [...] Una sera gli arrivai letteralmente addosso. Svoltai nella circonvallazione sottana di Mango e quasi me lo trovai sotto i piedi. Si era infatti messo seduto poco sotto l'orlo della strada, sull'erba già umida, rivolto all'ultima luce solare. Jerry chiuse il quadernetto con un colpo secco, poi lo riaprì *uneasily*.²⁸⁷

Il narratore, insegnante di lingua e letteratura inglese, ricorda al partigiano Jerry una frase di Whitman a proposito della guerra di Secessione:

- *Scrivi sulla Guerra, eh, Jerry?*

- *Appunti, - disse in fretta.*

- *Appunti della guerra, - insinuai io?*

- *Naturale, - disse lui un po' ostinatamente.*

Aveva afferrato il tono vagamente ironico che io usavo e, stranamente, io non riuscivo a correggerlo. Mi provai dunque a renderlo perlomeno simpaticamente ironico, visto che non riuscivo a voltarlo su una non sforzata serietà.

- *E... ti vengono bene? - domandai, stupidamente.*

- *Questo non si può dire, di appunti. Sono soltanto appunti.*

Mi sentii toccato e per un minuto aspirai dalla Craven A.

- *Sai, dissi poi, - che ha scritto Walt Whitman della guerra? Lui si riferiva alla guerra di Secessione, ma naturalmente vale per tutte le guerre.*

La curiosità ardiva nel suo viso quasi scancellato dal buio.

- *War can't be put into a book, citai in inglese.*²⁸⁸

Il partigiano Jerry, come il partigiano Fenoglio, è ben cosciente di ciò; non è possibile narrare la guerra che stanno combattendo, non è possibile mettere su carta la guerra, i ricordi e i volti che lo hanno accompagnato nella lotta sulle Langhe piemontesi, è una scrittura impossibile. Ma nello stesso tempo Jerry, come Fenoglio, non si arrende e si ostina nella sua scrittura testimoniale sull'esperienza partigiana che ha vissuto sulla propria pelle:

- *Questo è vero, verissimo, - disse con una sorta di disperazione. Me ne sto accorgendo. È come svuotare il mare con un secchiellino.*²⁸⁹

La narrativa resistenziale di Fenoglio, in questo caso, rappresenta il segno di una mancata resa, la non rassegnazione all'incapacità o, per meglio dire, all'impossibilità di esprimere il senso della lotta partigiana. La Resistenza è come un mare senza sponde, e provare a narrarla diviene un modo per cercare di porre degli argini. Ciò vuol dire che la figura di Fenoglio partigiano non può essere scissa da quella del Fenoglio scrittore. Egli, infatti, nella sua breve esistenza, ha sempre combattuto «da partigiano e da scrittore».²⁹⁰ Non è casuale, quindi, che l'autore avesse raccomandato ad amici e parenti di incidere sulla lapide della sua tomba quei due aggettivi che avrebbero potuto riassumere il senso della sua esistenza:

²⁸⁷ Fenoglio (2007), p. 146

²⁸⁸ Ivi, p. 147 <corsivo è mio>

²⁸⁹ Ivi, p. 148 <corsivo è mio>

²⁹⁰ Cfr. Verri (2016), p. 7

*“Sempre sulle lapidi, a me basterà il mio nome, le due date che sole contano, e la qualifica di scrittore e partigiano. Mi pare d’aver fatto meglio questo che quello”.*²⁹¹

Quello di Beppe Fenoglio è davvero un esordio tormentato e problematico, rappresenta senz’altro un caso particolare nella tradizione letteraria italiana. La sua è una scrittura caratterizzata dall’incompletezza e dalla mancata revisione finale, ma è anche segnata da una ricerca tormentata e dubbiosa. Indagare l’inizio del progetto narrativo fenogliano, nel viaggio verso il romanzo, costituisce un buon punto di partenza per penetrare nel suo universo narrativo e comprenderne meglio la peculiarità e la complessità generale. Ogni lettura dovrebbe partire proprio dal tema del dubbio e dell’insoddisfazione, aspetti che tormentano lo scrittore albese fino all’ultimo momento della vita, fino all’ultima riga: un lungo percorso di ricerca verso traguardo finale, cioè quel romanzo che avrebbe potuto afferrare pienamente il senso della lotta partigiana, ma anche dell’intera esistenza umana. Ciò che più colpisce in Fenoglio è che la resistenza non si presenta come una vicenda precaria, ma diventa una questione esistenziale, un’esperienza che coinvolge la vita nella sua interezza, e lo scrittore morirà con la penna in mano, scrivendo pagine sulla Resistenza e per la Resistenza.

*Si ritirava subito nella camera della scala e attaccava a lavorare. Noi dall’alto percepiamo quei tre segni inconfondibili della sua presenza in casa: il fumo delle sigarette, la tosse, e il battere dei tasti della macchina da scrivere. Scriveva ininterrottamente per ore e nel cuore della notte quelle boccate avido e appagate di fumatore impenitente, più silenziose della tosse ma scandite come il battere della macchina da scrivere, mi davano intera la sensazione della sua concentrazione, ma anche della sua infinita lontananza da casa nostra.*²⁹²

Sono quattro i romanzi che compongono il corpus narrativo resistenziale di Fenoglio, uno pubblicato in vita e tre postumi. Tutti evidenziano il percorso lungo e tormentato dello scrittore verso «The book of books», e sono rispettivamente *Primavera di bellezza* (1959), *Il partigiano Johnny* (1968), *L’imboscata* (1978) e *Una questione privata* (1963).²⁹³

Nei quattro romanzi, che muovono tutti da vicende autobiografiche o vicine all’esperienza umana dello stesso Fenoglio, la Resistenza ambientata nel paesaggio delle Langhe piemontesi è la vera protagonista. L’autore riesce a descrivere situazioni, sacrifici e

²⁹¹ Fenoglio (1978), <Diario>, p. 200

²⁹² Marisa Fenoglio (1995), p. 120

²⁹³ *Il Partigiano Johnny* e *Una questione privata* rappresentano i capolavori dell’autore, oltre che la summa della sua riflessione sull’esperienza partigiana. Gabriele Pedullà ritiene che la storia del romanzo europeo è fatta di scrittori che affidano la propria reputazione letteraria a una coppia di opere dello stesso prestigio e qualità, e, solo per questo, destinate a dividere i loro estimatori tra i partigiani dell’una e dell’altra, come ad esempio Stendhal (*Le Rouge e le Noir* e *La Chartreuse de Parme*), Flaubert (*Madame Bovary* e *L’éducation sentimentale*), Verga (*I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*), o Gadda (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *La cognizione del dolore*). Nel caso di Fenoglio *Il partigiano Johnny* e *Una questione privata* costituiscono, secondo Pedullà, le vette dell’opera fenogliana, il frutto di un paziente lavoro di intarsio e cesello durato tutta una vita e rimasto incompiuto. Cfr. Pedullà (2001), pp. 3-4

atmosfera, stati d'animo e sensazioni, arricchendo e aggiornando il racconto della Resistenza delle Langhe piemontesi²⁹⁴.

Non solo il percorso espressivo del disegno narrativo resistenziale di Fenoglio risulta tormentato e problematico, ma anche quello editoriale.

Egli coltivava l'idea di una grande opera resistenziale, il «libro grosso» come afferma in una lettera a Calvino il 21 gennaio 1957:

*Sto effettivamente lavorando a nuovo libro. Un romanzo propriamente non è, ma certo è un libro grosso (alludo allo spessore). Non ne ho ancora terminato la prima stesura e mi ci vorrà certamente un sacco di tempo per averne la definitiva. Il libro abbraccia il quinquennio 1940-1945.*²⁹⁵

Tale progetto, che vuole coprire tutto il quinquennio '40-45, incontra le riserve dell'editore Livio Garzanti. Ciò obbliga Fenoglio a una riduzione del libro, rinunciando all'ampiezza del testo originario e pubblicando solo la prima parte, *Primavera di bellezza* (1957). Tagliati i primi otto capitoli, i quali descrivono ampiamente gli anni del liceo, la narrazione comincia con il protagonista Johnny divenuto già militare. Vengono inseriti successivamente due flashback (i due capitoli 3 e 9) e aggiunti i tre capitoli che rielaborano episodi dalla seconda parte del progetto, la cui continuazione, come vedremo più avanti, non sarà più possibile. Il romanzo, attraverso le vicende del giovane protagonista Johnny, ripercorre alcune fasi cruciali della guerra, momenti colmi di ansie e di attese, di dolore e violenza: lo sbarco degli Alleati in Sicilia; la caduta di Mussolini; l'Armistizio; l'occupazione tedesca; il bombardamento di Roma; lo sbandò dell'esercito; l'inizio della lotta partigiana, ecc.

In una lettera a Garzanti il 10 marzo 1959, Fenoglio scrive:

L'amico Citati le avrà parlato della nuova soluzione. [...] A me ora il libro pare molto più snello e solido, e che cominci subito nel vivo. [...] Come forse Citati le avrà accennato, la morte di Johnny nel settembre 1943 mi libera tutto il campo «resistenziale». Ho così potuto istituire il personaggio del partigiano Milton, che è un'altra faccia, più dura, del sentimentale e dello snob Johnny. Il nuovo libro, anziché consistere in una cavalcata 1943-1945, si concentrerà in unico episodio, fissato nella estate del 1944, nel quale io cercherò di far confluire tutti gli elementi e gli aspetti della guerra civile. Mentre Primavera di bellezza è libro lineare, in quanto parte da A per giungere a B, il nuovo libro sarà circolare, nel senso

²⁹⁴ La Resistenza letteraria delle Langhe piemontesi ha già trovato in Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo, 1908 – Torino, 1950), un primo testimone (si pensi soprattutto a *La casa in collina*, 1948). I capitoli iniziali de *Il Partigiano Johnny* di Fenoglio raccontano il periodo di solitudine e di distacco in cui il giovane intellettuale Johnny si trova nella casa in collina che gli hanno già trovato i genitori per nascondersi dalla leva obbligatoria della Repubblica di Salò. Tali capitoli ci fanno pensare subito a *La casa in collina* di Pavese. Corrado, protagonista de *La casa in collina*, è, come Johnny, un intellettuale, un docente torinese che per sfuggire ai bombardamenti sulla città di Torino e nascondersi dalle devastazioni nazifasciste si trasferisce in una casa in collina. Ma, al contrario di Johnny che matura presto in sé la decisione di aderire alla lotta partigiana, davanti all'ambigua sorte della nazione il personaggio di Pavese non riesce a superare il suo distacco e isolamento e non riesce in nessun modo a dare il suo contributo alla Storia, sembra vivere tutto chiuso in sé, nel suo particolare, sordo a tutte le voci che gli provengono dall'esterno, alla situazione storica italiana ormai in declino, una situazione in cui gli intellettuali sono chiamati a prendere una posizione, a farsi guida del popolo. Ne *La casa in collina* Pavese, oltre a osservare la guerra tra partigiani e fascisti da un'altra angolatura, riflette ampiamente sulla crisi e la solitudine dell'intellettuale e la conseguente presa di posizione che gli eventi storici richiedono.

²⁹⁵ Fenoglio (1996), p. 97

che i medesimi personaggi che aprono la vicenda la chiuderanno. Ancora: mentre in *Primavera di bellezza* ho cercato di fare romanzo con modi aromanzeschi, nel nuovo libro mi avvarrò di tutti gli schemi ed elementi più propriamente romanzeschi.²⁹⁶

La rinuncia alla grande opera e la pubblicazione di *Primavera di bellezza* induce lo scrittore ad accantonare il resto del libro grosso, il postumo *Partigiano Johnny*. Il nuovo libro di cui si parla nella lettera è il testo incompiuto *Frammenti di romanzo*, ripubblicato poi da Dante Isella con il titolo *L'imboscata*. Non solo. Fenoglio sembra anche di imboccare un'altra strada, quando parla della genesi di un nuovo romanzo, e soprattutto di un diverso orientamento che sembra coincidere con il passaggio narrativo molto significativo dall'«aromanzesco» al «romanzesco».²⁹⁷

In un'intervista rilasciata a Pietro Bianchi del 19 gennaio 1960, sembra che Fenoglio ritorni ancora a lavorare sul libro grosso, abbandonato dopo la pubblicazione di *Primavera di bellezza*: «Sto scrivendo un romanzo che sarà il seguito di *Primavera di bellezza* e che comprenderà i due anni tragici del '44 e del '45. Poi basta con i partigiani».²⁹⁸ Il riferimento è senz'altro alla seconda parte del libro grosso, cioè a *Il Partigiano Johnny*²⁹⁹, e da questa intervista traspare l'intenzione di abbandonare le tematiche resistenziali per dedicarsi forse ad altre tematiche. Infine lo scrittore deciderà di accantonare nuovamente la parte rimanente del "libro grosso", riutilizzando però parzialmente il materiale scartato per narrare nuove avventure di altri partigiani, non più di nome 'Johnny' ma 'Milton'.

Inoltre, in una lettera dell'8 marzo 1960 a Livio Garzanti, veniamo a sapere che il romanzo promesso a Garzanti *Frammenti di romanzo (L'imboscata)*, di cui erano già stati scritti ventidue dei trenta capitoli previsti, ha improvvisamente avuto una battuta d'arresto e dovrà cedere il passo ad una nuova idea romanzesca:

²⁹⁶ Ivi, pp. 104-105.

²⁹⁷ Sul passaggio narrativo di Fenoglio dall'aromanzesco (*Primavera di bellezza* e *Il Partigiano Johnny*) al romanzesco (*Frammenti di romanzo* e *Una questione privata*) riflette ampiamente Gabriele Pedullà. Nel saggio del critico leggiamo: «Il magazzino dei ricordi, fatto di voci, di facce, di sensazioni fisiche e di stati d'animo, di aneddoti ascoltati e di esperienze vissute, non basta più; d'ora in avanti bisognerà partire dall'intreccio. Contro la tendenza a raccontare tutti gli eventi notevoli accorsi al protagonista, Fenoglio afferma adesso le ragioni della selezione narrativa che ordina in funzione di un disegno preciso, e con essa il diritto a rappresentare di scorcio la Resistenza, soffermandosi sulla grande Storia soltanto quando questa viene direttamente a incrociare la vicenda particolare che costituisce la materia (ma anche il senso, anche l'alfa e l'omega) del suo racconto, perché in tutti gli altri casi essa semplicemente non interessa. La selezione implica insomma un rapporto completamente diverso tra l'intreccio romanzesco e il piano della storia collettiva. È questo, con ogni probabilità, il secondo aspetto decisivo del suo ragionamento. Un libro come *Il partigiano Johnny* risolveva in maniera tutto sommato abbastanza piano la tensione tra l'io e il noi (tra l'individuo e la collettività), dal momento che il protagonista attraversa tutti i principali momenti della guerra partigiana. In *Una questione privata*, dove in principio è la trama romanzesca e i personaggi ci vengono presentati solo in funzione dell'implacabile meccanismo narrativo che li trascende tutti, il rapporto tra la piccola storia del protagonista e la grande Storia collettiva assume una configurazione completamente inedita». Pedullà (2014), p. XV

²⁹⁸ Fenoglio (1960)

²⁹⁹ Fenoglio lascerà incompiuto e inedito questa seconda parte che dovrebbe essere il prosieguo di *Primavera di bellezza*. *Il partigiano Johnny* sarà completato grazie alle cure postume degli editori.

Avevo già scritto 22 capitoli dei 30 previsti dall'impianto del romanzo e sarei stato in grado di consegnare il manoscritto "tra non molti giorni", come Lei scrive. Si trattava di una storia sul tipo di Primavera di bellezza, concedente cioè larga parte di sé alla pura rievocazione storica, sia pure ad alto livello. D'improvviso ho mutato idea e linea. Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un'intreccio romantico, non già sullo sfondo della guerra civile in Italia, ma nel fitto di detta guerra. Mi appassionò immediatamente e ancora mi appassiona. Mi appassiona infinitamente di più della storia primitiva ed è per questo che non ho fatto troppo sacrificio a cestinare i 22 capitoli già scritti.³⁰⁰

Il riferimento di Fenoglio è senz'altro a *Una questione privata*³⁰¹, che narra una vicenda della vita privata di Milton, un giovane intellettuale partigiano, il quale, durante una missione partigiana di ricognizione ad Alba, compie una «deviazione inutile»³⁰² quando gli si offre la possibilità di rivedere la villa nella quale ha trascorso i tempi più belli della sua vita giovanile insieme a Fulvia, una bella ragazza sfollata da Torino ad Alba.

Qui sembra quasi che l'epopea partigiana voglia tendere a sminuzzarsi in tanti brevi racconti, mettendosi quasi da parte per cercare un diverso romanzo, un assoluto romanzo con al centro l'amore, in cui investire un qualcosa di essenziale e definitivo: opera risolutiva, come tutte quelle che aspirano a dare un ultimo racconto in terra (aspirazione, questa, che ha percorso tanta letteratura del Novecento, nella sua tensione a porsi come esperienza essenziale, radicale, definitiva). Si può riconoscere in questo romanzo con al centro l'amore quasi una prefigurazione di quella che poi sarebbe stata la scelta di far deviare l'epopea partigiana verso l'orizzonte di una questione privata, verso una vicenda determinata dal tormento e negato amore per una ragazza, che avrebbe avuto il diverso nome di Fulvia.³⁰³

Infine, mi trovo a dover tornare circolarmente a Calvino, con cui ho inaugurato questo saggio. Sono ormai passati quindici anni dalla risposta negativa di Calvino alla domanda

³⁰⁰ Fenoglio (1996), pp. 133-134

³⁰¹ Anche questo testo non sarà un'eccezione nel percorso narrativo tormentato dell'autore albese. Fenoglio scrive una prima stesura del romanzo, ma ne è sempre insoddisfatto. Procedo quindi a una seconda e poi a una terza stesura, lasciando in sospeso il finale. Il finale aperto di *Una questione privata* getta un'ombra di ambiguità e accende un dibattito filologico e interpretativo sulla compiutezza o incompiutezza del testo fenogliano. Maria Corti, ad esempio, propende per un'incompiutezza del testo e si richiama a una scaletta del romanzo, in cui si allude alla sopravvivenza di Milton e alla liberazione di Giorgio. <Cfr. Maria Corti (1980), p. 10>. La scaletta del testo a cui si richiama Corti si compone di due foglietti di appunti autografi ritrovati fra le carte di Fenoglio, in cui vengono descritti i movimenti del protagonista nei successivi giorni di quella corsa finale. Tale scaletta viene riportata nel saggio di Cuzzoni come segue: «12 novembre: Milton alla villa di Fulvia; 13 novembre: Milton a Mango, alla brigata rossa di Hombro, a casa della vecchia ai piedi della collina di Santo Stefano; 14 novembre: Milton a Santo Stefano e a Canelli; 15 novembre: Milton verso Alba, imboccatura tunnel ferrovia; 16 novembre: Milton a Negrone verso Alba; 17 novembre: Milton e Pascal al comando della brigata di Fabio; 18 novembre: scambio e liberazione di Giorgio». <Cuzzoni (1973), pp. 213-214>.

Altri studiosi propendono per una compiutezza del testo fenogliano, come ad esempio Dante Isella che suggerisce che il romanzo non sarebbe interrotto, bensì privo di un'ultima revisione, se non «una stesura compiuta» almeno «una storia conclusa» <cf. Fenoglio (1992), pp. 1734-1735>; Pedullà, a sua volta, sostiene che, in mancanza di altri elementi, le prove sono ancora poche per giudicare incompleta un'opera che, così come ci è giunta, ha tutte le parvenze del lavoro finito <cf. Pedullà (2001), p. 119>.

Raimondi e Fenocchio sostengono anche «non resta che leggere queste pagine come fossero davvero le ultime, anche perché, come suggerisce Eduardo Saccone, è difficile immaginare «quale seguito, quale altro seguito avrebbe potuto avere la 'questione privata' di Milton» <cf. Raimondi – Fenocchio (2004), p. 116>.

³⁰² Scaglione (2006), p. 235

³⁰³ Ferroni (2016), pp. 40-41

sul romanzo che potrebbe rappresentare tutta la Resistenza. Nel 1964, la risposta di Calvino diventa affermativa; ora non solo c'è un'opera letteraria in cui si riconosce tutta la Resistenza, ma un'opera che ha il privilegio di poter concludere una stagione narrativa, quella del dopoguerra, carica di ragioni civili, umane e letterarie: l'opera è *Una questione privata* di Beppe Fenoglio.

*E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, Beppe Fenoglio, e arrivò a scriverlo e nemmeno finirlo (Una questione privata), e morì prima di vederlo pubblicato, nel pieno dei quarant'anni. Il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso, e solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione è compiuta, solo ora siamo certi che è veramente esistita: la stagione che va dal Sentiero dei nidi di ragno a Una questione privata.*³⁰⁴

Viene spontanea la domanda: Fenoglio riesce veramente a dare alla letteratura italiana il romanzo della Resistenza, il 'romanzo dei Romanzi', si potrebbe dire? A mio avviso, solo una lettura critica più approfondita dell'intera opera fenogliana potrebbe dare una risposta a tale domanda. I quattro romanzi rappresentano comunque solo un "inizio" più lungo e più tormentato di un grande progetto narrativo della Resistenza, rappresentano solo il punto d'avvio nella produzione narrativa resistenziale dell'autore. Non solo. Se la fonte da cui lo scrittore attinse nella narrazione delle avventure dei suoi partigiani si fosse un giorno esaurita, Fenoglio, sempre alla ricerca di *The book of books*, sarebbe andato oltre la fine.

Walter Pedullà si chiede giustamente: «Dove sarebbe arrivato se non fosse sopravvenuta precoce la morte?»³⁰⁵. Condividendo il pensiero di Walter Pedullà, anche io mi chiedo quanto ancora avrebbe potuto dare alla letteratura italiana se la sua vita non fosse stata così breve.

Abdelhaleem Solaiman
abdelhaleem.solaiman@yahoo.it

³⁰⁴ Calvino (1964), p. 22

³⁰⁵ Walter Pedullà (2014), p. 8

Riferimenti bibliografici

- Bibliografia primaria

- Beppe Fenoglio, *War can't be put into a book*, <Il racconto prende un titolo editoriale dalle parole del narratore>, in Id., *Tutti i racconti*, Luca Bufano (a cura di), Torino, Einaudi, 2007.
- Id., *Romanzi e racconti*, nuova edizione accresciuta, Dante Isella (a cura di), Torino, Einaudi, 2001.
- Id., *Lettere 1940-1962*, Bufano Luca (a c. di), Torino, Einaudi, 1996.
- Id., *Romanzi e racconti*, Dante Isella (a cura di), Torino, Einaudi, 1992.
- Id., *Opere*, vol. I, II e III, Maria Corti (a cura di), Torino, Einaudi, 1978.
- Id., *Diario*, Piera Tomasoni (a cura di), in id., *Opere*, Maria Corti (a cura di), vol. III, Torino, Einaudi, 1978.
- Id., Intervista rilasciata a Pietro Bianchi, «Il Giorno», 19 gennaio 1960.
- Id., Intervista in Elio Filippo Accrocca (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

- Bibliografia secondaria

- Giulio Ferroni, "Finali e non finito", in Valter Boggione – Edoardo Borra (a cura di), *La forza dell'attesa*, Torino, L'Artistica Editrice, 2016.
- Sergio Givone, "Etica e natura ne Il partigiano Johnny", in Valter Boggione – Edoardo Borra (a cura di), *La forza dell'attesa*, Torino, L'Artistica Editrice, 2016.
- Walter Pedullà, "La Resistenza di Fenoglio", in Gabriele Pedullà (a cura di), *Beppe Fenoglio*, «L'illuminista», n. 40/41/42, Roma, Edizioni ponte Sisto, dicembre 2014.

- Gabriele Pedullà, "Alla ricerca del romanzo", in Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Gabriele Pedullà (a cura di), Torino, Einaudi, 2014.
- Giovanni Bàrberi Squarotti, "Ci sarà sempre un racconto che vorrò fare ancora. Storia, forme e significati della narrativa di Beppe Fenoglio", in Rocco Mario Morano (a cura di), *Narratori italiani del Novecento, dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre, esplorazioni critiche, ventitré proposte di lettura*, tomo primo, Calabria, Rubbettino, 2012.
- Giacomo Verri, "Piccola intervista impossibile a Beppe Fenoglio", in Id, *Racconti partigiani*, Roma, Il Sole 24 Ore, 2016, p. 5. Leggibile anche col titolo "Fenoglio che visse (almeno) due volte", 1 marzo 2012, su <https://www.nazioneindiana.com/2012/03/01/fenoglio-che-visse-almeno-due-volte/>
- Piero Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006.
- Ezio Raimondi–Gabreilla Fenocchio, "Beppe Fenoglio", in Id., *La letteratura italiana: Dal neorealismo alla globalizzazione*, Torino, Pearson Italia S.p.a., 2004.
- Gabriele Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001.
- Dante Isella, "La lingua del «Partigiano Johnny»", in Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti*, nuova edizione accresciuta, Dante Isella (a cura di), Torino, Einaudi, 2001.
- Marisa Fenoglio, *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 1995.
- Italo Calvino, "La letteratura italiana sulla Resistenza", in Claudio Milani (a c. di), *Neorealismo poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Maria Corti, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana Editrice, 1980.
- Maria Corti, *Premessa a Beppe Fenoglio*, in Beppe Fenoglio, *Opere*, Maria Corti (a cura di), Torino, Einaudi, 1978.

Rosella Cuzzoni, Le tre redazioni di «Una questione privata», in «Nuovi Argomenti», n.s., 1973, pp. 213-214

- Italo Calvino, Prefazione alla riedizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

Enza Silvestrini, *Pensare il cominciamento: “gli antefatti” della poesia in Leonardo Sinisgalli*

È difficile immaginare dove il cominciamento abbia inizio. Da sempre il pensiero filosofico gravita intorno alla sua potenza.

Il cominciamento è stato il principio d’ogni cosa (*l’arché* degli antichi o la monade di Leibnitz), il contenuto da cui l’universo discende, ma è stato anche il cominciamento logico e soggettivo, il fondamento, il modo in cui si conduce il pensiero, secondo la definizione hegeliana³⁰⁶.

Negli ultimi decenni è stata messa criticamente in discussione tutta la filosofia occidentale e il posto centrale che in essa ha avuto la morte.

Porre, invece, al centro del pensiero e dell’azione la nascita è il tema fondamentale di una filosofa come Hanna Arendt. La nascita è l’irruzione dell’inatteso, dell’improbabile che si verifica ogni qual volta un bambino viene al mondo e ad esso si dona, ma la nascita continuamente si rinnova, nella sfera pubblica, nell’evento dell’agire e del parlare. «La capacità stessa di cominciamento ha le sue radici nella natalità e non certo nella creatività, non in una dote o in un dono, ma nel fatto che gli esseri umani, uomini nuovi, sempre e sempre di nuovo sempre appaiono nel mondo in virtù della nascita»³⁰⁷, scrive la filosofa.

In questo senso il cominciamento inizia nell’assenza, nell’indeterminato, in qualcosa che condensa le possibilità.

Materiale lavico in cui tutto è disciolto in germe, il cominciamento per il poeta è tutto. Dalla pagina bianca, il silenzio da cui il suono può avere origine, le parole emergono con la loro forza evocativa e metaforica. Una forza di movimento, di spostamento, come afferma l’etimologia della parola *metafora* (dal greco μεταφέρω «io trasporto»), da dove il cominciamento nasce.

Le radici della poesia sinisgalliana

³⁰⁶ Cfr. G. W. F. Hegel (1974).

³⁰⁷ H. Arendt (2009).

Per tutta la sua vita Leonardo Sinisgalli (1908-1981) trascina con sé, nei luoghi che attraversa, nella feroce solitudine delle camere ammobiliate, nei suoi interessi, nel lavoro, ma soprattutto nella scrittura una volontà tenace di conservare la radice, di tener vivo il cominciamento attraverso un'interrogazione costante. Così il cominciamento non è solo un punto di inizio cronologico destinato a essere superato dagli eventi successivi, ma, all'incrocio dei tempi, resta unito indissolubilmente alle sue prosecuzioni reali e possibili.

Leonardo Sinisgalli si staglia nel Novecento con la forza della sua grande originalità. Eclettismo e sincretismo, passione e genialità sono gli aspetti peculiari della sua personalità. Poeta, narratore, saggista, traduttore, artista, pubblicista, designer, *art director*, critico d'arte, autore radiofonico, ideatore e direttore di riviste come «Civiltà delle macchine»³⁰⁸ e «La botte e il violino»³⁰⁹, lavora con successo presso grandi colossi dell'industria come Pirelli, Olivetti, Eni. In tempi politicamente e culturalmente ostili, in cui domina una netta separazione tra i due fondamentali campi del sapere (umanistico e scientifico), Sinisgalli lega le sue *due Muse*, della matematica e della poesia, armonizzando i loro suoni in un'unica partitura. È questo il suo merito più grande³¹⁰.

Tuttavia, all'origine c'è una separazione, un taglio definitivo che squarcia la vita tra un prima e un dopo. Il confine si determina a nove anni, quando il bambino Leonardo attraversa il ponte sul fiume Agri³¹¹ per andare a studiare altrove, lontano dalla dolcezza della sua valle e dei suoi affetti. Su questo ponte si confondono fine e inizio:

Io dico qualche volta per celia che sono morto a nove anni, che il ponte sull'Agri crollò un'ora dopo il nostro transito; mi convinco sempre più che tutto quanto mi è accaduto dopo di allora non mi appartiene, io sento di non aderire che con indifferenza al mio destino, alla spinta del vento, al verde, al rosso. [...] io so di essere stato tradito per tutta la vita

³⁰⁸ Rivista della Finmeccanica, fu ideata da Sinisgalli che la portò ad un successo internazionale. Il bimestrale, pubblicato dal 1953 al 1979, «[...] nasceva dal grande amore di Sinisgalli per le botteghe fumose dei maniscalchi, per i meccanismi, per i congegni per gli ordigni [...] L'obiettivo è avvicinare i poeti, gli artisti, i bambini alle macchine, farli riflettere sui loro ritmi, sui loro bisogni, sui loro errori. La macchina viene vista come cerniera e simbolo di civiltà». Cfr. <www.fondazione.sinisgalli.eu>

³⁰⁹ La rivista bimestrale di design e disegno fu pubblicata dal giugno 1964 all'aprile del 1966.

³¹⁰ G. Pontiggia (1974).

³¹¹ La separazione dal natio Montemurro, dalla casa affacciata sul fosso di Libritti, fu sentita dall'autore come un evento drammatico. Fu il maestro Vito Santoro, colpito dalla precoce intelligenza di Leonardo, a convincere la madre Carmela a fargli proseguire gli studi. Dal Collegio Salesiano di Caserta passò a quello di Benevento per poi conseguire la licenza a Napoli nel 1925. Si iscrisse quindi alla facoltà di Matematica a Roma, ma dopo il biennio passò ad Ingegneria elettronica e industriale. Maturò negli anni romani la sua passione per la poesia e l'arte. Determinante fu il suo incontro con Ungaretti e con i pittori della "scuola romana". Cfr. <www.fondazione.sinisgalli.eu>.

*uscendo fuori dalle mie dolci mura, io che non ero innamorato di carte e di stampe, che ero nato senza appetiti, senza fiamme nella testa e volevo semplicemente perire dentro la mia aria*³¹².

La Lucania resta il mito fondamentale dell'opera sinisgalliana, la terra cui torna costantemente nel corso della sua vita a cercare «il ragazzo che veniva a dormire dentro l'ombra delle foglie»³¹³, rimasto sospeso nella felicità delle sue certezze, nella limpidezza del cielo, nella pigrizia della sua casa. Il ragazzo è seme del futuro, cristallizzazione del ricordo sempre più lontano nella memoria, sordo alle interrogazioni dell'uomo adulto, ma anche larva da dove potevano sbocciare altri se stesso di cui l'uomo custodisce le tracce potenziali. Sinisgalli sa che un gioco combinatorio determina ciò che siamo³¹⁴. Restano, tuttavia, le ombre di ciò che siamo stati, di ciò che potevamo essere, che si mischiano poeticamente all'ombra dei morti sussurranti all'orecchio dei vivi desideri e richieste. La Lucania è una terra petrosa, fatta di rupi e silenzi, di vasti orizzonti e squarci di montagne, intrisa di pensiero «problematico e sottile»³¹⁵ che cresce con l'erba sulle soglie dei paesi franati: cumuli di macerie intatte da secoli perché nessuno osa rivoltare una pietra per non inorridire, per non aprire il varco all'inferno che c'è sotto. Qui si muovono i fanciulli che «battono le monete rosse»³¹⁶, la madre «che aveva uno strano modo di carezzarmi»³¹⁷, il «padre sacerdote-contadino»³¹⁸.

Sono figure e movimenti memoriali che si stagliano nel passato: «E cercar scampo e riposo / Nella mia storia più remota. / Ogni sera mi vado incontro a ritroso», scrive Sinisgalli nei versi finali di *La luce era gridata a perdifiato*³¹⁹. Va a riprendersi attraverso la poesia i voli «delle rondini rase»³²⁰, il senso ferace delle sue vigne, i riti della sua gente, l'infanzia.

Forse, questa volontà di andarsi incontro a ritroso è in qualche modo connessa al concetto di sintropia, cardine delle teorie scientifiche di Luigi Fantappiè, il maestro più caro. Se l'entropia del secondo principio della termodinamica è una freccia, carica di gelo, scagliata nel tempo, che porta inevitabilmente l'universo alla morte termica, la sintropia ricompone il dispendio di energia e calore, reintegra l'ordine opponendosi al caos entropico. In un sistema vivente, sostiene infatti la teoria di Fantappiè, non è solo la causalità entropica ad agire, ma soprattutto la finalità sintropica. In tal modo, la freccia del tempo inverte la sua

³¹² L. Sinisgalli (1945), p. 18.

³¹³ Ivi, p. 125.

³¹⁴ Nel racconto *Parenti lontani* (L. Sinisgalli, 1948) l'autore ripercorre le vicende familiari di sua nonna e si interroga sottilmente su quanto sangue delle madri si riversa nel sangue dei figli, su quali sarebbero stati i loro tratti somatici se la nonna avesse sposato zio Romualdo.

³¹⁵ *Lucania*, in L. Sinisgalli (1947).

³¹⁶ *I bambini battono le monete rosse* in L. Sinisgalli (1943).

³¹⁷ L. Sinisgalli (1962), p. 89.

³¹⁸ G. Mariani (1987).

³¹⁹ L. Sinisgalli (1943).

³²⁰ *La luce era gridata a perdifiato* in L. Sinisgalli (1943).

direzione come se la pianta raccogliesse tutte le sue foglie, le avvolgesse intorno al fusto, si ritirasse nella terra per ridiventare seme³²¹.

Di certo andare a ritroso vuol dire anche rintracciare in sé la materia stessa dei versi, nutrita dalla schiettezza della terra lucana dove non c'è spazio per i sentimentalismi, ma solo per il silenzio³²². Ed è nel silenzio denso e meditativo che «Pitagora poté scoprire le leggi della musica»³²³, e «il crudele Zenone per primo mise gli uomini in sospetto contro il giuoco ingannevole dei sensi»³²⁴. La Lucania scorre nei suoi «fiumi di polvere»³²⁵ che si accumulano sull'animo, strato per strato, come per il trascorrere di ere geologiche. La poesia di Sinisgalli è fatta di questi silenzi, di sterpi e gemme, del terrore che è presentimento della fine, avvertito ogni qual volta tramonta il sole; delle filastrocche dei bambini che evocano questo presentimento, nei suoni apparentemente facili, nelle parole rustiche, nella semplicità strutturale dell'idioma. Alto e basso, aulico e volgare, si mescolano in una terra in cui il rigore pitagorico convive con lo schiamazzo delle galline, in un banchetto agapico che mette in comunicazione vivi e morti³²⁶. Sinisgalli, proprio perché è impastato di questa terra, può spiegare la sua struttura poetica attraverso l'immagine della «foglia 'mnesca»³²⁷, un piatto tipico di verdure, cucinato dalle sorelle. La pulizia, la selezione, la differente cottura delle foglie, più tenere o più dure, riducono una grande quantità iniziale a un mucchietto verde. Accogliere tutto per poi semplificare attraverso un paziente lavoro e, infine, conseguire un risultato memorabile è una poetica³²⁸.

La mescolanza come metafora della poesia non è solo tematizzata come oggetto dei saggi dedicati al cominciamento e alla struttura poetica, ma è anche nella scelta e nel procedimento argomentativo di una prosa che esemplifica la poetica ponendo sullo stesso piano *l'esprit de géométrie* e la raccolta dei gelsi, la preparazione di un piatto di verdure e lo studio delle leghe metalliche.

Una biografia poetica e il senso della poesia

Sinisgalli costruisce la sua biografia poetica, ripercorrendo in se stesso le tappe che lo hanno portato alla poesia. È una biografia nel contempo reale e mitica e, come tale, capace di sciogliersi e di addensarsi in modi diversi diventando terreno per altri percorsi di

³²¹ Sul tema, si veda G. Pontiggia (1974).

³²² «Vedete come i piccoli e i grandi qui vanno scalzi per non far rumore». L. Sinisgalli (1994), pp. 37-38.

³²³ Ivi, p. 38.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ *Lucania*, in L. Sinisgalli (1947).

³²⁶ L. Sinisgalli (1994), p. 83.

³²⁷ Ivi, p. 82.

³²⁸ Ibid.

riflessione. In lui è sempre grande l'attenzione verso i cambiamenti della scrittura, come i suoi testi in versi e in prosa, note, postille, introduzioni, avvertenze testimoniano.

La sua parabola poetica si compie dagli «scarabocchi»³²⁹ agli «scartafacci»³³⁰, dal senso della misura e della posizione dell'*esprit de géométrie* al cedimento della materia espressiva³³¹.

Eppure, Sinisgalli non si accontenta di recuperare la sua storia personale, che da aspirante fabbro³³² lo ha condotto agli studi scientifici, alla poesia e a essere un uomo di successo, ma fa di se stesso un caso esemplare che, nella sua singolarità, può collegarsi ad altri casi per tracciare un ritratto del Poeta.

Autoritratto e ritratto del Poeta si guardano in una corrispondenza speculare perché «Non c'è altro latte per i poeti fuori della poesia. [...] Il poeta si attacca alle mammelle dei poeti, grandi mamme della poesia»³³³.

Un ritratto volutamente impietoso, disegnato con un distacco lucido e ironico in *Autoritratto con scorpione*³³⁴. Scalfendo la patina aurea del poeta, si svelano le miserie, le infelicità, le pochezze attraverso parole come «scarafone» o episodi come quello del pernacchio che lo accoglie in aula. Non è la commiserazione che cerca, ma lo smascheramento del trionfalismo e dell'ipocrisia.

«Ci siamo abituati a considerare la Poesia come un frutto o un fiore raro [...] senza tenere in gran conto la catena di choc, di raptus, miracoli, accidenti che sono i naturali antefatti dell'ispirazione»³³⁵, scrive Sinisgalli nella *Postilla a Tu sarai poeta*, radunando nella stessa raccolta (il cui titolo è già emblematico) «episodi lontani e vicinissimi per suggerire la figura di un Poeta che non si è mai illuso di appartenere alla specie dei figli del Sole»³³⁶. Conseguentemente, nelle poesie sfila l'immagine di un bambino cresciuto, accoccolato nel vano del camino a scrivere al ritmo del «borbottio della brace»³³⁷, sospeso nella solitudine raggelata della casa di Libritti e del convitto, oggetto di gloria o scherno; «un bimbo calabrone»³³⁸ cui spuntano le ali della poesia accanto al basilico odoroso piantato nei pitali, e poi l'immagine di un adolescente ispirato da «muse volgari»³³⁹, figlie di negozianti di scope

³²⁹ Negli scarabocchi (parola che ricorre più volte nelle liriche di *Tu sarai poeta*) del bambino scritti vicino ai tizzi del camino si possono già riconoscere i segni del futuro poeta.

³³⁰ La parola compare nella poesia *I tuoi segni* (L. Sinisgalli, 1978, ed è significativa dell'ultima stagione di Sinisgalli quando la scrittura si riduce nel segno della perdita e nella prospettiva della morte divenendo un «graffito dell'indecifrabile». Cfr. G. Pontiggia (1987).

³³¹ Lo stesso autore, nell'importante *Avvertenza al lettore* inserita nella raccolta *Dimenticatoio* (L. Sinisgalli, 1978), segnala questo mutamento della sua poesia alla fine degli anni Cinquanta.

³³² «[...] la mia vocazione: fare il fabbro, e mi ero scelto persino un maestro, Tittillo»: L. Sinisgalli (1994), p. 84.

³³³ L. Sinisgalli (1962), p. 80.

³³⁴ L. Sinisgalli (1994).

³³⁵ L. Sinisgalli (1957), p. 43.

³³⁶ Ibid.

³³⁷ Ivi, p. 11.

³³⁸ Ivi, p. 12

³³⁹ Ivi, pp. 20-21.

o pastorelle di capre, con strambe rime in tasca, «scarabocchi»³⁴⁰ su fogli sgualciti distrutti dalla pioggia.

Nonostante nei versi siano rintracciabili precisi episodi biografici, Sinisgalli trova un filo comune: «il ragazzo non tocca / né cibo né bevande. / Si rotola per terra / con la luna calante / nella sua cameretta / a Recanati a Zante / a Libritti a Marradi»³⁴¹.

L'ironia, in tutta la sua opera, soccorre a smorzare toni elegiaci o troppo sofferti, opera un rovesciamento dei rapporti, smitizza la poesia stessa. Del resto, Sinisgalli ha acutamente chiaro come la condizione del poeta moderno sia molto diversa da quella del poeta del passato.

Intorno alla figura del poeta disegna con acuta lucidità i tratti del poeta moderno cominciando da una distinzione netta tra i poeti e i falsi poeti. Postulanti, adulatori, ipocriti sono sempre falsi poeti, perché è impossibile «che dagli imbiancati sepolcri si levi mai lo spettro del Poeta»³⁴². Il Poeta, invece, «non sa assolutamente chiedere soccorso, o sollecitare consensi, o indulgere a qualunque forma di convenienza»³⁴³. Consapevole che la poesia nasce da una lacerazione originale, di essere «di razza inferiore»³⁴⁴, il Poeta si nasconde adottando una strategia inversa a quella dei personaggi delle favole: non segna più il sentiero con i sassolini che lo aiutano a ritrovare la strada o aiutano gli altri a ritrovare lui. Il Poeta è solo. Cerca i segni della verità, vive per «testimoniare la vita di tutto»³⁴⁵ senza escludere niente in un'apparente distrazione in cui, in realtà, condensa tutte le sue energie come «il mulo che cammina rasentando gli abissi»³⁴⁶.

Non a caso, nello scritto, Sinisgalli mette in relazione più soggetti che del discorso diventano anche l'oggetto: *egli* di cui si riferiscono fatti evidentemente autobiografici; *noi* per dire della condizione dei poeti moderni che hanno smarrito la capacità di edificare, di stare saldi nel «dogma»³⁴⁷ della forma, «fisiologicamente insufficienti a sostenere la grande fatica di un'opera compiuta»³⁴⁸; e *io* che balugina in modo discreto ponendosi come un filo conduttore del ragionamento, sorta di voce narrante capace di instaurare un rapporto di complicità con il lettore. In questa complicità il *noi* si ridisegna come un occhio esterno (*io* e lettore) che guarda il poeta con ironia, ma anche con l'attenzione di uno scienziato che cataloga le creature studiate. È un *noi* sempre pronto a smascherare il poeta, a rivelarne il

³⁴⁰ Ivi, p. 22.

³⁴¹ Ivi, p. 39.

³⁴² L. Sinisgalli (1994), p. 12.

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Ivi, p. 13.

³⁴⁵ Ivi, p. 19.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ L. Sinisgalli (1994), p. 22.

³⁴⁸ Ivi, p. 23.

funzionamento, a svelarne i segreti scoprendo «sotto le sue presunzioni qualcuna delle sue debolezze»³⁴⁹.

Lo stesso momento ispiratore è privato di solennità attraverso un rovesciamento dell'immagine tradizionale delle Muse. Sin dal primo incontro, le Muse sinisgalliane sono presenze gracchianti, appollaiate sui rami delle querce mentre si nutrono di ghiande, più simili a sirene che a divinità.

*Sulla collina
Io certo vidi le Muse
Appollaiate tra le foglie.
Io vidi allora le Muse
Tra le foglie larghe delle querce
Mangiare ghiande e coccole.
Vidi le Muse su una quercia
Secolare che gracchiavano*³⁵⁰

Sono presenze innocue, che si rivelano essere un doppio del poeta e che, come lui, invecchiano: «O musa, vecchia musa decrepita, il poeta è ogni anno più cieco, il tuo riso è una smorfia Calliope nel losco mattino»³⁵¹.

La poesia si accompagna anche ad altre figure femminili, come le baccanti o le etère, che creano dei sottili legami con l'antichità, ma che dell'antichità sono soprattutto specchi deformanti. In un piccolo taccuino nero³⁵², datato 16 settembre 1961, tra poesie e disegni autografi dell'autore, il gioco diventa dissacrante:

[...]
*le etèrevestite di colori sgargianti
E arrivano la sera
assetate a fare le baccanti
sulle pietre dove i poeti
aspettano di essere rapiti o lapidati[...]
Le baccanti di piazza del Popolo
non hanno pietà dei poeti,
trovano che hanno le gambe di
gesso, le gambe pallide degli
intellettuali,[...]
In piazza, è probabile, morirà
la Poesia. Sarà ammazzato
qui in Piazza l'ultimo poeta*

³⁴⁹ Ivi, p. 33.

³⁵⁰ L. Sinisgalli (1943).

³⁵¹ *Commiato* in L. Sinisgalli (1962).

³⁵² Il *Taccuino*, custodito all'interno della Fondazione Sinisgalli di Montemurro, è vergato a penna e contiene un testo poetico (*Piazza del popolo*), schizzi e disegni dell'autore. È stato integralmente riprodotto in «Levania» (2017).

I poeti, spolpati dalle impietose baccanti, caleranno nell'ombra uno ad uno in un corteo lugubre e ludico.

Gli antefatti della poesia

Legando la sua esperienza e l'analisi generale della figura del poeta, Sinisgalli riflette sulla natura della vocazione poetica, così fatale e precaria, e si chiede: «Perché scrivono i poeti? Per capirne qualcosa bisognerebbe indagare sulle circostanze in cui si svolse la loro fanciullezza»³⁵³, stabilendo ancora una volta un nesso forte tra infanzia e poesia³⁵⁴.

Solo nell'età adulta, il poeta matura la consapevolezza di sé che gli consente di «allineare le circostanze che [... lo] hanno portato a scrivere versi»³⁵⁵.

Sinisgalli ricostruisce questa catena, ne rivela gli anelli, le saldature.

Anzitutto c'è l'incontro con la poesia: «Una sera, una sera memorabile, un libro gli capita sotto le mani. È un libro di versi»³⁵⁶. Questo incontro cambierà per sempre la sua vita. Tale è il potere della poesia, di un «libro vero»³⁵⁷ che si trasmette da una generazione all'altra, affascinando e catturando il giovane poeta. Come nell'amore, e più che nell'amore, egli percepisce lo stato di grazia, sente di essere l'unico in grado di afferrare il segreto del libro che in quella memorabile sera ha bussato alla sua porta; sa di essere l'unico in grado di ascoltare il mondo e di tradurlo in versi, ma allo stesso tempo impara da subito una verità: «tutti i giorni bisogna votarsi a costruire la propria infelicità»³⁵⁸. Illusione e arroganza costruiscono la fede del novizio, mentre la poesia punta i suoi fucili contro l'evidenza³⁵⁹.

Poi, per la prima volta, assapora le parole: è un gusto carnale che si appropria di lui. Le parole, che brillano in solitudine o collegate in costellazione di versi, tamburellano per giorni nella sua testa; lo accompagnano in ogni sua occupazione, si scompongono in sillabe e si ricompongono di nuovo: una successione di segni e di spazi bianchi. Sono «le giunture»³⁶⁰, i legami a rapirlo.

³⁵³ L. Sinisgalli (1962), p. 79.

³⁵⁴ Sul rapporto in generale tra letteratura e vita si veda G. Contini (1970).

³⁵⁵ L. Sinisgalli (1957), p. 43.

³⁵⁶ L. Sinisgalli (1994), p. 20.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ «[...] Il bambino, come il poeta, è nemico dell'evidenza.» L. Sinisgalli (1962), p. 79.

³⁶⁰ L. Sinisgalli (1994), p. 33.

All'improvviso nascono i primi versi sempre in bilico tra impeto e misura. Il poeta sa che deve mozzare «le penne del Cigno trionfante»³⁶¹ perché «non sono mai servite per volare»³⁶². Riscoprire così la chimica della lingua fatta di asprezze, spezzature, vocaboli respingenti o comuni, particelle sottilissime³⁶³ eppure determinanti, la bellezza delle parole quadrisillabe, di versi imperfetti.

Le giunture: intuizione scientifica e ispirazione poetica

Le «giunture», che attraggono il poeta irresistibilmente, sono i legami, quei piccoli scarti dove i binari poetici cambiano sottilmente direzione, piccole deviazioni di suoni, di timbri, di particelle logiche che spostano il discorso verso esiti impreveduti. È questo il segno della poesia moderna.

Non a caso di Mallarmé, il poeta puro, a Sinisgalli interessa l'impurità: quella docile disposizione ad assolvere con grande serietà ad «impegni balordi»³⁶⁴, ad ascoltare con la stessa attenzione la raffinata poesia e le urla dello straccivendolo. Come del Leopardi interessa la scrittura³⁶⁵ la scrittura di «endecasillabi scuciti...»³⁶⁶, quei legamenti che fanno della sua poesia un «opus mixtum» come nelle costruzioni romane. Un'indagine meticolosa illumina nei versi leopardiani le occorrenze delle giunture (congiunzioni, accenti, punteggiatura, vocali) che spezzano l'integrità dell'endecasillabo e del settenario. Sinisgalli ne trae griglie sinottiche e formule matematiche che suggeriscono infinite possibili relazioni considerandone, ad esempio, la frequenza e la successione.

Anche il Barocco per l'autore si estende oltre i suoi confini storici, superando il concetto di una categoria estetica: «[...] un travaso dell'intelligenza nella materia, [...] un'irritazione della pazienza classica, un dubbio sull'olimpicità, una saetta nell'empireo della stasi»³⁶⁷. Trovare l'incrinatura nella perfezione, la falla nella compattezza, «ridurre l'universo a una congrega di atomi»³⁶⁸, sarà l'imperativo del poeta. Ma in questa passione per le giunture si svela quel territorio comune, tenacemente esplorato, dell'intuizione scientifica e dell'ispirazione poetica, che è cominciamento della scienza e della poesia.

A intuirne per primo l'unità è stato Leonardo da Vinci, figura di riferimento cui Sinisgalli dedica un capitolo di *Furor mathematicus*, che efficacemente si intitola *Poetica di Leonardo*. Infatti

³⁶¹ Ivi, p. 35.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Sinisgalli allude alle particelle *poetichissime* di cui parlava Leopardi: «i *Ma*, i *Quando*, i *Pure*, i *Forse*.» Ibid.

³⁶⁴ Ivi, p. 80.

³⁶⁵ Cfr. *Modernità di Leopardi*, in L. Sinisgalli (1994).

³⁶⁶ Ivi, p. 53.

³⁶⁷ L. Sinisgalli (1962), p. 122-123.

³⁶⁸ Ibid.

*egli ci diede i primi suggerimenti per comporre una fisiologia del poeta, capì innanzi tutto la fulmineità dell'atto creativo. Troppi eventi nella natura e nell'intelletto accadono in un istante: sono cariche e scariche di energia enorme, di energia animale e cosmica, che distruggono la cosa per creare l'immagine*³⁶⁹.

È l'istante in cui il pensiero curva, spiccando un salto oltre se stesso, affidandosi al suo rovescio, l'immaginazione: «Tutte le cose, e non solo i sogni, possono mostrarci l'una o l'altra faccia indifferentemente»³⁷⁰.

In questo territorio abitano scienza e poesia. Attraversandolo, Sinisgalli può spiegare concetti scientifici con immagini poetiche e, viceversa, la poesia con formule matematiche. Nella *Lettera a Gianfranco Contini*, l'autore definisce la poesia un'energia vettoriale esprimibile con il binomio « $a + bj$ dove a e b sono quantità reali e j è il famoso operatore immaginario», la «radice quadrata di -1 », una «quantità silvestre»³⁷¹.

La ragione non è l'opposto dell'irrazionale, ma è un cammino per andare oltre la ragione stessa. Poesia e matematica si agitano inquiete, non danno conforto né tregua, sono impervie, sono *furor*, e dunque umanissime. Riflettendo sul suicidio del matematico Renato Caccioppoli, Sinisgalli scrive:

*[...] la matematica non è il frutto della gelida ragione [...] i poeti, i matematici, gli eletti sono più vulnerabili perché sono imprudenti, perché vivono al limite dell'insensatezza. [...] E il matematico e il poeta, anche quelli più eccelsi, non riusciranno mai a riempire tutta la vita di poesia o di matematica. Tra un verso e l'altro, tra un teorema e l'altro scorre la vita che ci sorprende malinconici, miserabili, deboli...*³⁷².

Stare in bilico tra ragione e insensatezza è dunque il destino del poeta e del matematico. Il cominciamento è questo *limes* e la poesia «è forse più vicina a un arabesco che a una costruzione»³⁷³.

³⁶⁹ L. Sinisgalli (1950).

³⁷⁰ L. Sinisgalli (1946).

³⁷¹ La *Prima lettera a Gianfranco Contini* (così come la seconda) è contenuta nella terza sezione di *Furor mathematicus*.

³⁷² L. Sinisgalli (1962).

³⁷³ L. Sinisgalli (1962).

Riferimenti bibliografici

L. Sinisgalli (1943)

Leonardo Sinisgalli, *Vidi le Muse*, Milano, Mondadori, 1943.

L. Sinisgalli (1945)

Leonardo Sinisgalli, *Fiori pari fiori dispari*, Milano, Mondadori, 1945.

L. Sinisgalli (1946)

Leonardo Sinisgalli, *L'indovino*, Roma Astrolabio, 1946.

L. Sinisgalli (1947)

Leonardo Sinisgalli, *I Nuovi Campi Elisi*, Milano, Mondadori, 1947.

L. Sinisgalli (1948)

Leonardo Sinisgalli, *Belliboschi*, Milano, Mondadori, 1948.

L. Sinisgalli (1950)

Leonardo Sinisgalli, *Furor mathematicus*, Milano, Mondadori, 1950.

L. Sinisgalli (1957)

Leonardo Sinisgalli, *Tu sarai poeta*, Verona, Riva, 1957.

L. Sinisgalli (1962)

Leonardo Sinisgalli, *L'età della luna*, Milano, Mondadori, 1948.

L. Sinisgalli (1978)

L. Sinisgalli, *Dimenticatoio*, Milano, Mondadori, 1978.

L. Sinisgalli, (1994)

L. Sinisgalli, *Intorno alla figura del poeta*, a cura di Renato Aymone, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1994.

L. Sinisgalli (2017)

Leonardo Sinisgalli, *Taccuino* in «Levania rivista di poesia», numero 6, giugno 2017.

<www.fondazione-sinisgalli.eu>

H. Arendt (2009)

Hanna Arendt, *La vita della mente*, trad. it. A. Del Lago, Bologna, Il mulino, 2009.

G. W. F. Hegel (1974).

G. W. F. Hegel, *Scienza della logica*, vol. I, a cura di A. Moni e C. Cesa, Bari, Laterza, 1974.

G. Contini (1970)

Gianfranco Contini, *Nota*, in Leonardo Sinisgalli, *Calcoli e fandonie*, Milano, Mondadori, 1970.

G. Mariani (1987)

Gaetano Mariani, *Ritorno a Sinisgalli*, in *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli, Matera - Montemurro 14 – 15 – 16 maggio 1982*, Matera, Liantonio, 1987.

G. Pontiggia (1974).

Giuseppe Pontiggia, *Le Muse di Sinisgalli*, in Leonardo Sinisgalli, *L'ellisse*, Milano, Mondadori, 1974.

G. Pontiggia (1987)

Giuseppe Pontiggia, *L'ultimo Sinisgalli*, in *Atti del Simposio di Studi su Leonardo Sinisgalli, Matera - Montemurro 14 – 15 – 16 maggio 1982*, Matera, Liantonio, 1987.

Le thème du début se décline dans l'œuvre de Leonardo Sinisgalli, poète des deux Muses, comme exploration du territoire qui précède l'inspiration poétique ou l'intuition scientifique. C'est dans ce territoire que se rencontrent les muses inquiètes de Sinisgalli. «Pourquoi les poètes écrivent-ils? Pour comprendre quelque chose, il faut mener une enquête sur les circonstances au cours desquelles se déroulèrent leur enfance» explique l'auteur dans un texte en prose, "L'età della luna", établissant un lien fort entre l'enfance et la poésie.

Certaines poésies, comme "Tu sarai poeta", mais surtout certaines proses, en particulier "Intorno alla figura del poeta" reconstruisent «les antécédents de l'inspiration» pour essayer de comprendre les éléments qui composent le poème «peut-être plus proche d'une arabesque plutôt que d'une construction».

Parole-chiave: Sinisgalli; cominciamiento; antefatti; ispirazione; arabesco.

Chiara Silvestri, *La fondazione incompiuta del romanzo ottocentesco: gli incipit narrativi dei romantici milanesi*

La storia letteraria italiana del primo periodo della Restaurazione offre la vicenda degli esperimenti narrativi del gruppo del «Conciliatore», e in particolare di quattro romanzi, le *Avventure letterarie* di Borsieri (1816), *Il Romitorio di Sant'Ida* di Di Breme (1816), il *Viaggio e maravigliose avventure* di Contarini (1818) e *Battistino Barometro* di Pellico (1819), dei quali solo il primo e il terzo furono portati a termine. I romantici, preso atto della riflessione di Foscolo e della sua interpretazione del genere, si volsero al romanzo con l'intenzione di riqualificarlo e, in un certo senso, rifondarlo³⁷⁴. Insofferenti della capziosità dell'accademia verso il 'genere anfibio', si orientarono a questo con fervore edificante³⁷⁵, cogliendo la responsabilità sociale che investiva gli autori dopo esser maturata in alcuni decenni di nuove e rivoluzionarie pratiche di lettura privata ed estensiva. L'effetto persuasivo innescato dal coinvolgimento nella lettura poteva diventare un pilastro dell'azione pedagogica diretta al rinnovamento e alla razionalizzazione della società italiana: romanzi da leggere in successione, a casa propria, per compiacersi o indignarsi, per imparare, per riconoscersi parte di una comunità.

³⁷⁴ Tellini (1998) pp. 17 ss. Nelle parole di Tellini «la prima moderna valorizzazione del romanzo, come genere destinato a soddisfare le attese di un nuovo quanto alacre pubblico borghese [...] appartiene alla pubblicistica dei romantici lombardi» (p. 17).

³⁷⁵ Cfr. Borsieri (1967) pp. 84-85. Il cap. VII delle *Avventure* intitolato «Il pranzo» è centrato sulla discussione di alcuni personaggi intorno al genere del romanzo: «Dire che i buoni romanzi non sieno utili, è un mentire per la gola; perché essendovi trasfuse le alte verità della filosofia intorno alle nostre passioni, ai vizi, alle virtù, e alla domestica felicità di ciascuno, in modo però chiarissimo, animato e dilettevole, ne viene che tutti possono raccogliervi od utili esempi, o buoni consigli o se non altro l'amore della lettura, che risparmia tutte le colpe commesse per ozio [...] la storia vera [...] ha bisogno di essere sorretta colle invenzioni della finta [...] Divengono necessarie queste inaspettate, varie, e sagge creazioni dell'umana fantasia [...] per tal guisa non si provvede al diletto soltanto, ma ben anche alla grandezza dell'animo ed al progresso de' costumi».

La direttrice eteronoma che guidava l'attività letteraria dei collaboratori del «Conciliatore» potrebbe far pensare a una certa neutralità dell'*incipit* delle opere, fino a eludere l'«insondabile e temibile arbitrio»³⁷⁶ dell'inizio. Tuttavia, benché perseguano il *continuum* del discorso del testo con il discorso del mondo, o forse proprio per quello, gli *incipit* romantici, quando si protendono verso le attese del lettore, lo fanno in un'elaborata ricerca di autoconsapevolezza³⁷⁷. Se da una parte dunque ci si potrebbe aspettare che le esigenze di intelligibilità a fini educativi alleggeriscano l'insidioso cimento dell'inizio, dall'altra quello dei romantici lombardi fu un caso di responsabilità autoriale che le oggettive difficoltà crescevano e spingevano a raffinarsi e legittimarsi. Le circostanze nelle quali i romantici cercarono di varare il loro progetto di educazione popolare giustificano i termini 'rivoluzione' e 'battaglia' spesso scelti per definirlo: nell'Italia feconda di accademie e sonettisti, ma orfana della lingua, l'avvio del romanzo ottocentesco fu particolarmente faticoso, come testimonia l'epistolario di Manzoni rivelando le aspettative e i tormenti di un autore italiano impegnato nel 'genere proscritto'³⁷⁸. Se si deve riconoscere la maggior adeguatezza formale dei collaboratori del «Conciliatore» rispetto ad altri romanzieri

³⁷⁶ Del Lungo (1997) p. 7. Lo studio di Del Lungo, orientato al romanzo francese, classifica le varie nature degli *incipit* romanzeschi con particolare attenzione per quelli che definisce 'commentativi' e le loro implicazioni nel rapporto con la realtà nella prosecuzione del racconto. Del Lungo insiste anche sulla polarità tra la tendenza alla 'naturalizzazione' della frontiera dell'inizio attraverso il racconto di un avvenimento inaugurale, e la tendenza all' 'arbitrio', che opera un taglio con un inizio *in medias res*, esemplificata dal *nouveau roman* (p. 78), puntualizzando che in genere gli *incipit* sono ascrivibili all'una o all'altra tendenza in modo non esclusivo ma secondo gradazioni diverse.

³⁷⁷ Risale al 1975 la riflessione di Edward Said che identifica le nozioni di 'authority' (a power «to influence action», «to inspire belief») e 'molestation' («the bother and responsibility of all these powers and efforts») in tutti gli inizi, in senso filosofico e letterario, Said (1975) pp. 83-84. In un altro passo del suo studio Said osserva: «literature is full of the lore of beginnings despite the tyranny of starting a work *in medias res*, a convention that burdens the beginning with the pretense that it is not one». Nella tradizione degli *incipit* indica il tipo di inizio «hysterically deliberate (and hence the funnier...)» esemplificato dal *Tristram Shandy* di Sterne e *The Tale of the Tub* di Swift, e quello «solemn-dedicated», «impressive and noble» del *Paradise Lost* di Milton e del *Prelude* di Wordsworth (pp. 43-44). Anche Said chiarisce il valore orientativo e non assoluto della sua classificazione.

³⁷⁸ Manzoni (1986) pp. 244-245. A partire dalla lettera a Fauriel del 3 novembre 1821 Manzoni espone la sua idea di romanzo storico come «représentation d'un état donné de la société par le moyen de faits et de caractères si semblables à la réalité, qu'on puisse les croire une histoire véritable qu'on viendrait de découvrir» e riconosce che «pour les difficultés qu'oppose la langue italienne à traiter ces sujets, elles sont réelles et grandes».

dell'epoca che si rifugiarono in una letterarietà stantia³⁷⁹, se proprio allontanandosi da tale convenzionalità i romantici salvaguardarono lo stile, questo lo si deve appunto alla loro caparbia autoriflessione, tanto evidente quando affronta l'impervio arbitrio dell'inizio.

Seguendo una tradizionale classificazione della linguistica e della narrativa è stato proposto di distinguere tra *incipit* 'narrativi', che mettono in moto il mondo d'invenzione, e *incipit* 'commentativi', che riflettono su di esso, oppure sulla narrazione in sé³⁸⁰, spesso focalizzandosi proprio sulla difficoltà dell'inizio. Nel caso dei romantici del «Conciliatore» si nota appunto che i loro inizi sono spesso di tipo 'commentativo' e autoriflessivo.

Ad acuire la difficoltà degli 'inizi', la nuova narrativa dell'Ottocento tendeva a saltare l'apparato paratestuale tipico del romanzo settecentesco, rinunciando agli attestati di verità nelle prefazioni, e affrontando direttamente la soglia della presa di parola. Nei romanzi dei romantici milanesi proprio negli *incipit*, soglia di ingresso nel mondo di finzione, prevalse il bisogno di comunicare al pubblico la riflessione sul proprio ruolo. Pietro Borsieri fece cominciare le *Avventure letterarie di un giorno* (1816) con uno spigliato capitolo intitolato «Io»:

Non debbo essere biasimato, se prima di pormi a piè pari nella materia che ho assunto a trattare, credo sommamente opportuno di parlare di me stesso. È sì dolce cosa il parlare di se stesso! Tutti gli scrittori sogliono farlo più o meno lungamente, né solo gli scrittori e i magistrati e i guerrieri e gli artisti, ma ben anche l'immensa e piacevolissima schiera di tutti coloro che altro non sanno che bere, dormire e mangiare, e tornar a mangiare, bere e dormire. Io sono dunque un eroe! [...]

Pure non concedendo il cielo a ciascuno di noi, come tutti sappiamo, di divenire conquistatori; ed essendo io, come tutti non sanno, il più oscuro fra gli oscuri mortali che calpestano il volto della madre terra, voglio che s'intenda che nel chiamarmi un eroe mi pongo in burla; e che dalla onesta libertà colla quale rido di me stesso, gli altri si attendano di vedermi ridere di loro. [...]

È dunque primamente da sapersi che l'indole mia nativa si compone di un fondo di vanità da fare spavento, se la vanità potesse atterrire; ma che per una strana mescolanza degli elementi del mio essere, sono ad un tempo tanto ingenuo da far

³⁷⁹ Nei primi anni Venti dell'Ottocento due prolifici poligrafi dell'editoria lombarda, Davide Bertolotti (*Viaggio al Lago di Como*, 1821; *L'isoletta de' cipressi*, 1822; *La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento*, 1823) e Defendente Sacchi (*Oriete o Lettere di due amanti*, 1822; *La pianta dei sospiri*, 1824; *Geltrude*, 1825) riproposero con un certo successo di pubblico il genere sentimentale con finale tragico e compirono anche i primi esperimenti di romanzo storico di tipo scottiano. Le opere di entrambi, in particolare i romanzi sentimentali, si caratterizzavano per il tono aulico e lirizzante.

³⁸⁰ Del Lungo (1997) p. 64. Del Lungo propone la distinzione tra i due tipi di *incipit* secondo la teoria di Benveniste nei *Problemi di linguistica generale* che indica una 'énonciation historique' (al tempo passato) e una 'énonciation du discours' (che suppone un 'locuteur' e un 'auditeur' e nel primo m'intenzione di influenzare l'altro). Cita anche la classificazione più spiccatamente narrativa di Harald Weinrich in *Tempus tra tempi* narrativi e tempi commentativi.

*credere a molti ch'io pecchi d'innocenza. Con quanta fiducia non mi sono messo in viaggio sull'oscuro sentiero della vita! Ad ogni passo che io moveva, qui, mi pareva d'incontrare un tranquillo filosofo che cercasse il vero pel vero, non per l'orgoglio di trovarlo; là, un uomo tutto caldo di magnanimi sentimenti, ognor pronto al beneficio e a moltiplicare gli ingrati; da quel lato, un poeta rapito dall'ammirazione della bellezza, ardito, leale; da questo, un politico che libra severamente i diritti dei pastori de' popoli, risale alle fonti segrete de' vizi sociali, consiglia il meglio, e rafferma i nodi della concordia universale. Ora so dirvi che procedendo di questo passo io ruinava. Sono caduto in tanti inganni, ho scoperto tante volte l'errore ove credevo d'aver appresa la verità, che finalmente mi è pur stato forza correggermi. Senza disperare affatto dell'esistenza della virtù, ho imparato però a non lasciarmi illudere dalle belle apparenze [...]*³⁸¹

Borsieri mette tanta carne al fuoco in questo *incipit* che evoca la missione morale e politica della poetica romantica in una forma di idealismo individuale che comincia a emergere sulla collettività proprio in quelle circostanze storico-culturali che di questa lo portano a interpretare le esigenze. L'uso dell'ironia potrebbe distanziare l'autore da intenti seri e edificanti, ma da parte di Borsieri è evidentemente diretto a sferzare e riformare i costumi. Nel suo procedere, poi, come è noto, il racconto delle *Avventure letterarie* si appunta sull'illustrazione satirica degli ambienti intellettuali e mondani milanesi risolvendosi in quello che oggi potrebbe essere chiamato un romanzo-saggio. Nello sviluppo narrativo-documentario che Borsieri imprime alla sua giornata di avventure prevale la polemica nei confronti di personaggi della scena culturale avversi al gruppo romantico. Nel corso del racconto la stessa satira, così salutare in una congiuntura che richiedeva all'attività letteraria di rinnovarsi, finisce con l'avvilupparsi in situazioni di episodica marginalità. Certo, Borsieri esprime un'apprezzabile reattività intellettuale nella sua requisitoria contro abusi, incongruenze e anacronismi del mondo letterario, e le idee vengono inscenate nel romanzo in modo a tratti vivido e accattivante. Ma è l'ideologia, appunto, che prevale nelle pagine delle *Avventure*, determinandone tanto una certa funzionalità didascalica quanto i limiti inventivi³⁸². L' 'io' dell'*incipit* con le sue contraddizioni e disillusioni nel rapporto con la realtà nel corso del romanzo si ridimensiona in piccole diatribe più pettegole che paradigmatiche fino alla stanca conclusione:

³⁸¹ Borsieri (1967) pp. 14-15.

³⁸² Tellini (1998) p. 21 parla di «taglio compositivo esile e fragile, anche legato a motivazioni di contingente polemica intellettuale».

*Né temerò possa darmisi nota d'irriverente verso la patria, arditamente affermando, che il tempo inaridisce gli allori dei nostri padri, se non sappiamo rinverdirli: e che ora, pur troppo, si scorgono anche da lontano i segni e le rovine della nostra decadenza*³⁸³.

La denuncia di Borsieri ha finito dunque col rapprendersi sulla realtà fattuale senza approfondirla ma solo paventandone l'irreversibilità.

A una riconsiderazione delle opere narrative dei romantici del «Conciliatore» la cura iniziale nell'autolegittimarsi non appare in genere sostenuta da una solidità artistica in grado di svilupparne fino in fondo gli intenti³⁸⁴. Addirittura, nella fragile progressione dei loro romanzi sperimentali, aperti da *incipit* ambiziosi e condotti verso l'epilogo attraverso una sommaria evoluzione, sembra di veder riprodursi la parabola della poetica dei romantici con il suo impatto dirompente e le obiettive carenze creative nella messa in pratica.

L'*incipit* del *Romitorio di Sant'Ida* di Ludovico di Breme, romanzo incompiuto il cui abbozzo fu scritto nel 1816 e pubblicato solo nel 1961³⁸⁵, è altrettanto promettente di quello delle *Avventure* di Borsieri, ma in forma meno militante e più ispirata sul piano dell'invenzione narrativa. Qui la riflessione dell'io narrante riecheggia motivi tradizionali sostenuta da un trepido vigore che promette inusuale magnetismo al racconto:

*Era il principio di autunno nel 1811: autunno che fu bellissimo ed uniforme. Questa è l'epoca dell'anno in cui non so più resistere alle attrattive della vita di campagna, e non mi sembra di esservi mai solitario abbastanza. È già molto che si possa vivere per otto mesi consecutivi in una grande città (se non si abbia qualche laboriosa e continua occupazione, come credo che i soli utili artigiani ve l'abbiano) e non perdere assai di quella naturalezza e integrità di cuore, le quali certamente valgono ben più di tutte le artificiali qualità che vi si acquistano invece. L'individuo è come un frutto. A un per uno i frutti hanno un loro sapore, qual più, qual men delizioso, ma pur loro proprio, ed i più l'hanno buono, molti deliziosissimo. Ammassatene insieme qualche centinaia, stivateli, poco stanno a fermentare, a guastarsi vicendevolmente, e non avrete già più che una fumosa putrefazione, e di mille gentili sapori, un solo violento, aspro e poco men che incendiario al palato*³⁸⁶.

³⁸³ Borsieri (1967) p. 108.

³⁸⁴ Per alcune valutazioni dei romanzi dei romantici risalenti agli ultimi due decenni si vedano Rosa (2008); Melli (2002); Cadioli (2001).

³⁸⁵ L'inedito, ritrovato da Piero Camporesi, dal titolo *Il romitorio di Sant'Ida, racconto preliminare*, introduce un romanzo che nel complesso doveva chiamarsi *Ida*, e «ne costituisce l'antefatto, l'innesto fantastico, la romanzesca vicenda che porta l'autore (già damerino alla moda) a trasformarsi in pensoso estensore di memorie», Camporesi, Introduzione a Di Breme (1961) p. X.

³⁸⁶ Di Breme (1961) p. 3.

Anche questo può essere considerato un *incipit* 'commentativo', ma la riflessione è rivolta alla materia da narrare mentre la focalizzazione sul ruolo dell'autore-narratore appare meno accentuata rispetto a quella delle *Avventure*. La 'naturalzza' di matrice roussoiana viene proposta come fonte della condotta di vita integra e appassionata del personaggio-narratore, andando a congiungersi con il gusto romantico per la solitudine. L'immagine della contaminazione reciproca dei frutti, d'altra parte, sembra anticipare qualche interesse per fenomenologie sociali da rappresentare con uno sguardo scientifico analogo a quello che negli anni di poco successivi Balzac rivendicherà per la sua *Comédie humaine*.

Nella pratica, il *Romitorio* si costruisce su due blocchi narrativi, il primo ispirato alla frugalità montanara nei personaggi di Clarina e di suo padre, e alla figura di don Adriano, celebrato in morte sullo sfondo della Valsesia. L'incarico affidato al personaggio del narratore di trasferire la bara al romitorio permette variazioni di gusto gotico sul tema della religiosità popolare, per proiettare la storia verso la seconda parte centrata sul personaggio di Teresa. Il narratore, suo coetaneo, ammirava Teresa fin dalle sue sfide di ragazza alle vacue convenzioni della corte torinese, preludio all'inconsueta decisione della giovane di andare a vivere al romitorio e poi di dedicarsi al culto della defunta amica Ida. Teresa è consacrata personaggio eccentrico ed eroico dal coinvolgimento commosso dell'amico che doveva poi redigere la sua storia.

Un dovere della memoria di forte impronta spirituale informa la seconda parte dell'intreccio, svolta con potenza emotiva ma in modo criptico e disuguale. Nel *Romitorio di Sant'Ida* si presentava difficile approfondire i motivi sentimentali e ideologici di un *incipit* intenso come la bellezza della stagione autunnale che evoca. Benché il tema della ricerca di autenticità in conflitto con le circostanze sia presentato con crescente sollecitudine, una certa latitanza inventiva irretisce il racconto, nel quale la sensibilità dell'autore può allignare senza che il gioco di antefatti, lettere e manoscritti esprima alcuna reale evoluzione. A quanto risulta dalle carte manoscritte ritrovate, Di Breme abbandonò il suo romanzo proprio dopo aver chiosato quella che doveva esserne solo la parte introduttiva con un soprassalto polemico che si risolve in un appello ai pochi eletti:

*L'espedito della stampa è ormai venuto così a vile; chi dà giudizi d'ogni libro è per lo più una siffatta genia, che non sarebbe già un libro ch'io ora presenterei, ove un qualche altro mezzo, un qualche più incontaminato linguaggio esistesse, onde comunicare le cose contenutevi a quelle certe anime che sole possono amar di conoscerle, e a cui le dedica Teresa*³⁸⁷.

Già poche pagine prima il narratore aveva marcato l'impotenza della sua scrittura in rapporto alla sofferta esperienza di Teresa, in un possibile rimando alle teorie sul romanzo di Friedrich Schlegel nel *Dialogo sulla poesia*:

*Ella chiedeva colori, vita e verità, ed io le offeriva arabeschi, inezie solenni e idee puntellate; ella avrebbe voluto che le mie parole fluissero come le sue lagrime, ed invece camminavano sui trampoli, e parevano un qualche volgarizzamento inedito dal greco*³⁸⁸.

Il *Romitorio* di Ludovico di Breme è così un'altra proposta ricca di suggestioni che solo parzialmente va a segno, e in questo caso resta anche nel cassetto, forse in vista di una continuazione poi definitivamente negata dalla morte nel 1820 dell'autore appena quarantenne.

Il *Viaggio e maravigliose avventure d'un veneziano ch'esce la prima volta delle lagune e si reca a Padova ed a Milano* di Francesco Contarini, veneziano ma attivo nell'ambiente editoriale milanese, va considerato con attenzione nell'ambito della narrativa vicina al «Conciliatore». Risale al 2006 la convincente proposta di Marco Catucci di attribuire a Contarini i racconti del 'foglio azzuro' firmati F*****o C*****i, cioè la sigla che tradizionalmente la critica ha fatto corrispondere a Federico Confalonieri³⁸⁹.

Nel frontespizio dell'edizione del 1818 del *Viaggio e maravigliose avventure* il nome dell'autore è espresso nella nota forma criptica, seguito dalla qualifica di «autore dell'Antipoligrafo». A differenza dei colleghi citati, Contarini segue l'uso settecentesco di ricorrere a complesse strategie paratestuali che coincidono con la laboriosa ricerca di un *incipit* adeguato. Nel *Viaggio* i lettori vengono messi di fronte a una Prima prefazione («Amico lettore, a me sembrava anche troppo darti da leggere il solo Viaggio. Ma lo stampatore inorridì alla sua picciola mole [...]»³⁹⁰), a una Dedicatoria, e a una Prefazione che

³⁸⁷ Di Breme (1961) p. 107.

³⁸⁸ Di Breme (1961) p. 102.

³⁸⁹ Catucci (2006).

³⁹⁰ Contarini (2012) p. 31.

è a sua volta un brevissimo racconto dal titolo *La rana e il topo*. Dopo aver abbozzato la storia immutabile della rana che sa solo gracidare e del topo che sa solo rodere, l'autore si pone a giustificare il suo lavoro:

Il titolo, e quindi il soggetto, di quest'opera, sono un po' straordinari. Ma il decadimento della merce fa sì, che v'è bisogno di qualche cosa di straordinario per tirar compratori. Allora l'opera è letta, giacché nessuno vuole aver gettato il danaro, senza gettarvi dietro anche il tempo.

Se poi si voglia sapere il perché mi sono indotto a farmi stampare, ora il dirò. Fu per comperare così il diritto di balbettare anch'io qualche monosillabo, in quelle gravi società dove l'uso della favella è interdetto agl'iniziati. Appena sono permessi loro alcuni cenni col capo. Ma guai se il muovono verso le spalle piuttosto che verso il petto. Io mi sono trovato nel caso, e dopo aver sopportato qualche tempo, ed avere osservato l'ascendente degli uomini autori sui non autori, risolsi di arrolarmi fra i primi³⁹¹.

Nel processo della propria autolegittimazione come autore anche Contarini, dunque, similmente a Borsieri nelle *Avventure*, adombra ambienti intellettuali atrofizzati da convenzioni opprimenti. La prefazione prosegue disegnando con arguzia l'orgoglio e l'opportunismo nella natura umana:

Tornai dunque ad osservare gli altri e non senza qualche profitto. Vidi impressa in fronte alla maggior parte degli uomini questa epigrafe: Io ho ragione. L'epigrafe e la massima sono ereditarie; e siccome ciò che sembra nero all'uno appar bianco all'altro, così ti provano sempre che il lor vicino ha torto. In qualche raro caso veggonsi due individui della stessa opinione; ma per lo più la causa risiede in tutt'altro che nella persuasione. È però una sorte che siensi trovati motivi per mostrarsi d'accordo fuorché l'esserlo veramente; altrimenti le dispute del nostro pianeta giungerebbero ad assordare gli abitanti di qualche altro.

Da tutto ciò si può facilmente dedurre che altro non mi rimaneva a scrivere fuor se un viaggio³⁹².

La risoluzione di scrivere un viaggio, che già nel titolo può richiamare i *Voyage dans ma chambre* e *Voyage dans mes poches* precedentemente proposti da autori di lingua francese, appare piuttosto sbrigativa dopo la scanzonata requisitoria sui comportamenti umani. In genere i racconti parodici di viaggio erano variazioni sul modello delle avventure di Gulliver o di Candide, i cui sguardi, pur diversamente sintonizzati, avevano fotografato pubblici e privati misfatti. Il Capitolo I del *Viaggio* di Contarini intitolato *Preparativi* va a

³⁹¹ Contarini (2012) p. 36.

³⁹² Contarini (2012) p. 37.

incontrare l'orizzonte d'attesa del lettore in un'ampia evocazione di personaggi di viaggiatori e di precedenti letterari:

La passione mia favorita fu sempre quella dei viaggi. Ma non potendo eseguirli, mi contentai di leggerli. La storia generale, che può dirsi confusione generale, e le particolari che sovente narrano il meno e tralasciano il più, furono da me avidamente trascorse. La scoperta delle due Americhe, ed il giro del Capo principalmente, mi facevano bramare di essere morto adesso, per essere stato vivo a quei tempi. Noè, Giasone, Marco Polo, Colombo, Vasco de Gama, Magellano, s. Francesco Saverio, Cook, Lapérouse, mi eccitavano l'ammirazione e l'invidia, più che i Brutti e i Catoni, più che Maometto o Nadir-Shah. Quando poi giunsi ai mirabili viaggi presso i Patagoni e le Amazoni, a quelli ne' paesi delle simie e de' cinocefali, a quelli del capitano Gulliver a Lilliput ed altrove, a quelli intorno alla propria stanza e nelle proprie saccoccie, alla Descrizione dell'Isola immaginaria, e finalmente al celebre Viaggio da Parigi a S. Cloud per mare e ritorno per terra, mi sentii trasportato da una forza irresistibile e risolsi ad ogni costo di fare un viaggio³⁹³.

Lo sguardo vivido e irridente del narratore è particolarmente pregevole nel Capitolo II *Partenza. Mari mediterranei*:

Bello fu a vedersi il nostro distacco. Gli addio della ciurma e dei passeggeri, la folla ed il movimento dei legni ivi ancorati, il concorso degli abitanti ancor sonnacchiosi alle finestre, il sole che dorava già i tetti e le grondaie, eran cose da rapire un navigatore. E voi o lettori, ringraziate il cielo che Febo-Apollo (per parlare con Omero) non mi attaccasse un colascione al collo. Altrimenti verrei ora schitarrando a raccontarvi, siccome i desti uccelletti salutavano il dì nascente o già nato, e siccome monna Aurora aveva già chiuso bottega sul balzo orientale, con altre impertinenze più vecchie della barba di Giove, ma pur tutto giorno in bocca de' nostri poeti, per la nota ragione che ormai ciò che non val la pena d'esser detto, si canta³⁹⁴.

A bordo della nave che sta ancora veleggiando nella laguna veneta il giovane protagonista-narratore ha occasione di ascoltare dispute erudite tra i passeggeri che riallacciano il racconto al principale filo conduttore della narrativa dei romantici del «Conciliatore», cioè la polemica anti-accademica:

Non finirei certamente sì presto se ridir volessi tutto quello intesi e vidi nella strepitosa adunanza che empiva la nostra barca. [...] Pervenni ad udire di quando in quando i loro discorsi. Vertivano questi a sapere se il Portogallo fosse o no porto francese, se la Papessa Giovanna avesse partorito figli numero sette come sostengono alcuni, o numero trecentosessantacinque come sostengono altri; qual differenza passasse tra madrelingua e madreperla, tra astronomia e gastronomia, e se si fosse inventato prima il battaglia o la campana [...]»³⁹⁵

³⁹³ Contarini (2012) p. 39.

³⁹⁴ Contarini (2012) p. 43

³⁹⁵ Contarini (2012) p. 48

Nel suo procedere il racconto continua a essere contrassegnato da altre questioni erudite, come la disputa linguistica nel corso del pranzo in albergo a Milano, che puntellano la costruzione di un racconto monocorde ma brillante, fino a farlo approdare coerentemente a un *explicit* a sua volta 'commentativo':

Di ritorno in patria, feci parte delle meraviglie da me vedute agli amici e congiunti, che si divertirono moltissimo e se ne dimenticarono un'ora dopo. Così farà forse buona parte de' miei lettori. Un libricciattolo di poche pagine, legato alla rustica, senza periodi alla boccaccevole e più ancora senza padrini, è cosa che ha quasi dell'indecente. Vivano i volumi in quarto o gli in-ottavo di seicento pagine. Che serve se sieno poi più concavi che profondi! Se non empiono la testa, empiono il tavolino e lo scaffale, e basta³⁹⁶.

Proprio il disincanto nella conclusione della proposta narrativa di Contarini, che pure contiene tanti motivi già sentiti, ne valorizza se non altro una certa coerenza e compiutezza. Sul «Conciliatore» del 1 luglio 1819 Silvio Pellico firmava la prima puntata del *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro* giocando con le strategie di apertura nei titoli, ma in realtà facendo procedere il racconto a passo spedito. Dopo il primo capitolo *Origine dell'Eroe, ossia Prefazione*, Pellico chiama il secondo *Continuazione della Prefazione, ossia lettera di mio padre dagli Antipodi*, il terzo *Miei profondi saperi acquistati e profondi sentiri provati, ossia continuazione della Prefazione*, fino a un quarto capitolo intitolato *Ultima continuazione della Prefazione ossia ritorno del padre, e disgusto coll'amante*.

L'incipit sull' 'origine dell'eroe' si fa strada con stile sicuro:

Mio padre citava per tradizione una lunga serie d'avi i quali tutti come lui erano nati sulla riva Tramezzina e, secondo l'antico uso di que' laghisti, erano iti cercando fortuna in paesi remoti. La particolare industria di questi viaggiatori consiste nel far barometri, donde loro deriva la denominazione volgare di barometta. E siccome in rettorica s'insegna ch'è una bellissima figura quella di prendere talora il tutto per la parte, così i dotti parroci che battezzarono i miei nonni stimarono bene di dar loro, invece del nome antico di parentela (supponendo che ne abbiano avuto uno) quello generico del mestier loro

Giuseppantonmaria Barometta era dunque il vero nome di mio padre prima che tornasse dall'America; dove, dilatato probabilmente il suo commercio, trovò modo d'accumulare il valore di due milioni di lire italiane. Ma restituitosi infine in patria colla sua liquidata sostanza, nell'anno di grazia 1818, pensò d'ingentilire la sua progenitura, chiamandosi correttamente barometro; voce non solo onorevole perché è in Crusca, ma perché è formata dal Greco il quale è un idioma – come tutti sanno – che pochi sanno, ma per cui si deve professare la più estatica ammirazione³⁹⁷.

³⁹⁶ Contarini (2012) p. 117.

³⁹⁷ Pellico (1983) p. 23.

Nel Capitolo III la satira rivolta all'erudizione e alla pretenziosità, definitivamente stabilizzatasi quale perno della narrativa romantica, viene modulata intorno a irridenti corsivi, mentre il racconto si predispone a esplorare temi maggiori:

Quand'ebbi l'intelletto pieno di locuzioni latine e di bei conciofossecosaché, mi parve ancora che molto mi mancasse di ciò che fa sdruciolare amabilmente le ore della vita. Soprattutto io mi sdegnava che l'eloquenza studiata non m'avesse reso eloquente, né la filosofia filosofo. Malgrado tante amplificazioni lette o scritte contro le seduzioni de' sensi, io non poteva incontrarmi in una ragazza senza che i palpiti del cuore mi si facessero violenti; e per mio maggior dispetto, allora appunto he avrei voluto aver l'organo di Cicerone e l'arte sua di persuadere, mi si turbavano la voce e le idee, e restava lì muto dinanzi alle belle in istupida adorazione, colla mia inutile retorica in corpo³⁹⁸.

Il timido Battistino riesce comunque a conquistare la giovane Luigia, ma sono poi le convenzioni sociali a fraporsi, nell'episodio, stilisticamente felice e tematicamente significativo, e perciò molto citato, che vede il protagonista incapace di gettarsi ai piedi della ragazza implorandola di sposarlo («Me infelice! Io non aveva letto romanzi!»³⁹⁹), e quindi cacciato via dal padre di lei.

L'abbozzo di romanzo di Pellico lascia un certo spazio, anche se prevalentemente parodico, a quel sentimentalismo che costituiva l'altra linea della narrativa fin dalle tradizioni straniere settecentesche («tacerò il dolore da cui rimasi straziato dopo sì barbaro avvenimento [...] tacerò la tentazione fortissima che ebbi di gettarmi nel lago, per la speranza di esser [...] visitato poi qualche volta nel luogo della mia sepoltura e perdonato e riamato almeno in ispirito»⁴⁰⁰). Approda poi frettolosamente a Milano per il trasferimento della famiglia in seguito alla fortuna del padre di Battistino, mentre la riva Tramezzina continua a essere evocata dal protagonista nel confronto con la città:

Oh riva Tramezzina! (borbottava io sospirando) tu non hai colossali Duomi [...] ma tu hai pulite chiesucce ove niuno discorre di cose profane, ove niuno si lagna della tolleranza evangelica, e ove Luigia tante volte s'è prostrata offrendo a Dio il più puro dei cuori – a Dio, che solo è degno di possederlo! –⁴⁰¹

³⁹⁸ Pellico (1983) p. 25.

³⁹⁹ Pellico (1983) p. 29.

⁴⁰⁰ Pellico (1983) pp. 29-30.

⁴⁰¹ Pellico (1983) p. 33.

Il capitolo si chiude con il protagonista-narratore che ricorda con trasporto una serata a casa della vecchia balia di Luigia fino a esserne turbato («Benedetti i figli i di cui padri non hanno portato dall'America due milioni di lire italiane!»⁴⁰²). Subito dopo, nell'ultima puntata, apparsa nel «Conciliatore» del 2 settembre 1819, la storia vira bruscamente a stigmatizzare prima la corruzione di due personaggi della finanza milanese, e infine la freddezza dell'ambiente borghese al pranzo a casa del banchiere Ottoni. Il racconto di *Battistino Barometro*, ricco in quanto a stile e sensibilità, forse costretto a trattare sommariamente le questioni sociali per il controllo della censura, non arriva nel suo insieme a colmare il divario fra satira e sentimentalismo. Pubblicata circa un mese prima della chiusura del periodico, la puntata termina con l'osservazione:

- *Non val la pena (pensai io) di fabbricare una città così grande per vivervi più insocievolmente che nelle nostre piccole borgate*⁴⁰³.

A queste parole seguiva sul 'foglio azzurro' una riga di puntini di sospensione quasi il commento perplessa e sconsolato dell'autore, forse anche la sua resa di fronte alle pressioni, e la rinuncia a continuare la pubblicazione.

I narratori romantici, letterati di buona cultura e ansiosi di schivare sia la lingua aulica e cruscante sia la banalità del 'romanzesco', produssero *incipit* tra i più belli, poi smarrendosi per l'interferenza dei fini polemici e didascalici, o inibiti dalla sorveglianza degli organi di potere, ma anche per la difficoltà intrinseca di mantenere la raffinatezza iniziale. Investiti della gravosa responsabilità di informare la propria narrativa a idee e progetti extratestuali, gli autori si sentivano nello stesso tempo chiamati a rielaborare l'invadenza delle loro finalità morali e sociali. Una volta inoltrati nella ricerca stilistica, Borsieri, in parte Di Breme, lo stesso Silvio Pellico faticarono a dare consistenza a narrazioni esili e autoriflessive. Alcuni anni più tardi a partire da un altro bellissimo *incipit* Pellico produsse il suo diario di prigionia che si affermò con le caratteristiche di vero romanzo popolare. In ambito poetico

⁴⁰² Pellico (1983) p. 34.

⁴⁰³ Pellico (1983) p. 37.

Giovanni Berchet fu capace di un felice e isolato sacrificio di cui parla in questi termini nell'introduzione alle *Fantasie*:

io mi son messo sur una strada la quale non è giusto giusto quella indicata dall'estetica [...] sur una strada dove spesso fo sacrificio della pura intenzione estetica ad un'altra intenzione, dei doveri di poeta ai doveri di cittadino"⁴⁰⁴.

Dopo quasi duecento anni fa ancora riflettere l'appello di Berchet a una letteratura che antepone l'impegno ai valori formali. Innegabilmente l'attività narrativa del gruppo del «Conciliatore» finì con l'arenarsi per ragioni politiche che condussero a dolorose vicende personali; resta tuttavia il senso di quello che spesso si definisce con l'espressione generica di 'romanzo a metà': nella raffinatezza degli *incipit* romanzeschi dei romantici, che ancora ammiriamo, si consuma l'incompiutezza della loro missione.

Chiara Silvestri
chiarasilves@libero.it

⁴⁰⁴ Berchet (1863) p. 135.

Riferimenti bibliografici

Berchet (1863)

Giovanni Berchet, *Agli amici miei in Italia* in *Opere di Giovanni Berchet edite e inedite* pubblicate da Francesco Cusani, Milano, Pirotta, 1863

Borsieri (1967)

Pietro Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno* a cura di G. Alessandrini, prefazione di C. Muscetta, Roma, Ateneo, 1967

Cadioli (2001)

Alberto Cadioli, *La storia finta*, Milano, Il Saggiatore, 2001

Catucci (2006)

Marco Catucci, *Francesco Contarini e «Il Conciliatore»* in «Sincronie», X, (2006), n. 20, pp. 248-250

Contarini (2012)

Francesco Contarini, *Viaggio e maravigliose avventure d'un veneziano ch' esce la prima volta delle lagune e si reca a Padova ed a Milano* in Marco Catucci (a cura di), *Viaggi improbabili e dimenticati dell'Ottocento italiano*, Roma, Robin, 2012

Del Lungo (1997)

Andrea Del Lungo, *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padova, Unipress, 1997

Di Breme (1961)

Ludovico di Breme, *Il Romitorio di sant'Ida*, inedito a cura di Piero Camporesi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961

Manzoni (1986)

Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere* a cura di Cesare Arieti, tomo I, Milano, Adelphi, 1986

Melli (2002)

Grazia Melli, *Un pubblico giudicante. Saggi sulla letteratura italiana del primo Ottocento*, Pisa, ETS, 2002

Pellico (1983)

Silvio Pellico, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro* a cura di Mario Ricciardi, Napoli, Guida, 1983

Rosa (2008)

Giovanna Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore, 2008

Said (1975)

Edward Said, *Beginnings. Intention and Method*, New York, Basic Books, 1975

Tellini (1998)

Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998

Taking into account the Avventure letterarie di un giorno by Pietro Borsieri, Il romitorio di Sant'Ida by Ludovico Di Breme, the Viaggio e maravigliose avventure by Francesco Contarini and the Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro by Silvio Pellico the article proposes that the novels of the group of the «Conciliatore» tend to start brilliantly and then fail to accomplish the initial project. As a consequence of the Romantics' demanding educational purposes combined with their awareness of formal literary values the beginnings of the four novels try in different ways to legitimize the role of their author and establish their discourse through a self-reflective commentary. In their progress the narratives have to face the complexity of such premises so that they tend to stick to the ironic tone of the polemic against erudition and pretentiousness, failing to give full expression to more meaningful themes.

Parole-chiave: romantici, Conciliatore, romanzo, incipit, educazione.

Valerio Vianello, *I 'cominciamenti' di Paolo Sarpi* *e la nuova storiografia*

Nella sua produzione storiografica, con l'unica eccezione dell'*Istoria dell'Interdetto*⁴⁰⁵, Paolo Sarpi ottempera all'esigenza iniziale di esplicitare la strategia elaborativa e i modelli stilistici, precisando, altresì, gli intenti ideologici, perché il «costume di chi scrive istoria nel principio» è di «proponer il modello della trattazione»⁴⁰⁶. Non gli sfugge, cioè, che le tecniche rappresentative accentuano la valenza del testo. In questa prospettiva performativa ricchi di spunti si rivelano i 'cominciamenti' degli scritti sollecitati dalla questione degli Uscocchi, in particolare dell'ampio e incompiuto *Trattato di pace et accommodamento*, che completa e aggiorna lo scontro di Venezia con il fronte asburgico-spagnolo⁴⁰⁷.

Ben incorporata nella narrazione vera e propria, l'apertura del *Trattato* è impostata su una massima che, costruita su parallelismi («frequenti», «continue») e *variatio* («finalmente»/«in fine», «terminano»/«capitano»), assimila i fenomeni fisici alle lotte politiche fra stati: «Sì come nelli moti naturali le *frequenti* over *continue* alterazioni *finalmente* terminano a mutazione sostanziale, così nelle cose umane le *frequenti* e *continue* offese e disgusti fra principi *in fine* capitano alla guerra» (*Trattato*, p. 141: corsivi miei).

All'interno del lessico tipicamente sarpiano il ricorso di «mutazione»⁴⁰⁸, vocabolo che appare spesso nelle scritture cinque-secentesche applicato a vari campi del sapere, innanzitutto a quello scientifico, permette di sottolineare la funzione dei cambiamenti nelle due sfere d'azione. L'identico sguardo indagatore si può estendere dal corpo naturale a quello civile, alle leggi della storia degli uomini⁴⁰⁹, che rappresenta le alterazioni e le

⁴⁰⁵ Cfr. Pin (2010).

⁴⁰⁶ Sarpi (1935), p. 3. Sullo spazio introduttivo nella storiografia cfr. Scarano (2004), pp. 8-45; Malavasi (2015), pp. 185-203.

⁴⁰⁷ Custodito nell'Archivio di Stato di Venezia, *Consultori in iure*, filza 453, cc. 1-119, fu steso da Sarpi tra l'autunno del 1619 e il 1620, ma non fu mai concluso né ebbe l'approvazione di stampa: Sarpi (1965), da cui sono tratte tutte le citazioni dell'*Aggiunta all'Istoria degli Uscocchi*, del *Supplimento dell'Istoria d'Uscocchi* e del *Trattato di pace et accommodamento*. Una silloge del *Trattato* con correzioni è stata pubblicata in Sarpi (1969), pp. 1071-1159. Chi scrive ha approntato una nuova edizione critica del *Trattato* in stampa presso l'editore Argo di Lecce.

⁴⁰⁸ Si veda, per esempio, in Sarpi (1965), p. 291: «et inanzi il fine del mese di giugno si vedrebbe in Italia gran mutazione delle cose dallo stato nel quale allora si trovavano» (*Trattato*). Vd. anche Sarpi (2006), p. 174: «E se la guerra non fa per alcuno, specialmente non è utile alli benestanti, poiché di là vengono le mutazioni, e facilmente si passa dal bene al male» (*Istoria dell'Interdetto*). Per il significato nel linguaggio politico del Seicento rinvio a Villari (1987), pp. 8-9.

⁴⁰⁹ Cfr. Sarpi (1965), p. 8: «ogn'uno si certificherà che nei disordini civili non altrimenti che nei morbi naturali li rimedii lenitivi, se ben pare che di presente giovino, essasperano nondimeno il male, e lo rendono ai tempi seguenti più fiero et atroce, e che quando con l'uso delli validi et appropriati rimedii il male è guarito, conviene

instabilità, il mutamento di un assetto. Scrive Sarpi a Giacomo Badoer: «Chi vuol gusto delle mutationi humane, convien leggerle nelle historie, dove si rappresentano tutte insieme»⁴¹⁰. In questa maniera l'analisi documentaria risponde a un atteggiamento di curiosità, al «gusto delle cose umane» di cui il servita si vanta nel proemio dell'*Istoria del Concilio tridentino*⁴¹¹, contrassegnato dalla finalità di raggiungere la verità riattraversando e interpretando gli avvenimenti, disegno sotteso al libro.

La similitudine incipitaria illumina, perciò, l'enunciazione dell'argomento e la sua localizzazione, il retroterra di «dispareri e differenze» tra la Repubblica di Venezia e gli Arciducali d'Austria causati dalle incursioni degli Uscocchi ed esplosi con gli ultimi casi «in guerra aperta nell'Istria e nel Friuli e nella Liburnia» (*Trattato*, p. 141), qui fugacemente accennati, ma riassunti in modo più esteso nelle prime pagine della relazione. Mentre nell'introduzione al *Supplimento dell'Istoria d'Uscocchi*⁴¹², congiunto in un forte intreccio con il *Trattato* («quanti s'è detto nelle relazioni di quell'Istoria») – rimarcato dalle riprese lessicali («termineranno sempre a guerra»: *Supplimento*, p. 74 / «terminano [...] alla guerra»: *Trattato*, p. 141; «li dispareri, per tanti anni continuati, [...] fu tenuto il negozio per terminato»: *Supplimento*, p. 74 / «li dispareri [...] dopo aver continuato per tanti anni, [...] finalmente hanno terminato in guerra aperta»: *Trattato*, p. 141) –, le mutazioni sembrano apparentemente ricomporsi in un accordo, nel lavoro maggiore le «gelosie» sfociano nelle ostilità più o meno dichiarate, alimentate dal disincantato convincimento della necessità della guerra quale salvaguardia della dignità e delle prerogative di chi è reiteratamente provocato dai vicini.

Il capoverso seguente con un'antitesi, aperta da «guerra» e chiusa da «pace», sagoma gli schieramenti che si fronteggiano, entrambi mossi da una disposizione politica, sebbene contrapposta. Gli Spagnoli, pungolati dall'orgoglio e dal prestigio, incalzati da un'insaziabile brama di potere, manovrano con arbitrio per avviare comunque la macchina della guerra («quella guerra è stata *fomentata* da chi nessun o minimo interesse nella causa avevano, e da quella *maneggiata* forse più aspramente che altra di questo secolo»: *ibidem*), come denuncia l'accezione negativa dei verbi. A loro si oppongono gli operatori di pace, i ministri, non solo quelli veneziani, e i mediatori, impegnati a tessere i fili della trattativa,

per lungo tempo aver sospetto di recidiva, e governare il corpo, non meno il civile che il naturale, non con le regole de' sani, ma con quelle degl'infermi» (*Aggionta*).

⁴¹⁰ La lettera è datata 30 marzo 1609: Sarpi (1961), p. 180. Analogamente in Sarpi (1965), p. 277, si legge: «e sì come nelle cose naturali quando una materia fluttua spesso termina a fine tutto contrario a quello che si stimava, così poter avvenire che da una picciola difficoltà in rimuovere dalle proprie case quei abitanti succedesse qualche grave inconveniente» (*Trattato*).

⁴¹¹ Sarpi (1935), vol. I, p. 3. Sull'orientamento sarpiano cfr. Asor Rosa (1974), p. 172.

⁴¹² Il *Supplimento* è edito anonimo insieme all'*Aggionta*, senza indicazioni di editore e di luogo, nel 1617 o, al massimo, all'inizio del 1618. I due libelli escono come appendici dell'*Istoria degli Uscocchi* di Minucio Minucci, arcivescovo di Zara: Cozzi (1965), pp. 430-431.

⁴¹³ A dimostrazione si veda Sarpi (1965), p. 159 («e gl'erano commemorati gl'impedimenti posti alla spedizione del Traumestorf, e poi a quella del Prainer già narrate»: *Trattato*), che, oltre all'*Aggionta* (pp. 58 e 69), rinvia al *Supplimento* (pp. 117-118 e 122: «Ma era anco molto stimato un altro ponto, che non pareva ad ogn'uno l'imperatore essere principale in questo negozio, e ne pigliavano l'indicio dalla deliberazione di sua Maestà di mandare il Traumestorf, che fu attraversata con una sola parola e dall'impedimento posto al Prainer di passar inanzi, onde anco la buona volontà per la sua inefficacia non poteva dar speranza di effetti»).

che non smettono di percorrere la strada di una transazione civile («non sono mancati principi e ministri d'animo sincero che nel principio di essa e sempre successivamente hanno interposto l'opera e diligenza per introdurre la pace»: *ibidem*). La designazione enfatica della notabilità dei fatti («forse più aspramente che altra di questo secolo») a motivazione della scelta, sulla traccia dell'incipit dell'*Istoria del Concilio tridentino* («la Iliade del secol nostro»)⁴¹⁴, alimenta nell'ossatura testuale la tensione drammatica tra forze antagonistiche, che replicano la propria parte sulla scena della storia.

Sulla scia di questa partitura Sarpi passa a esporre il proprio innovativo metodo di lavoro, dimostrando consapevolezza del suo ruolo intellettuale, quello di svelare i meccanismi nascosti del potere⁴¹⁵. Poiché «le azioni di guerra» possono essere riferite adeguatamente soltanto «da persone di professione militare», il servita rivendica il diritto di concentrarsi quasi esclusivamente sul gioco diplomatico, omettendo gli eventi bellici a meno che non siano uno strumento aggiuntivo per comprendere lo snodarsi delle negoziazioni:

Le azioni di guerra, le oppugnationi e deffese et altri accidenti occorsi in quelle potranno esser narrati da persone di professione militare, quali solamente (come insegnano li precettori dell'istoria) possono scrivere convenientemente li fatti della guerra. Il mio proponimento è scrivere solo le trattazioni e conclusioni di pace, da chi siano state promosse e come osservate, non toccando le azioni belliche se non in qualche particolari necessari d'esser intesi per esplicazione di quest'altre che mi dispongo narrare (Trattato, p. 141).

E il «proponimento», espressione usata anche nell'incipit dell'*Istoria del Concilio tridentino* («Il proponimento mio è di scrivere l'istoria del concilio tridentino»)⁴¹⁶, è sostanzialmente rispettato nel seguito della narrazione: «Ma ritornando a proseguire la narrazione nostra, mentre questi negozi si maneggiano tra li principi, seguirono dall'una e dall'altra parte diverse depredazioni, e tra li soldati d'ambedua varie scaramucce, che io seguendo il mio istituto non racconterò» (p. 151). Come ha precisato Pasquale Guaragnella⁴¹⁷, la decisione di mettere in ordine con le parole le complesse e aggrovigliate trattative disvela il Sarpi conoscitore di Guicciardini («Io ho deliberato di scrivere le cose accadute alla memoria nostra in Italia, dappoi che l'armi de' franzesi, chiamate da' nostri principi medesimi, cominciarono con grandissimo movimento a perturbarla»: *Storia d'Italia*, I 1) ed è riconducibile al *De coniuratione Catilinae* («statui res gestas populi Romani carptim [...] perscribere»: 4 2) e al *De bello Iugurthino* («Bellum scripturus sum»: 5 1) di Sallustio. Ma l'io che narra, partecipe comunque degli avvenimenti, al di là dell'aggettivo possessivo, non indulge alla presentazione di se stesso.

L'intento del *Supplimento*, come osserva il 'cominciamento', è di «narrare a quei del tempo presente» per informarli «minutamente» (pp. 73-74). Proprio nella pagina d'esordio del trattatello Sarpi attua una distinzione tra due generi di storiografia, nuovamente riproposta nel posteriore consulto *Del confutar scritture malediche* (29 gennaio 1621).

⁴¹⁴ Sarpi (1935), vol. I, p. 4.

⁴¹⁵ Cfr. Biondi (1982), pp. 1086 e 1088.

⁴¹⁶ Sarpi (1935), vol. I, p. 3. Cfr. anche Sarpi (1969), p. 332 (*Trattato delle materie beneficiarie*): «e questo è 'l mio proponimento nel presente discorso della materia beneficiale tanto ampia».

⁴¹⁷ Cfr. Guaragnella (2011), pp. 104-136.

Quella di impronta umanistica, essendo apologetica perché ha «riguardo [...] alla fama e alla posterità»⁴¹⁸, si prefigge di «lasciare memoria delle cose passate» (*Supplimento*, p. 73); il suo progetto si misura, perciò, solo con gli argomenti più significativi, le imprese grandi, mentre verso gli oggetti restanti l'atteggiamento è di riduzione testuale con il ricorso al riassunto, anche breve e conciso. Poiché si rivolgono a un pubblico distante nel tempo e, quindi, non direttamente partecipe dei fatti narrati, gli scrittori impegnati in questo tipo di storia selezionano con una certa libertà la materia da inserire «secondo che torna meglio al filo che si propongono di laude o vituperio delle persone» (*ibidem*).

Sarpi, invece, si attiene al secondo tipo prediligendo la storia contemporanea con la finalità di «imprimer buoni concetti nelli tempi presenti»⁴¹⁹ e non si preoccupa di rispettare i canoni formali della storia illustre: «Io non ho pensiero di servare l'istesso stile» (*Supplimento*, p. 73). Rivolgendosi senza eleganze retoriche a lettori o uomini coinvolti negli avvenimenti, e, pertanto, sensibili alla presenza di tutti quei particolari ritenuti favorevoli alla parte abbracciata, o neutrali, e, pertanto, desiderosi di un'accurata informazione, il suo carattere peculiare è l'osservazione della «verità e sincerità della narrazione, e la sospensione del giudicare» (*ibidem*)⁴²⁰, le uniche «leggi dell'istoria» rispettate, a testimoniare che la ricostruzione storiografica è autenticata da una solida raccolta documentaria⁴²¹. Ne consegue che agisce lo schema della necessità di «narrar [...] minutamente e con intiera relazione»⁴²² cause e motivi, precisando tutti i dettagli, persino i più minuti, tanto che un lettore estraneo alle «presenti turbolenze» potrebbe affogare nel «tedio della minuzia e longezza della narrazione» (p. 74) – sottolinea con ironia il servita –⁴²³.

Questo modo di scrivere storia rifugge dal compiacimento estetico o dal fine meramente pratico, accomodando «la forma alla materia»⁴²⁴. Accantonando il modello epidittico, il suo metodo è proprio «di chi informa in controversia giudiciale, a fine che sia pronunciata sincera e giusta sentenza» (*Aggiunta*, p. 13).

Non per niente per la nuova storiografia Sarpi ricorre abitualmente al termine «relazione». Di «intiera relazione» parla a proposito dei consulti sul dominio del mar Adriatico⁴²⁵; allo stesso modo chiama l'*Aggiunta*, ideata «non per la posterità, ma principalmente per notizia di quei che al presente desideraranno minuta cognizione» (*ibidem*), premessa di uno strenuo impegno alla «verità».

⁴¹⁸ SARPI (1969), p. 1177.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Cfr. *ivi*, p. 1178: «Per quello che abbia d'aver riguardo alli tempi presenti, il modo è star attenti alli accidenti che succedono e publicarne narrazione sustentando con ragione la parte che giova alli propri rispetti e vantaggiandosi, stando tuttavia senza uscir d'i termini della verità».

⁴²¹ Cfr. Cozzi (1965), pp. 432-433 e 444.

⁴²² Sarpi (1985), pp. 129-130.

⁴²³ Cfr. Sarpi (1965), p. 13: «e se ben io so che le leggi dell'istoria ricercherebbono che fossero tralasciati molti dei particolari che sono per narrare, e che li narrati anco fossero più succintamente riferiti per non causare sazieta e tedio, con tutto ciò scrivendo io non per la posterità, ma principalmente per notizia di quei che al presente desideraranno minuta cognizione anco per altri rispetti, che per il frutto che si trae dalla lezione delle istorie, ho giudicato dover trapassare li termini dell'istorico» (*Aggiunta*).

⁴²⁴ Sarpi (1935), vol. III, p. 4.

⁴²⁵ Sarpi (1945), p. 3.

Tornando ai 'cominciamenti', vale la pena ricordare che il *Supplimento* è orientato, invece, a illustrare lo scontro militare, come delucida l'*incipit* dell'operetta: «essendo l'intenzione mia di narrare a quei del tempo presente le cause e motivi di guerra, nati per le insolenze d'Uscochi» (p. 73).

E i molti appunti, in parte ancora sepolti nell'Archivio di Stato di Venezia, consentono di verificare nel concreto travaglio redazionale la diversità d'impostazione del *Trattato* rispetto al *Supplimento*. Nel quinto fascicolo della filza 18 del fondo *Consultori in iure* sono conservati i *Frammenti di scritture in materia d'i despareri occorsi ultimamente con gli Austriaci*⁴²⁶, lacerto mutilo di un lavoro più sostanzioso, con ogni probabilità un'«intiera» storia degli accadimenti posteriori al 1612, cominciata da fra Paolo, variamente ripresa e rielaborata secondo le contingenze. Infatti, i rimaneggiamenti lasciano intravedere una composizione stratificata e dinamica, il cui contenuto, smembrato, fu destinato a opere differenti: la sezione d'apertura coincide con la conclusione del *Supplimento dell'Istoria d'Uscochi*, quella restante con le pagine iniziali del *Trattato di pace et accommodamento*, testimoniando una parziale minuta di entrambi i testi, punteggiata di cancellature e di riscritture. Nei primi fogli dei *Frammenti* brani confluiti nel *Supplimento* si avvicendano con passi chiamati a rimpolpare il *Trattato* con un procedimento che, divergendo da una semplice progressione espositiva, risponde alla volontà autoriale manifestata nei due esordi. Così, quando Sarpi si ritrova a recuperare delle sequenze dei *Frammenti* da inserire nel *Trattato*, tralascia oculatamente quelle in cui predominano i fatti d'arme.

Nel 'cominciamento' del *Trattato* alla dichiarazione di scrittura segue un segmento che, condensando in qualche riga la lezione desumibile dagli accadimenti, offre al lettore un primo suggerimento d'interpretazione, ben disegnato nei suoi contorni («si vederà», «apparirà più chiaro») e portato alla luce dell'evidenza con una mossa di stile guicciardiniano («evidentemente apparirà»: *Storia d'Italia*, I 1).

Oltre all'affermazione, esemplata su Machiavelli, sulla difficoltà di arrestare un conflitto ormai avviato e inevitabilmente destinato ad allargarsi a nuovi contendenti, suffragata da parallelismi sintattici e da antitesi di significato («le armi sono *facili da prendere e difficili ad esser posate* e che le guerre *hanno principio in un luoco e terminano altrove*»), si profila attraverso i chiasmi («non esser la guerra il *peggior male* che possi alli stati *da causa esterna avvenire*, anzi *detrimento maggiore nascere dalle gelosie*») la minaccia ben più subdola costituita per gli stati «dalle gelosie che li consuma con danni maggiori e pericoli più evidenti» (*Trattato*, pp. 141-142). In questa maniera Sarpi introduce subito un tema per lui caro, quello dell'apparenza, della «repugnanza tra le parole del consiglio in Spagna e li effetti d'i ministri in Italia», «tra le buone parole di Spagna e li sinistri effetti d'Italia» (pp. 270 e 327). Il lemma «gelosie», rintracciabile 26 volte nel *Trattato*, quasi tutte con il senso di rivalità, insidie nascoste, ostilità non dichiarate, inchioda per lo più la doppiezza e la tracotanza degli Spagnoli, come, per esempio, si evince con chiarezza dalle pp. 190 («E però stimavano che nel tirar in Spagna tutti li negozii fosse stato disegno di quel consiglio farsi campo per maneggiarli a suo modo, e profitarsene allongandoli a beneplacito, per non fare né pace, né guerra, e

⁴²⁶ Venezia, Archivio di Stato, *Consultori in iure*, filza 18, cc. 1-19 numerazione antica, cc. 87-105 numerazione moderna.

consumare l'Italia con *gelosie*»), 219 («le *gelosie* che erano alla Republica date sotto nome di Ossuna, e la occulta guerra che gl'era fatta più pernicioso di qualunque aperta»), 262 («e dalli ministri di Sua Maestà contra l'antica pace erano date *gelosie*, anzi tentate ostilità»), 269 («Replicò l'ambasciator che la Republica essequirà dal suo canto, ma mentre li vasselli corseggeranno per l'Adriatico e daranno *gelosie*») e 368 («Premeva al duca di Savoia la restituzione di Vercelli, et alla Republica vedersi liberata dalle *gelosie* delle armi spagnole in mare et in terra»).

A questa si aggiunge una seconda considerazione, più specifica, che riguarda i vizi e le debolezze degli uomini grandi ed è introdotta di nuovo dalla metafora della vista («Et all'occhio della prudenza si farà manifesto con chiaro lume»: p. 142), porta d'accesso alla conoscenza, a mostrare la dialettica fra modelli e realtà delle istituzioni. La ricerca rigorosa di Sarpi sulle vicende veneto-asburgiche e sulla guerra di Gradisca segna una cesura irreversibile tra la tradizione («tutti li secoli passati») e «questo secolo corrotto» (p. 327) e approda alla visione profondamente pessimistica della politica contemporanea in cui «riputazione e dignità sono apparenze per valersi in mancamento di altra ragione» (p. 328). Se un tempo la «sincerità et osservanza della parola» erano attributi essenziali dei governanti, «sono in questo secolo più creduti certi spiriti contaminati che li predicano essenti per la loro eminenza sopra gl'altri dal mantenere la fede e le promesse» (p. 142). L'abiura della parola data, «l'arte d'ingannare gl'uomini con i giuramenti, come li fanciulli con le noci⁴²⁷, insegnata già da un professore d'impietà», cioè da Machiavelli – dura requisitoria indirizzata, in particolare, a *Principe*, XVIII –, «ora è fatta propria d'i professori di singular religione», cioè i Gesuiti. È l'unica puntura velenosa verso la Compagnia presente nel *Trattato*, ma da essa traspare appieno l'avversione di Sarpi per *l'ars fallendi gesuitica*⁴²⁸.

⁴²⁷ L'immagine è desunta da Plutarco, *Vita di Lisandro*, VII-VIII. L'identica espressione, con la sostituzione delle noci ai dadi dell'originale, si trova nella *Republica regia* di Fabio Albergati, edita postuma a Bologna nel 1627 da Benacci (p. 48).

⁴²⁸ Per l'atteggiamento antigesuitico di Sarpi cfr., almeno, Ulianich (1994) e Lazzerini (2004).

Riferimenti bibliografici

Asor Rosa (1974)

Alberto Asor Rosa, *La cultura della Controriforma*, Bari, Laterza, 1974

Biondi (1982)

Albano Biondi, *Tempi e forme della storiografia*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le forme del testo*, vol. II: *La prosa*, Torino, Einaudi, 1982

Cozzi (1965)

Gaetano Cozzi, *Nota storica*, in Paolo Sarpi, *La Repubblica di Venezia, la casa d'Austria e gli Uscocchi. Aggiunta e Supplimento all'Istoria degli Uscocchi. Trattato di pace et accommodamento*, a cura di G. e L. Cozzi, Bari, Laterza, 1965, pp. 419-454

Guaragnella (2011)

Pasquale Guaragnella, *Il servito melanconico. Paolo Sarpi e l'«arte dello scrittore»*, Milano, Franco Angeli, 2011

Lazzerini (2004)

Luigi Lazzerini, *Officina sarpiana: scritture del Sarpi in materia di Gesuiti*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 1 (2004), pp. 29-80

Malavasi (2015)

Massimiliano Malavasi, *Per documento e per meraviglia. Storia e scrittura nel Seicento italiano*, Roma, Aracne, 2015

Pin (2010)

Corrado Pin, *Paolo Sarpi, "Istoria dell'Interdetto"*, in Pasquale Guaragnella-Rossella Abbaticchio-Gianluigi De Marinis Gallo (a cura di), *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Seicento e Settecento*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 3-11

Sarpi (1935)

Paolo Sarpi, *Istoria del Concilio tridentino*, a cura di G. Gambarin, Bari, Laterza, 1935

Sarpi (1945)

Paolo Sarpi, *Il dominio del mare Adriatico*, a cura di R. Cessi, Padova, Tolomei, 1945

Sarpi (1961)

Paolo Sarpi, *Lettere ai Gallicani*, edizione critica a cura di B. Ulianich, Wiesbaden, F. Steiner, 1961

Sarpi (1965)

Paolo Sarpi, *La Repubblica di Venezia, la casa d'Austria e gli Uscocchi. Aggiunta e Supplimento all'Istoria degli Uscocchi. Trattato di pace et accommodamento*, a cura di G. e L. Cozzi, Bari, Laterza, 1965

Sarpi (1969)

Paolo Sarpi, *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969

Sarpi (1985)

Paolo Sarpi, *Venezia, il patriarcato di Aquileia e le «Giurisdizioni nelle terre patriarcali del Friuli»*. *Trattato inedito*, a cura di C. Pin, Udine, Deputazione di Storia patria per il Friuli, 1985

Sarpi (2006)

P. Sarpi, *Istoria dell'Interdetto*, a cura di C. Pin, Conselve, THINK ADV, 2006

Scarano (2004)

Emanuela Scarano, *La voce dello storico. A proposito di un genere letterario*, Napoli, Liguori, 2004

Villari (1987)

Rosario Villari, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Bari, Laterza, 1987

Ulianich (1994)

Boris Ulianich, *I gesuiti e la Compagnia di Gesù nelle opere e nel pensiero di Paolo Sarpi*, in Mario Zanardi (a cura di), *I Gesuiti a Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, Padova, Gregoriana, 1994, pp. 233-262

C'est dans les incipit des ouvrages écrits vers la fin de sa vie que Paul Sarpi met à point les caractéristiques de la nouvelle manière d'écrire l'historiographie, selon l'exemple de Guichardin. Son but est d'informer ses contemporains et de dévoiler l'ambiguïté et les duperies de la Monarchie espagnole.

Parole-chiave: Sarpi; storia moderna; apparenza; verità della narrazione; documentazione.

RECENSIONI

Vanessa Iacoacci, *Francesco De Sanctis, Benvenuti miei cari
giovani, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Elliot, 2017*

In questo volumetto, appartenente alla collana *Maestri* edita dalla Elliot, Ferroni presenta la prolusione (letta in occasione dell'inaugurazione del primo semestre dell'anno accademico del 1856 presso il Politecnico di Zurigo) di Francesco De Sanctis. Durante il corso di quegli anni, segnanti per l'esperienza e la formazione del critico irpino, De Sanctis ebbe modo di trattare degli autori maggiori e minori della tradizione letteraria italiana, insegnandoli con il suo *modus* caratterizzato da una militanza attiva della letteratura nella vita sociale e civile degli individui. Il libro è diviso in due parti: la prima, introduttiva, e poi la vera prolusione. Ferroni ci presenta l'attuale panorama della critica culturale: «La storiografia letteraria, nell'attuale fase di arretramento della letteratura e di risoluzione in esteriori modelli mediatici, sembra rivolgersi verso ricostruzioni sempre più minute, verso un'elefantiasi della filologia e dell'erudizione, favorita dalle opportunità che alla ricerca sono date dalle nuove tecnologie, dai molteplici mezzi ora a disposizione» (p.5). Il professore romano continua parlandoci di come, in questi ultimi anni, la critica tenda a esprimersi attraverso complesse iper-interpretazioni -cercando di sviscerare e portare alla luce anche i più insignificanti dettagli- o come questa proceda a una forzosa e quasi coatta abolizione dei canoni, o istituisca veri e propri controcanoni. Gli studi sembrano essere sempre più settoriali e molto lontani da una prospettiva di comunicazione attiva con il pubblico. Proprio per questo si parla di un sovraffollamento di "discorsi secondi" che devono confrontarsi con una crescente riduzione del numero di fruitori della letteratura stessa. Per questo motivo Ferroni sceglie di tornare a De Sanctis: perché la sua critica resta ancora fresca e vitale e si snoda in un ininterrotto dialogo con le forme letterarie, atte a costruire il senso civico, per un discorso che travalica i limiti temporali in cui questa critica è stata concepita. Attraverso la sua scrittura De Sanctis tenta di edificare un presente, fornendo insegnamenti validi anche per il futuro: cerca quasi di dare forma solida e concreta alla parola. L'atteggiamento critico desanctisiano non può essere assunto in toto come rimedio al proliferare di questi studi analitici asettici e minuziosi. Se così di frequente sono state addossate colpe ed evidenziati i limiti del procedere del filosofo ottocentesco, la critica novecentesca, e la maggiore (da Croce a Debenedetti e Contini) ne ha riconosciuto il ruolo fondante e fondativo. Il discorso di De Sanctis riguarda sempre la consapevolezza, non solo del presente, ma anche del passato da cui si proviene e del futuro verso cui si protende. Le riflessioni di De Sanctis si basano sull'inscindibile connubio letteratura e attuazione della stessa nella prassi quotidiana della

vita. Ferroni ricorre alle parole di Gramsci comparse nel *Quaderno 23*: un ripetere ancora una volta quanto la critica desanctisiana non sia solo qualcosa di esteticamente bello, ma anche appassionatamente vitale. Tanto più che, insiste ancora l'emerito, proprio questa sintesi tra contenuti e forme fa in modo che il De Sanctis tratti le opere come organismi corporei. Anche se il discorso del critico ottocentesco può sembrare ingenuo, è tuttavia infervorato e commovente. D'altronde la vitalità di questa prolusione si basa anche sul tipo di rapporto che Francesco De Sanctis vuole impostare con i suoi allievi: vuole esserne condiscipolo.

Dopo aver trattato della lezione inaugurale, Ferroni procede definendo ulteriormente i caratteri di questo *modus* desanctisiano. Nello specifico tratta del concetto di "situazione" e del suo voler rendere vive tutte le componenti di un'opera: dall'autore, alle circostanze di pubblicazione per arrivare al pubblico fruitore. Il professore romano cerca di spiegare questa prospettiva ricorrendo alle lezioni tenute su Dante, sempre lo stesso anno a Zurigo. Ferroni tratta anche del ruolo del critico, il quale ha il dovere di far comprendere l'esecuzione e la situazione della poesia. Ogni testo letterario ha una sua singolare e irripetibile situazione e proprio per questo non può esserci un atteggiamento critico aprioristico e metodologico. Egli fa riferimento al saggio desanctisiano sul Petrarca e sottolinea come l'ideale, portato al suo estremismo, possa, per converso, indurre uno straniamento e un allontanamento dal senso dell'opera e dalla sua stessa situazione. Accomunando l'esperienza ottocentesca del critico irpino a quella di Foscolo e additando come origine del moto risorgimentale quell'unità già sancita da Dante, Ferroni insiste sulla tensione estetica e morale dell'insegnamento di De Sanctis. Questi, attento osservatore della storia e del presente, comprende come anche la scienza sia di vitale importanza per la letteratura e individua le origini di questo atteggiamento, ovviamente, in Galilei, così come propende poi a prestare l'orecchio alle parole di Zola e al riavvicinarsi del popolo alla letteratura, mediante il dialetto. De Sanctis era consapevole del fatto che, negando l'idealismo assoluto, si doveva accettare anche la durezza e bruttezza della realtà.

Segue il testo del discorso inaugurale, comprendente la citazione integrale (in questa edizione omessa) di *Marzo 1821* di Manzoni. L'ode, come sappiamo, dedicata a Teodoro Koerner, poeta tedesco morto sul campo di Lipsia, viene scelta perché, secondo De Sanctis, rende l'idea della perfezione della poesia non solo manzoniana, ma della poesia in assoluto. Scegliere questo testo per i giovani di Zurigo significa scegliere di far prevalere il senso della comunanza e della fratellanza.

Ferroni, nel corso della sua introduzione, riprenderà un passo chiave della prolusione: «E se qualche povero uomo accoglie seriamente quello che legge e vi vuol conformare le sue azioni, gli è un matto, una testa romanzesca, un sentimentale, e che so io. No, miei cari. La letteratura non è un ornamento soprapposto alla persona, diverso da voi e che voi potete gittar via; essa è la vostra stessa persona, è il senso intimo che ciascuno ha di ciò che è nobile e bello, che vi fa rifuggire da ogni atto vile e brutto, e vi pone innanzi una perfezione ideale, a cui ogni anima ben nata studia di accostarsi. Questo senso dovete voi educare» (pp. 48-49). Ricordiamo che questo discorso viene presentato a dei giovani ingegneri che potevano

essere digiuni o quasi della storia letteraria. L'autore sceglie di riportare queste parole perché rappresentano ancora oggi l'origine da cui partire quando si studia la letteratura.

E se in suoi scritti precedenti (si veda *Sul banco dei cattivi: a proposito di Baricco e altri scrittori alla moda*, Roma, Donzelli, 2006) era stata bersagliata la masnada degli scrittori di superficie contemporanei, in questo libretto Ferroni punta il dito contro studi critici frammentati e sterili, che non poco si discostano da De Sanctis. Ecco allora che il ritorno alla critica civile si fa più urgente e concreto.

Barbara Tonzar, *Alberto Comparini, La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese, Milano-Udine, Mimesis, 2017*

Coniugando la pluralità di approcci ad un serrato rigore argomentativo, l'ampio e ben documentato saggio di Alberto Comparini, *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, ha, tra molti altri, il pregio di tenere salda in un quadro coerente e unitario la notevole molteplicità dei fili interpretativi in cui viene ad articolarsi il movimento esegetico dell'autore: l'idea di fondo che sorregge la trattazione e che viene declinata, in ogni capitolo, secondo diverse e originali prospettive, è che il testo pavesiano indaghi e manifesti, attraverso una riscrittura attualizzante del mito filtrata dalla cultura filosofica ed etnoantropologica dell'autore e all'insegna di un felice incontro tra filosofia e poesia, la struttura profonda dell'essere, proponendosi di approfondire la coscienza dell'esistere e dell'essere-nel-mondo.

Il baricentro ermeneutico dell'indagine consiste in quello che è il tema essenziale del capitolo finale del libro, la concezione del 'doppio mostruoso' mutuata da René Girard, che proietta le sue ombre inquietanti sull'armonia e la solarità del mondo degli dèi sottolineando la compresenza, nella realtà ontologica dell'uomo quale si evince dai dialoghi pavesiani, di *mythos* e *logos*, titanico e olimpico.

Comparini perviene a questi interessanti risultati critici attraverso una ricerca ampia ed articolata che, non tralasciando gli aspetti filologico-editoriali e strutturali dei *Dialoghi*, di cui viene fornita nel primo capitolo un'accurata ricostruzione, passa in rassegna nel secondo capitolo, dal significativo titolo *Wirkungsgeschichte*, la storia della critica pavesiana nella consapevolezza, tutta gadameriana, che essa contribuisca al significato, storicamente determinato e sempre arricchentesi di nuovi apporti, dell'opera letteraria; al terzo capitolo spetta la delineazione di alcune coordinate dell'ipotesto pavesiano, attraverso i richiami alla cultura classica ed etnoantropologica tedesca e anglosassone dell'autore e alla lezione di Vico.

Nel quarto capitolo Comparini analizza le strategie testuali mediante le quali la visione antropologica pavesiana, espressa tramite l'attualizzazione del mito, si estrinseca nelle sue molteplici forme: è il dialogo il 'meccanismo ermeneutico' mediante cui i personaggi-attori discutono e si confrontano intorno ai grandi temi dell'esistenza dell'uomo. In contrapposizione all'interpretazione monologica dei *Dialoghi*, dominante nella critica (con le eccezioni di F. Secchieri e A. Bianchi), che intende i personaggi dell'opera come mere proiezioni delle scissioni dell'io pavesiano, Comparini sostiene, tramite la nozione

bachtiniana di dialogismo polifonico e il richiamo alle riflessioni teoriche di Pavese sulla natura del personaggio, che i protagonisti dei *Dialoghi* sono invece «enti universali dotati di una ben precisa identità ontologico-testuale» (p. 129): l'autore dimostra come la contaminazione tra genere dialogico e genere teatrale e il richiamo al tragico che caratterizzano a livello tematico e formale i *Dialoghi*, da un lato portino al superamento di ogni tentazione monologizzante e soggettivistica in direzione di un'accentuazione dell'universalità delle vicende narrate, dall'altro chiamino in causa il lettore (simile al coro nella tragedia greca, come suggerito da Pavese stesso), quale unico vero interlocutore dei personaggi, portatori di punti di vista tra loro irriducibili e refrattari ad ogni dialettica intra-testuale. La polifonia dialogica, dunque, si attuerebbe grazie all'identificazione del lettore nei personaggi del coro e al sottrarsi di Pavese, quale autore ideale, all'intero processo ermeneutico.

Oltre alla disamina dei nessi essenziali che legano tra loro dimensione dialogica, teatralizzazione del dialogo e valenza dialettica e universalistica del tragico, sostanziando in tal modo l'interpretazione ontologica del personaggio, il saggio distingue anche tra personaggi 'simmetrici' e 'asimmetrici', 'assoluti' e 'relativi', utilizzando numerosi spunti forniti dalla teoria letteraria (Testa, Auerbach, Benjamin).

L'autonomia ontologica, dialettica e relazionale del personaggio che emerge dall'indagine, il carattere 'tragico' del dialogo, sia per le modalità di reciproca (non)interazione dei personaggi che per i contenuti su cui verte, legittimano dunque nell'interpretazione di Comparini una lettura dei *Dialoghi* pavesiani in chiave di dialogismo polifonico e, conseguentemente, di esegesi attualizzante e universalizzante del mito, che si attuerebbe nella coscienza extra-testuale del lettore, all'insegna del superamento di ogni prospettiva soggettivistica.

A questo punto l'autore chiama in causa un'altra nozione di notevole valore teorico, l'allegoria storica, per caratterizzare le modalità pavesiane di traduzione sul piano poetico del valore euristico della mitologia ellenica: sottolineando l'influsso di Vico sull'opera di Pavese, la definisce come un «dispositivo retorico-cognitivo che regola l'omologia tra antichi e moderni, permettendo all'autore e al lettore di ricostruire la Storia (mitologica) dell'uomo e di riconoscersi in essa quali elementi di continuità universale» (p. 158). È dunque l'allegoria, e non il simbolo, la strategia testuale e concettuale scelta da Pavese per evidenziare la persistenza, in ambito antropologico, delle strutture trascendentali dell'uomo, gli universali fantastici.

Un altro spunto critico originale fornito dal saggio in questione consiste nella lettura dei *Dialoghi* alla luce della categoria di modernismo, in particolare italiano. Dopo aver passato in rassegna la letteratura critica sull'argomento (ad es. Moretti, Donnarumma, Luperini, Tortora) ed evidenziato la complessità di tale categoria storico-estetica, lo studioso

sottolinea le varie interpretazioni critiche e declinazioni del riuso 'modernista' del mito in ambito europeo, ascrivendo, nel quadro di una sostanziale demitizzazione, l'operazione pavesiana al modernismo: il mito fornisce a Pavese, come a Mann, gli 'schemi' per rileggere e interpretare, nell'universo tecnocratico e desacralizzato della modernità, la propria identità e il proprio essere-nel-mondo, riconoscendo l'individuo come portatore di un messaggio ancestrale. Comparini sottolinea come il mito 'modernista', filtrato attraverso le conoscenze etnoantropologiche, rappresenti quindi una modalità di approccio al reale secondo un'ottica metastorica che supera la 'barriera del naturalismo' e si carica di valenze esistenziali, etiche ed epistemologiche.

Sulla mitografia modernista si innesta infine quella che è la cifra fondamentale dell'opera pavesiana, il già citato modello del 'doppio mostruoso', in cui si attua la fusione tra sfera ctonia e sfera apollinea: mantenendo il legame tra 'violenza' e 'sacro', Pavese riscopre al fondo dell'essere una dimensione di caos e mostruosità insopprimibili e mai riducibili a chiarezza. L'autore sottolinea l'aspetto dialettico della struttura dei *Dialoghi*, respingendo le tradizionali interpretazioni teleologiche dell'opera pavesiana: il primitivo, l'irrazionale, il selvaggio permangono nell'esistenza dell'uomo e il ritorno alle origini, auspicato dall'ultimo dei dialoghi, *Gli dei*, si configura come una possibile modalità di recupero, da parte dell'individuo, della propria 'natura', e di conferimento di senso alla parola poetica.

L'originalità delle ipotesi teoriche, la pluralità e multidisciplinarietà degli approcci, l'ampiezza della documentazione e delle letture critiche rendono il saggio di Comparini un testo imprescindibile per chiunque voglia affrontare l'esegesi dei *Dialoghi con Leucò*.

Barbara Tonzar
Università Palacký di Olomouc