

GIULIANO CENATI, *Il sogno del Risorgimento di Antonio Delfini*

Filologia urbana e fumisteria erudita

Ogni tanto io faccio delle scoperte, e prima di accertarmi se sono vere scoperte l'euforia che mi prende è tale che le dichiaro subito ai quattro venti. Così come sto facendo adesso per la Chartreuse, dove ho scoperto che Parma non esiste ed è tutta Modena, e la Parma traversata da Fabrizio in un battibaleno, è la via Emilia di Modena. Dice Foscolo Benedetto che solo un demente potrà pensare di togliere quei posti sacri al Conte Mosca, a Fabrizio. Ebbene questo demente sono io¹.

Così scrive Delfini all'amico Gualtiero Verdoni, da Roma, il 16 gennaio 1961. Lo stesso giorno, con un'altra lettera, chiede a Renato Bertacchini «la carta d'identità lecita o illecita della Moreali», moglie di Ciro Menotti, e lo esorta ad andare nelle biblioteche di Modena, a consultare l'Archivista per suo conto. Da tempo Delfini covava qualche idea sulla stendhaliana *Certosa di Parma*, ma questa fibrillazione epistolare fissa quasi la data del concepimento di *Modena 1831 città della Chartreuse*, l'ultima sua opera che vedrà pubblicata (da Vanni Scheiwiller, nel 1962). È ancora al critico modenese che il 18 novembre 1961 annuncia di averne terminato la stesura:

Ho finito il saggio-invettiva-storico-poetico-araldico (non blù, ma rouge e noir) sulla Chartreuse. Ho fatto a meno di sapere il nome di battesimo della Moreali e di tutto. Mi sono informato con la mia sola intuizione filologica sulla traduzione italiana della Bur. E per questioni di economia non acquistai la Chartreuse in francese. Non andai in nessuna biblioteca. Comunque Parma è per sempre spazzata via dal romanzo! Anche se non avevo un'Enciclopedia².

Oltre ad attestare le ristrettezze economiche degli ultimi anni di Delfini, questa lettera illustra sinteticamente il suo metodo di lavoro filologico: le perlustrazioni meticolose degli archivi, le investigazioni dei depositi e degli scaffali sono demandate ad altri più competente – ai topi di biblioteca, ai dottori in Lettere – mentre a sé stesso riserva una ricerca tutta mentale e sentimentale. Non indagine sul campo dunque, ma lontananza fisica in vista

¹ Delfini (1983), Lettera n. 15, pp. 181-182.

² Delfini (1990), pp. 38-39.

di un ritorno fantastico ai luoghi amati e odiati; non pazienti esplorazioni bibliografiche, né erudito accumulo di documenti, ma intuizione e memoria, “simpatia” e immaginazione, a partire dal solo testo in esame. In effetti, i testi di riferimento del saggio delfiniano sono due: uno, oggetto del contendere, è *La Certosa di Parma*, l’altro, bersaglio pretestuale e pretestuoso, è *La Parma di Stendhal* (1950) del francesista piemontese Luigi Foscolo Benedetto. Nell’opera di quest’ultimo, Delfini intende colpire un modo a suo avviso stantio di esercitare la critica letteraria, che ammanterebbe di rigore scientifico le tesi più capziose, ideologicamente e psicologicamente condizionate: tanto da condire le rarità erudite con i moralismi più vieti, propinare lambiccate congetture con austerità professorale e largheggiare nei toni pomposi appena si accenni ai martiri ufficiali della patria.

A tutto ciò Delfini oppone la consapevolezza modesta dei propri mezzi; è lui il primo ad ammettere la probabilità di aver commesso errori marchiani, ma da questo chiarimento preliminare ricava il diritto di sostenere con maggior tenacia le sue convinzioni. A meglio preparare il terreno per l’assalto che è sul punto di sferrare alla cittadella delle lettere, Delfini sembra abbandonarsi a un moto di pentimento, quasi un senso di vergogna per quanto ha scritto; pure, l’aprioristico ripiegamento patetico accresce l’escursione tra i registri emotivi adottati: amplifica, anziché mitigarli, gli effetti dell’invettiva annunciata, la virulenza delle contumelie: «Imploro perciò il perdono del lettore, il quale dovrà ricordare che in me ignorante, inattivo, sordo fantasticante, c’era la sola aspirazione di far sapere al mondo che la mia città natale è quella che ispirò Stendhal per la stesura del suo romanzo. *Questo è vero*. Per il resto non me ne importa più niente»³. L’apparente moto autocritico si risolve nei modi enfatici di una rinnovata adesione al proprio pensiero; il dubbio che una fatalità beffarda possa invalidare i risultati delle sue ricerche rinsalda Delfini nelle convinzioni cui è pervenuto. Perché del “caso oggettivo” si può essere vittime, oltre che beneficiari, ma innegabile rimane la sua “oggettività”, la verità enigmatica che subitamente scopre.

Delfini non nasconde nel nozionismo lussureggiante la carica passionale da cui è animato, ma la dichiara presupposto irrinunciabile di ogni degna ricerca letteraria; riporta in primo piano il fondo affettivo dal quale anche l’ipotesi critica più documentata e

³ Delfini (1993), p. 16.

imparziale trae motivazione. Inoltre non espone i risultati delle sue ricerche in un quadro sincronico compiuto, ma cerca di rendere conto della scoperta critica a cominciare dal suo embrionale sviluppo intuitivo, ne riferisce il percorso tortuoso – le difficoltà, i ripensamenti che l’hanno condotto sull’orlo della rinuncia («avrei bruciato tutte le carte che riguardavano la mia Modena città della *Chartreuse!*»⁴), i successi e i riscontri dovuti anche a circostanze casuali, talora a un caso davvero “oggettivo”, a un raddomantico avvertimento. *Modena 1831* non vuole essere solo esposizione esegetica, ma anche narrazione della scoperta attraverso la sua genesi. Ecco allora il *Preambolo* e l’*Ultimo preambolo*, a rammentare gli stenti dell’*iter* editoriale, le reazioni tiepide o sarcastiche dei conoscenti, l’inevitabile incompiutezza di ogni referto critico, ma anche la sua perfettibilità, lo stretto intrecciarsi della lettura alle vicende esistenziali del lettore: e ancora, ecco il protrarsi dei “preamboli” nel corpo del testo – prolungato preambolo a sé stesso – con la narrazione delle origini di *Modena 1831* a partire dai racconti materni, dai sedimenti memoriali della storia di famiglia.

Imperniando il proprio discorso sull’identificazione tra la Parma topografica e la Parma romanzesca, Benedetto non può fare a meno di pronunciare secchi giudizi riguardo alla presunta corritività di Stendhal, che si sarebbe permesso troppe trascuraggini nel trattare il dato urbano storico: «Se è innegabile una saldatura tra reale e fantastico, Stendhal però si contenta di poco. Si contenta, come dicemmo, di puntelli, di estrosi e liberi agganciamenti. Ci obbliga purtroppo a pensare che ci sono saldature ben altrimenti profonde. Traspaiono l’incuria e la fretta»⁵. Delfini riscontra e contesta in ciò la presunzione dello studioso che prima impone all’opera letteraria il proprio schema esegetico precostituito e poi riprova l’autore studiato perché a quello schema il suo testo non si piega né si adatta perfettamente. Benedetto infatti, secondo Delfini, non può che snocciolare le innumerevoli incongruenze tra l’ambientazione del romanzo e i luoghi urbani, senza accorgersi che in tal modo sta svalutando l’identità “letterale” da lui sostenuta tra la città narrativa e quella reale:

Non è mai esistita a Parma nessuna chiesa che si chiamasse di S. Maria della Visitazione (la ricca solitaria chiesina ove trionfa come predicatore Fabrizio).

⁴ Ivi, p. 13.

⁵ Benedetto (1950), p. 475.

Non c'è alla Cattedrale nessun S. Giovanni del Palagi. Inutile cercare nella chiesa di S. Giovanni il ricco mausoleo di un vescovo parmigiano del Seicento, Ascanio del Dongo. Nessun Vignano esiste nei pressi di Casalmaggiore [...]. Nessuna Certosa esiste nei «boschi presso il Po a due leghe da Sacca». Non ci fu mai a Parma una Torre Farnese. I palazzi Sanseverina e Crescenzi sono del tutto fantastici⁶.

Dalle divergenze tra il reale e il letterario che pure correttamente annota, Benedetto non ricava altrettanti dubbi sulla legittimità di sovrapporre Parma a *Parme*. Accusando Stendhal di defraudare quella a vantaggio di questa, non si avvede di ricadere nel rischio precisamente opposto, di precludersi la comprensione del testo a causa della prevalente attenzione rivolta al contesto. Pure, Benedetto arriva a sfiorare le ragioni critiche da cui prenderà le mosse Delfini, ma non sa o non vuole metterle a fuoco se non come deviazioni inopportune e irriflesse della fantasia stendhaliana:

La Parma veramente stendhaliana, la Parma del romanzo, è, sì, una Parma che della Parma reale ha soltanto il nome. Ha, sì, le sue origini in tutta la multiforme esperienza che il Beyle aveva, nel 1838, dell'Italia e degli uomini. Ma fanno parte di quell'esperienza anche i suoi incontri con Parma. Non alludo soltanto dicendo questo ai dati realistici, in senso stretto [...]. Tra le esperienze il cui ricordo resta operante ci sono anche gli istanti delle sue più care emozioni⁷.

È in favore della Parma reale e storica che si schiera Benedetto, benché ammetta certamente il filtro affettivo operante nella ricreazione autoriale: egli biasima Stendhal per un difetto di realismo, imputandogli una contraddizione tra lo scrupolo "agrimensorio" dimostrato in taluni passi e l'approssimazione, l'audacia di certe invenzioni topografiche che troppo si scosterebbero dal presunto modello parmense. Delfini invece, nel contrapporre un modello modenese altrettanto minuzioso, non si colloca specularmente dalla parte di Modena, se non per necessità polemica contingente; piuttosto rivendica allo scrittore la libertà di manipolare e alterare come meglio crede il presupposto storico-

⁶ Ivi, pp. 473-474.

⁷ Ivi, p. 477.

materiale delle sue invenzioni, affinché la costruzione estetica possa esplicitare plurime valenze di significato, in piena autonomia da una costruzione realistica univoca.

Nel lavoro di Benedetto, inoltre, l'impiego della sottigliezza erudita tende a cristallizzarsi in una robusta serie di notazioni intelligenti e curiose, ma non coordinate entro un disegno sintetico complessivo che vada al cuore dell'opera stendhaliana. Delfini concede comunque l'onore delle armi all'avversario filologo, ma rileva in maniera paradossale questa sua dotta esuberanza esteriore: «Tutto bene. Ammirevole la vostra opera. Tutti si inchinano di fronte al vostro lavoro. Ma perché avete cominciato col secondo volume del vostro lavoro? È pazzesco. Come si fa a cominciare un'opera col secondo volume, e senza dire che è il secondo, ma lasciando intendere che è un volume unico!»⁸. A che scopo un volume tanto ampio – pare il rimprovero mosso a Benedetto – per dire così poco, e soprattutto per tacere l'essenziale: «perché Stendhal scrisse la *Chartreuse*? È Delfini stesso che si accinge a comporre il volume mancante (*Un libro introvabile* s'intitola un racconto del *Ricordo della Basca*, l'opera più rinomata di Delfini) nel quale la determinazione del nucleo estetico-ideologico da cui muove Stendhal abbia la precedenza sull'effusività analitica degli accertamenti minuti, delle corrispondenze storiche particolari.

È soprattutto nel modo in cui espone la sua tesi che Delfini prende le distanze dalla critica togata: al ponderoso tomo prodotto da Benedetto egli risponde con un agile *pamphlet* d'un centinaio di pagine, dove il discorso critico-filologico si intreccia e confonde con quello autobiografico: dove il proprio romanzo familiare confluisce nel romanzo della nazione, e una veemente vena polemica erompe a tratti, imprevedibile, a lambire questioni di bruciante attualità politica. Un proposito sottilmente parodico sembra a volte determinare alcuni caratteri estrinseci del libello delfiniano. Le succinte note a piè di pagina, la cui estromissione dal discorso principale non è certo motivata da criteri di coesione, si contrappongono al cospicuo e divagante apparato della *Parma di Stendhal*, e nello stesso tempo conferiscono al testo una patina di accademica scientificità. L'insistenza su determinate scelte stilistiche (il dimostrativo *codesto* variamente declinato) sembra fare il verso ai corrispondenti tic linguistici del modello. L'articolazione in tre «parti» perfeziona

⁸ Delfini (1993), p. 66.

la struttura bipartita dello studio di Benedetto (*L'atmosfera originaria, L'atmosfera parmense*), sebbene non risponda ad alcun organico procedere della trattazione. Infatti mentre *La Parma di Stendhal* è ulteriormente suddiviso in sei capitoli, correlati entro uno sviluppo d'insieme riconoscibile, *Modena 1831* si snoda in brevi paragrafi distinti tra loro da frequenti spaziature tipografiche, nei quali il discorso fluisce in maniera libera e disinvolta, toccando l'uno o l'altro degli eterogenei ambiti d'intervento dello scrittore. Ma la ripartizione della variegata materia tra i singoli brani è tutt'altro che rigorosa, infatti i repentini passaggi dalla rievocazione più intima e sognante alla più assertiva e sanguigna delle tesi critiche, dall'acre considerazione politica al puntiglioso raffronto storico, spesso non corrispondono alla delimitazione del paragrafo, ma ne turbano la netta misura, come se il pensiero tracimasse dagli argini che si è imposto, inondando il paragrafo successivo.

Con la sua ipotesi singolare Delfini parrebbe inserirsi entro un filone letterario frequentato da diversi autori di simpatie surreali o surrealiste: quello della fumisteria erudita, del falso confezionato secondo norme sperimentate, applicate però con un'intenzione estranea, anzi opposta al paradigma culturale illustre cui fanno riferimento. Gli esiti risultano assurdi e ridicoli; sono dimostrate tutta l'incoerenza e l'ampollosità della visione del mondo, del linguaggio, delle convenzioni sulla cui base il testo è stato artatamente prodotto. Bersaglio di simili sofisticazioni sono in special modo i generi e gli ambienti intellettuali che detengono il sommo prestigio, quelli più esposti al rischio di sclerosi istituzionali, e perciò più vulnerabili ai colpi dell'umorismo. Nel canone bibliografico surrealista infatti, a partire almeno dall'irsuto idropate Alphonse Allais, o dal «principe dei pensatori» Jean-Pierre Brisset, si contano manuali e saggi della più ambigua gravità, burle austeramente combinate ai danni di qualche luminare, invenzioni bislacche escogitate con perfetta compunzione utilitaristica e progressiva⁹.

⁹ Su Alphonse Allais e Jean-Pierre Brisset, cfr. Breton (1950). Tra le molte trovate di Allais, si conta per esempio la proposta di rovesciare sulla punta l'ormai inutile torre Eiffel e rivestirla di ceramica impermeabile per ricavarne un enorme vaso, grazie a cui rifornire gratuitamente gli anemici parigini di acqua ferruginosa – cfr. Allais (1897), pp. 24-27. Brisset è noto per aver legato la sua teoria linguistica universale all'ipotesi che la specie umana discenda dai batraci – cfr. Brisset (1913), pp. 20-21.

Il fatto è però che Delfini non si limita a una circolare dimostrazione per assurdo, non si attiene con scrupolo alle prescrizioni del genere che intende scimmiettare, ma le altera, le inquina, le ridefinisce immettendovi elementi estranei, facendo impropriamente ricorso a motivi e registri desunti da altre branche letterarie, dai generi meno affini. Attua scarti improvvisi dal modello accademico di riferimento, iniettandovi massicce dosi di immaginazione lirica; tratta le insinuazioni di una fantasia sbrigliata alla stregua di assunti critici dimostrati. Perché la sua mistificazione risulti efficace, Delfini stesso deve lasciarsene abbindolare. L'infatuazione per la trovata critica che ha partorito suscita in lui un'adesione integrale. Un'indole mistificatoria non solo pervade l'approccio pseudo-erudito ai testi e il metodo di esposizione, ma si protrae fin nell'atteggiamento etico-affettivo assunto verso la tesi proposta. Come nel caso di Brisset, la falsificazione delfiniana nasce in quanto abbaglio mirabile su cui l'autore stesso riversa il massimo investimento psichico. Se ritroviamo qui elementi di *autofiction*, con gli annessi effetti di perplessità cognitiva a carico del lettore, si tratta di una commistione tra fatti e finzioni che non tocca tanto l'attendibilità dei presupposti autobiografici o familiari, quanto la disposizione ultima dell'autore nei riguardi della propria invenzione. Ciò che risulta perturbante, per l'*establishment* letterario in particolare, è che il gioco sia protratto fino a oscurare la realtà costituita: che l'invenzione non si palesi in quanto tale, ma sia rivendicata come scoperta autentica, nonostante e anzi in ragione della sua inverosimile avventatezza.

Questo consente a Delfini di trasgredire i confini della mera fumisteria e conferisce a *Modena 1831* uno statuto di genere promiscuo, che supera la dimensione di turlupinatura o *divertissement* letterario, apportando davvero una più profonda comprensione critica del proprio oggetto laddove pare da principio soltanto irridere i modi inadeguati di rapportarsi a esso. Non semplice *pastiche* dunque, ma "pasticcio" di linguaggi, rimescolio di forme modelli valori realizzato attraverso la più spontanea scioltezza enunciativa, indenne da eventuali ingorghi dei materiali incoerenti posti in opera. Dopo aver praticato in vario modo, nella sua produzione letteraria, la forma finzionale del racconto, e averla infarcita di elementi autobiografici, Delfini muove verso una più ardita ibridazione di modi compositivi differenti: narrativizza il genere critico-saggistico, storicizza le proprie fantasie araldiche,

declina la scrittura di sé stesso in senso storico-erudito e vi imprime l'inattualità del proprio impeto polemico.

Al di là della Storia e della finzione

Delfini prende di mira non solo l'approccio di certa scienza letteraria, sicura dei suoi mezzi quanto semplicistica nelle sue conclusioni, ma pure la ristrettezza di vedute dimostrata, a suo dire, dagli storici della Congiura Estense. Di costoro non tollera la cautela conformistica nelle congetture, l'incapacità di inscrivere i dati documentari entro una visione complessiva che li illumini reciprocamente, l'angusto specialismo che si risolve in settarismo ipocrita e riflette la carenza di senso civico del ceto intellettuale così come degli strati sociali più influenti:

Accuso gli storici del '31 di estrema ribalderia faziosa massonica o gesuitica a seconda che gli storici abbiano appartenuto a una delle sette che hanno amareggiato (e tuttora amareggiano) la vita nazionale italiana. A queste due sette si dovrebbero oggi aggiungere quella dei fascisti, dei nazional-militari, dei filatelici ecc. ecc. Comunque, tutti gli storici italiani di quel periodo hanno in comune l'assenza totale di immaginazione. Hanno in comune la presunzione che si possa far storia ignorando di proposito (quasi che ci fosse in loro incoscientemente, ma più spesso consciamente e premeditatamente – gelosia? – un particolare odio verso la letteratura) fatti, aneddoti, amori, alla luce dei quali si potrebbero invece illuminare avvenimenti rimasti nel più assurdo segreto delle ambizioni e vanità interne dei Massoni e dei Gesuiti¹⁰.

Accanto a gesuiti, massoni, fascisti, nazionalisti, figurano tra le piaghe d'Italia anche i filatelici, che presumibilmente condividono con gli storici del Risorgimento un'algida mania collezionistica, dominata da una tensione all'incremento addizionale della loro raccolta al di là di qualunque criterio organico di ordinamento. Negli eruditi l'attenzione al dato singolo o alla notizia inedita prevale sulla visione d'insieme, così come il francobollo raro calamita le mire dei filatelici (l'ambitissimo «Gronchi rosa», a tal proposito, può dare un senso politico preciso alla curiosa avversione di Delfini). Del collezionista egli non gradisce la maniera asettica di trattare il proprio oggetto, catalogato piuttosto per gli attributi di affinità e distinzione rispetto agli altri pezzi della raccolta che per le sue qualità peculiari.

¹⁰ Delfini (1993), pp. 34-35.

Agli studiosi di professione, per altro verso, il dilettante Delfini rimprovera una concezione eccessivamente “positiva” della storia, indagata quale univoco esplicitarsi di concatenazioni fattuali, reticolo di nessi materiali, economici, sociali, politici: una concezione che implica la perfetta intelligibilità degli avvenimenti in quanto razionalmente correlati, e in definitiva sottende una progressione finalistica delle vicende umane. Del tutto sottovalutati, in un simile quadro, risultano l’imprevedibile intrecciarsi delle pulsioni inconsce, il gioco oscuro dei moti irrazionali, le vanità, gli appetiti che stanno alla base dei comportamenti individuali e hanno una parte rilevante nel prodursi degli eventi storici (in questo senso si potrebbe notare un’affinità con il saggismo gaddiano di *Eros e Priapo*, al quale *Modena 1831* sembra apparentarsi anche per l’esigenza di travalicare i generi codificati e amalgamare “satiricamente” temi e modi). Non solo: trascurata quanto il retroterra psichico dei gruppi elitari pare a Delfini la ricezione dei fatti, ossia come essi vengono percepiti mentre accadono e come sono modificati in base a tale percezione: il giudizio che gli uomini ne desumono costituisce la cornice entro la quale essi si trovano ad agire. L’opinione sugli eventi, per fallace o distorta che sia, appartiene agli eventi stessi e li determina. Così, fonti della *Chartreuse de Parme* sarebbero le voci, i racconti, i ricami amplificanti, le maldicenze, le supposizioni maturate negli ambienti della sommossa modenese del 1831, intessute sulla testimonianza di chi ha preso parte agli avvenimenti: una letteratura orale e corale dalla quale trarrebbe materia la letteratura scritta di Stendhal. Per minime ma insistenti traslazioni o aggiustamenti i fatti sarebbero divenuti favola vera e duratura, che piega la realtà a soddisfare le esigenze morali del desiderio. Ciò che era diceria o testimonianza diviene storia – o perlomeno romanzo, quindi storia della letteratura.

Ma Delfini non pungola solo gli storici, ne ha anche per i letterati che attenendosi ai luoghi comuni della tradizione disattendono la loro vocazione all’immaginario, da cui tante volte potrebbero essere condotti, per inferenze laterali, ad accertare l’evidenza storica. È ancora il caso di Benedetto, che per spiegare talune scelte stendhaliane antepone libreschi riferimenti storico-letterari ai ragguagli, storici benché rocamboleschi, di cui pure dispone. Allo studioso che rampogna Stendhal per l’abuso spensierato dell’oggettività urbana parmense, Delfini rinfaccia un misconoscimento dell’ovvietà storica, spiegandolo in termini

di fissazione pedantesca. A letterati e storici egli chiede la piena assunzione di responsabilità, ma anche un incrocio delle rispettive competenze e attitudini, affinché l'incursione non sussiegosa nel campo altrui possa arricchire i propri mezzi abituali di ricerca, attraverso il superamento di ogni appartato specialismo. Il rischio di impurità epistemologiche, che offuschino la nettezza dei risultati conseguita grazie alla strumentazione esclusiva della propria disciplina, sarà compensato dall'apertura di nuove prospettive, dalla possibilità di esaminare problematiche familiari adottando punti di vista inconsueti (o viceversa), e soprattutto dalla collaborazione delle intelligenze e delle generazioni a un progetto di lunga scadenza, in cui gli apporti dei singoli si compiano a vicenda.

Per Benedetto è motivo di scandalo che la *Chartreuse* trasferisca fatti e luoghi su un piano di libera letterarietà, senza curarsi di celare – anzi a volte rivendicando – la loro origine storica. Non è la dimensione fittizia di per sé a procurargli disagio, ma l'assunzione in termini fantastici del reale, che conserva nomi e attributi propri e continua a presentarsi come "reale" nonostante il robusto intervento immaginativo dello scrittore. Delfini sottolinea precisamente questa continuità tra storia e invenzione, riconoscendovi un merito precipuo di Stendhal. La solidità del dato storico si trasmette al sogno narrativo dell'autore francese e da esso acquista quella coerenza etica che l'effettivo svolgimento delle vicende ha negato. A ciò consegue la ripulsa per gli aspetti più degradati del comportamento umano, che nell'ottica delfiniana non sarebbero passibili di rappresentazione estetica: la loro espunzione dal racconto risponde al bisogno «di esprimere la verità delle idee, nascondendo l'amarezza di una realtà immonda: l'impiccagione di Ciro Menotti e la nefandezza del duca di Modena. L'ignominia dell'esistenza di un Francesco IV è una di quelle cose che non possono essere romanzate»¹¹. Sta poi al critico accorto ricostruire il non detto e l'indicibile, il sostrato rimosso o implicito, il male in cui il fiore narrativo affonda le sue radici.

Delfini attua in tal modo uno stravolgimento nella sistemazione storiografica della letteratura ottocentesca, perché trasvaluta uno dei fondatori del realismo romanzesco in un precocissimo campione di surrealismo *sui generis*. Breton e compagni avevano riletto la

¹¹ Ivi, pp. 40-41.

modernità letteraria in chiave fantastico-meravigliosa, o meglio avevano valorizzato i prodotti del radicalismo letterario occidentale che coniugassero umorismo nero e tensione visionaria, contrapponendoli agli idoli classicistici e realistici della tradizione borghese ufficiale; avevano resuscitato testi marginali, e assunto in termini estetici opere concepite o lette secondo principi di codificazione diversi. Delfini invece s'impegna in un'operazione interpretativa complementare: che non consiste nell'innalzare i negletti, ma nell'appropriarsi degli osannati, capovolgendo i dati acquisiti dalla critica egemone. Non contribuisce a costruire un canone alternativo, un anti-canone che nel porre nuove priorità e gerarchie rischi di ingessarsi come la compagine a cui si oppone, ma invade il *sancta sanctorum* dall'avversario intellettuale, intacca le sue convinzioni più imperturbabili e condivise.

Il romanzo di Stendhal nient'altro sarebbe infatti che un lungo sogno «sognato per otto anni», tra i moti modenesi del 1831 che ne sono all'origine e la pubblicazione avvenuta nel 1839; ma non si tratterebbe di un semplice sogno, bensì del sogno di Francesca Moreali, moglie di Ciro Menotti, risognato dallo scrittore – un *escamotage* dell'immaginazione per riscattare il rivoluzionario modenese dall'esecuzione capitale e il risorgimento d'Italia dallo sfacelo cui lo destinavano politicanti ambiziosi e vigliacchi: «*La Chartreuse* è il sogno della Moreali, risognato e trascritto da Stendhal. È la Moreali che sogna, nel dormiveglia della disperazione e della tristezza (è Stendhal che ha scritto in qualche parte "Non c'è tristezza senza un filo di speranza"), dell'angoscia e dell'umiliazione, poco dopo aver ricevuto l'ultima lettera di Menotti. Stendhal sogna di sognare per lei»¹². A questo punto *Modena 1831* si configura, secondo la definizione di Giampaolo Dossena, come «sogno triplo» di un Delfini novello Fabrizio del Dongo, il quale, «sognatore ossessionato dal suo sogno, sogna di poter sognare il sogno di un altro, che già l'aveva sognato sapendo di sognare»¹³. E questo sogno è un sogno d'amore. Delfini riconosce infatti una ragione autobiografica nello stimolo che indusse Stendhal a intraprendere la stesura del suo romanzo: la morte del figlio di Fabrizio del Dongo e Clelia Conti riflette l'impedimento delle nozze tra il non più giovane

¹² Ivi, p. 47.

¹³ Dossena (1972), p. 385.

Henri Beyle e Giulia Rinieri, come questo risponde – trasposizione nella trasposizione – alla rottura tra il cinquantenne Delfini e «Luisa B.», la giovane «sfidanzata» parmense.

All'interno di questa buccia onirica a più strati, può essere rettificato il rapporto tra Storia e racconto, così che la verità fattuale sia espressa senza offesa per la verità morale, anzi a questa soggiaccia. Nel contesto oppressivo della Restaurazione, solo attraverso l'inganno può emergere ed essere comunicata l'essenza politica e umana di quanto è avvenuto. Se le condizioni storiche determinate impediscono un progresso politico collettivo, non possono però soffocare l'autenticità dei sentimenti individuali, che conserva in germe la possibilità di un rinnovamento generale dei rapporti sociali. Per pochi che siano gli individui in grado di sostenere relazioni così pure, la loro stessa esiguità mette in risalto lo squallore nonostante il quale essi riescono a prosperare, e li rende tanto più invisibili in quanto contiene una promessa di affrancamento valida per tutti:

L'amour-passion vince ad ogni costo; vince almeno gli intrighi, le infamie, le imbecillità dei mostri morali anche se non vince la morte. Nel contempo Stendhal, in piena Santa Alleanza, in pieno regime gesuitico, denuncia ciò che avvenne a Modena intorno al 1830. Denuncia ciò che nessuno rivelò, e nessuno riuscirà mai più a rivelare con tanta grazia: la bassezza e l'inumanità di tutte le consorterie (austriaci, gesuiti e massoni). La vera novità nella *Chartreuse* è questa: falliscano le ideologie, le rivoluzioni, i regni d'Italia ecc., ma si salvi l'amore degli amanti¹⁴.

Il sommo pregio dell'affabulazione romanzesca consiste nel rendere conto della realtà più odiosa senza compromettere ciò che a essa si oppone, anzi alimentando al tempo stesso le forze controfattuali più inverosimili. Vengono così coniugate la rappresentazione obiettiva dello stato presente con quella ottativa di un avvenire possibile e presentificato, senza alcun cedimento alla consolazione stucchevole o alla rassegnazione fideistica. «La cronaca della realtà, dell'ingrata e immonda realtà non si tocca!»¹⁵: l'accento qui va posto non tanto su un'esclusione del reale, su una mancanza o insufficienza del mezzo letterario a raffigurarlo, quanto invece sull'atto sdegnato dell'escludere, che amplifica l'assenza fino a renderla oscuramente significativa. Il principio di realtà, quale istanza tirannica e

¹⁴ Delfini (1993), p. 52.

¹⁵ Ivi, 53.

castrante, è rappresentato da un personaggio che solo in modesta misura si ritrova nel Ranuccio Ernesto IV della *Chartreuse*, tanto la sua storica nefandezza trascende la dimensione letteraria: il duca Francesco IV di Modena.

Portando a compimento un tirannicidio saggistico, Delfini si accanisce con astio strepitoso sulla figura del monarca assoluto, che ai suoi occhi si fa latore di ogni male, assassino di Ciro Menotti e causa suprema se non unica cui imputare il fallimento della Rivoluzione Estense. Invidioso, avido, pavido, vanesio, voltagabbana, follemente ambizioso, Francesco IV assomma i peggiori vizi della classe politica nazionale e prefigura gli esponenti dell'autoritarismo che segneranno la successiva storia d'Italia, a cominciare ovviamente da Mussolini. Contro di lui, a ribadire la sua totale indegnità e la sua sacrosanta deiezione dal romanzo di Stendhal, Delfini scatena una girandola di contumelie: «Non c'è più il duca infame. Perché il sogno vuole il contrario di quel che succede nella vita»¹⁶; «L'infame realtà, voluta dal più infame personaggio della Storia italiana, è smentita dalla sublime realtà dell'amore»¹⁷; «Francesco IV non esisteva. Francesco IV era una cloaca di cui non c'era niente da dire»¹⁸. Francesco IV non può conseguire alcuna cupa magnanimità, non è un nemico degno di essere odiato, ma un traditore da seppellire nel disprezzo. La sua maligna piccineria appena traspare nella pomposità, nel puntiglio, nelle velleità di Ranuccio Ernesto IV, così grottesco da essere apparentato, con la consorte e l'erede, alla famiglia Pavironica del Carnevale modenese. Ma l'identificazione carnevalesca con la maschera di Sandrone gli toglie ogni spessore storico per innalzarlo al rango di risibile archetipo negativo, nero capro espiatorio nel quale annullare le penombre, i chiaroscuri, la complessità insidiosa delle trame fattuali. Ipostatizzare il male storico nella persona del tiranno, consente di liberarsene in modo più spiccio, attraverso la sua rimozione dalla schiera degli attori romanzeschi.

La necessità emotiva del trionfo d'amore può così prevalere, perché Stendhal «non ammette che sulla terra abbia potuto esistere l'infamia di un Francesco IV. *L'amour-passion*

¹⁶ Ivi, p. 51.

¹⁷ Ivi, p. 52.

¹⁸ Ivi, p. 55.

vince ad ogni costo»¹⁹. L'amore inteso come passione assoluta, totalizzante, superiore a qualunque ostacolo politico o sociale, si contrappone alla Storia – degradata nella cronaca meschina e transeunte di un Francesco IV – per trionfare nella letteratura. Il sogno si adagia, si compone nella pagina scritta per raggiungere la consistenza durevole dell'arte. Ma ciò che conta, per evitare ogni soluzione edulcorata, è che le forze ostili alle giuste esigenze del desiderio rimangano ben percepibili: il conflitto non viene negato, anzi è l'oggetto stesso del romanzo; e benché i suoi esiti letterari siano capovolti rispetto a quelli effettuali, l'amore ne riesce irrimediabilmente ferito.

I sussulti di un discorso martellante e fantasmagorico

Il linguaggio di *Modena 1831* poco si confà ai modi del discorso saggistico ortodosso, disseminato com'è di bizze e scarti emotivi che si traducono in forti variazioni di registro. La tensione partecipativa che attualizza i fatti estensi si manifesta nel lessico dell'insofferenza riservato, oltre che al tiranno, agli ambienti aristocratici e alle categorie sociali privilegiate dall'assolutismo austriacante. Accanto agli apprezzamenti negativi che si mantengono a un livello formale, talora sostenuto e melodrammatico, si ritrovano espressioni vituperevoli di estrazione familiare o plebea, fiammate coloristiche cui spesso si deve un trapasso dalla qualificazione appropriata al parlar figurato. Si tratta dapprima di aggettivi riferiti soprattutto alla collettività cortigiana, mentre in seguito lo sdegno dell'io scrivente declina al singolare sostantivi astratti che estendono le medesime valutazioni all'insieme della compagine conservatrice italiana, e nell'astrazione rafforzano il disincanto, prospettando aberrazioni di singoli e responsabilità di gruppi come forze anonime e fatali: *nefandezza, ignobili, maledetto, nobilastri, avvocateschi e vili, imbecilli, puttane, pateracchio, arzigogolo, pasticcio, mal intriganti e cattivi, subdoli, conformisti, mostri morali, le infamie, le imbecillità, il tradimento, la bassezza e l'inumanità, la vigliaccheria e la stupidità italiane*.

In particolare il risentimento delfiniano presenta manifestazioni parossistiche nei confronti del duca di Modena e dell'insopportabile realtà storica del 1831, con un crescendo

¹⁹ Ivi, p. 52.

di sprezzo e trivialità. Anzi, l'identificazione emozionale dei due termini – Francesco IV e il tragico fallimento dei moti carbonari – avviene in virtù di un analogo trattamento linguistico, essendo oggetto entrambi di una climax squalificante e denigratoria. Le espressioni di turpiloquio ingiurioso nei loro confronti suonano tanto più stridenti perché il linguaggio del *pamphlet* delfiniano offre, con frequenza maggiore rispetto alle opere precedenti, anche campioni lessicali e morfologici di una ricercatezza linguistica desueta quando non arcaica. Così da un lato si rileva l'adeguamento retorico alla materia ottocentesca e risorgimentale, dall'altro però nasce il sospetto di un'intenzione mimetico-caricaturale nei confronti del culto ciceronianismo di Luigi Foscolo Benedetto: *beltà, giovinetto, ché, codesto* (di cui si contano ben sette ricorrenze), *colà, Si è che*. Al medesimo registro, per i suoi effetti di leggiadria rara e distanziante, va ascritta l'anteposizione marcata del verbo al soggetto, ma anche la posposizione di quest'ultimo al predicato: «Ritornano gli amici di lui leali, buoni, generosi», «Resterà la *Chartreuse* ottusa immagine di snob [...]?», «Non sarà lo stesso orologio quello di Fabrizio, di Morandi, di Delfini?».

Più numerosi che negli altri lavori in prosa dell'autore, ma pur sempre sporadici, sono i neologismi, conati soprattutto a partire da toponimi e polarità geografiche, per definire le correnti critiche e le tipologie umane costituite intorno al capolavoro stendhaliano: *provincializzato, poiana* (da Edgar Allan Poe), *parmigianisti, bolognesismo*. Piuttosto ricorrenti sono invece locuzioni e fenomeni morfologici ascrivibili a un registro informale o colloquiale. Con espressività vivace, ironica oppure spazientita ed esclamativa, essi imprimono vigore al rimprovero, al disappunto, al fastidio che spesso sottendono nei riguardi di conclusioni critiche rabberciate e atteggiamenti emotivi superficiali: «era di casa», «dovrei vergognarmi un tantino», «Quel simpatico di Pietro Giannone-Ferrante Palla», «a Ranuccio Ernesto IV gli si appioppa un naso nuovo», «Altro che Contessa Castiglione! Altro che Nicchia!», «ciò che avete combinato», «Troppa fatica andarla a scovare», «Benedetta gente!».

La ricca aggettivazione è volentieri disposta in coppie di attributi rette dalla parentela allitterativa o etimologica tra i due costituenti: «disperato e disperante», «innominabile e immondo», «profetico profondo monito storico», «ingrata e immonda», «pedanti e

immaginifici lettori», «maledetto mai avvenuto regno d'Italia». Quando non è un aggettivo a rafforzarne e variarne un altro, analoga funzione è svolta da un avverbio modale in *-mente*; con la sua copiosa sostanza fonetico-sillabica, prima ancora che semantica, l'avverbio differisce per un momento e amplifica il senso della qualificazione che lo segue: «dichiaratamente, risolutamente angosciato», «sconfinatamente amante», «inauditamente tradito», ««miseramente distratti e fantasticanti». Non sono scarse, d'altronde, serie prolungate di aggettivi tese a mettere in luce gli aspetti eterogenei o contrastanti di una situazione, le innumerevoli e varie qualità di un personaggio: così la Moreali «era a corte ricevuta, corteggiata, ammirata, vezzeggiata e... temuta», mentre Menotti-Mosca, «comprensivo, riservato, intelligentissimo, attivo», «fu, ed è finalmente, un uomo italiano, europeo, universale e casalingo».

Diversi periodi presentano un attacco improntato a una assertività energica e risoluta: ne acquista rilievo la determinazione dell'io scrivente, che mettendo in scena il proprio personaggio tende a imporre in maniera provocatoria e teatrale la dichiarata novità delle sue tesi: «Io sostengo», «Accuso», «Affermo decisamente che», «Affermo che», «Abbia dunque a tremare chi ha da tremare!». La fermezza di Delfini è ancora più sbrigativa e irremovibile nel cominciamento, quando apre una parte del testo e già pare volerla chiudere, oppure quando segue un'ammissione di errore o incertezza, per troncare ogni possibilistico tentennio, o infine quando sottolinea la sufficienza degli argomenti sin lì raccolti, che non abbisognerebbero di ulteriori conferme. È anche la sintassi nominale che conferisce ad alcune affermazioni una recisione tagliente. Il discorso si fa in alcuni punti addirittura scabro, con l'indicazione schematica in principio di paragrafo dell'argomento ivi discusso. L'esclusività dei sostantivi consente di presentare come inoppugnabili dati di fatto le inferenze così indotte. L'io scrivente al riguardo non ammette repliche: «Luoghi di Parma e del parmense: mai», «Coincidenza Chartreuse-moti del '31», «Coincidenza modenese-veneziana», «Perciò niente regno d'Italia nel sogno della Moreali: il sogno creato, risognato e trascritto da Stendhal».

Alla sintassi nominale si coniuga talora il procedimento dell'enumerazione, che attraverso la progressione aritmetica degli argomenti conferisce al discorso un'evidenza

dimostrativa e una perentorietà irresistibili. Concorre inoltre alla franca essenzialità dell'esposizione la sintassi asindetica del periodo, che ha le sue manifestazioni più sensibili nelle serie trimembri di frasi monoproposizionali: «Ciro Menotti era considerato l'uomo più spiritoso e civile dello Stato. Passava per uomo di grande beltà. Fu sempre e in ogni modo di una lealtà assoluta», «Tutto era previsto. Tutto era garantito. Francesco IV poteva star sicuro». Tuttavia le esigenze della persuasione fervorosa impongono non di rado al discorso una struttura anaforica insistita, intensificante, che risulta in qualche caso da raddoppiamento, commessura, diramazione o sommatoria di più iterazioni minori. L'esito di una simile procedura consiste in un immobile rivolgimento, in una sorta di simultaneità vorticosa, perché la ripetizione del tema riporta ogni volta la frase al punto di partenza e, ribadendo un dato acquisito, ogni volta accelera lo spostamento logico verso l'elemento informativo nuovo o marcato. Senonché quanto dapprima compare in veste di rema, funge poi da tema su cui incardinare lo svolgimento rematico successivo.

La frase si dispiega perciò in maniera serrata; nel volgere di poche parole, grazie al rapido passaggio dalla funzione di rema a quella di tema, l'informazione nuova si impone, viene collocata alla base del discorso per introdurre ulteriori novità. L'iterazione anaforica consolida dunque l'assunzione del nuovo in quanto noto, e previene il sorgere di eventuali obiezioni nei riguardi dell'elemento così introdotto, poggiando su di esso il carico informativo seguente:

Il giorno che la storia della rivoluzione del 1831 verrà alla luce per merito degli studiosi stendhaliani, sarà il giorno del riscatto di tante inutili se pur affascinanti vacuità che sono state dette e scritte sui luoghi Parme-Stendhal. Sarà l'omaggio al grande storico segreto di quella rivoluzione: sarà l'omaggio a Stendhal. Sarà anche un omaggio a Balzac, che voleva, che pretendeva, la verità²⁰.

Fabrizio del Dongo: oltre che rappresentare la Gioventù ribelle della Rivoluzione e la rinascita del napoleonismo; oltre che rappresentare personaggi letterari (diventati letterari attraverso letterati) quali Benvenuto Cellini, il cardinale de Retz ecc. ecc.; oltre che essere Antonio Morandi e il mio bisnonno nelle carceri di Venezia: è ancora Ciro Menotti nella cittadella di Modena, è Ciro Menotti che scrive a sua moglie, è Ciro Menotti che sogna la grazia del duca traditore, è Ciro Menotti che attende un segnale dalla villa ducale delle Quattrotorri, da quella villa nella quale era entrato con lei tante volte, da quella

²⁰ Ivi, p. 42.

*villa che sarebbe dovuta diventare residenza ufficiale del primo ministro del regno d'Italia*²¹.

I procedimenti enfatici di ripetizione, che investono lunghi passi del saggio, si riflettono a livello microsintattico in soluzioni discorsive affini, sotto forma di figura etimologica, poliptoto, paronomasia organica: «I sogni che sogna una donna», «rincrudendo sulla cruda realtà», «morti prima di morire», «Egli non si dimentica però di ricordarsi e di ricordarci», «menzogna disperante della speranza», «districare complicare e denunciare insieme», «più ombra di ogni ombra». Il testo nel suo insieme si rivela dominato da una strategia espositiva martellante e fantasmagorica, che ribadisce senza ridondanza, e trasmette un senso di molteplicità avvalendosi di pochi mezzi variamente incrociati echeggiati ripercossi gli uni sugli altri. Gli sdoppiamenti dei personaggi stendhaliani, in ciò assimilati a quelli delfiniani, trovano così un corrispettivo nel tessuto stilistico di *Modena 1831*. La tesi critica di Delfini, essere cioè la *Chartreuse* prodotta e governata da una sorta di ipocrisia onesta, si confessa appieno nei ritrovati dell'*adiectio* e della *traductio*, che rendono esplicita sul piano sintagmatico la doppiezza paradigmatica di un determinato elemento concettuale o linguistico, attraverso la sua ripresa letterale in una differente funzione logico-semantica. L'eco trasmessa dalla ripetizione genera un senso di lontananza suggestiva, dilata e stratifica lo spazio retorico in modo da proiettare su piani molteplici, nel medesimo tempo, gli avvenimenti e i personaggi così calorosamente rievocati. Ne deriva una realtà non semplice e lineare, ma plurima, biforcuta, che di uno stesso evento accoglie tra le sue falde differenti versioni, soltanto simili o affatto divergenti, le quali rimandano nondimeno le une alle altre e si significano vicendevolmente.

Nell'indole enfaticizzante del saggismo delfiniano rientrano con facilità le formulazioni esclamative, a rendere l'entusiasmo, lo stupore, l'ironia, il cruccio da cui è mosso di volta in volta l'io scrivente, imprevedibile nel trascorrere da una disposizione d'animo all'altra, sempre lontano da una piana impersonale misura espositiva, mai timido di schierarsi solennemente: «Quale errore! E che presunzione c'era stata nel mio cuore! Quale malanimo verso la città che aveva avuto fino allora il nome della *Chartreuse!*», «Avevo trovato il

²¹ Ivi, p. 48.

documento!», «Il conte Mosca (oh! scandalo!) è *Ciro Menotti* stesso», «Sublime cantastorie questo signor *Henri Beyle!*», «(egli suddito austriaco!)». Altrettanto abbondanti sono le forme interrogative, spesso retoriche, sarcastiche, sferzanti, attraverso le quali lo scrittore mostra di rivolgersi agli eruditi, ai filologi, agli storici che ora invita alla fattività collaborativa, ora si figura pronti a taciarlo di insipienza, vanità e delirio – sempre che non assuma entrambi gli atteggiamenti nel corso della medesima frase. Con loro egli intrattiene un vivace dialogo a distanza. Come di fronte a una corte giudiziaria, inscena a tratti una sorta di concione, e a partire dal caso in esame arriva a discutere lo statuto delle discipline storico-filologiche e la perizia degli «illustri studiosi», tirati in ballo con apostrofi tanto onorevoli quanto ironiche: «Come si comincia a scoprire *Modena* nella *Parma* di *Stendhal?*», «Ma come, lui e tanti altri *stendhaliani* non hanno mai pensato di fare una visitina al palazzo ducale di *Modena?*», «Vogliamo veramente ritrovare tutti i personaggi della *Chartreuse?*», «Non sono, no, signori letterati, personaggi del Rinascimento privi di scrupolo e di coscienza civile», «Ma insomma, signori, a che serve la filologia...».

L'uso piuttosto sobrio, come d'abitudine, del linguaggio metaforico è volto a produrre piuttosto che sorpresa per un nesso estroso, un senso di franchezza genuina del discorrere. Il ricorso a modi di dire diffusi, nostrali, magari appena alterati per rinverdirne l'efficacia espressiva, avvicina alla colloquialità del parlato la narrazione di eventi per solito innalzati sui patri altari o sul piedistallo delle scienze storiche: «avevo razzolato come e dove il vento mi aveva mandato», «e a quell'epoca in Europa lo sapevano anche i sassi», «Questa è la molla che per otto anni lo terrà a meditare», «cuore tutto cenere del duca», «sarò accusato di avere sfondato delle porte aperte», «Porto acqua al mio mulino». È così che le punte più rudi di una gamma metaforica generalmente improntata alla concretezza sensibile e a un rude buon senso, vengono inopinatamente a schiantare i momenti più sospiriosi di abbandono o persino immedesimazione elegiaca, per disattendere una volta di più, con mal garbato candore, le aspettative che il saggista stesso si impegna a indurre in chi legge:

*La libertà! La libertà di poter vivere insieme coi propri palpiti del cuore, andassero alla malora il regno d'Italia, il ministero, il lusso. «Ah poter vivere» sospirava *Ciro Menotti* prima di andare alla forca e andando dritto e dignitoso*

alla forca «poter vivere con lei, come ci vivo adesso...». E prima di rimaner strozzato nel cappio deve aver detto «Francesco IV è una merda»²².

L'identità molteplice e l'ascendenza matriarcale

La Rivoluzione Estense del 1831, con le sue implicazioni internazionali, è un argomento ben scandaloso da trattare in un romanzo del 1839, e tuttavia non è solo per prudenza politica che Stendhal ne offrirebbe una rappresentazione velata e allusiva, alterando nomi, eventi e luoghi. Senz'altro ha bisogno di eludere la censura poliziesca dei regimi restaurati. Del resto, nella sua posizione di console francese a Civitavecchia, non si può permettere di urtare la suscettibilità del governo austriaco né delle sue dipendenze italiane; tanto meno può avanzare congetture sulla parte giocata da Luigi Filippo nei fatti e nelle mene modenesi. È indubbio che sarebbe costretto da circostanze diplomatiche e personali, dalle fonti stesse di cui dispone, a rappresentare le vicende menottiane in maniera riflessa e mediata. Ma Delfini rileva nella scrittura della *Chartreuse* un "eccesso" di allusività, che non è motivato dall'oscurantismo politico, anzi è intrinseco alla poetica stendhaliana. Le possibilità di significazione plurima e speculare, la spontanea germinazione fabulatoria della letteratura dalla letteratura, l'autobiografismo diffuso e la moltiplicazione pseudonimica, che Jean Starobinski illustra come caratteristiche di Stendhal, sono intuite in modo affine da Delfini e giustificano la sua tesi circa la *Chartreuse* quale romanzo di ombre:

La Chartreuse, in ultima analisi, sarebbe un romanzo di ombre; di morti, di morituri, di esiliati, di cancellati dall'esistenza, di assassinati, di disperati d'amore, di delusi, di traditori, di spie, di martiri; graziati da Stendhal alla vita dei loro sogni in un momento precedente il loro dramma (1831) e dopo la tragedia da dimenticare (1821-22). È un'ombra la città in cui il grande scrittore li avvicenda per donar loro la vita. È un'ombra la Certosa. Sono ombre i palazzi e le chiese, sullo sfondo di una mostruosa realtà più ombra di ogni ombra: il duca di Modena, la cui infamia si comincerà a storicizzare seriamente negli anni che seguiranno la pubblicazione di questo opuscolo²³.

Personaggi e luoghi stendhaliani non sarebbero che proiezioni di corpi opachi, negati alla piena vitalità e all'intelligenza aperta in ragione delle rigidità socio-politiche proprie della civiltà classista e violenta cui appartengono. La *Chartreuse* inscena ciò che sarebbe potuto

²² Ivi, p. 54.

²³ Ivi, p. 93. Cfr. Starobinski (1961).

essere e non è stato, e insieme denuncia i costumi e la mentalità che hanno soffocato le iniziative di intere generazioni. L'umbratile parvenza delle entità narrative appare più luminosa della cupa sorte degli uomini. "Ombre" letterarie, personaggi e trame, sostituiscono persone ridotte all'ombra di sé stesse dalle trame della Storia, dalla perniciosa dimestichezza con personaggi potenti e infidi, vere ombre maligne.

Perciò la *Chartreuse* appare un romanzo di ombre: perché consente di vivere letterariamente quelle esistenze che la Storia ha stroncato, e offre una trasvalutazione estetica di esperienze che il corso degli eventi ha condotto a ben altro esito: non però a scopo compensatorio, bensì ricreativo e rigenerante, così che il desiderio irrealizzato rinnovi di continuo le proprie motivazioni e incalzi il reale con maggiore urgenza. I riscontri tra la finzione romanzesca e le vicende storiche sarebbero nondimeno puntuali e dettagliati, mai però univoci. Nella visione critica di Delfini, le potenzialità semantiche del paradigma narrativo stendhaliano si attuano in maniera sincronica. A ciascun luogo o personaggio della letteratura corrispondono infatti più luoghi o personaggi della Storia o dell'immaginario. Gli "esistenti" della *Chartreuse* sono meta-personaggi che contengono co-referenti innumerevoli, dei quali ora l'uno ora l'altro è sospinto in primo piano a seconda delle necessità narrative, senza che gli altri siano del tutto oscurati. L'unità tragica di spazio e tempo, posta in rilievo sin nel titolo del libello delfiniano, è frantumata in una miriade di luoghi e momenti lontani tra loro, schegge cronotopiche che anticipano o seguono il centro indicibile e onnipresente della vicenda, che si riflettono le une nelle altre, e tutte rinviano alla città e alla data fatali: verso le quali, senza che vi siano ammesse o ricomprese, gravita l'intero romanzo. Di conseguenza i caratteri si scindono e si ricompongono, si ritrovano distribuiti e compendati ora in un personaggio ora in un altro, a seconda del punto di vista da cui siano considerati: e i punti di vista che ciascuno di essi avvalora sono molteplici e concomitanti.

Dal *Prospetto dei primi riconoscimenti (o identificazioni) di persone, cose e luoghi della vita reale; nei personaggi, nelle cose e nei luoghi immaginati nella «Chartreuse de Parme» di Stendhal*, che chiude e compendia *Modena 1831*, il procedimento di scrittura del romanziere francese emerge come una sorta di ipocrisia onesta, o dissimulazione allusiva, perché la distinzione

ivi proposta tra *Scrivo di...* e *Penso di...* rispecchia la dialettica significante-dissimulante tra la lettera del testo e un'incongrua intenzione comunicativa a essa sottesa, sulla cui base sarebbe possibile decifrare il romanzo nascosto dentro *La Chartreuse* data alle stampe. La dovizia analitica delle corrispondenze ipotizzate da Delfini sembrerebbe ripetere in qualche modo l'opulenza erudita di Luigi Foscolo Benedetto, tanto più che si tratta soltanto dei «*primi* riconoscimenti (o identificazioni)», perché i successivi sono lasciati all'acribia degli specialisti. Ma la forma rigida del «prospetto» è utilizzata, per contrasto, al fine di ribadire il carattere aperto, la volontà aurorale dell'opera delfiniana: la quale, sorta come disputa con il francesista piemontese, rivendica così la propria finitudine e chiede di essere proseguita, nel sollecitare gli approfondimenti di altri ricercatori. Inoltre le corrispondenze prospettate non appaiono univoche, come perlopiù sono quelle di Benedetto, ma plurime e molteplici; o meglio, ciascun elemento semico-letterale nella tavola di Delfini rinvia a più elementi semantico-intenzionali. Le sovrapposizioni e le convergenze tra Storia e racconto non sono lineari, ma plastiche; i medesimi significati, connessi a vari significanti, danno luogo a costellazioni di senso alternative e concorrenti, ugualmente legittime. Così la città di Parma, il cui nome secondo Delfini doveva essere cancellato dalla geografia stendhaliana, vi permane invece proprio in virtù del suo spettro onomastico, della suggestione eufonica, tutta linguistica, che da esso emana: «*Parme* era soltanto il suono risultante da un sogno, ricostruito da Stendhal perché la verità potesse in qualche modo apparire; ché altrimenti la verità non sarebbe mai apparsa, neanche velatamente»²⁴.

Il dialogismo intrinseco al romanzo stendhaliano, cioè il raffronto tra visioni del mondo distinte eppure intrecciate e complementari, è esteso al di là del realismo, perché si tenga conto delle istanze espresse dal sogno e dal desiderio in contrasto con il dato storico. La rappresentazione di ciascun linguaggio sociale ed emotivo, attuata sullo sfondo di tutti gli altri, penetra perciò nella caratterizzazione del singolo personaggio, al punto di scinderlo e moltiplicarlo in persone diverse, maschere, fantasmi, dotati però di una vitalità concreta ad opera della stessa necessità etico-affettiva che li ha suscitati. Può capitare che l'identificazione multipla di un personaggio, considerato il reticolo di rapporti in cui questo

²⁴ Delfini (1993), p. 42.

è inserito e determinato, si ripercuota sugli altri personaggi con i quali istituisce un contatto funzionale, producendo attraverso sdoppiamenti ulteriori una catena di agnizioni critiche. Un'identità permanente e peculiare a ciascun personaggio è negata; o meglio, sono ammesse soltanto più identità a un tempo: come d'altra parte una medesima figura storica è scoperta in diversi personaggi, persino nel corso della medesima sequenza diegetica. Basta un singolo episodio narrativo, un incontro fortuito ad ampliare lo spettro delle identificazioni, a destare nessi e collegamenti anche peregrini, che talora non trovano nella generale condotta del personaggio più persuasiva motivazione. Di più: l'autore stesso del romanzo è coinvolto nel fitto gioco di rimandi, nascondimenti, palesi sostituzioni tra persone e personaggi: «In quel momento egli era Fabrizio del Dongo», sostiene Delfini a proposito della missione di Stendhal ad Ancona. Al seguito delle truppe francesi lì stanziata in funzione antiaustriaca, egli avrebbe potuto raccogliere notizie sui carbonari modenesi espatriati in territorio pontificio. Proprio allora, inoltre, l'autore doveva rinunciare al matrimonio con Giulia Rinieri, la sua Clelia Conti.

Nel percorso critico delfiniano, dopo aver delineato la trasposizione di crude vicende storiche in termini narrativi finzionali, dalla letteratura si torna alla vita degli uomini, a quella di Stendhal in particolare, e al suo autobiografismo romanzato. Perché Stendhal non è solo Fabrizio del Dongo, è principalmente Francesca Moreali che sogna la salvezza di Ciro Menotti. Mentre Flaubert ammette provocatoriamente che Madame Bovary è lui stesso, lo Stendhal di Delfini non si contenta di essere uno solo dei propri personaggi narrativi, ma è tutti loro; pertanto può identificarsi con Ciro Menotti, con la moglie di lui e con gli altri protagonisti della rivoluzione tradita. Soprattutto, grazie alla mediazione di Stendhal, è Antonio Delfini che impersona la sognante Francesca Moreali-Clelia Conti-Gina Sanseverina e insieme Ciro Menotti-Fabrizio del Dongo-Conte Mosca. Secondo la logica del sogno triplo, Delfini, quando è contristato dalla delusione amorosa di «Luisa B.» e ritrova Modena nella *Parme* del racconto, è a sua volta Stendhal-Fabrizio nell'atto di concepire la *Chartreuse*, il romanzo che non ha mai voluto né saputo scrivere.

D'altra parte il totale coinvolgimento dell'autore nella propria elucubrazione stendhaliana si rileva dalle circostanze estrinseche di composizione, tematizzate entro

l'opera. *Modena 1831* vede la luce come omaggio alla defunta madre dello scrittore; la sua pubblicazione coincide con l'evento luttuoso che segna definitivamente l'esistenza di Delfini. Rivendicare l'onore della *Chartreuse* alla città natale, è tutt'uno col riconoscere la giustizia dell'insegnamento materno, che gli ha dischiuso le necessità della «Grazia» come irrinunciabile disposizione etica. Perché prima che il dotto amico Ugo Guandalini gli menzioni la Certosa di Parma, prima di cominciare a leggere Stendhal al tempo delle «Giubbe Rosse», Delfini, ancora bambino, conosce le vicende di Fabrizio e Clelia dai racconti della madre, nei quali la trama del romanzo si confonde con la storia di famiglia. Laddove accenna, con somma riverenza, all'intensità del rapporto con «Coei che era stata la mia Mamma», Delfini è già Fabrizio del Dongo al cospetto della zia Gina Sanseverina, inconfessatamente innamorata di lui: «La Mamma era stata, oltre che mia madre, la cugina più vicina della mia parentela. Essa era stata la mia sola vera Fidanzata»²⁵. Già è posta in opera un'iterata, geometrica mediazione letteraria che trova fondamento nello spazio autobiografico definito dalla produzione delfiniana anteriore, allo scopo di avvolgere e sfiancare la scempia realtà: di sperdere, confondere, invertire la preminenza del significato sul significante, senza peraltro annullare la loro reciproca autonomia, che sola consente l'inesausto differimento del senso, l'evasione dal rischio mortale dell'identità univoca e definitiva.

Una configurazione affettiva edipica trova conferma sin troppo palese nell'episodio dell'esumazione paterna, rammentato nell'*Ultimo preambolo* del saggio:

*Il papà, morto il 28 giugno 1909, La stava aspettando da 53 anni. Sorridente, dolce, scanzonato, aspettava la Mamma. Intatto nel viso, nel corpo, nella barba, nei capelli (così come risultò all'apertura della cassa, nel cimitero di Modena, la mattina del 10 febbraio 1962, davanti a me e al mio giovane e carissimo cugino Paolo Tardini e al direttore del cimitero) egli si lasciò vedere da me per la prima volta nella mia vita. Non avevo mai avuto un ricordo visivo di lui. Lui, mio padre, aveva 33 anni; e io, suo figlio, cinquantaquattro. Unico al mondo, io credo, ho visto per la prima volta il papà: e lui in età di un mio figlio; io, in età di suo padre!*²⁶

²⁵ Ivi, p. 11.

²⁶ Ivi, pp. 11-12.

Il ritorno, doloroso e impossibile per tanti personaggi delfiniani, sembra realizzarsi meravigliosamente; l'uomo maturo ridiventa il bambino che è stato, ma contempla anche la propria morte al cospetto dell'estrema identità paterna: come se fosse defunto da oltre cinquant'anni, la vita che ha condotto gli si rivela quella di un'ombra, al pari delle figure stendhaliane. Ciò tuttavia gli permette di consegnare e perpetuare nella scrittura l'utopia risorgimentale della *Chartreuse*, che comincia come "risorgimento" corporale del singolo a sé stesso. È così che la narrazione di una morte si pone alla base di *Modena 1831 città della Chartreuse*: ma si tratta quanto meno di una morte duplice, sospesa, che lacera e ricompone a un tempo, perché la sepoltura di un genitore coincide con l'esumazione dell'altro. È il ritrovamento del padre nel momento di prendere congedo dalla madre: il riaffiorare di una città sepolta grazie alle scoperte raddomantiche e agli scavi ermeneutici condotti sul testo stendhaliano. Questa città è Modena, «la città dove invano si sogna la vita»: ma piuttosto il luogo invisibile dell'utopia, l'età eroica degli avi, dell'infanzia reinventata nel racconto *Il 10 giugno 1918*, che non la stinta, innominabile sede di un reale funereo.²⁷

Il racconto dell'insperato incontro col padre, tanto singolare da apparire fittizio, serve anziché a illuminare contrastati sviluppi affettivi di ordine esistenziale, a innescare l'ordigno autobiografico-critico-narrativo di *Modena 1831*: già in questa "magica" sostituzione al padre è inscritto lo sdoppiamento di Delfini-Menotti in Fabrizio del Dongo da un lato e nel Conte Mosca dall'altro, è annunciata la complementarità delle loro posizioni attanziali. L'assenza paterna proietta le dinamiche psichiche all'indietro lungo l'asse delle generazioni e mette in rilievo la dominante femminile nella famiglia Delfini. L'esaltazione degli antenati sopperisce miticamente all'eclissi della figura potestativa, e permette di trasporre e in certo modo esasperare il conflitto edipico su un piano affatto letterario. Notizie dei progenitori pervengono a Delfini bambino esclusivamente per via narrativa e storiografica; si tratta di oggetti d'affezione sforniti di un'identità sensibile, che esistono in virtù della loro incidenza sull'immaginario. Alla radice dell'albero genealogico coltivato in *Modena 1831* si colloca la bisnonna Rosa Giavarina, nella quale confluiscono le linee

²⁷ Per *Il 10 giugno 1918*, antesignano del romanzo non scritto *Storia d'amore intorno a un quaderno smarrito*, cfr. Delfini (2021).

d'ascendenza paterna e materna dello scrittore: in lei Delfini ritrova una corrispondenza simmetrica rispetto agli univoci svolgimenti agnatizi. Nell'identità speculare così stabilita, lo schema edipico è a un passo dal risolversi in un moto narcisistico che sarebbe anche paradossale regressione cronologica, non verso un'edenica condizione fetale ma verso una mitologica pre-esistenza ancestrale. I materiali e le mediazioni fabulatorie attraverso cui risalire la corrente delle generazioni, sono offerte a Delfini dalla *Chartreuse*. Infatti il nucleo lirico e "notturno" del romanzo stendhaliano, che muove dall'incontro tra Fabrizio e Clelia nella cittadella, è doppiato da un episodio in cui la storia risorgimentale si intreccia alle private sorti della famiglia Delfini. Il bisnonno dello scrittore, Antonio Delfini di Disvetto, imprigionato a Venezia in seguito ai fatti modenesi del 1831, ha modo di conoscervi colei che sarà la bisnonna, Rosa Giavarina, figlia del governatore delle carceri di San Severo: insieme, per superare gli ostacoli comunicativi della reclusione, inventano «quel famoso *alfabeto d'amore* che è diventato uno degli episodi più belli della *Chartreuse* e della letteratura di tutti i tempi»²⁸. Il malanimo verso Parma, che pure tocca punte di rara quanto puerile perfidia, passa presto in secondo piano rispetto all'entusiasmo e alla delicatezza con cui è reinventato il romanzo degli avi.

Nel paradosso di un muto colloquio amoroso svolto tra le inferriate della prigione sta forse l'archetipo, familiare e letterario, delle finestre da cui si sporgono e a cui si affacciano tanti protagonisti della narrativa delfiniana. Per il bisnonno "Antonio Delfini" e per Fabrizio del Dongo, da isola di sofferenza il carcere si muta in scrigno degli affetti più preziosi: rifugio desiderato e sicuro, non tetro stambugio da cui evadere rocambolescamente. Per la maggior parte dei personaggi di Delfini, che invece non sono detenuti, la finestra – di casa perlopiù, comunque di un luogo familiare, tendenzialmente protettivo – rappresenta il mezzo di contatto con un mondo che li respinge, traduce visivamente l'ossessione carceraria a cui sono condannati dall'insensibilità altrui. In questo senso *Modena 1831* rappresenta la risoluzione del dilemma che si associa al *topos* delfiniano della finestra: tra l'appartata contemplazione timorosa e anelante alle cose del mondo, e l'effettiva partecipazione alla vita che vi si svolge. Assieme e più di altri luoghi di transito (come i portoni, i portici, i

²⁸ Delfini (1993), pp. 35-36.

cortili, le stazioni ferroviarie), la finestra è il punto di partenza per un processo formativo che si sviluppa attraverso l'esplorazione e la scoperta dell'ambiente urbano; indica una insicura ma aperta disponibilità a intrattenere umani rapporti con gli altri; denuncia un'ansia di socialità che in genere rimane insoddisfatta e sfocia in malinconioso isolamento, ma può anche trarre vantaggio dalle condizioni più sfavorevoli come accade alla doppia figura Fabrizio-“Antonio Delfini”. L'apertura della finestra da una parte costituisce una premessa necessaria alla comunicazione, ma dall'altra rappresenta il permanere di una barriera invalicabile. È l'emblema dell'aspirazione a una totale intesa umana e amorosa, e dell'impossibilità a realizzarla. Qualcosa di tantalico si insinua nel supplizio che ha luogo attraverso la finestra: il termine del desiderio – la donna che si vorrebbe conoscere, il mondo a cui si vorrebbe partecipare – dispiega tutte le sue attrattive in una intangibile vicinanza, senza che si possa compiere un passo nella sua direzione. Quando ci si arrischia a procedere interamente dall'altra parte e si evade dal carcere, l'incanto è spezzato, il mondo esterno si dimostra volgare e inospitale²⁹. L'estremo tentativo di coniugare due dimensioni contrapposte, tangenti tra loro attraverso il varco della finestra, può riuscire solo in ragione della loro rispondenza simmetrica, quando l'opposizione cela un'identità, come nel caso di Rosa Giavarina e bisnonno Delfini-Antonio Delfini. Il ricongiungimento coi nonni, negato al “Delfini” bambino del *10 giugno 1918*, si attua infine in *Modena 1831*, attraverso l'invenzione stendhaliana dell'amore quale prigioniero confortevole del desiderio.

La reintegrazione dell'io ancestrale

Instaurando salde parentele tra la propria genealogia anagrafica e ascendenze letterarie elettive, Delfini porta a compimento la caratterizzazione del proprio personaggio. Mentre è convinto di svelarsi nei suoi affetti più intimi, di offrire in pasto al lettore la pulsante sostanza della sua vita, con una franchezza mai raggiunta prima, egli si risolve interamente in letteratura: diventa una figura da romanzo, del tempo in cui era ancora possibile scrivere

²⁹ Sulla finestra in quanto apparato di reciproca determinazione della soggettività e dell'oggettività, dell'intimità e dell'esteriorità, cfr. Wajcman (2004).

romanzi. Non prima però di aver contestato la lealtà degli “amici” così come la pretesa libertà dell’«inumanesimo» italiano nel clima della guerra fredda, con un’aggressività pari solo a quella dimostrata nella *Prefazione (Una storia)* al *Ricordo della Basca*, ma assai meno ironica e autoironica³⁰. Sfogati gli estremi livori, pare volgersi interamente al passato immaginario che solo sopporta, quasi che la morte della madre avesse sciolto l’ultimo vincolo con un’epoca estranea e ostile – salvo interrompere all’improvviso le proprie aeree peregrinazioni filologiche per scagliare strali velenosi su bersagli della cronaca più scottante. Dopo la pagina di sobrio, contrito patetismo dedicata alla morte della madre e ai suoi meriti, che sembra imporre pacatezza a ogni ulteriore discorso, nel giro di pochi paragrafi si scatenano le recriminazioni. L’opera di Delfini acquista un valore di rivalse, si rende possibile soltanto nell’inadeguatezza dell’immediato destinatario a riceverla. Non è che per prodursi debba superare l’inconsapevole congiura dei sodali, lo stolido assedio dei tempi: non viene alla luce *nonostante* questi impedimenti, bensì scaturisce precisamente da essi, da un *fumus persecutionis* che infesta le ossessioni del personaggio-autore e le sostiene nella scrittura. Nel torpore democristiano appena solleticato dalle convulsioni del neo-industrialismo, a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta, l’inattualità di Delfini è la stessa dei protagonisti energici e vitali della *Chartreuse de Parme*. L’operazione condotta con *Modena 1831*, in virtù di una singolare simmetria genealogica, gli permette di risalire immaginosamente il corso del tempo, e partecipare a un’età in cui siano possibili le imprese eroiche vagheggiate sin dall’infanzia ma sempre impedita dalla stipsi politica contemporanea. L’autore che nei *Moti del ’31* (1931 beninteso) racconta in prima persona un rovinoso, risibile tentativo di insurrezione antifascista, sa bene quanto sia velleitaria ogni aspirazione al valoroso gesto individuale: tale da sfociare in vana carneficina, quando non in farsa sconclusionata³¹. Ecco allora che l’ambizione alla rivolta e la fantasia del tradimento si realizzano in una dimensione tutta letteraria, seriamente ludica, dove l’intento testimoniale può conseguire maggiore e più durevole efficacia persuasiva.

³⁰ Cfr. Delfini (2021).

³¹ Cfr. Delfini (1997).

È accertata e fatta oggetto di indagine critica l'inventività pseudonimica di Henri Beyle, che si avvale della maschera autoriale come di un *alibi* politico, una garanzia esistenziale, ma anche orienta la lettura dell'opera sin dal frontespizio, attraverso i sottintesi e le distorsioni semantiche di un nome contraffatto: Louis-César-Alexandre Bombet, M.B.A.A. (*M. Beyle ancien Auditeur*), Henri Brulard, Stendhal «ufficiale di cavalleria». Per contro Delfini si abbandona in *Modena 1831* al delirio dell'omonimia: non pago di essersi identificato nei personaggi della *Chartreuse* e nel loro autore, proclama la propria identità con le figure storiche dalle quali quei personaggi sarebbero stati ispirati. L'io scrivente si scinde in più persone storiche che recano, in tempi diversi, la medesima designazione anagrafica e sono fatte rivivere narrativamente, fino a sovrapporsi e coincidere. Mentre si accinge a denudare i propri affetti più riposti e insieme riferire le traversie della propria famiglia, Delfini ottiene di proteggersi dal trauma dell'esibizione autobiografica grazie al gioco di specchi condotto sulla propria cifra onomastica. Il bisnonno Antonio Delfini di Disvetro si sdoppia in un altro Antonio, suo compagno d'insurrezione e prigionia, che ugualmente concorre a formare le vicende carcerarie di Fabrizio del Dongo: Antonio Morandi, uccisore del capo della polizia estense. Per spiegare alcune peculiarità nella geografia emiliana della *Chartreuse*, Delfini fa menzione di un altro omonimo ancora, confuso col primo già da Stendhal:

non tralascierò di dire che gli Antonio Delfini nella congiura Estense erano due: 1) il mio bisnonno, 2) l'Avv. Antonio Delfini di Ferrara, deputato a Bologna. Il secondo non fu mai in carcere. Comunque il primo e il secondo vennero fusi, nei primi tempi, nelle note che si facevano dei loro nomi nei Giornali di Francia, in una sola persona: Antonio Delfini di Ferrara³².

Nel suo slancio dimostrativo, qui Delfini ricalca curiosamente l'episodio della *Chartreuse* in cui le gazzette francesi confondono il Conte Mosca con Fabrizio del Dongo, quando quest'ultimo viene nominato arcivescovo di Parma. Il romanzo offre un modello, un precedente e una conferma dell'argomentazione critica che dovrebbe illuminarne le motivazioni. Si rivela in tal modo come Delfini stia scrivendo il suo proprio romanzo,

³² Delfini (1993), p. 60.

adempiendo il romanzo mancato del *10 giugno 1918*: mentre il bambino Delfini-personaggio del *10 giugno 1918* è straziato da un oscuro disagio dell'animo, che si profila a poco a poco come il fantasma di una donna irraggiungibile – la stessa Francesca Moreali? forse la bisnonna Rosa Giavarina? – il Delfini critico «fantasticante» soddisfa il sogno irrealizzato del bimbo, accede a una memoria «di forse avanti la nascita». Questa memoria ancestrale è ricostruita attuando per via interpretativa quell'identificazione con Menotti-Mosca-del Dongo ascritta a Stendhal piuttosto che a sé stesso.

In definitiva, la celebrazione degli antenati da parte di Delfini è solo la tappa intermedia in un percorso che, partito dalla letteratura, a essa fa infine ritorno: è un mezzo per riaffermare la propria appartenenza a un orizzonte fabulatorio assoluto, che avvolga la vita e la Storia in un gioco perpetuo di combinazioni e trasposizioni, senza alcunché di artificiosamente raggelato però, traendone anzi il sapore dell'esperienza sofferta e goduta. Al di fuori di questo mondo vero perché inventato, articolato in vari ordini di effettività, non sussiste nulla che vi si possa contrapporre: il reale è tenuto ad aderire al suo movimento, altrimenti non può che perire, cancellato da uno scatto di sdegno. Nella ricostruzione del romanzo familiare vengono tratteggiate non figure storiche, ma personaggi letterari del più desueto e infiammato romanticismo: la dimestichezza che Delfini può vantare con gli avi – come accade a Fabrizio quando ammira le incisioni dedicate alle gesta dei Valserra marchesi del Dongo – è di marca prettamente libresca e narrativa, in quanto alimentata dai racconti materni e dai libri risorgimentali regalatigli dal nonno. Se Fabrizio si esalta leggendo la genealogia seicentesca redatta dal suo omonimo arcivescovo di Parma (genealogia di una stirpe cui peraltro egli, figlio forse illegittimo, non è sicuro appartenga), Delfini invece provvede da sé a ritrovare i suoi omonimi nella propria ascendenza araldica, composta e verificata sulla base della *Chartreuse de Parme*.

La mappa dell'utopia modenese

Ombre sono secondo Delfini i personaggi della *Chartreuse* ma anche la città che dà il titolo al romanzo: ombre le vie, i palazzi, i borghi riuniti sotto il nome pretestuoso e armonico di

Parme. Paesaggi e architetture tratti da altri centri urbani, regioni lontane, tempi distanti sono ravvicinati e composti, e a volte sovrapposti, a fondare una solidissima città letteraria. Come i caratteri degli attori, così la natura e la disposizione dei luoghi si prestano a innumerevoli identificazioni. In *Parme* confluiscono tutte le città visitate da Stendhal, a cominciare da quelle a lui più care. I luoghi che Delfini ritrova nella *Chartreuse*, tutti contenuti «entro un chilometro quadrato», sono gli stessi scoperti e perlustrati in bicicletta dal piccolo protagonista del *10 giugno 1918*. La memoria di Modena, e della propria infanzia modenese, illumina le letture stendhaliane, mentre *Parme* diventa un microcosmo urbano che grazie a un felice abuso romanzesco contiene tutte le altre città d'Italia e del mondo:

A Parma togliamo e toglieremo per sempre i luoghi dove «Fabrizio e la Sanseverina amarono e vissero» perché quei luoghi non sono rintracciabili in una data città ma sono disseminati dovunque, a Roma, a Milano, a Grenoble, a Napoli, a Firenze, a Bologna ecc., e hanno origine storica a Modena e a Venezia, e soprattutto a Modena, l'aborrita città non lontano dalla quale sorgeva il più grande educandato di gesuiti al mondo³³.

Tra le città che danno sostanza all'inconsistente *Parme* di Stendhal è tuttavia compresa, al pari di altre, Parma stessa, fosse solo per il fascino esercitato dal suo nome sullo scrittore francese. E Delfini, dopo aver proclamato l'intento di strappare a Parma l'onore della *Chartreuse* e raderla letterariamente al suolo, può rivendicare il merito di preservarla all'eternità letteraria, avendone individuato la reale importanza nel romanzo quale armonizzante contenitore degli elementi urbani più eterogenei.

Modena 1831 si avvicina a essere quel «Trattato di geografia immaginaria (per le scuole medie del futuro)» vagheggiato da Delfini nei *Diari* del 1932³⁴. Un principio metonimico informa l'ambientazione approssimativa e fantastica della *Chartreuse*: Parma sostituisce innanzi tutto Modena, prossima per conformazione territoriale come per consuetudini sociali e strutture politiche. Ma lungi dal foraggiare campanilismi separatistici, in Delfini il preteso antagonismo tra le città emiliane si risolve nella loro fusione, nell'unica provincia letteraria delfiniano-stendhaliana, che è provincia italiana. D'altronde non sussiste solo l'identificazione di due termini geografici contigui e omologhi, Parma e Modena, ma anche

³³ Ivi, p. 41.

³⁴ Cfr. Delfini (1982), p. 129.

la corrispondenza tra la parte e il tutto: Parma-Modena infatti, palcoscenico di una politica eteronoma, teatrale e sanguinaria, compendia l'Italia intera della Restaurazione e rispecchia l'Italia della guerra fredda, una nazione che ancora sconta con la paralisi interna il precario equilibrio tra le grandi potenze internazionali. Lo stravagante geografo immaginario invita il proprio lettore, in specie quello togato e chiarissimo, a giocare con carta topografica, colla e forbici, per confezionare la mappa della città stendhaliana. La ricetta surrealista del *collage* è applicata alla cartografia. Bisogna innanzi tutto ritagliare alcuni complessi architettonici modenesi, dare loro una diversa collocazione reciproca e infine inserirli, a piacere, nella pianta di Parma: ed ecco la città «apertamente nascosta» da Stendhal nel suo romanzo:

Dovete fare un piccolo lavoro di pazienza. Si tratta di fare del collage. Prendete la pianta di Modena del 1830 o di prima. Togliete dal corso Canalgrande l'albergo del tempo di Stendhal insieme al retrostante convento delle Carmelitane e la chiesa, e avvicinate codesto gruppo al giardino ducale con la serra Filippo Re. Incollate il tutto sul punto che volete voi della pianta di Parma e avrete il palazzo Crescenzi-Contarini col grande giardino e l'arancera di Clelia. Quanto alla villa di Sacca, non avrete che da staccare la Quattrotorri di Sacca di Modena e incollarla in riva al Po, togliendola dalle rive del Naviglio modenese. Coraggio!³⁵

Secondo un Delfini quanto mai sarcastico e accanito, Parma può vantare il titolo della *Chartreuse* grazie al suo anonimato architettonico: risponderebbe infatti al bisogno di una *tabula rasa* in cui situare una città edificata con tutti i ricordi italiani di Stendhal. Contro la malintesa *pietas* del turismo letterario e ogni realismo volgare che pretenda di circoscrivere le costruzioni della fantasia romanzesca in luoghi determinati, Delfini esorta a rileggere Stendhal, a visitare la Certosa e i suoi dintorni nelle regioni a cui davvero appartengono, quelle fantastico-letterarie. Vista l'impossibilità di abitare la città reale, non resta che inventarne una "impossibile": meglio ancora scoprirla nell'immaginazione di altri, perché la condivisa necessità del sogno indebolisca le accuse di evasione fantasticante. La soluzione irrealistica è comunque evitata, se nell'esilio claustrale della Certosa, approdo ultimo di Fabrizio del Dongo, si riconosce «un rifugio ideale fuori di questa terra». Nella conclusione del romanzo Delfini individua, appena mitigato, un riferimento alla sorte storica di Menotti

³⁵ Delfini (1993), pp. 66-67.

e degli insorti. La schiacciante realtà della Restaurazione, sospesa per un momento da un tentativo di crescita sociopolitica, si ripresenta con tutta la sua pesantezza.

Nella prospettiva di Delfini, soltanto l'immaginazione sfrenata consente di raggiungere una visione obiettiva della realtà, di contro all'ottundimento indotto da un realismo falso e purgato. A fronte delle inquietanti equivalenze tra l'Antico Regime ducale e l'ex "ducato" mussoliniano, proprio coloro che pretendono di richiamarsi a un principio equilibrato e obiettivo di rappresentazione avallano le imposture più oscure. Perciò con le sue notazioni saggistiche Delfini si prefigge lo scopo civile di contestare una mentalità contigua a un potere incancrenito. L'unica realtà degna di essere riconosciuta può essere raggiunta a suo dire solo con un moto inventivo, che infranga la crosta di conservatorismo prodottasi intorno a ogni campo dell'attività umana. In definitiva, è un Risorgimento autentico quello pronosticato da Delfini: uno spettro incombente sull'antirisorgimento che ha incontrato il favore della Storia e ha costretto l'Italia a oltre un secolo di fatiscente immobilismo. Questo processo di liberazione è prefigurato, nel 1831, dalla Rivoluzione Estense, e iscritto nel suo resoconto romanzesco per mano di Stendhal. L'audacia etica e passionale che Delfini riconosce a Menotti e alla moglie Francesca Moreali vale come atto d'accusa contro la rassegnazione politica italiana dei centotrent'anni successivi, contro il Risorgimento mancato dei massoni e dei gesuiti che si continua prima nel nazionalismo spaccone di Mussolini, poi nell'indefinita procrastinazione democristiana:

Sono due italiani risognati da Stendhal per il loro sogno di non morire e di amarsi, contro il tradimento, la vigliaccheria e la stupidità italiane, i cui frutti stiamo godendo, nella più assoluta rinuncia di questa Italia '61. Molto ideale di vita c'era in Ciriaco De Mita e in sua moglie. E niente ideologie, niente apostolato, niente Mazzini, niente fascismo, niente democrazia cristiana³⁶!

La regressione cronologica attuata per via letteraria immette in un tempo impossibile quanto il presente, nel quale l'amore e la libertà non hanno campo se non in sogno: ma permette al contempo una volontaristica riaffermazione di quei valori che sono doppiamente conculcati, ieri come oggi, e la loro proiezione da un passato letterariamente vivificato nella più prossima contemporaneità. A distanza di un secolo dall'indipendenza

³⁶ Ivi, p. 54.

nazionale, Delfini intende pubblicare un libriccino che sia «il più grosso avvenimento del centenario dell'Unità d'Italia», perché svela quanto di fasullo e decrepito sia compreso nella commemorazione risorgimentale. Lo spirito all'apparenza localistico di *Modena 1831* di fatto risolve viscerali rivalità cittadine in un senso acuto della comunità nazionale. Nel ducato di Modena come nella Repubblica italiana si tratta infatti di dare compimento alla «storia della libertà», che sembra essersi interrotta durante un lungo antirisorgimento. È il tono allegorico e cavalleresco della splendida chiusa, che traspone il concetto di patria in una dimensione assolutamente favolosa, e lo identifica con l'idea stessa di Liberazione, fino a depurarlo per un istante dal ricordo delle politiche dissennate e criminali perseguite in suo nome:

Ciro Menotti guarda al palazzo ducale anche oggi. Anche oggi – e soprattutto oggi – il popolo modenese deve forzare le porte del palazzo per liberare la patria. Perché, signori, la nostra patria, l'Italia, è ancora chiusa là dentro. Nessuno dei duchi di Modena che si sono avvicendati al potere; cambiando residenza da Modena a Torino, da Firenze a Roma, da Brindisi a Salò, da Washington a Roma, l'ha mai liberata. Andate in ogni modo a vedere dentro il palazzo, se è ancora viva, l'Italia. Ma Essa è morta da tanti mai anni, sepolta nell'Abbazia di Nonantola. Abbiate allora la carità, ultimi boscaioli del nostro Paese, di piantare tanti e tanti alberi intorno alla vera e reale Certosa: perché Colei, alla quale in realtà non venne mai data la vita, torni da morta, nel mistero dell'ombra del bosco, a far cantare i poeti di tutte le parti del mondo. Comincerà il Risorgimento d'Italia³⁷.

Giuliano Cenati
Università Telematica Pegaso
giuliano.cenati@unipegaso.it

³⁷ Ivi, pp. 93-94.

Riferimenti bibliografici

Testi

Allais (1897)

Alphonse Allais, *Utilisation de la tour Eiffel pour 1900*, in Alphonse Allais, *Le Bec en l'air*, Paris, Paul Ollendorff, 1897, pp. 24-27.

Benedetto (1950)

Luigi Foscolo Benedetto, *La Parma di Stendhal*, Firenze, Sansoni, 1950.

Breton (1950)

André Breton, *Anthologie de l'humour noir* [1940], Paris, Éditions du Sagittaire, 1950; trad. it. a cura di Mariella Rossetti e Ippolito Simonis, *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1970.

Brisset (1913)

Jean-Pierre Brisset, *Les origines humaines, deuxième édition de La Science de Dieu, entièrement nouvelle*, Angers, chez l'auteur, 1913.

Delfini (1962)

Antonio Delfini, *Modena 1831 città della Chartreuse*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro («Narratori», 5), 1962.

Delfini (1982)

Antonio Delfini, *Diari 1927-1961*, a cura di Giovanna Delfini e Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1982 (nuova edizione, *Diari*, a cura di Irene Babboni, Torino, Einaudi, 2022).

Delfini (1983)

Antonio Delfini, *Lettere d'amicizia* [Ventidue lettere a Gualtiero Verdoni], in Antonia Ravasi, *Circostanze della mala poesia di Antonio Delfini*, «Poliorama», 1983, n. 2, pp. 172-187.

Delfini (1990)

Antonio Delfini, *Lettere di Delfini a un concittadino*, a cura di Renato Bertacchini, in Pollicelli (1990), pp. 27-39.

Delfini (1993)

Antonio Delfini, *Modena 1831 città della Chartreuse*, Milano, Libri Scheiwiller («Prosa», 47), 1993.

Delfini (1997)

Antonio Delfini, *I moti del '31* [1957], in Antonio Delfini, *Manifesto per un Partito Conservatore e Comunista e altri scritti*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Garzanti, 1997, pp. 124-128.

Delfini (2021)

Antonio Delfini, *Il 10 giugno 1918* [1961], in Antonio Delfini, *I racconti* [1963], introduzione di Roberto Barbolini, Milano, Garzanti, 2021.

Studi critici

Bai-Bertoni-Malaguti (2008)

Margherita Bai, Alberto Bertoni, Gino Malaguti, *Antonio Delfini. La certosa di Parma ovvero l'abbazia di Nonantola*, Modena, Edizioni Artestampa-Centro Studi Storici Nonantolani, 2008.

Barbolini (1989)

Roberto Barbolini, *Antonio Delfini tra crudeltà e grazia*, in Id., *Il riso di Melmoth*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 157-171.

Bertacchini (1979)

Renato Bertacchini, *Antonio Delfini*, in Giovanni Grana (ideazione e direzione di), *Novecento. I contemporanei*, Marzorati, Milano 1979, vol. V, pp. 4663-4678 (già in *I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1969, vol. III, pp. 515-534).

Bertoni (2007)

Alberto Bertoni et al., *Luoghi e non luoghi ...la flânerie di Antonio Delfini*, Modena, Artestampa, 2007.

Bertoni (2016)

Alberto Bertoni, *Scrittori da un ducato in fiamme: Delfini, D'Arzo e il Novecento*, Reggio Emilia, Corsiero, 2016.

Calabrese (1992)

Stefano Calabrese, *Esilio del flâneur. La provincia di Delfini, Guanda e Zanfognini*, Pisa, Pacini, 1992.

Calabrese (2007)

Stefano Calabrese, *Antonio Delfini verofinto. Una metalessi italiana*, Udine, Forum, 2007.

Castelli (1982)

Silvana Castelli, *L'odore del Risorgimento*, in Ead., *Azzardo. Landolfi, Savinio, Delfini*, Milano, Spirali, 1982, pp. 91-122.

Dossena (1972)

Giampaolo Dossena, *Modena*, in Id., *I luoghi letterari*, Milano, SugarCo, 1972, pp. 384-395.

Fontanella (1983)

Luigi Fontanella, *Delfini surrealista: dalla «presenza perduta» di Ritorno in città alla «dictée automatique» del Fanalino della Battimonda*, in Luigi Fontanella, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 157-187.

Marchetti (1975)

Giuseppe Marchetti, *Antonio Delfini*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

«Marka» (1990)

Antonio Delfini. Note di uno sconosciuto. Inediti e altri scritti, «Marka», 1990, n. 27.

Montecchi-Venturi (2012)

Giorgio Montecchi, Anna Rosa Venturi (a cura di), *Guanda, Delfini e la cultura modenese*, Modena, Artestampa, 2012.

Palazzi-Belpoliti (1994)

Andrea Palazzi, Marco Belpoliti (a cura di), *Antonio Delfini*, n. 6 di «Riga», Milano, Marcos y Marcos, 1994.

Pollicelli (1990)

Cinzia Pollicelli (a cura di), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi. Atti del convegno promosso dall'assessorato alla cultura del Comune di Modena (11-13 novembre 1983). Atti della commemorazione promossa dall'amministrazione comunale di Modena (27 ottobre 1963)*, Modena, Mucchi, 1990.

Pollicelli-Palazzi (1983)

Cinzia Pollicelli, Andrea Palazzi (a cura di), *Antonio Delfini, Modena 1907-1963. Immagini e documenti*, Milano, Libri Scheiwiller, 1983.

Starobinski (1961)

Jean Starobinski, *Stendhal pseudonyme* [1951], in Id., *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 191-240; trad. it. di Giuseppe Guglielmi, *L'occhio vivente. Saggi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 159-200.

Ungarelli (1973)

Giulio Ungarelli, *Antonio Delfini fra memoria e sogno*, Roma, Bulzoni, 1973.

Wajcman (2004)

Gérard Wajcman, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.

Antonio Delfini's pamphlet Modena 1831 città della Chartreuse focuses on the quality of realism expressed by Stendhal in La chartreuse de Parme. Delfini builds a mocking essay to confront the scholarly criticism represented by Luigi Foscolo Benedetto. He aims to demonstrate that Stendhal's Parma is not Parma but Modena, actually made of Stendhal's different memories and passionate feelings about Italy. According to Delfini, the fictional city evokes and dissimulates, during the post-Napoleonic Restoration, the tragic revolution of the Modenese patriot Ciro Menotti. For Delfini that is a matter of family, because his ancestors were involved in such a political adventure, on the side of Risorgimento. As a consequence, that is an issue concerning Delfini's literary self-construction. Stendhal's novel is a polysemous screen on which its author as a fantastic narrator and Delfini himself as a dreaming essayist project their desires and ideals in opposition to their conformist historical contexts.

Parole chiave: *Modena 1831, Stendhal, scrittura dell'io, romanzo familiare, realismo del desiderio*