



Ticontre
Teoria
Testo
Traduzione

NUMERO 20/2023

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

teseo.unitn.it/ticontre

COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)
Marina Bertoldi (Università di Trento)
Andrea Binelli (Università di Trento)
Claudia Crocco (Università di Trento)
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)
Camilla Russo (Università di Trento)
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Lonsanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

INDICE DEL FASCICOLO

In memoriam

- «La speranza di tempi migliori, cioè di uomini migliori» 7
Michele Sisto – Università di Chieti-Pescara

Saggi

- Gli emotive scripts come strumento filologico 25
Sui rapporti genetici tra Roman de Horn, King Horn e Horn Childe
Pierandrea Gottardi – Università di Trento

- L'altra metà delle chiose cassinesi 59
Primi sondaggi sulle fonti
Giuseppe Alvino – Scuola Superiore Meridionale

- «Dalla sanità all'agonia è un terribile viaggio» 83
Malattia e medicina nelle prose di Pietro Verri
Anna Maria Salvadè – Università di Verona

- Il romanzo industriale prima dell'industria 103
Una rilettura di Tre operai di Bernari tra realismo modernista e Neue Sachlichkeit
Niccolò Amelii – Università di Chieti-Pescara

- «Sono un kierkegaardiano e credo nella persona» 123
Il pensiero di Kierkegaard nella poesia di Caproni
Alessandro De Laurentiis – Università di Pisa-University of Groningen

- Il vociano d'America 151
Le prose autobiografiche di Emanuel Carnevali
Riccardo Innocenti – Università per Stranieri di Perugia

- Forme diverse della stessa esperienza 177
La prigionia militare nelle ri-scritture di Oreste del Buono
Anna Taglietti – Università di Perugia

- «Dove sono io in quella corrente?» 201
Strategie e forme dell'autorialità in M di Antonio Scurati
Andrea Suverato – Università di Bologna

- Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan 217
Una nota a Works
Sergio Bozzola – Università di Padova

Teoria e pratica della traduzione

- Storia di un bramino 231
di Karoline von Günderrode
Lorenzo Capitanio – Leuphana Universität Lüneburg

- Tradurre Le Cimetière marin in italiano 251
Confronto linguistico-stilistico delle traduzioni di Dal Fabbro, Pagano, Valeri e Valduga
Anna Sartori – Università di Padova

Reprints

- L'eterno marito di F.M. Dostoevskij un racconto del sottosuolo 275
Adalgisa Mingati – Università di Trento

- La composizione dell'Eterno marito 293
Michail Aleksandrovič Petrovskij
Adalgisa Mingati



In memoriam



«LA SPERANZA DI TEMPI MIGLIORI,
CIOÈ DI UOMINI MIGLIORI»
FABRIZIO CAMBI E LA *STORIA DI AGATONE* DI
CHRISTOPH MARTIN WIELAND. UN RICORDO*

MICHELE SISTO – *Università di Chieti-Pescara*

Per molti anni Fabrizio Cambi (1952-2021), figura fondamentale della Facoltà di Lettere dell'Università di Trento, lavorò alla traduzione della *Storia di Agatone* di Christoph Martin Wieland (1766/67), testo chiave dell'illuminismo tedesco e anticipatore del *Bildungsroman*. Nei suoi ultimi mesi arrivò a completarla, ma la morte precoce gli impedì di compiere l'ultima, indispensabile revisione. Questo saggio cerca di raccontarlo al lavoro, ripercorrendo conversazioni, email, nonché l'introduzione e il commento al romanzo scritti in vista della sua pubblicazione e tuttora inediti. Dal laboratorio critico e traduttivo dell'*Agathon* esce così il ritratto di un uomo e di un intellettuale che alle soglie del nuovo millennio guarda al passato della letteratura tedesca per immaginare il futuro delle nuove generazioni, consapevole delle implicazioni etiche e politiche del proprio lavoro, in un mai sopito anelito verso l'utopia.

For many years, Fabrizio Cambi (1952-2021), a major figure in the Faculty of Humanities at the University of Trento, worked on the translation of the *History of Agathon* by Christoph Martin Wieland (1766/67), a key text of the German Enlightenment and a forerunner of the *Bildungsroman*. In his last months he came to complete it, but his early death prevented him from carrying out the last revision. This paper tries to recount him at work, by recalling conversations, emails, as well as the introduction and commentary to the novel written in preparation for its publication and still unpublished. The *Agathon* workshop thus yields the portrait of a man and an intellectual, who on the threshold of the new millennium looks to the past of German literature to imagine the future of the new generations, aware of the ethical and political implications of his work, in a never-ending yearning for utopia.

Nei suoi ultimi anni, prima che la malattia mettesse fine alla sua vita, Fabrizio Cambi aveva lavorato assiduamente alla traduzione della *Storia di Agatone* di Christoph Martin Wieland (1766/67), capolavoro dell'illuminismo tedesco, snodo fondamentale nella storia del romanzo europeo e antesignano del genere del *Bildungsroman*, di cui il *Wilhelm Meister* di Goethe costituisce com'è noto la formula più compiuta. A quest'impresa, se pur di scorcio, ho preso parte anch'io, prima nella ricerca di un editore, poi nel ruolo di revisore della traduzione. Ho avuto così la possibilità di osservare in attività un laboratorio intellettuale e traduttivo dal quale credo ci sia ancora molto da imparare. In omaggio all'amico scomparso, in queste pagine vorrei ripercorrere il suo rapporto con il romanzo wielandiano, che ritengo rivelatore sia della personalità di Fabrizio Cambi, sia della rinnovata attualità dell'*Agatone*.

I UN GERMANISTA ILLUMINISTA

Per cominciare occorre ricordare in breve chi era Fabrizio Cambi. Nato a Livorno nel 1952, Cambi è stato uno dei più importanti germanisti italiani della sua generazione. Laureato in filosofia e in letterature moderne all'Università di Pisa, ha dedicato le sue ricerche soprattutto alla letteratura del Novecento, iniziando alla fine degli anni '70 con studi su Musil, Bachmann, Heinrich e Thomas Mann, autori a cui è rimasto fedele nel corso dei decenni;

* Questo articolo è un omaggio alla memoria di Fabrizio Cambi, figura di riferimento per la comunità di studiosi che ha fondato la rivista «Ticontre». Pertanto, vista la natura personale che rende impossibile una lettura in cieco, questo articolo non è stato sottoposto a revisione tra pari.

dagli anni '80 si è occupato a lungo, e tra i primi in Italia, di letteratura della DDR; dagli anni '90 si sono moltiplicate le sue incursioni nel Sette e Ottocento, con saggi su Jean Paul, Heinrich Heine e sull'estetica di Schelling; dagli anni 2000 il suo interesse si era ormai allargato a gran parte del territorio della letteratura tedesca, da Andreas Gryphius ai contemporanei.¹ Il suo approccio critico è prevalentemente storico-filosofico: all'inizio era strettamente legato al marxismo – Cambi non esitava a definirsi comunista, pur essendosi sempre battuto contro le rigidità di partito tanto in Germania quanto in Italia: non a caso uno dei suoi principali punti di riferimento intellettuali era Cesare Cases, il maggiore seguace dell'«ortodosso» Lukács nel nostro paese ma anche l'autore di *Alcune vicende e problemi della cultura nella R.d.G.*, uno dei primi articoli che metteva in discussione l'immagine spesso idealizzata della Germania comunista –² più tardi si stemperò in una prospettiva più larga e meno strettamente legata alla politica, una prospettiva che potremmo definire illuminista.

Si può dire anzi che Fabrizio incarnasse il tipo dell'intellettuale illuminista, umilmente disposto ad assumersi responsabilità politiche e organizzative semplicemente perché pensava che fosse giusto e doveroso farlo, per il progresso della comunità di cui faceva parte. Dal 1995 è stato ordinario di Letteratura tedesca all'Università di Trento, dove per anni ha presieduto la Facoltà di Lettere e Filosofia, e dove ha avviato il programma di doppia laurea – ancora in essere – fra l'Università di Trento e la Technische Universität di Dresda. Nel 1998 ha fondato la rivista «Osservatorio critico della germanistica», che recensisce tuttora pressoché tutti i principali studi germanistici pubblicati in Italia. Dal 2011 al 2013, infine, è stato Presidente dell'Istituto Italiano di Studi Germanici a Roma.

Ha tradotto moltissimo, iniziando con Jura Soyfer (*Strofe nel tempo*, 1982), e proseguendo con Thomas Mann (*Tristano*, 1992), Hermann Hesse (*Demian*, 1994), Heinrich Heine (*Idee. Il libro Le Grand*, 1996 e *Atta Troll*, 2020), Theodor Storm (*Immensee*, 1998), Robert Musil (*I turbamenti dell'altievo Törless*, 2006), Ingo Schulze (*Vite nuove*, 2007), Hermann Bahr (*Espressionismo*, 2012), Uwe Johnson (*Ingrid Babendererde*, 2015) e Franz Grillparzer (*Libussa*, 2022, postumo), fino al premio Nobel Herta Müller (*Il re s'inchina e uccide*, 2011, *Il fiore rosso e il bastone*, 2012) e a giovani autori contemporanei come Kristine Bilkau (*I felici*, 2018) e Karl-Markus Gauß (*Nella foresta delle metropoli*, 2021). A partire dagli anni '80 è stato il traduttore italiano di uno dei più interessanti scrittori della DDR, Christoph Hein, di cui ha presentato ai lettori italiani numerosi romanzi e opere teatrali.³ Nel 2000 ha curato per i «Meridiani» Mondadori la tetralogia *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann. In pieno illuminismo lo riporta però la sua ultima grande impresa, il coordinamento scientifico dell'edizione completa, in traduzione italiana, delle lettere di Johann Joachim Winckelmann: tre volumi, per oltre tremila pagine, curati da Maria Fancelli e Joselita Raspi Serra e pubblicati dall'Istituto Italia-

¹ Per un'ampia, seppur non esaustiva, bibliografia si veda www.studigermanici.it/fabrizio-cambi/.

² Cambi stesso ripubblicò il volume in cui è contenuto questo studio del 1958, corredandolo di una propria prefazione: v. CESARE CASES, *Saggi e note di letteratura tedesca*, pref. di FABRIZIO CAMBI, Trento, Università di Trento, 2002.

³ Per la casa editrice E/O ha curato *L'amico estraneo* (1988), *La fine di Horn* (1989), *Il suonatore di tango* (1990), *Esecuzione di un vitello* (1996). Con altri editori sono usciti *Teatro* (1992) e il dramma *Passage* (1995).

no di Studi Germanici nel 2016, in preparazione alle celebrazioni per i 300 anni dalla nascita del letterato tedesco (1717-2017).

2 CAMBI E WIELAND

Nonostante quest'enorme mole di lavoro, la *Storia di Agatone* resta tuttora la sua più ambiziosa impresa traduttiva, e ha una lunga storia. Pur non avendo ancora scritto un saggio su Wieland, Cambi certamente se ne interessava già nei primi anni '90. Lo testimonia la sua recensione alla prima edizione italiana dell'*Oberon*, tradotto da Elena Croce e pubblicato nel 1993. Scrivendone sull'«Indice dei libri del mese» Cambi definisce Wieland «poeta fra i più rappresentativi e versatili della seconda metà del Settecento», e individua come suoi capolavori «la prima edizione dell'*Agathon* (1766), romanzo di formazione collocato in un mondo classico, dai tratti morbidamente rococò, e *Oberon*».⁴ Quello che più lo attrae in Wieland è l'«umanesimo mirabilmente pervaso di ethos ed eros e venato di disincantato scetticismo e di controllato spirito simpatetico».⁵ Se è vero che ciascuno di noi cerca negli scrittori che studia una parte di sé, queste righe si possono leggere come un autoritratto dello stesso Cambi all'indomani della caduta del muro di Berlino: un intellettuale che, venuta meno la prospettiva comunista, ritrova nell'umanesimo e nell'illuminismo le coordinate generali di un progetto politico-culturale complessivo in cui investire le proprie energie. Anche la sua lettura dell'*Oberon* è significativa: per lui il poema è certo un «*divertissement*», una parodia della tradizione cavalleresca e cristiana, ma anche, e quel che più conta, «un *prodesse* e un messaggio morali» – «secondo consolidati canoni illuministici».⁶

Sono questi aspetti di Wieland, che potremmo sintetizzare nelle parole chiave «illuminismo» e «ironia», a indurlo, già negli anni '90, a tentare una nuova traduzione integrale dell'*Agathon*, duecento anni dopo quella di Michelangelo Arcontini.⁷ Un lavoro cospicuo: l'edizione del 1766/67, la prima, quella prescelta, conta nell'edizione moderna del Deutscher Klassiker Verlag 550 pagine, a cui Cambi ha voluto aggiungere, come vedremo meglio più avanti, diverse appendici e un ricco apparato di note. Colleghi che lo frequentavano in quel periodo ricordano che nella seconda metà degli anni '90 la sua traduzione era già in stato avanzato, e che esisteva un accordo, forse già un contratto, con una casa editrice per la pubblicazione; secondo la moglie, Marinella Cambi, fu completata intorno al 2010-11. Certo nel 2013, quanto Cambi per la prima volta mi parlò dell'*Agathon*, mi disse che la traduzione era compiuta, pronta per andare in stampa.

⁴ FABRIZIO CAMBI, *Un viaggio sull'Ippogrifo* [recensione a CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Oberon. Poema eroico romantico in dodici canti*, Milano, Rizzoli, 1993], in «L'Indice dei libri del mese» 2 (1994), p. 12.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Istoria di Agatone*, opera del WIELAND, trasportata dal tedesco nell'idioma italiano da M.A. [= MICHELANGELO ARCONTINI], Brescia, Tipografia Dipartimentale, 1802.

3 LIBRI IN CERCA DI EDITORE

Ho conosciuto Cambi a Trento, nel 2007, poco dopo aver discusso la mia tesi di dottorato, in occasione del convegno da lui organizzato su memoria e identità nella letteratura tedesca successiva alla riunificazione;⁸ dato il comune interesse per la letteratura della Germania comunista abbiamo poi collaborato a una storia letteraria della DDR, uscita nel 2009 per il ventennale della caduta del muro,⁹ e poi a numerosi altri progetti. Quanto siano stati numerosi mi appare evidente solo ora, rileggendo la nostra corrispondenza di quegli anni. Il più importante di essi è ancora oggi la mia occupazione principale: un'indagine sulla storia della traduzione letteraria in Italia per il cui avvio il supporto di Cambi, allora neopresidente dell'Istituto Italiano di Studi Germanici, fu decisivo.¹⁰

Al periodo degli inizi di questo progetto – si era nel dicembre del 2014 – risale una lunga chiacchierata che avemmo in treno, fra Trento e Roma. Dati i suoi numerosi impegni non era facile passare con lui due o tre ore intere, parlando dei massimi sistemi e, naturalmente, di letteratura tedesca. Fu una conversazione entusiasmante, perché Cambi, pur nella sua sobrietà e praticità, godeva a volte ad abbandonarsi all'entusiasmo, alla *Schwärmerei*, per dirla con Wieland, per quanto temperata da autoironia e disincanto. Non a caso, in occasione dei suoi 65 anni, i suoi amici e colleghi scelsero l'utopia come tema guida di una raccolta di saggi a lui dedicata.¹¹ Fatto sta che quella sera stessa, a mia volta galvanizzato, misi nero su bianco il progetto di un'intera collana di libri (sic!): la “Biblioteca Germanica”, così la chiamavamo, doveva raccogliere alcuni testi già tradotti ma non ancora pubblicati, di cui, attraverso i colleghi o le nostre ricerche d'archivio, ci era nota l'esistenza. Alcune erano inediti di grandi traduttori del passato, come Alberto Spaini e Lavinia Mazzucchetti; altre erano opera di colleghi, tra cui Paola Maria Filippi e lo stesso Cambi. *La Storia di Agatone* figurava come primo titolo.¹²

Cambi mi rispose, da par suo, per un verso rilanciando, cioè proponendo una nuova lista – tutte traduzioni da fare *ex novo*, e molto impegnative – da

⁸ *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, herausgegeben von FABRIZIO CAMBI, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2008.

⁹ FABRIZIO CAMBI, ANNA CHIARLONI, MATTEO GALLI, MAGDA MARTINI, MICHELE SISTO, *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, a cura di MICHELE SISTO, Milano, Libri Scheiwiller, 2009.

¹⁰ *LTit – Letteratura tradotta in Italia* (www.ltit.it).

¹¹ *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di ALESSANDRO FAMBRINI, FULVIO FERRARI e MICHELE SISTO, Trento, Università di Trento, 2017.

¹² I successive erano: «2. Friedrich Schiller, *Guglielmo Tell*, nella traduzione di Lavinia Mazzucchetti, a cura di Paola Maria Filippi; 3. Jean Paul, *Il libretto della libertà*, a cura di Fabrizio Cambi; 4. Thomas Mann, *Le considerazioni di un impolitico*, nella traduzione di Alberto Spaini, a cura di Michele Sisto; 5. Arthur Schnitzler, *Flink e Fliederbusch*, a cura di Fabrizio Cambi; 6. Arthur Schnitzler, *Liebelei*, a cura di Paola Maria Filippi; 7. Friedrich Schiller, *La congiura dei Fiesco a Genova*, nella traduzione di Lavinia Mazzucchetti, a cura di Paola Maria Filippi». La lista si legge in un allegato alla mail inviata a Cambi il 7.12.2014. Per brevità d'ora in poi rinverrò a questa corrispondenza via mail con le semplici sigle MS a FC seguite dalla data.

aggiungere alla prima,¹³ per l'altro invitando alla cautela, e suggerendo, prima di avviare le trattative con un editore, di verificare se ci fosse un qualche interesse per questo tipo di testi. Sceglieremo di sondare il terreno usando un blog collettivo, *germanistica.net: pagine di letteratura tedesca e comparata*,¹⁴ che allora aveva abbastanza seguito nell'ambiente della germanistica italiana. Qui inaugurammo una rubrica intitolata "Libri in cerca di editore", la cui prima puntata, uscita nel maggio 2015, fu dedicata alla *Storia di Agatone*. Cambi scrisse una sorta di proposta editoriale, di cui riporto i passaggi più rilevanti:

La modesta ricezione, sia in Germania sia in Italia, di Christoph Martin Wieland (1733-1813), narratore, poeta, editore e traduttore, non è mutata da quando in occasione del bicentenario della nascita Walter Benjamin sollecitava, alla vigilia della presa del potere di Hitler, una rivalutazione critica della sua opera che si sviluppa nel periodo aureo della cultura tedesca, dal tardo illuminismo al classicismo weimariano. A lui dobbiamo con la *Geschichte des Agathon* il primo *Bildungsroman* nella letteratura tedesca settecentesca, anticipatore del romanzo psicologico moderno [...].

Il romanzo di Wieland, ambientato fra il V e il IV secolo a. C. tra Delfi, Atene, Smirne e Taranto, è un complesso conglomerato allegorico incentrato sull'itinerario formativo e morale del protagonista Agathon, chiamato a risolvere la contrapposizione fra il mondo ideale dell'io e l'esperienza della realtà. [...] Le vicende narrate vanno ricondotte al presente dell'autore che per molti versi si proietta nella nostra attualità in un intreccio di concezioni filosofiche-politiche, principi morali e di possibili forme di governo. La vocazione a battersi per la *res publica* contro l'interesse personale, l'obiettivo del bene perseguito per se stesso come antidoto all'egoismo, la prefigurazione utopica di una società democratica la cui solidità e benessere si basano sulle qualità morali, sono i principi guida per una educazione individuale, civile e politica che non avrà seguito nei decenni successivi.¹⁵

In queste ultime frasi c'è tutto Cambi: c'è il motivo che lo ha indotto a tradurre la *Storia di Agatone* e c'è la fiducia che avrebbe potuto trovare dei lettori anche nel nostro tempo. Ma nessun editore rispose all'appello. Della rubrica uscirono altre tre puntate¹⁶ e solo in un caso il libro trovò l'editore: nel maggio 2016 la casa editrice Analogon di Asti, specializzata in testi musi-

¹³ Eccola: «1. Friedrich Heinrich Jacobi, *Woldemar* (1777); 2. Ulrich Bräker, *Lebensgeschichte und natürliche Abenteuer des armen Mannes im Tockenburg* (1788-89); 3. Ludwig Tieck, *William Lovell* (1793-96); 4. Jean Paul, *Titan* (1800-1803); 5. Otto Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde* (1856); 6. Wilhelm Raabe, *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1859); 6. Arnold Zweig, *Herkunft und Zukunft. Zwei Essays zum Schicksal eines Volkes* (1923-1932)». FC a MS, 9.12.2014, allegato.

¹⁴ www.germanistica.net.

¹⁵ www.germanistica.net/2015/05/29/libri-in-cerca-di-editore-lagathon-di-wieland/.

¹⁶ Dedicare rispettivamente a *Gli incompiuti* (*Die Unvollendeten*) di Reinhold Jirgl, nella traduzione messa a disposizione da Daniel Abbruzzese, a *Fink e Fliederbusch* di Arthur Schnitzler e alle *Prediche* (*Friedens-Predigt an Deutschland e Dämmerungen für Deutschland*) di Jean Paul, questi ultimi tradotti da Cambi.

cali, pubblicò *Fink e Fliederbusch* di Arthur Schnitzler, nella traduzione di Cambi.¹⁷

Nella storia di ogni traduzione, come mi accade di verificare continuamente nelle mie ricerche d'archivio, è indispensabile un concorso di interessi: non basta che un traduttore esegua la traduzione; è indispensabile che ci sia una casa editrice disposta a pubblicarla (o meglio ancora a commissionarla), e quindi un progetto editoriale (p.es. una collana) in cui possa inserirsi coerentemente; che ci sia dunque un editore, o un responsabile editoriale, persuaso del valore del testo e della sua attualità; che ci sia una comunità di lettori interessata a un certo tipo di letteratura, o che condivida una certa *Weltanschauung*. Solo se si verificano tutte queste condizioni, allora un testo può avere qualche possibilità di radicarsi in una nuova cultura. Per la *Storia di Agatone* avevamo constatato che questo concorso di interessi non c'era, o era insufficiente, e allora dovemmo risolverci a stimolarlo noi stessi.

Il caso ci venne in aiuto. Nel 2016 iniziai a insegnare Letteratura tedesca all'Università di Pescara, e a Pescara conobbi un piccolo ma coraggioso editore, Edoardo Carocchia, che con la sua Textus pubblica per lo più testi di saggistica e di argomento abruzzese, ma anche un'interessante collana di testi filosofici. L'editore fu tanto spericolato da interessarsi al progetto della "Biblioteca Germanica", che via via assunse una nuova forma e divenne "Wilhelm Meister & Co.", una collana di romanzi di formazione (non solo tedeschi) e testi affini per spirito, dedicati cioè alla *Bildung* in senso lato dell'uomo moderno. Data la scarsissima prospettiva di guadagni e gli alti costi di redazione e di stampa, le traduzioni e i testi di corredo non sarebbero stati pagati se non con un compenso simbolico (giusto per evitare ai collaboratori lo smacco di lavorare gratis). A dirigere la collana sarei stato io stesso, con la fondamentale complicità di Cambi, e avremmo ripubblicato in molti casi traduzioni storiche, ricostruendo il contesto in cui erano state realizzate. Ora la *Storia di Agatone* doveva essere il secondo titolo, subito dopo il romanzo eponimo della collana, il *Wilhelm Meister* di Goethe.¹⁸

Quando gli scrissi che l'editore aveva dato la sua approvazione definitiva ed entusiasta al piano, Fabrizio rispose: «È una splendida notizia! [...] Ora sì che Wieland ha per me la priorità su tutto».¹⁹ Entrambi ci mettemmo subito al lavoro sui primi due titoli, nella prospettiva di farli uscire già nell'autunno del 2017: mentre io mi tuffavo nella scrittura di un'introduzione alla prima traduzione italiana del *Wilhelm Meister*, quella di Alberto Spaini e Rosina Pisaneschi, pubblicata da Benedetto Croce nel 1913, Fabrizio riprendeva in mano la sua traduzione della *Storia di Agatone*.

¹⁷ ARTHUR SCHNITZLER, *Fink e Fliederbusch*, a cura di FABRIZIO CAMBI, Asti, Analogon, 2016. Cfr. www.germanistica.net/2016/05/15/arthur-schnitzler-fink-und-fliederbusch/

¹⁸ I primi titoli previsti erano: 1. J. W. Goethe, *Le esperienze di Wilhelm Meister*, nella traduzione di Alberto Spaini e Rosina Pisaneschi (1913-15), a cura di Michele Sisto, con il saggio *La modernità di Goethe* di Alberto Spaini; 2. Ch. M. Wieland, *Storia di Agatone*, a cura di Fabrizio Cambi, con una nota di Thomas G. Pavel; 3. Stendhal, *Lucien Leuwen*, nella traduzione di Paolo Serini (1956), a cura di [...]; 4. George Eliot, *Daniel Deronda*, nella traduzione di Olivia Crosio (1996), a cura di [...], con il saggio *Sulla moralità del Wilhelm Meister* di George Eliot. Tra gli altri titoli in programma c'erano anche *Enrico il verde* di Gottfried Keller nella traduzione di Leonello Vincenti (1943), *L'avventuroso Simplicissimus* di Grimmelshausen nella traduzione di Ugo Dèttore (1945) e la *Breve storia della letteratura tedesca* di Lukács nella traduzione di Cesare Cases (1956), tutti testi fuori catalogo da decenni.

¹⁹ FC a MS, 21.10.2016.

4 IL COMPLETAMENTO DELLA TRADUZIONE

All'inizio di luglio Cambi scriveva:

Non ho dimenticato di inviarti l'*Agathon*. Ho riscontrato che la traduzione era già invecchiata, o meglio, come sappiamo bene, non soddisfaceva più il traduttore. La sto rivedendo soprattutto sul piano di certi registri. Una buona metà la riceverai entro la fine del mese. [...]

Per il resto sono ancora risucchiato da Winckelmann, fra ricorrenze e presentazioni, come se il Settecento volesse attrarmi per affinità anagrafica. È per me solo in parte una battuta, perché nei ricorsi storici si è tentati di rifugiarsi nel passato per non guardare il presente, e che presente!²⁰

Il 2016 è l'anno dell'attentato terroristico a Bruxelles e della Brexit. Pochi giorni dopo un terremoto colpiva il centro Italia, distruggendo tra l'altro la Basilica di San Benedetto da Norcia. Da allora le cose, come sappiamo, non sono andate meglio. Ma Fabrizio lavorava di buona lena: «La revisione della traduzione, che sto facendo, è in funzione di una semplificazione soprattutto sintattica. Da un lato mi rendo sempre più conto dell'importanza del romanzo, dall'altro è innegabile lo scoglio della leggibilità»,²¹ scriveva inviandomi in agosto i libri I-IV.

Il suo piano era di consegnare entro la primavera del 2017 gli undici libri della prima edizione, a cui intendeva aggiungere in appendice «(dopo una cartella riassuntiva del contenuto dei libri 12-15 dell'edizione del 1794) il conclusivo libro XVI (sono una cinquantina di pagine) con il noto dialogo di Agatone con Archita». In dicembre mi inviò dunque i libri V-VII, nell'aprile del 2017 il libro VIII, in giugno i libri IX-XI, in novembre le note ai libri I-IV e nel giugno 2018 le note ai libri V-XI. Ripercorrendo le date mi rendo conto che questa rilettura gli richiese quasi due anni. Il che certo è dovuto al fatto che, per lui come per me, la pubblicazione della *Storia di Agatone* era comunque un lavoro del tempo libero, a cui doveva faticosamente ritagliare uno spazio fra numerosi altri impegni istituzionali.

A questo punto devo fare una confessione. Fino all'invio dei primi capitoli della traduzione di Cambi, non avevo mai letto una riga di Wieland. Non mi ero infatti mai occupato di Settecento, e anche oggi che spero di saperne un po' di più resto un neofita. Ma questa ignoranza allora fu utile a immedesimarmi in un lettore altrettanto poco preparato a leggere un testo del genere. In risposta a Fabrizio scrivevo:

Ho finito di leggere con molto gusto i primi tre libri dell'*Agathon*, che ti ringrazio ancora una volta di avermi inviato. Come romanzo, dal punto di vista dell'artigianato del genere, è tremendo: Wieland non ha palesemente idea di come si possa scrivere un romanzo moderno, sul modello di Richardson o Fielding, e nemmeno gli interessa farlo. Nessun realismo, lunghi monologhi saggistici alternati a dialoghi platonici, nessuna azione. Ma come opera di *Bildung* è davvero interessante, e anche da questi primi capitoli si capisce bene perché abbia avuto tanta influenza su

²⁰ FC a MS, 10.7.2026.

²¹ FC a MS, 3.8.2016.

²² *Ibid.*

Lessing, Goethe, Kant, ecc. È una specie di anello di congiunzione tra le *Etiopiche* e il *Wilhelm Meister*. L'interesse è tutto sull'evoluzione morale del personaggio: questa è una cosa molto tedesca, e per la sua totale *inattualità* mi affascina enormemente. La leggibilità non è certo quella di un romanzo moderno, ma non è neanche pessima. Dopo un po' si fa l'abitudine all'ambientazione astratta, alla mancanza di dettagli concreti, ai lunghi discorsi morali – e si comincia a sentire la *Spannung* su cui si regge il tutto: l'interesse per lo sviluppo di Agathon. La descrizione del sofista Ippia sembra quella di un odierno diplomato al Master in Business and Administration, e quando Agathon gli risponde che se il mondo vivesse secondo quei principi sarebbe un mondo di iene, si comincia ad aspettare quali alternative la storia possa proporre. Sono quindi curiosissimo di leggere il libro in cui entra in scena Danae, perché sono andato a vedermi una *Zusammenfassung* e so già che Agathon, dopo esserne stato sedotto, saprà – colpo di scena! – convertirla al platonismo.²³

Nel frattempo, per preparare il terreno a una ricezione dell'*Agathon* che andasse al di là dell'interesse – piuttosto ristretto – per la letteratura tedesca e per il romanzo di formazione, cercavo un modo per farlo accogliere nella discussione teorica sul romanzo come genere, che negli ultimi anni in Italia, grazie al lavoro di diversi studiosi e grazie anche all'attività del Seminario Internazionale sul Romanzo dell'Università di Trento,²⁴ è piuttosto vivace. Così contattai uno dei principali teorici europei del romanzo, Thomas Pavel, che avevo conosciuto proprio al SIR, e che nel suo bellissimo *Le vite del romanzo*²⁵ aveva tracciato una storia di questo genere letterario dalla traduzione cinquecentesca delle *Etiopiche* di Eliodoro al Novecento, soffermandosi in particolare sul Settecento di Richardson e Fielding, e includendo nel discorso anche diversi autori tedeschi, come Goethe, Kleist, Stifter, Keller e Fontane. Nel libro c'era un interessante accenno a Wieland: per questo gli chiesi di scrivere una nota, di poche pagine, sulla posizione dell'*Agathon* nella storia del romanzo. Con grande piacere di Fabrizio e mio, Pavel accettò, e ci mandò il testo alla fine del 2017.

5 LA REVISIONE

Ora mancavano solo alcuni passaggi, ma decisivi: la stesura dell'introduzione, su cui Fabrizio meditava da anni, e la revisione della traduzione, che doveva essere fatta da una persona che non fosse lui. Dal momento che la casa editrice non poteva permettersi di pagare un lettore che conoscesse il tedesco per un lavoro così lungo, era inevitabile che me ne occupassi io. Cominciai a lavorarci nell'estate del 2018, e il lavoro, già prevedibilmente gravoso, si rivelò presto ancora più difficile del previsto, non solo per la mole del testo. Fabrizio aveva fatto un lavoro straordinario, ma presto ci rendemmo conto entrambi che bisognava fare un passo ulteriore per avvicinare il testo al lettore contemporaneo: se si fosse annoiato con le prime cinquanta pagine non ci avrebbe dato una seconda chance. Nel febbraio del 2019 gli scrivevo:

²³ MS a FC, r8.1.2017.

²⁴ www.r.unitn.it/it/lett/sir/sir-la-storia

²⁵ THOMAS G. PAVEL, *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis, 2015.

Sto procedendo con la revisione dell'*Agatone*, ammirato dall'enorme lavoro che hai fatto. Ci sto mettendo parecchio, perché mi sono messo nel ruolo del lettore ingenuo, che non conosce il testo originale, e ogni volta che qualcosa non mi è del tutto chiaro nell'italiano, vado a vedere il tedesco. A volte non si può fare niente di meglio di quanto hai già fatto; altre volte provo a suggerire soluzioni alternative, semplificando, sciogliendo, cercando un termine più perspicuo, ecc. Pagina dopo pagina mi rendo conto sempre più di quanto il romanzo sia bello, tutto sommato per nulla noioso (basta entrare nel mondo di Wieland, nella sua lingua, nella sua ironia) e fondamentale per la storia del romanzo europeo.²⁶

Avevo stampato e rilegato in volume l'intera traduzione, e facevo le mie revisioni a matita, su carta. A guardare oggi quello scartafaccio vedo che c'è un intervento ad ogni riga, a volte anche due o tre. Cominciai a temere che Fabrizio potesse considerare il mio editing eccessivamente puntiglioso; avevo paura che potesse offendersi, lui che aveva tradotto Musil e Mann, a vedere la sua traduzione costellata di correzioni da parte di un giovane dilettante come me. Per questo gli chiesi un incontro, e nel febbraio del 2019 ci vedemmo a Roma, all'Istituto Italiano di Studi Germanici. Quando gli mostrai i primi capitoli, con i miei innumerevoli segni a matita, contro ogni aspettativa non se la prese affatto; anzi, condivise gran parte dei miei suggerimenti, e mi ringraziò calorosamente. Decidemmo quindi di procedere allo stesso modo con gli altri capitoli, ovvero con la stessa puntigliosità.

Per dare un'idea del tipo di lavoro che stavamo facendo sul testo riporto uno scambio della nostra corrispondenza. Il brano in questione, che si trova nel IV libro del romanzo, è quello in cui entra per la prima volta in scena la bella Danae, a cui il sofista Ippia fa visita mentre fa il bagno seminuda in casa sua in un caldo pomeriggio estivo: una scena squisitamente rococò, affascinante per gli arguti dialoghi e il sottile erotismo che la pervade. Scrivevo dunque a Cambi:

È da mezza giornata che mi scervello su un passaggio del libro IV, cap. 3. Devo smettere, passo la palla a te, che conosci molto meglio di me la letteratura settecentesca e i suoi vezzi. Si tratta di questo:

«Die Spiele, die Scherze und die Freuden, (wenn es uns erlaubt ist, die Sprache Homers zu gebrauchen, wo die gewöhnliche zu matt scheint), schlossen mit den lächelnden Stunden einen unauflöselichen Reihentanz um sie her, und Schwermut, Überdruß, und Langeweile waren mit allen andern Feinden der Ruhe und des Vergnügens aus diesem Wohnplatz der Freude verbannt».²⁷

Il senso è chiaro, ma non si capisce a cosa si riferisca la menzione della «Sprache Homers» nella parentesi. Dov'è, nel resto della frase, che Wieland usa «die Sprache Homers»? Quando parla di «lächelnden Stunden»? di «Reihentanz»? Dopo varie ricerche ritengo più probabile che la usi nell'espressione «die Scherze und die Freuden», che qui vengono personificati, come d'uso nella lingua della mitologia antica. [...]

²⁶ FC a MS, 4.2.2019.

²⁷ Questa la traduzione di Cambi: «I giochi, gli scherzi e i divertimenti – se ci è permesso di fare ricorso alla lingua di Omero in quanto quella usuale appare troppo debole – formavano intorno a lei nelle ore di svago una ridda incessante e la malinconia, il tedio e la noia erano banditi da quel luogo di letizia così come i nemici del riposo e del piacere».

Non so se questa è la pista giusta. Se lo è, forse merita un approfondimento e una nota. In ogni caso bisognerà modificare la traduzione, perché così com'è lascia sospeso il riferimento alla «lingua di Omero», disorientando il lettore. Le possibilità sono due: modificare la frase introducendo da qualche parte un'espressione che appaia «omerica» (anche se non è facile rendere omerici «die Scherze und die Freuden»; forse piuttosto le «ridenti ore», allora), oppure togliere tutta la parentesi col riferimento alla lingua omerica.

Tu che ne pensi? Scusa se ti secco con queste minuzie!²⁸

La sua risposta – una piccola lezione di cultura letteraria settecentesca – dà la misura di quanto fosse addentro a queste questioni:

Ricordo bene il punto e di averlo lasciato in sospeso. [...] Penso anch'io che il riferimento alla «lingua di Omero» si riferisca in particolare a «Scherze und die Freuden».

Pur in tutt'altro contesto, Omero compare nel cap. 7 del primo libro quando Ippia chiede ad Agatone: «Kannst du den Homer lesen?» [Sai leggere Omero?] e questi risponde: «Ich kann lesen; und ich meine, dass ich den Homer empfinden könne» [So leggere; e posso dire di saper sentire Omero]. Tutta l'opera wielandiana del resto è percorsa dalla ricezione omerica, sia per il genere epico sia per la già consolidata lettura (dell'*Odissea*) in chiave «romantica» e per la lingua considerata mossa, dinamica e «creativa». Di qui anche tutto l'interesse critico di Wieland per le traduzioni di Omero, in particolare per quella di Voss del 1781. Ritornando all'inciso fra parentesi, è sottolineata non a caso la contrapposizione fra la «Sprache Homers» e una lingua comune troppo fiacca, «wo die gewöhnliche zu matt scheint». È plausibile l'interpretazione della personificazione mitologica di «Scherze und Freuden» anche perché semanticamente non si capisce che cosa ci sia di specificatamente omerico, tenuto conto che, come hai accertato, sono termini non presenti nell'opera omerica. La «Freude» è presente nella famosa descrizione dello scudo di Achille (*Iliade*, Libro XVIII) e la cosa singolare è che nella contaminatio *Lo scudo di Eracle*, attribuita a Esiodo, compaiono «Freude und Fröhlichkeit, Tanz und muntere Scherze». Resta comunque una questione al momento non risolta. In ogni caso una nota sarà necessaria.

Traduce Arcontini: «I giuochi, gli scherzi, i solazzi (se ci è permesso d'usare del *linguaggio d'Omero* allor che il comune riesce troppo fiacco) formavano intorno ad essa insieme con le ore festevoli incessanti danze».²⁹

Il 2019 e il 2020 trascorsero dunque così: io procedevo nella revisione libro dopo libro e inviavo a Cambi le fotocopie delle pagine riviste; Fabrizio passava al vaglio le revisioni e riportava su file word le sue soluzioni definitive. Alla fine del 2020 eravamo circa a metà dell'opera: la mia revisione era arrivata alla fine del V libro, e Cambi aveva licenziato la versione rivista della traduzione fino all'inizio del IV libro. In novembre mi scriveva:

A questo proposito, recependo la tua capillare e accurata revisione della mia versione che ne risulta in più casi emendata, fluida, scorrevole e meglio fruibile, ti proporrei di dividerne la paternità riportando nel

²⁸ MS a FC, 17.6.2020.

²⁹ FC a MS, 18.6.2020, corsivo di FC.

frontespizio i nostri due nomi. Io manterrei da solo la curatela. Intanto sto procedendo con le correzioni e integrazioni.³⁰

La sua generosa proposta di firmare insieme la traduzione da una parte mi lusingava, dall'altra mi metteva profondamente in imbarazzo: un conto era fare da revisore per la *sua* traduzione, un altro era dividerne alla pari l'autorialità. Cambi aveva una sua idea di come tradurre la *Storia di Agatone* e strategie traduttive che ha applicato coerentemente, e che nella mia revisione ho in genere riconosciuto e cercato di rispettare; ma se io avessi iniziato a tradurre l'*Agathon* da zero, avrei, com'è naturale, fatto scelte diverse, optato per altre strategie traduttive. Non sapevo cosa rispondere, e lì per lì non risposi. Pensavo di avere tempo. Il lavoro, negli ultimi due anni, era avanzato lentamente, perché la vita di tutti i giorni reclamava la nostra attenzione: altri libri da pubblicare, lezioni da tenere, convegni, un nuovo incarico accademico, un matrimonio, l'acquisto di una casa, una gravidanza, e anche qualche imprevisto: un incidente in bicicletta, un'operazione chirurgica, e poi il Covid19, con tutte le conseguenze che conosciamo, e infine le prime avvisaglie di quella malattia che, manifestatasi nel luglio 2020, avrebbe portato Cambi alla morte in meno di un anno. L'ultima mail che ci scambiammo sull'*Agatone* è del gennaio 2021:

Mi preoccupa piuttosto Wieland per difficoltà opposte: l'imminente crescita lietissima della tua famiglia e la mia situazione fisica per niente rosea. Vorrei finire entro l'inizio dell'estate anche per ragioni psicologiche. Speriamo veramente di riuscirci.³¹

Non ci siamo riusciti. Fabrizio è morto il 14 aprile 2021. Meno di una settimana dopo, il 20 aprile, è nata mia figlia.

6 UN'EREDITÀ

Di fronte all'improvvisa morte di Cambi non sapevo come reagire. Ho scritto alla moglie Marinella per farle le mie condoglianze, e per dirle che avrei fatto il possibile per portare a termine il lavoro iniziato insieme. Ma come? Qual è lo stato del materiale?

Poco prima del nostro incontro del 2019, Cambi mi aveva inviato la sua introduzione, un testo molto bello, ampio e – benché ancora inedito – l'unico suo saggio dedicato a Wieland. Mancava un paragrafo conclusivo, e più tardi mi scrisse di volerla rivedere per aggiungere qualche riga su Arno Schmidt, che in pieno Novecento aveva provato a far risalire le quotazioni di Wieland,³² e anche «un breve bilancio complessivo del superamento del platonismo nel percorso politico wielandiano».³³ Ad essa aveva aggiunto una *Nota del traduttore*, in cui accennava al precedente lavoro di Arcotini, e

³⁰ FC a MS, 18.11.2020.

³¹ FC a MS, 27.1.2021.

³² FC a MS, 15.6.2020.

³³ FC a MS, 5.9.2020.

inoltre la traduzione del discorso di Goethe *In fraterno ricordo di Wieland*, che ritenevamo ancora inedito in italiano.³⁴

Solo un anno dopo, poi, quando sia l'Università di Trento sia l'Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma hanno intitolato un'aula a Fabrizio in occasione del primo anniversario della morte, Marinella Cambi ha trovato la forza di cercare nel computer del marito le ultime versioni dei file dedicati al progetto *Agatone*. Abbiamo così scoperto che Fabrizio aveva tradotto anche altri brani, che, inclusi in un'appendice, dovevano arricchire la prima edizione del 1766/67 con integrazioni tratte dalle successive del 1773 e del 1794, in particolare un lungo dialogo fra Agatone e il suo mefistofelico tentatore Ippia.

Allo stato attuale l'indice del volume si presenta dunque così:

L'Agatone di Wieland nella storia del romanzo, di *Thomas G. Pavel*
 Introduzione, di *Fabrizio Cambi*
 Nota alla traduzione, di *Fabrizio Cambi*
 Nota alla presente edizione, di *Michele Sisto*

Storia di Agatone (1766/67)
 Storia di Agatone (1773): Sulla parte storica dell'*Agatone*
 Storia di Agatone (1794): libro XII, 10-11 [dialogo tra Agatone e Ippia]
 Storia di Agatone (1794): libro XIV, 2-3 [dialogo tra Agatone e Archita]

In fraterno ricordo di Wieland, di *Johann Wolfgang Goethe*
 Note al testo, di *Fabrizio Cambi*

Cosa resta da fare? Bisogna completare la revisione dei libri VI-XI e delle due appendici; scrivere una nota al testo che racconti – come sto facendo in queste pagine – la storia della traduzione e renda conto del lavoro di Cambi e dei miei successivi interventi; preparare i testi di introduzione alle appendici del 1773 e del 1794; e rivedere ancora una volta il tutto. D'altra parte è ormai chiaro che senza Fabrizio il progetto “Wilhelm Meister & Co.” è troppo gravoso per le mie sole spalle, e non so se e come sarà possibile realizzarlo. Mi sono impegnato però, anche in memoria dell'amico scomparso, a portare a compimento almeno la pubblicazione della *Storia di Agatone*.

Nel settembre 2022 ho presentato il progetto e il lavoro svolto fin qui a un convegno sulle traduzioni delle opere di Wieland che si è tenuto a Weimar, e a cui avrebbe dovuto partecipare anche Fabrizio.³⁵ Nel semestre estivo del 2022/23 ho dedicato l'intero corso magistrale di Letteratura tedesca del primo anno – 60 ore – alla *Storia di Agatone*, e con mia grande sorpresa gli studenti hanno reagito con autentico entusiasmo: il romanzo, che abbiamo letto in tedesco ma guardando anche alle traduzioni di Arcontini e di Cambi, è apparso loro vivissimo, attuale e coinvolgente. Hanno seguito le vicende di Agatone con grande partecipazione emotiva, quasi con trepidazione, come se stessero assistendo alla più recente serie di Netflix. E si sono talmente appassionati alla “virtù”, che nel romanzo è intesa come fedeltà a principi ideali e

³⁴ Poi scoprimmo che era stato già tradotto qualche anno prima: JOHANN WOLFGANG GOETHE, *In fraterno ricordo di Wieland*, in CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Musarion ovvero La filosofia delle Grazie*, a cura di RENATO PETTOELLO, Brescia, Morcelliana, 2012, pp. 109-136.

³⁵ MICHELE SISTO, *Fabrizio Cambi und Wielands Agathon. Geschichte einer Übersetzung*, in *Weltliteratur um 1800: Wieland in Übersetzungen*, Akten der Tagung in Weimar 15.-17. September 2022, Weimar, Winter, in corso di pubblicazione.

contrapposta dialetticamente al conformarsi cinico alle usanze del mondo, da fondare su WhatsApp un “Club della virtù”.

7 «LA SPERANZA DI TEMPI MIGLIORI, CIOÈ DI UOMINI MIGLIORI»

Questo fa sperare che Cambi avesse ragione non solo nel ritenere che la *Storia di Agatone* potesse trovare oggi lettori interessati, ma anche nel riconoscerne la vitalità nel suo valore politico. Non è, credo, un caso se Cambi, tra i più attivi negli anni '80 nel far conoscere in Italia la letteratura della Germania comunista, dopo la caduta del muro e la fine dell'Unione Sovietica ha cominciato a interessarsi a un autore come Wieland. Nella crisi sempre più grave di ogni forma di organizzazione partitica si trattava di un *reculer pour mieux sauter* non molto diverso da quello dello stesso Wieland, che per la Germania del suo tempo non auspicava né una replica della Rivoluzione francese né tantomeno la permanenza dell'*ancien régime*. Che fare, allora? L'ultimo capitolo dell'*Introduzione* di Cambi alla *Storia di Agatone* è significativamente intitolato “L'impegno politico fra *Schwärmer*, rassegnazione e orizzonti utopici”. Ne riporto qui per intero il finale, le parole con cui il traduttore si congeda dai lettori e con cui, parlando di Wieland, mi pare parli anche un po' di sé:

Ma l'attenzione critica per gli eventi storici e politici contemporanei non viene meno, anzi diviene più incisiva e approfondita come attestano i suoi contributi, da cronista e redattore, sul «Teutscher Merkur», la rivista da lui fondata nel 1773 e diretta fino al 1795, l'impegnativo saggio *Über Krieg und Frieden* (Sulla guerra e la pace, 1794) con una coraggiosa presa di posizione sulla democrazia in Francia, i cinque dialoghi *Göttersprache* (Dialoghi degli dei, 1790-1793) sulla rivoluzione francese, il giudizio poco favorevole su Napoleone dopo averlo incontrato su suo invito nel 1808. Nei primi anni Novanta è sorprendente la giustificazione, se non l'accettazione, della causa giacobina formulata in una nota lettera del 22 luglio 1792 a Carl Leonhard Reinhold: «Per quanto a ragione ci sia molto da dire sui giacobini, non posso trattenermi dall'appoggiare dentro di me la loro causa nel suo complesso, perché alla fin fine la repressione significherebbe irrefutabilmente la morte dell'uguaglianza e della libertà e se da ultimo la Francia dovesse essere monarchia o repubblica è decisamente meglio che soccomba un re piuttosto che vada in rovina il popolo intero».

Wieland, che a differenza di molti poeti e letterati tedeschi fra i quali Goethe e Schiller tollerava anche le degenerazioni della rivoluzione pur di salvarne lo spirito e le istanze democratiche, lavorava intanto alla terza e definitiva edizione dell'*Agatone*. Può apparire singolare che rispetto alla registrazione cronachistica dei fatti storici e alla loro lettura e interpretazione critiche il romanzo nell'epilogo delinea a Taranto una società utopica dove Agatone decide di stabilirsi per sempre. L'alternativa alla democrazia ateniese e al dispotismo siracusano è la repubblica tarantina retta dal saggio Archita, «l'anima dello stato e il padre della patria» che applica il principio secondo cui i cittadini devono essere governati «più dal potere dei buoni costumi che dal rispetto dovuto alle leggi». A sanare la frattura fra l'ideale e il reale e a definire il rapporto fra il soggetto, la società e il suo governo è ancora una volta il principio etico condiviso con i membri della comunità secondo il quale «il vero illuminismo ai fini di

*un miglioramento morale è l'unica cosa su cui si fonda la speranza di tempi migliori, cioè di uomini migliori».*³⁶

Quest'ultima citazione si riferisce ad Agatone, che – nell'edizione definitiva del 1794 – ha appunto imparato «dass wahre Aufklärung zu moralischer Besserung das Einzige ist, worauf sich die Hoffnung besserer Zeiten, das ist, besserer Menschen, gründet»³⁷. In Germania è una frase che si trova comunemente nei libri di scuola, un po' come nei nostri la «social catena» leopardiana. Ma qui da noi – dove credo venga tradotta per la prima volta – l'equivalenza fra «tempi migliori» e «uomini migliori» non è cosa scontata e, anzi, dà all'umanesimo integrale di Wieland l'attualità dell'inattuale, di ciò che si oppone allo *Zeitgeist*. Prima delle forme di governo (democrazia, monarchia, oligarchia) e prima del rispetto delle leggi (che non sempre sono buone), ci dice Wieland, ciò che tiene insieme una comunità è l'etica di ciascuno dei suoi membri: per questo bisogna illuministicamente lavorare al «miglioramento morale» dell'individuo; a questo servono, ancora oggi, libri come la *Storia di Agatone*; a questo serve il *Bildungsroman*.

Credo che Cambi pensasse a qualcosa del genere mentre lavorava, giorno dopo giorno, alla traduzione del romanzo di Wieland. Certo, è un programma per «tempi bui», le *finsteren Zeiten* di Brecht, ma è anche il programma del classicismo di Weimar, da cui nacquero le *Lettere sull'educazione estetica dell'umanità* di Schiller e il *Wilhelm Meister* di Goethe. Oggi ne conosciamo bene i limiti, ma anche la sotterranea, perdurante efficacia.

³⁶ FABRIZIO CAMBI, *Introduzione alla Storia di Agatone*, 2019, inedito; i corsivi sono di Wieland.

³⁷ CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Geschichte des Agathon*, hrsg. von KLAUS MANGER, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag, 2010, p. 774.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CAMBI, FABRIZIO, *Un viaggio sull'Ippogrifo*, in «L'Indice dei libri del mese», 2 (1994), p. 12.
- ID. (Hg.), *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Würzburg, Königshausen und Neumann 2008.
- ID., *Introduzione alla Storia di Agatone*, 2019, inedito.
- CAMBI, FABRIZIO, ANNA CHIARLONI, MATTEO GALLI, MAGDA MARTINI, e MICHELE SISTO, *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, a cura di MICHELE SISTO, Milano, Libri Scheiwiller 2009.
- CASES, CESARE, *Saggi e note di letteratura tedesca*, prefazione di Fabrizio Cambi, Trento, Università di Trento 2002.
- FAMBRINI, ALESSANDRO, FULVIO FERRARI, e MICHELE SISTO (a cura di), *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, Trento, Università di Trento 2017.
- PAVEL, THOMAS G., *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano, Mimesis 2015.
- SCHNITZLER, ARTHUR, *Fink e Fliederbusch*, a cura di FABRIZIO CAMBI, Asti, Analogon 2016.
- WIELAND, CHRISTOPH MARTIN, *Istoria di Agatone*, trasportata dal tedesco nell'idioma italiano da M.A. [= MICHELANGELO ARCONTINI], Brescia, Tipografia Dipartimentale, 1802.
- ID., *Geschichte des Agathon*, herausgegeben von KLAUS MANGER, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag 2010.
- ID., *Musarion ovvero La filosofia delle Grazie*, a cura di RENATO PETTOELLO, Brescia, Morcelliana 2012.



PAROLE CHIAVE

Letteratura tedesca; Fabrizio Cambi; Christoph Martin Wieland; Traduzione; Utopia



NOTIZIE DELL'AUTORE

Michele Sisto insegna letteratura tedesca all'Università Gabriele d'Annunzio di Chieti-Pescara. Coordina il gruppo di ricerca *LTit - Letteratura tradotta in Italia* (www.ltit.it) e la collana omonima (Quodlibet). Ha fondato il blog www.germanistica.net e «ri.tra | rivista di traduzione: teorie pratiche storie». Tra le sue pubblicazioni: *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet 2019.

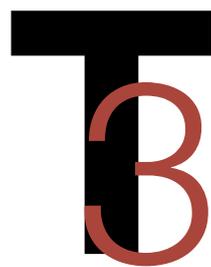
COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MICHELE SISTO, «*La speranza di tempi migliori, cioè di uomini migliori*». *Fabrizio Cambi e la Storia di Agatone di Christoph Martin Wieland. Un ricordo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



Saggi



GLI EMOTIVE SCRIPTS COME STRUMENTO FILOLOGICO SUI RAPPORTI GENETICI TRA *ROMAN DE HORN*, *KING HORNE* E *HORN CHILDE*

PIERANDREA GOTTARDI – *Università di Trento*

Il *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe* sono tre versioni del medesimo nucleo narrativo ed è ancora aperta la questione dei loro rapporti genealogici. L'inizio della storia d'amore fra l'eroe e la principessa mostra differenze significative, in particolare concernenti il comportamento degli attori. Tali alterazioni possono essere indicative di rapporti derivativi per il loro nesso con la struttura dell'intero episodio. Per indagarle, si adotta il quadro teorico dei recenti studi anglosassoni sull'emotività finzionale. Grazie ad esso, l'analisi comparativa svela una progressiva perdita nella complessità emotiva passando dalla versione anglonormanna alle due in inglese medio. Tale riduzione appare motivata dalla co-occorrente eliminazione di un sottotesto dell'episodio legato alla cultura e società cortese. Di conseguenza, il *Roman de Horn* risulta essere l'unica versione che conserva una ragione socioculturale strutturale per i comportamenti dispiegati. Pertanto, si definiscono dei chiari rapporti genetici tra le versioni, identificando con maggior sicurezza la versione anglonormanna come una fonte di *King Horn* e *Horn Childe*.

The *Roman de Horn*, *King Horn*, and *Horn Childe* offer three different versions of the same narrative bulk. Still today, the genetic relationship among these versions is unclear. Among them, we find many differences in the beginning of the love story between the protagonist and the princess he will eventually marry. Some interesting changes involve the behaviour of the characters. These changes are strongly tied to the structure of the episode, so they can offer new arguments about the relationship among the three versions. To investigate them, the author adopts the theoretical framework of History of Emotions. A comparative analysis of the three versions shows a progressive loss of emotive complexity from the Anglo-Norman version to the Middle English ones. The reason for that loss is the gradual disappearance of their cultural background. Thus, the *Roman de Horn* is proven to be the only version retaining coherent structural and behavioural explanations. As a result, the article provides new evidence that the French version may be considered as a source of *King Horn* and *Horn Childe*.

I INTRODUZIONE

Sono tre i romanzi in versi che, fra i secc. XII-XIV, ci tramandano la vicenda del giovane Horn del Suddene.¹ Il primo di questi è il *Roman de Horn*, circa 5200 alessandrini in francese insulare, testimoniato da tre codici lacunosi (i mss. Londra, British Library, Harley 527, prima metà del sec. XIII; Ox-

¹ Non saranno qui considerati il romanzo francese in prosa *Ponthus et Sidoine* (fine sec. XIV – prima metà sec. XV) e le sue diverse traduzioni in altri volgari lungo l'arco del sec. XV. La seriorità di questa versione in prosa è assodata, così come i legami derivativi dai romanzi in versi su Horn; su questo, si vedano l'edizione curata da De Crécy, il suo contributo sui rapporti con il *Roman de Horn* e la voce da lei realizzata per il *Dictionnaire des lettres françaises*: MARIE-CLAUDE DE CRÉCY, *Ponthus et Sidoine*, in *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, sous la dir. de GENEVIÈVE HASENOHR et MICHEL ZINK, Paris, Fayard 1992, pp. 1202-1203; EAD., *Comparaison entre le Roman de Horn et Ponthus et Sidoine*, in *La Grande Bretagne et la France. Relations culturelles et littéraires au Moyen Âge: III Tagung auf dem Mont Saint-Michel (Mont Saint-Michel, 31 octobre-1^{er} novembre 1995)*, Greifswald, Reineke, 1996, pp. 45-68; *Le roman de Ponthus et Sidoine*, éd. par MARIE-CLAUDE DE CRÉCY, Genève, Droz, 1997.

Ringrazio di cuore Sif Ríkharrðsdóttir che ha offerto lo spunto iniziale per questa indagine, Fulvio Ferrari per il supporto e le correzioni generali, Federico Saviotti e Marco Francescon per i consigli sul versante romanzo.

ford, Bodleian Library, Douce 132, metà sec. XIII; Cambridge, University Library, Ff. 6.17, inizio sec. XIV) e due frammenti (Cambridge, University Library, Add. 4407, fine sec. XIII e Add. 4470, inizio sec. XIV); la stesura² di quest'opera si colloca sul limitare del terzo quarto del sec. XII,³ per mano di un non meglio identificato *mestre Thomas*.⁴ Il secondo è *King Horn, romance* in inglese medio di 1560 versi disposti in distici rimati, tradito da tre manoscritti (Oxford, Bodleian Library, Laud Misc. 108, inizio sec. XIV; Londra, British Library, Harley 2253, tra 1330 e 1340; Cambridge, University Library, Gg. 4.27.2, prima metà del sec. XIV):⁵ queste tre testimonianze sono integre e, diversamente dai testimoni del *Roman de Horn*, offrono anche numerosis-

² Nel caso delle tre versioni della storia di Horn, è importante distinguere processo di stesura, necessariamente scritto, e processo di composizione, che può anche essere orale. Con composizione si indicherà qui la definizione del testo sul piano innanzitutto narrativo e in second'ordine anche formale, trascurando per quest'ultimo caso possibili alterazioni avvenute durante la messa per iscritto; il prodotto di questo processo sarà indicato in tutto l'articolo come versione. Con stesura si indicherà il processo di trascrizione della versione, processo che può aver comportato, come si è detto, alterazioni alla veste formale (date dal cambio di *medium*); il risultato di questa seconda attività sarà qui indicato come testo o opera. Parlando di datazione delle versioni, soprattutto per *King Horn*, gli studi hanno in più occasioni distinto la messa per iscritto dalla composizione, antedatando di parecchio quest'ultima, come sarà mostrato a breve.

³ La datazione è su basi indiziarie testuali e contestuali: mentre il *curt mantel* di v. 450 fa riferimento a un tipo di vestiario di moda sotto il regno di Enrico II e ancora in uso alla fine del sec. XII, il destinatario ideale dell'opera potrebbe coincidere con l'assemblea altolocata riunitasi a festeggiare il Natale e il Capodanno alla corte di Richard FitzGilbert of Clare fra 1171 e 1172; su queste speculazioni, convincenti nell'insieme, si vedano MILDRED K. POPE (ed.), *The Romance of Horn*, vol. 2, Oxford, Blackwell, 1956, pp. 123-124; MARY D. LEGGE, *Anglo-Norman Literature and Its Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 99; ROSALIND WADSWORTH, *Historical Romance in England. Studies in Anglo-Norman and Middle English Romance*, tesi di dottorato non pubblicata, University of York, 1972, pp. 141-149; JUDITH WEISS, *Thomas and the Earl: Literary and Historical Contexts for the Romance of Horn*, in *Tradition and Transformation in Medieval Romance*, ed. by ROSALIND FIELD, Cambridge, D. S. Brewer, 1999, p. 3.

⁴ Sull'identità di Thomas e i suoi contemporanei omonimi autori del *Tristan* e del *Roman de toute chevalerie*, si vedano in particolare JARL W. SÖDERHJELM, *Sur l'identité du Thomas auteur de Tristan et du Thomas auteur de Horn*, in «Romania», XV (1886), pp. 575-596 e M. K. POPE (ed.), *The Romance of Horn*, cit., vol. 2, pp. 1-3.

⁵ Considerata la ricchezza di varianti anche significative fra i testimoni di *King Horn*, si citerà in più occasioni distinguendo le rispettive lezioni; a tal fine, si farà riferimento al ms. Gg.4.27.2 come *C* (Cambridge), al ms. Laud Misc. 108 come *O* (Oxford), e al ms. Harley 2253 come *L* (Londra), seguendo la tradizione degli studi ecdotici sull'opera. La lettera sarà preposta all'indicazione dei versi citati; nelle citazioni fuori testo, la lezione di riferimento, priva dunque di indicazione del testimone, sarà sempre quella di *C*.

sime varianti; l'opera è databile verso la seconda metà del sec. XIII.⁶ Il terzo romanzo, ancora in inglese medio, è *Horn Childe and Maiden Rinnild* (da qui in avanti *Horn Childe*), testimoniato in *codex unicus* (Edimburgo, National Library of Scotland, 19.2.1, meglio noto come ms. Auchinleck, la cui stesura avvenne tra 1331 e 1340), ma con una importante lacuna meccanica tra i vv. 783 e 784 e mutilo della sua parte finale; i 1136 versi a noi giunti sono disposti secondo i moduli della *tail-rhyme stanza*, ossia in strofe di quattro distici caudati dove i primi due versi di ogni terzina rimano tra loro e così le quattro code di ogni strofa. L'opera è datata al ventennio 1320-1340.⁷

Il fatto che le tre opere abbiano ciascuna una data di stesura abbastanza precisa da offrire una chiara cronologia (*Roman de Horn* > *King Horn* > *Horn Childe*) non ha risparmiato la critica dal porsi il problema delle relazioni genetiche tra queste opere, se e in che misura ciascuna opera sia considerata un ipotesto delle altre e quanto ciascuna sia prossima o meno a una possibile fonte comune; nei fatti, una faccenda tutt'ora irrisolta. Le tre versioni presentano sia una stretta contiguità, essendo il nucleo narrativo sostanzialmente identico, sia significativi elementi discordanti: ciò fa sì che la questione dei rapporti di reciproca influenza e possibile derivazione debba giustamente porsi. Inoltre, il caso delle versioni di Horn non è unico nel panorama insulare del periodo, dove altri testi sono tramandati in una o più versioni sia francesi che inglesi (come le versioni di *Havelok the Dane*, oppure quelle di *Bevis of Hampton* o *Guy of Warwick*).⁸ D'altro canto, nonostante i contributi più

⁶ Per quanto ancor oggi riproposta in più sedi (ma mai argomentata), non è più ricevibile la datazione al 1225, nata da una svista di Wells nel riportare gli argomenti, ormai frusti, di Wissman. Questi, sulla base di una collocazione cronologica del metro dell'opera (oggi non più seguita) e di una datazione precoce di *C* alla metà del sec. XIII, fissava un *terminus post quem* agli inizi del secondo quarto del sec. XIII; si vedano THEODOR WISSMANN, *King Horn: Untersuchungen zur mittlenglischen Sprach- und Literaturgeschichte*, Strassburg, Trübner, 1876, pp. 3, 58; JOHN E. WELLS (ed.), *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1400*, New Haven, The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1916, p. 8. Su una datazione dell'opera nella seconda metà del sec. XIII concordano gli spunti linguistici di McKnight per *C* (che evidenziano tratti duecenteschi, pur essendo il codice più tardo) e le considerazioni contestuali di Allen, la quale pone *King Horn* in relazione con la rivolta baronale guidata da Simon de Montfort negli anni 1260-1265; si vedano *King Horn. Floris and Blanchefleur. The Assumption of Our Lady, first edited in 1866 by Rev. J. Rawson Lumby*, ed. by GEORGE H. MCKNIGHT, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1901, pp. xx-xxi; ROSAMUND S. ALLEN, *The Date and Provenance of King Horn. Some Interim Reassessments*, in *Medieval English Studies Presented to George Kane*, ed. by EDWARD D. KENNEDY, RONALD A. WALDRON, JOSEPH S. WITTIG, Wolfeboro (NH), D. S. Brewer, 1988, pp. 99-125.

⁷ La datazione del ms. Auchinleck offre un solido *terminus ante quem* al 1340 (*Horn Childe* sembra essere stato uno degli ultimi testi a essere trascritti), mentre i travasi di materiale da *Havelok the Dane* (datato da Smithers agli anni 1295-1310) verso *Horn Childe* impongono un termine *post quem* agli inizi del Trecento; concordano con il periodo delineato le considerazioni contestuali di Matthew Holford sulle possibili eco degli scontri, protrattisi fino al 1322, tra le forze inglesi di Edoardo I ed Edoardo II e le armate scozzesi guidate da William Wallace e Robert Bruce. Per la datazione del ms. Auchinleck, si veda DAVID BURNLEY, ALISON WIGGINS (eds.), *The Auchinleck Manuscript*, National Library of Scotland, 5 luglio 2003, <https://auchinleck.nls.uk/physical.html> (consultato il 18 dicembre 2023). Per la datazione di *Havelok the Dane*, si veda *Havelok*, ed. by GEOFFREY V. SMITHERS Oxford, Clarendon Press, 1987, pp. lxiv-lxv. Per gli indizi contestuali, si veda MATTHEW L. HOLFORD, *History and Politics in Horn Child and Maiden Rinnild*, in «The Review of English Studies», 57 (2006), pp. 149-168.

⁸ Uno studio esemplare nel dare conto di questo dialogo letterario tra francese insulare e inglese medio è di SUSAN CRANE, *Insular Romance. Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, Berkeley, University of California Press, 1986. Da ricordare inoltre il conciso resoconto di Iser nella collana *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*: WOLFGANG ISER, *Mittelenglische Literatur und romanische Tradition*, in *Generalites*, éd. par MAURICE DELBUILLE, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* 1, Heidelberg, C. Winter, 1972, pp. 304-332.

recenti tendano a far coincidere ordine di stesura e ordine genealogico,⁹ permane un'ombra di dubbio (come si vedrà subito) sulla tesi che vorrebbe la versione francese capostipite della tradizione. Dal momento che stabilire una successione tra le versioni richiede il confronto fra le opere e, viceversa, un raffronto impone un ordine (tendenzialmente cronologico) nel quale si prendano in considerazione i testi, gli studiosi hanno adottato di volta in volta una soluzione verosimile, da cui l'uso di seguire la data di stesura delle versioni. Una scelta di necessità, euristica e relegata al plausibile: l'obiettivo di questo piccolo contributo è fornire alcuni solidi argomenti che suggeriscano una soluzione scientificamente persuasiva alla questione.

Di primo acchito la coincidenza tra ordine di stesura delle tre versioni e ordine di filiazione parrebbe quanto di più logico e semplice, ma gli studi del secolo scorso si sono mostrati esitanti di fronte ad alcune peculiarità nel trattamento degli ipotesti che le tre versioni dispiegherebbero seguendo tale assetto. Infatti, considerare *King Horn* una riformulazione *abrégée* del *Roman de Horn* obbliga a dare ragione di una elisione di dettagli ed episodi così ampia da non poter essere facilmente dismessa come accidentale e della quale, al contempo, appare difficile trovare ragioni adeguate (in breve, una soluzione poco plausibile), di contro alla maggior facilità di considerare il testo francese come l'esito di una farcitura della versione inglese, con l'aggiunta di componenti seriori tratte dalla tradizione cortese. Questo porterebbe a rigettare una filiazione diretta, ossia che *King Horn* sia una traduzione orizzontale della versione anglonormanna.¹⁰ Inoltre, la possibilità di una relazione inversa (*Roman de Horn* come rielaborazione e ampliamento di *King Horn*) non è un'ipotesi peregrina, anche se vi si opporrebbero i legami narrativi patenti e le tracce di convivenza con il francese presenti nei tre testimoni¹¹ (indici di un legame percepito, in ricezione, con la tradizione letteraria anglonormanna e il suo pubblico) che sembrano supportare la tesi di una conoscenza del testo anglonormanno da parte dell'autore di *King Horn*. Tuttavia, occorre anche tener conto che un caso vicino come quello di *Havelok the Dane* mostra una maggior lunghezza della versione inglese rispetto ai precedenti francesi,¹² così che il possibile scorciamiento non è schedabile come un uso del tempo nell'adattare un'opera da un volgare all'altro. Allo stesso modo, è notevole che la terza versione presenti una patina cortese molto più marcata della seconda,

⁹ Penso in particolare al contributo appena citato di Crane, oppure a JUDITH WEISS, *The Birth of Romance. An Anthology: Four Twelfth-Century Anglo-Norman Romances*, London, Dent, 1992, p. 5

¹⁰ A questo proposito rimando a W. ISER, *Mittelenglische Literatur und romanische Tradition*, cit., pp. 312-313.

¹¹ In *C*, il titolo del testo inglese sull'Assunzione che segue immediatamente *King Horn* è francese (*Assumpcion de nostre dame*); inoltre *Horn* è preceduto dalla versione in inglese medio di *Floire et Blancheflor*, un altro caso di riproposizione dello stesso materiale sia in inglese, sia in francese. In *O*, oltre al fatto che *Horn* è preceduto da *Havelok the Dane*, per cui si possono ripetere le considerazioni appena fatte per la vicinanza al *Floire* inglese, sono presenti lungo il codice annotazioni in anglonormanno, così che è possibile pensare a lettori francofoni del manoscritto, e Guddat-Figge sostiene che la trascrizione delle opere sia avvenuta secondo usi ortografici anglonormanni: si veda GISELA GUDDAT-FIGGE, *Catalogue of Manuscripts Containing Middle English Romances*, München, Fink, 1976, p. 283. Infine, *L* è un caso esemplare di convivenza di testi in latino, francese e inglese, con perfino alcuni *pastiche* come il trilingue *Dum ludis floribus*, mostrando dunque un copista di notevole cultura.

¹² Guardando alle versioni in francese insulare, il brano della *Estoire des Engleis* di Geoffrey Gaimar, dove per la prima volta è narrata la vicenda, occupa i vv. 39-816, mentre il *Lai d'Haveloc* consta di 1105 *octosyllabes*. Rispetto a queste, la versione in inglese medio, con 3001 versi, è tre volte più lunga.

così che *Horn Childe*, al netto di un inserto proemiale a lui proprio,¹³ è stato normalmente accostato prima e più strettamente al *Roman de Horn* che non a *King Horn*.¹⁴ In altre parole, *King Horn* risulterebbe un'emersione con un maggior grado di autonomia ed eterogeneità rispetto agli altri due testi, nonostante la sua posizione cronologicamente mediana; la sua composizione potrebbe dunque essere antedatata di molto rispetto alla stesura, che diverrebbe la messa per iscritto di una eredità testuale più antica di *Roman de Horn* e *Horn Childe*, o potrebbe comunque esserne una più fedele rielaborazione.

Il nodo delle relazioni genetiche tra le versioni si aggroviglia in particolare attorno alla possibilità di un *Ur-Horn* insulare, un canovaccio orale precedente alle versioni che conosciamo.¹⁵ Gli indizi che puntano decisamente verso una sua esistenza sono i nomi scandinavi dei protagonisti, i giochi linguistici su *Horn*, 'corno', l'ambientazione chiaramente inglese e la sovrainpressione, nelle prime due versioni, di modelli letterari della tradizione francese su realtà riconducibili al vissuto locale, come si evince dalla scena del *Roman de Horn* in cui i saraceni, durante il fallimentare tentativo di conquista del regno d'Irlanda, nella loro ritirata erigono uno *shield-wall* (vv. 3446-3449). Se dunque, come parrebbe, è esistito un *Ur-Horn*, ci si può domandare: A) se la tradizione che ha portato alla creazione delle tre versioni sia stata unica o su più linee; B) se, in caso di trasmissioni distinte, una di queste sia avvenuta più in prossimità della fonte comune; C) in caso di trasmissioni a diversa distanza dalla fonte, quale delle rielaborazioni sia più lontana e quale più vicina. Questi interrogativi hanno complicato ulteriormente la questione dei rapporti di derivazione fra le tre versioni e ad ora mancano di una risposta avanzata con argomenti convincenti.

Quella fra *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe* è dunque una relazione complessa, sia nell'ipotesi di filiazioni dirette, sia ragionando per genealogie indirette (ossia con un rapporto mediato o comunque diverso dalla rielaborazione delle versioni precedenti come fonti prime). Enucleati i caratteri del problema, bisogna dire che esso non è di recente formulazione. Considerando Warton come suo iniziatore,¹⁶ la discussione accademica circa le rela-

¹³ Sono i vv. 1-252, la parte del testo in cui più si esprime uno specifico gusto geografico-localistico che isola *Horn Childe* dalle altre due versioni; al riguardo, si vedano *Six Middle English Romances*, ed. by MALDWYN MILLS, London, Dent, 1973, pp. ix-x; ROSALIND FIELD, *Romance as History, History as Romance*, in *Romance in Medieval England*, ed. by MALDWYN MILLS, JENNIFER FELLOWS, CAROL MEALE, Cambridge, D.S. Brewer, 1991, p. 163-173, p. 170; MATTHEW L. HOLFORD, *A Local Source for Horn Child and Maiden Rimmild*, in «Medium Ævum», 74 (2005), pp. 34-40.

¹⁴ Si veda *Horn Childe and Maiden Rimmild ed. from the Auchinleck MS, National Library of Scotland, Advocates' MS 19.2.1*, by MALDWYN MILLS, Heidelberg, C. Winter, 1988, pp. 77-79: l'editore di *Horn Childe* suggerisce una ricezione destrutturata del *Roman de Horn* da parte dell'autore della versione inglese, dove i singoli episodi sarebbero stati recepiti oralmente e riproposti in forma condensata nelle strofe di *Horn Childe*.

¹⁵ La prima formulazione esplicita circa l'esistenza dell'*Ur-Horn* è in MAX DEUTSCHBEIN, *Die Wikingersagen, Hornsage, Haveloksage, Tristansage, Boevesage, Guy of Warwicksage*, Cöthen, O. Schulze, 1906.

¹⁶ THOMAS WARTON, *History of English Poetry: From the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century*, London, J. Dodsley, 1774, p. 38: «The most antient English metrical romance which I can discover, is entitled the *Geste of King Horn*. [...] But I must premise, that this story occurs in very old French metre in the manuscripts of the British Museum, so that probably it is a translation: a circumstance which will throw light on an argument pursued hereafter, proving that most of our metrical romances are translated from the French».

zioni genetiche tra *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe* ha avuto una durata più che bisecolare. In questo ampio lasso di tempo le soluzioni ideali attorno a cui si sono coagulate le diverse opinioni sono state, di fatto, due: anteriorità della versione testimoniata dal *Roman de Horn*, dalla quale deriverebbero *King Horn* e *Horn Childe*, e anteriorità della versione testimoniata da *King Horn*, che rappresenterebbe uno stadio pre-cortese del racconto, assumendo dunque una sua stesura di molto successiva alla composizione. L'idea che le due versioni inglesi derivino dal *Roman de Horn* per filiazione diretta fu propugnata a inizio dibattito dal già citato Warton e da Tyrwhitt,¹⁷ una posizione assai netta, poi addolcita a fine anni Cinquanta da Hofer,¹⁸ sostenitore di una derivazione mediata; gli argomenti di Hofer furono infine ricapitolati nella imprescindibile sintesi di Christmann del 1960.¹⁹ Per converso, la tesi di una anteriorità cronologica dello stile e del contenuto di *King Horn*, che vede il suo iniziatore in Wright,²⁰ pur non essendo più oggi la proposta dominante,²¹ fu sostenuta tra gli altri da nomi di primissimo piano come Wissman, autore di studi fondativi su *King Horn* nell'ultimo quarto dell'Ottocento, Hall, curatore della prima edizione sinottica dei tre testimoni di *King Horn*, la cui autorevolezza non è diminuita nel tempo, e Pope, curatrice dell'edizione critica di riferimento per il *Roman de Horn*, cui si dedicò per più di un ventennio.²² Un terzo schieramento minoritario fu quello che, ponendo un accento marcato sulle differenze esistenti tra versioni e dando voce al sentire generalmente condiviso circa l'impossibilità di rapporti genealogici diretti, avanzò l'idea di una poligenesi del tutto autonoma dall'*Ur-Horn* comune. Entrambi i suoi sostenitori, Caro e Child,²³ pur giudicando *King Horn* un'espressione più prossima al nucleo antico della vicenda, ritennero che le differenze stilistiche tra le versioni fossero troppo ampie per consentire una qualche filiazione, anche indiretta. La valutazione di Caro e Child enfatizza, probabilmente all'eccesso, le distanze pur esistenti, mettendo in ombra gli altrettanto reali punti di contatto, sufficientemente numerosi e salienti da rendere poco plausibile l'assenza di qualunque tipo di legame a livello compositivo tra le versioni.

¹⁷ THOMAS TYRWHITT, *The Canterbury Tales of Chaucer. To Which Are Added an Essay on His Language and Versification, and an Introductory Discourse*, Oxford, Clarendon Press, 1775, p. lxxiii.

¹⁸ STEFAN HOFER, *Horn et Rimel. Ein Beitrag zur Diskussion über die Ursprungsfrage*, in «Romansche Forschungen», 70 (1958), pp. 278-322, pp. 311-12.

¹⁹ HANS H. CHRISTMANN, *Über das Verhältnis zwischen dem anglonormannischen und dem mittellengischen Horn*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 70 (1960), pp. 166-181.

²⁰ THOMAS WRIGHT, *Li Romans de Horn. MS. Bibl. Publ. Cambridge, Ff. 6, 17. (Unpublished)*, in «The Foreign Quarterly Review», 16 (1835), pp. 113-147.

²¹ Per quanto ancora presente, come attesta HELEN COOPER, *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 153.

²² T. WISSMANN, *King Horn: Untersuchungen*, cit.; JOSEPH HALL, *King Horn: a Middle-English romance*, Oxford, Clarendon Press, 1901; MILDRED K. POPE, *The Romance of Horn and King Horn*, in «Medium Ævum», 25 (1956), pp. 164-167; EAD. (ed.), *The Romance of Horn*, cit., vol. 2, p. 20.

²³ *The English and Scottish Popular Ballads*, ed. by FRANCIS J. CHILD, vol. 1, Boston, Houghton, 1882, pp. 187-201; JAKOB CARO, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs. X. Horn Childe and Maiden Rimnild*, in «Englische Studien», 12 (1889), pp. 332-335.

In questi punti di contatto si verificano i cortocircuiti argomentativi che rendono ancora insoluta la questione dei rapporti genetici tra *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe*. Uno di essi è infatti la presenza lampante di rapporti linguistici tra francese e inglese in ciascuno dei tre testi, significativi soprattutto in *King Horn* e *Roman de Horn*: da una parte, i prestiti dall'anglonormanno di *King Horn* sono ricondotti da Christmann al *Roman de Horn*, con corrispondenze anche puntuali; d'altro canto, come osservato da Allen e Ganim, essi sono anche francesismi così comuni da risultare non indicativi.²⁴ Al contempo, lo stesso *Roman de Horn* mostra tratti mutuati dall'inglese (o comunque di derivazione germanica), come evidenziato da Pope circa i nomi propri dei personaggi principali e la sintassi;²⁵ tuttavia, anche questi sono tutti elementi di scarso valore discriminante circa le relazioni fra versioni, così che il dato linguistico si dimostra insieme bidirezionale e non dirimente.

Ancor più seri i cortocircuiti che riguardano il fattore centrale delle relazioni tra queste versioni, ossia la presenza di uno stesso nucleo narrativo al netto di differenze episodiche e stilistico-culturali evidenti. In questo caso, l'elemento su cui si è imperniata la discussione genealogica è l'insieme delle variazioni da una versione all'altra. L'argomento è stato adoperato soprattutto dai sostenitori dell'antiorità di *King Horn*: quest'ultimo possiederebbe «eine Reihe von alten» e «wahrhaft poetischen Motiven», ovvero sarebbe «essentially English, a plain impersonal tale, picturing a simple state of society and full of primitive touches centuries older than its language, written in a metre which is a natural development of old English prosody [c.vi miei]». Invece, il *Roman de Horn* non conterrebbe alcun «schonen, alterthümlichen Zug» che non si trovi anche in *King Horn* e le parti proprie al solo testo anglonormanno sarebbero «exactly such as would be added by a French translator from the English, but such as are quite likely as the rest to be retained by an English translator from the French».²⁶ Come si può vedere, sono osservazioni impressionistiche, spunti che, se obiettivi, suggeriscono, ma certo non dimostrano. Inoltre, l'assenza di elementi cortesi in *King Horn* tanto ripetuta si rivela essere frutto di una percezione comparativa quando si considera la presenza nel testo di un lessico chiaramente mutuato dalla tradizione cavalle-

²⁴ Si vedano R. S. ALLEN, *The Date and Provenance of King Horn*, cit., p. 117: «The total of OFr loans in *KH* is 107 of the 900 in the language before 1250. These words may possibly be derived from literary contexts, but are not abstruse and need not all have been derived via the Anglo-Norman *HR*, *pace* Christmann»; JOHN M. GANIM, *Style and Consciousness in Middle English Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 45: «[In *King Horn*] the words we can identify as loan words are of the most conventional sort».

²⁵ M. K. POPE, *The Romance of Horn and King Horn*, cit., pp. 166-167: «It seems possible that the language employed [nell'*Ur-Horn*] was English. This is suggested by the pun on the name "Horn" [...]. In the names of more important personages [...] the important fact is that none of them are of French origin. According to one of the latest investigators, they are all drawn from Germanic sources [...]. It seems therefore highly probable that Thomas made use of a poem written in English; and here we perhaps have an explanation of the relative strength of English influence on this syntax; for this is a feature that might be affected by the use of an English source».

²⁶ T. WISSMANN, *King Horn: Untersuchungen*, cit., pp. 113-114; J. HALL, *King Horn*, cit., pp. li-lvi; T. WRIGHT, *Li Romans de Horn*, cit., p. 141.

resca francese; ossia, i termini della questione sono più e meno, non presenza e assenza.²⁷

Né l'argomento linguistico, né uno sguardo alle aggiunte e sottrazioni macroscopiche portano dunque a risultati decisivi circa il problema delle relazioni fra le tre versioni. Occorre perciò fissare l'attenzione altrove, cercando aspetti del testo che possano essere realmente dirimenti. Il presente contributo si impernia sul mutato rapporto fra ragioni strutturali del narrato e comportamento degli attori in uno degli episodi centrali e a maggior fissità, ossia l'inizio della *liaison* tra il giovane Horn e la principessa (Rigmel nel *Roman de Horn*, Rymenhild in *King Horn*, Rimnild in *Horn Childe*)²⁸ che diventerà poi sua sposa. Infatti, qualora le azioni dei personaggi impongano dei requisiti culturali per essere motivate, così che la struttura dell'episodio si regga su determinati codici di comportamento e su una ben precisa enciclopedia,²⁹ nel momento in cui tali requisiti siano soddisfatti solo in una versione e non nelle altre, pur mantenendo il medesimo svolgimento con la medesima struttura, ecco che si ha in mano un più solido argomento genealogico. In altre parole, lo studio dei comportamenti finzionali come espressioni culturali può mettere in luce dei vincoli rispetto alla struttura narrativa che portano a congetturare una banalizzazione³⁰ nel caso in cui muti o scompaia un elemento culturale chiave e non la struttura narrativa da esso derivata.

Occuparsi del versante emotivo e dei comportamenti rappresentati in un testo medievale non è indagine di materia nuova; può essere iscritto in questo gruppo tutto il filone degli studi sull'amore cortese iniziato da Gaston Paris,

²⁷ D'altro canto, il problema di spiegare un salto stilistico e culturale sensibile rimane, con il contrasto tra la ricchezza del dettato del *Roman de Horn* e la «bareness of scene» di *King Horn*, citando LAURA A. HIBBARD LOOMIS, *Medieval Romance in England, a Study of the Sources and Analogues of the Noncyclic Metrical Romances*, New York, B. Franklin, 1960, p. 86.

²⁸ Il mutamento di alcuni nomi degli attori in primo piano nella vicenda è indicativo di una relazione tra le versioni, ma non permette di istituire chiari rapporti derivativi. Si veda al proposito WILHELM HEUSER, *Horn und Rigmel (Rimenhild), eine Namenuntersuchung*, in «Anglia», 31 (1908), pp. 105-131.

²⁹ Il termine «enciclopedia» è qui impiegato riferendosi al lessico semiologico di Eco; si veda in particolare UMBERTO ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, § 2.10.2. L'enciclopedia di un soggetto è definibile come l'approssimarsi a una competenza linguistica che dovrebbe consentire di prevedere tutte le possibili attuazioni discorsive del sistema linguistico *target* (inteso come sistema di codici interconnessi), ma che risulta nei fatti storicamente e circostanzialmente limitata.

³⁰ Qui sta il nodo dell'abduzione che si vuole suggerire: dato il risultato di una variazione testuale con determinate caratteristiche, le quali suggeriscono un legame di qualche tipo fra i testi oggetto di studio, e data la regola generale, per criterio di economia, per la quale la trasmissione testuale procede per semplificazioni, salvo eccezioni da giustificarsi, ecco che si configura il caso concreto di una linearità di trasmissione. La somiglianza con il tipo di argomentazioni su base stilistica già proposte dalla critica è forte; le differenze soltanto due, ma decisive. Innanzitutto, l'aggiunta di una regola generale (il principio di banalizzazione) che, assunta per vera, offre una interpretazione direzionale dei risultati visibili nei testi; in secondo luogo, il puntiglio di un'analisi più filologica e meno impressionistica.

con i fondamentali lavori di Jean Frappier e Moshé Lazar.³¹ Ma una recente rivisitazione dell'interesse in area nordico-anglosassone, sulla scorta degli studi di sociolinguistica di Barbara Rosenwein³² e del macrogruppo afferente alla *History of Emotions*, ha apportato contributi teorici ed ermeneutici che nel caso presente sono particolarmente utili. Mi riferisco al concetto di comunità emotiva, formulato da Rosenwein,³³ e al concetto di orizzonte d'attesa emotiva (*horizon of feelings*) o *emotive script*, coniato da Sif Ríkhardsdóttir rimaneggiando la formula di Jaus.³⁴ Le due locuzioni sono didascaliche e indicano rispettivamente un orizzonte d'attesa sociale e un orizzonte d'attesa letterario della medesima fenomenologia emotivo-comportamentale; inoltre, adoperate insieme, completano l'idea che un canovaccio delle emozioni, ossia una serie di possibili espressivi e fattuali che identifichino un'enciclopedia del fenomeno, implica sia una norma, sia una comunità d'uso. I concetti di comunità emotiva e di *emotive script* saranno i due perni teorici dell'indagine sui diversi modi di agire nell'episodio amoroso così come narrato nei tre testi.

Lo studio dei comportamenti, per essere pienamente probatorio circa la questione genetica, dovrebbe essere esaustivo, esteso alla totalità di tutte e tre le opere. Qui si considererà solo un episodio, per quanto cruciale nella vicenda; bisogna pertanto già riconoscere che il risultato sarà necessariamente non definitivo. Tuttavia, la scelta del caso di studio non è senza ragioni: la centralità narrativa delle istanze sociali che vi prendono parte (accrescimento dello status del protagonista e compimento della sua dimensione relazionale, senza contare l'importanza topica dell'esperienza amorosa nella letteratura cortese e in generale romanzesca) è confermata dalla continuità e coerenza strutturale che non cede passando da una versione all'altra, facendone uno degli snodi

³¹ Si veda il fondativo GASTON PARIS, *Études sur les romans de la Table Ronde*: Lancelot du Lac, in «Romania», 12 (1883), pp. 459-534. Per gli altri, si vedano MOSHÉ LAZAR, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964; JEAN FRAPPIER, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973. Oltre a questi inizi, sono da considerarsi anche gli studi recenti che ruotano attorno ai corpora romanzi curati da Distilo, Antonelli, Leonardi, Brea e Canettieri e al progetto PRIN «L'affettività lirica romanza: lemmi e temi», coordinato da Antonelli: segnalo in particolare ROBERTO ANTONELLI, MERCEDES BREA, PAOLO CANETTIERI, ROCCO DISTILO, LINO LEONARDI, *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2011; ALESSIO DECARIA, LINO LEONARDI (ed.), «Ragionar d'amore». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015. A questi va infine aggiunto almeno il recente contributo di ANNAROSA MATTEI, *L'enigma d'amore nell'Occidente medievale*, Roma, La Lepre Edizioni, 2017.

³² In particolare, si veda BARBARA ROSENWEIN, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.

³³ Scrive Rosenwein: «I postulate the existence of “emotional communities”: groups in which people adhere to the same norms of emotional expression and value – or devalue – the same or related emotions. More than one emotional community may exist – indeed normally does exist – contemporaneously, and these communities may change over time» (ivi, p. 2).

³⁴ «The “horizon of feeling” thus indicates the pre-established readerly expectations of emotional behaviour that determines and/or confirms its generic context and interpretative framework, alerting readers (or audiences) to unconventional or subversive behaviours, emotive tonality and gender categories» (SIF RÍKHARÐSDÓTTIR, *Emotion in Old Norse Literature: Translations, Voices, Contexts*, Cambridge, Boydell & Brewer, 2017, pp. 18-19).

fondamentali del nucleo narrativo.³⁵ Come corollario, è possibile fornire una sinossi dell'episodio che sia valida per il *Roman de Horn* come per *King Horn* e *Horn Childe*. Il giovane Horn è ospite di un re straniero dopo la conquista del suo regno da parte di invasori che lo hanno costretto all'esilio. La figlia del re ospitante si innamora del protagonista, ma non può incontrarlo fuori dalla sua camera. Decide quindi di convincere il siniscalco, che è anche tutore di Horn, ad accompagnare il giovane nelle sue stanze, ma il siniscalco inizialmente le conduce il migliore amico del protagonista, sperando di ingannarla e dissuaderla dalle sue intenzioni amorose. Quando la principessa scopre lo scambio, ottiene che Horn sia finalmente condotto da lei e così avviene il primo incontro tra i due.

Se la narrazione dell'episodio negli snodi ora elencati rimane coerente in tutte e tre le versioni, non mancano però anche alterazioni significative. La differenza più perspicua riguarda il risultato dell'incontro tra l'eroe e la principessa. Nel *Roman de Horn*, per quanto mostri di ricambiare i sentimenti della fanciulla, il protagonista rifiuta le avances di Rigmel in ragione della loro differenza nel rango sociale: Horn in quel momento è solo un giovane servitore del re e non ha ancora riguadagnato con azioni meritevoli il suo status di erede al trono. In *King Horn*, dopo un iniziale rifiuto sempre in ragione della loro diversa nobiltà, l'eroe chiede a Rymenhild di intercedere presso il padre di lei affinché questi lo nomini cavaliere, così che il loro amore diventi legittimo.³⁶ In *Horn Childe* l'affetto di Rimmild è subito accolto e corrisposto dal giovane, il quale si impegna immediatamente in un torneo per dare prova alla principessa di meritare la sua preferenza. Di primo acchito, le modifiche sembrano tracciare una linea precisa e macroscopica verso un progressivo appiattimento delle distanze sociali e un'equiparazione dei due amanti nella relazione. Il dato è certamente suggestivo;³⁷ tuttavia, alcune divergenze meno evidenti risultano essere ancor più pregnanti.

In ciascuna delle versioni, l'azione è messa in moto dalla principessa, vero fulcro dell'episodio, colei che organizza l'incontro con il giovane Horn e attorno ai cui desideri si muovono i diversi personaggi. La fanciulla deve pianificare e predisporre il momento perché impossibilitata a incontrare l'eroe fuori dalla propria stanza, come viene spiegato in *King Horn* quando l'amore di lei è descritto dal narratore per la prima volta (vv. 256-262):³⁸

³⁵ A conferma dell'importanza della relazione tra Horn e la principessa nell'economia generale di tutti e tre i romanzi, si vedano MARGARET SWEZEY, *Courtsip and the Making of Marriage in Early Middle English Romance*, tesi di dottorato non pubblicata, University of North Carolina at Chapel Hill, 2009; CHELSEA SKALAK, *Clandestine Marriage and the Church: King Horn after the Fourth Lateran Council*, in «Comitatus», 47 (2016), pp. 135-161.

³⁶ Almeno come servizio d'amore: il testo non chiarisce oltre alle ambigue parole di Horn (l'espressione che ricorre in tutti i testimoni, al v. 448 dell'edizione critica, è *do þi lore*, 'fare la tua volontà').

³⁷ Da considerare, a questo proposito, GISELLE GOS, *Constructing the Female Subject in Anglo-Norman, Middle English and Medieval Irish Romance*, tesi di dottorato non pubblicata, University of Toronto, 2012, che offre un approfondimento dettagliato circa l'evoluzione nella concezione come oggetto o soggetto della principessa, comparando *Roman de Horn*, *King Horn* e *Horn Childe*. La tesi di Gos non si concentra sullo studio delle emozioni o sui rapporti genetici fra le versioni, ma le osservazioni della ricercatrice convergono con i risultati del presente contributo.

³⁸ 'Perché a tavola ella non poteva | rivolgergli parola, | né le era possibile nella sala | fra tutti i cavalieri, | né altrove, in nessun altro luogo: | aveva paura della gente.'

For heo ne mighte at borde³⁹
 With him speke no worde,
 Ne noght in the halle
 Among the knightes alle,
 Ne nowhar in non othere stede⁴⁰
 Of folk heo hadde drede.⁴¹

La sala grande (la *hall*) è sostanzialmente interdetta alla principessa; un veto che nei testimoni di Cambridge e di Oxford è imputato a una Rymenhild il cui mal accennato timore dei *malparlers* (ambigua anche la lezione di Oxford, «For folc þer was so meche», “Poiché vi era un gran numero di persone”) va oltre il ragionevole, mentre il testimone londinese omette questa spiegazione⁴² che appare quantomeno bizzarra per il modo in cui è espressa.⁴³ Nel passaggio del *Roman de Horn* corrispondente a quello appena citato di *King Horn*, si legge (vv. 486-490):⁴⁴

Rigmel, fille le rei, mut [l'] ad bien escutée,
 En sun segrei l'ad bien en sun quoefermée,
 Mes ne vout k'ele seit des puceles notée,
 Kar pur sei bien covrir est sagë e veziée.
 Cum le purra veir fort s'en est purpensée.⁴⁵

Come nel testimone londinese di *King Horn*, anche nella versione anglo-normanna non troviamo una motivazione al bisogno di Rigmel di dover in-

³⁹ *L*: ant þah huc ne dorste at bord.

⁴⁰ Verso assente in *L*

⁴¹ Verso assente in *L*; *O*: For folc þer was so meche.

⁴² Anche se la variante *dorste* del v. 256 potrebbe collimare con l'idea di una Rymenhild spaventata dall'incontrare Horn al di fuori della propria camera.

⁴³ La spiegazione di *C* e *O* al v. 262 risulta del tutto contingente ed estemporanea, nonché forzata (soprattutto in *O*), tanto che Allen, editrice del romanzo, pone il verso come dubbio (si veda *King Horn: an edition based on Cambridge University Library MS. Gg. 4. 27 (2)*, by ROSAMUND S. ALLEN, New York, Garland, 1984). La lettura secondo cui la *drede* di Rymenhild indichi il suo timore di essere scoperta dai topici *malparlers* e *losengiers* – avanzata anche da GABRIELA DA COSTA CAVALHEIRO, *De chambres, bure, vile e cité... A (re)invenção do espaço em narrativas seculares do baixo medievo inglês*, in *Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio*, Rio de Janeiro, NUMEM, 2010, http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276702040_ARQUIVO_cavalheiro_artigoANPUHregional2010.pdf (consultato il 10 agosto 2023) – si giustifica solo in riferimento a una tradizione discorsiva come quella della *courtoisie* che è senza dubbio fondamentale per il testo, ma rimane irrelata rispetto al resto del romanzo.

⁴⁴ Tutte le citazioni dal *Roman de Horn* provengono da M. K. POPE (ed.), *The Romance of Horn*, cit., vol. I.

⁴⁵ 'Rigmel, figlia del re, ne ha udito assai bene, | nel suo intimo l'ha ben affisso nel suo cuore, | ma non vuole essere scoperta dalle compagne; | infatti, è abile e accorta nel celare i suoi pensieri. | Ha riflettuto a lungo su un modo per poterlo incontrare.'

contrare Horn necessariamente nelle sue stanze. Una somiglianza che a prima vista si può estendere anche a *Horn Childe* (vv. 307-318):⁴⁶

When sche herd [of] Horn speke
 Mizt sche him nouzt forzete
 Bi day no bi nizt;
 Loued neuer childer mare
 Bot Tristrem or Ysoud it ware
 Whoso rede arizt.
 ¶ Pat miri maiden wald nouzt wond
 Dern loue for to fond
 zif sche it mizt winne;
 Forþi sche sent wiþ hir sond
 For to speke wiþ Arlund
 For Horn schuld cum wiþ him.⁴⁷

Se a un primo sguardo *Horn Childe* sembra seguire la traccia del *Roman de Horn* e del testimone londinese di *King Horn*, non è però difficile notare che, in verità, questa terza versione realizza un tipo differente di omissione. Nel *Roman de Horn*, la descrizione del complottare di Rigmel rivela un problema che la principessa deve superare, una difficoltà attorno alla quale il racconto si plasma come un calco (si guardi ai versi francesi citati, specie al v. 489, tutti incentrati sul ragionamento alla ricerca di una soluzione discreta) e così evidente per il narratore da non necessitare menzione. Diversamente, in *Horn Childe* il lettore non percepisce problema alcuno, dato che la stessa Rimmild non appare preoccuparsi di un qualche ostacolo alla sua volontà. Inoltre, nella versione inglese al siniscalco viene ordinato di condurre Horn dalla principessa nel modo più diretto possibile, mentre nel *Roman de Horn* sono 118 i versi dedicati alle adulazioni, ai regali e agli stratagemmi per convincere, con cortese finezza, il tutore dell'eroe a compiere il volere di Rigmel. Diversamente dalla versione anglonormanna, in *Horn Childe*, pur compiendo le stesse azioni del suo corrispettivo francese, Rimmild sembra svincolata da qualunque restrizione costringa la principessa del *Roman de Horn* a ricorrere all'astuzia e al sotterfugio; in breve, i vincoli attorno ai quali si modella il racconto francese in *Horn Childe* sembrano svaniti.

L'analisi che segue è tesa a dimostrare come le differenze qui osservate siano pervasive dell'intero episodio, mostrandosi quali autentiche variazioni del sottotesto culturale, in particolare per quanto riguarda la suddivisione finzionale delle comunità emotive all'interno della corte. Tale suddivisione sarà dedotta guardando agli *emotive script* individuabili in ciascuna versione: l'orizzonte d'attesa emotiva potrà gettare luce sulla *mens* e sui codici culturali che plasmano le tre riproposizioni. Se dimostrata, la progressiva perdita di questi codici culturali, che pure avrebbero un ruolo essenziale nel dare ragione della struttura che invece rimane costante, costituirà la prova di una di-

⁴⁶ Il testo di *Horn Childe* è sempre citato da M. MILLS (ed.), *Horn Childe and Maiden Rimmild*, cit.

⁴⁷ 'Quando ella ebbe udito parlare di Horn | non poté più dimenticarsene | né di giorno, né di notte: | mai si amarono di più dei giovani | che non fossero Tristano o Isotta | – per chi ben intende. || Quella splendida fanciulla non volle indugiare | nel mettere alla prova quel segreto amore, | se lo potesse ottenere, | Perciò comandò, tramite la sua ancella | di poter conferire con Arlund | e che Horn dovesse venire con lui.'

pendenza nella genealogia dell'episodio, delineando una fenomenologia paragonabile alla banalizzazione in ecdotica: da un insieme organicamente coeso di cultura e narrazione (versione *difficilior*) ad un progressivo svuotamento o dimenticanza di quanto di culturale giustifichi gli atti fondamentali del narrato. Ossia: da una motivazione interna della trama a un suo sussistere autonomo, ingiustificato, come tipico di una riproposizione epigonale.

2 LA CAMERA E LA SALA GRANDE NEL *ROMAN DE HORN*

Il fulcro spaziale delle azioni che si svolgono nell'episodio è l'impossibilità per la principessa di incontrare Horn al di fuori della propria stanza. In altre parole, vi è una separazione tra la camera e il resto della corte: la principessa e il suo *entourage* appaiono divisi dagli altri inquilini del palazzo reale.⁴⁸ Prendendo le mosse dal *Roman de Horn*, già Legge, guardando precisamente alla versione anglonormanna, suggerisce l'idea che questa ripartizione di spazi e persone sia tipica delle corti descritte nel romanzo francese *tout-court*.⁴⁹ Nello specifico, Legge propone di tracciare una linea fra camera e sala grande come luoghi distinti per la ricezione letteraria, legando alla prima il romanzo e alla seconda la canzone di gesta:

Epic belonged to the Great Hall, romance to what the French called the Chamber, the Anglo-Norman and English more often the Solar — the Bower of our ballads. One was chanted or recited to a large mixed assembly, the other read aloud to a small homogeneous company. The former was predominantly masculine, the other predominantly feminine. [...] The solar company differed from the high table party in one important particular [...]. It included what the latter rarely did, the unmarried girls of the family. The unmarried girl did not invariably dine in hall, and never entered it unchaperoned. [...] Girls were segregated not to preserve their innocence, but to prevent them from meeting the wrong people.⁵⁰

Tralasciando l'associazione tra generi letterari e luoghi della reggia, Legge implica un nesso tra comunità sociali e spazi, distinguendo due gruppi all'interno della corte, intesa anche come realtà finzionale. Questo indizio ci consente di comprendere meglio la socialità espressa nell'episodio e di cominciare già a distinguere due comunità, una femminile afferente alla principessa e alla sua camera (*Bower*), una maschile e afferente alla sala grande (*Great Hall*); è quindi possibile supporre, seguendo Rosenwein, l'esistenza di due comunità

⁴⁸ Riguardo alla camera da letto come spazio femminile privilegiato nel Medioevo, si veda HOLLIE MORGAN, *Beds and Chambers in Late Medieval England: Readings, Representations and Realities*, Woodbridge, York Medieval Press, 2017.

⁴⁹ Si veda MARY D. LEGGE, *The Influence of Patronage on Form in Medieval French Literature*, in *Stil- und Formprobleme in der Literatur: Vorträge des 7. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*, hrsg. von PAUL BÖCKMANN, Heidelberg, C. Winter, 1959, pp. 136-141.

⁵⁰ La reclusione della principessa nel romanzo si dimostra anche qui dovuta all'importanza decisiva del matrimonio come strumento politico, da cui deriva il collaterale fenomeno della custodia della principessa e della donna in generale, un *topos* del romanzo medievale. Da ricordare al proposito, per l'ambito letterario in inglese medio, lo studio di NOËL J. MENUGE, *Medieval English Wardship in Romance and Law*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2002.

emotive. L'attenzione deve perciò focalizzarsi sul comprendere tali comunità e i loro mutui rapporti. Tuttavia, mancano nel romanzo riferimenti diretti a questi due gruppi come insiemi specifici; inoltre, le differenze linguistiche e stilistiche tra le versioni impediscono una comparazione immediata di elementi dell'enciclopedia che non fanno parte del direttamente espresso, pur essendo presenti e fondamentali (un testo è sempre tanto il detto quanto l'implicito). Dunque, per poter attingere all'omogeneo comparabile del dato culturale sotteso, occorre adottare un metodo d'indagine che sia indiziario.

Stabilire che il gruppo sociale della sala grande e quello della camera da letto formano due comunità emotive distinte nel medesimo spazio sociale significa aspettarsi una suddivisione con un impatto visibile sul versante narrativo, tale da dare forma alle relazioni nel mondo finzionale, sia che ciò avvenga sotterraneamente, sia che ciò sia perfettamente visibile, per rispecchiamenti o per contrasti. In altre parole: uno iato sociale tra coloro che banchettano assieme nella sala e coloro che trascorrono buona parte del tempo nelle camere della principessa (due gruppi che in questo caso sono distinti anche per genere) deve implicare differenze emotive e comportamentali, tanto più evidenti quanto più i personaggi si identificano in una delle due comunità. Ciò è vero sia che si parli di realtà storica, sia che ci si riferisca a un mondo finzionale: sollecitata da abitudini e schemi mentali, una vicenda che avesse luogo in questo spazio sociale dovrebbe mostrare due diversi *emotive script*, distinguendo l'orizzonte d'attesa emotiva di un gruppo dall'altro. Un orizzonte sarebbe legato alla sala, l'altro alla camera; uno impersonato, vissuto principalmente dagli uomini, cavalieri o semplici servitori, che sedevano alla mensa del re; l'altro concretato negli atti e nelle reazioni della principessa e delle donne che trascorrevano il tempo assieme a lei. Questa sarà la pista d'indagine che si seguirà qui: individuati due *emotive script* nel *Roman de Horn*, sarà possibile inferire e dimostrare l'esistenza e i caratteri fondamentali delle due comunità emotive, comprendendo i codici che regolano i loro rapporti interni ed esterni.

Non costituisce un problema né l'adottare per un testo finzionale un criterio che identifica socialità reali, né che il mezzo e la distanza culturale che ci separano dall'oggetto di indagine rendano difficile distinguere tra emozioni "realistiche" e *topoi* emotivi della letteratura medievale. Per il fine filologico dell'indagine, è sufficiente infatti determinare i sentimenti e i comportamenti che hanno un impatto effettivo all'interno della vicenda narrata. Al contempo, è noto che il sistema emotivo letterario, soprattutto a questa altezza, mostra un intreccio pervasivo di fenomeni descrittivi e prescrittivi;⁵¹ certamente, tale è il caso per quell'insieme di norme più o meno letterarie che vanno sotto

⁵¹ Come scrive Ríkhardsdóttir, «these discursive constructions furthermore abide not only by social and cultural rules, as products of a particular social or cultural context, but also by generic and discursive traditions of emotional representation. Such conventions of emotional depiction may reflect the emotional behaviour of the actual reading communities they served (and in many cases perhaps do so rather accurately), but they are nevertheless literary representations of emotional behaviour» (SIF RÍKHARÐSDÓTTIR, *Medieval Translations and Cultural Discourse: The Movement of Texts in England, France and Scandinavia*, Cambridge, Boydell & Brewer, 2012, p. 11).

la titolazione accademica di *amore cortese*.⁵² La datazione suggerita per il *Roman de Horn* lo colloca attorno al 1170, scritto probabilmente per intrattenere la corte di Enrico II, su cui esercitò la propria influenza culturale Eleonora d'Aquitania.⁵³ È lecito aspettarsi che la *courtoisie* definisca in una qualche misura l'orizzonte d'attesa emotiva del romanzo.⁵⁴ Un riepilogo efficace è in *Medieval sensibilities*, dove Boquet e Nagy riassumono i cardini dell'amor cortese:

[Courtly love] was characterized by three essential elements. The first was the *mezura*, which stood for the harmonious use of emotions: it stopped one from becoming submerged within the destructive ardour of passions. [...] The second emotional principle [...] was *joy*, the hope of every lover. [...] At times, *joy* expressed something similar to 'joy', when it represented loving contentment. But it also expressed the lovers [*sic*] shared enjoyment of each other or even a form of delight in the chase [...]. Finally, as its third remarkable characteristic, courtly love was driven by an emotional dynamic of anticipation which stemmed from the distance, or even the inaccessibility, of the beloved. Medieval theologians [...] spoke of 'morose delectation'.⁵⁵

Le categorie di Boquet e Nagy si applicano alla perfezione alla descrizione dell'amore che si trova nel genere lirico (la *fin'amor* trobadorica e le sue riproposizioni in altre lingue). Tuttavia, precisando preliminarmente che sia la distanza o l'inaccessibilità dell'amata, sia tutta la gamma di declinazioni possibili del *joi* non appaiono di necessità nel romanzo cortese, la *mezura*, il *joi*, e la

⁵² La *cortesia* è certo un terreno scivoloso: difficile dirimere tra la costruzione critica e la norma medievale. Tuttavia, nonostante tutti i possibili *caveat*, è indubbio che la categoria accademica adombri una realtà storica. Il tentativo qui sarà di provare una relazione fra cortesia e *Roman de Horn*; il fatto di guardare sia agli studi contemporanei, sia alla trattatistica medievale sull'argomento, oltre a rispondere a specifiche sollecitazioni del testo, varrà come salvaguardia contro un appiattimento sulla concezione moderna o su un rischioso lavoro di restauro, che richiederebbe ben altri spazi. Un simile *modus operandi* è impiegato da Judith Weiss nel comparare la capacità seduttiva di Horn con il *Facetus* pseudo-ovidiano (JUDITH WEISS, *The Wooing Woman in Anglo-Norman Romance*, in M. MILLS, J. FELLOWS, C. MEALE (ed.), *Romance in Medieval England*, cit., pp. 149-161).

⁵³ È un fatto ormai assodato il ruolo ricoperto dalla nipote di Guglielmo IX nello sviluppo della letteratura anglonormanna nella seconda metà del sec. XII; si vedano RITA LEJEUNE, *Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 3 (1958), pp. 319-337; MARY D. LEGGE, *La littérature anglo-normande au temps d'Aliénor d'Aquitaine*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 29 (1986), pp. 113-118; A. MATTEI, *L'enigma d'amore*, cit., pp. 85-87.

⁵⁴ Non condivido la lettura di Susan Crane, per la quale il *Roman de Horn* sarebbe un «revisionary project» che mostra una tendenza ad essere «skeptical of courtly poetics» (e ci si potrebbe domandare cosa significhi esattamente *courtly* qui); queste istanze eterodosse non sono né così percepibili, né, tantomeno, così decisive nell'insieme dell'opera come invece sostenuto in *Insular Romances*. Da una parte, è ovvio che un contesto differente produca alterazioni rispetto a un modello; ciò non implica che tali modifiche siano salienti nel definire il sistema dell'opera. In altre parole, la presenza di alcuni, pochi tratti individuali evidentemente non significa che questi siano la dominante rispetto alla tendenza alla conservazione del modello. Nel caso del *Roman de Horn*, credo infatti che si possa parlare di alterazioni minori, per quanto non prive di importanza, come la figura della *wooing woman* studiata da Judith Weiss. Non si dà una rivoluzione dei fondamenti della cortesia, ma solo un adattamento a una specifica trama e a uno specifico orizzonte d'attesa che, naturalmente, differiva in certa misura da quello del pubblico dei trovatori. Si vedano S. CRANE, *Insular Romance*, cit., p. 12; J. WEISS, *The Wooing Woman*, cit.

⁵⁵ DAMIEN BOQUET, PIROSKA NAGY, *Medieval Sensibilities: A History of Emotions in the Middle Ages*, translated by ROBERT SHAW, Cambridge, Polity, 2018, pp. III-112.

morosa delectatio possono essere assunti come indici il cui grado di presenza o assenza mostri quanto la codifica cortese abbia effettivamente inciso nel determinare l'enciclopedia emotiva del romanzo.⁵⁶ Cominciando dalla *mezura*, non sorprende che essa sia impersonata innanzitutto da Horn, considerato che nel Medioevo l'uomo è ritenuto più razionale e meno *charnel* della donna.⁵⁷ Horn mostra senza dubbio un maggiore autocontrollo di Rigmel durante il loro primo incontro; tuttavia, anche la principessa dà prova di essere consapevole dell'esigenza di *mezura*, se consideriamo la sua reazione forzatamente contenuta nel momento in cui vede Horn per la prima volta (vv. 1056-1060). Più frequenti, per quanto limitati a una dimensione esteriorizzata dell'esperienza amorosa, gli esempi di *joi* riferiti a Rigmel (vv. 557-558, 578-584, 800-804): particolarmente significativo il caso dei vv. 578-584, un bell'esempio di *delight in the chase*, dove il riso della principessa accompagna l'offerta ironica di assaggiare il vino prima del siniscalco nel dubbio che sia avvelenato. Che si tratti qui di un riso furbesco, sornione, è percepibile per contrasto confrontando questi versi con la risata sollevata e radiosa dei vv. 800-804.⁵⁸ Riguardo alla *morosa delectatio*, buona parte della preparazione all'incontro tra Rigmel e Horn è occupata dalla descrizione dei sentimenti altalenanti della principessa; in particolare, il dialogo tra Rigmel e la serva Herselot ai vv. 719-727 esprime bene questo tipo di gioia attesa e al contempo già presente.

La presenza manifesta di tutti e tre i temi emotivi dell'amore cortese, anche nel dettaglio di alcune manifestazioni indicate da Bouquet e Nagy, dimostra la penetrazione dei codici letterari cortesi nel *Roman de Horn* a informarne la sensibilità emotiva, più del richiamo a formule e motivi canonici, dunque facili, come la freccia scoccata da amore (v. 1148). Al contempo, bisogna essere consapevoli di alcune specificità del testo rispetto ai canoni continentali, in particolare del venir meno di un elemento centrale nella poetica cortese, ovvero il ruolo subalterno del cavaliere rispetto alla propria *domina*. Qui, i ruoli sono invertiti: è Rigmel colei che deve conquistare l'amato, adoperando la sua scaltrezza; è lei l'attore del desiderio, mentre Horn ne è l'oggetto. Questa peculiarità comportamentale appartiene alla topica del romanzo anglo-normanno, come dimostrato da Judith Weiss.⁵⁹ Il modo in cui tale atteggiamento è descritto nel *Roman de Horn* offre un'ulteriore occasione per verificare l'aderenza del testo ai principi dell'amore cortese. Dal testo è infatti desumibile un giudizio dei tentativi di seduzione operati da Rigmel. Per com-

⁵⁶ Si veda J. FRAPPIER, *Amour courtois et Table Ronde*, cit., pp. 14 e 27.

⁵⁷ Riguardo a questo, si veda LISA RENÉE PERFETTI, *The Representation of Women's Emotions in Medieval and Early Modern Culture*, Gainesville, University Press of Florida, 2005.

⁵⁸ Cito il testo: «Cum la cope Rabel n'i out nul qui fust tal. | Il la baille Rigmel par cummand principal. | El la prent en riant, si dit al seneschal: | "Joe vuol beivre devant e, s'è il est mortal, | Dunc vus gardez apres qu'il ne vus face mal; | Par itiel covenant bevera li fiz Toral | La meitié, qu'il avra la cupe emperial".» (vv. 578-584, 'Non vi era nulla di paragonabile alla coppa di Rabel. | Egli la consegna a Rigmel per suo ordine regale. | Ella la prende ridendo e dice al siniscalco: | "Voglio bere per prima e, se sarà [una bevanda] mortale, | allora prestate attenzione a che non vi nuoccia; | secondo un tale accordo il figlio di Toral berrà | metà del contenuto, quando riceverà la coppa imperiale".'); «Rigmel les saluë, si lur fet bele chiere, | D'(e) aus apeler ne fu vilaine ne lanriere; | Envers le seneschal ad dunc parlé premiere. | En riaunt li ad dit: "Herland, Deus le vus miere! | Bien sai vers mei n'estes mençonger ne truffere"» (vv. 800-804, 'Rigmel li salutò, fece loro bella accoglienza, | nel riceverli non fu né villana, né renitente; | anzitutto si rivolse al siniscalco. | Gli disse ridendo: "Herland, Dio ve ne renda merito! | [Ora] so bene che nei miei confronti non siete stato né falso, né disonesto".').

⁵⁹ J. WEISS, *The Wooing Woman in Anglo-Norman Romance*, cit.

prendere tale giudizio, ossia per immedesimarsi nei criteri di valutazione propri del codice morale cortese, piuttosto che risalire ad Ovidio, sorgente (aggiuntiva) di molto della codifica emotivo-comportamentale e anche dei motivi della *courtoisie*,⁶⁰ può essere più produttivo porre l'attenzione alla trattatistica medievale sull'argomento, in particolare a uno dei capolavori del genere: il *De amore* di Andrea Cappellano, datato peraltro intorno al 1185, ovvero sia di poco successivo al *Roman de Horn*.⁶¹ Guardando alla precettistica su come guadagnarsi l'affetto del proprio interesse, si veda l'apertura di *De amore* 10:⁶²

Et quorumdam fertur narrare, doctrina quinque modos esse, quibus amor acquiritur, scilicet: formae venustate, morum probitate, copiosa sermonis facundia, divitiarum abundantia et facili rei petita concessione. Sed nostra quidem credit opinio, tantum tribus prioribus modis amorem acquiri [...]⁶³

Andrea Cappellano distingue dunque tre strumenti efficaci nella seduzione di contro a due inefficaci, questi ultimi caratterizzati dal non indicare un pregio individuale del seduttore quanto una strategia da adottarsi e che, diremmo oggi, peccano di ineleganza. È decisamente semplice rintracciare la *formae venustas*, la *morum probitas* e la *sermonis facundia* nelle descrizioni di Horn e nelle azioni che il giovane compie (già a partire dai vv. 32-37), dove i tre pregi abbondano in quantità sovrumana, ma essi sono anche attributi di Rigmel (si vedano per esempio i vv. 483-489). Invece, la *divitiarum abundantia* e la *facilis concessio* sono impiegati dalla sola principessa: sua è la *blaundie* con cui cerca di convincere il siniscalco a condurle Horn (vv. 537-543), mentre l'offerta diretta del proprio amore, pur senza malizie evidenti, è ciò che la distingue nettamente dall'eroe nel loro dialogo in chiusura dell'episodio. So-

⁶⁰ Va sempre ricordato il breve ma ancora efficacissimo sunto di ANGELO MONTEVERDI, *Ovidio nel Medio Evo*, in «Rendiconti delle Adunanze solenni», 5 (1958), pp. 698-708; due indagini più recenti e di grande interesse sono JAMES G. CLARK, FRANK T. COULSON, KATHRYN L. MCKINLEY (ed.), *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; LAURA ASHE, *Fiction and History in England, 1066-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011. Circa i rapporti tra *Roman de Horn* e Ovidio, scrive Pope: «Acquaintance with Ovid seems to be evidenced by his [the author's] introduction of Godspilp, "norrice e mestresse" to Rigmel (l. 855), for this use of the nurse as intermediary between lovers – a use so characteristic of the Latin poet – does not seem to have been carried over into French romance, and there is no instance of the word *norrice* in this function in Godefroy. In some of the stylistic characteristics of his treatment of the conception of love (cf. below pp. 8-10), Thomas also appears to have been influenced by Ovid rather than by the more elaborate treatment of the romance writers» (M. K. POPE [ed.], *The Romance of Horn*, cit., vol. 2, p. 1).

⁶¹ Due ragioni in particolare spingono a rivolgersi ad Andrea Cappellano piuttosto che a Ovidio. La prima è che *mestre Thomas*, l'autore dichiarato del *Roman de Horn*, era con ogni probabilità un chierico, come Andrea, così che le loro enciclopedie sono meglio comparabili; la seconda è che l'Ovidio cui il Medioevo attinge è una reinterpretazione, riconfigurata per adattarsi al diverso contesto sociale. Il *De amore* è un manuale che, indipendentemente dal suo essere più o meno ironico, dispiega le nozioni coeve sull'argomento così come ritenute da un chierico. Per questo, ci permette di capire meglio la cultura della *cortesia* impiegata da Thomas nel suo romanzo, illuminando la ricezione della fonte ovidiana più della fonte stessa. Questa è la prospettiva anche di JOHN D. BURNLEY, *Courtliness and Literature in Medieval England*, London, Addison-Wesley Longman, 1998, pp. 150-151.

⁶² La citazione proviene da ANDREAS CAPELLANUS, *De Amore*, a cura di GRAZIANO RUFFINI, Milano, Guanda, 1980, p. 16.

⁶³ 'E molti dicono che la dottrina individui cinque modi grazie ai quali si ottenga l'amore, ossia la bellezza, i bei costumi, l'eloquenza, la ricchezza e il concedere facilmente l'oggetto del desiderio. Ma la mia opinione è che solo tramite i tre primi modi s'acquisti l'amore [...].'

prattutto la *blaundie* rappresenta una descrizione del potere seduttivo di Rigmel che si stacca dal tono sofisticato impiegato usualmente dal narratore. L'enumerazione dei doni offerti dalla fanciulla esibisce un gusto e uno schema di matrice popolare se non fiabesco.⁶⁴ Tuttavia, l'abbassamento di registro verso il comico non significa che il corteggiamento in sé sia investito di una luce negativa. La narrazione impone che Horn sia desiderato perché egli possa compiere il proprio destino, dal momento che, visto il suo status servile, in questo punto della vicenda non potrebbe legittimamente chiedere l'amore di Rigmel. Su un piano metanarrativo, per salvare la purezza del protagonista e i crismi di un rapporto secondo le regole, la fanciulla *deve* svolgere la parte attiva del corteggiamento. La *wooing woman* tipica del romanzo cortese anglo-normanno è qui una *conditio sine qua non* strutturale.⁶⁵

Quanto detto finora dimostra come il personaggio di Rigmel sia profondamente radicato nei codici della *courtoisie*. In particolare, gli ultimi accenni al ruolo di corteggiatrice da lei svolto consentono di affermare con certezza che l'amore sia il suo sentimento dominante, ciò che plasma i suoi comportamenti; un amore che segue i precetti della *courtoisie*. Questo sentimento così culturalmente connotato è fondamentale per lo svolgimento della vicenda, ha un valore costitutivo per lo schema degli eventi. Allo stesso tempo, come insinuato dalla *blaundie*, non è un amore (già) pienamente legittimo; ma che il comportamento della principessa sia valutato solo in funzione di questo sentimento è un'ulteriore conferma dell'equazione Rigmel = cortesia. Nella misura in cui le compagne della fanciulla sono descritte quasi solo in funzione di lei,⁶⁶ i codici dell'amore cortese configurano l'orizzonte emotivo della comunità che ruota attorno alla principessa.

Spostandoci a considerare la comunità maschile della sala grande, il primo personaggio che troviamo è il siniscalco, Herland. Se guardiamo ai suoi sentimenti e ai suoi comportamenti, Herland è dominato dalla paura delle conseguenze delle sue azioni per ciò che riguarda il suo rapporto con il re. Tro-

⁶⁴ Mi pare che il tono manchi di serietà in questo punto dell'episodio, soprattutto se letto alla luce della cultura del dono illustrata da MARCEL MAUSS, *Saggio sul dono: forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, trad. it. MARCO AIME, Torino, Einaudi, 2019, che illustra quelle che potrebbero essere le radici della *divitiarum abundantia* e dei concetti provenzali di *largueza*, su cui è fondamentale il capitolo dedicatovi da Köhler, e di *joven*, come definito da Frappier e ancora Köhler (ERICH KÖHLER, *Sociologia della fin'amor: saggi trobadorici*, trad. it. MARIO MANCINI, Padova, Liviana, 1976., pp. 39-79 e 233-256; J. FRAPPIER, *Amour courtois et Table Ronde*, cit., pp. 7-8); questi potrebbero fungere nel *Roman de Horn* da modello parodiato. Una simile conclusione è in G. GOS, *Constructing the Female Subject*, cit., p. 49. Uno studio sul dono come possibile categoria interpretativa di *Horn* è nel recente NICHOLAS PERKINS, *The Gift of Narrative in Medieval England*, Manchester, Manchester University Press, 2021, pp. 16-68; peccato che l'autore non si occupi di questo preciso punto della vicenda, né offra spunti volti a una sua lettura.

⁶⁵ Un nodo narrativo dello stesso tipo, ossia dove l'eroe è socialmente inferiore alla sua futura sposa, è presente nella vicenda di Havelok, ma viene sciolto diversamente: è infatti il re malvagio, tutore della principessa, che la costringe a un umiliante matrimonio con l'eroe, in quel momento aiuto-cuoco delle cucine reali.

⁶⁶ Fa eccezione parziale il personaggio di Herselot: la serva prediletta di Rigmel e sua confidente è l'unico soggetto ben descritto della comunità femminile oltre alla principessa. L'eccezione si verifica allorché Herselot convince Rigmel a non insistere nel chiedere che il siniscalco abbandoni il servizio alla mensa del re per condurle Horn, mostrando di comprendere le priorità di Herland. Ma questo non stupisce, se si considera che Herselot può uscire dalla camera e che svolge nell'episodio il ruolo di intermediaria fra la principessa e il siniscalco; semplicemente, l'intermediazione non è solo fisica e verbale, ma anche mentale o culturale.

viamo qui due caratteristiche tipiche della comunità emotiva maschile legata alla *Great Hall*. Innanzitutto, il vincolo di fedeltà tra signore e servitore, che si esprime come rapporto amicale o fraterno tra pari. In secondo luogo, il timore della disapprovazione da parte dei propri compagni e del proprio superiore: la paura del disonore e la vergogna che della *honte* è il frutto.⁶⁷ Questo già introduce elementi estranei alla cortesia di Rigmel, dove la preoccupazione per i *malparlers* e i *losengiers* si gioca in rapporti sociali diversi e per altre ragioni. Herland teme la riprovazione del re qualora scoprisse un'eventuale relazione, sostenuta dal siniscalco, tra Horn e la figlia, mentre la principessa sembra più preoccupata di mantenere il riserbo davanti alle sue compagne. Ciò consuona con una divisione in realtà sociali diverse, dunque comunità emotive diverse, dunque enciclopedie (fanzionali) diverse. Questa differenza di enciclopedie e giudizi di valore si esprime anche rispetto al servizio nella sala, di cui sono incaricati soprattutto Herland e Horn: Rigmel, che sta aspettando l'arrivo di Horn, è impaziente e non dimostra nessuna considerazione per il lavoro che l'eroe e il siniscalco stanno svolgendo, mentre il servizio alla mensa del re è la principale preoccupazione di Herland e ha la priorità anche sulle richieste di Rigmel, come si vede ai vv. 508-515 e 654-662.

I due momenti nell'episodio in cui più si evidenzia il distacco tra la mentalità della comunità della *Great Hall* e quella della comunità della *Bower* si hanno quando prima Haderof e poi Horn respingono le *avances* della principessa. Haderof, amico fedele del protagonista e a lui subalterno, rifiuta l'amore di Rigmel (che crede di avere davanti Horn) proprio per la sua lealtà verso l'amico, mentre l'eroe produce un crescendo di ragioni contrarie alla *liaison*: la loro differenza di status sociale, il fatto di non aver ancora dimostrato il proprio valore come guerriero e, infine, l'importanza politica del matrimonio, che deve ottenere il suggello del re. Entrambi i rifiuti nascono dalla stessa paura per il disonore, sia per Haderof, il quale «ne veut ke blasme en ait» ('non vuole che ne riceva biasimo'), sia per Horn, che afferma (vv. III4-III6 e III68-III71):

Vostre perre m'ad fait nurrir par sun comant.
 Cil l'en rende les grez ki le mund fud formant!
 Ja ne li mesferai taunt, cum serai parlant. [...]
 Pur coe ne vuil [vers vus] fermer [ore] amistez,
 Ne de[l] vostre n'ai cure, n'anel, n'autres buntez
 Dunt joe aiè del rei, vostre pere, mal grez,
 Ki m'ad fait bien nurrir par ses benignitez.⁶⁸

⁶⁷ L'onore e il disonore del guerriero sono concetti trasversali alle tradizioni socio-letterarie, dalle saghe alla *hybris* di Orlando. La letteratura in merito è molta; rimando solo alle pagine sulla *demi-god prowess* di RICHARD W. KAEUPER, *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 129-160.

⁶⁸ 'Vostro padre mi ha fatto allevare per suo volere. | Gli renda merito Colui che ha creato il mondo! | Giammai gli farò torto, fintanto che avrò parola. [...] Per questo non voglio ora suggellare la nostra unione, | né mi curo dei vostri beni, dell'anello o di altra ricchezza | per cui io venga in sfavore presso il re, vostro padre, | che per la sua bontà mi ha fatto ben allevare.' Da notare che, mentre Haderof teme il biasimo verso se stesso, Horn si preoccupa di non procurare vergogna al re, mostrando un'attitudine ben più nobile e grata, come ci si dovrebbe aspettare da un cuore magnanimo e regale; una fine pennellata psicologica.

In entrambi i casi, Rigmel fraintende il senso di ciò che i due giovani le stanno dicendo. Quando è Haderof a rigettare il suo amore, leggiamo (vv. 845-850):

Or quide bien Rigmel ke seit deceivement
 E qu'il respunde si pur sun desveiement,
 E par orguil de sei en face ceilement:
 Qu'il ne la deint amer, çoe dute mut forment.
 Or li est çoe a quoer mut grant atisement
 De lui encore amer plus angoissusement.⁶⁹

Nel dialogo con Horn, in più di un'occasione la giovane cambia argomento: quando lui afferma di essere troppo in basso nella scala sociale per lei, Rigmel replica che il suo comportamento dimostra la sua intima nobiltà e che in realtà lui è figlio di un re, ma aggiunge anche che non sarà né *fausse*, né *losengiere*, e che farà di buon grado tutto ciò che lui vorrà (vv. 1128-1129). Horn rifiuta l'anello offertogli perché le sue qualità cavalleresche non sono ancora state messe alla prova; per convincerlo, la principessa gli offre tutti i suoi possedimenti e il suo corpo (*facilis concessio*, seguendo Andrea Cappellano) e quando lui si oppone fermamente, affermando che ciò sarebbe disonorevole per il re, lei replica (vv. 1194-1196):

Joe ne demand amur, dunt aie huniement,
 Dunt seië par vilté notéé entre gent,
 Mes amur de honesté en bon atendment.⁷⁰

È evidente il rimpallo tra la lealtà feudale di Horn e la difesa di un amore onesto da parte di Rigmel, in uno scambio dove il dialogo fatica a realizzarsi. Quando, dopo essersi scambiati intense occhiate che segnalano senza dubbio un amore corrisposto (v. 1230 «Mes ainz ke il s'en issent sunt sovent regardé», 'Ma prima ch'egli esca si sono rivolti numerosi sguardi'), l'incontro giunge al termine, la principessa conclude con parole che sanciscono un fraintendimento, o perlomeno un'applicazione di ragioni e criteri poco comunicanti (vv. 1236-1237):

M'amur e mes aveirs li ai ja presenté,
 Mes il cure n'en ad; ne sai s'est par fierté.⁷¹

Guardando a questi esempi, Rigmel non solo mostra un comportamento e delle priorità diverse rispetto a Herland, Haderof e Horn: la fanciulla *pensa* e *sente* (meglio, interpreta i sentimenti) in modo diverso. Questa potrebbe

⁶⁹ 'Ora Rigmel è ben convinta che sia un inganno | e che egli risponda così per sviarla | e si nasconda per orgoglio; | questo teme sopra tutto, che egli non la ritenga degna del suo amore. | Perciò la coglie un irresistibile desiderio | di amarlo, in modo ancor più struggente.'

⁷⁰ 'Io non chiedo amore da cui ricevo onta, | per il quale sia additata come vile tra la gente, | ma un amore onorato e di oneste attese.'

⁷¹ 'Già gli ho offerto il mio amore e i miei averi, | ma non se n'è curato, non so se per orgoglio.'

essere definita come una conoscenza pratica o un'applicazione letteraria secondo il buon senso medievale di ciò che la *Theory of Mind* chiama *mind-reading ability*, ossia la capacità di comprendere i pensieri altrui immedesimandovi.⁷² Ciò che leggiamo qui è un duello fra mentalità differenti. La principessa non comprende il timore per la vergogna espresso dagli uomini con cui discute; allo stesso tempo, la sua sensibilità e il suo desiderio per un amore nobile non trovano riscontro nei pensieri feudalmente orientati di Horn, a dispetto del sentimento contraccambiato. I loro orizzonti d'attesa emotiva sono chiaramente distanti. Oltre ad essere un indice di qualità letteraria, questa opposizione fra mentalità differenti prova che nella realtà finzionale del testo sono presenti due diversi *emotive script*, chiaramente distinti fra membri di due comunità emotive riconducibili a spazi ben precisi, la camera da letto della principessa e la sala grande. In altre parole, i vincoli che separano la principessa dal resto della corte generano corollari sociali ed emotivi: il fatto che la principessa sia costretta nella propria camera dà vita ad una società finzionale congruente. È ragionevole supporre che il realismo organico che qui si osserva non sia soltanto una semplice ripresa di motivi (proprio per la sua organicità e densità semantico-narrativa) e sia invece frutto di una conoscenza diretta, ossia dell'esperienza, da parte dell'autore, della reale vita di corte. Come che sia, questa mimesi giustifica la struttura dell'episodio inserendolo in un quadro di sentimenti corrispondente, ossia dispiegando un adeguato correlativo culturale.

Un ulteriore passaggio da menzionarsi, dove affiora una chiara distinzione fra due *emotive script*, è la reazione infuriata di Rigmel quando, durante il primo incontro, dopo aver creduto che Haderof fosse Horn, comprende di essere stata ingannata dal siniscalco. Qui avviene un'inversione di ruoli: per la prima e unica volta, la principessa fa uso del proprio rango per minacciare Herland e costringerlo all'obbedienza. Di fronte all'ira della fanciulla, Herland risponde di non averle condotto Horn perché «taunt i ad de feluns e sunt si mal parler» (v. 894, “vi sono così tanti felloni e sono dei tali maldicenti”): come si legge, il siniscalco adatta le ragioni del suo agire all'orizzonte d'attesa della principessa. La furia di Rigmel parla lo stesso linguaggio della paura di Herland del disonore, così come il tentativo di riconciliazione del siniscalco obbedisce alla topica della cortesia. Ne consegue che l'intesa è immediata; ma ciò avviene perché ciascuno dei due decide di adeguarsi all'*emotional script* e all'enciclopedia dell'altro.

Riassumendo: nel *Roman de Horn* si possono individuare due comunità emotive, una legata alla *Bower*, l'altra alla *Great Hall* (mutuando da Legge); la loro esistenza e distinzione è provata dall'esistenza di due differenti orizzonti d'attesa emotiva. Dietro alla separazione tra camera e sala, dietro ai vincoli che obbligano Rigmel a non uscire dalle proprie stanze, si delinea un quadro socioculturale coerente che si riflette in azioni e comportamenti, informando i fondamenti strutturali dell'intero episodio. Rigmel mostra di non avere esperienza del sentire di chi vive fuori dai suoi spazi; l'inganno di Herland e i due rifiuti di Haderof e Horn corrispondono a una diversa percezione e scala di priorità circa i doveri sociali e a un diverso *emotive script*. La cultura cortese dispiegata nell'episodio combacia con la sua articolazione narrativa. Se ne

⁷² Per una panoramica sulla *Theory of Mind* si vedano LISA ZUNSHINE, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006; Id., *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015; PETER STOCKWELL, *Texture: a Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

conclude che lo svolgimento della versione anglonormanna è radicato in una idea di corte organica e coerente, così profondamente percepita da plasmare e giustificare la trama e le reazioni dei personaggi.

3 BANALIZZAZIONE IN *KING HORNE HORN CHILDE*

Considerata la versione francese, è possibile volgere lo sguardo a *King Horn* e *Horn Childe*.⁷³ In *King Horn*, l'intero episodio copre i vv. 247-464. La concisione della prima versione inglese è un dato noto alla critica; come scrive Susan Crane:

The *Romance of Horn* is ornamental and archaizing in style, yet acutely contemporary in its concerns and aristocratic in its sympathies; *King Horn* achieves a timeless, elemental quality through extreme narrative concision and sharply reduced social detail and class sympathy [...].⁷⁴

La *narrative concision* di questa versione si traduce anche nello scorciamento dell'episodio, che viene privato dell'incontro individuale tra la principessa e il siniscalco e, di conseguenza, dei passaggi intermedi fino all'incontro ingannevole tra Haderof (qui Athulf) e la fanciulla. Ciò significa che mancano in *King Horn* tutta la descrizione dell'attesa da parte di Rymenhild dell'arrivo di Horn e i dialoghi con la serva Herselot. Ciò implica che il siniscalco (qui chiamato Athelbrus) non debba essere persuaso dalla *blaundie* della giovane; semplicemente, gli viene richiesto da Rymenhild di condurle l'eroe (vv. 265-274).⁷⁵ I tre testimoni di *King Horn*, in buona sostanza concordi nel tramandare la medesima lezione dell'episodio, offrono una delle varianti significative per il verso che descrive le ragioni della richiesta di Rymenhild a Athelbrus (v. 276). In *C* e in *L* si legge che la principessa chiede aiuto al siniscalco per lenire le sue pene, probabilmente intese come malattia d'amore, ma il testo non è esplicito: abbiamo rispettivamente «Pat sik lai þat maide» (*C* 272, 'che la fanciulla giaceva ammalata') e «þat seek wes þe mayde» (*L* 278, 'che la fanciulla era malata'). Invece, in *O* troviamo forse una eco della *blaundie* di Rigmel («Wel riche was þe mede», *O* 283, 'Assai ricca era la ricompensa'), ma il verso appare isolato in un insieme che si incentra sulla sofferenza amorosa della principessa, come confermato da *O* 285, «For hye nas naut bliþ» ('poiché ella non era affatto lieta').

⁷³ Riguardo alle relazioni tra romanzi in inglese medio e versioni anglonormanne della medesima storia, è opportuno richiamare preliminarmente le parole di Susan Crane: i racconti in inglese medio condividono «the thematic simplifications and appeals to emotion that supplement or replace appeals to law and reason, and treat the original themes of the Anglo-Norman romances in a more subjective, less politically committed mode», sebbene essi solitamente abbiano «close structural, thematic, and stylistic sympathies with their sources» (S. CRANE, *Insular Romance*, cit., pp. 23-24). L'osservazione di Crane, vera in generale, si attaglia perfettamente al caso della storia di Horn ed è congruente con i risultati dell'analisi svolta qui.

⁷⁴ Ivi, p. 24. Si veda anche J. M. GANIM, *Style and Consciousness*, cit., specialmente l'analisi dell'episodio centrale del romanzo, ossia il rientro di Horn dall'esilio per salvare Rymenhild da un matrimonio indesiderato e per poi sposare a sua volta la principessa.

⁷⁵ La differenza rispetto alla versione anglonormanna è enfatizzata anche in G. GOS, *Constructing the Female Subject*, cit., p. 64.

Rymenhild dà prova di una schiettezza brutale nel suo tentativo di seduzione prima di Athulf (vv. 295-308) e poi di Horn (vv. 399-410). Rispetto alla sua controparte francese, l'attitudine della principessa è qui assai più esplicita e degli elementi elencati da Andrea Cappellano rimane solo la *facilis concessio*: il v. 296, «gan wexe wild» ('non riuscì più a contenersi'), che descrive la reazione della fanciulla vedendo Athulf, è lontanissimo da Rigmel, ben più delicata, per quanto energica; così, la risposta della fanciulla davanti al rifiuto di Horn è un plateale svenimento (vv. 429-433). Citando John Stevens, non si trova alcunché di «romantic, let alone courtly, in this forthright approach».⁷⁶ È un comportamento che manca di qualsivoglia finezza cortese, dove il *joī* è solo fisico e passionale, una caccia grossa dove il *delight in the chase* è del tutto dimenticato.⁷⁷

Per il *Roman de Horn* è stato possibile inquadrare gli argomenti seduttivi della principessa affidandosi al *De amore*, che offre una corrispondenza puntuale. In *King Horn*, invece, il comportamento di Rymenhild si riduce al solo desiderio di placare la sua sete sensuale. L'eroe deve sanare il mal d'amore di lei sposandola seduta stante: la fine codifica di Andrea Cappellano è del tutto aliena a questo impeto passionale. Ma pure la vergogna e il disonore non sono mai menzionati in questa versione e non compaiono nei pensieri di Horn, Athulf e Athelbrus. Mentre la fedeltà di Athulf è indiscutibile (si vedano i vv. 317-326), nel siniscalco subentra una paura molto più concreta delle conseguenze, il timore della furia del sovrano (vv. 333-348). Fa parziale eccezione all'assenza della vergogna come sentimento chiave nell'*emotive script* maschile il malaugurio rivolto a Athelbrus da Rymenhild in *C* 327, «schame mote þu fonge» ('possa tu riceverne infamia'), trasposto e riarrangiato in *L* 334, «shame þe mote by-shoure» ('possa l'infamia pioverti addosso'), e assente in *O*; l'instabilità del verso ne conferma la poca salienza e coesione con l'insieme, soprattutto se confrontato con le altre ingiurie proferite dalla fanciulla, che i tre testimoni tramandano in maniera meno fluttuante.

L'assenza di comportamenti in cui risuoni la *courtoisie* come avveniva nella versione anglonormanna dice di una diversa enciclopedia a plasmare l'orizzonte d'attesa emotiva di *King Horn*, coerente con la mancanza di descrizioni della vita di corte. Il mutamento degli *emotive script* mostra non solo come la cortesia non sia una dominante di questa versione, ma anche che la distinzione in due comunità emotive sia stata eliminata. Il testo offre ulteriori indizi a sostegno di questa tesi. Rymenhild non mostra in nessuna occasione di avere scrupoli circa l'opinione delle sue ancelle; di più, la comunità della *Bower* non è più menzionata, se non da Horn, quando giunge nella camera di Rymenhild e, vv. 397-398, saluta anche le *maydnes* che siedono assieme a lei; l'unica eccezione è Herselot, che però si tramuta in una *sonde*, una messaggera senza nome. Se nel *Roman de Horn* era la nutrice Gopsiþ a svelare l'inganno durante il primo incontro, quando il siniscalco tenta di spacciare Haderof per

⁷⁶ JOHN STEVENS, *Medieval Romance: Themes and Approaches*, London, Hutchinson, 1973, p. 43.

⁷⁷ D'altro canto, seguendo Gos, è vero che «Rymenhild and Rimmild can be described as subjects, not only with respect to their desire and gift-giving but also, in the case of Rymenhild, of participating in the relational construction of gender in a reciprocal manner, that is to say, that where Horn has an identity constructed through his relationship to her, she likewise has an identity constructed through her relationship to him»; G. GOS, *Constructing the Female Subject*, cit., p. 63. L'osservazione è acuta e collima con il cambiamento culturale e di mentalità dalla versione francese alle due in inglese medio che porta a una convergenza degli orizzonti d'attesa emotiva e degli *emotive scripts*: la relazione tra Horn e Rymenhild diviene il perno dei loro comportamenti e dei loro sentimenti.

Horn, in *King Horn* la nutrice è assente ed è lo stesso Athulf, leale verso l'eroe, a dichiarare la sua reale identità. In sintesi, la comunità emotiva della camera di Rymenhild si riduce alla sola principessa. Questo è un altro indizio che, insieme, sia svanita anche la distinzione socioculturale tra *Bower* e *Great Hall*.

Pure la comunità maschile manca della coesione e di un *emotive script* definito come nel *Roman de Horn*. Si è accennato al mutamento in Athulf e Athelbrus; ancora più evidente quello di Horn. La discussione tra Horn e la principessa non ha luogo e l'unico argomento addotto dall'eroe per rifiutare Rymenhild è la loro differenza di rango.⁷⁸ Questo è sufficiente perché la fanciulla si taccia, scoppi in lacrime e quindi finga di svenire; un tentativo evidente di forzare la mano al suo amato. Considerato quanto visto nel *Roman de Horn*, è molto significativo che il tentativo della principessa abbia successo, come si legge in C 429-432:

Horn in herte was ful wo,
And tok hire on his armes two:
He gan hire for to kesse
Wel ofte mid ywisse.⁷⁹

Anche Horn sembra qui partecipare della passione che anima la sua futura sposa. Infatti, dopo queste effusioni, le chiede di convincere il re suo padre a nominarlo cavaliere, così da approssimare il loro status. L'eroe in questa versione non teme il disonore, suo o del proprio signore, men che meno mostra un particolare senso di gratitudine verso il suo protettore. L'unico interesse è una scalata sociale che lo avvicini alla principessa e al ruolo di sovrano che gli è stato tolto dagli invasori saraceni. Mancano alcuni addendi fondamentali che abbiamo trovato nel *Roman de Horn* e la somma risultante è un nuovo Horn, che abbraccia un amore coerente con il suo destino regale.⁸⁰ In *King Horn*, il sereno pragmatismo dell'eroe risolve la questione amorosa; Horn e Rymenhild condividono lo stesso orizzonte d'attesa emotiva, e il giovane è mosso attivamente dall'amore per la fanciulla quanto lei; i tratti dominanti dell'emotività di Horn e la sua enciclopedia si sono arricchiti del vocabolario affettivo che nella versione francese era prerogativa di Rigmel. Il problema dello iato sociale tra i due amanti non è più fonte di vergogna, ma un ostacolo che può essere agilmente superato. Non ci sono più fraintendimenti tra la principessa e Horn (neppure con Athulf), né si contende l'importanza degli impegni del giovane e del siniscalco presso la mensa del re. In breve, la distanza culturale ed emotiva tra le comunità della sala e della camera è assente in *King Horn*. Allo stesso tempo, la struttura dell'episodio non è cambiata: Rymenhild deve ancora convocare Horn nelle sue stanze, il siniscalco tenta

⁷⁸ KIM M. PHILLIPS, *Medieval Maidens: Young Women and Gender in England, 1270-1540*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 156, enfatizza la preoccupazione di Horn circa un matrimonio tra classi sociali diverse.

⁷⁹ 'Horn in cuor suo era assai triste | e la prese tra le sue braccia: | iniziò a baciarla, | per certo moltissime volte.'

⁸⁰ Sull'idea di sovranità in *King Horn*, si veda il recente contributo di SARAH-NELLE JACKSON, *Consorting with Stone: Lithic Sovereignty and Anticolonial Futurity in King Horn and Marie de France's Yonec*, in «English Language Notes», 58 (2020), pp. 101-120.

anche qui di ingannarla e c'è sempre una difficoltà nell'incontro tra Horn e la principessa. Ma è chiaro come non sussista più un rapporto di coerenza organica fra socialità espressa e trama; la corte si è trasformata in uno sfondo di cartapesta.

Passando da *King Horn* a *Horn Childe*, l'episodio si accorcia ancor più (vv. 207-420) e mostra ulteriori mutamenti rispetto alle altre due versioni. La discrepanza più lampante è la calma della principessa. Rinnild non soffre per amore, non mostra impazienza nell'attendere Horn, non si adira quando scopre l'inganno del siniscalco; le sue reazioni sono minimizzate. Così, anche la sua munificenza, che qui si esercita nei confronti di Haderof (qui Haberof) e Horn, una vera e propria *largesse* a fini seduttivi, è priva del *joi*, del senso di lusinga e del *delight in the chase* che pervadevano il brano corrispondente nel *Roman de Horn*. Ne è un chiaro indice il fatto che, a seguito della rivelazione da parte di Haberof della sua vera identità, la principessa non decida di riprendersi i doni; si legge ai vv. 346-351:

A les of grehoundes forþ þai brouzt
 And he forsoke and wald it nouzt
 And seyð Haberof he hizt.
 «Whateuer þi name it be,
 Þou schalt haue þis houndes þre
 Ðat wele can take a dere».⁸¹

Rinnild qui appare generosa al di là del necessario. La correlazione tra dono e seduzione è in qualche modo interrotta o sopravanzata da una prodigalità assoluta, intrinseca al personaggio. Così, i doni offerti a Horn (un cavallo, vesti pregiate, un corno e una spada) sono ben diversi dal crescendo che si verifica nella versione anglonormanna e risultano in un'enumerazione che non produce alcun effetto sulla trama; eloquente il ringraziamento di Horn (vv. 409-410), «Hendelich þan þanked he | Þe maiden of hir zift fre» ('Quindi egli ringraziò cortesemente | la fanciulla per i suoi doni gentili'), due versi privi di identità, addirittura in terza persona. Lungi da qualunque valutazione ambigua, come si era visto per il *Roman de Horn* confrontando con il *De amore*, da un gusto ironico o da sottigliezze seduttive, la munificenza di Rinnild è semplicemente un modo di comunicare le proprie intenzioni amorose. Horn accoglie tutto questo senza preoccuparsi o porsi domande: il significato è chiaro e il giovane lo accetta.

Il comportamento dell'eroe è altrettanto lampante nelle sue differenze rispetto alle altre versioni dell'episodio. In *Horn Childe* manca qualunque tipo di obiezione da parte del protagonista alle profferte di Rinnild. Horn ringrazia la fanciulla per i suoi doni e subito dichiara l'intenzione di giostrare in nome della principessa per provarsi degno del di lei amore. Il fatto stesso di partecipare a una giostra e dare così prova pubblicamente del suo legame con la fanciulla è indice di un contesto sociale radicalmente diverso da quello cortese del *Roman de Horn*, che ancora rimaneva come fondale artefatto in *King Horn*. Sono svanite le preoccupazioni relative alla differenza di rango, nonché il timore di disonorare sé e il proprio sovrano: non c'è vergogna alcuna in

⁸¹ 'Condussero fuori una muta di levrieri | ed egli abbandonò la recita, non andò oltre | e disse di chiamarsi Haberof. | "Quale che sia il tuo nome, | tu avrai questi tre segugi | che ben possono catturare un cervo".'

Horn Childe e neppure l'anelito al trono che tanto si fa sentire in *King Horn*. L'amore tra i due ragazzi si staglia come l'unico pensiero dominante.

Le espressioni di questo amore dimostrano altresì che non è del tutto perduto il legame con la *courtoisie*. Si è vista la *largesse* di Rinnild; anche i doni da lei offerti si attagliano tutti alla topica cortese. Un altro esplicito riferimento è la citazione già riportata in precedenza di Tristano e Isotta⁸² come termini di paragone dell'amore tra Horn e la principessa, vv. 310-312. Ancora più significative sono le ragioni che muovono il siniscalco Arlaund, il quale, come Horn, non mostra più l'enciclopedia e l'orizzonte d'attesa emotiva propri della comunità della sala grande, centrate sul servizio feudale, la lealtà e la conseguente paura della vergogna. La scelta di Arlaund di non portare subito Horn è infatti motivata dal suo timore delle *lesinges* (vv. 319-321): se da una parte questo è un rimando alla topica della *courtoisie*, dall'altra ciò è indice di una ristrutturazione del personaggio che è assorbito nelle prerogative culturali di quella che, nel *Roman de Horn*, era la comunità emotiva della camera da letto. Come il fatto che Horn voglia giostrare in nome di Rinnild (un'immagine di gentil cavalleria tutta letteraria), si tratta di manifestazioni molto superficiali della cultura cortese, *topoi* presi in prestito con un gusto manieristico, da stile tardo. Soprattutto, essi costituiscono un'enciclopedia coerente di *tutti* i personaggi: è una logica libresca, citazionistica, dove i personaggi adempiono ai ruoli previsti e condividono la stessa *mens*, gli stessi registri, le stesse motivazioni. La comunità femminile è anche qui ridotta alla sola Rinnild; ancora è menzionata, quasi di sfuggita, la *sond* che deve comunicare ad Arlaund il volere della principessa. Similmente, la comunità maschile pare aver perso la sua identità, appiattendosi anch'essa sui codici della cortesia da cui si distingueva nella versione anglonormanna.

In mezzo a questo, la struttura dell'episodio rimane la stessa; si può dire, in buona sostanza, che tutto è cambiato perché nulla cambiasse. Rinnild convoca ancora Horn nella sua camera, ma, come in *King Horn*, non ha bisogno di stratagemmi per convincere il siniscalco a obbedirle. Arlaund prova ancora a ingannare la principessa conducendole Haberof, ma lo fa per timore dei *losengiers*, e Rinnild non mostra alcuna reazione irata quando scopre la verità. La comunicazione tra la fanciulla e la comunità maschile è diretta, priva di fraintendimenti e, ancor più che nella prima versione inglese, si mostra un totale accordo tra il volere dei due amanti. Horn accetta incondizionatamente l'amore di Rinnild, senza adombrare altri obiettivi. In questo testo a dominante unica, manca qualunque conflitto. Gli *emotive script*, le enciclopedie, le comunità emotive convergono in una coesa omogeneità indistinta. È una gioiosa marcia comune verso la risoluzione della trama: Rinnild è sempre e solo una *miri maiden* ('fanciulla ridente'), il siniscalco le conduce Horn *wit a blipe chere* ('con un lieto viso'), mentre *hende* Horn ('cortese') è innanzitutto l'amante della principessa, che vuole essere nominato cavaliere solo al fine di poter giostrare per amore di lei. In questa terza versione dell'episodio, il duetto amoroso è il solo *emotive script*; la *courtoisie* rimane come citazione letteraria, mentre della vera corte, con la sua società e le sue tensioni interne, non vi è più traccia. Lo scheletro dell'episodio è ancora in piedi, ma è privo del contesto culturale che ne poteva spiegare la fisionomia e che ne forniva la sostanza.

⁸² M. MILLS, *Horn Childe and Maiden Rinnild*, cit., pp. 69-73, ha messo in luce dei debiti evidenti di *Horn Childe* verso il *Sir Tristrem*, versione in inglese medio che si trova nello stesso ms. Auchinleck dove è conservato il testimone unico di *Horn Childe*.

4 CONCLUSIONI

Riassumo i dati raccolti sulle tre versioni dell'episodio amoroso. Innanzitutto, è confermata la permanenza della medesima struttura in ciascuna delle tre riproposizioni. Tuttavia, a differenza delle versioni in inglese medio, nel *Roman de Horn* si è osservata una separazione tra due comunità emotive, una afferente alla *Great Hall* e una alla *Bower*. La prova dell'esistenza di queste due comunità è data dalla presenza di *emotive script* differenti, uno femminile legato alla *courtoisie* e un altro maschile centrato sull'onore del servizio vassallatico, che distinguono gli orizzonti d'attesa emotiva dei due gruppi. Allo stesso tempo, gli ostacoli e i conflitti generati da questa dicotomia sono organicamente coesi a una precisa società real-finzionale, la corte, e alla trama dell'episodio: i vincoli che obbligano la principessa nella sua camera sono coerenti con questa dualità emotiva e comportamentale. Essa invece risulta assente in *King Horn* e *Horn Childe*, dove i sentimenti dei personaggi obbediscono a un unico canovaccio incentrato sulla relazione tra Horn e la principessa. Si può individuare una direzione di progressivo accentramento del fenomeno amoroso come unico orizzonte d'attesa emotiva, parallelo a una pacificazione dei conflitti che raggiunge l'apice in *Horn Childe*, mentre la *courtoisie* viene sempre più spogliata dello spessore realistico osservato nel *Roman de Horn*, riducendosi a formula. È una banalizzazione lineare,⁸³ che disarticola la trama dai sentimenti e dalle attese degli attori sostituendo questi ultimi con una versione sempre più stereotipa e indistinta. Il *Roman de Horn* risulta essere la versione dove cultura e struttura dell'episodio sono più corrispondenti l'uno all'altro; dietro alla forma a noi giunta della vicenda si può dunque riconoscere la mano di *mestre Thomas*. Questa congruenza viene gradualmente persa passando da *King Horn* a *Horn Childe*. Se ne conclude che la versione anglonormanna precede le altre due non solo nella stesura, ma anche nella composizione, e deve in qualche misura essere la fonte di *King Horn* e *Horn Childe*, spiegando il perché di una trama che perde progressivamente la sua ragion d'essere. L'episodio amoroso come raccontato nelle versioni in inglese medio deve essere dunque cronologicamente successivo; se rimane la possibilità di un *Ur-Horn* insulare pre-cortese, questo non potrà essere stato rimaneggiato con maggior fedeltà da *King Horn* rispetto alla versione anglonormanna, ma sarà stato ripreso dalle versioni inglesi attraverso la mediazione del *Roman de Horn*. Inoltre, l'apparente maggior vicinanza di *Horn Childe* rispetto al testo francese si dimostra essere puramente superficiale, mentre le direttrici di sviluppo svelate guardando alle comunità emotive lo collocano in coda alle altre due versioni. In breve, la progressività del mutamento prova che l'ordine genealogico *Roman de Horn* > *King Horn* > *Horn Childe* è probabilmente il più corretto.

Restano aperte alcune questioni. Innanzitutto, pur dimostrata la successione delle versioni, il tipo di relazione tra esse rimane incerto. Una parentela permane, secondo una linea che ha il suo inizio nel *Roman de Horn* e giunge a *Horn Childe* passando, forse, per *King Horn*; in altre parole, l'episodio

⁸³ Si è voluto qui dare prova circostanziata di un fenomeno culturale di ampio respiro, come asseriva già Duby nel 1968: «In penetrating downwards through successive social levels, the elements of aristocratic culture, underwent changes which, generally speaking, as far as form and modes of expression are concerned, are marked by a simplification and progressive schematization. As to content, the characteristic tendency was towards a progressive disintegration of logical structure and a suffusion with emotionalism» (GEORGES DUBY, *The Diffusion of Cultural Patterns in Feudal Society*, in «Past&Present», 39 [1968], pp. 3-10).

come narrato nelle versioni inglesi dipende in ultima analisi dalla versione francese, sotto la cui luce risulta veramente comprensibile. Ma questo è altro dallo stabilire una filiazione diretta, anzi: le modalità di rielaborazione rimangono misteriose. In secondo luogo, ci si può chiedere perché la distinzione tra comunità della sala e comunità della camera svanisca in *King Horn* e *Horn Childe*. È logico aspettarsi una correlazione con la cultura e la società dell'Inghilterra del tardo sec. XIII e quelle, diverse, della prima metà del sec. XIV: la corte di Enrico II per il *Roman de Horn* e l'ambiente domestico della piccola nobiltà locale per *King Horn*⁸⁴ o della ricca borghesia trecentesca a Londra per *Horn Childe*⁸⁵ offrono un pubblico diverso con attese differenti; forse anche una nuova funzione del testo. Terzo, rimane aperta la questione del perché la distinzione tra società della *Bower* e della *Great Hall* compaia nel *Roman de Horn* se questo mutua il suo canovaccio da una tradizione insulare che precede l'idea di corte sul modello francese. In altre parole, la domanda è quanto l'*Ur-Horn* corrisponda effettivamente alla versione francese. I legami che tutte e tre le versioni intrattengono con un passato germanico sono visibili;⁸⁶ tuttavia, almeno per l'episodio analizzato, è certo un legame con le logiche delle corti anglonormanne e continentali. Le ombre proiettate dal *Roman de Horn* sull'*Ur-Horn* sono incerte, e permane il dubbio su quanto *meistre Thomas* abbia inciso sull'aspetto che noi oggi conosciamo dell'inizio della *liaison* tra Horn e Rigmel. L'intero assetto sociale potrebbe essere stato ripulsmato, adattandolo al contesto dell'autore — e Thomas fu certamente un autore di grande competenza;⁸⁷ come e in che misura adeguò il materiale a sua disposizione sono interrogativi che per ora rimangono senza risposta.

⁸⁴ Si veda KARL BRUNNER, *Middle English Metrical Romances and Their Audience*, in *Studies in Medieval Literature: In Honor of Professor Albert Croll Baugh*, ed. by MACEDWARD LEACH, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961, p. 222.

⁸⁵ Si veda KATHRYN KERBY-FULTON, MAIDIE HILMO, LINDA OLSON, *Opening up Middle English Manuscripts*, Ithaca, Cornell University Press, 2012, pp. 99-115.

⁸⁶ Un contributo recente di cui tenere conto è SONYA L. VECK LUNDBLAD, *Old Englishness in King Horn and Athelston*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2020. Per quanto l'analisi di Veck Lundblad non tenga conto del *Roman de Horn*, alcune consonanze con la tradizione anglosassone (in particolare con l'elegia) che la studiosa individua in *King Horn* offrono spunti di riflessione sulle relazioni con ipotesti altri rispetto alla versione anglonormanna.

⁸⁷ Su questo si vedano le considerazioni di M. K. POPE (ed.), *The Romance of Horn*, cit., vol. 2, pp. 1-3, e J. WEISS, *The Birth of Romance*, cit., pp. 3-12.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLEN, ROSAMUND S. (ed.), *King Horn: an edition based on Cambridge University Library MS. Gg. 4. 27 (2)*, New York, NY, Garland, 1984.
- ALLEN, ROSAMUND S., *The Date and Provenance of King Horn. Some Interim Reassessments*, in *Medieval English Studies Presented to George Kane*, ed. by EDWARD D. KENNEDY, RONALD A. WALDRON, JOSEPH S. WITTIG, Wolfeboro (NH), D. S. Brewer, 1988, pp. 99-125.
- ANTONELLI, ROBERTO, MERCEDES BREA, PAOLO CANETTIERI, ROCCO DISTILO, LINO LEONARDI, *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2011.
- ASHE, LAURA, *Fiction and History in England, 1066-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- BOQUET, DAMIEN, PIROSKA NAGY, *Medieval Sensibilities: A History of Emotions in the Middle Ages*, Cambridge, Polity, 2018.
- BRUNNER, KARL, *Middle English Metrical Romances and Their Audience*, in *Studies in medieval literature: In Honor of Professor Albert Croll Baugh*, ed. by MACEDWARD LEACH, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961, pp. 219-228.
- BURNLEY, DAVID, ALISON WIGGINS (eds.), *The Auchinleck Manuscript*, National Library of Scotland, 5 luglio 2003, <https://auchinleck.nls.uk/physical.html> (consultato il 18 dicembre 2023).
- BURNLEY, JOHN D., *Courtliness and Literature in Medieval England*, London, Addison-Wesley Longman, 1998.
- CAPELLANUS, ANDREAS, *De Amore*, a cura di GRAZIANO RUFFINI, Milano, Guanda, 1980.
- CARO, JAKOB, *Kleine Publikationen aus der Auchinleck-Hs. X. Horn Childe and Maiden Rimmild*, in «Englische Studien», 12 (1889), pp. 323-365.
- CHILD, FRANCIS J. (ed.), *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. 1, Boston, Houghton, 1882, pp. 187-201.
- CHRISTMANN, HANS H., *Über das Verhältnis zwischen dem anglonormannischen und dem mittelenglischen Horn*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 70 (1960), pp. 166-81.
- CLARK, JAMES G., FRANK T. COULSON, KATHRYN L. MCKINLEY (eds.), *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- COOPER, HELEN, *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- COSTA CAVALHEIRO (DA), GABRIELA, *De chambres, bure, vile e cité... A (re)invenção do espaço em narrativas seculares do baixo medievo inglês*, in *Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio*, Rio de Janeiro, NUMEM, 2010, <http://>

www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276702040_ARQUIVO_cavalheiro_artigoANPUHregional2010.pdf (consultato il 10 agosto 2023).

CRANE, SUSAN, *Insular Romance. Politics, Faith, and Culture in Anglo-Norman and Middle English Literature*, Berkeley, University of California Press, 1986.

CRÉCY (DE), MARIE-CLAUDE (ed.), *Le roman de Ponthus et Sidoine*, Genève, Droz, 1997.

EAD., *Ponthus et Sidoine*, in *Dictionnaire des lettres françaises: le Moyen Âge*, sous la dir. de GENEVIÈVE HASENOHR et MICHEL ZINK, Paris, Fayard, 1992, pp. 1202-1203.

EAD., *Comparaison entre le Roman de Horn et Ponthus et Sidoine*, in *La Grande Bretagne et la France. Relations culturelles et littéraires au Moyen Âge: 3. Tagung auf dem Mont Saint-Michel (Mont Saint-Michel, 31 octobre-1^{er} novembre 1995)*, Greifswald, Reineke, 1996, pp. 45-68.

DECARIA, ALESSIO, LINO LEONARDI (ed.), «*Ragionar d'amore*». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.

DEUTSCHBEIN, MAX, *Die Wikingersagen, Hornsage, Haveloksage, Tristansage, Boevesage, Guy of Warwicksage*, Cöthen, O. Schulze, 1906.

DUBY, GEORGES, *The Diffusion of Cultural Patterns in Feudal Society*, in «*Past&Present*», 39 (1968), pp. 3-10.

ECO, UMBERTO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

FIELD, ROSALIND, *Romance as History, History as Romance*, in *Romance in Medieval England*, ed. by MALDWYN MILLS, JENNIFER FELLOWS, CAROL MEALE, Cambridge, D. S. Brewer, 1991, pp. 163-173.

FRAPPIER, JEAN, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973.

GANIM, JOHN M., *Style and Consciousness in Middle English Narrative*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

GOS, GISELLE, *Constructing the Female Subject in Anglo-Norman, Middle English and Medieval Irish Romance*, tesi di dottorato non pubblicata, University of Toronto, 2012.

GUDDAT-FIGGE, GISELA, *Catalogue of Manuscripts Containing Middle English Romances*, München, Fink, 1976.

HALL, JOSEPH, *King Horn: a Middle-English Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1901.

HEUSER, WILHELM, *Horn und Rigmel (Rimenbild), eine Namenuntersuchung*, in «*Anglia*», 31 (1908), pp. 105-131.

HIBBARD LOOMIS, LAURA A., *Medieval Romance in England, a Study of the Sources and Analogues of the Noncyclic Metrical Romances*, New York, B. Franklin, 1960.

- HOFER, STEFAN, *Horn et Rimel. Ein Beitrag zur Diskussion über die Ursprungsfrage*, in «Romanische Forschungen», 70 (1958), pp. 278-322.
- HOLFORD, MATTHEW L., *A Local Source for Horn Child and Maiden Rinnild*, in «Medium Ævum», 74 (2005), pp. 34-40.
- ID., *History and Politics in Horn Child and Maiden Rinnild*, in «The Review of English Studies», 57 (2006), pp. 149-68.
- ISER, WOLFGANG, *Mittelenglische Literatur und romanische Tradition*, in *Generalites*, éd. par MAURICE DELBUILLE, Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters 1, Heidelberg, C. Winter, 1972, pp. 304-332.
- JACKSON, SARAH-NELLE, *Consorting with Stone: Lithic Sovereignty and Anticolonial Futurity in King Horn and Marie de France's Yonec*, in «English Language Notes», 58 (2020), pp. 101-20.
- KAEUPER, RICHARD W., *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, New York, Oxford University Press, 1999.
- KERBY-FULTON, KATHRYN, MAIDIE HILMO, LINDA OLSON, *Opening up Middle English manuscripts*, Ithaca, Cornell University Press, 2012.
- KÖHLER, ERICH, *Sociologia della fin'amor: saggi trobadorici*, trad. it. MARIO MANCINI, Padova, Liviana, 1976.
- LAZAR, MOSHÉ, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.
- LEGGÉ, MARY D., *Anglo-Norman Literature and Its Background*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- EAD., *La littérature anglo-normande au temps d'Aliénor d'Aquitaine*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 29 (1986), pp. 113-118.
- EAD., *The Influence of Patronage on Form in Medieval French Literature*, in *Stil- und Formprobleme in der Literatur: Vorträge des 7. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*, hrsg. von PAUL BÖCKMANN, Heidelberg, C. Winter, 1959, pp. 136-141.
- LEJEUNE, RITA, *Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine*, in «Cahiers de civilisation médiévale», 3 (1958), pp. 319-337.
- MCKNIGHT, GEORGE H., *King Horn. Floris and Blancheflur. The Assumption of Our Lady, first edited in 1866 by Rev. J. Rawson Lumby*, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1901.
- MATTEI, ANNAROSA, *L'enigma d'amore nell'Occidente medievale*, Roma, La Lepre Edizioni, 2017.
- MAUSS, MARCEL, *Saggio sul dono: forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, trad. it. MARCO AIME, Torino, Einaudi, 2019.
- MILLS, MALDWYN (ed.), *Horn Childe and Maiden Rinnild ed. from the Auchinleck MS, National Library of Scotland, Advocates' MS 19.2.1*, by Maldwyn Mills, Heidelberg, C. Winter, 1988.
- ID. (ed.), *Six Middle English Romances*, London, Dent, 1973.

- MONTEVERDI, ANGELO, *Ovidio nel Medio Evo*, in «Rendiconti delle Adunanze solenni», 5 (1958), pp. 698-708.
- MORGAN, HOLLIE, *Beds and Chambers in Late Medieval England: Readings, Representations and Realities*, Woodbridge, York Medieval Press, 2017.
- NOËL, JAMES M., *Medieval English Wardship in Romance and Law*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2002.
- PARIS, GASTON, *Études sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac*, in «Romania», 12 (1883), pp. 459-534.
- PERFETTI, LISA RENÉE, *The Representation of Women's Emotions in Medieval and Early Modern Culture*, Gainesville, University Press of Florida, 2005.
- PERKINS, NICHOLAS, *The Gift of Narrative in Medieval England*, Manchester, Manchester University Press, 2021.
- PHILLIPS, KIM M., *Medieval Maidens: Young Women and Gender in England, 1270-1540*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- POPE, MILDRED K. (ed.), *The Romance of Horn*, 2 voll., Oxford, Blackwell, 1955-1956.
- EAD., *The Romance of Horn and King Horn*, in «Medium Ævum», 25 (1956), pp. 164-167
- RÍKHARÐSDÓTTIR, SIF, *Emotion in Old Norse Literature: Translations, Voices, Contexts*, Cambridge, Boydell & Brewer, 2017.
- EAD., *Medieval Translations and Cultural Discourse: The Movement of Texts in England, France and Scandinavia*, Cambridge, Boydell & Brewer, 2012.
- ROSENWEIN, BARBARA, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007.
- SKALAK, CHELSEA, *Clandestine Marriage and the Church: King Horn after the Fourth Lateran Council*, in «Comitatus», 47 (2016), pp. 135-161.
- SMITHERS, GEOFFREY V. (ed.), *Havelok*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- SÖDERHJELM, JARL W., *Sur l'identité du Thomas auteur de Tristan et du Thomas auteur de Horn*, in «Romania», 15 (1886), pp. 575-596.
- STEVENS, JOHN, *Medieval Romance: Themes and Approaches*, London, Hutchinson, 1973.
- STOCKWELL, PETER, *Texture: a Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- SWEZEY, MARGARET, *Courtship and the Making of Marriage in Early Middle English Romance*, tesi di dottorato non pubblicata, University of North Carolina at Chapel Hill, 2009.
- TYRWHITT, THOMAS, *The Canterbury Tales of Chaucer. To Which Are Added an Essay on His Language and Versification, and an Introductory Discourse*, Oxford, Clarendon Press, 1775.
- VECK LUNDBLAD, SONYA L., *Old Englishness in King Horn and Athelston*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2020.

- WADSWORTH, ROSALIND, *Historical Romance in England. Studies in Anglo-Norman and Middle English Romance*, tesi di dottorato non pubblicata, University of York, 1972.
- WARTON, THOMAS, *History of English Poetry: From the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century*, London, J. Dodsley, 1774.
- WEISS, JUDITH (ed.), *The Birth of Romance. An Anthology: Four Twelfth-Century Anglo-Norman Romances*, London, Dent, 1992.
- EAD., *Thomas and the Earl: Literary and Historical Contexts for the Romance of Horn*, in *Tradition and Transformation in Medieval Romance*, ed. by ROSALIND FIELD, Cambridge, D. S. Brewer, 1999, pp. 1-13.
- WELLS, JOHN E. (ed.), *A Manual of the Writings in Middle English, 1050-1400*, New Haven, The Connecticut Academy of Arts and Sciences, 1916.
- WISSMANN, THEODOR, *King Horn: Untersuchungen zur mitttelenglischen Sprach- und Literaturgeschichte*, Strassburg, Trübner, 1876.
- WRIGHT, THOMAS, *Li Romans de Horn. MS. Bibl. Publ. Cambridge, Ff. 6, 17. (Unpublished)*, in «The Foreign Quarterly Review», 16 (1835), pp. 113-147.
- ZUNSHINE, LISA, *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- EAD., *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.



PAROLE CHIAVE

Emotive script; *King Horn*; *Roman de Horn*; *Horn Childe and Maiden Rinnild*



NOTIZIE DELL'AUTORE

Pierandrea Gottardi ha appena concluso un assegno post dottorato presso l'Università di Trento sullo stile dei volgarizzamenti in versi della vita di san Cristoforo in inglese e tedesco medio ed è attualmente docente a contratto presso l'Università Ca' Foscari Venezia per i corsi di "Storia e principi della critica del testo" e "Filologia germanica 2 mod. 2". Ha conseguito nel 2022 il dottorato di ricerca in Filologia germanica presso l'Università di Trento con una tesi sulla diacronia stilistica delle tre versioni romanzesche della storia di Horn.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PIERANDREA GOTTARDI, *Gli emotive scripts come strumento filologico. Sui rapporti genetici tra Roman de Horn, King Horn e Horn Childe*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



L'ALTRA METÀ DELLE *CHIOSE CASSINESI* PRIMI SONDAGGI SULLE FONTI

GIUSEPPE ALVINO – *Scuola Superiore Meridionale*

Il contributo intende presentare uno studio sui contenuti di un importante apparato di chiose adespote alla *Commedia* dantesca, cioè quello del Cassinese 512, vergato sul finire del XIV secolo in area mediana. In particolare si intende proporre un'analisi delle fonti esegetiche delle glosse, e in particolare della sostanzialmente sconosciuta sezione non derivata dalla fonte principale, ovvero la terza redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri, utilizzato dalla mano principale (CS). Ne risulta che quest'ultima attinge a molti altri commentatori precedenti (Lana su tutti); ma aggiunge anche un notevole numero di chiose originali che rendono il suo commento autonomo e innovativo, dunque degno di una prima edizione critica. L'anonimo conosce inoltre almeno un'altra redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri, cioè la seconda (1342-1355), e forse anche la sua prima e più fortunata stesura (1339-1341): questo impone nuove riflessioni sulle modalità in cui CS fruiwa dei suoi modelli e in particolare sui suoi rapporti con il commento del figlio di Dante. Le mani posteriori aggiungono sporadiche chiose per lo più derivate da Benvenuto (CP) e Landino (CE).

The contribution intends to analyze the contents of an important apparatus of annotations to Dante's *Divine Comedy*, namely that of the Cassinese 512, written at the end of the 14th century in central-southern Italy. In particular, we intend to propose an analysis of the exegetical sources of the glosses, and in particular of the substantially unknown section not derived from the main source, i.e. the third edition of Pietro Alighieri's *Comentum*, used by the main hand (CS). As a result, this commentator draws on many other previous commentaries (Lana above all); but he also adds a considerable number of original glosses that make his commentary autonomous and innovative, therefore worthy of a first critical edition. The anonymous also knows at least one other version of Pietro Alighieri's *Comentum*, i.e. the second one (1342-1355), and perhaps also his first and more successful version (1339-1341): this imposes new reflections on the ways in which CS benefited from his models and in particular on his relationship with the commentary of Dante's son. The later hands add sporadic glosses mostly derived from Benvenuto (CP) and Landino (CE).

I INTRODUZIONE

L'obiettivo di questo contributo è quello di presentare un primo studio sui contenuti di uno degli apparati di chiose adespote più ricchi dell'intera tradizione della *Commedia*, cioè quello del codice 512 dell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino (= Cass), di cui già mi sono occupato in qualche occasione, da altri punti di vista.¹ In questa sede, sulla scorta del lavoro che sto por-

¹ Sui rapporti con il *Comentum* di Pietro di Dante, si vedano le osservazioni presentate in PIETRO ALIGHIERI, *Comentum. Redazione Ashburnhamiano-Barberiniana*, a cura di GIUSEPPE ALVINO, Roma, Salerno editrice 2021, partic. pp. 159-163 (oltre alla questione redazionale, discussa *passim* nell'*Introduzione*), che qui è anche edizione di riferimento per il testo (= Pietro2); per alcune questioni ecdotiche vd. GIUSEPPE ALVINO, *Appunti su un testimone poco noto della terza redazione del Comentum di Pietro Alighieri (con uno specimen d'edizione)*, in «Carte romanze», VIII (2020), n. 1 pp. 47-72; sulla cronologia, vd. ID., *Per la datazione del codice cassinese della Commedia*, in «Rivista di Studi Danteschi», XXI (2021), pp. 357-370.

tando avanti su alcuni malnoti commenti danteschi adespoti,² si intende far luce, per quanto possibile, sulle fonti esegetiche dell'anonimo compilatore delle glosse: se una loro metà è da considerarsi un vero e proprio testimone parziale della terza redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri, l'altra è invece del tutto estranea a questo commento e, escluso qualche rapido accenno,³ il suo contenuto è pressoché sconosciuto, per cui se ne propone ora un primo sondaggio.

Il manoscritto, realizzato in area mediana sul finire del XIV secolo, contiene una *Commedia* fittamente chiosata da più mani, e fu verosimilmente posseduto da «Jeronimus de Verallis». ⁴ Il testo dantesco e le glosse furono riprodotte diplomaticamente in un'edizione ottocentesca – tuttora l'unica – realizzata dai monaci benedettini,⁵ in cui esse erano divise opportunamente in 'chiose sincrone' e 'chiose posteriori'. Le prime, qui siglate CS, sono per la maggior parte un testimone di Pietro³, regolarmente utilizzato dall'editore Massimiliano Chiamenti. Esse contengono, del commento di Pietro, non tutto il testo ma una corposa selezione; e in più degli elementi propri che non sono mai stati oggetto di studio. Con la denominazione di 'Chiose posteriori', si indicava, in pratica, l'insieme di tutte le altre mani (CD, CE), che aggiungono rarissime annotazioni. Tra queste, la più antica e più frequente è quella che qui indico con CP, che inserisce chiose derivate da Benvenuto da Imola, come il CCD (= *Censimento dei commenti danteschi*) ha già correttamente segnalato. Sinteticamente, queste sono le mani che si avvicinano nella stesura delle glosse:

[CS] 'Chiose sincrone': fitte chiose marginali e interlineari della stessa mano della *Commedia*: post 1393, latine, in *textualis* semplificata. *Inc.*: «Auctor iste intendit declarare qualitatem civilitatis totius orbis»; *expl.*: «Deus qui est benedictus in secula seculorum. Amen». La datazione di questa mano (e quindi del codice), ritenuta *ante* 1368 ancora nel CCD, è da spostare

² Il progetto di ricerca, già introdotto in GIUSEPPE ALVINO, *Le 'chiose Palermo': un commento autonomo al Paradiso memore dell'esegesi dell'Amico dell'Ottimo*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di CIRO PERNA, Roma, Salerno editrice 2022, pp. 133-145, pp. 133-134, è in corso di realizzazione presso la Scuola Superiore Meridionale di Napoli, con il costante e prezioso confronto con Andea Mazzucchi e Michele Rinaldi.

³ Cfr. SAVERIO BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki 2004, p. 216; RUDY ABARDO, *Chiose cassinesi*, in *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, t. I, a cura di ENRICO MALATO e ANDREA MAZZUCCHI Roma, Salerno editrice 2011, pp. 155-159, pp. 156-157. Sul manoscritto si vedano inoltre almeno CECILIA MELUZZI, *Scheda codicologica* n. 487, in *Censimento dei commenti danteschi*, cit., t. II, p. 890, e RUDY ABARDO, recensione a PIETRO ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary on Dante's Divine Comedy*, ed. by MASSIMILIANO CHIAMENTI, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies 2002 (= Pietro³), in «Rivista di Studi Danteschi», III (2003), pp. 166-176; G. ALVINO, *Per la datazione*, cit.; ANGELO EUGENIO MECCA, *Appunti per una nuova edizione critica della Commedia*, in «Rivista di Studi Danteschi», XIII (2013), pp. 267-333, p. 326.

⁴ Lo indica una probabile nota di possesso a c. 36v. Non è una nota di copista, in quanto la mano è molto diversa (e posteriore) a quella che realizza la *Commedia* e le Chiose sincrone, le uniche apposte a quella carta. Girolamo Veralli (o Verallo) è stato un cardinale nunzio imperiale vissuto tra il 1497 e il 1555: vd. GIAMPIERO BRUNELLI, *Veralli, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 98, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2020, s.v.

⁵ *Il codice cassinese della Divina Commedia*, per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino, Tipografia di Monte Cassino 1865, da cui qui si citano le Chiose cassinesi.

oltre l'ammissione delle donne al Palio del drappo verde (c. 30v), cioè dopo il 1393.⁶

Fonti: Pietro³, *verbatim* (contiene circa la metà del commento; CCD). Le altre fonti verranno discusse più avanti.

[CP] 'Chiose posteriori': fitte chiose marginali e interlineari: XV sec., prima metà, latine, in corsiva. *Inc.*: «vel dimidium vite somnum vocat»; *expl.*: «oportet vincere pugnam. 2° ponit spem in alio».

Fonti: Benvenuto, *verbatim* (già segnalato nel CCD).

[CD] una chiosa marginale (*Inf.* XI, v. 93): XVI sec., in latino, in corsiva. Il testo: «*Nota che* qui dubitat intelligit, et ideo dicit poeta ut solvat, quia si in aliquo dubit<avit> amplius non dubitabit, et sic dubitando intell<igit>».

Fonti: chiosa originale.

[CE] rare chiose marginali e interlineari (sparse tra *Purg.* XXVII e *Par.* VI): XV-XVI sec., latine, in corsiva, alcune originali. *Inc.*: «Alii legunt *l'alta libra*»; *expl.*: «estis et sequiti pro sequimini». La datazione è certamente posteriore al commento di Landino (1480), che il compilatore dimostra di conoscere, ma anteriore, per evidenze paleografiche, alla mano CD.

Fonti: Landino, latinizzato.

2 FONTI ESEGETICHE

Venendo al cuore del problema, tolta idealmente tutta l'ampia porzione di testo sovrapponibile a Pietro³, si analizzano ora, per ciascuna mano, le chiose in comune con il resto dell'esegesi. Mancano in realtà prove sufficienti per stabilire la direzione dei prestiti, se cioè le quattro mani abbiano attinto a quei commenti in maniera diretta, mediata o se abbiano consultato una fonte ad essi comune. Anche se, in mancanza di dati, la prima ipotesi appare in genere quella più economica, il punto di arrivo di questo paragrafo sarà quello di dimostrare l'esistenza di contatti con la tradizione precedente.

2.1 LO STRATO ANTICO (CS)

Già Luca Azzetta, auspicandosi un approfondimento degli studi sul materiale di Cass estraneo a Pietro³, segnalava un dato sorprendente che qui si può confermare:⁷ esse rappresentano quasi la metà del totale delle glosse, e non solo una sezione marginale, e ciò conferisce notevoli importanza ed interesse alle Chiose cassinesi.

2.1.1

Si partirà da un dato semplice da constatare, e cioè che una notevole sezione del commento, da *Inf.* XXVI a *Purg.* VIII, è composta da soli tre elementi: ciò che non è originale e non proviene da Pietro³ si accosta sempre a una sola

⁶ Vd. G. ALVINO, *Per la datazione*, cit., pp. 359-364.

⁷ LUCA AZZETTA, *Note sul Comentum di Pietro Alighieri (a partire da una recente edizione)*, in «L'Alighieri», XXIV (2004), pp. 97-118, p. 101 e nota.

altra fonte, cioè Iacomo della Lana,⁸ di cui molte glosse rappresentano quasi un supino latinizzazione:

Inf. XXVII, v. 46

CS

El mastin vecchio. quasi homo asforzevoli et impio.

Lana, p. 767

E dice mastino, quaxi a dire: uomini di sforzevile e impia condizione.

Inf. XXIX, v. 103

CS

S'imboli. i. si de vobis sit aliqua fama in mundo. ita quod non sit abscosa et negletta.

Lana, p. 819

Se la vostra. cioè: se di voi sia memoria il mondo e non sia involata, cioè ascosta e negletta.

Purg. VI, vv. 85-86

CS

Marine. Videlicet romandiolam Marchiam. Anconitanam Apuleam Riveriam Romanam Tusciam. Riperiam Janue que provincie semper stant in maxima tribulatione et guerra et divisione. in seno. videlicet. Lombardiam Marchiam trevisanam que similiter sunt in multa guerra et divisione.

Lana, pp. 1051-1053

[...] poi si è la Marca Ancontana; Pesaro cacciato più parti; Fano quella stessa, Sinigaglia il simile, Ancona più che più, fermo lo simigliante, [...] poi si è Puglia la quale si è sotto tirannia di quelli della cà di Francia. [...] Poi si tien da Roma. [...] Poi si è Toscana, Pisa, Porto Veneri. Si è la riviera di Genova e tiene fino al principio di Proenza, le quali scarie stanno tutte in tribolazione universalmente. Infra terra si è Lombardia nella quale similmente è discordie e brighe e tirannie. E lo simile è nella Marca Trevigiana fino a Vinegia.

Purg. IV, v. 123. La seguente chiosa era stata giudicata da Abardo una prova delle tangenze di alcune delle chiose sincrone con l'An. Lombardo.⁹ In realtà,

⁸ Si cita da IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, a cura di MIRKO VOLPI, con la collaborazione di ARIANNA TERZI, Roma, Salerno editrice 2009, 4 voll. Quando necessario, nelle tabelle si isolano, evidenziandoli in grassetto, gli elementi comuni esclusivamente ai due testi presi in esame.

⁹ Cfr. RUDY ABARDO, *Chiose cassinesi*, cit., pp. 156-157. Neanche gli altri esempi riportati dallo studioso sono esclusivi dei due anonimi: in un caso (*Purg.* V, v. 67), la chiosa è presente anche in Lana, uno (XXVIII, v. 71) è comune a Pietro³, il terzo (XXIX, v. 82) a più di un commento. La conoscenza dell'An. Lombardo è quindi da revocare in dubbio, vista l'assenza di altre tangenze tra i due apparati esegetici: l'unico punto di contatto da aggiungere, a *Purg.* XXIX, vv. 67-68, è CS: «rendeame. Ego videbam memet. in aqua. sc. latus sinistrum», An. Lombardo: «Hic vult dicere autor, quod Dante habet sinistrum latum versus flumen, in quo flumine radiabat ymago sui sinistri lateris, sicut in speculo», comunque suscettibile di poligenesi. L'An. Latino è citato da DIEGO PARISI, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al Purgatorio. Edizione critica secondo il ms. Canonici Miscellanei 449*, Tesi di dottorato in Filologia, linguistica e letteratura, tutor Giorgio Inglese, Roma, Università degli Studi di Roma «La Sapienza» 2012.

le vicinanze con la versione lanèa sono molto più stringenti, e addirittura decisive se si guarda alla comune lacuna che apre questa glossa, che da sola parrebbe accertare la vicinanza a Lana oltre ogni ragionevole dubbio.

2.1.2

Appurata la conoscenza di Lana, l'elemento più interessante da segnalare è certamente il rapporto delle Chiose sincrone con le altre redazioni di Pietro Alighieri (Pietro1 e Pietro2). L'anonimo cassinese probabilmente conosceva le prime due stesure, e in particolare la seconda ("ashburnhamiano-barberiniana") compare con una certa frequenza, tra le fonti, in alcune zone del commento, cioè a *Purg.* XXV-XXXIII, *Par.* XII-XVI, XXI-XXII, XXX-XXXIII e anche altrove, sporadicamente. Le seguenti chiose sono presenti esclusivamente in Pietro2, o contengono particolari esclusivi di questa redazione:

Inf. III, v. 60

CS

[...] verior nam non disisset de fratre petro de muro no qui postea factus fuit papa celestrinus quintus. et sedit in papatu mensibus novem. et electus papa. Anno domini MCCLXXXIII. et postea renuit papatui nam in catalogo sanctorum positus est nam clemens et marcelinus olim sancti pastores papatui renuntiaverunt.

Pietro2, p. 215

Fingendo se ibi videre inter tales animas umbram fratris Petri de Muro no qui, dum esset papa nominatus Celestinus Quintus, renunciavit papatui sua pusillanimitate, ut quidam dicunt et exponunt auctorem de ipso scilicet Celestino sentire. Sed cum in decretis dicatur: «Sedes Petri aut sanctum invenit aut sanctum facit», subaudi presumptive; nam et Clemens et Marcellinus, olim summi pastores, sancti papatui etiam renunciaverunt, dicamus ergo in dubio quod iste Celestinus ut sanctus hoc fecit, et quod auctor loquitur hic non de eo, sed de Dioclitiano.

Inf. X, v. 119

CS

Et legens judeus statim cum tota sua familia batizatus. est hic imperator ab infantia per ecclesiam tanquam per matrem educatus est inde rege cecilie creato per ecclesiam factus est postea imperator et coronatus per honorium papam tertium in basilica. sancti petri. hic imperator factus contra octonem imperatorem IIII.

Pietro2, p. 300

Qui Honorius ipsum Fedricum in basilica Sancti Petri prius regem Scilie in imperatorem coronaverat, et idem egit Gregorius papa Nonus, et ultimo Innocentius IIII papa ipsum ab imperio deposuit.

Purg. XXV, v. 47¹⁰

¹⁰ In Pietro1 la citazione ha una variante, cioè *nobilius* per *honorabilius*, risultando quindi più distante dalle Chiose sincrone.

CS

Philosophus in iii^o de anima honorabilius semper est agens.

Pietro2, p. 777

[...] et ideo in iii^o *De anima* ait: «Semper honorabilius est agens patiente».

Purg. XXV, v. 63^u

CS

Que opinio ut falsa improbat Tomas in prima parte questione 76. ubi dicit intellectus qui est intellectualis operationis principium. idest. anima forma est humani corporis et licet intelligere sit actus qui non possit exerceri per organa corporalia sicut virtus visiva per oculum tamen in materia est in quantum ipsa anima cuius est hec virtus est hominis forma et terminus generationis humane.

Pietro2, p. 782

Quam opinionem ut falsam Tomas improbat in prima parte questione lxxvi, ubi dicit quod intellectus, qui est «intellectualis operationis principium», idest anima, forma est humani corporis; et licet intelligere sit actus qui non possit exerceri per organum corporale, sicut virtus visiva per oculum, tamen in materia est in quantum ipsa anima cuius est hec virtus, est hominis forma et terminus generationis humane.

Par. XXI, v. 122

CS

[...] fuit in monasterio sancte marie in portu prope ravennam et est monasterium canonicorum regularium qui etiam fuit multum contemplativus in sancta vita.

Pietro2, p. 1108

[...] et prior olim monasterii Sancte Marie in Portu canonicorum regularium, quod est prope Ravennam iuxta mare.

Par. XXX, v. 136

CS

La luna. Iste fuit Hericus comes de Luczimborgo imperator 7 qui venit in ytaliam ut eam liberaret ad quem coronandum misit Clemens papa 5 duos cardinales palam sed in occulto voluit impedire eius coronationem per regem Robertum.

Pietro2, p. 1206

Ultimo dicit de Herico Septimo imperatore et de papa Clemente Quinto qui misit duos cardinales ad coronandum eum Rome magnifeste et ab alia parte coperte et occulte voluit facere impedire dictam coronationem per regem Robertum.

Par. XXXI, vv. 13-15

CS

Le faccie tucte. Nam isti Angeli figurantur cum alis aureis quasi representent patrem. in dorso albo quasi filium. in facie rubea quasi spiritum sanctum representent.

Pietro2, p. 1212

Item alas aureas et residuum dorsum album; in quibus tribus coloribus vult autor figurari essentiam et virtutem Trinitatis divine, ut in auro Pater, in albedine Filius, in rubeo Spiritus Sanctus inteligatur.

¹¹ Pietro1 presenta la citazione in una forma diversa da questa di Pietro2, riprodotta *verbatim* dalle Chiose sincrone.

CS
 Dicitur quod quidam nobilissimus grecus nomine..... habuit quamdam filiam nomine ledam. adeo pulcerimam quod eam fecit includi in summitate cuiusdam turris ad quam nulli masculo licebat aspirare ne conversationem haberet cum hominibus sed sibi diligenter serviebatur per domicellas virgines et puras sciens hoc Iuppiter conversus in cygnum volavit super dicta turri et leda eum cepit et ipso detento pluribus diebus semel jacuit inter crura dicte Lede quibus apertis in loco pudicitie patefacto dictus cygnus in eum misit rostrum quod adeo sapivit sibi quod pluribus vicibus fieri fecit et tandem impregnata est et peperit unum ovum ex quo nati sunt castor et pollux et elena uxor menelai que fuit causa destructionis Troje et isti duo fratres conversi sunt in stellas eo quia erant filii Iovis que stelle sunt penes plastrum in sete{m}trione et communiter appellantur li doi fratelli. Allegoria fabul{e} est quod per Iovem figuratur nobilitas per concubitum iniuria et ideo quotiescumque nobilitas miscetur cum iniuria sequitur inde factum vitiosum. idest. discordia et quia Jupiter erat nobilis et concubitus iniuriosus nata est Elena discordiam pariens pollux dicitur a polon. idest. amissio. Castor a Cla. idest. stertum. idest. extremum malum que omnia tria concurrunt ad destructionem Troye.

An. Lombardo, p. 153
 Ond'èli a mi: Se Castor et cetera. Castor et Polux fuerunt duo fratres filii Iovis et Lede et fuerunt fratres Hellene quam rapuit in Grecia Paris filius regis Priami Troie. Qui, dum perirent grecos ad obsidionem troianam, tempestate marina submersi sunt in mari, miserratione autem deorum conversi sunt in celeste signum quod dicitur Gemini, videlicet conversi fuerunt in duas stellas in celo lucidas que semper stant prope tramontanam et appellantur "li dui freri". Vult modo dicere auctor: "Si sol esset in Geminis videres allia qui non vides celo".

Lana, p. 1019
 Trattano li poeti che uno gentilissimo uomo di Grecia, nome <...>, aveva una sua figliuola bellissima la quale per la sua bellezza e dilicateza non la volea maritare: e avea nome Leda. Volea ch'ella mantenesse virginità e faceala stare suso una torre e qui costei era servita da donzelle a suo piacere: maschio non li usava andare, sotto grande pena. Iuppiter sapendo custei essere così bella, si trasmutò in forma di cecino e volò suso quella torre. [...] Costui li andò tra lle gambe e mise lo becco nel luogo adatto a generazione. Costei parette bel fatto sì ch'ella s'ingravidò e fece dopo il parto uno uomo del quale nacque Elena, di chi è fatto menzione nel quinto canto dello Inferno, e nacquene Castor e polus, li quali divennero valorosi cavalieri e furono de' principali che assediòno Troia, e infine la destrussero. poi tornati in loro contrade dopo sua morte, perch' erano figliuoli di Iuppiter, furono trasmutati in cielo nel segno di gemini, in la quale costellazione apresso lo Carro ovvero verso lo polo, ne sono due stelle che sono apellate per lo vulgo li due freri. l'allegoria della predetta favola si è che Iuppiter significa la nobilità, lo concubito significa la ingiuria, e però ogni fiata che che nobilità è congiunta con ingiuria, ella parturisce vizioso feto, cioè discordia. E però che Iuppiter era nobile e 'l concubito era ingiurioso, sì nacque Elena per la quale la discordia di Troia fu cominciata. Pollus fu detto a pollon, cioè a perdita; Castor a catasterion, cioè ad estremo male: le quali tre cose tutte occorsono alla distruzione di Troia.

Par. XXXII, v. 69

CS
Ebber l'ira commota. nam parvuli in
 utero matris collidebantur.

Pietro2, p. 1223
 Qui exaudivit eum et dedit concep-
 tum Rebecce. Sed colligebantur in ute-
 ro eius parvuli.

Non mancano altri indizi della conoscenza di Pietro2 da parte dell'anoni-
 mo delle Chiose sincrone, da ricercarsi, come nei casi che seguono, in glosse
 realizzate per combinazione di elementi derivati da entrambe le redazioni po-
 steriori di Pietro Alighieri.¹² Un'ipotesi alternativa piuttosto economica po-
 trebbe supporre che CS avesse davanti una versione del *Comentum* in parte
 diversa da quelle che conosciamo oggi, forse a metà strada tra le due stesure
 seriori, o semplicemente una terza redazione più completa rispetto a quella
 trädita dall'Ottoboniano 2867, al quale alcune chiose potrebbero non essere
 pervenute per incidenti di tradizione.

Purg. XXVIII, v. 25. Nei primi due esempi, CS riporta in sostanza Pietro3,
 ma Pietro2 si avvicina maggiormente alle chiose nella resa grafica dei toponi-
 mi:

CS
 Secundum honorium
 PHYSON ALIO NOMINE
 dicitur Nilus nascens
 apud montem Athalan-
 tam inde CURRENS ab-
 sorbetur a terra et scaturit
 in litore maris rubri.

Pietro2, p. 811
 Et sic dictus Geon ap-
 paret in India sub nomi-
 ne Nili et nascitur iuxta
 montem Attalantam et
 mox asorbetur a terra et
 scaturit in litore Maris
 Rubri.

Pietro3, p. 458
 [...] quorum primum
 dicitur PHISON (quod
 ALIO NOMINE Rulus di-
 citur), nascens apud
 montem Atalatain, inde
 CURRENS absorbetur a
 terra et scaturit in litore
 maris Rubri.

Purg. XXVIII, v. 25

CS
 De Tigri et Eufrate
 DICAM INFRA EODEM
 CAPITULO seq. que per
 Armeniam et Mesopo-
 tamiam fluunt et licet
 dicta quatuor flumina in
 dictis locis oriri videantur
 principale suum ortum
 vere habent in paradiso.
 sed sub terra multum
 serpiunt.

Pietro2, p. 811
 Et dictus Fison in
 Egypto et dicti Eufrates et
 Tigris in Armenia – [...] –
 inde per diversa euntes
 longius dividuntur, con-
 cludentes in medio eo-
 rum Mesopotamiam to-
 tam.

Pietro3, p. 458
 Tertium et quartum
 dicuntur Eufrates et Ti-
 gris, de quibus DICAM
 INFRA IN CAPITULO fina-
 li, qui per Erminiam et
 mediam Patamiam per-
 fluunt.

Par. XXII, v. 145. In questo caso, la prima parte riproduce *verbatim* Pie-
 tro3, mentre la seconda sembra esemplata da Pietro2 (scarterei la pur possibi-
 le poligenesi, in quanto la frase in neretto è posta in chiusura di capitolo in
 entrambi i casi).

¹² In questa sezione, si evidenziano in grassetto le tangenze con Pietro2, in maiuscolotto quelle con Pietro3.

CS
Nam JUPITER TEMPERAT FRIGIDITATEM SATURNI SUI PATRIS ET CALIDITATEM MARTIS EIUS FILII. ut dicitur supra capitulo 18.

Pietro2, p. 1117
Item dicit quomodo aparuit ibi temperies Iovis inter Saturnum, eius patrem, et Martem, eius filium; de qua temperie dixi supra in capitulo xviii in fine.

Pietro3, p. 657
ITEM VIDIT IOVEM TEMPERANTEM FRIGIDITATEM SATURNI SUI PATRIS ET CALIDITATEM MARTIS EIUS FILII, ut hic in fine dicitur.

Purg. XXXIII, v. 3

CS
Johannes capitulo 15. et Iterum modicum et videbitis me quia vado ad patrem et subdit inferius Amen dico vobis. quia plorabitis vos mundus autem gaudebit sed tristitia vestra revertetur in gaudium.

Pietro2, pp. 870-871
[...] in Iohanne capitulo xiiii ibi: «Modicum, et non videbitis me; et iterum modicum, et videbitis me, quia vado ad patrem»; que exponens inferius ait: «Amen, dico vobis quia plorabitis et flebitis vos, mundus autem gaudebit; sed tristitia vestra vertetur in gaudium».

Pietro3, p. 499
[...] *Iohannis* xvi capitulo, scilicet: «Modicum, et iam non videbitis me; et iterum modicum, et videbitis me, quod exponens ipse idem Dominus» subdit ibidem: «Amen dico vobis, quia plorabitis et flebitis vos, mundus autem gaudebit, vos autem contristabimini, sed tristitia vestra revertetur in gaudium»

Esiste, inoltre, almeno un caso in cui le uniche fonti possibili sono Pietro1 e Pietro2, il che aiuta ad introdurre i rapporti del cassinese con la prima redazione. Mi sembra comunque più probabile una genesi da Pietro2, in quanto *patriarcha constantinopolitanus* è, come evidenziato, glossa relativa al *metropolitano* dantesco, più che all'identificazione di Crisostomo, come accade in prima redazione.¹³

Par. XII, v. 137

CS
Crisostamo. idest. sanctus Joannes Chrysostimus qui fuit olim metropolitano. idest. patriarcha constantinopolitanus.

Pietro1, p. 637
Item Nathan propheta, et Chrysostomus, patriarcha Constantinopolitanus.

Pietro2, p. 1011
Item Nathan propheta et Crisostomus, presul et metropolitano, scilicet patriarcha constantinopolitanus.

Infine, si può aggiungere al novero un caso più dubbio, in quanto non sussistono particolari differenze tra le due stesure; si può escludere invece Lancia (p. 1054: «L'autore nomina xliiii schiatte. Ghiosarle è fatica soperchia però che a' forestieri neente fa»: compendia Pietro1), in quanto «schiatte» difficilmente poteva essere ritradotto con «domos sive casatus».

Par. XVI, v. 88

¹³ Per Pietro1, l'edizione di riferimento è PETRI ALLEGHERII *super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, curante VINCENTIO NANNUCCI, Florentiae, G. Piatti 1845.

CS	Pietro1, p. 659	Pietro2, pp. 1056-1057
Hic nominat auctor 44. domos florentinorum sive casatus et respondet. 4. questioni.	Nominando per diver- sa nomina et signa 44 domos, seu prosapias, quae suo tempore ma- gnae erant mediocres et incipientes magnae esse	[...] nominando xliiii ^{or} stemata sive domos ma- gnatum existentium in dicta civitate suo tempore implicite et explicite.

I rapporti con Pietro1 sono meno certi. In CS è infatti presente una cospicua mole di chiose comuni alla prima redazione di Pietro, ma poche contengono elementi esclusivi di quella stesura, e si elencano qui di seguito. Molte hanno infatti punti in comune anche con la terza, altre – lo si è visto – con la seconda, altre ancora con l'Ottimo o altri commenti.

Inf. I, v. 106

CS	Pietro1, p. 47
Post saturnum venerunt ad habitan- dum quidam advene in Ytalia nomine ausonii et ideo est nominata ausonia. Inde fuit nominata ytalia ab Ytalo olim rege sycilie qui venit ad habitandum in ea.	Et quia illa Italia plus aliis provinciis occupata est guerris et tyrannis, ideo salus erit ejus potissima: quae Italia Oenotria dicebatur olim, et hodie dici- tur Ausonia, et ab Italo rege aucta po- stea dicta Italia est.

Inf. VI, v. 58. Tanto Pietro2 quanto Pietro3 contano quattro domande di Dante a Ciacco.

CS	Pietro1, p. 93
<i>A che verranno.</i> Tria querit ab eo. scilicet. ciaccho videlicet auctor primo. <i>A che etc.</i>	Ad secundam fingit se invenire Ciac- cum, cui format tres quaestiones. Pri- mo, si scit ad quid <i>venire debent cives civitatis partitae.</i>

Purg. XVI, v. 99. Lo specifico rimando è comune esclusivamente a questi due commenti (in altri si rinvia a *Lv.*, XI).

CS	Pietro1, p. 414
<i>Ungbie fesse.</i> que verba ponuntur levitici capitulo secundo.	Sed pastor, licet imminet, non ta- men habet ungulas fissas. Legitur in Levitico, Capitulo ii, quod Deus Moysi mandavit quod comederetur de omni- bus animantibus terrae qui haberent ungulam divisam [...]

Par. IV, v. 99. Il confronto evidenzia, nel finale, l'utilizzo dello stesso verbo, diversamente dal passo corrispondente di Pietro3: «scilicet cur demeruerunt dicte anime si violentia aliena non perseveraverunt in suis monasteriis, dicere et arguere quomodo violentia est et dicitur quando patiens nichil confert vi patiendi sibi; at iste anime contulerunt vi eis facte voluntarie saltem in non revertendo ad sua monasteria». La coincidenza non è però particolarmente dirimente.

CS

Meco contradire. eo quia dico quod ipsa non perseveravit in monacatione habendo potentiam redeundi ad monasterium.

Pietrori, p. 568

Dicta Constantia non excusatur, quia licet in voluntate absoluta fuerit in proposito monachali, tamen violentiae contulit in non redeundo ad monasterium.

Il chiosatore insomma parrebbe conoscere la seconda redazione del commento di Pietro Alighieri, e forse addirittura la prima. Si può presumere che egli, nell'atto della compilazione, ricorresse a una *Commedia* con un'annotazione collettanea o a un momento intermedio tra Pietro2 e Pietro3, più che a tre codici contemporaneamente; oppure il suo modello era la sola terza redazione, corredata con chiose ed aggiunte provenienti dalle altre due. Si deve però anche tenere conto del fatto che l'Ottoboniano 2867, unico esemplare integrale di Pietro3, è un manoscritto tardo e latore di molti errori: tra questi, potrebbero figurare delle lacune che oggi non si è più in grado di individuare, e che potrebbero aver oscurato alcune porzioni di testo identiche ad altre redazioni. A questo proposito, va aggiunto che non poche tra le altre tangenze tra Pietro2 e le Chiose sincrone sono in realtà solo apparenti, e da attribuire alla terza redazione, in quanto le divergenze dipendono dall'ortopedizzazione, non sempre perspicua, del testo critico di Pietro3 rispetto al codice di riferimento: come già notato da Azzetta,¹⁴ Chiamenti aveva scelto di correggere molti rimandi in citazioni esplicite in caso di errore del commentatore. E non si tratta solo di rimandi numerici (es. VI o XVI libro dell'*Apocalisse*) ma, in qualche caso, di citazioni di opere (*Buccolica* in luogo di *Georgica*, a Pietro3, p. 538 e n.). Infine, si segnala l'indebita sparizione del rarissimo *lexibille* ('che può ledere', allografo del post-classico *laesibilis*, -e), presente nell'Ottoboniano, nel Cassinese e in Pietro2, per cui il passo di Pietro3, p. 469, dovrebbe essere così restaurato: «de quo scribit Seneca dicens in libro *De Naturalibus Questionibus* quod Nunquam dictus Iupiter mictit fulmen *lexibille* nisi de consensu suorum celicularum».

2.1.3

Probabile è il ricorso al commento di Benvenuto da Imola, specie nella terza cantica, utilizzato soprattutto per l'esegesi puntuale dei passi danteschi:¹⁵

¹⁴ Vd. L. AZZETTA, *Note sul Comentum*, cit., pp. 114-118.

¹⁵ Le edizioni di riferimento sono le seguenti: BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum, curante JACOBO PHILIPPO LACAITA, Florentiae, Barbèra 1887, 5 voll. (= Benvenuto); BENVENUTO DA IMOLA, *Lectura Dantis Bononiensis*, ed. critica a cura di PAOLO PASQUINO, Ravenna, Longo 2017 (= Benvenuto To); BENVENUTO DA IMOLA, *Lectura Dantis Ferrariensis*, ed. critica a cura di CARLO PAOLAZZI, PAOLO PASQUINO e FABIO SARTORIO, Ravenna, Longo 2021 (= Benvenuto Ash.); FRATRIS JOHANNIS DE SERRAVALLE [...] *Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii*, cum textu italico Fratris Bartholomaei a Colle eiusdem Ordinis, nunc primum edita [a cura di Fr. MARCELLINO DA CIVEZZA e Fr. TEOFILO DOMENICHELLI], Prati, Giachetti 1891 (= Serravalle); *Chiose filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di ANDREA MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice 2002 (= Ch. Filippine).

Inf. IV, v. 141

CS

Lino. poetam. filium apollinis. Vir-
g i l i u s i n
buccolicis Lino formosus Apollo.

Benvenuto, I, p. 177

Linus enim propter eius excellen-
tiam dicitur a Virgilio filius Apollinis.

Par. XVII, v. 75

CS

E più tardo. idest. prius tibi dabit et
faciet quam petas quod communiter
non fit.

Benvenuto, V, p. 196

*Tra voi due fia primo quello ch'è più
tardo tra gli altri*, quia scilicet, primo
dabit tibi, quam tu petas sibi; cuius
oppositum communiter faciunt alii
domini.

Purg. XXII, v. 75¹⁶

CS

A colorar. Nam pictor primo figu-
ram designat deinde ut prior appa-
reat colorat eam et sic fecit Statius nam
primo dixit summarie. deinde venit ad
quod dixerat explanando.

Benvenuto, IV, p. 32

Hic Statius tacta in generali causa
suae conversionis, nunc tangit ipsam in
speciali. Et dicit se facturum more pic-
toris qui primo designat figuram grosso
modo, postea colorat et exornat.

Altri tratti che accomunano i due testi sono invece riscontrabili anche in altre redazioni di Benvenuto – o ancora in altri commenti –, eppure in tutti i casi più vicini a quella definitiva:

Par. IX, v. 44. Oltre che nelle *recollectae* ferraresi, il Tagliamento viene ac-
costato al Friuli (*Forum Iulii*) anche nell'An. Teologo.¹⁷

CS

Tagliamento. flumen
dirimens marchiam a
foro iulii. *Adice* dividens
marchiam trevisinam a
lombardia currens per
civitatem Verone.

Benvenuto, V, pp. 7-8

Taliamentum est flu-
men provinciae Venetiae
prope Concordiam non
longe ab Aquileia quod
dividit Forum Iulii a
Marchia Trivisina; et est
flumen rapax et fallax.
Athesis est flumen quod
labitur per Veronam ad
modum serpentis tortuo-
si, de quo alibi dictum
est.

Benvenuto Ash., p.

720

Turba: trivisgiana;
Tagliamento: fluvius in
Foroiulii, confinis Mar-
chie.

¹⁶ Similmente Serravalle, *ad locum*: «Faciam tecum sicut facit pictor, qui primo designat figuram grosso modo», da cui le Ch. Filippine. Nessuno dei due commenti ha però ulteriori tangenze con CS.

¹⁷ MARINA SPADOTTO, *Il commento dell'Anonimo teologo alla Commedia: edizione critica*, Tesi di dottorato in Filologia e Tecniche dell'interpretazione, tutor Aldo Maria Costantini, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari 2005, p. 86: «Athesis est fluvius qui transit per Veronam, ita quod illa pars Verone que est versus Vincentiam est de Marchia Tervisina, alia autem, que est ultra Athesim, versus Mantuam et Brixiam. Nota Taliamentum est aqua que dividit Forum Iulii a Marchia Tervisina. Aqua que balneat Vincentiam est Bachion. Sile et Cagnan sunt duo flumina in Tervesano comitatu».

Par. IX, v. 81. La costruzione della parafrasi, non necessariamente supina rispetto al dettato dantesco, è anche in prima redazione:

CS	Benvenuto, V, p. 14	Benvenuto To, p. 572
<i>S'io m'intuasse.</i> idest.	<i>S'io m'intuassi come tu</i>	Et subdit: quare non
si scirem quid appetis in	<i>t'immii</i> , idest, si ego sci-	satisfacis mihi, posquam
animo. sicut scis quid ego	rem ita cor et desiderium	tu scis illud quod volo?
appeto.	tuum, sicut tu scis	Quia, si ita scirem tuam
	meum.	voluntatem sicut cogno-
		scis meam, < >.

Par. XXI, v. 93. Caso identico per questo esempio, comune a Benvenuto Ash.:

CS	Benvenuto, V, p. 284	Benvenuto Ash., p. 802
Non satisfara. idest.	In summa vult dicere:	<i>Ma l'alta... serve pron-</i>
quare deus voluerit quod	lux divina venit super me,	<i>te <al> consiglio Dei, ob-</i>
ego ad te venire potius	quae tantum addidit	stinavit et destinavit me
aliqua alia.	meae cognitioni, quod	ut venirem ad te.
	scivi, quod volebat quod	
	venirem ad te.	

2.1.4

Diverse sono le chiose che contengono particolari noti al solo An. Fiorentino, così da rendere probabile il rapporto tra i due testi. Di seguito si mostrano le più stringenti:¹⁸

Inf. III, v. 26. Nonostante la definizione nota a CS e ad An. Fiorentino appaia identica anche in una coeva grammatica di Folchino de' Borfoni,¹⁹ la comune occorrenza nello stesso contesto costituisce un indizio per il rapporto tra i due commenti.

CS	An. Fiorentino, I, p. 64
<i>Acenti.</i> accentus est regularis modu-	<i>Accenti d'ira:</i> Accentus est regularis
latio vocis facta significatione sive signi-	modulatio vocum, facta in significata
ficativa prolatione nec acuta nec gravis.	prolatione; et accentus sunt tres: acu-
	tus, gravis, et circumflexus. [...] et que-
	sto accento è buono ogni volta che così
	si proffera, se altrimenti si proferisse
	non sarebbe l'accento buono nè dolce,
	nè sonoro.

Inf. XI, v. 69

¹⁸ Si cita da *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a cura di PIETRO FANFANI, Bologna, Romagnoli 1866-1874, 3 voll.

¹⁹ FOLCHINUS DE BORFONIBUS, *Cremonina. Grammatica, orthographia et prosodia*, ed. by CARLA DE SANTIS, Turnhout, Brepols 2003, iv 6 *De prosodia*. Devo questa e altre utili segnalazioni a Michele Rinaldi, che ringrazio.

CS
[...] *baratro*. quod est quoddam vas rotundum.

Purg. IV, v. 5

CS
Dicit hic ita se ivisse intentum et fixum ascultando dictum manfredum quod non perpendit quod sol per. L. gradus processerat ibi comprehendentes tres horas et tertiam partem alterius hore nam. XV. gradus faciunt horam.

An. Fiorentino, I, p. 272
Tanto vuole dire *baratro* quanto *vaso*, et noi abbiamo detto più volte che lo 'nferno è detto come un vaso ritondo, largo da bocca et stretto da fondo.

An. Fiorentino, II, p. 66
Il Sole, come sanno gli astrolaghi, monta ogni ora quindici gradi; sì che, il Sole era salito 50 gradi, erano passate tre ore et terza, in quello mezzo che l'Auttoe avea pensato a' fatti del re Manfredi.

2.1.5

Alcuni passaggi sono comuni esclusivamente a Buti, ma non si tratta necessariamente di elementi congiuntivi:²⁰

Inf. XXIV, v. 6

CS
Ma poco dura. nam sicut penna male temperata parum durat in scribendo sic soror nivis. idest. pruina parum durat contra solem.

Buti, I, p. 617
Ma poco dura alla sua penna temprà; cioè poco dura la brinata, come dura poco la temperatura della penna allo scrittore, quando scrive con essa.

Par. VIII, v. 57²¹

CS
Le fronde. que pro verbis hic accipiuntur et ideo dicit quod ostendisset de suo amore ultra quam frondes. idest. eum sublevasset rebus et non verbis.

Buti, III, p. 261
Di mio amor più oltre che le fronde; cioè io t'arei mostrato lo mio amore coi benefici e non co le parole.

Par. V, vv. 26-33

²⁰ Si cita da *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Allighieri*, a cura di CRESCENTINO GIANNINI, Pisa, Nistri 1858-1862, 3 voll.

²¹ Simile, ma non altrettanto pertinente, in *Chiose Filippine*, cit., p. 1179: «[di mio amor più oltre che le fronde], idest fecissem tibi nedum bona verba dicendo, sed optima faciendo».

CS
del voto. quod fit ab homine habente liberum arbitrium dummodo fiat de re licita et honesta.

Buti, III pp. 138
Et anco è da notare che, se la materia non è licita et onesta appresso Iddio, o quando se ne impedisse maggior bene, non si dè intendere lo voto essere accettato da Dio, e non si dè osservare in quella materia; ma dèsi permutare in cosa licita et onesta.

2.1.6

Qualche parola va spesa su almeno un'altra possibile fonte, da ricercare tra l'Ottimo, l'Amico e – meno probabilmente – Lancia.²² Si può constatare che in una ventina di casi si presentano punti in comune con l'Ottimo, ma nessuno costituisce una prova della dipendenza di CS da questo commento, in quanto tutti fanno parte di chiose condivise anche da altri esegeti. In almeno tre casi, però, il campo si restringe a poche altre possibilità: nei primi due esempi qui riportati, la glossa riportata dati noti soltanto a Ottimo e Amico, mentre nel terzo si aggiunge anche Lancia. Se si può affermare con certezza che una delle tre è la fonte delle Chiose sincrone, forse non è possibile dire quale: i pochi punti esclusivi di contatto con l'Ottimo, che qui si segnalano in neretto corsivo, non bastano a risolvere la questione con assoluta certezza.

Inf. XIX, v. 87²³

CS
Bonifatio. papa VIII. de campagna de terra *alagne* qui creatus fuit papa anno mclclxxxv et sedit annis viii.

Ottimo, p. 429
[...] poi Bonifatio d'*Alagna*, del quale il testo fa menzione, il quale fue electo nel mclclxxx-xiiii, dì xxiiii di dicembre, la vigilia di Natale a Napoli, e venne a Roma e fue coronato a mezzo gennaio; sedéo papa anni viii, mesi nove, dì [...]

Amico, p. 174
[...] poi fue Bonifatio, il quale sedette papa anni viii, mesi viiii e dì <...>, e fue eletto nel mclclxxx-xiiii, sí che moríe nel mcccii.

²² Le edizioni di riferimento per questi commenti sono: AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la Commedia*, a cura di CIRO PERNA, Roma, Salerno editrice 2018 (= Amico); *Ottimo Commento alla Commedia*, a cura di GIOVANNI BATTISTA BOCCARDO, MASSIMILIANO CORRADO e VITTORIO CELOTTO, Roma, Salerno editrice 2018, 3 voll. (= Ottimo); ANDREA LANCIA, *Chiose alla Commedia*, a cura di LUCA AZZETTA, Roma, Salerno editrice 2012, 2 voll. (= Lancia).

²³ Maggiori differenze in A. LANCIA, *Chiose alla Commedia*, cit., p. 327: «però ch'io ci sono stato e staròe dal mclclxxxiiii, die iiiii d'aprile infino al mcccii del mese di settembre, che sono diece anni e vii mesi, e papa Bonifatio ci dee stare anni viii e mesi x dopo della vita di papa Clemento».

Purg. XXII, v. 106²⁴

CS
Euripide. Qui ut ait
 boetius dixit carentem
 liberis infortunio felicem.

Ottimo, p. 1157
 Ma non intende l'au-
 tore di costui, ma d'Euri-
 pide poeta, del quale *par-*
la Boetio, il quale *dicea*
 che chi non ha figliuoli è
 fuori di mala ventura.

Amico, p. 403
 Euripide fu poeta gre-
 co [...]. Questi non sola-
 mente s'astenne da con-
 tubernio di femine, ma
 disse: «Chi non avea fi-
 gliuoli era sicuro da infor-
 tunio».

Purg. IX, v. 136. Si noti per ultimo il caso più complesso, in quanto si ag-
 giungono alla comparazione altri commenti: non solo Lancia, ma anche Ben-
 venuto e il Falso Boccaccio, secondo i quali, però, ammonterebbero a nove-
 mila i *pondera* d'argento sottratti da Cesare all'erario.

CS
 Metello. ut ait
 lucanus in 3.^o dici-
 tur enim quod
 cesar remoto Me-
 tello consule a
 dicta porta tarpeje
traxit de dicta tar-
 peja 7125. pondera
 auri et DCCCC.
 milia argenti.

Ottimo, pp.
 882-883
 Del quale spo-
 gliamento scrive
 Lucano che poi
 che Pompeo e
 Cato e li altri Ro-
 mani, socto prete-
 sto di non volere
 insanguinare la
 patria con cipta-
 dine mani, fuggi-
 rono a Branditio, e
 in esso assediati
 furono da Cesere,
 [...] Entratola in
 Roma, la pecunia
 della camera del
 Comune, decta
 Tarpèa, negata a
 lui dal decto Me-
 tello, essa spoliòe,
 spezate le porti,
 delle quali *trasse*
 pondi d'oro *iiii^mc-*
xxv, e d'argento
 poco meno che
 dcccc migliaia;
 della quale spo-
 gliatura essa porta
 molto si dolse.

Amico, p. 328
 Segue il poema
 e dice che la porta
 della camera del
 comune di Roma,
 che è in su la ripa
 Tarpea, non sonò
 si forte quando,
 essendo Metello
 alla guardia di
 quella, Cesare la
 fece rubare, della
 quale scrive Paolo
 Orosio che ne fu-
 rono tratti pondi
 d'oro *iiii^mcxxv* e
 d'ariento pondi
 dcccc^m, né valse
 perché Metello
 volesse morire per
 difendere quella,
 ch'egli ne fue leva-
 to dalli amici,
 come dice Lucano,
 però che non era
 tempo da riparare.

Lancia, p. 587
 Segue il poema,
 e tocca la ystoria
 scritta per Lucano
 et scritta per Oro-
 sio, libro v, dove
 dice: Cesare venne
 a Roma e la pecu-
 nia de la camera
 del Comune di
 Roma negata a lui
 per Metello, spe-
 zate le porte di
 Tarpea, assalio, et
 quindi trasse pon-
 di d'oro *iiii^mcxxxv*,
 d'argento poco
 meno *viii^c* milia.

²⁴ La chiosa potrebbe essere originale, ma è possibile che il parafraste, imbattendosi in un passo volgarizzato dal suo modello, sia ricorso direttamente alla fonte boeziana, o alla memoria, per ritradurlo in latino.

2.1.7

Occorre infine almeno segnalare altri contatti interessanti, ma non diretti. Due delle chiose sono accostabili a Guido da Pisa:²⁵

Inf. XII, vv. 1-3

CS

Construe sic. locus ad quem venimus causa descendendi ripam vel de ripa erat alpestris et erat talis quantum ad visum propter illud quod ibi erat. scilicet. minotaurus. oribilis ad videndum quod omnis visus fuisset schivus. dictum locum videre.

Guido, pp. 469-470

Licteram sic construe: ille locus ubi ripam descendere venimus erat alpestris, id est valde durus et arduus, sicut sunt loca in alpibus, ubi nulla via vel semita reperitur. [...] sed erat omni visui terribilis et abominabilis etiam ad videndum, et hoc propter illud quod erat ibi, scilicet precipitium, quod erat adeo magnum quod fundus ibi nullatenus videbatur.

Inf. XX, v. 95

CS

Da Pinamonte avo domini passarini de bonacosis de mantua.

Guido, p. 642

[...] dominus Pinamonte de Bonacosis, qui fuit avus domini Passerini.

Ottimo, p. 457

Finalmente la cosa venne pur tanto intra ' Bonacorsi medesmi che ' figliuoli e ' nipoti del detto messer Pinamonte lo tennero in una cortese prigione; e così morio; e cacciò l'uno l'altro tanto che rimase messere Passarino, nepote del detto messer Pinnamonte, e li figliuoli di Buttirone, fratello del detto messer Passarino.

Gli elementi in comune non sono sufficienti a stabilire la conoscenza delle *Expositiones* da parte dell'anonimo cassinese: il primo esempio è esclusivo e

²⁵ Per questi due commenti, le edizioni di riferimento sono GUIDO DA PISA, *Expositiones et glosae. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di MICHELE RINALDI, appendice a cura di PAOLA LOCATIN, Roma, Salerno editrice 2013 (= Guido); *Chiose sopra Dante*, testo inedito ora per la prima volta pubblicato, edizione a cura di GEORGE LORD VERNON, Firenze, Piatti 1846 (= Falso Boccaccio).

forse dirimente, mentre la menzione di Passerino, nipote di Pinamonte, è presente anche in Mezzani,²⁶ che non ha altri rapporti con le nostre chiose, e con l'Ottimo, con cui invece esse condividono diversi passaggi (vd. *supra*).

Improbabile è anche la conoscenza del commento del Falso Boccaccio. Dei due esempi di vicinanza esclusiva, il primo è più interessante, ma non determinante; mentre il secondo non è necessariamente monogenetico, visto che *taxillus* è già nelle tre redazioni di Pietro Alighieri, e potrebbe essere stato autonomamente aggiunto da CS in dittologia sinonimica.

Inf. XX, v. 95

CS

Comites de casalodi cives mantuani tractaverunt cum domino pinamonte de bonacosis de mantua avo domini passarini expellere omnes magnates dicte terre et ibi simul cum eo dominare quo factus dictus dominus pinamonte eos expulit et solus postea fuit dominus mantue et abinde citra de malo in pejus semper devenit.

Falso Boccaccio, pp. 105-106

Poi ivi a cierto tempo vennevi u[n] messer Pinamonte de' Banchosi di Mantova e con suo sapere inghannò e chacciò di Mantova i Lodi in quell'ora e punto che sempre andò di male im peggio e sempre è stata poi sotto tiranni e di questa città fu Virgilio e però dicie il nostro poeta Dante chosì *Manto fu che cierchò* ec.

Par. XVII, v. 23

CS

Tetragonus dicitur id quod proiectus semper rectum remanet sicut taxillus et tribolus.

Falso Boccaccio, p. 608

[...] ch'io sono achoncio a sostenere ogni affanno e di volgiermi a ogni modo chome piacierà alla fortuna chome fanno i triboli che sempre a ogni modo che si gittano in terra si volghono cholla punta in suso.

La notizia sull'esilio di Ovidio durante l'impero di Tiberio è nota, tra i commentatori, solo a Boccaccio, ma è ricavabile da diverse fonti storiche, che il compilatore aveva a disposizione.²⁷ Dunque, neanche le *Esposizioni* costituiscono una fonte probabile per CS.

Inf. IV, v. 90

CS

Ovidius mortuus tempore Tiberii imperatoris successoris Augusti in exilio.

Boccaccio, p. 202

Ultimamente, essendo già d'età di cinquantotto anni, l'anno III di Tiberio Cesare, secondo che Eusebio *in libro Temporum* scrive, nella predetta isola Tomitania finì i giorni suoi e quivi fu seppellito.

²⁶ TERESA DILUISO, *Le 'Chiose' di Meneghino Mezzani alla Commedia di Dante. Edizione critica dal ms. Phillips 8881*, Tesi di dottorato in Filologia Moderna, tutor Corrado Calenda, Università degli Studi di Napoli Federico II 2007, p. 210.

²⁷ Si sono già evidenziati i debiti con alcune fonti storiche, tra cui Martino Polono (vd. G. ALVINO, *Per la datazione*, cit., pp. 367-369 e nota). Si cita da GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di GIORGIO PADOAN, Milano, Mondadori 1965.

In conclusione, il commentatore organizza le sue chiose utilizzando molta dell'esegesi pregressa, rimaneggiandola o traducendola in latino. L'unico vero caso di ripresa *verbatim* è quello della fonte principale, cioè la terza redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri, di cui è un vero e proprio testimone parziale, cui dovettero aggiungersi in un secondo momento le altre fonti e le sezioni originali.

2.2 LE MANI POSTERIORI

Come già correttamente dichiarato nel *CCD*, le Chiose posteriori (CP), limitate ai primi nove canti dell'*Inferno*, derivano unicamente da Benvenuto.²⁸ Non occorrono dunque particolari dimostrazioni a riguardo: si allegano solo la prima e l'ultima chiosa.

Inf. I, v. 1

CP
[...] vel dimidium vite somnum vocat iuxta illud Philosophi primo *Ethicorum*: «Nihil differunt felices a miseris secundum dimidium vite idest somnum».

Benvenuto, I, p. 22
Dicunt aliqui quod dimidium nostrae vitae est somnus, quia Philosophus dicit primo *Ethicorum* quod nihil differunt felices a miseris secundum dimidium vitae, et appellat dimidium vitae somnum.

Inf. IX, v. 132

CP
[...] quia primo dixerate oportet vincere pugnam 2.º ponit spem in alio.

Benvenuto, I, p. 305
[...] oportet quod vincam istam pugnam [...] et ex secundis verbis videbatur ponere spem in alio.

Si aggiungono poi le chiose contenenti la menzione esplicita di Benvenuto:

Inf. I [70] Benvenutus laudat sententiam non literam quia vulgare florentinorum ancor significat *quamvis*.

I [109] villa, et notat sacerdotes avaros secundum Benvenutum.

III [60] vel secundum Benvenutum de Esau, qui renuntiavit fratri omnia bona primogenita sua Jacob.

VII [1] Alep, quod est dolentis signum (Benvenutus), quod procul dubio falsum est.

VII [88] *triegue*: quietem (Benvenutus), si manere incipit sors esse desistit.

Passando a CE, per dimostrare la conoscenza di Landino da parte del chiosatore, si prendono in considerazione quattro glosse: le prime due sono comuni anche a Buti, la terza e la quarta sono invece esclusive di Landino, il che

²⁸ R. ABARDO, *Chiose cassinesi*, cit., p. 155.

rende economico pensare che a questa fonte siano da attribuire tutte le chiose non originali.²⁹ Originale è invece l'unica chiosa di CD.

Purg. XXIX, v. 56

<p>CE [mi rispuose con vista] cum visu, non cum ver- bis.</p>	<p>Buti, II, p. 704 E d i c e c h e rispuose <i>con vista</i>; ma non con parole.</p>	<p>Landino, p. 1476 Ma Virgilio non gli rispose con parole, ma dimostrò nella vista ancor lui esser pieno d'admira- tione.</p>
---	---	--

Purg. XXIX, v. 81

<p>CE Aliquis textus habet <i>quei da fiori</i>, et sic intel- ligitur a terra.</p>	<p>Buti, II, p. 707 [...] e però dice, <i>dai fiori</i>; cioè da la terra ch'era tutta fiori- ta.</p>	<p>Landino, p. 1477 [...] ma secondo che lui giudicava non erano elevati da' <i>fiori</i>, cioè da terra.</p>
---	---	---

Par. XXIX, v. 27

<p>CE Immo noluit sufferre esse sub velo ignorantie, quia ut sciret gustavit.</p>	<p>Landino, p. 1472 [...] niente dimeno <i>non sofferse stare sotto alchun velo</i> et obscurità d'ignorantia, et anzi troppo conveniente contro al divino precepto gustò el pome el quale mi dessi notitia del bene et del male</p>
---	--

Par. VI, v. 59

<p>CE [Senna] flumen gallicus, qui Sequana dicitur, qui per Parisium transit di- viditque a belgis celtas populos.</p>	<p>Landino, p. 1653 <i>Senna</i>: in latino Sequana, fiume di Gallia abundante di pesci, sepera e Belgi da' Celti. Passa per Parigi, et fa in quella regione l'isola decta Lucetia.</p>
--	---

3 CHIOSE ORIGINALI DELLE MANI POSTERIORI

Per completezza di documentazione, si mostrano di seguito le rarissime chiose originali – cioè ignote alla restante esegesi antica – delle mani posteriori, essendo già pubblicata una selezione di quelle di CS.³⁰ I criteri di trascrizione sono ispirati alla fedele riproduzione della lezione del manoscritto, fatti salvi i consueti interventi volti a migliorarne la leggibilità (normalizzazione dell'uso delle maiuscole e della divisione delle parole, distinzione tra *u* e *v*, scioglimento delle abbreviazioni, introduzione della punteggiatura).

²⁹ Il commento è citato da CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di PAOLO PRO-CACCIOLI, Roma, Salerno editrice 2001.

³⁰ Vd. G. ALVINO, *Per la datazione*, cit., pp. 367-370.

[CP] *Inf.* I [36] *ch'io fui*, quasi diceret 'sepe decrevi nolle scribere hoc opus'.

[CD] *Inf.* XI [93] Nota *che*. Qui dubitat intelligit, et ideo dicit poeta ut solvat, quia si in aliquo dubit<at> amplius non dubitabit, et sic dubitando intell<igit>.

[CE] *Purg.* XXVII [3] [altra libra] Alii legunt *l'alta libra*.

XXIX [81] Aliquis textus habet *quei da fiori*.

Par. V [9] *che*, idest quod visus est ille qui solus amorem causat, vel melius glosa et dic *che vi sta sola*, idest que lux sola stat in mente tua in tuo intellectu.

4 STRUTTURA DEL COMMENTO

In conclusione, si presenta la struttura del commento, in forma schematica. Le chiose di CS sono fitte e tratte costantemente da Pietro³ [V],³¹ cui se ne aggiungono molte altre originali o provenienti da altri commenti che, a grandi linee, si possono così ripartire:

[CS] *Inf.* I-XXV. Prevalgono Lana [T], Ottimo (o Amico) [T], Pietro¹ [R].

Inf. XXVI-*Purg.* VIII. Lana [T].

Purg. X-XXIV. Uso di molti commenti; leggera prevalenza di Benvenuto [R].

Purg. XXV-XXXIII. Prevale Pietro² [R].

Par. I-IX. Prevale Benvenuto [R].

Par. X-XX. Prevalgono Benvenuto [R] e Pietro² [R]; meno frequente An. Fiorentino [T].

Par. XXI-XXXIII: Prevale Pietro² [R]; meno frequenti An. Fiorentino [T] e Buti [T].

[CP] *Inf.* I-IX, v. 11. Chiose sporadiche tratte da Benvenuto [V].

[CD] *Inf.* XI, v. 93. Una chiosa originale.

[CE] *Purg.* XXVII-*Par.* VI. Chiose sporadiche tratte da Landino [T], alcune originali.

All'interno di un commento stratificatosi nel tempo, quello di CS è nettamente il più complesso e fitto, apposto com'è all'intera *Commedia*. Il suo apparato notulare ha, per così dire, due anime: se da un lato riprende fedelmente – pur con varianti più o meno ampie, che andranno approfondite – la terza redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri, per la metà restante è da considerarsi non solo pienamente autonomo ma anche innovativo, per la presenza di molte chiose originali e l'arbitrario rimaneggiamento di diverse altre fonti, inserite in un contesto e in un progetto esegetico del tutto nuovi. Delle mani secondarie, CP è un compendio di Benvenuto che arriva fino a *Inf.* IX, v. 11; CD verga una sola chiosa originale; il commento di CE è per lo più tratto da Landino (in tutto, una decina di chiose).

³¹ Le sigle tra parentesi quadre indicano la tipologia di ripresa dal modello: [V] = ripreso *verbatim*; [R] = rimaneggiato, [T] = tradotto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABARDO, RUDY, *Chiose cassinesi*, in *Censimento dei commenti danteschi. I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, t. I, a cura di ENRICO MALATO E ANDREA MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice 2011, pp. 155-159.
- ID., recensione a PIETRO ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary on Dante's Divine Comedy*, ed. by MASSIMILIANO CHIAMENTI, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies 2002, in «Rivista di Studi Danteschi», III (2003), pp. 166-176.
- ALIGHIERI, PIETRO, *Comentum. Redazione Ashburnhamiano-Barberiniana*, a cura di GIUSEPPE ALVINO, Roma, Salerno editrice 2021.
- ALVINO, GIUSEPPE, *Appunti su un testimone poco noto della terza redazione del Comentum di Pietro Alighieri (con uno specimen d'edizione)*, in «Carte romanze», VIII (2020), n. 1, pp. 47-72.
- ID., *Le 'chiose Palermo': un commento autonomo al Paradiso memore dell'esegesi dell'Amico dell'Ottimo*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di CIRO PERNA, Roma, Salerno editrice 2022, pp. 133-145.
- ID., *Per la datazione del codice cassinese della Commedia*, in «Rivista di Studi Danteschi», XXI (2021), pp. 357-70.
- AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la Comedia*, a cura di CIRO PERNA, Roma, Salerno editrice 2018.
- AZZETTA, LUCA, *Note sul Comentum di Pietro Alighieri (a partire da una recente edizione)*, in «L'Alighieri», XXIV (2004), pp. 97-118.
- BELLOMO, SAVERIO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki 2004.
- BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum*, curante JACOBO PHILIPPO LACAITA, Florentiae, Barbèra 1887, 5 voll.
- BENVENUTO DA IMOLA, *Lectura Dantis Bononiensis*, ed. critica a cura di PAOLO PASQUINO, Ravenna, Longo 2017.
- ID., *Lectura Dantis Ferrariensis*, ed. critica a cura di CARLO PAOLAZZI, PAOLO PASQUINO e FABIO SARTORIO, Ravenna, Longo 2021.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di GIORGIO PADOAN, Milano, Mondadori 1965.
- BRUNELLI, GIAMPIERO, *Veralli, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 98, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 2020, s.v.
- Chiose filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di ANDREA MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice 2002.
- Chiose sopra Dante*, testo inedito ora per la prima volta pubblicato, edizione a cura di GEORGE LORD VERNON, Firenze, Piatti 1846.
- Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a cura di PIETRO FANFANI, Bologna, Romagnoli 1866-1874, 3 voll.
- Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di CRESCENTINO GIANNINI, Pisa, Nistri 1858-1862, 3 voll.
- DILUISE, TERESA, *Le Chiose di Meneghino Mezzani alla Commedia di Dante. Edizione critica dal ms. Phillips 8881*, Tesi di dottorato in Filologia

- Moderna, tutor Corrado Calenda, Università degli Studi di Napoli Federico II 2007.
- FOLCHINUS DE BORFONIBUS, *Cremonina. Grammatica, orthographia et prosodia*, ed. by CARLA DE SANTIS, Turnhout, Brepols 2003, iv 6 *De prosodia*.
- FRATRIS JOHANNIS DE SERRAVALLE [...] *Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii*, cum textu italico Fratris Bartholomaei a Colle eiusdem Ordinis, nunc primum edita [a cura di FR. MARCELLINO DA CIVEZZA e FR. TEOFILO DOMENICHELLI], Prati, Giachetti 1891.
- GUIDO DA PISA, *Expositiones et glosae. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di MICHELE RINALDI, appendice a cura di PAOLA LOCATIN, Roma, Salerno editrice 2013, 2 voll.
- IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, a cura di MIRKO VOLPI, con la collaborazione di ARIANNA TERZI, Roma, Salerno editrice 2009, 4 voll.
- Il codice cassinese della Divina Commedia*, per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino, Tipografia di Monte Cassino 1865, unica possibile edizione di riferimento per le Chiose cassinesi.
- LANCIA, ANDREA, *Chiose alla Commedia*, a cura di LUCA AZZETTA, Roma, Salerno editrice 2012, 2 voll.
- LANDINO, CRISTOFORO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Salerno editrice 2001.
- MECCA, ANGELO EUGENIO, *Appunti per una nuova edizione critica della Commedia*, in «Rivista di Studi Danteschi», XIII (2013), pp. 267-333.
- MELUZZI, CECILIA, *Scheda codicologica n. 487*, in *Censimento dei commenti danteschi. I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, t. II, a cura di ENRICO MALATO e ANDREA MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice 2011, p. 890.
- Ottimo Commento alla Commedia*, a cura di GIOVANNI BATTISTA BOCCARDO, MASSIMILIANO CORRADO e VITTORIO CELOTTO, Roma, Salerno editrice 2018, 3 voll.
- PARISI, DIEGO, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al Purgatorio. Edizione critica secondo il ms. Canonici Miscellanei 449*, Tesi di dottorato in Filologia, linguistica e letteratura, tutor Giorgio Inglese, Roma, Università degli Studi di Roma «La Sapienza» 2012.
- PETRI ALLEGHERII *super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, curante VINCENTIO NANNUCCI, Florentiae, G. Piatti 1845.
- SPADOTTO, MARINA, *Il commento dell'Anonimo teologo alla Commedia: edizione critica*, Tesi di dottorato in Filologia e Tecniche dell'interpretazione, tutor Aldo Maria Costantini, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari 2005.



PAROLE CHIAVE

Dante; Commenti danteschi; Filologia italiana; Fonti; Letteratura italiana



NOTIZIE DELL'AUTORE

Giuseppe Alvino è assegnista di ricerca alla Scuola Superiore Meridionale di Napoli. Si è addottorato presso l'Università degli Studi di Genova in filologia italiana con una tesi sulla seconda redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri alla *Commedia*, la cui edizione critica è stata pubblicata nel 2021 per l'Edizione Nazionale dei commenti danteschi. Si è occupato di filologia e critica dantesca, con particolare riferimento al *Fiore*, alla *Commedia* e ai suoi antichi commenti, e di filologia d'autore, con una monografia dedicata agli inediti teatrali di Remigio Zena.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIUSEPPE ALVINO, *L'altra metà delle* Chiose cassinesi. *Primi sondaggi sulle fonti*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XX (2023).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi



«DALLA SANITÀ ALL'AGONIA
È UN TERRIBILE VIAGGIO»
MALATTIA E MEDICINA NELLE PROSE DI
PIETRO VERRI

ANNA MARIA SALVADÈ – *Università di Verona*

L'articolo intende definire le linee di intervento di Pietro Verri nell'ambito della scienza medica (e delle sue implicazioni sanitarie e sociali) attraverso l'analisi delle prose: i primi almanacchi dal marcato registro satirico; gli articoli del «Caffè»; gli scritti autobiografici; le opere commemorative di carattere pubblico (l'affettuoso ritratto dell'amico Paolo Frisi, morto per i postumi di una sconsiderata operazione chirurgica); le riflessioni di natura strettamente privata (le lettere al fratello Alessandro, con un ricco catalogo di relazioni cliniche sulle malattie di amici, parenti e conoscenti, le memorie e i ricordi dedicati alla figlia Teresa, in sintonia con le posizioni pediatriche e pedagogiche più avanzate).

The article is devoted to define the lines of Pietro Verri's interventions in the field of medical science (and its health and social implications) through his prose writings: the first satirical almanacs; the articles published in «Il Caffè»; the autobiographical writings; the public memorial works (on his friend Paolo Frisi, who died after a reckless surgical operation); the reflections of a private nature (the letters to his brother Alessandro, with a rich catalogue of clinical relations on diseases of friends, relatives and acquaintances, and the thoughts dedicated to his daughter Teresa, in tune with the most advanced pediatric and pedagogical positions).

I PREMESSA

Pietro Verri nutrì sempre grande interesse nei confronti della scienza medica, come risulta, seppur solo per frammenti, dall'inventario della sua biblioteca, dove compare una compatta serie di titoli sulla materia: dal trattato dell'olandese Gerhard Van Swieten, medico personale di Maria Teresa, sulle malattie comuni negli eserciti (*Kurze Beschreibung und Heilungsart der Krankheiten, welche am öftesten in dem Feldlager beobachtet werden*, 1758) a quello dello svizzero Samuel-Auguste Tissot sulla salute dei letterati (*De la santé des gens de lettres*, 1768); da opere di anatomia e chirurgia di celebri clinici lombardi come Pietro Moscati e Giovanni Alessandro Brambilla, chirurgo di Giuseppe II, a studi di carattere specialistico sulle malattie veneree, sugli aneurismi, sui vasi sanguigni, sulla tisi polmonare. Né mancano libri di segno più divulgativo, come *L'Art de vivre longtemps en parfaite santé* (1751), un *Dictionnaire portatif de santé* (pubblicato anonimo nel 1759, ma di Charles-Augustin Vandermonde), e la traduzione francese, in cinque volumi, del 1780, del monumentale trattato di William Buchan (*Domestic Medicine*,

1769).¹ Sono tutte opere che, oltre ad attestare la fiducia di Verri nelle terapie della medicina tradizionale (per esempio nell'uso della china per le febbri, dell'estratto di salvia per le malattie infiammatorie, e di farmaci a base di mercurio per la sifilide), mostrano inclinazione a una gestione personale della cura e a una sorta di medicina preventiva naturale diretta alla sperimentazione di un regime di vita salutare, basato sul moderato esercizio fisico e su una dieta parca e frugale («sobrietà somma nel cibarsi e quello che appena basti per vivere» è una delle raccomandazioni di Pietro alla figlia Teresa nelle scritture private);² in linea, del resto, con quello spirito filantropico e umanitario che caratterizza le posizioni degli illuministi lombardi, e che, in altri ambiti, si traduce in opere come il *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria, definito, non a caso, «amico del genere umano».³

2 ALMANACCHI E LUNARI

I primi interventi di Verri sull'argomento si possono rintracciare negli scritti della gioventù, a partire dalla *Borlanda impasticciata*, raccolta burlesca concepita nell'ambiente dell'Accademia dei Trasformati, di cui Pietro si fa promotore nel 1751, e che ai più diversi influssi astrali accosta con bizzarria prescrizioni mediche e patologie come il «mal di petto», i «reumatismi», la «pituite» (la secrezione purulenta delle prime vie respiratorie).⁴ È una inclinazione alla satira che, più tardi, tra il 1757 e il 1763, prosegue con gli almanac-

¹ Cfr. CARLO CAPRA, *Pietro Verri e il «genio della lettura»*, in *Per Marino Berengo. Studi degli allievi*, a cura di LIVIO ANTONIELLI, CARLO CAPRA e MARIO INFELISE, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 619-677 (alle pp. 650-677 l'inventario dei libri di Pietro Verri posti in vendita alla sua morte, redatto dal libraio milanese Luigi Galeazzi su incarico della vedova, Vincenza Melzi, e ora conservato nell'Archivio Verri presso la Fondazione Raffaele Mattioli, Milano). Il saggio, senza l'inventario, è riproposto in ID., *La felicità per tutti. Figure e temi dell'Illuminismo lombardo*, Roma, Aracne, 2017, pp. 189-227. Sull'acquisto del libro del Buchan, «tradotto recentemente dal medico Duplanil e stampato a Parigi», cfr. la lettera al fratello Alessandro del 3 giugno 1780, in *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri* [da qui in avanti abbreviato in *Carteggio*], vol. XI, 1° gennaio 1780-26 maggio 1781, a cura di GIOVANNI SEREGNI, Milano, Giuffè, 1940, p. 77.

² *Notizie intorno la vita, i costumi e la morte di vostra madre*, in PIETRO VERRI, *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, a cura di GENNARO BARBARISI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003 (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie I, *Opere*, vol. V), p. 337. Le *Notizie*, insieme con le *Memorie della fanciullezza di Teresa* e i *Ricordi a miei figliuola Teresa*, costituiscono il cosiddetto *Libro di Teresa Verri* (ivi, pp. 247-478), che raccoglie le pagine dedicate da Pietro alla primogenita, da Barbarisi già pubblicate come «*Manoscritto per Teresa*», Milano, Led, 1999 [ristampa anastatica dell'ed. Milano, Serra e Riva, 1983].

³ La definizione «amico del genere umano» (o «dell'umanità»), che richiama quella di «delizia del genere umano» assegnata per tradizione all'imperatore Tito, è frequente nella pubblicistica di fine Settecento e di primo Ottocento (cfr., tra l'altro, FRANCESCO GIANNI, *Bonaparte in Italia. Poema*, Milano, Civati, 1798, p. 39, la voce *Beccaria* compilata da GÉRARD DE LALLY-TOLLENDAL, in *Biografia universale antica e moderna ossia Storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*, Venezia, Missiaglia, vol. V, 1822, p. 132, e *Vite e ritratti di illustri italiani*, Bologna, Tipografia governativa, 1844, p. 448); di Beccaria «amico dell'umanità» parla D'Alembert in una lettera al Frisi del 21 giugno 1765 (cfr. CARLO PIETRO VILLA, *Notizie intorno alla vita ed agli scritti del marchese Cesare Beccaria*, in *Opere di Cesare Beccaria*, Milano, Dalla Società tipogr. de' Classici italiani, vol. I, 1821, p. XXXII).

⁴ *La Borlanda impasticciata*, in PIETRO VERRI, *Scritti letterari, filosofici e satirici*, a cura di GIANNI FRANCONI, con la collaborazione di ELISA CHIARI, GIAN LORENZO DATARO, ANTONIO GURRADO, GIORGIO PANIZZA e SARA ROSINI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014 (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie I, *Opere*, vol. I), pp. 231-232.

chi del *Gran Zoroastro*; dove, sotto il velo delle predizioni astrologiche, tra divertimento e impegno critico contro i pregiudizi, sono posti alla berlina, oltre alle superstizioni popolari e ai più bizzarri costumi della società milanese del tempo, i medici presuntuosi e ignoranti. A farne le spese è soprattutto Francesco Biumi, medico curante della madre, Barbara Dati della Somaglia, presentato come inventore di malattie tanto nuove quanto «prodigiose» (su cui «si vanno facendo dei discorsi serj fra i Signori Fisici, i quali tanto più sono imbrogliati a parlarne, quanto che nessun buon medico, né degli antichi, né de' moderni, le ha mai neppure accennate»); come la «migliaria dolce», ideata a uso e consumo della marchesa Ippolita Annoni Mantegazza, o come l'«aura convulsiva»,⁵ escogitata invece per la contessa Verri, vera e propria malata immaginaria, secondo quanto attestano anche le *Memorie* sulle vicende familiari stese da Pietro alla fine degli anni Ottanta:

Gli ostacoli domestici la determinarono a pretestare una malattia, per cui sempre più esigeva riguardi e deferenze dal marito e da tutti, e questa malattia durò quaranta anni, ch'ella passò quasi sempre a letto e così tenendo la sera conversazione in casa, il che portò non piccolo dispendio.⁶

Un «ignorante» che «non intendeva appena che l'italiano», ma che a casa Verri era considerato il «dio della medicina», era di fatto il dottor Biumi, secondo il parere di Pietro.⁷ Curava i disturbi della contessa sempre con le stesse ricette a base di succino (sostanza resinosa, nota anche come 'ambra gialla'), acqua di ciliegie nere, confezione d'alchermes (un preparato con es-

⁵ *Il Gran Zoroastro, ossia astrologiche predizioni per l'anno 1759* [1758], ivi, p. 338. Sul Biumi, dal 1768 attivo presso l'Ospedale Maggiore, e sulle sue pubblicazioni scientifiche (in particolare le *Observationes anatomicae*, Mediolani, apud Joseph Galeatium, 1765) si veda ANDREA VERGA, *Intorno all'Ospitale Maggiore di Milano nel secolo XVIII e specialmente intorno alle sue scuole di anatomia e chirurgia*, Milano, Rechiedei, 1873, pp. 27-31. La tendenza all'invenzione di patologie sconosciute è derisa anche nel *Vaticinio*, abbozzo di almanacco per l'anno 1763: «i medici lasceranno di cercare rimedj nuovi per cercare nuovi nomi di malattie» (P. VERRI, *Scritti letterari, filosofici e satirici*, cit., p. 405).

⁶ *Memorie sulle disensioni e divisioni della famiglia Verri dopo la morte del Conte Gabriele Verri seguita nel 1782. Scritte l'anno 1788 dal Conte Pietro Verri*, in P. VERRI, *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, cit., p. 526. Di segno affatto opposto al ritratto poco lusinghiero di Barbara Dati della Somaglia (1708-1788), se non altro per l'atteggiamento manifestato nei confronti delle cure mediche, sono le poche righe dedicate alla presentazione del nonno materno, Giovanni Pietro Verri (1652-1743), uomo 'ragionevole', che «potrebbe servire di modello d'un buon Padre di famiglia»: «nella sua prima gioventù fu gracile e minacciava di non aver lunga vita; i medici lo lusingavano e non gli lasciavano realmente godere un giorno di bene; deluso per tal modo e addottrinato a proprie spese sulla vanità della medicina, ebbe il coraggio di ascoltar la ragione, di allontanarsi dai medici; l'età e quel principio fisico che nominiamo natura senza saper cosa egli sia ristabilirono e rinforzarono la di lui organizzazione; egli anche ammalato ricusò sempre poi e medici e medicine suolendo chiamarle imposture» (ivi, p. 521). Su queste testimonianze, cfr. STEFANO BALÀ CURIONI, *Per sconfiggere l'oblio. Saggi e documenti sulla formazione intellettuale di Pietro Verri*, Milano, Franco Angeli, 1988, pp. 74-104.

⁷ *Memoria del Conte Pietro Verri in cui si espongono motivi per i quali venni impiegato e poi dopo venti anni congedato*, in P. VERRI, *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, cit., p. 563.

tratto di cocciniglia), laudano liquido (tintura di oppio).⁸ E raccomandava impiastri di teriaca all'ombelico per i dolori di stomaco; un rimedio, quest'ultimo, di cui il buon senso di Verri riconosceva la stranezza, tanto quanto l'applicazione sul ventre di quegli stessi impacchi contro il mal di denti:

Veramente io non so capire il perché, massimamente poi per guarire i denti. So che la teriaca è composta di novanta e più ingredienti: probabilmente qualcuno di costoro avrà anche l'abilità di far bene a' denti. Ma poi perché mai all'ombelico? Fosse che mai l'ombelico avesse qualche condotto comunicante co' denti, nascosto fin ora agli anatomici?⁹

Dalla realtà familiare e cittadina trae dunque alimento la vena giocosa degli almanacchi verriani, nati, riferisce una nota dell'autore, da un'occasione banale (Giorgio Ghelfi, servitore di casa, aveva pregato Pietro di rivedere prima della stampa un lunario che intendeva pubblicare), ma presto impiegati come strumento di propaganda illuministica:

Questo lunario piacque e fece il bene di dare del ridicolo all'*aura convulsiva*, malattia non registrata da nessun autore medico e per cui il dottor Biumi faceva stare a letto mia madre da 14 anni. Il povero Ghelfi fu licenziato, ma il ridicolo sparso sull'*aura convulsiva* non si poté licenziarlo, e S. Filippo Neri fece l'anno medesimo il miracolo di risanare mia madre.¹⁰

Allo stesso principio di fornire indicazioni e consigli in pagine di registro parodistico rispondono i suggerimenti del *Gran Zoroastro* («per l'anno

⁸ *Il Gran Zoroastro [...] per l'anno 1759*, cit., p. 350. Più tardi, la medesima prescrizione è registrata nei *Ricordi disinteressati e sinceri d'un uomo dabbene*: «Io ho conosciuta una donna stravagante, la quale per comparire in qualche modo donna meravigliosa, e per dominare meglio nella sua casa e rendere adorati i suoi capricci, si voleva far credere ammalata con febbre, e durò più di trenta anni a starsene a letto. Fors'anco ella giunse a persuaderlo a sé medesima [...]. Suoleva il medico tenere quell'ammalata come un fondo stabile di buonissimo frutto, ed era l'ultima visita ch'ei faceva in fine della giornata. Non partiva però mai senza scrivergli tutte le sere la ricetta, e quello che è degno d'osservazione [è] che era sempre esattamente la stessa ricetta, *aqua cerasarum nigrarum, succinum, laudanum liquidum, confectio Alkermes*, e tutto in dose che nulla significava»; PIETRO VERRI, *Scritti politici della maturità*, a cura di CARLO CAPRA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010 (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie I, *Opere*, vol. VI), p. 493.

⁹ *Il Gran Zoroastro [...] per l'anno 1759*, cit., p. 342. La teriaca come «solennissima impostura» («nessun rimedio in medicina è stato mai tanto condecorato come la theriaca, e nessuna medicina ha mai contribuito tanto al commercio quanto la theriaca») e, «in una parola», come «il caos della medicina», si ritrova nelle pagine semiserie del *Democrito*, zibaldone degli anni Sessanta allora non pubblicato, dove il motivo della malattia, da inquadrare nella più vasta campagna polemica di Pietro nei confronti dei medici, ricorre in più luoghi: «Il breve corso di vita che è dato all'uomo di passare su questa terra è avvelenato da una serie infinita di mali: febbre, podagra, mal di capo, colica, pietra, asma, medici, seccatori, legulei, oh cielo, che robba!» (P. VERRI, *Scritti letterari, filosofici e satirici*, cit., pp. 935, 957, 1029).

¹⁰ *Il Gran Zoroastro, ossia astrologiche predizioni per l'anno 1758* [1757], in P. VERRI, *Scritti letterari, filosofici e satirici*, cit., p. 268. Sugli almanacchi da Verri pubblicati prima del «Caffè» si veda BARTOLO ANGLANI, «L'uomo non si muta». *Letteratura, metafisica negativa, pubblica felicità*, in *Pietro Verri e il suo tempo*. Atti del Convegno (Milano, 9-11 ottobre 1997), a cura di CARLO CAPRA, Bologna, Cisalpino, 1999, 2 voll., vol. II, pp. 641-689, a pp. 651-667 (poi in ID., «L'uomo non si muta». *Pietro Verri tra letteratura e autobiografia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 1-52, a pp. 21-38).

1759»)»¹¹ e del *Breve trattato di odontoiatria pratica*, che chiude l'almanacco; qui Verri non solo presenta le malattie più comuni e suggerisce rimedi di sperimentato valore contro l'odontalgia (impacchi con olio di garofano, colutori di mirto, rosmarino, cannella, vino, giglio e una resina nota come sangue di drago), fondandosi su nozioni erboristiche tratte da libri di medicina pratica (con ogni probabilità dal *Teatro farmaceutico* di Giuseppe Donzelli, del 1704), ma descrive anche, con sintetica precisione, l'anatomia del dente, facendo ricorso a termini tecnici come «alveolo», «periostio», «gomposi» (la gonfosi, cioè l'articolazione immobile che si impianta nella cavità ossea).¹² Del resto, che ai pronostici divertiti e in apparenza disimpegnati dei lunari si affianchi la solidità delle conoscenze scientifiche è altresì dimostrato dalle considerazioni presenti in altri scritti satirici sugli effetti della puntura dello scorpione e circa l'inefficacia terapeutica della musica contro il morso della tarantola, scritti condotti alla luce delle recenti teorie di Domenico Brogiani, docente di anatomia a Pisa, di Francesco Serao, «valoroso indagatore della verità», professore all'Università di Napoli e medico personale di Ferdinando IV di Borbone, e di studi pubblicati su prestigiose riviste scientifiche (le «Philosophical Transactions» e i «Mémoires de l'Académie Royale des Sciences» di Parigi).¹³

3 «IL CAFFÈ»

È comunque nel procedere più distesamente ragionato del «Caffè», e in misura maggiore nella direzione della «pubblica utilità», che la polemica contro la presunzione, l'incoscienza e l'ignoranza dei medici dà i frutti migliori. Se anche il pezzo sulla *Medicina*, che appare nel foglio XVIII del

¹¹ «[...] per viver sani in quest'anno ed in molti altri ancora, [...] moto discreto *usque ad initia lassitudinis*, e ciò massimamente al finir dell'inverno per aumentare la traspirazione e supplire all'accrescimento di volume dei fluidi che cominciano a dilatarsi; astinenza da carni, lardo etc. di porco, dall'aglio e dalle cipolle: tutto quello che facilmente si corrompe, e corrotto manda odor forte, è nocivo. Il miglior vitto è quello di erbe non odorose e di carni le più tenere; l'abuso del vino è pure pernicioso; l'acqua in abbondanza, il latte, l'oglio ed il sale sono quattro grati rimedi che Dio ripone in mano di ognuno, ai quali se aggiungiamo il riposo ed il digiuno, avremo fatta la lista dei rimedi migliori che ha la medicina. Egli è vero però che la conoscenza di queste verità interessa troppo gli speciali, perché non si debbano opporre con tutti i loro aderenti alla loro promulgazione» (*Il Gran Zoroastro [...] per l'anno 1759*, cit., p. 331). Si tratta, in sostanza, di un regime alimentare equilibrato, raccomandato anche nello scritto *Le delizie della villa*, del 1762, e pubblicato poi nel «Caffè» (foglio XV, tomo I, 10 novembre 1764); vivande di difficile digestione e «qualunque cibo che fortemente stimoli il palato», compromettono, sostiene Verri, le «tonache del ventricolo e degl'intestini» (P. VERRI, *Scritti letterari, filosofici e satirici*, cit., p. 215; «*Il Caffè*» 1764-1766, a cura di GIANNI FRANCONI e SERGIO ROMAGNOLI, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, 2 voll., vol. I, pp. 170-171).

¹² *Breve trattato delle malattie alle quali sono soggetti i denti, e de' rimedi, che ad essi sono più adattati*, in P. VERRI, *Scritti letterari, filosofici e satirici*, cit., p. 268.

¹³ *Lettera quarta al Sig. A.F.D. critico-filosofo* [1766], ivi, pp. 618-627. La lettera fa parte delle quattro prose polemiche indirizzate all'abate Francesco D'Adda, che aveva mosso accuse ai due almanacchi verriani per il 1764 (*Il Mal di Milza e Il Gran Zoroastro*). Tra le fonti citate da Verri, che mostra così di «preferire la dimostrazione e l'esperienza alle pittagoriche opinioni che tutt'ora si custodiscono dal volgo» (p. 623), cfr. DOMENICO BROGIANI, *De veneno animantium naturali et adquisito tractatus* (Firenze 1755); FRANCESCO SERAO, *Della tarantola o sia falangio di Puglia* (Napoli 1742); PIERRE-LOUIS MOREAU DE MAUPERTUIS, *Expériences sur les scorpions*, in «Mémoires de l'Académie Royale des Sciences», 1731, pp. 223-229; *An Extract of a Letter, written March 5 1672 by Dr. Thomas Cornelio, a Neapolitan Philosopher and Physician, to John Dodington Esquire, his Majesties Resident at Venice; concerning some Observations made of persons pretending to be stung by Tarantula's: English'd out of the Italian*, in «Philosophical Transactions», vol. 7, fasc. 83 (1672), pp. 4066-4067.

tomo I come risposta alle richieste di approfondimento di un giovane aspirante medico, non è certo il più felice brano giornalistico di Verri,¹⁴ di un certo interesse sono le riflessioni sul tema, che, benché dettate da quello che non va al di là di un sano e comune buon senso, vengono declinate nei toni della conversazione amena diretta a comunicare con un pubblico vasto: dopo aver dimostrato quanto la medicina sia un'arte «conghietturale», «di sua natura molto circoscritta», «molto incerta e ne' suoi principi e nella applicazione di essi», poiché si basa sull'osservazione di casi sempre diversi, l'articolo distingue nettamente l'attività del professionista coscienzioso, che deve di necessità essere guidata da una sorta di «pirronismo ragionevole» (un lecito e «cauto dubbio», tendente piuttosto «ad ommettere anzi che ad eccedere operando»), da quella dei medici polsisti, gli «pseudo-medici», cioè coloro che «vogliono parer medici senza essersi presi la briga di diventarlo», e che attribuiscono al polso la qualità di «verga divinatoria della medicina». Oltre a cognizioni di fisica (in quanto «la medicina è l'applicazione della fisica al corpo umano»), di logica (indispensabile a maggior ragione in una «scienza di conghietture, dove l'ommissione d'un dato solo o d'una osservazione [...] porta a conseguenze talvolta perfettamente opposte») e di anatomia «ragionata e comparata», un buon medico deve possedere doti morali non indifferenti, fatte di «secretezza» e «discrezione», di «sensibilità» e «compassione»: «gli ammalati sono uomini più deboli per lo più degli altri», che affidano la «loro vita e le loro debolezze» nelle mani del curante. Nell'ambito della tradizionale opposizione tra sapere ed esperienza, Verri prende risolutamente parte per il primo: solo lo studio conduce all'apprendimento della «vera pratica», cioè dell'esperienza «di molti uomini condensata in un uomo solo», fatta di una sterminata serie di casi raccolti e tesaurizzata nel corso dei secoli, come mostrano gli *Aforismi* di Ippocrate, risultato delle osservazioni di diciannove generazioni di medici. Se la medicina serve a «recare solidi benefici all'umanità» con la prevenzione e la cura delle malattie in mano a quello che, di fatto, è un «filosofo» (vale a dire un uomo «illuminato» e «onesto», consapevole di poter raggiungere, al culmine della carriera, un livello di conoscenza appena pari a una «ignoranza dotta»), è invece per colpa dei ciarlatani che operano con leggerezza «sulla vita dei cittadini» che si accresce costantemente il numero delle «infelici vittime dell'ignoranza».¹⁵ Vero e proprio «omicidio»¹⁶ è infatti il reato che Verri contesta al medico impreparato, senz'altro memore di quando, tempo prima, nell'agosto 1759, aveva dovuto affrontare da vicino la morte improvvisa, di parto, della contessa ventunenne Barbara Corbelli d'Adda, da lui sinceramente amata, ma anda-

¹⁴ È quanto a ragione sostiene GIANMARCO GASPARI (*La medicina nel «Caffè»*, in *Comunicare la scienza medica nel Settecento europeo*, a cura di ELENA AGAZZI, GIOVANNI IAMARTINO e PAOLO MAZZARELLO, Milano, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, 2021, pp. 147-183, a p. 157), che tuttavia individua il passo più riuscito dell'articolo nella chiusa dal tono satirico, dove Verri elenca in un vero e proprio decalogo *ex negativo* le regole che un giovane è tenuto a seguire per affermarsi come medico ciarlatano (p. 159).

¹⁵ PIETRO VERRI, *La medicina*, in *«Il Caffè» 1764-1766*, cit., vol. I, pp. 200-211. Per gli altri contributi di Verri giornalista, in particolare per *Gli studi utili* (dove la giurisprudenza e la medicina sono giudicate scienze «utili all'uman genere», se «ben maneggiate»; ivi, pp. 311-318) e la *Lettera d'un medico polsista* (che dà voce a un immaginario lettore conscio di sfruttare l'arrendevole condiscendenza degli uomini resi «deboli» dalla malattia nei confronti di «chi farà sperar loro la guarigione»; ivi, pp. 350-351), rimando a GASPARI, *La medicina nel «Caffè»*, cit., pp. 159-161, 180-181.

¹⁶ P. VERRI, *La medicina*, cit., p. 209.

ta sposa a Francesco d'Adda, conte di Sale. In balia dell'incompetenza dei medici, come riferiscono le lettere dello zio, il monsignor Antonio Verri, e dell'amico Ilario Corte, che giungono a Pietro da Milano mentre si trova al fronte con l'armata austriaca di Vienna, la Corbelli, dopo aver dato alla luce una bambina già morta, peggiora rapidamente fino al drammatico epilogo. Non essere stato vicino alla donna in quella circostanza appartiene senza dubbio ai più amari rimpianti di Pietro, fermamente convinto del fatto che la propria presenza avrebbe potuto influire positivamente sulle cure mediche o, se non altro, impedire la disgrazia, sottraendo la paziente al «carnefice» (un non altrimenti noto dottor Cornaglia):

[...] esso poteva chiaramente vedere la necessità di prevenire il male colla cacciata di sangue, esso anche dopo il parto quando le cose si disponevano bene s'è opposto al nuovo salasso con cui solo si poteva impedire la infiammazione [...]. Non me ne posso dar pace.¹⁷

Tra gli accenti di vera disperazione della prosa epistolare, affiora allora con forza la voce della ragione ad auspicare un intervento radicale in campo medico per il progresso e il miglioramento della società:

[...] quello che più di tutto in ciò mi affligge è il conoscere evidentemente che una cavata di sangue il giorno avanti l'avrebbe salvata [...]. E chi sa se forse anche il giorno dopo il parto quando quella povera Creatura cercava un nuovo salasso non si fosse a tempo a prevenire l'infiammazione per cui è morta? Sicuramente che se non si metterà qualche ordine in Milano alla medicina si seguiranno a sacrificare delle vittime troppo preziose all'ignoranza dei medici.¹⁸

Combattere errori e pregiudizi per la tutela della vita è soprattutto lo scopo perseguito dall'articolo *Sull'innesto del vaiuolo*; apparso nel 1766, negli ultimi cinque numeri del «Caffè», e stampato quello stesso anno come saggio autonomo (Milano, Galeazzi), l'intervento rivela, come è noto, una conoscenza profonda della materia e delle sue implicazioni sanitarie e

¹⁷ A Ilario Corte, s.d. [ma fine agosto 1759]; CARLO CAPRA, «Il cuore è il padrone». *Ventinue lettere inedite di Pietro Verri dall'Armata e da Vienna (1759-1760)*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di CLAUDIA BERRA e MICHELE MARI, Milano, Cuem, 2007, pp. 377-427, a p. 405.

¹⁸ Ad Antonio Verri, Sorau 4 settembre 1759, in *Lettere inedite di Pietro Verri 5 maggio 1759-1 dicembre 1760*, a cura di MARIO ZOLEZZI, Milano, Vita e Pensiero, 1965, pp. 30-31.

sociali.¹⁹ Muovendo dal presupposto che, sulla questione, il filosofo (nell'accezione settecentesca del termine) abbia molto da insegnare allo scienziato e al medico, a solo un anno di distanza dalla pubblicazione delle *Osservazioni sopra alcuni innesti di vajoulo* di Giammaria Bicetti de' Buttinoni, Verri si schiera in favore dell'innesto e lamenta l'assai scarsa diffusione dell'inoculazione in Lombardia, nonostante le ormai numerose testimonianze favorevoli al buon esito dell'operazione:

Pare impossibile che un metodo sì utile, sì necessario, sì poco penoso [...]; un metodo contro il quale nessuno v'è che si opponga ne' paesi che lo esercitano, un metodo in somma sì importante e benefico per l'umanità sia presso di noi un puro soggetto di conversazione, e che vogliamo riserbare alla generazione ventura la fortuna di profittarne e il diritto di cercare le ragioni della nostra indolenza.²⁰

Dopo una lucida premessa volta a tracciare i confini della scienza medica (che, anziché azzardare ipotesi impossibili da accertare sulla vera natura del vaiolo e sulle ragioni per cui si contrae una sola volta nella vita, dovrà fondarsi, secondo la migliore tradizione ippocratica, su «una lunga serie di sperienze, per cui dal passato prendesi norma per l'avvenire»), la disamina investe il problema cruciale del rigore metodologico della ricerca (ogni affermazione deve essere provata e sottoposta a verifica) e afferma il primato dell'esperienza sul principio d'autorità.²¹ Empirismo e sperimentalismo si saldano quindi in una trattazione di ampio respiro che, nel fornire l'esatta documentazione delle osservazioni fino a quel momento condotte, mira a promuovere una pratica che richiede di intervenire concretamente con tempestività nella realtà sociale (e non necessariamente con il consenso di tutti) per il bene comune:

prevenire una malattia mortale quasi inevitabile, la quale ammazza la decima parte per lo meno dell'uman genere, con una operazione niente pericolosa e poco incomoda.²²

¹⁹ PIETRO VERRI, *Sull'innesto del vaiuolo*, in «*Il Caffè*» 1764-1766, cit., vol. II, pp. 756-803. Dopo il fondamentale contributo di BIANCA FADDA, *L'innesto del vaiolo. Un dibattito scientifico e culturale nell'Italia del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1983, sono apparsi numerosi studi sull'inoculazione. Ci si limita qui a ricordare: PIERRE DARMON, *Vaiolo e mondo nobiliare. Il vaiolo mortale di Luigi XV e l'inoculazione di Luigi XVI*, trad. it. di RAFFAELE D'AGATA, Catanzaro, Abramo, 1991 [ed. orig.: *La variole, les nobles et le princes. La petite vérole mortelle de Louis XV*, Bruxelles, Complexe, 1989]; MARINO BOAGLIO, *L'innesto del vaiolo nella letteratura italiana del Settecento (Baretti, Pietro Verri, Parini)*, in Michele Buniua *introduttore della vaccinazione in Piemonte. Scienza e sanità tra rivoluzione e restaurazione*. Atti del Convegno di studi, Pinerolo, 14 ottobre 2000, a cura di GIUSEPPE SLAVIERO, Torino, Università degli Studi, 2002, pp. 83-98; CATRIONA SETH, *Les Rois aussi en mouraient. Les Lumières en lutte contre la petite vérole*, Paris, Desjonquères, 2008; RUGGERO SCIUTO, *Reti diplomatiche al servizio del progresso scientifico: Luigi Lorenzi e l'inoculazione antivaiolosa nella Toscana granducale*, in «*Chroniques italiennes web*», n. 37, 1-2 (2019), pp. 283-301; MARIA TERESA GIAVERI, *Lady Montagu e il dragomanno. Viaggio avventuroso alle origini dei vaccini*, Vicenza, Neri Pozza, 2021.

²⁰ P. VERRI, *Sull'innesto del vaiuolo*, cit., p. 788.

²¹ Ivi, p. 758.

²² Ivi, p. 787.

Per fare chiarezza sulla faccenda non è indispensabile essere medico; il problema in esame è «piuttosto una questione storica, e di fatto anzi che di medicina», per cui basta essere un «buon cittadino», capace di attenersi ai fatti:

[...] dove lo spirito di partito può cagionar la perdita della vita a qualche incauto, converrebbe essere un vero mostro della specie umana per averlo; sarebbe questo uno de' più enormi abusi della ragione, e della scrittura se s'impiegasse ad innalzare un'opinione su i cadaveri delle innocenti vittime umane sacrificatevi.²³

A partire da questi presupposti, anche a vantaggio degli esponenti della professione medica, molti dei quali tendono ad assecondare le opinioni correnti, spaventati dai metodi nuovi, quasi che fossero un attentato alla posizione sociale e agli interessi materiali a essa legati, Verri traccia la storia del vaiolo; illustra ampiamente le alterne fortune dell'innesto a partire dal momento della sua comparsa in Europa; riporta l'andamento del dibattito, in Italia e all'estero (se le maggiori resistenze all'innesto sono giunte dalla Francia, al polo opposto è la Toscana); esamina i diversi metodi di immissione della malattia (per contatto o per incisione); descrive il periodo di accurata preparazione che deve precedere l'innesto (salassi, purghe, un regime alimentare particolarmente leggero); argomenta le ragioni degli inoculisti sulla base delle teorie esposte nelle *Réflexions sur les préjugés qui s'opposent aux progrès et à la perfection de l'inoculation* (Bruxelles-Paris 1764) del medico toscano Angelo Gatti; presenta e discute tutte le possibili obiezioni all'innesto. Non meno significativa è poi la tabella destinata a restituire il prospetto dei risultati raggiunti, con il numero delle operazioni eseguite in Europa: su più di ventiquattromila inoculazioni (24.167), solo diciannove hanno avuto esito mortale.²⁴ Il dettagliato procedere del ragionamento risponde all'esigenza diffusa di dirigere e orientare il lettore attraverso l'elaborazione di dati sempre più precisi; un'esigenza prospettata nel contempo, in parallelo, anche da Parini nell'ode sull'*Innesto del vaiuolo* che, stampata in posizione proemiale allo studio del Bicetti, sviluppa in versi una casistica medica di assoluta esattezza, trattando di «recidiva» (v. 94), di pus vaioloso, di reazioni organiche nella creazione degli anticorpi e nel rafforzamento del sistema immunitario, nella convinzione (che è poi la cifra distintiva, a fondamento della scuola di Milano) che la poesia sia strumento di pari dignità della prosa nel contribuire alla divulgazione della scienza.²⁵ Ferrea è la logica sottesa al ragionamento di Verri: se il vaiolo «realmente uccide la decima parte del genere umano» e «la probabilità di scansarlo è piccola e forse non giunge al quattro per cento», è senz'altro «meglio esporsi a una malattia non affatto certa, ma sicuramente di esito felice, [...] anziché aspettare» di con-

²³ Ivi, pp. 756-757. Si noti, tra l'altro, l'espressione «buon cittadino», che più tardi compare nell'ode pariniana *La caduta* (v. 85).

²⁴ Ivi, p. 785.

²⁵ La presenza del tema dell'innesto nella poesia del Settecento è ampiamente documentata da ROSA NECCHI, *Ai margini d'Arcadia: versi sull'innesto del vaiolo*, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, a cura di ELISABETTA APPETECCHI, MAURIZIO CAMPANELLI, ALESSANDRO OTTAVIANI e PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022, pp. 237-259.

trarre naturalmente il virus.²⁶ Essenziale quanto il bene dei cittadini, quella sull'innesto è una battaglia da condurre nonostante le enormi difficoltà presentate dal «persuadere» i genitori a vincere il ragionevole «ribrezzo» avvertito nel «consegnare i figli volontariamente in preda ad un malore naturalmente mortale» che potrebbe forse non contagiarli mai.²⁷ Secondo la consueta strategia divulgativa di Verri 'caffettista', che accosta dilemmaticamente tesi a tesi, la questione consiste o nel «lasciar perire» o nel «conservar la vita» a buona parte del genere umano:

S'è interrogata la Natura colle sperienze in ogni parte d'Europa da un mezzo secolo in qua, e più di cento mila innestati risanati, liberati dal flagello del vaiuolo, provano in favore dell'innesto [...]. Se v'è chi in vista di sì chiari argomenti vi si opponga, forza è il dire ch'ei sia di quella parte inferma della specie nostra che s'opponne ai progressi del bene [...]. Io son contento d'aver imparzialmente cercata la verità, di averla trovata e d'aver procurato, scrivendola, di presentarla acciocché si acquisti con minor fatica e tempo di quello che io ho dovuto impiegarvi.²⁸

Analogamente a coloro che a suo tempo negarono il moto della terra o la circolazione del sangue, gli avversari della nuova pratica sono nemici del progresso; che hanno in parte contribuito a rendere la «benefica» medicina preventiva (quella che «non aspetta il male per risanarlo», ma lo «anticipa perché non venga») una prassi sempre «troppo generalmente negletta per disavventura dell'umanità».²⁹ Una lettera al fratello Alessandro del maggio 1770 attesterà infatti l'ancora assai scarsa diffusione dell'operazione a Milano qualche anno dopo, dovuta a rari casi sfortunati che avevano creato ostacoli e difficoltà anche nella capitale dei Lumi.³⁰

4 LA CORRISPONDENZA CON ALESSANDRO

Il carteggio tra i due Verri riveste non secondaria importanza anche proprio nell'ambito della documentazione medico-sanitaria: oltre a informare sull'andamento dell'inoculazione nelle diverse località europee (Roma, dove la pratica godeva dell'approvazione dell'archiatra pontificio Natale Saliceti; Vienna, dove operava l'olandese Jan Ingenhousz; Pietroburgo, dove era giunto per innestare Caterina II e il figlio allora quattordicenne della zarina, il futuro Paolo I, il londinese Thomas Dimsdale, celebrato anche da Parini giornalista sulla «Gazzetta di Milano» del gennaio 1769 per quell'intervento

²⁶ P. VERRI, *Sull'innesto del vaiuolo*, cit., pp. 772, 774, 775.

²⁷ Ivi, p. 763.

²⁸ Ivi, pp. 802-803.

²⁹ Ivi, p. 800.

³⁰ Nella missiva del 23 maggio 1770 Pietro riferiva al fratello di come la diffusione della vaccinazione procedesse «languidamente» a Milano, dove in sostanza il nuovo metodo veniva screditato dalla morte di una donna che aveva contratto il vaiolo naturale proprio in concomitanza dell'innesto, e da quella di un bambino che, essendo epilettico, presentava già all'origine una delle principali controindicazioni all'esecuzione dell'operazione (*Carteggio*, vol. III, agosto 1769-settembre 1770, a cura di FRANCESCO NOVATI ed EMANUELE GREPPI, Milano, Cogliati, 1911, p. 295).

degno di essere considerato «uno de' monumenti notabili da conservarsi nella Storia dell'Inoculazione»³¹ offre un catalogo assai ricco di relazioni cliniche, con resoconti particolareggiati e talvolta atroci sul decorso delle patologie di familiari, amici e conoscenti. Si apprende quindi da Pietro, che scrive sempre da Milano, di Francesco III d'Este, affidatosi, nell'aprile 1777, dopo cinque anni di assoluta cecità, a Jean Janin de Combe Blanche, chirurgo oculista di Marsiglia, per l'asportazione della cataratta;³² dello stesso duca di Modena, ormai ridotto, nel dicembre 1779, due mesi prima di morire, a una «macchina vegetante e passiva»;³³ del marchese Francesco Maria Carpani, ucciso da una cancrena alle estremità, conseguenza del mal celtico;³⁴ della contessa Silvia Visconti Isimbardi, morta per «una pietra, che aveva nella vescica, trascurata troppo dappprincipio»;³⁵ del conte Giorgio Giulini, storico e antiquario colto da un malore che lo aveva privato della parola e delle facoltà intellettive («non sa più conoscere l'alfabeto né leggere il frontespizio de' suoi libri»);³⁶ dell'amico Paolo Frisi, di cui Pietro descrive al fratello nel dettaglio i sintomi di quella che, secondo lui, «o [...] è una apoplezia muta e che va manifestandosi per gradi, ovvero è altro male misterioso»;³⁷ dell'ultima fase della malattia dell'avvenente marchesina Teresa Blasco, moglie di Cesare Beccaria, vittima, alla soglia dei 30 anni, nel marzo 1774, di una tisi polmonare di origine venerea, non risanata nemmeno da un'*équipe* di nove medici, capaci di portare a casa Beccaria solo «confusione e pubblicità» e di somministrare grandi dosi di medicinali inutili (tanto che «non si è fatto so-

³¹ GIUSEPPE PARINI, «*La Gazzetta di Milano*» (1769), a cura di GIUSEPPE SERGIO, premessa di SILVIA MORGANA, Pisa-Roma, Serra, 2018 (Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, vol. IX), p. 66. A essere giudicato straordinario era il fatto che l'innesto fosse stato effettuato su un soggetto di età non più giovane (la zarina aveva allora quasi quarant'anni); all'apprezzamento per Dimsdale (la cui scuola, tra l'altro, prevedeva di 'sollevare' l'epidermide senza tagliare la pelle, come invece proponeva il metodo di Angelo Gatti), si aggiungeva quello per la stessa Caterina, la cui «risoluzione così franca in tale età, e in tale personaggio merita d'esser conservata nella Storia Politica fra gli esempi, che servono a muover possentemente gli uomini» (*ibid.*).

³² Cfr. le lettere del 9 e del 12 aprile 1777: «Il Serenissimo di Modena si è fatta abbassare la cataratta da un oculista francese fatto venire espressamente; dicono che ora ci veda. Ma la prova è stata momentanea e bisogna aspettare»; «Il Serenissimo di Modena ha acquistato la vista da un occhio, sta in ritiro, ma ci vede. È una grande consolazione, dopo cinque anni di perfetta oscurità, ed ora è impaziente di togliersi l'apparecchio e provarsi a vedere» (*Carteggio*, vol. IX, 1° aprile 1777-30 giugno 1778, a cura di GIOVANNI SEREGNI, Milano, Milesi & figli, 1937, pp. 15-16, 18).

³³ 1° dicembre 1779 (*Carteggio*, vol. X, 1° luglio 1778-29 dicembre 1779, a cura di GIOVANNI SEREGNI, Milano, Giuffrè, 1939, p. 430); cfr. anche la lettera del successivo 11 dicembre: «Il Duca è sempre in uno stato di vegetazione. Sono pronte le due casse di piombo e di legno, pronti gli aromi per l'imbalsamazione, disposti gli onori militari da farsi a Cremona al passaggio; ma ancora respira e i cortigiani danno a vicenda delle speranze» (*ivi*, p. 438).

³⁴ 19 aprile 1777: «Il marchese Carpani è morto ed aveva anni 72, con mia grande meraviglia. La malattia è stata di pochi giorni e prodotta da una corruzione generale, la quale cominciò in un piede [...]. Il coraggio di quest'uomo è stato grande e non si è smentito nemmeno in fine. Propose egli stesso il taglio del piede o della gamba, ma era inutile, il celtico aveva guadagnato troppo» (*Carteggio*, vol. IX, cit., p. 21).

³⁵ 10 maggio 1777 (*ivi*, p. 40).

³⁶ 27 settembre 1777 (*ivi*, p. 135).

³⁷ 12 maggio 1779 (*Carteggio*, vol. X, cit., p. 272).

pra il corpo di lei che delle spese»).³⁸ Del tutto negativo, poi, a proposito della lue, è il giudizio di Pietro nei confronti dell'«ostinazione colpevole» dei medici che negano la vera origine del male, sostenendo il «celibato» dei loro pazienti anche quando questi ultimi attestano il contrario; è quanto accade ad Alberico Barbiano di Belgioioso, che, mentre il dottor Guglielmo Patrini (pubblico professore di anatomia presso l'Ospedale Maggiore di Milano e avversario, tra l'altro, dell'innesto) continua a respingere l'ipotesi di mal celtico, «ha perso un occhio, ha il naso in grave pericolo [...] dopo tre anni d'ulceri alla gola, al perineo, e mali simili». ³⁹ Nota, del resto, e non solo per i ripetuti cenni nel carteggio con Alessandro, è l'attenzione di Pietro nel fuggire i pericoli delle infezioni veneree fin dall'età giovanile, quando aveva affidato la cura della sua prima gonorrea al medico romagnolo Giuseppe Ciconini, assiduo frequentatore di casa Serbelloni, dietro al quale, forse, si nascondeva il personaggio di Beaucour, compagno di «debauche» del protagonista, nell'*Histoire du Comte de Serville*, unica prova di scrittura autobiografica di Verri in forma di romanzo.⁴⁰

Numerose sono altresì le notizie riunite dall'epistolario su medici allora di chiara fama a Milano. Tra questi è Pietro Moscati, medico curante di casa Beccaria e professore di medicina e chirurgia prima all'Università di Pavia e poi, dal 1772, all'Ospedale Maggiore, al quale Verri si oppone in maniera particolarmente animosa, attaccando le tesi in cui sostiene la postura del quadrupede superiore a quella eretta dell'uomo (*Delle corporee differenze essenziali che passano fra la struttura de' bruti, e la umana*, Milano, Galeazzi, 1770),⁴¹ accusandolo di credere alle proprietà medicinali della pietra cobra nel risanare le ferite causate da vipere e scorpioni, attraendone il veleno, e prendendosi gioco delle ridicole dimostrazioni pubbliche effettuate alla presenza del plenipotenziario austriaco Firmian.⁴² Inoltre, le speculazioni di Moscati sulle diverse componenti dell'aria e, in particolare, la teoria sulla cosiddetta «aria fissa», prodotta dal processo di fermentazione delle sostanze organiche, ben prestavano il fianco alla nota *verve* dissacrante da Verri esercitata nel raccontare al fratello curiosi aneddoti che vedevano come co-protagonista anche

³⁸ 16 marzo 1774 (*Carteggio*, vol. VI, gennaio 1773-giugno 1774, a cura di EMANUELE GREPPI e ALESSANDRO GIULINI, Milano, Cogliati, 1928, pp. 197-198); ma si vedano anche le lettere del 19 gennaio («ha febbre, è dimagrita, ha sputo di sangue, tosse ecc. Ha nove medici ai fianchi. Le cavano sangue, le pongono i vescicanti e sulle piaghe spargono nuovamente polveri di cantaridi, dal che nascono convulsioni, si fa grande uso di china e non si pensa alle frizioni, che pure sarebbero l'unico rimedio da tentare») e del 2 marzo 1774 («ha diminuita la vista e l'udito, ha una febbre continua»); ivi, pp. 170, 191.

³⁹ Cfr. la lettera del 19 gennaio 1780, dove è anche citato il caso di Giovanni Verri, il fratello minore affetto da sifilide, «che sta sempre in camera dacché è venuto il freddo; la sua malattia si vuol chiamare malattia di nervi; questa parola è di moda come l'aria fissa, e disgraziatamente per la mia testa non trovo che vi corrisponda veruna idea» (*Carteggio*, vol. XI, cit., pp. 15-16). Sulla patologia di Giovanni si veda anche la missiva in cui è descritto il primo «spettacolo» dei vari suoi disturbi, fatti di «convulsioni, dibattimenti e contorsioni», cui Pietro assiste fra le mura domestiche al principio del 1773 (lettera del 16 gennaio 1773, in *Carteggio*, vol. VI, cit., p. 6).

⁴⁰ *Histoire du Comte de Serville*, in P. VERRI, *Scritti letterari, filosofici e satirici*, cit., pp. 49-74, a pp. 57, 59.

⁴¹ Sul discorso di Moscati, pronunciato in occasione dell'apertura dell'anno accademico 1770 a Pavia, cfr. GIANMARCO GASPARI, *L'«uomo zamputo» di Pietro Moscati. La prolusione pavese del 1770*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, vol. II, *Dall'età austriaca alla Nuova Italia*, t. I, *Letà austriaca e napoleonica*, a cura di DARIO MANTOVANI, Milano, Cisalpino, 2015, pp. 295-296.

⁴² 3 luglio 1779 (*Carteggio*, vol. X, cit., pp. 310-311).

il fisico milanese Marsilio Landriani, titolare della cattedra di fisica sperimentale a Brera:

Nella scorsa estate erano nel bagno i nostri due fisici chimici Moscati e Landriani; venne loro in mente di cogliere una correggia che lentamente in una bella bolla s'innalzava nell'acqua. Ne fecero l'analisi, la trovarono aria infiammabile, gridarono: *Scoperta, scoperta!* Ognuno sa che tale è l'aria de' luoghi dove si fermenta. Si pensò a fare una lucerna economica con quella materia prima. Perché non pensare a illuminare la notte la città!⁴³

Affatto diversa è l'opinione di Verri su Orazio Caccini, clinico dell'Ospedale Maggiore, supplente di Guglielmo Patrini alla cattedra di anatomia, un «giovane della scuola bolognese», «attentissimo», tanto capace quanto «detestato» dai colleghi medici appunto per i successi ottenuti nella guarigione di personaggi in vista, come Alfonso Agostino Litta e Gian Rinaldo Carli, presidente del Supremo Consiglio di economia.⁴⁴ Professionista che «parla schiettamente, ed opera con somma prudenza e dottrina», Caccini viene convocato a casa Verri come sostituto degli specialisti già avvicendatisi al capezzale di Maria Castiglioni, la prima moglie di Pietro, che, ammalatasi al principio del 1781, dopo due mesi di sofferenza muore il 27 maggio di quello stesso anno, a ventotto anni, per una tisi polmonare non diagnosticata in tempo.⁴⁵ Un morbo da Pietro studiato con impegno sulla trattatistica più accreditata, e sul quale formula le proprie personali ipotesi, sottoponendole di volta in volta, per lettera, al fratello lontano.⁴⁶

⁴³ 26 febbraio 1780 (*Carteggio*, vol. XI, cit., p. 32). In realtà, prima che intervengano motivi di personale rancore, il giudizio di Verri su Moscati, che con ogni probabilità aveva collaborato con Giuseppe Visconti alla stesura delle *Osservazioni meteorologiche* apparse nel primo numero del «Caffè», è in buona sostanza favorevole (cfr. EDOARDO PROVERBIO, *Sulle ricerche pneumatiche, sulla respirazione, circolazione e composizione del sangue, sulla salubrità dell'aria e sullo studio delle arie, su nuovi strumenti meteorologici e sui primi strumenti a registrazione continua progettati e utilizzati a Milano nella seconda metà del Settecento, come applicazione delle nuove scienze di chimica dei gas alla medicina sociale: il contributo di Pietro Moscati*, in «Atti della Fondazione Giorgio Ronchi», a. LXII, n. 1, 2007, pp. 3-144, a pp. 27, 45-46); alle teorie del vitalismo di Moscati, inoltre, si richiamava Pietro nel *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, contro una concezione puramente meccanicistica dell'organismo (PIETRO VERRI, I «*Discorsi*» e altri scritti degli anni Settanta, a cura di GIORGIO PANIZZA, con la collaborazione di SILVIA CONTARINI, GIANNI FRANCIONI e SARA ROSINI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie I, *Opere*, vol. III, pp. 37-40). Notizie su Moscati (1739-1824) in GIORGIO COSMACINI, *Scienza medica e giacobinismo in Italia. L'impresa politico-culturale di Giovanni Rasori (1796-1799)*, Milano, Franco Angeli, 1982, pp. 60-64. Per l'avversione di Pietro nei confronti di Landriani, «giovane di limitatissimo ingegno, che ha la ciarlatteria chimica e letteraria al segno di ridicolo e che parla di se medesimo come d'un genio scopritore e inventore», si veda altresì la lettera del 10 luglio 1776, dove viene anche messa in dubbio la priorità nella realizzazione dell'eudiometro (apparecchio per la misurazione della respirabilità dell'aria) a lui attribuita (*Carteggio*, vol. VIII, 1° gennaio 1776-31 marzo 1777, a cura di ALESSANDRO GIULINI e GIOVANNI SERENI, Milano, Milesi & figli, 1934, p. 132).

⁴⁴ 21 aprile 1781 (*Carteggio*, vol. XI, cit., p. 310).

⁴⁵ 2 maggio 1781 (ivi, p. 315). La stima nutrita Pietro nei confronti del giovane medico è ribadita nella lettera del successivo 5 maggio: «il dottor Caccini è cauto allo scrupolo e l'assiste con un impegno e con una minuta e sagace attenzione a segno che non potrei io stesso immaginare di più» (ivi, p. 320).

⁴⁶ Tra le opere consultate, particolare rilievo assume il trattato di Buchan, come Pietro riferisce al fratello (31 marzo 1781, ivi, p. 296) e alla figlia Teresa (*Notizie intorno la vita, i costumi e la morte di vostra madre*, cit., p. 322).

5 LA MEMORIALISTICA

Seppur largamente presente nella prosa epistolare, la cronaca del decorso della malattia trova altresì ampio riscontro nelle pagine memorialistiche, di natura strettamente privata, dedicate a Teresa, la primogenita. In un dialogo diretto con la figlia, speranzoso di trovare sollievo nella scrittura («Serve a me di qualche consolazione Teresina mia cara figlia l'occuparmi nello scrivere cose attinenti la mia cara Maria, e serve a me pure di dolce impiego quello che un giorno sarà caro a voi»),⁴⁷ Pietro compila un diario della patologia e della fine della moglie, madre della bambina, dove, con una precisione quasi maniacale, in una sorta di cartella clinica, è annotato e descritto ogni particolare, e i dati dell'esperienza sono sottoposti, a distanza, a una analisi retrospettiva.⁴⁸ Se dapprima si tratta di affidarsi fiduciosamente alle possibilità di progresso della medicina, col passare dei giorni quell'atteggiamento di osservazione diligente si trasforma in un mero quanto ostinato tentativo di occupare la mente nell'incontenibile necessità di non capitolarne di fronte all'inadeguatezza degli strumenti della scienza e allontanare l'angoscia che precede l'irreparabile circostanza del lutto.⁴⁹

Come già aveva fatto per il piccolo Alessandro, il secondogenito nato con gravi anomalie e morto nel 1779, a un anno, Pietro dispone l'autopsia sul corpo della moglie (e chiede lo stesso per sé, alla propria morte); un trattamento non solo 'pietoso', al fine di scongiurare il rischio di un decesso apparente, ma anche, e soprattutto, 'ragionevole', affinché sulla base di verità sperimentamente desunte si possa accertare la familiarità di una malattia, prevenendone l'insorgenza:

Io questa sezione la credo un atto di amicizia per il morto e per i viventi: per il primo, non sapendosi bene qual sia il momento in cui la machina nostra cessi di essere sensibile, è un partito umano quello di scomporla prima d'inchiodarla in una cassa [...]. La disezione è poi utile alla famiglia, per preservarci con maggior cura dai principj morbosi che hanno offeso quei del nostro sangue, essendovi sempre della tendenza allo stesso male fra i consanguinei.⁵⁰

Testimonianza degli aspetti più fragili della personalità di Pietro sono poi le pagine che, al di là di qualsiasi intento letterario, tracciano il giornale dell'infanzia di Teresa (a partire da due giorni dopo la nascita, il 4 marzo 1777, fino ai sette anni, quando Teresa perde il terzo dentino), e rivelano lo stato

⁴⁷ Ivi, p. 272.

⁴⁸ Come quando a Pietro capita di riscontrare un'insolita «callosità alla estremità d'un dito della mano» di Maria: «Se fossi stato medico avrei allora saputo quello che ebbi occasione di leggere poi, che simili callosità sono talvolta indizi di tischezza e che l'improvviso scomparire de' spurghi menstrui è l'immediata cagione della tabe pulmonare» (ivi, pp. 318-319).

⁴⁹ È una condotta che «rivela drammaticamente un accanito sforzo di comprendere la natura e il procedere del male, nella disperata illusione di riuscire a controllarlo e sconfiggerlo»; GENNARO BARBARISI, *Pietro Verri e il culto della memoria*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, cit., vol. II, pp. 543-584, a p. 556.

⁵⁰ *Notizie intorno la vita, i costumi e la morte di vostra madre*, cit., p. 311.

ansioso con cui il padre, in un continuo esercizio di osservazione, scruta le reazioni della bambina di sette mesi all'innesto del vaiolo, giungendo persino a smentire «che l'innesto sia una così leggera malattia come si vuol far credere».⁵¹ Senza aver avuto il coraggio di assistere all'operazione dell'innesto, Pietro ne segue quotidianamente i postumi, fino a disegnare una mappa con la collocazione di ogni singola bollicina sul viso della figlia, nel timore che in futuro possa rimanerne traccia.⁵²

Spietato nell'opporsi alla società di antico regime ben rappresentata dalla propria famiglia aristocratica,⁵³ negli scritti per la figlia Verri si fa portavoce di idee nuove in materia di puericoltura (il bendaggio ombelicale, l'allattamento, lo svezzamento, l'igiene neonatale), in sintonia con le posizioni pediatriche e pedagogiche più avanzate del pensiero illuministico (Locke, Rousseau, Jacques Ballexserd, Jean-Louis de Fourcroy de Guillerville sono le letture che raccomanda a Teresa quando sarà madre).⁵⁴ Rifiutandosi di adottare pratiche come la fasciatura del neonato, combatte contro una diffusa consuetudine sanitaria spesso viziata da errori e pregiudizi anche nella Lombardia austriaca, «in nome di un sensismo opportunamente indirizzato alla ricerca del benessere fisico e della felicità».⁵⁵ Lapidaria, su questo versante, l'enunciazione: «Ho creduto che l'usanza universale d'una cosa evidentemente malfatta non autorizza a farla».⁵⁶

Solo poco tempo dopo la scomparsa della moglie, a rinnovare il dolore della perdita è poi ancora una morte determinata dall'imperizia dei medici: a cinquantasei anni, nel novembre 1784, il barnabita Paolo Frisi, amico prediletto, è stroncato da cancrena causata dal taglio di una fistola al perineo. Se le *Memorie* dedicate al Frisi, che pure descrivono le diverse fasi dell'operazione, indulgiano piuttosto sulla stoica virtù manifestata dall'amico negli ultimi istanti di vita («Venne così a coronar la sua vita colla fermezza d'un uomo, colla pietà d'un cristiano illuminato, e colla ragionevolezza d'un filosofo, che nello spazio della sua vita erasi fatto uno studio continuo di rendere la

⁵¹ *Memorie della fanciullezza di Teresa*, in P. VERRI, *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, cit., p. 379.

⁵² «Vi ho contate ventuna bolle in faccia eccovene il disegno [...] alla palpebra superiore dell'occhio sinistro, al lato verso il naso, avete pure una bolla, e questo ve lo marco acciocché possiate attentamente osservare se il vostro volto in que' luoghi abbia ricevuto offesa, il che credo non sarà» (ivi, p. 381).

⁵³ I metodi dell'educazione ricevuta in famiglia sin dalla più tenera età assumono nel ricordo di Pietro i contorni di veri e propri maltrattamenti (*Memorie sulle disensioni*, cit., pp. 526-527); cfr., al proposito, GIGLIOLA DI RENZO VILLATA, «Sembra che... in genere... il mondo vada migliorando». *Pietro Verri e la famiglia tra tradizione giuridica e innovazione*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, cit., vol. I, pp. 147-270, a pp. 161-162.

⁵⁴ «In somma, leggete il libro *De l'éducation phisique des enfans*, e l'altro *Les enfans élevé selon l'ordre de la nature*, leggete Locke, Rousseau, e formatevi un sistema che abbia per base la ragione, la spertienza, la umanità, senza badare punto alle volgari opinioni che portano alla tomba la metà de' bambini, siccome dissi, prima di un anno, e lasciano in molti di que' che superano il cimento degl'incomodi per tutta la vita; animali zoppi, gobbi, deformi sono rari più che gli uomini, frutto delle fascie non meno che della educazione» (*Ricordi a mia figlia Teresa*, in P. VERRI, *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, cit., pp. 428-429). Sul ruolo di Pietro Verri come espressione nuova della paternità cfr. EGLE BECCHI, *Otto papà illuminati*, in *Formare alle professioni. Sacerdoti, principi, educatori*, a cura di EGLE BECCHI e MONICA FERRARI, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 319-359, a pp. 341-347.

⁵⁵ GIUSEPPE NICOLETTI, *La memoria meticolosa di Pietro Verri*, in «Paragone», a. LV, s. III, nn. 54-55-56 (2004), pp. 102-113, a p. 107.

⁵⁶ *Memorie della fanciullezza di Teresa*, cit., p. 351.

ragione l'arbitra delle azioni sue»),⁵⁷ sono invece i *Ricordi disinteressati e sinceri* a formulare, alla fine degli anni Ottanta, accuse sempre più forti e perentorie nei confronti di coloro che, come nel caso dell'«ardito chirurgo» che uccise un «uomo di sommo merito» (il Frisi, appunto) convincendolo a sottoporsi a un'operazione rischiosa per un male tutto sommato modesto, decidono con leggerezza della vita della persone. In attesa di una drastica riforma del sistema che possa arginare l'incapacità della categoria, quello «dalla sanità all'agonia» sarà sempre un «terribile viaggio», e meglio sarebbe non doversi affidare ai medici:

io tremo nella incertezza del mio avvenire, se mai dovrò terminare i giorni con una malattia regolare, pensando che mi troverò debole e abbattuto, esposto alla maligna curiosità, alla indiscrezione, al fanatismo, alla ardita e potente ignoranza di molte classi di uomini, senza mezzi di difendermi. Credo che a misura che i lumi e i sentimenti d'umanità faranno progressi, questo male andrà scemando; ma io non posso sperare ancora tanti anni di vita per goderne il vantaggio.⁵⁸

Sulla propria speranza di vita Pietro aveva ragione (morirà infatti pochi anni dopo, il 28 giugno 1797); la sua fu una fine improvvisa, che gli risparmiò la presenza di esponenti di una prassi clinica intorno alla quale tanto si era interrogato, fra digressioni autobiografiche e impegno militante, fra residui di credenze popolari e fiducia nel progresso, fra morale del buon senso e postulati della scienza.

⁵⁷ *Memorie appartenenti alla vita ed agli studj del signor Don Paolo Frisi*, in P. VERRI, *Scritti politici della maturità*, cit., p. 268 (la *princeps* è Milano, Marelli, 1787). Sulla rappresentazione della morte di Frisi, che ricorda «le numerose raffigurazioni di personaggi che affrontano con calma sublime gli estremi momenti, esemplati sui modelli di Socrate e Seneca, presenti nelle opere neoclassiche contemporanee», si veda GENNARO BARBARISI, *Frisi e Verri: storia di un'amicizia illuministica*, in *Ideologia e scienza nell'opera di Paolo Frisi (1728-1784)*. Atti del Convegno internazionale di studi (Politecnico di Milano, 3-4 giugno 1985), a cura di GENNARO BARBARISI, Milano, Franco Angeli, 1987, 2 voll., vol. II, pp. 353-405, a p. 372. Né Verri mai dimenticherà l'agonia dolorosa toccata in sorte all'amico Paolo Frisi, come attesta anche una lettera del 15 agosto 1795: «Sempre ho davanti gli occhi il nostro povero amico Frisi imolato da costoro. La chirurgia da noi nemmeno sotto Maria Teresa non è risorta, e sicuramente nella Germania ella è a un grado assai superiore»; *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di SARA ROSINI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, 2 tt., t. II, 2 aprile 1794-8 luglio 1797, pp. 951-952 (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie II, *Carteggio*, vol. VIII).

⁵⁸ *Ricordi disinteressati e sinceri d'un uomo dabbene*, cit., pp. 494-495. Cfr. anche le affermazioni a p. 495 («Cittadini, uomini che amate di vivere, non vi fidate a medici») e 498 («Frattanto che la nazione non giunga a questa coltura, onesto uomo, se vuoi vivere e soffrir minor mali, tieni lontani medici e chirurghi»).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGLANI, BARTOLO, «L'uomo non si muta». *Letteratura, metafisica negativa, pubblica felicità*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, vol. II, pp. 643-688; poi in ID., «L'uomo non si muta». *Pietro Verri tra letteratura e autobiografia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 1-52.
- BAIA CURIONI, STEFANO, *Per sconfiggere l'oblio. Saggi e documenti sulla formazione intellettuale di Pietro Verri*, Milano, Franco Angeli, 1988.
- BARBARISI, GENNARO, *Frisi e Verri: storia di un'amicizia illuministica*, in *Ideologia e scienza nell'opera di Paolo Frisi (1728-1784)*. Atti del Convegno internazionale di studi (Politecnico di Milano, 3-4 giugno 1985), a cura di GENNARO BARBARISI, Milano, Franco Angeli, 1987, 2 voll., vol. II, pp. 353-405.
- ID., *Pietro Verri e il culto della memoria*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, vol. II, pp. 543-584.
- BECCHI, EGLE, *Otto papà illuminati*, in *Formare alle professioni. Sacerdoti, principi, educatori*, a cura di EGLE BECCHI e MONICA FERRARI, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 319-359.
- BOAGLIO, MARINO, *L'innesto del vaiolo nella letteratura italiana del Settecento (Baretti, Pietro Verri, Parini)*, in *Michele Buniva introduttore della vaccinazione in Piemonte. Scienza e sanità tra rivoluzione e restaurazione*. Atti del Convegno di studi, Pinerolo, 14 ottobre 2000, a cura di GIUSEPPE SLAVIERO, Torino, Università degli Studi, 2002, pp. 83-98.
- BROGIANI, DOMENICO, *De veneno animantium naturali et adquisito tractatus*, Florentiae, apud Andream Bondiccium, 1755.
- «Il Caffè» 1764-1766, a cura di GIANNI FRANCONI e SERGIO ROMAGNOLI, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, 2 voll.
- CAPRA, CARLO, *Pietro Verri e il «genio della lettura»*, in *Per Marino Berengo. Studi degli allievi*, a cura di LIVIO ANTONIELLI, CARLO CAPRA e MARIO INFELISE, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 619-677; poi in ID., *La felicità per tutti. Figure e temi dell'Illuminismo lombardo*, Roma, Aracne, 2017, pp. 189-227.
- ID., *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri*, Bologna, il Mulino, 2002.
- ID., «Il cuore è il padrone». *Ventinue lettere inedite di Pietro Verri dall'Armata e da Vienna (1759-1760)*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di CLAUDIA BERRA e MICHELE MARI, Milano, Cuem, 2007, pp. 377-427.
- CORNELIO, TOMMASO, *An Extract of a Letter, written March 5 1672 by Dr. Thomas Cornelio, a Neapolitan Philosopher and Physician, to John Dodington Esquire, his Majesties Resident at Venice; concerning some Observations made of persons pretending to be stung by Tarantulas: English'd out of the Italian*, in «Philosophical Transactions», vol. 7, fasc. 83 (1672), pp. 4066-4067.
- COSMACINI, GIORGIO, *Scienza medica e giacobinismo in Italia. L'impresa politico-culturale di Giovanni Rasori (1796-1799)*, Milano, Franco Angeli, 1982.
- DARMON, PIERRE, *Vaiolo e mondo nobiliare. Il vaiolo mortale di Luigi XV e l'inoculazione di Luigi XVI*, trad. it. di RAFFAELE D'AGATA, Catanzaro, Abramo, 1991 [ed. orig.: *La variole, les nobles et le princes. La petite verole mortelle de Louis XV*, Bruxelles, Complexe, 1989].

- DI RENZO VILLATA, GIGLIOLA, «Sembra che... in genere... il mondo vada migliorando». *Pietro Verri e la famiglia tra tradizione giuridica e innovazione*, in *Pietro Verri e il suo tempo*, vol. I, pp. 147-270.
- FADDA, BIANCA, *L'innesto del vaiolo. Un dibattito scientifico e culturale nell'Italia del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- GASPARI, GIANMARCO, *L'«uomo zamputo» di Pietro Moscati. La proluzione pavese del 1770*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, vol. II, *Dall'età austriaca alla Nuova Italia*, t. I, *L'età austriaca e napoleonica*, a cura di DARIO MANTOVANI, Milano, Cisalpino, 2015, pp. 295-296.
- ID., *La medicina nel «Caffè»*, in *Comunicare la scienza medica nel Settecento europeo*, a cura di ELENA AGAZZI, GIOVANNI IAMARTINO e PAOLO MAZZARELLO, Milano, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, 2021, pp. 147-183.
- GIANNI, FRANCESCO, *Bonaparte in Italia. Poema*, Milano, Civati, 1798.
- GIAVERI, MARIA TERESA, *Lady Montagu e il dragomanno. Viaggio avventuroso alle origini dei vaccini*, Vicenza, Neri Pozza, 2021.
- LALLY-TOLLENDAL, GÉRARD DE, *Beccaria (Cesare Bonesana, marchese di)*, in *Biografia universale antica e moderna ossia Storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*, Venezia, Missiaglia, vol. V, 1822, pp. 129-136.
- MAUPERTUIS, PIERRE-LOUIS MOREAU DE, *Expériences sur les scorpions*, in «Mémoires de l'Académie Royale des Sciences», 1731, pp. 223-229.
- NECCHI, ROSA, *Ai margini d'Arcadia: versi sull'innesto del vaiolo*, in *Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870)*, a cura di ELISABETTA APPETECCHI, MAURIZIO CAMPANELLI, ALESSANDRO OTTAVIANI e PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2022, pp. 237-259.
- NICOLETTI, GIUSEPPE, *La memoria meticolosa di Pietro Verri*, in «Paragone», a. LV, s. III, nn. 54-55-56 (2004), pp. 102-113.
- PARINI, GIUSEPPE, «*La Gazzetta di Milano*» (1769), a cura di GIUSEPPE SERGIO, premessa di SILVIA MORGANA, Pisa-Roma, Serra, 2018 (Edizione Nazionale delle Opere di Giuseppe Parini, vol. IX).
- Pietro Verri e il suo tempo*. Atti del Convegno (Milano, 9-11 ottobre 1997), a cura di CARLO CAPRA, Bologna, Cisalpino, 1999, 2 voll.
- PROVERBIO, EDOARDO, *Sulle ricerche pneumatiche, sulla respirazione, circolazione e composizione del sangue, sulla salubrità dell'aria e sullo studio delle arie, su nuovi strumenti meteorologici e sui primi strumenti a registrazione continua progettati e utilizzati a Milano nella seconda metà del Settecento, come applicazione delle nuove scienze di chimica dei gas alla medicina sociale: il contributo di Pietro Moscati*, in «Atti della Fondazione Giorgio Ronchi», a. LXII, n. 1 (2007), pp. 3-144.
- SCIUTO, RUGGERO, *Reti diplomatiche al servizio del progresso scientifico: Luigi Lorenzi e l'inoculazione antivaiolosa nella Toscana granducale*, in «Chroniques italiennes web», n. 37, 1-2 (2019), pp. 283-301.
- SERAO, FRANCESCO, *Della tarantola o sia falangio di Puglia*. Napoli, s.e., 1742.
- SETH, CATRIONA, *Les Rois aussi en mouraient. Les Lumières en lutte contre la petite vérole*, Paris, Desjonquères, 2008.

- VERGA, ANDREA, *Intorno all'Ospitale Maggiore di Milano nel secolo XVIII e specialmente intorno alle sue scuole di anatomia e chirurgia*, Milano, Rechiedei, 1873.
- VERRI, PIETRO, «*Manoscritto*» per *Teresa*, seconda edizione a cura di GENNARO BARBARISI, Milano, Led, 1999 [ristampa anastatica dell'ed. Milano, Serra e Riva, 1983].
- ID., *Scritti di argomento familiare e autobiografico*, a cura di GENNARO BARBARISI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003 (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie I, *Opere*, vol. V).
- ID., *I «Discorsi» e altri scritti degli anni Settanta*, a cura di GIORGIO PANIZZA, con la collaborazione di SILVIA CONTARINI, GIANNI FRANCONI e SARA ROSINI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004 (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie I, *Opere*, vol. III).
- ID., *Scritti politici della maturità*, a cura di CARLO CAPRA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010 (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie I, *Opere*, vol. VI).
- ID., *Scritti letterari, filosofici e satirici*, a cura di GIANNI FRANCONI, con la collaborazione di ELISA CHIARI, GIAN LORENZO DATARO, ANTONIO GURRADO, GIORGIO PANIZZA e SARA ROSINI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014 (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie I, *Opere*, vol. I).
- VERRI, PIETRO e ALESSANDRO, *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri*, a cura di EMANUELE GREPPI, FRANCESCO NOVATI, ALESSANDRO GIULINI e GIOVANNI SEREGNI, Milano, Cogliati (voll. I-VII); Milesi & figli (voll. VIII-IX); Giuffrè (voll. X-XII), 1910-1942.
- ID., *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, a cura di GIGLIOLA DI RENZO VILLATA e SARA ROSINI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2012, 2 voll. (Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri, Serie II, *Carteggio*, voll. VII-VIII).
- VILLA, CARLO PIETRO, *Notizie intorno alla vita ed agli scritti del marchese Cesare Beccaria*, in *Opere di Cesare Beccaria*, Milano, Dalla Società tipogr. de' Classici italiani, vol. I, 1821, pp. VII-LXVIII.
- Vite e ritratti di illustri italiani*, Bologna, Tipografia governativa, 1844 (la voce su Beccaria, pp. 443-449, è assegnata al «Saludecese»).
- ZOLEZZI, MARIO, *Lettere inedite di Pietro Verri 5 maggio 1759-1 dicembre 1760*, Milano, Vita e Pensiero, 1965.



PAROLE CHIAVE

Malattia; Medici; Medicina; Pietro Verri; Settecento; Illuminismo; Prosa; Giornalismo; «Il Caffè»; Satira; Carteggi



NOTIZIE DELL'AUTORE

Anna Maria Salvadè è ricercatrice di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università di Verona. Si è dedicata in prevalenza a questioni, correnti, autori dei secoli XVIII e XIX, con particolare at-

tenzione ai rapporti fra scienza, letteratura, arti figurative e geografia. Tra le sue pubblicazioni, il volume *Imitar gli antichi. Appunti sul Castiglione* (2006), le edizioni commentate di testi di Francesco Algarotti (*Poesie*, 2009; *Giornale del viaggio da Londra a Petersburg*, 2015) e del XLIX libro della *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini* di Carlo Botta (*Le vestigia del terrore*, 2011).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA MARIA SALVADÈ, «*Dalla sanità all'agonia è un terribile viaggio*». *Malattia e medicina nelle prose di Pietro Verri*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



IL ROMANZO INDUSTRIALE PRIMA DELL'INDUSTRIA UNA RILETTURA DI *TRE OPERAI* DI BERNARI TRA REALISMO MODERNISTA E *NEUE SACHLICHKEIT*

NICCOLÒ AMELII – *Università di Chieti-Pescara*

Alla base di questa proposta vi è il tentativo di rileggere *Tre operai* di Bernari (1934) attraverso un'analisi al contempo tematica e formale in grado di evidenziare e porre in rilievo non solo le modalità rappresentative mediante cui il romanzo interpreta e rielabora gli iconemi della modernità incipiente, ma altresì gli espedienti tecnico-stilistici capaci di innescare una tensione dialettica tra l'impianto narrativo e le manifestazioni significanti della realtà raccontata. L'impegno esegetico sotteso all'esame del romanzo permette, inoltre, di rivalutare una categoria dai contorni vaghi ed eccessivamente sfumati come quella di "neorealismo", soprattutto quando applicata al panorama letterario degli anni Trenta, facendola interagire con concetti critico-teorici più recenti, come quello di "realismo modernista". In tal modo è possibile porre in questione certe ipotesi critiche limitanti, mosse specialmente dalla critica marxista degli anni Sessanta, e riaprire un discorso interpretativo atto ad approfondire le interazioni tra modelli realistici, distorsioni espressioniste e moduli modernisti che fondano e sostanziano le ragioni del testo.

The aim of this essay is to read Bernari's *Tre operai* (1934) through an analysis at the same time thematic and formal able to highlight not only the representational modalities through which the novel interprets and re-elaborates the images of incipient modernity, but also the technical-stylistic expedients capable of triggering a dialectical tension between the narrative system and the significant manifestations of the reality. The exegetical commitment underlying the examination of the novel also allows to re-evaluate a category with vague and excessively nuanced contours such as that of "neorealism", especially when applied to the literary panorama of the Thirties, making it interact with more recent critical-theoretical concepts, such as that of "modernist realism". In this way it is possible to question certain limiting critical hypotheses, especially moved by the Marxist criticism of the Sixties, and to reopen an interpretative discourse aimed at deepening the interactions between realistic models, expressionist distortions and modernist modules that found and substantiate the reasons for the text.

I ANNI TRENTA: QUALE ROMANZO?

Il dibattito intorno allo sviluppo del romanzo, alla sua legittimità nel più ampio panorama letterario, ai modelli, italiani e stranieri, da seguire o da rinnegare, comincia a proliferare in Italia agli albori degli anni Trenta. In questo periodo, infatti, una nuova generazione di scrittori, studiosi, critici – Pavese, Vittorini, Bernari, Moravia, Emanuelli, Bilenchi, Brancati, Pannunzio, solo per citarne alcuni – si affaccia all'orizzonte nostrano avendo già alle spalle i moralistici proclami "vociani" sulla vacuità e l'antipoeticità del genere romanzesco, le invocazioni dei futuristi per il "paroliberismo", per la disarticolazione della sintassi e per la messa al bando di ogni eredità ottocentesca, così come gli appelli "rondeschi" in favore di un classicismo moderno, della "bella

pagina”, della purezza della forma, della cosiddetta prosa d’arte, ordinata, precisa, conchiusa in sé e per sé.¹

Se il clima avanguardistico prebellico e l’idealismo crociano avevano favorito in Italia forme narrative antiromanzesche come la favola allegorica, il saggismo ibridato, l’elzeviro “sincero”, il frammentismo espressionista e l’autobiografismo liricizzante o intellettuale – si pensi a *Il codice di Perelà* di Palazzeschi (1911), a *Il mio carso* di Slataper (1912), a *Un uomo finito* di Papini (1913), a *Ragazzo* di Jahier (1919) – negli anni Venti, sulla scia dell’invito di Borgese a “edificare” ripartendo dall’esempio verghiano riattivato dal duo Pirandello-Tozzi,² l’interesse per il genere romanzo torna in auge, consacrato proprio sul finire del decennio dall’esordio folgorante di Moravia, che con *Gli indifferenti* nel 1929 inaugura a tutti gli effetti il “secolo breve” del romanzo italiano. Il graduale cambio di tendenza è accompagnato, inoltre, negli stessi anni dalla disputa tra “strapaese” e “stracittà” condotta sulle pagine de «Il Selvaggio» e di «900», dall’apertura “europea” patrocinata da «Il Convegno» e da «Il Baretto» prima e da «Solaria», in concomitanza con una più vasta tendenza artistica votata ad un “ritorno all’ordine”.³

Il movimento per la rilegittimazione del romanzo e il tentativo di smarcarlo dalla caratterizzazione “amena” e “commerciale” con cui l’*establishment*

¹ Il primo paragrafo di questo saggio, nel tentativo di delineare brevemente la situazione interna al campo letterario tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, si basa principalmente sulle traiettorie interpretative e sulla ricostruzione storica proposte dal recente volume di ANNA BALDINI *A regola d’arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet 2023. Tutto il materiale documentario citato e le fonti selezionate, nel testo e in nota, in questo paragrafo è tratto perciò, quando non altrimenti specificato, dal libro di Baldini. Altrettanto importanti, nel processo di analisi storiografica, sono state le tesi contenute in DARIA BIAGI, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell’Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet 2022, e i lavori pionieristici di MARIO LIBORIO RUBINO, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in *Gli intellettuali italiani e l’Europa (1903-1956)*, a cura di FRANCO PETRONI e MASSIMILANO TORTORA, Lecce, Manni 2007, pp. 235-274, e GIAN PIERO BRUNETTA, *Introduzione*, in UMBERTO BARBARO, *Neorealismo e realismo I*, Roma, Editori Riuniti 1976.

² I tentativi di Antonio Giuseppe Borgese per riabilitare in Italia la fortuna del romanzo passano attraverso un lavoro multiforme e poliedrico, che dagli anni Venti prevede, oltre alle già collaudate attività accademiche, saggistiche e giornalistiche, l’impegno in prima persona nella scrittura romanzesca, evidente soprattutto con *Rubè* (1921), opera che rappresenta un *unicum* nel panorama letterario postbellico e altresì la progettazione per Mondadori della *Biblioteca Romantica*, una collana destinata ad accogliere traduzioni di romanzi europei sette-ottocenteschi, diretta dallo stesso Borgese dal 1930 al 1938. Per una disamina approfondita dell’esperienza plurima di Borgese come germanista, critico, pubblicista, traduttore, editore, romanziere si veda D. BIAGI, *Prosaici e moderni*, cit., pp. 95-180.

³ *Le rappel à l’ordre*, dal titolo di un libro di saggi di Jean Cocteau pubblicato nel 1926, è in Italia caldeggiato e promosso, almeno per quanto riguarda le arti visive, dalla rivista *Valori plastici*, fondata nel 1918 a Roma, e in seguito dal movimento artistico *Novecento*, nato a Milano nel 1922 e capitanato da Mario Sironi e Achille Funi.

letterario di inizio secolo lo aveva degradato⁴ si inscrivono all'interno di un processo di posizionamenti ideologici, dialettici o conflittuali, che, se da un lato, continua a ramificarsi nel mondo delle riviste letterarie – acquisiscono un certo rilievo, oltre alle già citate «Solaria» e a «Il Convegno», periodici dal carattere maggiormente militante come «il Saggiatore», «Cantiere» e «Oggi» –, dall'altro, si allarga al campo editoriale. Quest'ultimo negli anni Trenta, anche grazie al rapido passaggio da un sistema prevalentemente artigianale ad uno produttivo a trazione industriale, si caratterizza per l'ingente flusso di traduzioni straniere, attinenti in special modo alla narrativa tedesca («weimariana») e successivamente a quella angloamericana. In tale ottica, la crescita e la diversificazione della proposta editoriale in merito al genere romanzo rispondono al relativo allargamento del bacino potenziale dei lettori che contraddistingue il primo vero momento di massificazione della società italiana, accompagnato dal rafforzamento capillare del regime fascista e da una sua maggior attenzione al sistema culturale.

Una volta problematizzata la precettistica estetica primonovecentesca, la polemica intorno alle sorti del “nascente” romanzo assume ben presto i tratti di una *querelle* che contrappone molto genericamente “formalisti” (o “calligrafi”) e “contenutisti”, mentre si cerca di costituire, con notevoli difficoltà e divisioni, consci di una deficitaria tradizione romanzesca alle spalle, un canone narrativo italiano condiviso che ha come culmine riconosciuto Svevo⁵ e come antesignani prescelti Tozzi, Borgese, Pirandello, e di impostare parallelamente una tassonomia tipologica utile, in sede critica, a classificare le tendenze affermatesi nelle letterature extranazionali e ora a poco a poco filtrate anche in Italia. Un'operazione del genere è portata avanti da Giovanni Titta Rosa nel volume *Invito al romanzo*, pubblicato nel 1930, in cui sono enucleate le tre principali opzioni poetiche percorribili dal narratore contemporaneo: il «romanzo d'analisi», i cui modelli sono Proust e Joyce; il «romanzo d'avventure rifatto dagli analisti», esemplato dalle opere di Conrad; infine, il «romanzo paesano, rurale, o provinciale»,⁶ ancora legato alla tradizione naturalista.

Tale casistica è, almeno in parte, utilizzabile, come suggerito recentemente da Anna Baldini,⁷ per indagare da vicino, assecondando traiettorie emulative o contrastive, le varie “strade” romanzesche intraprese negli anni Venti nel

⁴ I motivi centrali dell'interdizione nei confronti del “romanzesco” operata in sinergia e con la medesima intensità dai “vociani” e dagli esponenti dell'avanguardia milanese e fiorentino sono esposti paradigmaticamente in un articolo del 1913 uscito su «Lacerba», in cui Soffici scrive: «Se ne avessi il tempo vorrei dimostrare la necessità del prossimo fallimento del romanzo, della novella, del teatro. Fissiamo qualche appunto. – Sono generi ibridi: storia, psicologia e lirica, eppure né l'una cosa né l'altra. – Fatti diversi rimpolpettati di poesia, la quale per essere subordinata alla necessità dell'intrigo è necessariamente di qualità impura. – Elementi transitori inerenti alla composizione: descrizioni d'ambienti e di momenti storici non nella loro realtà caratteristica lirica, ma come scenari e sfondi di un'azione immaginaria e priva di unità perché riassunto di osservazioni fatte a distanza nel tempo e nello spazio. – Aneddotismo, e falsità sostanziale di ogni trama di racconto o di dramma. – Frammenti di sensazioni dirette tenuti insieme da un cemento di zavorra. – Tesi e retorica obbligatori. – Letteratura amena, fatta per passare il tempo». Cfr. ARDENGO SOFFICI, *Giornale di bordo*, in «Lacerba», 15 agosto 1913, p. 183.

⁵ Appare certamente significativo che proprio nel 1929 sia «Il Convegno» che «Solaria» dedichino un numero monografico allo scrittore triestino, deceduto l'anno prima.

⁶ GIOVANNI TITTA ROSA, *Invito al romanzo*, Milano, Crippa 1930, p. 55.

⁷ A. BALDINI, *A regola d'arte*, cit., p. 281.

nostro paese. In questo senso, la bozzettistica “strapaesana”, legata ad un neoverismo regionale fortemente connotato ai valori agresti, sarebbe accostabile al “romanzo paesano e rurale”, mentre il “realismo magico” teorizzato da Bontempelli su «900» accetta l'avventura e l'invenzione romanzesche, ma in chiave anti-psicologista, preferendo battere i sentieri di una “nuova” mitologia moderna, urbana e fascista tutta estroflessa (assumendo, in fin dei conti, la fisionomia di un futurismo un poco metafisico un poco surrealista, depotenziato, normalizzato e vendibile). Sono invece gli scrittori gravitanti intorno a «Solaria» – Manzini, Bonsanti, Loria, Tecchi, il giovane Vittorini – a rifarsi più compiutamente al romanzo analitico, concentrando maggiormente l'attenzione su uno stile alto e su un'equilibrata dialettica tra introspezione e narrazione. La continuità tra «La Ronda» e «Solaria» – almeno in termini di compostezza formale e di pacatezza del registro narrativo – è riscontrabile, a cavallo tra i due decenni, nella composizione dell'antologia *Scrittori nuovi*, curata da Falqui, Angioletti e Vittorini e pubblicata nel 1930, che raccoglie, tra gli autori, ben 14 ex collaboratori della rivista romana fondata da Cardarelli, il nucleo più cospicuo dopo quello appartenente all'area solariana, rappresentata da 16 voci.

D'altronde, era stato lo stesso Vittorini, in un famoso articolo intitolato *Scarico di coscienza*, apparso su «L'Italia letteraria» l'anno precedente, a innestare le “nuove” acquisizioni della sua generazione – Svevo, Proust, Valéry, Gide – sul troncone della lezione “rondista”, saltando a piè pari vociani e futuristi così come l'intera cultura prebellica e collocando in un orizzonte assai lontano Verga e il verismo. È questo un aspetto da sottolineare, soprattutto in una prospettiva d'analisi comparativa volta a leggere in chiave oppositiva la svolta “realistica” attuata, seppur in ambito minoritario, negli anni Trenta, perché segnala ciò che si sedimenta alla base di una ramificazione duale che interesserà, appunto, la narrativa italiana dei quindici anni successivi. La poetica “solariana”, infatti, si sviluppa prendendo le distanze dal realismo «impoeitico»⁸ di marca moraviana a favore di una ricerca che tiene conto della prosa d'arte, del lirismo temperato e della trasfigurazione intimista dei dati di realtà tipici del “rondismo” precedente, così come della tensione analitica riconosciuta nel coevo romanzo francese e in Svevo, prediligendo altresì la forma racconto, egemonica sulle pagine della rivista e nelle pubblicazioni in volume intraprese in quegli stessi anni rispetto alla forma narrativa⁹ – se si eccettua la pubblicazione a puntate de *Il garofano rosso* di Vittorini (1933-1934).

Tutt'altra considerazione per Moravia è quella mostrata, invece, dai giovani redattori de «il Saggiatore» – rivista universitaria nata a Roma nel 1930 –, convinti che la pubblicazione de *Gli indifferenti* segni una cesura netta con il panorama letterario precedente, posizionandosi alla testa di quei «nuovi ro-

⁸ Ivi, p. 295. Non devono sorprendere, allora, le parole spregiative con cui Vittorini, in una lettera indirizzata a Falqui, liquida lo stesso Moravia: «Non ho mai stimato Moravia. Mi ripugna come Zola [...]. Non conta in sede di civiltà letteraria». Cfr. ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi 2008, p. 146.

⁹ Non è un caso che, come suggerisce Luperini, Gadda, data la tendenza egemonica all'interno della rivista, «lasci inedito il tentativo romanzesco di *La Meccanica* (che risale al periodo 1924-1929) e dia invece alle stampe libri di racconti e di “memorie” come i solariani *La Madonna dei Filosofi* (1931) e *Il castello di Udine* (1934) e che cominci a pubblicare un romanzo (*La cognizione del dolore*) solo nel 1938». Cfr. ROMANO LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, vol. 2, Torino, Loescher 1981, p. 458.

manzi, completamente adeguati alla realtà»,¹⁰ come ad esempio *Remo Maun, avvocato* di Adriano Grego (1930) e *Adamo* di Eurialo De Michelis (1930). Proprio De Michelis, nel maggio del 1932, scrive un articolo intitolato *La Ronda e noi* in cui discredita, ergendosi a portavoce dell'altra generazione, l'eredità "formalistica" e "decadentista" de «La Ronda» per riattivare, al contrario, quella dei grandi romanzieri ottocenteschi:

Se rivanno col pensiero alle loro letture negli anni per il loro spirito formativi, [i giovani] possono trovare insieme Petrarca e Tasso, Stendhal e Flaubert, Dostoiëwsky e Tolstoi: e son nomi che tutti insieme non significano niente fuorché un orizzonte, per l'appunto, umanamente vasto, un uscire dalla chiusa provincia per affacciarsi alla vita del mondo, che è già un passo per affacciarsi alla vita dello spirito. [...] Il problema della forma, inteso al modo della *Ronda*, doveva essere un problema inesistente per i caldi lettori di quei libri. Il problema della forma restò, per quei lettori, il seguente: avere una cosa da dire, e pensarci su.¹¹

De Michelis è, inoltre, tra i fondatori, nel 1933, della rivista «Oggi», insieme a Mario Pannunzio e ad Antonio Delfini, un periodico a cui collaborano, tra gli altri, Moravia, Brancati, Flaiano e Umberto Barbaro, scrittore, traduttore e critico cinematografico che avrà un ruolo fondamentale come traghettatore in Italia del cinema d'avanguardia tedesco e sovietico e nella codificazione del "neorealismo" cinematografico del Dopoguerra. Le tesi che Barbaro propone, tra «Oggi» e «Quadrivio», per la costituzione di un romanzo finalmente sensibile alle contraddizioni della società e alla modernizzazione incipiente, confluite poi concretamente nel suo *Luce fredda* (1931) – che possiamo inserire nella successione di questo secondo "filone" parallelo della letteratura italiana dei primi anni Trenta – mettono in luce «il valore etico che questo gruppo di letterati attribuisce al genere: scrivere un romanzo significa impegnarsi nella realtà del proprio tempo, facendone il "contenuto" dell'opera d'arte». ¹² Da qui l'etichetta di "contenutisti" o "neoveristi" che si vedono assegnare in maniera dispregiativa dalla critica "ufficiale", intenta a sottolinearne i limiti molto più che i pregi, anche per creare una netta antitesi col versante "surrealista" e "fantastico" dei vari Landolfi, Buzzati, Savinio, Delfini.

In verità, la categoria critica-storiografica di "neorealismo",¹³ termine introdotto per la prima volta dallo stesso Barbaro in un articolo del 1930 sulla

¹⁰ GIORGIO GRANATA, *Parole tendenziose*, in «il Saggiatore», II, 1° Marzo 1931, pp. 18-19.

¹¹ EURIALO DE MICHELIS, *La Ronda e noi*, in «Il Lavoro fascista», 22 maggio 1932, p. 3.

¹² A. BALDINI, *A regola d'arte*, cit., p. 323.

¹³ Cfr. G. P. BRUNETTA, *Introduzione*, cit., p. 33: «così come il "neorealismo" del Dopoguerra non diventerà mai una vera e propria scuola o un movimento compatto, rappresentando però l'orizzonte comune di una generazione (quella nata negli anni Venti) cresciuta all'ombra del fascismo, anche il termine "nuovo realismo", applicato al contesto degli anni Trenta, può definire, pur nella sua interna costitutiva eterogeneità, un ambito molto ampio di ricerche e di interessi culturali e di interrelazioni tra autori per lo più alle loro prime esperienze narrative».

letteratura sovietica,¹⁴ avrà poi maggiore fortuna, divenendo persino diligente, quando sarà risemantizzata per connotare gli sviluppi della letteratura italiana subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale, che ai predecessori del «nuovo realismo»¹⁵ – e al loro comune maestro Verga – di certo guarda come parte integrante di una tradizione possibile. L'uso – in questo frangente storico ancora contingentato – dell'espressione “neorealismo” si afferma nel lessico critico italiano in concomitanza con l'esplosione del fenomeno tedesco della *Neue Sachlichkeit*¹⁶ (“Nuova Oggettività”), di cui rappresenta un calco terminologico «approssimativo»,¹⁷ che si afferma di riflesso nel nostro paese a partire dalla fine degli anni Venti grazie alle numerose e puntuali traduzioni che permettono di conoscere agli scrittori nati nei primi anni Dieci i romanzi di Döblin, Fallada, Kesten.¹⁸

L'apertura nei confronti del romanzo sperimentale, modernista tedesco permette ai “nuovi” realisti nostrani – a cui ora è il caso di aggiungere i nomi di Bernari e Dettore – di andare oltre il puro intento mimetico (rigettando, nei fatti, le accuse di “stanca” ripetizione naturalistica) e di assimilare nuovi procedimenti linguistici e altrettanto sperimentali modalità tecniche e compositive – il montaggio di ascendenza cinematografica, l'inserzione di documenti e “schegge” di realtà, la sovrapposizione dei piani temporali, la polifonia, il monologo interiore, lo sgretolamento dell'onniscienza – attraverso cui restituire finalmente le immagini e le icone della modernità, le contraddizioni sociali insite nella rapida industrializzazione che muta via via la geografia del paese, la crisi del mondo borghese, i processi di massificazione e disidentificazione che si affermano negli agglomerati urbani in espansione, i traumi e i disagi esistenziali legati al rovesciamento delle scale valoriali sino a quel momento consolidate e apparentemente inscalfibili. In questo senso, sarebbe giusto parlare, come proposto da Anna Baldini, di «quindicennio delle traduzioni»,¹⁹ retrocedendo il termine *ante quem* pavesiano al 1926, anno in cui viene fondata la casa editrice «Slavia», ribadendo il peso, quantitativo e qua-

¹⁴ UMBERTO BARBARO, *Letteratura russa a volo d'uccello*, in «L'Italia letteraria», VI, 44, novembre 1930, pp. 9-23, ora in ID., *Neorealismo e realismo I*, cit.

¹⁵ R. LUPERINI, *Il Novecento*, cit., p. XVIII.

¹⁶ In un articolo del 1929 apparso su «L'Italia letteraria» Corrado Alvaro, in quel momento corrispondente estero in Germania, scrive a proposito di questo nuovo movimento artistico: «Il fenomeno più importante della Germania letteraria, come della Germania civile odierna, è la rottura netta fra mondo di ieri e mondo d'oggi. [...] Dopo l'insurrezione disordinata dell'espressionismo che faceva tesoro di molte reazioni letterarie già scontate nel resto d'Europa, e che costituiva sempre una preoccupazione costante dell'io, senza influenze del mondo esterno, movimento di natura lirica e sentimentale, di cui Werfel è il più significativo esemplare, l'oggettivismo, *die neue Sachlichkeit*, rappresentava il ritorno alla terra, alle cose, il principio di un nuovo inventario dell'universo. Si trattava di spogliarsi di tutti i pregiudizi sociali e politici e religiosi, prendere i fatti per se stessi, ricominciare daccapo cercando di tornare nuovi, in attesa che una nuova generazione da tutto questo sforzo traesse le sue leggi e il nuovo equilibrio dell'arte». Cfr. CORRADO ALVARO, *Scritti dispersi: 1921-1956*, Milano, Bompiani 1995, p. 270.

¹⁷ CLAUDIO MILANINI, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Neorealismo poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore 1980, p. 7.

¹⁸ Per un'analisi approfondita della poetica alla base della *Neue Sachlichkeit* e sulla sua influenza sul romanzo italiano degli anni Trenta si veda M. L. RUBINO, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, cit. Cfr. altresì D. BIAGI, *Prosaici e moderni*, cit.

¹⁹ A. BALDINI, *A regola d'arte*, cit., p. 345. Sui processi di traduzione e sul posizionamento degli autori stranieri importati all'interno del campo letterario italiano nel primo Novecento si veda MICHELE SISTO, *Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet 2019.

litativo, spesso ignorato, che l'importazione di altre letterature straniere, oltre a quella statunitense – su cui per anni ci si è soffermati in sede di analisi restringendo forse troppo il campo d'osservazione –²⁰ come quella appunto tedesca, o ungherese o russa, ha avuto nel contesto letterario italiano, nel suo sviluppo morfologico, nel suo processo di “europeizzazione”.

In ambito editoriale è Valentino Bompiani, che nel 1929 fonda la sua personale casa editrice, a portare avanti, proprio facendo leva sull'esempio della letteratura “metropolitana” di area germanica, un'operazione di vera *moral suasion* nei confronti di alcuni giovani narratori italiani, invitando loro a imboccare la strada del “romanzo collettivo”, capace di essere «aderente al tempo»²¹ adottando uno stile cronachistico e asciutto, di inglobare in sé la fenomenologia (e la psicopatologia) della vita moderna, mettendosi a lato di nuovi media come la radio e la fotografia, e al contempo in grado di andare incontro ai gusti mutati di un pubblico in evoluzione, ormai stanco dell'impostazione psicologista o biografica del romanzo tradizionale. Il lavoro editoriale di Bompiani si colloca, almeno in questa fase, all'interno di un'azione di proposta per mezzo della quale tenta, da un lato, di innovare e ampliare dall'interno il repertorio editoriale italiano – pubblicando, ad esempio, Körmendi e Kästner –, dall'altro, di spingere maieuticamente gli scrittori appena entrati nella “scuderia” a fare proprio il bagaglio formale e compositivo della letteratura più avanzata del momento, quella tedesca, angloamericana e sovietica, come succede, ad esempio, nel caso di Ugo Dettore, la cui stesura di *Quartiere Vittoria*, pubblicato nel 1936, è fortemente influenzata dalle indicazioni date *in fieri* dallo stesso Bompiani.

Il “contro-canone” a cui i “nuovi” realisti si rifanno mette in gioco, dunque, anche dinamiche ben marcate nell'assunzione di modelli esteri, e si impernia, oltre ai nomi già citati, per quanto riguarda i riferimenti statunitensi, non tanto sugli scrittori a cui si rifanno Pavese e Vittorini per l'esplorazione del loro realismo lirico e simbolico, così come per la costruzione immaginifica di un *altrove* selvaggio, libero, fecondo – Faulkner, Saroyan, Caldwell, Steinbeck –, bensì al realismo “sociale” di Dreiser e di Sinclair Lewis e al modernismo “impegnato” di Dos Passos, rappresentanti di quell'«idea di America

²⁰ Ciò si è verificato probabilmente perché, come scrive Baldini, a differenza di Pavese e Vittorini, abili a cementificare, in un percorso di canonizzazione e di riconoscimento valoriale che giunge a cristallizzazione nel primo Dopoguerra, la loro versione mitopoietica della letteratura angloamericana, gli scrittori più attenti al versante germanico – Barbaro, Bernari, Dettore, Emanuelli – non riescono a imporre il modello “neo” realista, troppo avverso – nei contenuti e nelle forme – al romanzo tradizionale o “strapaesano” – si pensi alle prime prove di Bilenchi e Pratolini, legate al filone del “fascismo di sinistra” – tollerato dal regime, «per creare in Italia una tradizione di romanzo metropolitano, costruito e strutturato secondo stilemi che, dovessimo definirli secondo le categorie storico-critiche contemporanee, chiameremmo “modernisti”». Cfr. ANNA BALDINI, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*, a cura di IRENE FANTAPPIÈ e MICHELE SISTO, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 2013, p. 126. Su questo si veda anche M.L. RUBINO, *La Neue Sachlichkeit*, cit. Inoltre, nel Dopoguerra, con l'affermarsi del neorealismo “principale”, la valutazione sostanzialmente negativa della critica marxista nei confronti del romanzo degli anni Trenta assume una forza retroattiva e perdurante, destinata a imporsi sulla lunga durata. Ne consegue la scarsa risonanza in sede critico-teorica, a cui però sta sopperendo negli ultimi anni un gruppo di studiosi – tra cui ANNA BALDINI, MICHELE SISTO, DARIA BIAGI – che collaborano attivamente al progetto LTit (Letteratura Tradotta in Italia).

²¹ VALENTINO BOMPIANI, *Difesa del romanzo “collettivo”. Risposta a Massimo Bontempelli*, in «Gazzetta del popolo», 11 aprile 1934, p. 3.

che valse [anche] per i letterati della *Neue Sachlichkeit*». ²² Per quanto riguarda i riferimenti “interni”, insieme al giovanissimo Moravia, alcuni autori sono condivisi con i “solariani”, seppur con prospettive analitiche differenti, come Svevo e Tozzi, a cui si aggiungono poi Verga, Borgese, Pirandello, l’ultimo Alvaro, considerati dei precursori, ²³ tenuti in ombra però dalla letteratura dominante, quella liricizzante, leziosa, impreziosita, d’evasione e d’evocazione, incapace di abbandonare il proprio carattere impressionistico per impianti narrativi maggiormente costruiti e sostenuti, che preferisce indugiare sullo psicologismo dei soggetti e tralascia le ben più urgenti problematiche storico-sociali, rappresentata dai “frammentisti”, dai “rondisti”, dai “prosatori” (e in parte dai “solariani”) cresciuta all’ombra di una «sdolcinata sospirosa arcadia, nel vagheggiamento di una umanità fatta di signorine Elvirine alla finestra, di Amedei che guardano la fidanzata allontanarsi lentamente sul treno, di timidi giovanetti che portano sottobraccio Carlina o Caterina per i viottoli nei pressi della città». ²⁴

Le accuse retrospettive mosse dalla critica marxista e neomarxista degli anni Quaranta e Cinquanta hanno mirato ad appiattare, a partire da una valutazione puramente ideologica condotta sulla base di una prospettiva normativizzante di storicismo integrale, fondata su una supposta integrazione tra precettistica gramsciana ed estetica lukacsiana, che tralascia, invece, completamente gli aspetti stilistico-formali, il portato innovativo del “primo” neorealismo, considerato in fin dei conti decadente, velleitario, populista. A dispetto di tali svalutazioni, il “nuovo realismo” degli anni Trenta, specialmente nella sua versione più avvertita e meno succube dell’emulazione verghiana, si nutre di un’«apertura europea», ²⁵ nelle forme e nei moduli espressivi, sconosciuta alla sua versione successiva, soffocata dallo zdanovismo e «dalle poetiche ispirantisi al nazionalpopolare gramsciano». ²⁶

In questo senso, le tesi di Asor Rosa secondo cui nell’intera realtà letteraria degli anni Trenta «si dovrebbero considerare esauriti o consumati anche certi ultimi tentativi di letteratura impegnata o pseudo-impegnata» ²⁷ e conclusi tutti i tentativi di sperimentalismo risultano non del tutto condivisibili, mentre pare più rispondente al vero la valutazione di Luperini, che ha proposto a tal proposito la definizione di «realismo politico», coadiuvato da un ben riconoscibile «sperimentalismo letterario». ²⁸ I “realismi”, peculiarmente

²² M.L. RUBINO, *La Neue Sachlichkeit*, cit., p. 240. Per un quadro ampio e dettagliato delle modalità – traduttive, editoriali, interpretative – mediante cui la letteratura tedesca penetra in Italia agli albori del XX secolo si veda ANNA BALDINI, DARIA BIAGI, STEFANIA DE LUCIA, IRENE FANTAPPIÉ e MICHELE SISTO, *La letteratura tradotta in Italia. Un’introduzione 1900-1920*, Macerata, Quodlibet 2018.

²³ Sulla definizione dei modelli – italiani e stranieri – si vedano, oltre ai già citati volumi di BALDINI e BIAGI, anche CESARE DE MICHELIS, *Alle origini del neorealismo*, in ID., *Moderno Antimoderno*, a cura di GIUSEPPE LUPO, Venezia, Marsilio 2021, pp. 196-240.

²⁴ MARIO PANNUNZIO, *Necessità del romanzo*, in «il Saggiatore», III, 4, giugno 1932, pp. 130-133.

²⁵ R. LUPERINI, *Il Novecento*, cit., p. 410.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ ALBERTO ASOR ROSA, *L’«impegno» e un’ideologia della letteratura nell’Italia fascista*, in «Quaderni storici», XII, 34 (1977), p. 110.

²⁸ ROMANO LUPERINI, *Il neorealismo: riflettendo sulle date*, in ID., *L’autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, p. 61.

declinati da Bernari, Alvaro, Dèttore e poi, in una versione liricizzante e trasfigurativa, da Pavese e Vittorini alla fine degli anni Trenta, nascono sì «sulle macerie del romanzo veristico»,²⁹ arricchiti, almeno in parte, attraverso la lezione modernista europea coeva, ma sono informati da uno sguardo autoriale che focalizza l'attenzione nuovamente sui “vinti”, per mezzo di una scelta poetica fatta «in antitesi con una letteratura vuota di contenuto, ridotta a vane esercitazioni stilistiche»,³⁰ che, negli anni della piena affermazione fascista, non può risultare né neutra né impersonale, ma assume un certo valore politico, non di aperta denuncia (d'altronde impossibile in un contesto dittatoriale), ma di implicita fronda interna, a cui va riconosciuto il merito «di aver demistificato già durante il ventennio la mitologia fascista della gloria e della morte eroica, la prospettiva pedagogica del fascismo e la sua retorica».³¹

2 BERNARI E IL REALISMO MODERNISTA

Tre operai viene pubblicato nel febbraio del 1934, inaugurando la collana “I giovani” di Rizzoli, appena varata da Cesare Zavattini. Bernari lavora al manoscritto a partire dal biennio '28-'29 con l'intenzione iniziale di scrivere un'opera riguardante la storia della classe operaia a Napoli. La prima stesura, databile alla fine degli anni Venti, ha il titolo *Tempi passati*, che diventa successivamente *Gli stracci*.³² L'uscita del libro costituisce immediatamente un caso letterario. La stampa di regime rigetta il romanzo perché non può accettare la rappresentazione della classe operaia che ne viene fuori, anche se riconosce allo stesso tempo a Bernari il merito di aver voluto restituire narrativamente una *tranche de vie* popolare. Le stroncature però arrivano anche da autori appartenenti all'area del “fascismo di sinistra”.³³ Potrebbe sorprendere l'accusa rivolta da Vittorini sulle pagine del «Bargello», che definisce l'opera un «campione di quel neo-calligrafismo che...alla retorica della parola lucida sostituisce quella della parola matta, cioè opaca»,³⁴ ma alla luce di quanto detto nel capitolo precedente il biasimo vittoriniano sembrerebbe rispondere perfettamente ad una logica di contrattacco, fondata sulle stesse critiche, ora

²⁹ ID., *Il Novecento*, cit., p. 484.

³⁰ FRANCESCO JOVINE, *Aspetti del neo-realismo*, in «I diritti della scuola», XXXVI, 1, 23 settembre 1934, p. 2.

³¹ C. MILANINI, *Neorealismo*, cit., p. 9.

³² MARGHERITA QUAGLINO, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, in «Allegoria», XXXIV, 86 (2022), p. 37.

³³ Per una ricostruzione dettagliata della prima ricezione del romanzo si confronti EUGENIO RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia 1978. Si veda, inoltre, per una prospettiva diacronica più ampia, FRANCESCA BERNARDINI, «*Tre operai*» nel tempo, in «Rivista di studi italiani», 2, 2008, pp. 26-40. Per una disamina accorta della storia redazionale dell'opera si consultino l'*Introduzione* e le *Appendici* curate dalla stessa FRANCESCA BERNARDINI nell'edizione Mondadori (Milano 2005). Per uno studio delle varianti i riferimenti critici sono, invece, l'articolo sopracitato di MARGHERITA QUAGLINO e il saggio di GIUSEPPE AMOROSO, *Per i «Tre operai» di Carlo Bernari*, in ID., *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia 1970, pp. 123-166.

³⁴ ELIO VITTORINI, in «Il Bargello», 22 luglio 1934, citato in CARLO BERNARI, *Nota (1965)*, in ID., *Tre operai*, Milano, Mondadori 1993, p. 173.

rovesciate, che, come abbiamo visto, i “nuovi” realisti rivolgevano agli scrittori vicini a «Solaria».

Il dibattito critico intorno al romanzo, sparito presto dalla circolazione a causa del veto imposto direttamente da Mussolini, si riaccende al 1951, in pieno clima neorealista, quando viene ripubblicato in una versione revisionata, che reintegra alcuni passi censurati in precedenza e viene accresciuta con l'aggiunta di ulteriori passaggi volti ad approfondire il percorso di maturazione politica e di perfezionamento ideologico del protagonista. In generale viene riconosciuto a Bernari di aver anticipato alcuni temi sociali – come quelli della condizione operaia, dello squallore della periferia urbana, dell'alienazione dei lavoratori – ripresi poi con continuità nel Dopoguerra e di averne fatto materia romanzesca in un momento storico in cui era coraggioso farlo, anche se l'atmosfera disfattista che avvolge l'intero romanzo porta Cantoni a parlare di «decadentismo proletario», legato a stretta mandata ad un «realismo continuamente filtrato attraverso una soggettività che riduce gli oggetti a sensazioni luminose...questa realtà appare frantumata dal giuoco della luce e dell'ombra».³⁵

Il romanzo viene perciò considerato potenzialmente antesignano del romanzo sociale impegnato postbellico a patto però di circostanziare le tematiche riguardanti il mondo proletario e di slegarle dalla resa stilistica e formale, così come dal sostrato di inquietudine esistenziale e dallo sbandamento ideologico che a Salvatore Battaglia pare attagliarsi meglio «alla psicologia di un borghese intellettualizzato che non di un comune operaio».³⁶ In realtà, nel passaggio dalla stesura di *Stracci* all'edizione del '34, Bernari decide di modificare l'origine del personaggio principale, Teodoro, trasformandolo da piccolo-borghese declassato in operaio figlio di operaio, lavorando proprio in un'ottica opposta a quella suggerita da Battaglia, cioè con l'intenzione, che non può non assumere anche un forte valore politico, di rendere il narrato più aderente alla vicenda romanzesca, senza perciò farla passare attraverso il filtro artificioso, parziale, potenzialmente paternalistico, di un personaggio dalla mentalità borghese, e di liberarsi di un'ipoteca autobiografica ancora troppo invadente nella proiezione dell'autore (figlio di un imprenditore) nel suo alter-ego finzionale.

Ciò che appare chiaro, a una prima ricognizione, è che la critica militante marxista non possa accettare integralmente il romanzo di Bernari, pur riconoscendone in germe il carattere “archetipico”, da un lato “contenutistica-mente”, per la mancanza di un eroe positivo, di uno sviluppo lineare e progressivo della trama, di una chiarificazione totale della coscienza di classe del protagonista; dall'altro per la fisionomia fortemente sperimentale delle scelte stilistiche dello scrittore napoletano, per le asprezze espressionistiche che agitano la prosa e la rendono spigolosa e ruvida, per il sovrapporsi apparentemente confuso dei punti di vista, per i dislivelli narrativi che fanno scivolare senza soluzione di continuità la narrazione eterodiegetica nel monologo interiore, per la decostruzione della linea temporale delle vicende, insomma, per tutti quegli espedienti formali che avvicinano il realismo di Bernari al modernismo di un Döblin e di un Dos Passos.

Sono, infatti, questi aspetti a prevalere, secondo l'interpretazione negativa di Asor Rosa, insieme ad «elementi dal gusto morbido e scarsamente realisti-

³⁵ Citato in *Introduzione*, in C. BERNARI, *Tre operai*, cit., p. XIV.

³⁶ Ivi, p. XV.

co, più crepuscolare in fondo che propriamente decadente». ³⁷ Secondo il critico, il romanzo di Bernari fallisce proprio in quella che è, diremo invece noi, la sua componente più moderna, cioè tematizzare, mediante una tecnica compositiva che decostruisce l'impianto naturalistico ottocentesco per innervarlo di componenti formali avanguardistiche, la crisi esistenziale di un operaio che aspira ad acquisire piena coscienza della propria classe sociale. Tutto questo per meglio organizzare una "lotta" che sia al contempo individuale e collettiva all'interno di un momento critico della storia operaia italiana, quello del biennio '20-'22, in cui l'occupazione delle fabbriche al Nord come al Sud fallisce, producendo una spaccatura interna al partito socialista, diviso tra massimalisti e riformisti, e alla contestuale scissione che dà vita al Partito Comunista Italiano. Per Asor Rosa, che rilegge il romanzo a partire da una specola fortemente ideologizzata, «l'elemento crepuscolare e decadente del populismo di Bernari sta esattamente in questo: che la passività morale, l'intorpidimento della coscienza, la ottusa disperazione dei suoi operai sono visti come il riflesso di uno stato pressoché ineliminabile dell'esistenza». ³⁸

Quello che Asor Rosa scambia troppo facilmente per visione "piccolo-borghese" (la stessa per cui, secondo il critico, Vittorini avrebbe criticato fortemente il libro) – e cioè il clima di regressione che rende impossibile il compimento della *bildung* del protagonista, paralizzato tra i suoi ideali di rivoluzione confusi e certo un poco "velleitari" e il suo bisogno di essere riconosciuto da Marco e amato da Anna, ma soprattutto schiacciato da avvenimenti esterni, che non riesce a controllare – non rappresenta il tratto "scadente" del romanzo, ma anzi segnala la sua peculiarità e la sua precocità, apparentandolo non tanto al romanzo neorealista del Dopoguerra (a tal proposito, nella sua casistica tipologica dei vari "realismi" novecenteschi, Maria Corti definisce quello di *Tre operai* «un realismo classista, proletario a sfondo ideologico»), ³⁹ ma con la narrativa industriale e «neomodernista» ⁴⁰ di un Volponi o di un Ottieri.

Bernari non scrive un romanzo eroico, "positivo", proprio perché, pur abitato da un forte «impegno morale», ⁴¹ è molto attento, come dirà lui stesso nel '57, a non scadere nel «compromesso fra aspirazione al vero e velleità populistiche», ⁴² in cui riconosce, anche prima dello stesso Asor Rosa, il rischio di una degenerazione che in quegli anni postbellici ha tradito «le premesse da cui partì lo stesso neorealismo, che fu un movimento avanguardista, espressione di crisi di una società opprressa dal fascismo». ⁴³

La tragedia dell'inazione che colpisce Teodoro non è frutto di un movente fatalista (qui il passo fatto oltre Verga), deterministico o trascendentale, ma si

³⁷ ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli 1975, p. 129.

³⁸ Ivi, p. 130.

³⁹ MARIA CORTI, *Reale e realismi*, in ALBERTO ASOR ROSA, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi 2000, p. 415.

⁴⁰ Sul romanzo "neomodernista" italiano si veda TIZIANO TORACCA, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo 2022.

⁴¹ ENRICO PESCE, *Bernari*, Firenze, La Nuova Italia 1979, p. 8.

⁴² CARLO BERNARI, *Risposte a "Questioni sul realismo"*, in C. MILANINI, *Neorealismo*, cit., p. 221.

⁴³ *Ibid.*

inscrive in un sostrato immanente, storicizzato, ovverosia fa il paio con la crisi del movimento operaio organizzato, prima e dopo la Grande guerra, scosso da incomprensioni endogene e incapace di approntare una linea d'azione comune e condivisa, in un contesto meridionale segnato dalla disoccupazione, dalla fame, da condizioni di vita insostenibili; i due motivi – individuale e collettivo – si intersecano senza soluzione di continuità per denunciare una situazione generale – cioè caratterizzante l'intero paese – “bloccata”, di cui ad approfittare sarà il Partito Fascista di Mussolini. I fallimenti in cui incorrono nello scioglimento conclusivo dell'opera i personaggi centrali non sono perciò imputabili «a un'astratta e imperscrutabile *ananke*, ma equamente addebitati invece a ignoranza e a impreparazione politica, a debolezze individuali di carattere, a errori politici e sindacali».44 Il clima di sfiducia, di timore, di sospetto che rende inefficace ogni mossa di Teodoro non deriva da una visione pessimistica del processo storico proiettata dall'autore sul suo protagonista, ma è giustificata da un sentimento collettivo verificabile storicamente, vale a dire «la “paura” suscitata dal blocco classista fascismo-borghesia che aveva ormai conculcato le libertà della società italiana, e particolarmente quelle delle classi lavoratrici, negli anni in cui Bernari scriveva».45

Per questo coglie molto più nel giusto la valutazione di Manacorda, per il quale «il senso del romanzo andava cercato proprio nel popolo come assenza, nella testimonianza di una classe operaia che vive in una condizione di *non-classe*»,46 stretta com'è tra il fascismo incombente e le sanguinose lotte interne. Ne consegue, come segnalato da Luperini, un doppio movimento interno al testo, in virtù del quale Bernari rielabora il processo di industrializzazione, che su scala ridotta e con una certa lentezza, si compie a cavallo tra gli anni Dieci e gli anni Venti anche nel Meridione, con le relative tensioni sociali, acuite dai problemi causati dal conflitto bellico, con l'obiettivo di unire alla problematica operaia un'«esigenza di avanguardia» e «una volontà di provocazione e di rottura»47 che si esplicano in scelte narrative sperimentali.

Teodoro è apparentabile al “classico” antieroe modernista che si affaccia sull'orizzonte letterario europeo dopo la crisi epistemologica di *fin de siècle* – indolente, succube del proprio pensiero, apatico – (basti pensare che gli aggettivi che lo qualificano nelle prime tre pagine del romanzo sono “svogliato”, “stanco”, “triste”) di cui potrebbe rappresentare una “rara” ramificazione proletaria, avente peculiarità specifiche, atte a marcare non solo continuità ma anche distanze, vale a dire l'anti-nichilismo e l'anti-immobilismo. Come abbiamo visto, infatti, seppure predisposto al fallimento, lo “sbandamento” finale (titolo dell'ultimo capitolo del romanzo) del protagonista rappresenta la sospensione di un processo di crescita che in parte è avvenuto, passando attraverso varie fasi: lo studio, la guerra vissuta sul fronte, il carcere, l'esperienza diretta dei fatti del mondo, lo scontro con gli altri operai, l'amore, l'amicizia.

La parabola di Teodoro, pur tra alti e bassi, ha seguito un'orbita, lo ha espeso alla Storia (con esiti negativi), al rapporto con altri uomini (spesso

44 EUGENIO RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia 1978, p. 38.

45 *Ibid.*

46 GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti 1977, p. 103.

47 R. LUPERINI, *Il Novecento*, cit., p. 561.

antagonistico), nel tentativo (fragile) di sanare il dissidio tra Io e mondo, non si è persa nella dissoluzione assoluta, nella regressione intima. In questo senso, così come il Franz Biberkopf di *Berlin Alexanderplatz*, il protagonista di *Tre operai* può essere letto come un «personaggio relativo», secondo la tassonomia teorizzata da Testa, cioè un personaggio “concavo”, «che nella sua passività creatrice accoglie quanto si estende fuori dei suoi confini e lo fa echeggiare in sé come [...] in una cassa di risonanza».48

La Napoli che emerge nel romanzo assume un aspetto del tutto estraneo alla canonizzata e folkloristica tradizione oleografica, assumendo i tratti di una città nordica, grigia, piovosa, offuscata dai fumi delle ciminiere, che può ricordare la periferia della Berlino di Döblin o un quadro di Sironi. La sua dimensione moderna viene resa sulla pagina dando risalto alla concretezza materiale degli ambienti, raffigurati non «tanto per evidenziare la situazione umana e sociale che comportano, quanto per registrare la loro presenza muta, cioè elevarla alla dignità della rappresentazione estetica»,49 superando la classica polarizzazione tra spazio urbano e paesaggio rurale che contraddistingue, con intenti pregiudizievole, tanta narrativa verista e neoverista precedente, smarcandosi nettamente da quell'ideale idillico che contrappone i valori agresti e arcadici della natura alla corruzione anti-spirituale propria delle nuove realtà metropolitane industriali.

La Napoli che Bernari sceglie di posizionare finalmente sulla mappa letteraria italiana è quella rimasta sempre al di fuori dell'immaginario collettivo – i quartieri sottoproletari del Pascone e del Vasto o la fascia costiera che procede da Bagnoli a Castellamare di Stabia –, parallela alla realtà dei vicoli e dei bassi, ma «inedita, e perciò più vera, più drammaticamente lancinante, più disperata».50 Le descrizioni della città, supportate da una resa fortemente visiva dei dettagli più tetri e funebri, sembrano a tratti assediare la traiettoria puramente narrativa del testo e le vicende umane che vi si dischiudono, con l'intento di esprimere un senso di stanchezza e malessere reificatosi nel paesaggio circostante, all'interno di uno scenario spesso desolante, in cui anche il sole emette luce metallica e le cose appaiono disposte a parlare più degli uomini.

Le stesse operazioni diegetiche mirano a smantellare dall'interno l'impianto classico del romanzo verista ottocentesco, evidenziando l'anacronismo di una narrazione eterodiegetica che è qui volontariamente indebolita, presa d'assalto da passaggi estemporanei fortemente soggettivizzati, in cui la narrazione oggettiva lascia improvvisamente il posto all'indiretto libero o al monologo interiore, non solo all'interno di uno stesso periodo, ma anche all'interno di una stessa frase, quasi a voler restituire sintatticamente «la vocazione dell'intero *dramatis personae* a escludere il narratore per autonarrarsi»,51 evi-

48 ENRICO TESTA, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi 2009, p. 32.

49 E. PESCE, *Bernari*, cit., p. 11.

50 E. RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, cit., p. 24.

51 C. BERNARI, *Nota (1965)*, cit., p. 173.

denziando altresì l'attenzione di Bernari per la lezione del modernismo tedesco e per certe soluzioni stranianti introdotte dal surrealismo francese.⁵²

La presenza di una narratore "debole" consente così a Bernari di cortocircuitare il portato onnisciente della tradizione ottocentesca, di minarne la validità e di destituirne lo statuto in favore di soluzioni – come ad esempio il monologo interiore, la disgregazione dell'unità d'azione mediante un montaggio diacronico delle vicende che procede per anacronie, scatti in avanti ed ellissi, o la focalizzazione interna attraverso cui rappresentare con violenza a tratti espressionista, nei momenti di maggiore *spannung*, l'ambiente metropolitano o gli interni della fabbrica secondo «prospettive esasperate, atmosfere allusive, in una sfocata dilatazione di effetti visivi»⁵³ – più adatte a restituire la condizione di permanente conflitto psicologico, il disorientamento della coscienza, lo stato di alienazione e precarietà lavorativa che attanagliano il protagonista.

Inoltre, Bernari compie una delicata quanto sottile operazione verbale, che si deve al lavoro di revisione compiuto in vista della pubblicazione del romanzo. Cioè, se, da un lato, anche per prevedibili esigenze di censura, decide di retrocedere il lasso diacronico delle vicende al periodo pre-fascista, con un'operazione dal sapore manzoniano, mediante cui criticare il presente facendo leva però su un passato prossimo (il romanzo si conclude nel '21, l'anno precedente alla presa del potere mussoliniano), così da smussare anche le «punte roventi dell'autobiografia»,⁵⁴ dall'altro, opta, in maniera assai anticipatoria rispetto agli sviluppi futuri della forma romanzesca, per l'adozione del tempo presente, mediante cui dare vita ad una narrazione sincronica che restituisce l'immediatezza della tragicità del quotidiano e del circostante, la crudeltà della condizione esistenziale dei suoi protagonisti, il dramma di un tempo storico che in questo modo sembra prolungarsi, appunto, anche nel presente della scrittura, in pieni anni Trenta, il decennio del massimo rigoglio e consenso fascista.

Tutte queste istanze collaborano a problematizzare quell'oggettivismo disincantato e, in parte, cronachistico che rimane l'opzione formale principale con cui l'autore costruisce il testo, all'interno di una dialettica fruttuosa in cui il dramma del quotidiano è rielaborato, da un lato, con uno sguardo impersonale e con regressione al mondo morale dei personaggi e alla loro speculare visione delle cose (memore dell'eredità verghiana), dall'altro, proiettando lo stato d'animo e le percezioni dei personaggi sulla fisicità del reale, dando adito ad una doppia dimensione sotterranea che non trova una risoluzione finale, così come le stesse vicende narrate. Sul filo di un equilibrato quanto fragile rispecchiamento, sempre osmotico e mai gerarchico, la geografia urbana e la geografia intima che il romanzo dispiega con modalità oscillanti ma complementari collaborano per farsi Storia, cioè assumono il compito di rendere vive, entro il perimetro testuale, le contraddizioni, le angosce, i tumulti di un

⁵² Nell'estate del 1930 Bernari si trasferisce a Parigi per alcuni mesi, compiendo un'esperienza di vita che rappresenta una tappa decisiva per lo sviluppo della sua parabola letteraria. Nella capitale francese entra in contatto con Breton, Ribemont-Disseignes, Nino Frank, conosce il cinema di Man Ray e di Deslaw, tocca da vicino i fervidi stimoli dell'avanguardia. Non è un caso che il lavoro di revisione di *Tre operai* compiuto a seguito del suo rientro in Italia tenga conto di molte delle acquisizioni sperimentali fatte a Parigi. Si veda a tal proposito C. BERNARI, *Nota* (1965), cit., p. 178-189.

⁵³ Ivi, p. 174.

⁵⁴ E. RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, cit., p. 59.

momento storico cruciale per le sorti del nostro paese. Quest'ultimo viene restituito senza sublimarne i tratti, ma anzi lasciando esposte le asprezze, le incongruenze, le antinomie che condannano, nello scioglimento finale, Teodoro ad una sconfitta personale – l'arresto, l'incapacità di salvare Anna dalla morte – che non è solo interruzione forzosa di un'educazione sentimentale, politica e morale destinata a rimanere incompleta, ma corrisponde altresì alla sconfitta dell'intera classe operaia a cui appartiene – smembrata, disunita, non in grado di far fruttificare lo sciopero e l'occupazione della fabbrica.

È all'interno di questo apparente paradosso che si sviluppa la doppia pista del realismo di Bernari, attento a non acuire mai eccessivamente l'extralocalità del narratore e a regredire nella coscienza del protagonista nei momenti apicali in cui la realtà sembra sfuggire ad una presa oggettiva, senza dunque ricadere nel puro psicologismo e nell'onniscienza ottocentesca, ma mantenendo viva la tensione tra introspezione ed estroflessione, tra vicende individuali e sommovimenti collettivi, tra documento e afflato romanzesco. Superando una mera vocazione mimetica (che pure, agli albori degli anni Trenta, voleva dire porsi in opposizione alle regole dell'arte vigenti), Bernari tenta di calare all'interno di un impianto realistico un dramma esistenziale che non è però provocato unicamente da moti intimi o sentimentali – l'amore per Anna, l'amicizia complessa con Marco –, ma dall'impossibilità del protagonista di aderire pienamente al proprio presente, cioè di far combaciare i propri ideali – in fase di maturazione – ai valori della classe a cui appartiene pur sentendone spesso estraneo, vale a dire, ancora, di essere riconosciuto in quanto membro attivo di una comunità consapevole.

Lo stile aspro di Bernari, così come la composizione interna del discorso che lascia vividi gli attriti tra le varie sovrapposizioni narrative etero-omodiegetiche e la lingua fortemente antiletteraria e antiretorica trovano piena giustificazione nella materia disposta romanzescamente non solo perché si inseriscono in una battaglia personale e solitaria, anche ideologica, condotta contro gli ideali estetici propugnati dal fascismo, ma soprattutto perché – come intuì sin da subito Anceschi – «la vita che egli ci rappresenta deve inserirsi nel resto del mondo, non vivere in un clima letterario; prolungata, non deve produrre scandalo, o spezzarsi, o rimanere fuori in una zona da favola».⁵⁵

Scavalcando le inevitabili incomprensioni causate, alla sua apparizione, da un libro che anticipava – nei temi, nelle forme, nella lingua – non solo e non tanto il neorealismo postbellico (da cui lo distacca il mimetismo anti-fotografico e gli effetti di consapevole straniamento), ma soprattutto il romanzo industriale degli anni Sessanta, e che perciò non poteva non incontrare la scomunica fascista e le ipoteche critiche degli anni Quaranta e Cinquanta, è possibile oggi, attraverso nuove acquisizioni interpretative e storiografiche e strumenti analitici aggiornati tornare a illuminare l'articolazione e la dinamica interna della letteratura italiana degli anni Trenta⁵⁶ – non tutta etichettabile sotto l'espressione-ombrello “ritorno all'ordine” – e rivalutare il reale portato di un'opera come *Tre operai*, iscrivendola pienamente all'interno di quel-

⁵⁵ LUCIANO ANCHESCHI, in «Camminare», febbraio 1934, citato in E. RAGNI, *Invito alla lettura di Bernari*, cit., p. 69.

⁵⁶ Già nel 2006 Romano Luperini auspicava un'operazione critica di rischiarimento, in modo tale da «distinguere il "realismo politico" degli anni 1933-36, così riccamente sperimentale, da quello, assai più tradizionale, degli anni 1949-1955». Cfr. R. LUPERINI, *Il neorealismo: riflettendo sulle date*, in Id., *Lautoscienza del moderno*, cit., p. 61.

la categoria che Riccardo Castellana ha definito «realismo modernista»,⁵⁷ in questo modo liberandola da un'etichetta come quella di “neorealismo” diventata troppo stringente e gravosa e al contempo vaga, generica e meno rispondente, in sede di qualificazione specifica, alle caratteristiche del testo che siamo andati sviscerando nelle pagine precedenti, spostando nettamente il focus dell'attenzione critica sul valore innovatore del romanzo.

Rifacendosi all'insegnamento auerbachiano, Castellana ritiene, infatti, che il «realismo non sia soltanto imitazione seria della vita quotidiana delle persone comuni, ma anche che esso consista nella capacità di sorprendere il lettore mettendogli davanti agli occhi un mondo sino a quel momento sconosciuto».⁵⁸ Ovverosia, i “realismi”, a partire dall'Ottocento, scardinano il sistema vigente della tradizione per allargare il quadro del narrabile, fornendo dignità al quotidiano e al prosaico, e problematizzano, superandola, la separazione degli stili tipica dell'estetica classicistica. Procedendo su questa via, il “realismo modernista” non esclude affatto la realtà dal proprio orizzonte epistemico, ma anzi la disarticola e la approfondisce mediante stilemi formali rinnovati, più adatti a restituire le fratture di un mondo fattosi sfuggente, filtrato adesso attraverso la coscienza dei personaggi romanzeschi, arricchito dalla sovrapposizione di dati sensoriali, percezioni soggettive, cortocircuiti temporali che complicano verticalmente la normale linearità degli intrecci, dismettendo così l'obiettività ottocentesca ormai fattasi improponibile. Di recente Castellana, sulla scorta delle analisi di Carmen Van Den Bergh condotte su un campione significativo della narrativa italiana degli anni Trenta,⁵⁹ è tornato sulla propria proposta interpretativa per allargare il termine *post quem* della stringente periodizzazione diacronica che in un primo momento aveva identificato nel decennio 1915-1925 la fase del “realismo modernista”. Così facendo, egli apre conseguentemente la prospettiva oltre la soglia de *Gli indifferenti* (che nell'articolo del 2010 segnalava l'inizio del «realismo esistenziale»),⁶⁰ mettendo a fianco dei modernisti canonizzati – Pirandello, Tozzi, Svevo – autori la cui ricezione (con relativa anti-canonizzazione) è stata, come abbiamo visto, spesso travisata, valutata secondo paradigmi o illegittimi o scorretti o tendenziosi, come, per l'appunto, Bernari, Emanuelli e Dèttore, nelle cui opere del periodo preso in esame emergono le contraddizioni più urgenti insite nella rapida industrializzazione del paese, le tensioni sociali, le

⁵⁷ RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italinistica», XXXIX, 1 (2010), pp. 23-45. Di componente realistica nel modernismo italiano ha scritto anche RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di ROMANO LUPERINI e MASSIMILIANO TORTORA, Napoli, Liguori 2012, pp. 13-38. Pur non utilizzando l'espressione “realismo modernista”, Donnarumma riconosce che un certo quoziente “modernista” si prolunghi anche negli anni Trenta, e tra le opere a sostegno della sua tesi cita proprio *Tre operai* di Bernari, romanzo neorealista, in cui però «Bernari scivola di continuo nel monologo interiore, con improvvisi cambi di persona grammaticale e tempo del verbo, mentre nella conclusione svuota il melodramma della morte di Anna e fa fallire il *Bildungsroman* di Teodoro» (p. 34).

⁵⁸ RICCARDO CASTELLANA, *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania 3-5 Ottobre 2019*, a cura di GABRIELLA ALFIERI, ROSARIO CASTELLI, SERGIO CRISTALDI e ANDREA MANGANO, Catania, Euno Edizioni 2022, p. 38.

⁵⁹ CARMEN VAN DEN BERGH, *Il rinnovamento del romanzo ‘realista’ intorno al 1930. Fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili (1926-1936)*, Leuven, KU Leuven 2015.

⁶⁰ R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano*, cit., p. 24.

conseguenze esistenziali della modernizzazione incipiente, «la frammentarietà e il carattere traumatico dell'esperienza nella città moderna», restituiti «mettendo a frutto le tecniche del grande modernismo europeo».⁶¹

⁶¹ ID., *Realismo modernista: problemi interpretativi*, cit., 45-46.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALVARO, CORRADO, *Scritti dispersi: 1921-1956*, Milano, Bompiani 1995.
- AMOROSO, GIUSEPPE, *Per i «Tre operai» di Carlo Bernari*, in ID., *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia 1970, pp. 123-166.
- ASOR ROSA, ALBERTO, *Scrittori e popolo*, Roma, Savelli 1975.
- ID., *L'«impegno» e un'ideologia della letteratura nell'Italia fascista*, in «Quaderni storici», XII, 34 (1977), pp. 108-123.
- BALDINI, ANNA, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in IRENE FANTAPPIÈ, MICHELE SISTO (a cura di), *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfer*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici 2013, pp. 109-128.
- ID., *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet 2023.
- BALDINI, ANNA, BIAGI, DARIA, DE LUCIA, STEFANIA, FANTAPPIÈ, IRENE, SISTO, MICHELE, *La letteratura tradotta in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, Macerata, Quodlibet 2018.
- BARBARO, UMBERTO, *Neorealismo e realismo I*, a cura di GIAN PIERO BRUNETTA, Roma, Editori Riuniti 1976.
- BERNARI, CARLO, *Tre operai*, Milano, Mondadori 1993.
- BERNARDINI, FRANCESCA, «*Tre operai» nel tempo*, in «Rivista di studi italiani», 2, 2008, pp. 26-40.
- BIAGI, DARIA, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet 2022.
- BOMPIANI, VALENTINO, *Difesa del romanzo "collettivo". Risposta a Massimo Bontempelli*, in «Gazzetta del popolo», 11 aprile 1934.
- CASTELLANA, RICCARDO, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1 (2010), pp. 23-45.
- ID., *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici*, in GABRIELLA ALFIERI, ROSARIO CASTELLI, SERGIO CRISTALDI, ANDREA MANGANARO (a cura di), *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Catania 3-5 Ottobre 2019*, Catania, Euno Edizioni 2022, pp. 37-48.
- CORTI, MARIA, *Reale e realismi*, in ALBERTO ASOR ROSA, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi 2000, pp. 410-421.
- DE MICHELIS, CESARE, *Alle origini del neorealismo*, in ID., *Moderno Anti-moderno*, a cura di GIUSEPPE LUPO, Venezia, Marsilio 2021, pp. 196-240.
- DE MICHELIS, EURIALO, *La Ronda e noi*, in «Il Lavoro fascista», 22 maggio 1932.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Tracciato del modernismo italiano*, in ROMANO LUPERINI, MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori 2012.
- GRANATA, GIORGIO, *Parole tendenziose*, in «il Saggiatore», II, 1° marzo 1931.
- JOVINE, FRANCESCO, *Aspetti del neo-realismo*, in «I diritti della scuola», XXXVI, 1, 23 settembre 1934.
- LUPERINI, ROMANO, *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher 1981.

- ID., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006.
- MANACORDA, GIULIANO, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma, Editori Riuniti 1977.
- MILANINI, CLAUDIO (a cura di), *Neorealismo poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore 1980.
- PANNUNZIO, MARIO, *Necessità del romanzo*, in «il Saggiatore», III, 4, giugno 1932.
- PESCE, ENRICO, *Bernari*, Firenze, La Nuova Italia 1979.
- QUAGLINO, MARGHERITA, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, in «Allegoria», XXXIV, 86 (2022), pp. 35-53.
- RAGNI, EUGENIO, *Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia 1978.
- RUBINO, MARIO LIBORIO, *La Neue Sachlichkeit e il romanzo italiano degli anni Trenta*, in FRANCO PETRONI, MASSIMILANO TORTORA (a cura di), *Gli intellettuali italiani e l'Europa (1903-1956)*, Lecce, Manni 2007, pp. 235-274.
- SOFFICI, ARDENGO, *Giornale di bordo*, in «Lacerba», 15 agosto 1913.
- TESTA, ENRICO, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi 2009.
- TITTA ROSA, GIOVANNI, *Invito al romanzo*, Milano, Crippa 1930.
- TORACCA, TIZIANO, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo 2022.
- VAN DEN BERGH, CARMEN, *Il rinnovamento del romanzo 'realista' intorno al 1930. Fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili (1926-1936)*, Leuven, KU Leuven 2015.
- VITTORINI, ELIO, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di RAFFAELLA RODONDI, Torino, Einaudi 2008.



PAROLE CHIAVE

Carlo Bernari; *Tre operai*; Neorealismo; Realismo modernista; Neue Sachlichkeit



NOTIZIE DELL'AUTORE

Niccolò Amelii è dottorando presso l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara. È stato visiting scholar presso il CRIX-Études Romanes dell'Università di Paris Nanterre. Il suo progetto di ricerca verte sulle rappresentazioni romanzesche della città nella letteratura italiana del Novecento. Si occupa altresì di modernismo e neomodernismo, di letteratura e lavoro, di non fiction e narrativa ipercontemporanea, di cultura visuale. È membro del comitato redazionale della rivista "Diacritica". Ha pubblicato saggi e articoli su Pavese, Vittorini, Ginzburg, Ramondino, Joyce, Dos Passos, Pasolini, Tondelli, Silone.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

NICCOLÒ AMELII, *Il romanzo industriale prima dell'industria. Una rilettura di Tre operai di Bernari tra realismo modernista e Neue Sachlichkeit*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



«SONO UN KIERKEGAARDIANO E CREDO NELLA PERSONA»

IL PENSIERO DI KIERKEGAARD NELLA POESIA DI CAPRONI

ALESSANDRO DE LAURENTIIS – *Università di Pisa-University of Groningen*

La poesia di Giorgio Caproni è stata influenzata da molti filosofi, tra cui uno dei più importanti è Kierkegaard. Il contributo mira quindi ad analizzare l'influenza del filosofo sulla poesia di Caproni, con l'obiettivo di comprendere la svolta tematica e stilistica avviata a partire dalla raccolta *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*. Si noterà che Caproni tende a dialogare liberamente in poesia con la propria fonte filosofica, rielaborando in modo paradossale i capisaldi del pensiero di Kierkegaard: il concetto della disperazione, il dialogo con i morti, la condizione del Singolo e l'irrazionalità della fede.

Giorgio Caproni's poetry has been influenced by many philosophers, among whom one of the most important is Kierkegaard. This paper therefore aims to analyse the philosopher's influence on Caproni's poetry, with the purpose of understanding the thematic and stylistic turning point of the collection *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*. Caproni tends to dialogue freely with his philosophical source, reworking the cornerstones of Kierkegaard's thought in a paradoxical way: the concept of despair, the dialogue with the dead, the situation of the Single Individual and the irrationality of faith.

I KIERKEGAARD E LA SVOLTA DEL CONGEDO

Poche esperienze poetiche del Novecento italiano hanno risentito dell'apporto della filosofia quanto quella di Giorgio Caproni. Soprattutto a partire dalla raccolta *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, del 1965, la densità filosofica e teologica dei temi trattati costringe le studiose e gli studiosi a rintracciare i filoni di pensiero che possono aver influenzato i testi del poeta. Le possibilità interpretative sono molteplici e forse, di fronte a tale complessità, può essere utile partire da sicuri punti di riferimento caproniani. Uno di questi è senz'altro il filosofo Søren Kierkegaard, nato nel 1813 a Copenaghen, le cui tesi sono diventate, nel corso del Novecento, una bandiera di pensieri tra loro opposti, e hanno subito sviluppi imprevisti e spesso contrari. Tra questi è da includere, secondo Cornelio Fabro, quello dell'Esistenzialismo ufficiale.¹

Potrebbe dunque essere fruttuoso studiare l'influenza di Kierkegaard sulla poesia di Caproni, con l'obiettivo di comprendere la svolta tematica e stilistica avviata a partire dalla raccolta *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*. Quest'indagine può avere la funzione di parziale avvicinamento a un argomento dalla vastità potenzialmente molto estesa. Inoltre, essa si fonda sulle indicazioni dei principali critici caproniani – Dei, Frabotta e Surdich in primis – che hanno menzionato spesso il nome del filosofo danese all'interno dei loro lavori. Manca tuttavia uno studio sistematico su questo tema. Anti-

¹ CORNELIO FABRO, *Introduzione*, in SØREN KIERKEGAARD, *Diario*, 2 voll., vol. I, a cura di CORNELIO FABRO, Brescia, Morcelliana Editrice 1980, p. 8.

cipando alcune conclusioni parziali, si noterà che Caproni tende a dialogare liberamente in poesia con la propria fonte filosofica, rielaborando in modo originale e a volte paradossale i capisaldi del pensiero kierkegaardiano: il concetto di disperazione, il dialogo con i morti, la condizione del Singolo e la preghiera a Dio.

2 LA RICEZIONE CAPRONIANA DI KIERKEGAARD

Occorre innanzitutto precisare i tempi e le modalità di ricezione della filosofia kierkegaardiana da parte di Caproni. Fortunatamente la cronologia di Adele Dei all'interno dell'*Opera in versi* permette di fissare il primo punto fermo in questa ricerca. Come puntualizza Dei, sappiamo per certo che nel 1934 Caproni

si prepara privatamente alle magistrali, andando a lezione di filosofia da Alfredo Poggi, [...] che lo stimola alle letture filosofiche, fondamentali per tutta la sua vita (Agostino, Kierkegaard, Nietzsche), e gli fa conoscere le opere dello «scettico» Giuseppe Rensi, professore dell'Università genovese².

Caproni entra presto in contatto con delle opere che saranno fondamentali per la riflessione su alcuni dei concetti chiave della sua poesia. L'importanza dei riferimenti filosofici è testimoniata sia dal suo diario sia dalle dichiarazioni rilasciate nelle varie interviste. Su Agostino, nel 1948 scrisse: «Dormo poco. Poi mi leggo la fine del III e il IV libro delle *Confessioni* di Sant'Agostino. Il IV libro sembra fatto per me»³. Nelle interviste rilasciate rispettivamente a Jolanda Insana e Antonio Socci, Caproni disse tra le altre cose: «forse Pascal mi annovererebbe fra i ciechi»⁴ e «sono un kierkegaardiano e credo nella persona»⁵. Queste affermazioni dimostrano la dimestichezza del poeta con la filosofia, oltre che la varietà dei suoi riferimenti. Pur essendo un poeta novecentesco, le fonti con cui dialoga non appartengono necessariamente al suo secolo: un aspetto importante, che approfondirò parlando del problema della

² ADELE DEI, *Cronologia*, in GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, a cura di LUCA ZULIANI, introduzione di PIER VINCENZO MENGALDO, cronologia e bibliografia a cura di ADELE DEI, Milano, Mondadori 1998, p. LIII.

³ GIORGIO CAPRONI, *Frammenti di un diario (1948-1949)*, a cura di FEDERICO NICOLAO, Genova, San Marco dei Giustiniani 1995, p. 76.

⁴ GIORGIO CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti*, a cura di MELISSA ROTA, introduzione di ANNA DOLFI, Firenze, Firenze University Press 2014, p. 95. Su Caproni e Pascal vedasi: IRENE TEODORI, *Caproni e Pascal: una scommessa impossibile*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CXV, 1 (2011), pp. 117-131; ALESSANDRO MONTANI, *Caproni, le bugie, Pascal*, in «The Italianist», 18 (1998), pp. 155-169.

⁵ Ivi, p. 247.

fede e del rapporto con il filone novecentesco della teologia negativa. Nel mio saggio cercherò di mettere in relazione alcuni temi cardine della poesia del tardo Caproni con la filosofia di Kierkegaard, ma devo fare una premessa: non si può pensare che in ogni caso considerato esista una sola mediazione filosofica. Per quanto possibile, tuttavia, il mio obiettivo è quello di far emergere, pur all'interno del dialogo tra possibili fonti diverse, la specificità del contributo del filosofo di Copenhagen.

Tornando alla questione della cronologia, i primi anni Trenta sono il termine *post quem* per quanto riguarda la lettura di Kierkegaard da parte di Caproni. Ma cosa legge il poeta, in particolare? Per rispondere a questa domanda, si può fissare l'attenzione sul fondo Caproni presso la biblioteca comunale Guglielmo Marconi a Roma, dove sono conservati due libri: *Diario del seduttore* (Biblioteca Universale Rizzoli, 1978) e *La comunicazione della singolarità* (Herba Editrice, 1982). Le indicazioni sui libri conosciuti dal poeta tuttavia non finiscono qui. Santero, ad esempio, commentando una dichiarazione pronunciata dal poeta in occasione della laurea *honoris causa* attribuitagli dall'Università di Urbino, scrive:

Sono numerosi i pensieri affini con cui Kierkegaard annota le pagine del suo fitto *Diario*, un'opera che Caproni legge nella seconda edizione italiana curata da Cornelio Fabro (1962-63) e che probabilmente adotta per un buon periodo come *livre de chevet*, approfondendo la conoscenza di un filosofo il cui nome comincia a comparire nei suoi brani giornalistici verso la fine degli anni Cinquanta.⁶

I rilievi di Santero sono suffragati da un semplice controllo testuale: difatti, nella celebre poesia *Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard* Caproni cita testualmente la pagina del 29 luglio 1835 del *Diario* del filosofo. In ultimo, occorre sottolineare che nelle dichiarazioni del poeta compare un altro libro kierkegaardiano. Nell'intervista rilasciata a Giuseppe Grieco, infatti, Caproni afferma:

Mio padre aveva una curiosa biblioteca dalla quale attingevo per soddisfare la mia sete di conoscenza. Devi sapere che da adolescente io sono stato un lettore furioso.

Quali libri?

Tre soprattutto: *Il concetto dell'angoscia* di Kierkegaard, *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer, e un libro di Darwin di cui non ricordo il titolo.⁷

⁶ DANIELE SANTERO, *Una sacra ironia: liturgie «senza Dio» di Giorgio Caproni*, in «Levia Gravia», VII (2005), pp. 151-68, p. 15.

⁷ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 236.

La complessità di queste tre letture, oltre al fatto che Caproni le ha intraprese da adolescente, mi portano a ipotizzare che in questa dichiarazione il poeta stia facendo riferimento al periodo in cui con la famiglia si era già trasferito a Genova, dopo il marzo 1922. Una dichiarazione molto simile si trova nell'intervista con Costantino Forti: «sono stato il primo a fare i nomi di Kierkegaard e Schopenhauer, a proposito delle mie prime letture. Perché li leggievo fin da ragazzo nella piccola biblioteca paterna, accanto a Darwin, Dante e... Giulio Verne!».⁸ In conclusione, quindi, Caproni conosceva sicuramente *Diario di un seduttore*, *La comunicazione della singolarità*, *Diario* e *Il concetto dell'angoscia*. Sulla base della forte continuità tematica, ho scelto di dare rilievo al confronto delle poesie di Caproni soprattutto con i temi trattati nel *Diario* e nel *Concetto dell'angoscia*. Oltre a queste due opere, ho approfondito anche il possibile rapporto con *Estetica ed etica nella formazione della personalità*, volume centrale di *Aut Aut*, per motivi che saranno illustrati più avanti.

3 IL PASSAGGIO ATTRAVERSO LA DISPERAZIONE

Anche se sappiamo che il primo contatto di Caproni col pensiero del filosofo danese avvenne nel 1934, ho l'impressione che un confronto più serrato con le sue idee cominci a partire dalla raccolta *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*. In particolare, il primo concetto su cui si può ipotizzare un'influenza di Kierkegaard è quello della disperazione, che ricopre una posizione centrale nelle poesie più importanti della raccolta. Nella poesia *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, una delle prosopopee, ossia delle proiezioni dell'io del poeta,⁹ si accomiata dai suoi amici per sconfinare in solitudine verso i «luoghi non giurisdizionali»:¹⁰

Anche se non so bene l'ora d'arrivo,
e neppure
conosca quali stazioni
precedano la mia, sicuri
segni mi dicono,
da quanto mi è giunto all'orecchio di
questi luoghi,
ch'io vi dovrò presto lasciare.¹¹

⁸ Ivi, p. 427.

⁹ ADELE DEL, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia 1992, p. 128.

¹⁰ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 437.

¹¹ Ivi, p. 243.

Il bonario e nostalgico viaggiatore ripercorre le belle esperienze vissute e congeda gli amici un po' ironicamente. Attraverso di loro, in realtà, il personaggio si separa dall'esistenza terrena e nel finale esprime il suo corrente stato d'animo, che, in contrasto con il tono leggero del suo discorso, è di disperazione, seppur calma:

Ora che più forte sento
stridere il freno, vi lascio
davvero, amici. Addio.
Di questo, sono certo: io son
giunto alla disperazione
calma, senza sgomento.¹²

Perché il poeta sceglie di tratteggiare con questo fortissimo ossimoro in *enjambement* la condizione esistenziale del personaggio? Anticipando parzialmente alcune conclusioni, si può rispondere dicendo che solo la disperazione può permettere al personaggio di compiere il salto metafisico descritto nella poesia attraverso l'allegoria del viaggio. Per comprendere quest'affermazione, occorre rifarsi alle riflessioni di Kierkegaard sulla disperazione, che si possono trovare principalmente in due libri: *Estetica ed etica nella formazione della personalità* (1843) e *La malattia mortale* (1849). Le due opere non sono conservate nella biblioteca dell'autore, né citate esplicitamente da Caproni. Tuttavia, il fondo Caproni della biblioteca Marconi di Roma non è completo, quindi non possiamo escludere che esso fosse presente nella casa del poeta. In secondo luogo, è molto probabile che il poeta conoscesse il volume centrale dell'opera più importante di Kierkegaard, *Aut Aut*, in cui sono descritte analiticamente le differenze tra vita etica ed estetica. È possibile affermare ciò anche perché, come vedremo, la concezione salvifica della disperazione descritta in *Estetica ed etica* ha forti somiglianze con la declinazione del medesimo tema fornita da Caproni nella sua poesia e nelle sue dichiarazioni. Nella *Malattia mortale*, infatti, viene proposta una visione unicamente negativa della disperazione, da considerarsi, nei confronti della religione, un peccato mortale dovuto all'ignoranza. Diametralmente opposta, e molto più affine a quanto Caproni descrive, è l'analisi di *Estetica ed etica nella formazione della personalità*, in cui la disperazione è pericolosa, ma al contempo potenzialmente salvifica per l'individuo. Credo quindi che ad influenzare le idee del poeta sia stato questo libro, la cui prima traduzione italiana esce nel 1944 per Denti editore, a cura di Remo Cantoni.

¹² Ivi, p. 245.

Nel testo, il giudice moralista Guglielmo cerca di convincere il suo amico esteta a convertirsi al lato etico, argomentando a sfavore del suo stile di vita raffinato, ma superficiale. Certo, il giudice non può negare che la vita estetica abbia molte attrattive: l'esteta è portato a ricercare il massimo godimento nel singolo attimo. Ma il punto è proprio questo: per quanto l'esteta cerchi di dilatare il piacere momentaneo, non può fare in modo che questo diventi eterno, e «nulla di finito [...], nemmeno l'intero mondo può soddisfare l'animo umano, che sente il bisogno dell'eterno».¹³ Rimanendo nel finito, alla lunga ciò che ottiene è solo una sequela di singoli piaceri attraverso i quali frammenta la propria personalità. È proprio a questo punto che l'esteta giunge a disperare della propria misera condizione, ma il momento di crisi estrema può trasformarsi per lui in un'occasione, a patto che abbracci la propria disperazione e scelga di sprofondare interamente in sé stesso. Scrive Kierkegaard:

Qui si mostrano di nuovo altre terribili deviazioni. Chi striscia sulla terra non è esposto a cadere tanto facilmente come chi sale sulle cime delle montagne. Chi rimane seduto vicino al camino non è esposto tanto facilmente a sperdersi come chi si arrischia nel mondo [...]. Nella scelta della disperazione scelgo dunque «me stesso». Mentre io dispero, come dispero di ogni altra cosa, dispero anche di me stesso; ma l'io di cui dispero è una cosa finita, come ogni altra cosa finita, e l'io che scelgo è l'io assoluto, o il mio io secondo il suo valore assoluto. Questo è il motivo profondo per cui io dicevo e continuo a dire che l'aut-aut tra la vita estetica e la vita etica non è un dilemma perfetto, perché solo un termine può venir scelto e l'altro sorge dal fatto di non scegliere. Con questa scelta scelgo non tra il bene ed il male, ma scelgo il bene, ma mentre scelgo il bene, scelgo eo ipso la scelta tra il bene ed il male. Dispera dunque, e la tua leggerezza non ti farà più vagabondare come uno spirito incostante, come un fantasma, tra le rovine di un mondo che pure è perso per te; dispera, e il tuo spirito non sospirerà mai più nella malinconia, poiché il mondo diventerà nuovamente bello e pieno di gioie per te, anche se lo vedrai con occhi diversi da prima, e il tuo spirito divenuto libero si innalzerà fino al mondo della libertà.¹⁴

Insomma, come chiosa Cantoni, «l'unica via per ritrovare lo spirito immortale che vive nell'uomo è quella della disperazione».¹⁵

¹³ REMO CANTONI, *Introduzione*, in SØREN KIERKEGAARD, *Aut Aut. Estetica ed etica nella formazione della personalità*, traduzione di KRISTEN MONTANARI GULDBRANDSEN e REMO CANTONI, Milano, Mondadori 2012, p. X.

¹⁴ S. KIERKEGAARD, *Aut Aut*, cit., pp. 77-78.

¹⁵ REMO CANTONI, *Introduzione*, cit., p. X.

Ma come si sviluppa la situazione in Caproni? Cosa vuol dire, alla luce di quanto detto finora, l'espressione «disperazione | calma, senza sgomento»?¹⁶ A mio avviso, la situazione descritta nel *Congedo* è a tratti più destabilizzante, e a tratti meno, rispetto a quella tratteggiata nell'opera di Kierkegaard. Lo sprofondamento, che è al contempo innalzamento, del viaggiatore lo porta difatti all'abbandono del consesso umano, verso una zona di desertificazione metafisica, mentre l'uomo etico descritto dal pensatore danese rimane inserito nella società, come marito e padre. Dall'altro lato, secondo la prospettiva kierkegaardiana, la disperazione calma e senza sgomento è da considerarsi il risultato di un processo imperfetto. Il viaggiatore mostra una sorta di serafico distacco, che stride con l'enormità del gesto che sta compiendo. Ciò indica, probabilmente, che il personaggio stesso non crede fino in fondo alla serietà delle sue azioni o al contesto esistenziale in cui sono inserite, perché gli manca la certezza dell'esistenza di Dio. Per assurdo è proprio la consapevolezza di misurarsi direttamente con il divino a determinare il tono grave con cui Kierkegaard descrive il passaggio attraverso la disperazione, foriero di «altre terribili deviazioni».¹⁷ Al contrario, l'itinerario dell'io lirico nella poesia è indefinito: non sapendo se il suo viaggio abbia davvero un significato ultraterreno, il personaggio preferisce presentarlo con una saggia ironia. In *Aut Aut* ci si trova di fronte a un salto terrificante da compiere, dopo cui è però possibile esperire la gioia della scoperta dell'eterno. Nella poesia di Caproni torna sicuramente la consapevolezza della necessità di un congedo dal mondo umano e terreno, che però non è ripagata dalla sicurezza consolatoria della presenza del divino:

Ed anche a lei, sacerdote, congedo,
che m'ha chiesto s'io
(scherzava!) ho avuto in dote
di credere al *vero* Dio.¹⁸

Il viaggio del personaggio caproniano rimane entro un territorio di soglia metafisica, e lì si esaurisce; o forse non si esaurisce, ma continua indefinitamente. Dice il viaggiatore: «il luogo del trasferimento | lo ignoro».¹⁹ Poiché non è in grado di abbracciare pienamente la disperazione, si trova a vagare come lo spirito incostante di cui parlava Kierkegaard. D'altro canto, l'assenza di certezze consente paradossalmente una leggerezza liberatoria nella condu-

¹⁶ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 245.

¹⁷ S. KIERKEGAARD, *Aut Aut*, cit., p. 77.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 243.

zione del discorso, che viene espressa attraverso l'uso libero della rima. Nella poesia vengono fatte risuonare in modo giocoso parole serie e gravi con parole più umili, anche a grande distanza: «religione» – «destinazione», «Dio» – «addio» – «io» e «dottrina» – «ragazzina». La disperazione caproniana può dunque sgomentare e avvicinare alla morte interiore, ma anche ispirare il canto e l'allegria. Le stesse dichiarazioni del poeta possono suffragare questa lettura. In un'intervista con Enzo Siciliano, Caproni dice:

Ma già c'è quel seme d'inquietudine nella teologia e nella filosofia di Kierkegaard. Questo sempre aspettare la morte dietro l'uscio... insomma... non per la paura della morte...

[...]

C'è questa tua possibilità di guardare a quei temi... che è il tema dell'angoscia, dell'angoscia esistenziale.

Si, in un certo senso. Giunto al pozzo ultimo della disperazione, trova l'allegria... È felice di non sperare, forse, più...²⁰

Il rapporto tra il pensiero di Kierkegaard e la poesia di Caproni va perciò analizzato in chiave di rielaborazione paradossale e a volte giocosa.

Una dinamica affine a quella descritta agisce in *Lamento (o boria) del preticello*: una poesia che a tratti parodizza la sequenza degli stadi della vita descritti da Kierkegaard. Il preticello, infatti, che vive in una condizione di «miseria senza teologia»²¹ e si è fatto prete perché non crede in Dio, è protagonista di una conversione dai tratti paradossali e blasfemi. Il personaggio, in gioventù, conduce una vita dedicata ai piaceri, oltre che ai guadagni, tanto da sembrare un esteta in senso kierkegaardiano, seppur calato nel contesto della Genova mercantile. Tuttavia, è proprio grazie a una prostituta che l'uomo si converte. Secondo quanto afferma Donzelli, l'immagine della donna incarnata dalla prostituta è vicina alla bestialità della morte, ma anche alla vitalità primigenia e animalesca, come viene rappresentata nelle opere di Toulouse-Lautrec, che Caproni sentiva affini alla propria esperienza.²² La purezza istintiva della donna, pur nel peccato, salva l'uomo non ancora diventato prete:

Eppure, fu in quel portuale
caos, ch'io mi potei salvare. Che
dirvi, se la vera autrice della mia
conversione

²⁰ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 110.

²¹ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 254.

²² ELISA DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia, Marsilio 2016, p. 86.

(ma sì: non ho altra ragione
da addurre) fu una meretrice?

Alessandra Vangelo
è il suo nome e cognome.²³

La disperazione della prostituta che teme di perdere i suoi guadagni a causa dello scoppio della guerra porta il personaggio a vergognarsi per i suoi, di guadagni, ma già dopo l'amplesso con lei l'uomo aveva avvertito una scossa interiore: «all'alba me n'andai sul mare, | a piangere. Di disperazione».²⁴ Torna quindi il sentimento cruciale della disperazione, che ora sappiamo essere sintomo di scoperta dell'eterno nell'individuo, ma nuovamente il processo non è pienamente compiuto, e il prete può solo ridursi a pregare perché Dio esista:

prego (e in ciò consiste
– unica! – la mia conquista)
non, come accomoda dire
al mondo, perché Dio esista:
ma, come uso soffrire
io, perché Dio esista.²⁵

L'inquietudine spirituale è il risultato di questa conversione poco ortodossa.

4 IL CARCERE DEL SINGOLO E IL TRAVESTIMENTO DELLE PROSOPOPEE

Nella sezione precedente abbiamo analizzato il nesso tra «disperazione calma, | senza sgomento»²⁶ e inabissamento dell'io in una perenne soglia metafisica. Questo ci porta alla necessità di approfondire il tema del Singolo, che Caproni mutua direttamente da Kierkegaard, come si evince da molte dichiarazioni: ad esempio, «Giorgio Caproni, un uomo che crede solo nel Singolo come lo intendeva Kierkegaard [...]»;²⁷ «la civiltà tecnologica, per certi versi, non uccide certamente quello che Kierkegaard chiamerebbe “il singolo”,

²³ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 255.

²⁴ Ivi, p. 256.

²⁵ Ivi, p. 258.

²⁶ Ivi, p. 245.

²⁷ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 238.

avrebbe chiamato “il singolo”». ²⁸ In particolare, in un’intervista su Ungaretti, ripetendo alcuni concetti già espressi in occasione della laurea *honoris causa* attribuitagli dall’Università di Urbino, Caproni afferma:

Mai l’uomo si è sentito così solo come durante la dittatura fascista o, peggio ancora, come oggi, in questa pesante società massificata, che mira a distruggere l’individuo per trasformarlo soltanto in un consumatore. Già ai suoi tempi Kierkegaard scriveva: «Pare che si tema che l’Io sia una specie di tirannia e che per questo ogni Io debba essere livellato e nascosto». ²⁹

La frase citata deriva dal frammento 2009 del *Diario* di Kierkegaard. L’importanza di questo concetto per Caproni è evidente, dunque occorre valutarne l’incidenza all’interno della poesia. Ma, innanzitutto, cos’è il Singolo secondo Kierkegaard? Una definizione si può trovare nel frammento 1327 del *Diario*: un testo celeberrimo intitolato «*Il Singolo*». *Un cenno* e rielaborato successivamente nelle *Due note concernenti la mia attività di scrittore*. In apertura, si legge: «“Il Singolo” è la categoria attraverso la quale devono passare – dal punto di vista religioso – il tempo, la storia, l’umanità». ³⁰ Bisogna comprendere che l’urgenza di Kierkegaard era quella di opporsi, da un lato, alla filosofia sistematica di Hegel e, dall’altro, all’addomesticamento che a suo avviso il cristianesimo stava subendo nella sua epoca. Come scrive Abbagnano nel *Dizionario di filosofia*, per singolo si intende «l’individuo come valore sommo» [*ad vocem*]. Attraverso la categoria del Singolo, dunque, Kierkegaard riesce ad affermare la superiorità ontologica e la priorità dell’individuo rispetto alla specie, e, al contempo, a ripristinare il timore di Dio che, secondo lui, dovrebbe contraddistinguere la vita cristiana. Sempre nel frammento 1327 del *Diario*, si legge:

Per ogni uomo ch’io possa attirare sotto questa categoria del Singolo, mi impegno di farlo diventare cristiano; o meglio, siccome l’uno non può fare questo per l’altro, gli garantisco che lo sarà. Come «Singolo», egli è solo: solo in tutto il mondo, solo – al cospetto di Dio – e certamente allora non gli costerà l’ubbidire. Ogni dubbio in fin dei conti ha il suo punto d’intersezione in quest’illusione della temporalità, di essere quella tale combriccola, quella tale umanità intera che alla fine potrà impressionare Dio (come il «Popolo» impressiona il Re, ed il

²⁸ Ivi, p. 286.

²⁹ Ivi, p. 308.

³⁰ SØREN KIERKEGAARD, *Diario*, a cura di CORNELIO FABRO, Brescia, Morcelliana Editrice 1980, p. 1327.

«Pubblico» i consiglieri di Stato), che alla fine impressionano Dio per diventare essi il Cristo. [...] Ma la realtà è che questa categoria non è affare di docenti; il servirsene è un'arte, un compito etico; è un'arte il cui esercizio è sempre pericoloso e qualche volta potrebbe costare la vita a chi la usa. Perché ciò che divinamente inteso è la cosa più alta, l'umanità insofferente di disciplina ed il gregge degli storditi lo terranno per delitto di lesa maestà contro l'«Umanità», la «Folla», il «Pubblico», ecc.³¹

Dunque, il costituirsi come Singolo è un atto pericoloso, che spaventa e che getta l'individuo lontano dai suoi simili, ma è l'unico modo per presentarsi al cospetto di Dio e istituire un rapporto con lui. In questo modo, l'essere umano compie la missione assegnatagli sulla Terra.

Ritengo che questi temi riecheggino soprattutto nelle prime poesie del *Congedo*, le quali, lungi dall'essere semplici poesie sulla solitudine, acquistano delle significazioni ulteriori, a patto di essere inserite nel contesto della raccolta. Innanzitutto, troviamo *In una notte d'un gelido 17 dicembre*:

... l'uomo che di notte, solo,
nel «gelido dicembre», spinge
il cancello e rientra
– solo – nei suoi sospiri...³²

Subito dopo troviamo *Senza titolo*. Leggiamo:

... l'uomo che se ne va
e non si volta: che sa
d'aver più conoscenze
ormai di là che di qua...³³

La prima poesia ci introduce in un clima di desolante solitudine, a cui si aggiunge l'atmosfera mortuaria del gelido inverno. Il personaggio viene situato quindi in una soglia tra vita e morte, che viene presentata in termini espliciti in *Senza titolo*. Nell'ottica di Kierkegaard, «la coscienza del peccato è l'isolamento assoluto»,³⁴ ma la questione si pone in termini diversi nella poesia di Caproni, dove vengono sfumate le componenti tematiche confessionali, mentre viene messo a fuoco il tema della problematica collocazione dell'individuo tra immanenza e trascendenza. Per lui non si tratta più di avere un

³¹ *Ibid.*

³² G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 241.

³³ *Ivi*, p. 242.

³⁴ S. KIERKEGAARD, *Diario*, Brescia. Morcelliana, 1963, 3118.

rapporto con Dio, sulla cui esistenza non c'è alcuna garanzia, ma di comprendere la natura della propria solitudine forzata, domandandosi chi sono i propri interlocutori, ammesso che esistano. In questo modo l'io lirico realizza di avere «d'aver più conoscenze | ormai di là che di qua...».³⁵ Così come il viaggiatore cerimonioso non ha un'idea precisa della sua destinazione, allo stesso modo il personaggio vive un isolamento necessario, ma spaventoso: una prossimità con i morti non ripagata dalla certezza consolatoria di un contatto con un Dio benevolo, e sulla cui esistenza non si nutrono dubbi. La poesia indaga così la nuda solitudine – il «pozzo ultimo della disperazione» –,³⁶ che non consiste meramente nel non avere amici, quanto piuttosto nel riconoscere di non poter più far pienamente parte né della vita terrena, né di quella ultraterrena.

Come spesso accade, Caproni rielabora gli stessi temi in raccolte diverse. Così, tra le prime poesie del *Muro della terra*, troviamo *Condizione*, una poesia molto simile a quelle che abbiamo analizzato:

Un uomo solo,
chiuso nella sua stanza.
Con tutte le sue ragioni.
Tutti i suoi torti.
Solo in una stanza vuota,
a parlare. Ai morti.³⁷

Vorrei confrontare questa poesia con un passaggio del *Diario* di Kierkegaard:

Mentre alla religiosità importa che ogni Singolo vada solo o entri nella sua cella per parlare sottovoce con se stesso, taluni credono che l'importanza stia nel gridare a squarciagola.³⁸

Il passo citato è molto simile alla poesia, ma permane la sostanziale differenza già esaminata. Nel *Diario* la solitudine di cui si parla è certamente gravosa, ma è l'unica possibilità percorribile per stabilire un rapporto con Dio:

Il rapporto del singolo a Dio è in sostanza considerato dal mondo come egoismo. [...] è quindi anche egoismo il non voler idolatrare il

³⁵ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 242.

³⁶ ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 110.

³⁷ ID., *L'opera in versi*, cit., p. 287.

³⁸ S. KIERKEGAARD, *Diario*, cit., 1038.

giudizio del mondo e dei contemporanei, il voler risersarsi di avere davanti a Dio il proprio giudizio e la propria responsabilità in ultima istanza!³⁹

Non c'è riscatto nella solitudine caproniana, come abbiamo già osservato. In particolare, in *Condizione*, rispetto alle poesie del *Congedo*, viene accentuato il senso di alienazione dell'individuo, che è «chiuso nella sua stanza».⁴⁰ Volendo forse esorcizzare la paura della morte, o trovare sollievo dalla sua solitudine, il personaggio parla con chi non è presente, di fatto murandosi e ottenendo il risultato di aumentare il proprio isolamento. In questa casistica può però verificarsi anche la circostanza in cui nemmeno i morti siano in grado di prestare soccorso all'io nella sua solitudine. Ciò accade in *Riandando*, *in negativo*, a una pagina di Kierkegaard, inserita nel *Franco cacciatore*:

L'erba come va lontana e
vuota, nel suo vuoto
odore...

Il sole
è tramontato.

Aspetto
le punte di viva vita
delle stelle.

Ascolto.

Sento solo un rumore perso
d'acqua sbiadita.

Nessun Ponte Nero.
Nessun Gilbjerg.

I morti
restano morti e invano
li richiama il pensiero.

Siamo soli: io e il grido
– rauco – del gabbiano.

³⁹ Ivi, 1227.

⁴⁰ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 287.

Nessun occhio armato.

Nessun «uccello che canti,
sul vespero, la sua preghiera».

Tutt'intorno il buio.
Il mare. La sua brughiera.⁴¹

In questa poesia, Caproni riscrive «in negativo» il frammento 44 del *Diario*, datato 29 luglio 1835:

Quando dall'Albergo si passa al Ponte Nero (detto così perché in altri tempi qui s'era arrestata la peste) e si cammina per i campi brulli che si stendono lungo la spiaggia, dopo un quarto di miglio verso Nord si arriva a un rialzo dominante, cioè al Gilbjerg. Quest'angolo è sempre stato fra i miei preferiti.

E quando io mi trovavo lì in una sera tranquilla, quando il mare con una gravità calma ma profonda intonava il suo canto, quando l'occhio non s'imbatteva nel più tenue velo sull'immensa superficie ed il mare non aveva per limite che il cielo ed il cielo il mare, quando nel retroterra l'attività incessante della vita s'andava spegnendo e gli uccelli cantavano nel vespero la loro preghiera... spesso vedevo sorgere dalle tombe e venirmi incontro i miei cari morti, o meglio mi sembrava che morti più non fossero. In mezzo a loro mi trovavo così bene: un vero riposo fra le loro braccia, come se mi sentissi anch'io senza corpo e mi librassi con essi in un etere superiore. Ed ecco che il grido rauco del gabbiano mi scuoteva ricordandomi che ero solo; e mentre tutto svaniva dai miei occhi ed il cuore si faceva gonfio di malinconia, tornavo a mescolarmi al brusio del mondo senza tuttavia obliare quei momenti di felicità.⁴²

Secondo Frabotta, con la sua poesia Caproni sconfessa quella che nel pensiero di Kierkegaard è «la forza quasi sempre salvifica dell'angoscia e della disperazione prodotte dal *continuum* esistenziale della morte nella vita».⁴³ Quest'idea critica è senza dubbio condivisibile, come credo stia dimostrando anche la mia indagine sull'argomento. Persino nel dialogo con un frammento di impronta meno marcatamente filosofica, emerge la radicalità della solitudine descritta da Caproni. *Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard* si fonda infatti su un sistematico ribaltamento della situazione tratteg-

⁴¹ Ivi, pp. 445-446.

⁴² S. KIERKEGAARD, *Diario*, cit., 44.

⁴³ BIANCAMARIA FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina edizioni 1993, p. 126.

giata nella fonte. Lì Kierkegaard descrive un ricordo momentaneamente piacevole: passando tra il Ponte nero e Gilbjerg, località dove spesso si recava a meditare, Kierkegaard viene rapito dalla bellezza del paesaggio, in cui sembra che mare e cielo si tocchino. In quest'atmosfera magica, immagina poi che i suoi cari defunti gli vengano incontro, dandogli conforto. Nella scena sembra che il Ponte nero, sul quale si era fermata la peste, faccia da tramite con i morti; e che il rapporto così stabilito permetta a Kierkegaard di esperire il vero senso religioso: prerogativa della vita del Singolo. Nella poesia di Caproni, al contrario, nulla può soccorrere l'io lirico. La scena sembra immersa quasi totalmente nel buio, tanto che l'io lirico avverte quello che, con una sinestesia, viene definito «rumore d'acqua sbiadita». ⁴⁴ A dominare la scena è la desolazione avvertita dal soggetto, che sembra permeare di riflesso tutto ciò che si trova intorno a lui. Ciò che più importa: la separatezza tra morti e vivi non può essere scalfita in alcun modo. Per assurdo, il gabbiano, da elemento di disturbo che guasta la fantasticheria consolatoria del filosofo con il suo verso, diventa solidale con l'io lirico, perché ne condivide la solitudine. A tal proposito, è possibile che Caproni abbia tenuto presente come modello anche *I morti* di Montale, in cui il poeta già rappresenta la separazione definitiva tra i morti e i vivi: «[...] ed i mozzi | loro voli ci sfiorano pur ora | da noi divisi appena e nel crivello | del mare si sommergono...». ⁴⁵

Tornando alla raccolta *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, si nota una forte differenza di tono tra le poesie che vedono come protagoniste le prosopopee e quelle che riguardano l'io solo: scanzonato e ironico nel primo caso, serio e grave nel secondo. Come si spiega questo fenomeno? Evidentemente, nella costruzione della raccolta viene istituito un rapporto tra le due tipologie di poesia. A mio avviso, le prosopopee rappresentano, in un tono leggero e teatrale, l'enormità della condizione di vertiginoso isolamento verso cui tendono i personaggi della raccolta. Sono quindi il risultato di un atto di esorcismo, attraverso cui l'io nudo, di cui si sono sondati gli abissi, viene mascherato e presentato in forma più umile e familiare a degli interlocutori immaginari. Una simile strategia retorica viene utilizzata da Kierkegaard per la costruzione delle sue opere, che vengono spesso attribuite dall'autore a degli pseudonimi. Nel frammento 1900 del *Diario*, Kierkegaard scrive:

Ogni comunicazione della verità è divenuta un'astrazione. Il pubblico è diventato istanza, i giornali si chiamano redazione, i professori

⁴⁴ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 445.

⁴⁵ EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di ROSANNA BETTARINI E GIANFRANCO CONTINI, Torino, Einaudi 1980, p. 94.

speculazione; il pastore è meditazione. Nessuno ha il coraggio di dire: «IO».

Ma poiché la prima condizione di ogni comunicazione della verità è assolutamente la personalità, dato che la «verità» non può avvantaggiarsi col ventriloquo, bisogna rimettere la personalità.

In questa situazione cominciare subito col proprio io, quando il mondo era tanto viziato dal non sentire mai un io, era cosa impossibile. Il mio compito fu perciò di creare personalità di autori e di lanciarli in mezzo alla realtà della vita, per abituare un po' gli uomini a parlare in prima persona.

La mia azione così è quella di un precursore, fino a quando verrà colui che nel senso più rigoroso dica: IO.

Cambiar rotta da questa astrattezza inumana per poter raggiungere la personalità: ecco il mio compito.⁴⁶

Ritengo probabile che Caproni si sia ispirato a una simile prassi per l'ideazione delle sue prosopopee. Lo studio del rapporto col pensiero di Kierkegaard ci offre dunque una possibile spiegazione della struttura della raccolta, con la differenza che in questo caso non si trovano ipotetici autori immaginari, ma personaggi che inscenano la gravità dell'inabissamento dell'io. Sempre seguendo le tracce del filosofo danese, possiamo provare a spiegare il tono scanzonato e spesso provocatorio, quasi di sfida, che assumono a tratti i discorsi del viaggiatore e del preticello deriso. Infatti, secondo Kierkegaard, «il martirio del ridicolo è ciò a cui, in un'epoca dell'intelligenza, ci si espone col voler essere "il Singolo"». ⁴⁷ Il Singolo è una sorta di martire, che deve scontare l'incomprensione e a volte l'avversione della folla, la quale non può comprendere la sua esistenza condotta sotto il segno dello scandalo. Dunque, forse anche l'istrionismo della prosopopea che si rivolge provocatoriamente al proprio pubblico non è gratuito. Per i personaggi caproniani l'auto-svalutazione ironica è un modo per contrapporsi alla massa,⁴⁸ al genere umano contro cui Kierkegaard opponeva polemicamente il Singolo. Sintomatico di quest'atteggiamento è l'inizio del *Lamento (o boria) del preticello deriso*:

Non fatemi interrogazioni
spavalde. Non mi deridete.
So bene che tutti voi avete
– e vi ammiro – il piede
saldamente posato

⁴⁶ S. KIERKEGAARD, *Diario*, cit., 1900.

⁴⁷ Ivi, 2790.

⁴⁸ ENRICO TESTA, *Personaggi caproniani*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di GIORGIO DEVOTO e STEFANO VERDINO, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani 1997, pp. 161-171.

sulle cose concrete.
 Avete fatto carriere
 splendide. Io, da soldato
 semplice, il mio dovere e
 stop. Ma, vedete:
 altra cosa è la fede.
 Lasciatemi. Che mai volete
 da me – da questa mia
 miseria senza teologia?⁴⁹

La reiterazione delle apostrofi e dei verbi all'imperativo esprime la natura istrionica del personaggio, che, dietro la propria auto-svalutazione, dimostra ironicamente la sua superiorità rispetto all'anonimo pubblico al quale si rivolge, composto da persone che «con le carte | in regola» sono indaffarate a costruire «un presente | che non guarda al domani».⁵⁰ Come scrive Kierkegaard,

Il Singolo è per l'uomo la determinazione dello spirito, dell'essere uomo: la Folla, il numero, è la determinazione dell'animalità.

L'operazione è ora molto semplice: il grado di perfezione del Singolo come spirito, è secondo com'egli, restando in sé completamente immutato, può sopportare che il numero si scagli su di lui (come quando i monelli lanciano le immondezze contro qualcuno).⁵¹

Alla luce dei passi analizzati, occorre tuttavia fare una distinzione. Se da un lato esiste una continuità tra il filosofo e il poeta nel modo di concepire il Singolo, dall'altro lato Caproni mantiene una postura originale: l'ironia del preticello deriso o del viaggiatore cerimonioso non arriva mai a lambire l'aperto agonismo che il Singolo mostra nel rapporto con la massa in Kierkegaard. Alla fine della poesia analizzata il preticello ribadisce: «D'altro non mi chiedete. | Sono un semplice prete».⁵² Grazie a questa semplicità, un po' inscenata e un po' autentica, il prete può compiere un gesto di altruismo e pregare che Dio esista non solo per sé stesso, ma «per tutti noi».⁵³ Nonostante abbia constatato l'incomprensione degli altri con una scanzonata amarezza, il

⁴⁹ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 254.

⁵⁰ Ivi, p. 258.

⁵¹ S. KIERKEGAARD, *Diario*, cit., 2853.

⁵² G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 258.

⁵³ *Ibid.*

personaggio non rinuncia totalmente alla solidarietà umana, pur rimarcando l'isolamento a cui lo conduce la forma paradossale della sua preghiera.

5 «PERCHÉ DIO ESISTA»

Agli individui descritti nelle poesie di Caproni, spesso disperati nella propria solitudine, non resta che tentare un ultimo gesto: pregare. Ciò avviene, ad esempio, in *Cantabile (ma stonato)*, nel *Muro della terra*:

Il bambino che vinta
infine la vergogna nera
di credere, e in preghiera
per un'ora poi lascia
il suo mazzetto di fiori a
Santa Rita da Cascia,
come potrà, mio Dio,
come potrà poi senza
odio perdonarti il furto
della tua inesistenza?⁵⁴

I personaggi meno ingenui sono consapevoli dell'inesistenza di Dio ed esprimono soltanto preghiere paradossali, come avviene in *Preghiera d'esortazione o d'incoraggiamento*:

Dio di volontà,
Dio onnipotente, cerca
(sfòrzati!), a furia d'insistere
– almeno – di esistere.⁵⁵

La preghiera di questi personaggi è molto diversa da quella che, secondo Kierkegaard, permette al vero cristiano di rimanere saldo nella fede, senza rischiare di nutrire dubbi sull'esistenza della figura storica di Cristo. Scrive il filosofo nel *Diario*:

Credi prima che Cristo è Dio; poi invocalo, pregalo e tutto il resto verrà da sé. Quando nel tuo intimo l'esistenza di Cristo (Uomo-Dio) è per te infinitamente più certa di qualsiasi fatto storico, ti sarà facile venire a capo di qualsiasi particolare della Sua esistenza storica: se le

⁵⁴ ID., *L'opera in versi*, cit., p. 321.

⁵⁵ Ivi, p. 365.

nozze furono fatte a Cana o in qualche altro luogo, se i discepoli erano due oppure soltanto uno.⁵⁶

In questa riflessione, l'esistenza di Dio non viene nemmeno discussa; semmai, è l'esistenza della figura storica di Cristo a poter destare delle difficoltà in chi crede. Ciò che importa per il nostro discorso è la funzione validante della preghiera, ossia la costruzione di certezze che si produce nell'atto dell'invocazione e che prescinde dalla conoscenza e dalla cultura del fedele. Spesso nel *Diario* il filosofo riflette sul fatto che il senso religioso non possa nascere nell'individuo grazie a un percorso di miglioramento intellettuale, ma soltanto al termine della sua lotta interiore contro la parte di sé che gli impedisce di aderire allo scandalo della rivelazione divina. Nelle poesie di Caproni che abbiamo letto, assistiamo a una radicalizzazione di questa dinamica: nell'individuo alberga la certezza che l'esistenza di Dio sia razionalmente inammissibile, eppure questa consapevolezza non può soffocare la parte emotiva dell'io lirico, che, dall'abisso della propria disperazione, attraverso la preghiera cerca di stabilire un rapporto con un'entità di cui si afferma l'inesistenza. Come afferma Dei, in questi testi, «attraverso il riconoscimento del vuoto, del deserto, si pronuncia una sfida di resistenza, si approda ad una inaspettata positività»⁵⁷. La studiosa cita poi lo stesso Caproni, che in un'intervista a Jolanda Insana disse: «la mia poesia ha sempre indicato certezza: stoica certezza. Pochi hanno saputo leggerla in questa direzione. Afferma per negazioni».⁵⁸ L'atteggiamento stoico a cui il poeta fa riferimento consiste nella volontà di non rassegnarsi all'insensatezza della vita, accettando i limiti che sono stati posti alla ragione umana.

A causa della sua tendenza ad affermare attraverso le negazioni, Caproni è stato assimilato agli sviluppi novecenteschi della teologia negativa⁵⁹. Un libro che potenzialmente potrebbe descrivere la dinamica paradossale presente nell'ultimo Caproni è *La morte di Dio e la teologia radicale* (1966) di Thomas Altizer e William Hamilton. Prima di entrare nel merito del confronto, occorre sottolineare che questa lettura è stata scoraggiata da Agamben, che nell'introduzione a *Res Amissa* invitava a concentrarsi semmai sulla tradizione

⁵⁶ S. KIERKEGAARD, *Diario*, cit., 1355.

⁵⁷ A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 173.

⁵⁸ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 95.

⁵⁹ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni* ("Il seme del piangere", "Il congedo", "Il muro della terra"), in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di GIORGIO DEVOTO e STEFANO VERDINO, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 131-146.

dell'ateologia poetica inaugurata da Hölderlin.⁶⁰ Inoltre, lo stesso Caproni ha ridimensionato il ruolo della teologia negativa nella sua elaborazione poetica:

Ma qui hanno esagerato, non sono né un teologo, né un filosofo, parlano di teologia negativa... Sì, qualcosa di Altizer l'avevo letta, ma la teologia negativa è un'altra cosa; la presenza di Cristo, per esempio, è fortissima nella teologia negativa. Mentre nella mia poesia Cristo appare una volta sola. È molto discutibile. Il mio è un Dio continuamente messo in dubbio, cercato continuamente, continuamente messo in dubbio.⁶¹

Chiaramente Caproni, come molti altri scrittori, nelle dichiarazioni è interessato a rimarcare l'originalità della propria poesia, sminuendo in generale gli apporti esterni. Tuttavia, forse è anche vero che, limitandosi al confronto con i pensatori contemporanei – «i nomi più di moda»,⁶² a detta di Caproni – si rischia di perdere di vista il contributo di pensatori apparentemente più lontani dalla sensibilità novecentesca, come Sant'Agostino e lo stesso Kierkegaard.

Per verificare quest'ipotesi, si possono sondare i temi dell'inquietudine spirituale e della fede come vertigine. La possibilità di una fede paradossale, per non arrendersi al nulla, è un'idea influenzata, oltre che da Pascal – come ha fatto vedere Irene Teodori –,⁶³ da Kierkegaard stesso. Uno dei temi più cari al pensatore danese era infatti l'irrazionalità e l'inintelligibilità della fede, o comunque la subordinazione della ragione alla fede. Nel *Diario*, si trovano molte riflessioni in merito. Nel frammento 2151, ad esempio, si legge:

Speculazione – Fede

La speculazione può esporre i problemi della Fede, può conoscere che ogni singolo problema è per la Fede – segnato e composto in modo ch'è per la Fede – e poi prospettare la decisione:

«Vuoi tu ora credere, sì o no?». [...]

La speculazione è il veggente, però soltanto nel senso ch'essa dice: «La cosa sta qui», per il resto è cieca. Dopo viene la Fede che crede; essa è il veggente (riguardo all'oggetto della Fede).⁶⁴

⁶⁰ GIORGIO AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in GIORGIO CAPRONI, *Res Amissa*, a cura di GIORGIO AGAMBEN, Milano, Garzanti 1991, pp. 7-26, p. 11.

⁶¹ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., pp. 264-265.

⁶² Ivi, p. 173.

⁶³ IRENE TEODORI, *Caproni e Pascal: una scommessa impossibile*, cit., pp. 117-131.

⁶⁴ S. KIERKEGAARD, *Diario*, cit., 2151.

Questa linea di ragionamento ha nel *Diario* anche degli esiti estremi, in cui si giunge effettivamente a equiparare la fede all'assurdo:

La Fede è precisamente «il punto fuori del mondo», il quale perciò muove anche tutto il mondo.

È facile vedere che ciò che emerge, attraverso la negazione di tutti i punti nel mondo, è il «punto fuori del mondo».

[...]

Prendi l'assurdo: il negare ogni comprensione, è una cosa che spinge fuori del mondo, nelle braccia dell'assurdo – e qui c'è la Fede.⁶⁵

Dunque, nel cammino di ricerca della fede viene inclusa l'esplorazione di tutte le possibilità che la ragione offre all'individuo, compresa quella di cadere in contraddizione. Se ci si pensa, alcuni approdi poetici di Caproni non sono lontani dalla traiettoria tracciata da Kierkegaard. Leggiamo, ad esempio, *Pensiero pio*, inclusa nel *Muro della terra*: «Sta forse nel suo non essere | l'immensità di Dio?».⁶⁶ Surdich vede in questa poesia l'espressione della religiosità «in negativo» di Caproni, in conflitto con un non-essere che è predicato come essere.⁶⁷ È probabile che questa postura sia mediata anche dal pensiero di Altizer e Hamilton, che nella *Morte di Dio* scrivono:

Gli opposti coincidono dialetticamente, e la negazione radicale si è trasformata in radicale affermazione; ma se la tensione negativa è una negazione di Dio, la tensione positiva deve essere, in ultima analisi, un'affermazione di Dio [...]

Un'immagine veramente dialettica di Dio (o del Regno di Dio) apparirà solo dopo la più radicale negazione, così come una forma genuinamente escatologica della fede potrà rinascere, oggi, solo sulla tomba del Dio che è il simbolo della trascendenza dell'essere.⁶⁸

Sebbene ci siano delle evidenti somiglianze, credo che la tendenza di fondo della poesia di Caproni non sia pienamente assimilabile a quest'impostazione. La teologia negativa, attraverso la radicalità del suo pensiero, raggiunge delle certezze. La sua negazione afferma e in qualche modo può pacificare, seppur attraverso il paradosso. Dall'altro lato, invece, Kierkegaard può offrire

⁶⁵ Ivi, 2192.

⁶⁶ G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 368.

⁶⁷ LUIGI SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di ANTONIO TABUCCHI, Genova, Costa & Nolan 1990, p. 96.

⁶⁸ THOMAS J. J. ALTIZER E WILLIAM HAMILTON, *La teologia radicale e la morte di Dio*, Milano, Feltrinelli 1969, p. 118.

altri motivi di interesse Caproni, perché nel suo pensiero è più forte il senso dell'enigma. Nel frammento 2110, il filosofo scrive:

L'assurdo, il paradosso, è costruito in modo che la ragione non può da sola risolverlo e mostrare che non ha senso. No, esso è un segno, un enigma, un enigma di sintesi, di cui la ragione deve dire: è irriducibile, incomprendibile, ma non per ciò un nonsenso.

[...]

La Fede è il competente riguardo al paradosso. Essa crede il paradosso e ora [...] «la ragione può bensì essere determinata ad onorare la Fede», approfondendosi la ragione nelle categorie negative del paradosso.

È un errore fondamentale credere che non vi siano concetti negativi. I principi più alti di ogni pensare, ovvero le prove di essi, sono negative. La ragione umana ha dei confini; è lì che stanno i concetti negativi.⁶⁹

Nel frammento 2224 è scritto che «l'oggetto della Fede è l'assurdo».⁷⁰ Il Cristianesimo, secondo Kierkegaard, capovolge tutti i concetti dell'uomo naturale e ne fa uscire il contrario. È questo che una retorica cristiana dovrebbe riuscire a esprimere. Kierkegaard non utilizza la categoria del paradosso per mera provocazione, ma al contrario, poiché lo considera «una determinazione ontologica che esprime il rapporto tra uno spirito esistente, conoscente, e la verità eterna».⁷¹ Per completare il quadro di riferimenti significativi per Caproni, non si deve dimenticare che Giuseppe Rensi, suo maestro di filosofia, predicava una filosofia dell'assurdo nel suo libro omonimo del 1937. Secondo lui «la capacità di reggere in un mondo d'assurdo»⁷², di fissare le cose nella loro nudità, era tutt'uno con l'elemento più profondo dello spirito religioso.

È evidente che in questa serie di riflessioni si possano trovare i prodromi di molte poesie caproniane costruite sulla figura antilogica del paradosso: figura retorica che Bice Mortara Garavelli inserisce nei metalogismi, ossia tra le figure che modificano o compromettono il valore logico della frase.⁷³ L'inquietudine teologica viene trasformata da Caproni in linguaggio poetico. Un esempio magistrale di questa tecnica è *Lo stravolto*:

«Piaccia o non piaccia!»

⁶⁹ S. KIERKEGAARD, *Diario*, cit., 2110.

⁷⁰ Ivi, 2224.

⁷¹ Ivi, 1076.

⁷² GIUSEPPE RENSI, *La filosofia dell'assurdo*, Milano, Corbaccio 1937, pp. 267-268.

⁷³ BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani 2018, p. 309.

disse. «Ma se Dio fa tanto,»
 disse, «di non esistere, io,
 quant'è vero Iddio, a Dio
 io Gli spacco la Faccia».74

In questa poesia la contraddizione addirittura viene raddoppiata. Inoltre, si aggiunge l'idea del confronto muscolare tra l'individuo e Dio, che rimanda all'atteggiamento agonistico di Caproni-poeta. Il motivo del paradosso dell'inesistenza di Dio diventa infatti un modulo musicale sottoposto a molteplici variazioni nelle poesie dell'ultimo Caproni. A dominare questi testi è il rifiuto della stasi, a favore del continuo dinamismo della sfida a Dio. Quella del movimento continuo è, d'altronde, un'idea a cui il poeta dichiara esplicitamente di tenere: «La vita? Ma la vita è azione, è stare sempre sul filo. È la caccia, non importa se a spettri».75 Nella poesia di Caproni l'enigma teologico non viene mai risolto, ma la sua formulazione è un modo per non arrendersi al nulla. Inoltre, può essere vista come uno strenuo tentativo sondare la consistenza del proprio io. La conferma che questo sospetto sia fondato deriva dalla poesia che segue *Lo stravolto* nella raccolta *Il muro della terra: Testo della confessione*, in cui l'io lirico cerca un individuo nella sua casa:

«Non c'era. Avevo ragione.
 Così, venne lui in persona ad
 aprirmi. Il viso
 gli tremava. Un viso,
 mio Dio. E forse
 (forse) è solo per quel viso
 (forse) che l'ho ucciso.

«D'altro non ho da dir niente.
 Non era stato prudente,
 quel giorno. Si fosse trovato in
 casa, non mi avrebbe aperto.
 O forse mi avrebbe spinto giù
 per le scale.
 Mi avrebbe salvato,
 comunque. Non mi avrebbe
 (io non lo avrei) accoltellato.»76

74 G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 326.

75 STEFANO GIOVANARDI, *Credo in un Dio serpente*, in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni. Le interviste*, a cura di LORENZO GRECO, Livorno, Debate 2012, p. 44.

76 G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 327

Leggendo *Lo stravolto* prima di *Testo della confessione*, il lettore è portato a pensare che la persona ricercata sia Dio, a cui l'io lirico dello *Stravolto* aveva detto di voler spaccare la faccia. La caccia all'entità divina rimane non conclusa, deflagrando in una catena di paradossi logici. Nel finale emerge la reversibilità tra Dio e io. Dunque, la vera caccia dell'io è rivolta a una parte di sé, alla quale esso non corrisponde mai.

6 CAPRONI E KIERKEGAARD: UNA RIELABORAZIONE PARADOSSALE

La lettura di Kierkegaard è fondamentale per Giorgio Caproni, come emerge chiaramente da moltissime dichiarazioni esplicite del poeta. Nella già citata intervista a cura di Antonio Soggi, ad esempio, Caproni disse: «sono un kierkegaardiano e credo nella persona».⁷⁷ Alle opere del pensatore danese Caproni sembra legato da un rapporto innanzitutto affettivo, che si sostanzia però nell'influenza sui temi trattati in poesia a partire dagli anni Sessanta. Come preannunciato nell'introduzione, Caproni attua tendenzialmente una rielaborazione paradossale dei capisaldi del pensiero di Kierkegaard. Da un lato, il poeta mostra la crisi di alcune certezze espresse da Kierkegaard sulla disperazione e sulla condizione del Singolo. Questi concetti sono rimodulati in maniera libera e originale, soprattutto perché, a differenza di Kierkegaard, Caproni non può contare sulla certezza dell'esistenza di Dio. Diversamente stanno le cose in riferimento all'idea dell'irrazionalità scandalosa della fede, e della necessità di credere nel paradosso. In questo caso, la poesia di Caproni si rivela sorprendentemente vicina ai pensieri del *Diario* di Kierkegaard. Il poeta novecentesco trae beneficio dalle indicazioni sul cammino del paradosso mostrato dal suo maestro, che si relazionava in modo turbolento con la cultura (e la società) del suo secolo. I metalogismi più radicali di Caproni risentono anche dell'apporto della teologia negativa contemporanea, pur con le differenze che ho individuato.

A partire dal *Congedo*, Caproni trova il coraggio di inscenare in poesia la serenità e l'ironia derivanti dalla decostruzione di ogni certezza sulla vita terrena e sulla trascendenza. Piuttosto che coprire i temi più scomodi attraverso la reticenza, il poeta inizia a fronteggiarli apertamente. Il pensiero di Kierkegaard indica la strada verso una fede personale costruita sul paradosso e sull'irrazionalità del sacrificio dell'individuo isolato. Il viaggio perenne verso i luoghi di soglia metafisica comporta l'allontanamento dal consesso umano. In ciò sta la sua dimensione liberatoria, dettata dalla scoperta che, da tali distanze siderali, persino i drammi umani più gravosi sembrano trascurabili. Paradossalmente, però, la condizione descritta da Caproni comporta rischi

⁷⁷ G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 247.

maggiori rispetto a quella che troviamo in Kierkegaard, poiché l'isolamento esistenziale non viene riscattato dalla garanzia dell'esistenza di Dio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Disappropriata maniera*, in GIORGIO CAPRONI, *Res Amissa*, a cura di GIORGIO AGAMBEN, Milano, Garzanti 1991, pp. 7-26.
- ALTIZER, THOMAS J. J. e WILLIAM HAMILTON, *La teologia radicale la morte di Dio*, Milano, Feltrinelli 1969.
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni* ("Il seme del piangere", "Il congedo", "Il muro della terra"), in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di GIORGIO DEVOTO e STEFANO VERDINO, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982.
- CANTONI, REMO, *Introduzione*, in SØREN KIERKEGAARD, *Aut Aut. Estetica ed etica nella formazione della personalità*, traduzione di K. M. GULDBRANDSEN e REMO CANTONI, introduzione di REMO CANTONI, Milano, Mondadori 2012.
- CAPRONI, GIORGIO, *Frammenti di un diario (1948-1949)*, a cura di FEDERICO NICOLAO, Genova, San Marco dei Giustiniani 1995.
- ID., *L'opera in versi*, a cura di LUCA ZULIANI, introduzione di PIER VINCENZO MENGALDO, cronologia e bibliografia a cura di ADELE DEI, Milano, Mondadori 1998.
- ID., *Racconti scritti per forza*, a cura di ADELE DEI, con la collaborazione di MICHELA BALDINI, Milano, Garzanti 2008.
- ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di MELISSA ROTA, introduzione di ANNA DOLFI, Firenze, Firenze University Press 2014.
- DEI, ADELE, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia 1992.
- EAD., *Cronologia*, in GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, a cura di LUCA ZULIANI, introduzione di PIER VINCENZO MENGALDO, cronologia e bibliografia a cura di ADELE DEI, Milano, Mondadori 1998.
- DONZELLI, ELISA, *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia, Marsilio 2016.
- FABRO, CORNELIO, *Introduzione*, in SØREN KIERKEGAARD, *Diario*, 2 voll., vol., a cura di CORNELIO FABRO, Brescia, Morcelliana Editrice 1962.
- FRABOTTA, BIANCAMARIA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina edizioni 1993.
- GIOVANARDI, STEFANO, *Credo in un Dio serpente*, in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni. Le interviste*, a cura di LORENZO GRECO, Livorno, Debate 2012, pp. 42-44.
- KIERKEGAARD, SØREN, *Diario*, a cura di CORNELIO FABRO, Brescia, Morcelliana Editrice 1962-1963.

- ID., *Aut Aut. Estetica ed etica nella formazione della personalità*, traduzione di KRISTEN MONTANARI GULDBRANDSEN e REMO CANTONI, introduzione di REMO CANTONI, Milano, Mondadori 2012.
- MONTALE, EUGENIO, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di ROSANNA BETTARINI e GIANFRANCO CONTINI, Torino, Einaudi 1980.
- MONTANI, ALESSANDRO, *Caproni, le bugie, Pascal*, in «The Italianist», 18, 1 (1998), pp. 155-169.
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manuale di retorica* (2015), con un'introduzione di STEFANO BARTEZZAGHI, Milano, Bompiani 2018.
- RENSI, GIUSEPPE, *La filosofia dell'assurdo*, Milano, Corbaccio 1937.
- SANTERO, DANIELE, *Una sacra ironia: liturgie «senza Dio» di Giorgio Caproni*, in «Levia Gravia», VII (2005), pp. 151-168.
- SURDICH, LUIGI, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di ANTONIO TABUCCHI, Genova, Costa & Nolan 1990.
- TEODORI, IRENE, *Caproni e Pascal: una scommessa impossibile*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CXV, 1 (2011), pp. 117-131.
- TESTA, ENRICO, *Personaggi caproniani*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di GIORGIO DEVOTO e STEFANO VERDINO, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani 1997, pp. 161-171.



PAROLE CHIAVE

Caproni; Kierkegaard; Singolo; paradosso



NOTIZIE DELL'AUTORE

Alessandro De Laurentiis è dottorando in «Studi italianistici» presso l'Università di Pisa. Il suo progetto di ricerca è incentrato sulla narrazione dell'interiorità del personaggio e sul recupero del tragico nelle novelle di Tozzi e Pirandello.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSANDRO DE LAURENTIIS, «Sono un kierkegaardiano e credo nella persona». *Il pensiero di Kierkegaard nella poesia di Caproni*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



IL VOCIANO D'AMERICA LE PROSE AUTOBIOGRAFICHE DI EMANUEL CARNEVALI

RICCARDO INNOCENTI – *Università per Stranieri di Perugia*

Questo contributo propone un'ipotesi interpretativa dell'opera autobiografica in prosa di Emanuel Carnevali che tenga conto dell'influenza esercitata dall'opera di alcuni autori di area vociana e in particolare da *Cento pagine di poesia* di G. Papini. Nato in Italia ma emigrato a New York nel 1914, Carnevali scrisse esclusivamente in lingua inglese. Ricostruendo la sua attività di traduttore e divulgatore di scrittori pubblicati sulla «Voce» e su «Lacerba», prendendo successivamente in esame le serie di prose *Cento pagine di poesia* e *Tales of a Hurried Man*, descriveremo le modalità con cui egli sintetizzò e criticò i modelli vociani per sviluppare una poetica originale capace di dar voce al suo vissuto traumatico di migrante, proiettando così la propria scrittura nella piena maturità.

This essay proposes an interpretive hypothesis about Emanuel Carnevali's autobiographic prose works by examining the influence exerted on these writings by the texts of some contributors for «La Voce» and «Lacerba», and especially by G. Papini's *Cento pagine di poesia*. Born in Italy and emigrated to New York in 1914, E. Carnevali wrote exclusively in English. By reconstructing his activity as a translator and populariser of the works published in «La Voce» and «Lacerba», subsequently examining the series of prose poems *Cento pagine di poesia* and *Tales of a Hurried Man*, we will describe the ways in which Carnevali developed an original poetics capable of expressing his traumatic experience as a migrant. By synthesizing and criticizing his models he reached his artistic maturity.

I CARNEVALI E I VOCIANI

Emanuel Carnevali, all'anagrafe Emanuele Carnevali, emigrò dall'Italia nel 1914, stabilendosi a New York. Nonostante i vantaggi che la sua istruzione gli avrebbe garantito, permettendogli di accedere a un'occupazione impiegatizia, Carnevali rifiutò di stabilirsi fra gli italiani della Little Italy newyorkese, preferendo vivere di espedienti.¹ Nel 1918 pubblicò alcune delle sue prime poesie su «Poetry: a Magazine of Verse»,² una delle più importanti riviste di poesia del mondo anglofono, e strinse amicizia con alcuni dei poeti e scrittori più rilevanti del novecento statunitense: W. Frank, C. Sandburg, W. C. Williams, L. Ridge, W. Stevens e M. Moore. Poeta in lingua inglese, Carnevali aveva reciso fin dal momento della propria emigrazione ogni legame con la cultura patria e, quando iniziò a scrivere versi, abbracciò il modello letterario di W. Whitman e A. Rimbaud.³ Nel luglio del 1918, occupando un posto di rilievo nel campo letterario newyorkese in quanto poeta esordiente, Carnevali fu

¹ Per la corrispondenza edita, la cronologia della vita e delle opere di E. Carnevali cfr. GABRIEL CACHO MILLET, *Cronologia della vita e delle opere di Emanuel Carnevali*, in EMANUEL CARNEVALI, *Racconti di un uomo che ha fretta e altri scritti*, Roma, Fazi, 2005, pp. 168-194. Ulteriori dettagli circa la biografia dell'autore sono reperibili grazie alla corrispondenza conservata presso il Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Storico di Bazzano (BO), che consiste esclusivamente delle lettere inviate da Carnevali ai destinatari. Secondo una testimonianza raccolta da G.C. Millet le lettere ricevute da Carnevali furono distrutte dopo la morte del poeta, nel 1942. Cfr G. C. MILLET, *Un uomo che ha fretta*, in E. CARNEVALI, *Racconti di un uomo che ha fretta e altri scritti*, cit., pp. VII-XXXIII: XI.

² ID., *The Splendid Commonplace*, «Poetry: a Magazine of Verse», XI, 6 (Marzo 1918), pp. 298-303.

³ ID., *Arthur Rimbaud*, in «Others», V, 4 (marzo 1919), pp. 20-24.

assunto da J. Spingarn, accademico e comparatista statunitense, per il quale tradusse il *Breviario di estetica* di B. Croce.⁴ Oltre a permettergli una breve pausa dalle occupazioni che gli garantivano a stento la sussistenza, questa prima esperienza di traduzione dall'italiano ebbe il merito di riaccendere la sua curiosità per la cultura italiana, superando la volontà di negare la madre patria,⁵ istanza che aveva motivato il rifiuto nei confronti di D'Annunzio e Pascoli⁶ e quello di integrarsi nella Little Italy newyorkese. Dal momento della propria emigrazione, dovuta alla reazione violenta del padre Tullio alla notizia che il figlio era stato allontanato dal Collegio Nazionale Marco Foscarini a causa della sua relazione con un compagno,⁷ Carnevali aveva evitato ogni contatto con i suoi connazionali. La traduzione di *Breviario d'estetica*, di cui è rimasta traccia soltanto in alcuni appunti presi su un taccuino,⁸ e le lettere inviate a Croce da Carnevali, di cui purtroppo non possediamo le risposte, rappresentano quindi un ricongiungimento simbolico con la madrepatria e il tentativo di reinstaurare un dialogo con essa. Carnevali infatti chiese al filosofo di essere messo in contatto con G. Papini, A. Soffici, S. Slataper e A. Palazzeschi,⁹ di cui aveva letto le opere pubblicate sui numeri della «Voce» conservati nella Public Library di New York. Oltre ai numeri della rivista, Carnevali aveva potuto trovare nella stessa biblioteca anche *Parole e sangue*, *L'altra metà*, *24 cervelli*, di G. Papini, *La paga del sabato* e *Kobilek* di A. Soffici.¹⁰ Durante il primo conflitto mondiale, probabilmente dopo aver contattato Croce, Carnevali scrisse a Papini inaugurando uno scambio che continuò fino al febbraio del 1920.¹¹ A quest'altezza Carnevali aveva già pubblicato su «Poetry» l'articolo *Five years of italian poetry (1910-1915)*,¹² che introduceva al

⁴ ID., *Lettere a Benedetto Croce (1918-1919)*, in ID., *Voglio disturbare l'America: lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini ed altro*, a cura di G. C. MILLET, Firenze-Milano, La casa Usher, 1981, pp. 60-64, p. 61.

⁵ PAOLO VALESIO, *I fuochi della tribù*, in PETER CARRAVETTA E PAOLO VALESIO (a cura di), *Poesagio. Poeti italiani d'America*, Treviso, Pagvs Edizioni, 1993, pp. 255-290.

⁶ HARRIET MONROE, *Notes* in «Poetry», II, 6 (Marzo 1918), p. 343.

⁷ MARIO GELORMINI, *Recostructions of Emanuel Carnevali's The First God*, tesi di laurea, Università degli studi di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere, a.a. 1992-1993, p. 117.

⁸ Taccuino di E. Carnevali conservato nella sezione Mitchell Dawson Papers (Box 22, Folder 705) della Newberry Library di Chicago.

⁹ E. CARNEVALI, *Lettere a Giovanni Papini (1919-1920)*, in ID., *Voglio disturbare l'America*, cit., pp. 65-106, p. 65. In merito a questa corrispondenza ha scritto anche E. LANDI, «*Ho piantato un amore per lei, nel mio cuore*». Emanuel Carnevali scrive a Giovanni Papini, «Gradiva», n. 62 (2022), pp. 77-96. Benché l'edizione curata da Millet contenga un'accurata descrizione filologica degli originali conservati presso l'Archivio Giovanni Papini della Fondazione Primo Conti, due lettere sono state omesse dal curatore, probabilmente a causa degli insulti che Carnevali rivolge a Papini. La prima lettera inedita è datata 10 aprile 1919 e sarebbe successiva alla lettera III pubblicata da Millet (pp. 67-68). La seconda, datata dicembre 1919, seguirebbe la lettera XIV (pp. 98-102). Alcuni passi di queste lettere sono stati citati dal curatore in G. C. MILLET, *Un uomo che ha fretta*, cit., pubblicato successivamente.

¹⁰ Lettera inedita di E. Carnevali a G. Papini datata 10/04/1919, Archivio Papini della Fondazione Primo Conti di Fiesole (Fi).

¹¹ E. CARNEVALI, *Lettere a Giovanni Papini (1919-1920)*, cit., p. 67.

¹² E. CARNEVALI, *Five years of italian poetry (1910.1915)* in «Poetry, a Magazine of Verse», XIII, 4 (1919), pp. 209-219.

pubblico della rivista l'opera di Papini, Soffici, Rebora, Folgore e proponeva traduzioni di testi di Govoni, Di Giacomo, Jahier, Saba, Slataper e Palazzeschi pubblicati sulla «Voce» (prima e seconda) e «Lacerba». Per comprendere appieno il peso che la scoperta, traduzione e diffusione di questi poeti ebbe sul percorso artistico di Carnevali, dobbiamo tenere conto del fatto che nel periodo in cui pubblicò l'articolo in questione egli doveva consolidare la sua posizione nel campo letterario newyorkese difendendo e legittimando la propria poetica, secondo un progetto che prevedeva anche la creazione di una nuova rivista.¹³ Scrivendo un testo di critica militante, Carnevali cercò di porsi in continuità con i poeti che si erano affermati in quegli anni in Italia, sostenendo che le loro scelte stilistiche sarebbero state da preferirsi a quelle dei poeti «passatisti» e futuristi.¹⁴ La chiusura dell'articolo fa riferimento a Ezra Pound e alla sua poesia eccessivamente grandiloquente,¹⁵ accusa che Carnevali ripeterà nella recensione a un'opera di Pound, *Pavannes and divisions*,¹⁶ e in un testo di poco successivo incentrato sui poeti M. Bodenheim, A. Kreymsborg, L. Ridge, W. C. Williams.¹⁷ Carnevali opponeva alla poesia di quest'ultimi, frutto di poetiche fortemente incentrate su riflessioni di natura tecnica e stilistica, la semplicità dei poeti italiani e di Whitman, la cui lezione a suo parere non poteva essere ignorata dagli statunitensi.¹⁸ Carnevali era attratto in particolare dall'interesse espresso da Whitman per i soggetti più umili, per la verità che «risiede in tutte le cose»,¹⁹ anche nei più vieti luoghi comuni. In *Leaves of grass* la storia dell'umanità e l'epica americana in particolare sono descritte come una grande opera, un disegno universale composto dai singoli individui, in cui anche il particolare più insignificante ha un posto essenziale, essendo fondamentale per il funzionamento del tutto.²⁰ Questa poetica era stata per Carnevali una chiamata alle armi, l'incoraggiamento a partecipare alla modernità della metropoli, lasciarsi alle spalle la propria identità di migrante italiano e diventare un poeta statunitense.²¹ Dall'incontro con la letteratura italiana degli anni '10 la poetica di Carnevali si era arricchita permettendogli di sviluppare la riflessione nata dalla lettura di *Leaves of grass* e recepire non solo i testi degli autori italiani letti e tradotti, ma anche le teorie let-

¹³ ANDREA CIRIBUCO, *The Autobiography of a Language: Emanuel Carnevali's Italian/American Writing*, New York, SUNY Press, 2019, p. 113.

¹⁴ E. CARNEVALI, *Five years of italian poetry*, cit., p. 214.

¹⁵ Ivi, p. 219.

¹⁶ E. CARNEVALI, *Irritation*, in «Poetry», XV, 4 (gennaio 1920), pp. 211-221 *passim*.

¹⁷ ID., *Maxwell Bodenheim, Alfred Kreymsborg, Lola Ridge, William Carlos Williams*, in ID., *A Hurrried Man*, Paris, Contact Editions/Three Mountains Press, 1925, pp. 247-268. Questo articolo, scritto nell'estate del 1919 e offerto per la pubblicazione alla rivista «Poetry», fu pubblicato solo a sei anni di distanza.

¹⁸ ID., *The Youngest*, in «Youth: A Magazine of the Arts» 1, 1 (ottobre 1921), pp. 22-25, p. 25.

¹⁹ WHALT WHITMAN, *Foglie d'erba*, Roma, Newton Compton Editori, 2016, p. 86.

²⁰ ACHILLE VARZI, «All the Shadows/Whisper of the Sun»: Carnevali's Whitmanesque Simplicity in «Philosophy and Literature», 41, 2 (2017), pp. 359-374, p. 369.

²¹ G. C. MILLET, *Emanuel Carnevali, un discepolo de «La Voce» in esilio*, in E. CARNEVALI, *Voglio disturbare l'America*, cit., pp. 9-55, pp. 12-13.

terarie espresse negli articoli che avevano animato il dibattito sul rinnovamento della letteratura svoltosi sulla «Voce». Gli scrittori che intervennero su questo tema erano consapevoli di attraversare una crisi al «tempo stesso epistemologica, estetica e morale, che li porta a una scrittura di tipo sperimentale»²² frutto di poetiche diverse che tuttavia presentano numerosi punti di contatto:²³ il rifiuto dei modelli cristallizzati di D'Annunzio e Pascoli,²⁴ del romanzo in quanto genere votato alla narrazione della storia di un personaggio attraverso una serie di eventi chiave ordinati in una struttura chiaramente desumibile,²⁵ a favore della lirica, non come mimesi²⁶ ma espressione diretta e autentica dell'interiorità del poeta,²⁷ ibridata all'autobiografia.²⁸ Il peso che le scritture vociane hanno esercitato sulla poetica di Carnevali emerge con particolare rilievo confrontando quanto scritto da quest'ultimo in *Five years of italian poetry (1910-1915)* e negli altri due articoli riportati²⁹ con la dichiarazione di poetica di G. Papini, *Le speranze di un disperato*, apparsa sulla «Voce» il 15 giugno 1911. In questo articolo Papini lamentava la scarsa forza modellizzante dell'ultima produzione di D'Annunzio, Carducci, Pascoli e Gozzano, invitando ad abbandonare la descrizione «di cose esterne» all'uomo per addentrarsi nell'animo umano. Per Papini questa era la direzione da intraprendere per inaugurare una nuova arte «interna», opposta all'arte «esteriore», che in questo caso indicherebbe sia l'arte dedita all'indagine della realtà sociale, sia quella d'ispirazione dannunziana, che faceva della descrizione pittorica uno strumento di estasi estetica. Per Papini i giovani, liberandosi dell'arte «decorativa» della generazione «sommarrughiana», precedente a quella dell'autore, avrebbero potuto abbracciare il modello di Whitman, «legnaiolo soldato di Manhattan» nella cui scrittura si avverte «più sincerità, più vastità, più salinità, più cristallinità».³⁰ Anche in altre occasioni Papini aveva indicato ai giovani aspiranti poeti il modello di Whitman come esempio di poesia sincera, non artefatta e grandiloquente, e in un articolo, poi confluito nel volume 24 *cervelli*, aveva offerto una lettura tesa a valorizzare la componente dionisiaca di *Leaves of grass* accostandola a quella dello Zarathustra di Nie-

²² CLAUDIA CROCCO, *La poesia in prosa nel modernismo italiano*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 12 (2020), pp. 325-365, p. 329, doi <https://doi.org/10.15168/t3.voio20.376> (consultato il 28 marzo 2023).

²³ ANDREA CORTELLESA, *Il "momento" autobiografico: la tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei "vociani"*, in RINO CAPUTO e MATTEO MONACO (a cura di), *Scrivere la propria vita: l'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 191-244.

²⁴ ROMANO LUPERINI, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

²⁵ PIERO JAHIER, *La salute*, in «La Voce», IV, 30 (25 luglio 1912), p. 861; GIOVANNI BOINE, *Un ignoto*, in «La Voce», IV, 6 (8 febbraio 1912), pp. 750-752.

²⁶ A. CORTELLESA, *Il «momento» autobiografico*, cit., 192-197 *passim*.

²⁷ GIOVANNI PAPINI, *Le speranze di un disperato*, in «La Voce», III, 24 (15 giugno 1911), pp. 589-590; G. BOINE, *Frantumi, seguiti da Plausi e botte*, Firenze, Libreria della Voce, 1918, p. 138.

²⁸ ARDENGO SOFFICI, *Giornale di bordo*, in «Lacerba», 28 gennaio 1913; P. JAHIER, *La salute*, cit.

²⁹ E. CARNEVALI, *Five years of italian poetry (1910-1915)*, cit.; ID., *Irritation*, cit.; ID., *Maxwell Bodenheimer, Alfred Kreyborg, Lola Ridge, William Carlos Williams*, cit.

³⁰ G. PAPINI, *Le speranze di un disperato*, cit., pp. 589-590 *passim*.

tzsche e a quella di Dostoevskij.³¹ Con *Speranze di un disperato*, aggiungendo se stesso alla triade Whitman-Nietzsche-Dostoevskij, Papini aveva esposto la teoria estetica sulla quale si regge *Un uomo finito*,³² pubblicato a distanza di due anni dall'articolo. *Un uomo finito* sarebbe quindi il tentativo di superare l'arte «esteriore» grazie alla «cronaca, costantemente tesa all'assolutizzazione – alla "storia" – di uno stato d'animo, di un credo filosofico-cerebrale, di un paesaggio interiore».³³ Le motivazioni che spinsero Carnevali a scegliere Papini come interlocutore privilegiato furono la vocazione anti-pedagogica, espressa anche dalla volontà di proporre riferimenti per le nuove generazioni e porre se stesso fra i modelli, la fama negli Stati Uniti d'America in quanto filosofo pragmatista vicino a W. James,³⁴ e il ruolo di divulgatore della poesia di Whitman. Le lettere conservate all'archivio Papini della Fondazione Primo Conti testimoniano uno scambio che dal 1918 si protrasse fino al 1920, anche se la prima lettera a nostra disposizione risale al febbraio 1919. Di questa corrispondenza colpiscono l'attenzione che Carnevali dedicò alla lettura dei libri Papini, il tono del mittente che oscilla continuamente fra l'adulazione e l'insulto.³⁵ La disponibilità di Papini è dimostrata dall'invio di numerosi volumi pubblicati dalla Libreria della Voce,³⁶ fra i quali *Giorni di festa* e *Opera prima*, particolarmente apprezzati da Carnevali.³⁷ Dal 1919 Carnevali continuò la sua attività di divulgazione cercando di far conoscere l'opera di Papini attraverso un articolo che ne ripercorre la carriera di scrittore e la traduzione di due prose tratte da *Cento pagine di poesia: Congedo*, che pubblicò su «Others»,³⁸ e *Mezz'ora*, di cui ci rimane una versione dattiloscritta.³⁹ Questa attività dimostra una progressiva apertura all'influenza di Papini, la cui opera poetica e critica ebbe un ruolo centrale nello sviluppo della scrittura di Carnevali. Rispetto agli altri autori della cerchia vociana, quelli tradotti da Carnevali in *Five years of italian poetry (1910-1915)* e A. Soffici, il cui saggio *Arthur Rimbaud* pubblicato dai «Quaderni della Voce» intesse un evidente rapporto d'imitazione con l'articolo pubblicato da Carnevali sulla rivista «Others»,⁴⁰ Papini rappresentò per Carnevali più di un interlocutore, un

³¹ ID., *24 cervelli*, Milano, Lombardo, 1918, pp. 348-351.

³² ID., *Un uomo finito*, Firenze, Vallecchi, 1913.

³³ A. CORTELLESA, *Il "momento" autobiografico*, cit., pp. 218-221.

³⁴ MARINA CAMBRONI, *Giovanni Papini e Walt Whitman tra Pragmatismo, Nietzsche e Futurismo*, in «900 Transnazionale», 2, 1 (2018), pp. 26-41 doi https://doi.org/10.13133/2532-1994_2_3_2018 (consultato il 28/03/2023).

³⁵ Lettera inedita a Papini datata dicembre 1919, conservata nell'Archivio Papini presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole (FI).

³⁶ E. CARNEVALI, *Lettere a Giovanni Papini (1919-1920)*, cit., pp. 70, 98-99.

³⁷ G. PAPINI, *Giorni di festa (1916-1918)*, Firenze, Libreria della Voce, 1919; ID., *Opera prima. Venti poesie in rima e venti ragioni in prosa*, Firenze, Libreria della Voce, 1917, di cui si segnala la riedizione ID., *Opera prima*, a cura di RAUL BRUNI, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008.

³⁸ ID., *Leavetaking*, in «Others», V, 6 (luglio 1919), pp. 20 - 21.

³⁹ Dattiloscritto della traduzione della prosa di G. Papini *Mezz'ora*, conservato nella sezione Mitchell Dawson Papers (Box 22, Folder 703) della Newberry Library di Chicago.

⁴⁰ E. CARNEVALI *Arthur Rimbaud*, cit.

maestro. Le lettere testimoniano i goffi tentativi di creare un legame affettivo con Papini, destinati a tradursi in uno scontro e nell'interruzione dello scambio epistolare, come si evince da questi passaggi:

Ecco cosa le volevo dire – Che l'amo molto, molto, ed amo di raro, e quando amo bisogna che faccia un mucchio di storie.⁴¹

Io non sono né innamorato di lei, né voglio da lei appreciation, né chiedo che ella d'improvviso s'accorga che c'è un altro grand'uomo nel mondo, e nego di cadere sotto qualunque sua classificazione dei "giovani" in «Stroncature» IO SONO NATO A FIRENZE! [sic].⁴²

I tentativi non sembrerebbero dovuti esclusivamente all'interesse di Carnevali nell'eventuale legittimazione che Papini poteva offrirgli, ma alla volontà di riallacciare i rapporti con la madre patria e al bisogno di individuare una figura di riferimento, anche per quanto riguarda la dimensione affettiva. Confrontando la corrispondenza di Carnevali con Papini e quella intrattentata con altri amici scrittori di età maggiore, fra i quali W. Frank, W. C. Williams e C. Sandburg,⁴³ possiamo individuare numerosi momenti di tensione legati all'esternazione dell'affettività verso il mittente, tuttavia non si raggiungono gli stessi livelli di intensità e conflittualità riscontrabili nella corrispondenza con Papini. Questi elementi, unitamente alla suddetta vocazione anti-pedagogica di quest'ultimo, hanno contribuito a determinare la pervasività della sua influenza e di conseguenza la forza modellizzante della sua scrittura, paragonabile soltanto a quella di Rimbaud e di Whitman.

2. UN CATTIVO MAESTRO

In questo paragrafo individueremo gli elementi che dimostrano la forza modellizzante dell'opera di Papini nei confronti della scrittura di Carnevali, cercando di determinare le modalità in cui quest'ultimo elaborò l'influenza del maestro. Come vedremo nel corso di questo paragrafo, dal 1919 Carnevali cominciò a scrivere opere in prosa in risposta al Papini di *Cento pagine di poesia*, quindi nella forma di frammenti pubblicati in rivista e successivamente raccolti in volume. Per Carnevali questa raccolta di poesie in prosa sarebbe l'opera migliore di Papini, concordando con Prezzolini nel ritenere che con *Cento pagine di poesia* il poeta avesse superato i risultati ottenuti con *Un uomo finito*.⁴⁴ Paradossalmente, Carnevali fece i conti con l'autobiografia papiniana soltanto negli ultimi anni della sua breve vita, trovandosi costretto in un letto di ospedale da un'encefalite letargica, probabilmente derivata dalla sifilide, degenerata gradualmente dal 1920 fino a quando, nel 1922, dovette tornare in Italia a causa della precarietà della propria salute. A Bazzano, in provincia di Bologna, nei pochi momenti di lucidità che i farmaci gli conce-

⁴¹ ID., *Lettere a Giovanni Papini (1919-1920)*, cit., p. 82.

⁴² Ivi, p. 91.

⁴³ La corrispondenza inedita è consultabile presso il Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Storico di Bazzano (BO) nei seguenti fascicoli: W. Frank (10.4), W. C. Williams (10.21), C. Sandburg (10.17).

⁴⁴ ID., *Giovanni Papini*, in «The Modern Review», 1, 11 (1922), pp. 11-14; GIUSEPPE PREZZOLINI, *Discorso su Giovanni Papini*, Firenze, Libreria della Voce, 1915, p. 81.

devano, Carnevali iniziò a scrivere la propria biografia in prose che inviava agli amici e alle riviste, nella speranza di pubblicarle dietro compenso. La corrispondenza di Carnevali rivela il suo progetto di comporre con queste prose un «autobiographic novel»,⁴⁵ oppure stipulare un contratto per pubblicarle su rivista e trattenere i diritti d'autore necessari per racchiuderle successivamente in un unico volume.⁴⁶ Le lettere inviate agli amici scrittori W. C. Williams, E. Pound, al curatore S. Putnam e all'editore della rivista «Pagany», R. Johns, descrivono una situazione disperata, in cui Carnevali, viste le pessime condizioni di salute, sembra preoccupato principalmente di sbarcare il lunario accontentando le richieste dei possibili editori, allungando e accorciando i testi a piacere.⁴⁷ L'unico mezzo disponibile per leggere le prose in questione è consultare *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, libro nato dalla dedizione e dall'opera di editing di K. Boyle, alla quale Carnevali inviava i propri scritti nella speranza che lei riuscisse a trovare una sede editoriale.⁴⁸ Boyle ha interpolato i frammenti di Carnevali, di cui soltanto il primo capitolo fu pubblicato mentre lui era in vita, a lettere, poesie e scritti critici già pubblicati su rivista.⁴⁹ In *Immigrant Autobiographies* W. Boelhower sostiene che nello scrivere i testi confluiti in *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, l'autore abbia creato il proprio personaggio ispirandosi al «modern man» di Papini,⁵⁰ a sua volta ispirato alla filosofia di Ralph Waldo Emerson e al soggetto di *Leaves of grass* di Walt Whitman. *Un uomo finito*, infatti, è il racconto autobiografico di un «novello Faust» che tenta di ottenere un «aumento di potere sul mondo» diventando una figura adamitica, un dio-poeta in grado di rinominare la realtà e trasformare la vita quotidiana in una visione estetica, redimendola. Distorcendo Whitman, depurandolo dell'universalismo e dell'umanitarismo, Papini riservava soltanto all'individuo geniale l'invito a farsi simili a Dio, mentre il poeta di Manhattan lo aveva esteso a tutti gli umani.⁵¹ Le teorie filosofiche ed estetiche di Papini stravolgono la democrati-

⁴⁵ Lettera inedita di E. Carnevali a Riva Putnam conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Storico di Bazzano (BO), fascicolo 10.16.1; Lettera inedita di E. Carnevali a William Carlos Williams conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Comunale di Bazzano (BO), fascicolo 10.21.8.

⁴⁶ Lettera inedita di E. Carnevali a Richard Johns conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Storico di Bazzano (BO), fascicolo 10.7.1.

⁴⁷ Lettera inedita di E. Carnevali a William Carlos Williams conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Storico di Bazzano (BO), fascicolo 10.21.8.

⁴⁸ E. CARNEVALI, *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, New York, Horizon Press, 1967.

⁴⁹ Quest'opera è stata compilata e pubblicata dalla poetessa e editor K. Boyle dopo la morte di Carnevali operando interventi sui singoli testi e sul macrotesto, senza fornire un apparato critico in grado di rendere conto dell'operazione di curatela. Ad oggi i tentativi di ricostruire un testo filologicamente attendibile sono stati infruttuosi. David Stivender ha cercato di risalire all'originale rimuovendo alcune parti inserite a suo parere indebitamente da K. Boyle, componendo il testo pubblicato per la prima volta in Italia in E. CARNEVALI, *Il primo dio*, Milano, Adelphi, 1978. Oltre a rimuovere porzioni di testo provenienti da opere pubblicate da Carnevali prima della morte, D. Stivender ha rimosso anche parti inedite, fra le quali un passaggio di particolare rilievo in cui si fa riferimento ai rapporti omoerotici dell'autore, senza fornire un apparato critico che illustri e giustifichi le sue scelte. L'analisi filologica dell'*Autobiography of Emanuel Carnevali* è al centro del mio progetto di dottorato.

⁵⁰ WILLIAM BOELHOWER, *Immigrant Autobiography in The United States*, cit., p. 143.

⁵¹ M. CAMBONI, *Giovanni Papini e Walt Whitman tra Pragmatismo, Nietzsche e Futurismo*, cit., pp. 31-35 *passim*.

cità di Whitman trasformando il suo progetto socio-politico in una «rivoluzione spirituale», di senso opposto rispetto a quella materiale marxista, secondo la quale l'élite intellettuale borghese avrebbe dovuto dominare le masse tramite l'azione culturale e spirituale.⁵² Al contrario di Papini, che con l'*Uomo finito* aveva voluto scrivere la storia spirituale di uno spirito, nei testi confluiti nell'*Autobiography of Emanuel Carnevali* troviamo lo «stile di vita agonistico» di un migrante immerso in un ambiente ostile, e come tale quest'opera è ricca di azioni ed eventi.⁵³ Per quanto la storia di Carnevali sia anche la storia della sua vita interiore, essa non è la papiniana «solitaria ruminazione dell'io e del mondo rifatto attraverso l'io».⁵⁴ Parodiando *Un uomo finito*, o meglio rispondendo ad esso, Carnevali stravolse il testo di Papini sostituendo alla crisi borghese la propria, dovuta alla precarietà economica e sociale di proletario migrante. Andrea Ciribuco ha individuato i riferimenti metatestuali in cui Carnevali rispose ironicamente al personaggio Papini, parodiandone la sua postura e distorcendo il testo.⁵⁵ Le seguenti citazioni provengono da *Un uomo Finito*:

E mi gettai a capofitto in tutte le letture che mi suggerivano le mie pullulanti curiosità o i titoli de' libri che trovavo in altri libri visti nelle vetrine e sui barrocchini e intrapresi allora, senza esperienza, senza guida, e senza un qualsiasi disegno, ma con tutto il furore e l'impeto della passione, la vita dura e magnifica dell'onnisapiente.⁵⁶

[...] mi buttai sulle spalle un gran cencio rosso e cominciai a girar lungo i muri cantando una lunga nenia che a me pareva eroica e fremebonda e battendo solennemente sopra una cassa di legno col manico d'un coltello. Mi pareva, a quel modo, di andarmene in gran pompa al Campidoglio e che quel rumore fosse l'accompagnamento necessario, forse il mugghio della moltitudine plaudente. Così feci, una bigia mattina d'inverno, il mio buffo sposalizio colla gloria.⁵⁷

Alcune volte il mio stato d'animo somigliava a quello d'un Dio che senta una moltitudine dolorosa pregare ai suoi piedi invocando felicità e liberazione, morte e redenzione. E mi commovevo come non m'era accaduto mai leggendo Marco, Luca, Matteo e Giovanni e una volta piansi sopra una semplice e nuda vita di Mazzini.⁵⁸

⁵² MIMMO CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano: filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 88.

⁵³ LUIGI FONTANELLA, *Su oralità e scrittura poetica. Questioni teoriche, modalità espressive e il caso di Pascal D'Angelo*, in TERESA CANCRO et al. (a cura di), *Oralità e scrittura: i due volti delle parole Atti del Convegno Internazionale Università degli Studi di Padova, 11-12 gennaio 2018*, Padova University Press, 2019, p.19.

⁵⁴ G. PAPINI, *Un uomo finito*, cit., p. 6.

⁵⁵ A. CIRIBUCO, *The Autobiography of a Language*, cit., p. 129.

⁵⁶ Ivi, p. 16.

⁵⁷ Ivi, p. 33.

⁵⁸ Ivi, p. 152.

Alle quali corrispondono le risposte di Carnevali:

Here I would have starved to death if it hadn't been for the saloons where I stole food from the free lunch counter. I could not pay my rent. I began reading books, dived fearlessly into George Bernard Shaw.⁵⁹

At night I went to bed all wet, drenched, sick, tired, sick of being sick, a miserable boy lost in the filth and misery of a filthy job. I slept too little and too badly, and yet in the morning I was able to go bathing in the sea. This was my great marriage with misery, and the offspring of this match was hunger.⁶⁰

When I read a book and found it beautiful I experienced a sort of appetite for madness, and this appetite was roused in me by Dostoevsky's *Crime and Punishment*. (At one time, too, after reading a chapter of Papini, I wept tears of fire and brought myself to the point of writing him a desperate letter, telling him wildly of my admiration for him).⁶¹

Il «mi buttai a capofitto in tutte le letture» del primo passaggio citato da *Un uomo finito* diventa per Carnevali «dived fearlessly into George Bernard Shaw», lo «sposalizio con la gloria» è trasformato in un «great marriage with misery» e «una volta piansi sulla semplice e nuda vita di Mazzini» diventa «after reading a chapter of Papini, I wept tears of fire». Questi riferimenti, che non possono essere colti dal lettore statunitense che non conosca *Un uomo finito*, ci testimoniano la presenza, in negativo, della mitopoiesi autobiografica di Papini, decostruita e ridicolizzata.⁶² Se i testi che compongono *L'Autobiography of Emanuel Carnevali* sono stati scritti durante la parabola discendente della vita dell'autore e rappresentano il suo bilancio finale, i testi di *A Hurried Man* traghettarono Carnevali nella sua piena maturità, inaugurando un percorso di cui *The Autobiography of Emanuel Carnevali* attesta la fase conclusiva, ma non necessariamente più meritevole di attenzione. Durante tutto questo percorso l'opera di Papini e il modello vociano mantennero un'importanza centrale. Per quanto riguarda i temi e le forme della versificazione, gli esordi poetici di Carnevali furono composti sotto l'egida di W. Whitman e A. Rimbaud, la cui lettura avrebbe convinto Carnevali a cominciare a scrivere poesie e a farlo in lingua inglese.⁶³ Il suo primo testo in prosa, *The Day of Victory*,⁶⁴ risale al novembre 1918 ed è tratto da una lettera spedita alla redazione della rivista «Poetry» in occasione dei festeg-

⁵⁹ E. CARNEVALI, *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, cit., p. 92.

⁶⁰ Ivi, p. 95.

⁶¹ Ivi, p. 193.

⁶² Per quanto riguarda la dimensione autofinzionale di *Un uomo finito* e la sua forza modellizzante segnaliamo R. BRUNI, *Autobiografismo e finzione letteraria nell'Uomo finito di Papini*, in *Lo specchio senza fine. L'autorialità fra letteratura, cinema, teatro*, a cura di SILVIA CUCCHI et. al., Roma, Carocci, 2023, pp. 41-56.

⁶³ G. C. MILLET, *Un uomo che ha fretta*, cit., p. XIII.

⁶⁴ E. CARNEVALI, *The day of Victory*, in «Poetry: a Magazine of Verse», XIII, 3 (dicembre 1918), pp. 171 - 172.

giamenti per l'armistizio che pose fine alla prima guerra mondiale. Questa prosa si presenta come una riscrittura di Whitman, data la ripresa dei temi, l'ambientazione newyorkese, e, dal punto di vista stilistico, la ripetizione di lasse prosastiche interrotte da bervi versi dal tono declamatorio. *The Day of Victory* è un'attestazione dell'influenza ancora esercitata dal modello di Whitman sulla scrittura di Carnevali, al quale si sovrapporrà con il tempo quello dalla prosa di Papini. Nell'estate del 1919 Carnevali pubblicò altri tre testi in prosa: *Dancing as an art*, *A Sentimental Scheme* e *Boogey man*.⁶⁵ In quest'ultimo testo, come nell'inedita *Lean woman*,⁶⁶ l'ambientazione della camera ammobiliata, che ricorre anche nelle opere in versi scritte in quel periodo,⁶⁷ permette di mettere in scena un incontro con un personaggio migrante con cui il poeta inizialmente dialoga, prestandogli successivamente la propria voce. Questo «patetismo dialogico», che caratterizza la produzione in prosa successiva e in particolare i frammenti di *The Autobiography of Emanuel Carnevali*,⁶⁸ è un tratto tipico di molta della poesia in prosa dei vociani presi a modello.⁶⁹ Nello stesso numero della rivista «Others» in cui fu pubblicata *Boogey man* comparve anche la traduzione della prosa *Congedo*. In una lettera a Papini possiamo leggere quanto Carnevali fosse fiero del lavoro svolto sull'originale, essendo riuscito a ricostruire in lingua inglese l'effetto che l'autore aveva cercato di produrre in italiano.

[...] è meravigliosamente un corpo vivo fratello del corpo italiano. E suona come Debussy anche in inglese. È triste da morire. Eppoi io ne sono innamorato e questa è roba mia. Ora, non più sua.⁷⁰

Lo studio dei testi che Papini gli aveva inviato, e in particolare della raccolta di *Cento pagine di poesia* di cui *Congedo* fa parte, impresso una svolta nella produzione di Carnevali, i cui risultati possono essere valutati prendendo in considerazione la serie di prose scritte nel periodo in cui stava traducendo i testi di Papini. Pubblicate a partire dall'autunno del 1919, le prose di *Tales of a Hurried man* omaggiano l'opera di Papini fin dal titolo, traducibile con «racconti di un uomo che ha fretta», che riprende il titolo della sezione *Precipitazioni* di *Cento pagine di poesia*. Grazie all'analisi comparata di questa raccolta e della serie *Tales of a Hurried Man* potremo evidenziare le modalità con cui Carnevali rielaborò il modello di Papini.

3 CENTO PAGINE DI POESIA

⁶⁵ ID., *Dancing as an Art*, «The Little Review», VI, 2 (giugno 1919), pp. 26–28; ID., *A Sentimental Scheme*, «The Little Review», VI, 6 (agosto 2019), pp. 29–30; ID., *Bogey Man*, in «Others», 5, 6, pp. 22–23.

⁶⁶ Dattiloscritto della prosa inedita *Lean Woman* conservato nella sezione Mitchell Dawson Papers (Box 21, Folder 699) della Newberry Library di Chicago.

⁶⁷ E. CARNEVALI, *The Day of Summer*, in «Poetry: a Magazine of Verse», XIV (settembre 1919), 6, pp. 314–327. Cfr. ID., *The Splendid Commonplace*, op. cit.

⁶⁸ STEFANO COLANGELO, *Esercizi di autobiografia*, in «Quaderni della Rocca», 2008, pp. 83–89, p. 85.

⁶⁹ C. CROCCO, *La poesia in prosa nel modernismo italiano*, cit., p. 339.

⁷⁰ G. C. MILLET, *Un uomo che ha fretta*, cit., p. XVIII.

Composto da numerose poesie pubblicate sulla «Voce», «Lacerba» e «La Riviera Ligure»,⁷¹ *Cento pagine di poesia* è divisa nelle sezioni *Proprietà*, *Confidenze* e *Precipitazioni*. Come abbiamo asserito nel precedente paragrafo, secondo il parere concorde di Carnevali e Prezzolini l'ultima sezione di *Cento pagine di poesia* segnerebbe il momento più sperimentale della raccolta di Papini e il superamento di *Un uomo finito*.⁷² Rispetto a quest'ultima opera, *Cento pagine di poesia* presenta la struttura frammentaria che caratterizza molte delle scritture vociane,⁷³ e accorda al lirismo uno spazio maggiore, a scapito della narrazione. Briganti ha coniato la dicitura «patto autobiografico complessivo»⁷⁴ per descrivere le modalità con cui la fama degli scrittori vociani condizionava l'orizzonte di attesa dei lettori facendoli propendere per una lettura in chiave autobiografica delle opere vociane. Congruentemente a questo patto non scritto, benché Papini non si esprima sullo statuto dell'opera in oggetto, in *Cento pagine di poesia* l'io lirico coincide con l'autore del libro. Le poesie della prima sezione rappresentano scene di vita quotidiana ambientate nella campagna fiorentina, alle quali si susseguono considerazioni sulla vita del poeta, autoesiliatosi alla periferia della modernità. Firenze, infatti, è popolata da un'umanità derelitta la cui mediocrità costringe il poeta, simile per forza al fiume Arno, ad arginare la propria potenza.⁷⁵ La tenera familiarità dei personaggi che popolano la sezione *Proprietà*,⁷⁶ gli animali, le figlie e la moglie, fanno risaltare per contrasto la ferinità del poeta,⁷⁷ la cui comunione con la natura è espressione della misantropia che sfoga nella sezione successiva, *Confidenze*. Rispetto alle poesie di *Proprietà*, nelle quali ricorreva in misura maggiore alla narrazione, in *Confidenze* prevale la componente metariflessiva e riscontriamo anche la presenza di confessioni al limite della deprecazione di sé. In *Anche io son borghese* l'io lirico dà voce alla consapevolezza della propria mediocrità e al sofferto sentimento di complicità nei confronti dei bottegai da lui stesso deprecati. Il senso d'impotenza che deriva dalla coscienza della propria mediocrità è amplificato dall'impossibilità di tradurre la consapevolezza in azione, miscela da cui deriva il desiderio di regredire fino a diventare come i borghesi «che misurano a malizia la flanella e la

⁷¹ G. PAPINI, *Il fiume*, in «La Voce», IV, 39, 26 settembre 1912, pp. 897-898; ID., *I miei amici*, in «La Voce», V, 32, 7 agosto 1913, p. 1133; ID., *La mia strada*, in «La Voce», V, 43, 23 ottobre 1913, p. 1181; ID., *La mia donna*, in «La Riviera Ligure», XX, 4, 28 (aprile 1914), p. 271; ID., *Anch'io son borghese*, in «Lacerba», II, 8, 15 aprile 1914, pp. 113-115; ID., *Il mercataio*, in «La Riviera Ligure» XX, 4, 29 (maggio 1914), p. 290; ID., *L'indiano*, in «La Riviera Ligure» XX, 4, 29 (maggio 1914), p. 290; ID., *Mezz'ora*, in «Lacerba», II, 9, 1 maggio 1914, pp. 135-136; ID., *Congedo*, in «La Riviera Ligure» XX, 4, 33 (settembre 1914), pp. 326-327. ID., *La mia stella*, in «La Riviera Ligure», XX, 4, 36 (dicembre 1914), p. 354.

⁷² E. CARNEVALI, *Giovanni Papini*, in «The Modern Review», I, II (1922), pp. 11-14.

⁷³ Cfr C. CROCCO, *La poesia in prosa nel modernismo italiano*, cit.; PAOLO BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, in «Annali d'Italianistica», IV (1986), pp. 189-222; A. CORTELLESA, *Il "momento" autobiografico*, cit.; C. NUTINI, *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

⁷⁴ P. BRIGANTI, *La cerchia infuocata*, cit., p. 195; Cfr A. CORTELLESA, *Il "momento" autobiografico*, cit., pp. 191-192.

⁷⁵ G. PAPINI, *Cento pagine di poesia*, cit., p. 29.

⁷⁶ C. DI BIASE, *Giovanni Papini: L'anima intera*, cit., p. 357.

⁷⁷ *Ibid.*

vita».⁷⁸ Infine *L'indiano*,⁷⁹ profondamente razzista, ci ricorda quali punte di immoralismo sapesse raggiungere Papini, dando fondo a «una specie di nerezza intellettuale» che secondo Prezzolini gli garantiva il successo di pubblico.⁸⁰ Quest'ultimo ritenne che parte dei meriti di *Cento pagine di poesia* stessero nel progressivo abbandono della «nerezza» che si compie nella sezione *Precipitazioni*, un cambiamento che non avviene grazie a un'inversione di marcia ma per esacerbazione: la misantropia delle sezioni precedenti diventa tale da trasformare il testo in un organismo alieno, in cui le transizioni fra paragrafi prediligono la dimensione associativa a quella logica, facendo evaporare la narrazione, l'argomentazione e i riferimenti spazio-temporali. Prendiamo ad esempio la prosa *Mezz'ora*:

Se tutto fosse possibile anche tu, maestra di musica, (quarant'anni e cappello nero; cuor di raso sotto la camicia e due lire e cinquanta all'ora) — anche tu, ingegnere col bianco goletto all'ingù, lettore di ogni gazzetta al caffè San Marco, colla scarpa larga dei portatori di calli) — anche voi altri che aspettate l'avemaria della fine d'aprile per la cena di prosciutto cotto, insalata ed arancia, — e tutti quelli che servono nelle botteghe e tutti i bambini che non hanno svolto il componimento e non hanno sciolto il quesito — tutti (e quando dico tutti IO solo mi escludo) sarebbero in questa piazza-trapezio dove non si metton bandiere che per l'assassinio del re.⁸¹

In *Congedo*, invece, il poeta osserva le donne che passano sotto la sua finestra e dà voce al desiderio sessuale che prova nei loro confronti, alternando l'apostrofe all'amante, esempio del «patetismo dialogico» poi ripreso da Carnevali,⁸² alle associazioni mentali del soggetto. Alla descrizione segue l'espressione del desiderio: «Quanto sarete bagnate con questo caldo e con tanti desiderii! Mi par di sentire sotto la mano il pelo bagnato delle vostre ascelle e l'umidore che scende nel mezzo della fascetta».⁸³ Come preannunciato, Prezzolini considerava i testi di *Precipitazioni* come il massimo risultato di Papini per la libertà con cui ha trascritto le sue associazioni mentali. Questo risultato sarebbe stato ottenuto liberando la fantasia «senza curarsi più di sciogliere, uno ad uno, i nodi di immagini ed i pensieri in scorcio che lascia dietro di sé».⁸⁴ Lasciando sospesi i nessi fra le varie sequenze, Papini sarebbe riuscito a restituire quel «paesaggio interiore» che si era proposto di dipingere nell'articolo programmatico *Le speranze di un disperato*.⁸⁵ Prezzolini

⁷⁸ G. PAPINI, *Cento pagine di poesia*, cit., p. 67.

⁷⁹ Ivi, p. 71.

⁸⁰ Ivi, p. 76.

⁸¹ G. PAPINI, *Cento pagine di poesia*, cit., 95.

⁸² S. COLANGELO, *Esercizi di autobiografia*, cit., p. 85.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ G. PREZZOLINI, *Discorso su Giovanni Papini*, op. cit., p. 81.

⁸⁵ G. PAPINI, *Le speranze di un disperato*, cit.

avrebbe quindi apprezzato la mancanza di articolazione e argomentazione che in altre sezioni esplicita i temi tramite la riflessione metanarrativa. Confrontando i testi delle prime due sezioni possiamo constatare che in *Confidenze* avviene una transizione dalla contemplazione all'autoanalisi che annulla gli elementi narrativi di *Proprietà* a favore della componente argomentativa, che corrisponde alla presa di coscienza dell'io lirico nei confronti dei limiti propri e di quelli degli esseri umani osservati. Questa consapevolezza lo spinge a tentare di uscire dalla propria passività lasciandosi l'umanità alle spalle, precipitandosi da un dirupo e descrivendo ciò che vede mentre precipita. Il nome *Precipitazioni*, infatti, non evoca soltanto il desiderio di Papini di fuggire dalla realtà,⁸⁶ ma restituisce anche l'immagine di una corsa forsennata che non permette di vedere dove si mettono i piedi. Il risultato non risolve le contraddizioni ma le sublima nel vitalismo di una fuga a rotta di collo, prima di tutto da sé e dalla consapevolezza della propria impotenza. Questo esito era chiaro anche a Carnevali, per il quale Papini aveva dato sfogo alla «goffa violenza di un uomo, che non l'ha conciliata con la propria coscienza: una violenza insicura», riuscendo tuttavia a comporre la «patetica sinfonia» di «un uomo moderno, senza retorica».⁸⁷ D'accordo con Prezzolini per quanto riguarda gli eccessi verso i quali Papini era stato troppo indulgente, Carnevali lo riconosceva come modello, sulla cui traiettoria avrebbe insistito nel tentativo di superare il maestro.

Disperatamente capisco come è inutile dirle quanto nei suoi libri ho trovato - quanta gioia alle cose già mie, quanta paura alle cose non ancora mie e quanta tormentata speranza. Non è possibile dirlo che scrivendo, come lei, meglio di lei, più chiaramente, più fortemente, sfuggendo le mie clumsy strampalate timidità ed il mio sentimentalismo da bambino idiota.⁸⁸

Nella sua prefazione alla riedizione di *Cento pagine di poesia*, Raoul Bruni ha messo in rilievo come questa raccolta si sia imposta nel panorama italiano coevo come un paradigma della scrittura poetica in prosa in virtù della sua forza modellizzante.⁸⁹ Prima di confrontarsi con *Un uomo finito*, in un periodo di passaggio dalla scrittura in versi a quella in prosa, Carnevali tentò di superare quelli che riteneva i limiti del modello papiniano con la scrittura della serie di prose *Tales of a Hurried Man*, ricche di riferimenti intertestuali a *Cento pagine di poesia*.

4 UN UOMO CHE HA FRETTA

⁸⁶ R. BRUNI, *Papini e la poesia (1912-1918)*, in «Studi Novecenteschi», 36, 78 (2009), pp. 507-517, p. 512.

⁸⁷ G. PAPINI, *Cento pagine di poesia*, cit., p. 112.

⁸⁸ Lettera inedita a Papini datata dicembre 1919, conservata nell'Archivio Papini presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole (FI). Si tratta di un passaggio pubblicato in G. C. MILLET, *Un uomo che ha fretta*, cit., p. XIX.

⁸⁹ Cfr R. BRUNI, *Introduzione*, in G. PAPINI, *Cento pagine di poesia*, a cura di R. BRUNI, Quodlibet eBook, 2013. Riprendendo una considerazione formulata da SILVIO RAMAT in *Storia della poesia italiana del Novecento*, nella sua introduzione Bruni suggerisce la possibilità di leggere *Un uomo finito* come aggregazione di prose poetiche, elemento che rafforza il parallelismo fra le prose di Papini e quelle di Carnevali qui analizzate.

Le tre prose che compongono la serie *Tales of a Hurried Man* furono pubblicate dall'ottobre 1919 all'aprile 1920 sul periodico *The Little Review*,⁹⁰ rivista fra le più rilevanti nel panorama del modernismo statunitense.⁹¹ Un primo vistoso elemento di continuità fra queste prose e le scritture vociane è l'adesione al «patto autobiografico complessivo»⁹² cui abbiamo fatto riferimento introducendo l'opera di Papini. Nel prosimetro *Tale One*, non solo Carnevali dà per scontato l'orizzonte di attesa del proprio lettore, ma, facendo riferimento alla situazione di enunciazione, nomina «Emily» senza spiegare che si tratta della moglie. La prosa narra alcuni episodi della vita di Melania Piano, la zia di Carnevali, che lo accudì al posto della madre tossicodipendente. Dopo aver raccontato il degenerarsi della salute mentale della zia, la prosa entra in una dimensione onirica e procede per accostamento di immagini.

I know that things await the terrible screaming. The monster in the nights, the cavern whence the cool darkness sails towards our windows and our mouths, the purest line of the evening horizon on the lake-how many times have I gone near to them, knowing that they awaited, have gone near and stopped short, was afraid, or did not know how, to scream. The sheer pink flower before fantastic eyes in the morning, the sheer pink flower is a gleaming eye looking upon a horror of putrefied dreams. The sky when it is farthest from the earth, the purest sky, the sky that has flown high and high because the air was so clear, the sky feels the touch of the scream we so fearfully constrain-as the very white breasts of a woman hear the caress of the desperate lover. These things await our horrible screaming.⁹³

Attraverso la paratassi, accostando periodi secondo una logica personale, il poeta crea un'immagine contraddittoria e dal significato opaco. La progressione di associazioni rimanda alla prassi riconosciuta da Briganti come tipica delle scritture vociane, cioè la

successione – che potremmo definire “per richiamo tematico proliferante” - dei diversi “argomenti”, collocati in modo apparentemente casuale e caotico entro un medesimo quadro narrativo attraverso *intermittances* e deviazioni continue che permettono il passaggio da una “situazione” all'altra ed anche da un ricordo puntuale ad una dimensione iterativa, o viceversa.⁹⁴

⁹⁰ E. CARNEVALI, *Tales of a Hurried Man. Tale One*, in «The Little Review», VI, 6 (October 1919), pp. 16-23; ID., *Tales of a Hurried Man. Tale Two*, in «The Little Review», VI, 7 (November 1919), pp. 22-26; ID., *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)*, 1-6, in «The Little Review», VI, 10, (March 1920), pp. 28-37; ID., *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)*, 7-9, in «The Little Review», VI, 11 (April 1920), pp. 51-58.

⁹¹ ALAN C. GOLDING, *The Dial, The Little Review, and the Dialogics of Modernism*, «American Periodicals», XV, 1 (2005), pp. 42-55, p. 50; Cfr. NICHOLAS JOOST, *The dial, The little review and the new movement*, «Midcontinent American Studies Journal», VIII, 1 (1967), pp. 44-59.

⁹² P. BRIGANTI, *La cerchia infuocata*, cit., p. 195.

⁹³ E. CARNEVALI, *Tales of a Hurried Man. Tale One*, cit., p. 20.

⁹⁴ P. BRIGANTI, *La cerchia infuocata*, cit., p. 200.

Questa prassi memoriale, che sarà ampiamente documentabile nell'*Autobiography of Emanuel Carnevali*,⁹⁵ trova in questa serie di prose la sua prima applicazione. La sintassi a-logica costruisce un testo opaco, che non permette di comprendere i riferimenti dell'io lirico, chi sia il soggetto di «nostre finestre e le nostre bocche» e l'oggetto di «sapendo che loro aspettavano». La narrazione prosegue fino alla morte della zia per un tumore all'utero, evento che imprime una svolta al testo. L'io lirico si rivolge direttamente al lettore.

I'm in a hurry.

I wrote this about her: I am a writer and I write about persons and things:

[...]

What do you want from me? I do not try to explain, I do not care to understand. [...] But I, but I, I'm as light as a rubber ball. I'm a butterfly and no tragedy has shaken the light dust from my wings, no tragedy will. It is youth that accounts for that, but overmore, it is *my* youth, the youth that will last till I die. I'm on a journey beyond you and your things, you and your colors and words. On the mountains, over this city and that, I am the bird that has no nest, I am the happy stranger, I'm sailing under the sun. The sun is very kind to me, he could not be any kinder. The friends that are with me know that also.⁹⁶

In modo simile a quanto accadeva nel passaggio fra le prime due sezioni di *Cento pagine di poesia*, l'io lirico devia dalla narrazione all'argomentazione metariflessiva, in questo caso incentrata sulla scrittura che fa riferimento alla fretta del poeta, un «hurried man» che scrive di getto. Attraverso il racconto autobiografico Carnevali compie continue transizioni dalla narrazione, capace di evocare scenari onirici, all'argomentazione in cui la dimensione conativa è prevalente, ricercando di legittimare se stesso e il testo. L'io lirico rivendica il proprio diritto a prendere la parola e esprimersi narrando un aneddoto al quale non attribuisce alcun sovransenso. Il contrasto fra la tragicità della narrazione e la rivendicata leggerezza del poeta, espressa attraverso la metafora della farfalla,⁹⁷ è accentuato dalla consapevolezza che il lettore sta leggendo un testo autobiografico. *Tale One* esprime un tipo di «egoarchia» radicale,⁹⁸ che facendo corrispondere autobiografismo e stile personale,⁹⁹ ostenta l'individualità dell'autore rivendicando così il diritto all'«espressione anarchica di sé».¹⁰⁰ La «morale della sobria operosità»¹⁰¹ di crociana memoria è negata nel

⁹⁵ S. COLANGELO, *Esercizi di autobiografia*, cit., p. 85.

⁹⁶ E. CARNEVALI, *Tales of a Hurried Man. Tale One*, cit., pp. 21-23.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ BENEDETTO CROCE, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», V (1907), pp. 177-190, p. 189.

⁹⁹ GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 156.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 144.

¹⁰¹ LEONARDO LATTARULO, *Egemonia e dialogo. Croce e la letteratura primonovecentesca*, Manziana, Vecchiarelli, 2000, p. 26.

momento in cui Carnevali chiede ai suoi lettori «What do you want from me?»,¹⁰² rifiutando ogni responsabilità nei loro confronti. Questa scelta estetica ha un risvolto di tipo sociologico: lo «hurried man» di Carnevali si precipita sulla pagina lasciando la traccia dei propri pensieri, sfidando il pubblico e, con esso, tutta la società statunitense nel tentativo di conquistare, in quanto poeta, il diritto all'espressione di sé. Le prose successive, *Tale Two* e *Tale Three* (*Home, sweet home!*) sono ambientate negli Stati Uniti d'America e continuano il percorso intrapreso in *Tale One*. In continuità con il racconto precedente, *Tale Two* è un prosimetro diviso in sei parti non numerate la cui lunghezza varia da due pagine e mezzo a una sola riga e presenta una sintassi prevalentemente paratattica. Diversamente da *Tale One*, questo racconto è ambientato in una camera ammobiliata, che nelle opere di Carnevali è il correlativo oggettivo della povertà del migrante. Il testo inizia introducendo l'elemento attorno al quale ruota tutto il racconto: una colomba ferita che la moglie di Carnevali, Emily, ha deciso di salvare e tenere con sé. L'atmosfera ricorda quella domestica evocata da Papini nella sezione *Proprietà di Cento pagine di poesia* e condivide con essa la nota inquietante che in quei testi era frutto dalla misantropia ferina del soggetto. Inizialmente la prosa descrive l'effetto prodotto dall'animale nella stanza e il rapporto conflittuale fra l'io lirico e la colomba. I due coniugi giustificano il loro desiderio di accudire l'animale con l'idea che un giorno lo mangeranno, nascondendo il desiderio di genitorialità che proiettano su di esso. Con l'aumentare della tensione la narrazione inizia a perdere coerenza e lascia il posto all'argomentazione, proprio come accade in *Tale One*.

To try to explain, so as to make the sadness bearable.
Which means, to rebel against sadness, which would lead us to a
splendid and terrible death:
The dove would not acknowledge us. We were two sad persons longing
for a sweetness that had forever flown out of the reach of our heavy
fingertips.
"Damn strangers," it must have thought of us.
Desperately so, rather, little dove, desperately and hopelessly strangers.
One may not touch sweetness with hands that are sweet but but not
sweet enough-only coarse hands or divine hands may touch you,
stubborn little grey dream. But I can imprison you here and you won't
go away, you must stay -you can't deny that I am keeping you, that you
are somewhat with me. That's where I have one on you, as they say,
those horrible persons.
I am a beggar because I was thrown out of every house in the world, but
out here, where I am, there is only the infinite which neither gives nor
asks. And I am *still* begging. Which means that I am begging *of them*,
does it not?¹⁰³

La transizione dalla narrazione all'argomentazione è tale da rendere pressoché impossibile dire con certezza quale filo logico colleghi le due parti. La vo-

¹⁰² E. CARNEVALI, *Tale One*, cit. p. 22.

¹⁰³ ID., *Tales of A Hurried Man. Tale two*, cit. pp. 22-23

lontà di chiarezza espressa da «To try to explain» è tradita fin dall'inizio dalla costruzione di un testo opaco. Conoscendo la biografia di Carnevali si potrebbero fare alcune supposizioni, ad esempio potremmo vedere nella colomba un riferimento al bambino che la moglie Emily avrebbe abortito,¹⁰⁴ di cui Carnevali parla in uno dei frammenti di *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, oppure alla crisi coniugale di Carnevali.¹⁰⁵

I am not yet beautiful because no one has come to ask of my flesh all the love that is in my flesh. So I am anchored to their streets and to the floors of their houses by the weight of sunken desires. But I know that children will come to me, my own children, and I know that I will not caress my child with hands that are less than beautiful. And children answer us, whereas you dove, are silent.¹⁰⁶

Tuttavia ogni tentativo di decifrazione risulterebbe improduttivo, essendo l'autoreferenzialità tale da precludere ogni possibilità d'interpretazione. L'ambientazione domestica e la natura confessionale ai limiti della deprecazione del soggetto che caratterizzano *Tale One* rimandano rispettivamente ai testi delle sezioni *Possedimenti* e *Confidenze* di *Cento pagine di poesia*, riprendendo le tematiche che queste affrontavano. Prendendo in esame le caratteristiche stilistiche che abbiamo sottolineato, invece, le prose di Carnevali sembrano radicalizzare alcuni aspetti delle *Precipitazioni*, come la progressione per associazioni che, sebbene facesse evaporare la narrazione, lasciava ben intendere il senso d'insieme. Le prime due *Tales*, invece, alternano la narrazione a sequenze d'immagini che si succedono secondo un «richiamo tematico proliferante» il cui senso d'insieme non è sempre deducibile.¹⁰⁷ Anche la prosa che segue e chiude la serie, *Tale Three*, ha ambientazione domestica. Complessivamente, rispetto alle due prose precedenti, riscontriamo una maggiore narratività, che va di pari passo con l'accresciuta lunghezza – ventisei pagine contro le tredici di *Tale One* e le nove di *Tale Two*, con la presenza di periodi più lunghi e di una minore paratassi. Il riferimento alla prosa *La mia strada* di Papini è evidente fin dall'esordio che descrive dettagliatamente la strada percorsa dall'io lirico per tornare a casa, sempre più desolante man mano che ci allontaniamo da Broadway. Alla fine del percorso la descrizione dell'ambiente che circonda la camera ammobiliata, visto dalla finestra, è accompagnata dall'espressione dell'angoscia suscitata da questo luogo. Rispetto alle prose precedenti riscontriamo un'inedita descrittività che concilia lirismo e realismo ambientale: la narrazione si sospende e lo sguardo dell'io lirico descrive lo spazio circostante come sintesi della propria condizione materiale ed esistenziale. All'aumentare progressivo del degrado e dello squallore, di pari passo aumenta la tensione, creando un effetto immersivo.

¹⁰⁴ ID., *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, cit., p. 97.

¹⁰⁵ Lettera di Emanuel Carnevali a Waldo Frank, gennaio 1920, conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Storico Di Bazzano (BO), Fascicolo 10.4.18.

¹⁰⁶ E. CARNEVALI, *Tales of A Hurried Man. Tale two*, cit., p. 24.

¹⁰⁷ P. BRIGANTI, *La cerchia infuocata*, cit., p. 200.

There was a stretch of bare ground between the rail road and my house. It was a meeting place for cats and dogs without a home, and at night a fine big hall for their orchestra. That's where they came to die, too, or where they threw their corpses. They went there to fumble in the rubbish for food. A single shoe here, and a pair of shoes down there, half a dish, a sauce pan camouflaged by the rust, a smashed box, the brim of a derby and rags hardened with dirt; a battlefield after the battle, with the lonely corpse of a cat and the lonely corpse of a dog, one by the fence, the other in a big crater in the middle. There came children to reconstrue, with their fiery imaginations, the battle of the cats and dogs. But they didn't stay long because it smelled bad.¹⁰⁸

Successivamente, come accadeva nelle prose precedenti, la narrazione lascia il posto a una metariflessione che procede secondo una logica associativa in cui le transizioni si fanno oscure, anche se in minor grado rispetto alle altre prose.

I am young and alone. If I were old I would be satisfied being alone and I would sit still and let the darkness swaddle me. Night, and the friends who think and do not think of me, frighten me. [...] I could touch this intangible air if I sent my body whirling through it, in a spider's dance, to break over the flagstones. I would give a hundred persons at least the thrill of their lives. I want the setting sun to steal my eyes and carry them along with him, under the earth.¹⁰⁹

La narrazione iniziale ha fornito al lettore un contesto spaziale che precede e situa la metariflessione dell'io lirico, ambiente che a sua volta esprime il disagio al quale il soggetto successivamente dà voce. Questa è una strategia inedita nell'opera di Carnevali, che in questo caso utilizza gli strumenti del realismo per ostendere le condizioni materiali e il disagio che queste producono. La prosa si sviluppa interpolando ciclicamente gli abbondanti riferimenti descrittivi all'ambiente in cui si svolge l'azione al monologo che dà espressione al risentimento, al dolore causato dalla povertà, al senso di colpa nei confronti di una società dalla quale si sente giudicato, al disagio dovuto alla propria condizione di migrante: «Italy is far and there are many reasons why I am an exile».¹¹⁰ L'intreccio fra i passaggi lirici che danno espressione al risentimento e quelli in cui viene descritta la miseria da cui quel sentimento nasce amplificano l'effetto immersivo. Rispetto alle prose precedentemente analizzate, la successione «per richiamo tematico proliferante»¹¹¹ non si traduce in associazioni d'immagini oniriche ma in una confessione in cui la situazione di enunciazione è sempre presente al lettore. Avvicinandoci alla fine della prosa ci imbattiamo in una metariflessione che fa riferimento alla fretta dello scrittore.

¹⁰⁸ E. CARNEVALI, *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)* parts 1 - 6, cit., p. 29.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 30-31.

¹¹⁰ E. CARNEVALI, *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)*, 7-9, cit., p. 53.

¹¹¹ P. BRIGANTI, *La cerchia infuocata*, cit., p. 200.

I will say it better, sometime -I think there is some use for such a complaint-but now I have no time, I'm going, I'm going along, I am going along, I am going along.¹¹²

Anche in questo testo, come accadeva nelle prose precedenti, l'io lirico rivendica l'autoreferenzialità dell'espressione di sé («penso che ci sia uno scopo in questo lamento») confessando di non conoscere con chiarezza le motivazioni che lo spingono a narrare. Tuttavia possiamo notare una differenza sostanziale fra questo racconto e gli altri appartenenti alla serie: in *Tale Two* l'«*espressione anarchica di sé*» era difesa come un diritto e il narratore chiedeva «What do you want from me?»,¹¹³ reclamando la possibilità di far coincidere autobiografia e stile personale.¹¹⁴ Nella prosa che chiude la serie, invece, il narratore sembra intravedere lo scopo della narrazione, e nonostante la metariflessione faccia riferimento alla fretta che impedisce all'io lirico di ordinare i pensieri, la prosa presenta una maggiore coerenza e una minore opacità rispetto alle due precedenti. Il lamento raggiunge il suo apice quando l'io lirico dichiara di voler lasciare la camera ammobiliata in cui vive con la moglie.

And, I got married and had a home. That was a mistake. Now, I am again a vagabond, spilling words from a hole in my pocket, knowing only other vagabonds like me and urging them to wander around. To wander and go, hurriedly, like myself.¹¹⁵

Il protagonista è un «vagabondo», un «hurried man» che nella sua corsa lascia cadere sulla pagina le parole che compongono i suoi testi. L'effetto conativo della metariflessione che rivendica una libertà espressiva radicale richiama, per contrasto, la vergogna della poesia che troviamo espressa nei testi di molti vociani: la svalutazione della letteratura di Sbarbaro, che denigra la propria opera, e di Slataper, che lamenta la mancanza di argomenti.¹¹⁶ Se in questi autori l'*impasse* estetica è l'altra faccia di un'incertezza che nasce dalla crisi epistemologica, Carnevali rivendica la scrittura come pratica espressiva che ha come fine l'autorealizzazione. Il legame fra scrittura e affermazione di sé è rivendicato come mezzo per riscattare la propria esistenza di poeta migrante, pratica che non si preoccupa di nascondere gli effetti che il testo vuole produrre sui lettori e sul campo letterario. I riferimenti intertestuali all'opera di Papini sono parte integrante di questo procedimento, sia per quanto riguarda l'effetto conativo ricercato da Carnevali, sia dal punto di vista narratologico. Dall'analisi dei testi che abbiamo proposto si evince che i passaggi pienamente narrativi delle prose di *Tales of a Hurried Man* contengano riferimenti metaletterari che puntellano il testo fornendo una struttura sulla quale poggiano sia le libere associazioni sia l'argomentazione metariflessiva. Una

¹¹² E. CARNEVALI, *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)*, 7-9, cit. p. 56.

¹¹³ ID, *Tales of a Hurried Man. Tale two*, cit., p. 22.

¹¹⁴ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit. p. 156.

¹¹⁵ E. CARNEVALI, *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)*, 7 - 9, p. 57.

¹¹⁶ C. CROCCO, *La poesia in prosa nel modernismo italiano*, cit., pp. 342-343.

variante dattiloscritta di *Tale Three* antecedente a quella andata in stampa presenta una citazione di W. C. Williams e un riferimento all'opera di Carnevali, entrambi cassati nella versione definitiva. I versi da *Keller Gegen Dom*, poesia di Williams contenuta in *Al Que Quiere* che richiama l'irruenta energia giovanile, è seguita da un intramezzo narrativo e da un riferimento diretto a Papini e all'influenza che la sua opera esercitava sulla sua scrittura.

Witness would you –
 one more young man
 snuff (secretly)
 the bitter dust from his thumb...
 The bed clothers smell with my yesterdays, I can't sleep.
 Outside the trains puff and low fiercely, they want to tear a hole into the
 universe. Ah, I have told myself that I write like Papini; [...]¹¹⁷

La porzione di poesia riportata non sembra avere alcun tipo di collegamento con il testo che la precede e la segue se non l'immaginario legato alla gioventù e la prossimità di Carnevali a W. C. Williams. Altrettanto vale per l'intermezzo narrativo, che rievoca la situazione di enunciazione. Il riferimento a Papini, invece, è espressione della componente metariflessiva della scrittura di Carnevali, sempre presente a fianco di quella narrativa. L'iniziale volontà di tematizzare l'influenza di Papini testimonia la consapevolezza dell'operazione di rielaborazione che Carnevali ha effettuato con la serie delle *Tales of a Hurried Man*.

5 CONCLUSIONI

Rendendo conto del processo di traduzione ed elaborazione di testi e poetiche effettuato da Carnevali, abbiamo descritto le modalità con cui la narrazione del suo vissuto traumatico e fuori dall'ordinario raggiunse l'autenticità ricercata grazie alla mediazione di modelli letterari. Nel suo caso la scrittura di sé nacque come pratica mediata inizialmente dall'opera di Whitman e Rimbaud e successivamente da quella dei vociani, in particolare di Papini. Seguendo l'esempio dei connazionali, che avevano elaborato un «racconto dell'io attraverso la giustapposizione di frammenti pseudo-narrativi di prosa poetica liricamente intensificata»,¹¹⁸ Carnevali riuscì a fare della metaletterarietà un mezzo per reclamare la propria voce, finalmente trovata grazie al modello autobiografico vociano, introiettato attraverso le letture e gli scambi epistolari con Papini. Se la «funzione testimoniale» di documentazione di fatti e memorialistica è perlopiù estranea al modello vociano,¹¹⁹ nell'opera di Carnevali il vissuto è all'origine della sua esigenza espressiva e fa sì che la sua scrittura autobiografica ospiti eventi, luoghi e azioni non puramente intellettuali ma appartenenti alla vita agonistica di chi ha combattuto la povertà, la fame, il dolore e le difficoltà del migrante. La serie delle *Tales of a Hurried*

¹¹⁷ Variante dattiloscritta della prosa *Tale Three*, conservata nella sezione Mitchell Dawson Papers (Box 21, Folder 696) della Newberry Library di Chicago.

¹¹⁸ P. BRIGANTI, *La cerchia infuocata*, cit., p. 213.

¹¹⁹ Ivi, p. 198.

Man e, come abbiamo visto nel secondo paragrafo, l'*Autobiography of Emanuel Carnevali*, non sono soltanto la storia di un cervello ma anche il racconto delle condizioni di vita di un italiano negli Stati Uniti D'America, emigrato a causa dell'omofobia paterna e che volle farsi poeta ad ogni costo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOELHOWER, WILLIAM, *Immigrant Autobiography in The United States*, Verona, Eessdue edizioni, 1982.
- BOINE, GIOVANNI, *Frantumi, seguiti da Plausi e botte*, Firenze, Libreria della Voce, 1918.
- ID., *Un ignoto*, «La Voce», IV, 6, 8 febbraio 1912.
- BRIGANTI, PAOLO, *Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*, in «Annali d'Italianistica», IV (1986), pp. 189-222.
- BRUNI, RAOUL, *Autobiografismo e finzione letteraria nell'Uomo finito di Papini*, in *Lo specchio senza fine. L'autorialità fra letteratura, cinema, teatro*, a cura di S. CUCCHI et. al., Roma, Carocci, 2023, pp. 41-56.
- ID., *Papini e la poesia (1912-1918)*, in «Studi Novecenteschi», 36, 78 (2009), pp. 507-517.
- CAMBRONI, MARINA, *Giovanni Papini e Walt Whitman tra Pragmatismo, Nietzsche e Futurismo* in «900 Transnazionale», 2, 1 (2018), pp. 26-41, doi: https://doi.org/10.13133/2532-1994_2_3_2018 (consultato il 28/03/2023).
- CANGIANO, MIMMO, *La nascita del modernismo italiano: filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 88.
- CARNEVALI, EMANUEL, *A Sentimental Scheme*, in «The Little Review», VI, 6 (Agosto 2019), pp. 29-30.
- ID., *Arthur Rimbaud*, in «Others», V, 4 (marzo 1919), pp. 20-24.
- ID., *Bogey Man*, in «Others» V, 6 (luglio 1919), pp. 22-23.
- ID., *Dancing as an Art*, in «The Little Review», VI, 2 giugno 1919, pp. 26-28.
- ID., *Five years of italian poetry* in «Poetry, a Magazine of Verse», XIII (1919), 4, pp. 209-219.
- ID., *Giovanni Papini*, in «The Modern Review», I, II (1922), pp. II-14.
- ID., *Irritation*, in «Poetry: a Magazine of Verse», XV, 4, gennaio 1920, pp. 211-221.
- ID., *Leavetaking*, in «Others», V, 6, luglio 1919, pp. 20-21.
- ID., *Lettere a Benedetto Croce (1918-1919)*, in ID., *Voglio disturbare l'America: lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini ed altro*, a cura di GABRIEL CACHO MILLET, Firenze-Milano, La casa Usher, 1981, pp. 60-64.
- ID., *Lettere a Giovanni Papini (1919-1920)*, in ID., *Voglio disturbare l'America: lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini ed altro*, a cura di GABRIEL CACHO MILLET, Firenze-Milano, La casa Usher, 1981, pp. 65-106.
- ID., *Maxwell Bodenbeim, Alfred Kreymsborg, Lola Ridge, William Carlos Williams*, in ID., *A Hurried Man*, Contact Editions-Three Mountains Press, Paris, 1925, pp. 247-268.
- ID., *The Splendid Commonplace*, in «Poetry: a Magazine of Verse», XI, 6 (Marzo 1918), pp. 298-303.
- ID., *Tales of a Hurried Man. Tale One*, in «The Little Review», VI, 6 (October 1919), pp. 16-23.
- ID., *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)* parts 1 - 6, in «The Little Review», VI, 10 (March 1920), pp. 28-37.
- ID., *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)* parts 7 - 9, in «The Little Review», VI, 11, April, 1920, pp. 51 - 58.
- ID., *Tales of a Hurried Man. Tale Two*, in «The Little Review», VI, 7 (November 1919), pp. 22- 26.
- ID., *The Day of Summer*, in «Poetry: a Magazine of Verse», XIV, Settembre 1919, 6, pp. 314-327.

- ID., *The day of Victory*, in «Poetry: a Magazine of Verse», XIII, 3 (dicembre 1918), pp. 171-172.
- ID., *The Youngest* in «Youth: A Magazine of the Arts» I, 1 (ottobre 1921), 22-25.
- ID., *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, New York, Horizon Press, 1967.
- ID., *Il primo dio*, Milano, Adelphi, 1978.
- ID., *Voglio disturbare l'America: lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini ed altro*, a cura di GABRIEL CACHO MILLET, Firenze-Milano, La casa Usher, 1981.
- ID., *Racconti di un uomo che ha fretta e altri scritti*, Roma, Fazi, 2005.
- CASAGRANDE, AURELIA (a cura di), «Sono un vagabondo e semino parole da un buco della tasca.» *Emanuel Carnevali (1897-1942)*, in «Quaderni della Rocca» 14 (2008).
- CIRIBUCO, ANDREA, *The Autobiography of a Language: Emanuel Carnevali's Italian/American Writing*, New York, SUNY Press, 2019.
- COLANGELO, STEFANO, Esercizi di autobiografia, in A. CASAGRANDE a cura di, «Sono un vagabondo e semino parole da un buco della tasca.» *Emanuel Carnevali (1897-1942)*, «Quaderni della Rocca» 14 (2008), pp. 83-89.
- CORTELLESA, ANDREA, *Il "momento" autobiografico: la tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei "vociani"*, in RINO CAPUTO e MATTEO MONACO (a cura di), *Scrivere la propria vita: l'autobiografia come problema critico e teorico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 191-244.
- CROCCO, CLAUDIA, *La poesia in prosa nel modernismo italiano*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 12, (2020), p. 325-365.
- CROCE, BENEDETTO, *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, in «La Critica», V (1907), pp. 177-190.
- FONTANELLA, LUIGI, *Su oralità e scrittura poetica. Questioni teoriche, modalità espressive e il caso di Pascal D'Angelo*, in TERESA CANCRO et al. (a cura di), *Oralità e scrittura: i due volti delle parole Atti del Convegno Internazionale Università degli Studi di Padova, 11-12 gennaio 2018*, Padova University Press, 2019.
- GELORMINI, MARIO, *Recostructions of Emanuel Carnevali's The First God*, tesi di laurea, Università degli studi di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere, a.a. 1992-1993.
- GOLDING, ALAN C., *The Dial, The Little Review, and the Dialogics of Modernism*, «American Periodicals», XV, 1 (2005), pp. 42-55.
- JAHIER, PIERO, *La salute*, in «La Voce», IV, 30, 25 luglio 1912, p. 861.
- JOOST, NICHOLAS, *The dial, The little review and the new movement*, «Midcontinent American Studies Journal», VIII, 1 (1967), pp. 44-59.
- LANDI, ANTONELLA, «Ho piantato un amore per lei, nel mio cuore». *Emanuel Carnevali scrive a Giovanni Papini*, in «Gradiva», 62 (2022), pp. 77-96.
- LATTARULO, LEONARDO, *Egemonia e dialogo. Croce e la letteratura primonovecentesca*, Manziana, Vecchiarelli, 2000.
- LUPERINI, ROMANO, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, Roma-Bari, Laterza, 1985.
- MAZZONI, GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- MONROE, HARRIET, *Notes* in «Poetry: a Magazine of Verse», II, 6 (Marzo 1918), p. 343.

- MILLET GABRIEL CACHO, *Cronologia della vita e delle opere di Emanuel Carnevali*, in E. CARNEVALI, *Racconti di un uomo che ha fretta e altri scritti*, cit., pp. 168-194.
- ID., *Emanuel Carnevali, un discepolo de «La Voce» in esilio*, in E. CARNEVALI, *Voglio disturbare l'America*, cit., pp. 9-55.
- ID., *Un uomo che ha fretta*, in E. CARNEVALI, *Racconti di un uomo che ha fretta e altri scritti*, cit., pp. VII-XXXIII.
- NUTINI, CAROLINA, *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco*, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- PAPINI, GIOVANNI, *Le speranze di un disperato*, in «La Voce», 15 giugno 1911, pp. 589-590.
- ID., *Il fiume*, in «La Voce», IV, 39, 26 settembre 1912, pp. 897-898.
- ID., *Un uomo finito*, Firenze, Vallecchi, 1913.
- ID., *I miei amici*, in «La Voce», V, 32, 7 agosto 1913, p. 1133.
- ID., *La mia strada*, in «La Voce», V, 43, 23 ottobre 1913, p. 1181.
- ID., *Anch'io son borghese*, in «Lacerba», II, 8, 15 aprile 1914, pp. 113-115.
- ID., *La mia donna*, in «La Riviera Ligure», XX, 28 (aprile 1914), p. 271.
- ID., *Il merciaio*, in «La Riviera Ligure» XX, 29 (maggio 1914), p. 290.
- ID., *L'indiano*, in «La Riviera Ligure» XX, 29, maggio 1914, p. 290.
- ID., *Mezz'ora*, in «Lacerba», II, 29, (maggio 1914), pp. 135-136.
- ID., *Congedo*, in «La Riviera Ligure» XX, 33 (settembre 1914), pp. 326-327.
- ID., *La mia stella*, in «La Riviera Ligure», XX, 36 (dicembre 1914), p. 354.
- ID., *24 cervelli*, Milano, Lombardo, 1918.
- ID., *Opera prima*, a cura di R. BRUNI, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008.
- ID., *Cento pagine di poesia*, a cura di R. BRUNI, Macerata, Quodlibet, 2013.
- PREZZOLINI, GIUSEPPE, *Discorso su Giovanni Papini*, Firenze, Libreria della Voce, 1915.
- SOFFICI, ARDENGO, *Giornale di bordo*, in «Lacerba», 28 gennaio 1913.
- VALESIO, PAOLO, *I fuochi della tribù*, in PETER CARRAVETTA E PAOLO VALESIO (a cura di), *Poesaggio. Poeti italiani d'America*, Treviso, Pagus Edizioni, 1993, pp. 255-290.
- VARZI, ACHILLE, *“All the Shadows/Whisper of the Sun”: Carnevali's Whitmanesque Simplicity* in «Philosophy and Literature», XLI, 2 (2017), pp. 359-374.
- WHITMAN, WALT, *Foglie d'erba*, Newton Compton Editori, Roma, 2016.

DOCUMENTI INEDITI

- Taccuino di E. Carnevali conservato nella sezione Mitchell Dawson Papers (Box 22, Folder 705) della Newberry Library di Chicago.
- Variante dattiloscritta della prosa *Tale Three*, conservata nella sezione Mitchell Dawson Papers (Box 21, Folder 696) della Newberry Library di Chicago.
- Dattiloscritto della prosa inedita *Lean Woman* conservato nella sezione Mitchell Dawson Papers (Box 21, Folder 699) della Newberry Library di Chicago.
- Dattiloscritto della traduzione della prosa di G. Papini *Mezz'ora*, conservato nella sezione Mitchell Dawson Papers (Box 22, Folder 703) della Newberry Library di Chicago.

Lettera di Emanuel Carnevali a Waldo Frank, gennaio 1920, conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Storico Di Bazzano (BO), Fascicolo 10.4.18.

Lettera inedita di E. Carnevali a Papini datata dicembre 1919, conservata nell'Archivio Papini presso la Fondazione Primo Conti di Fiesole (FI).

Lettera inedita di E. Carnevali a G. Papini datata 10/04/1919, Archivio Papini della Fondazione Primo Conti di Fiesole (Fi).

Lettera inedita di E. Carnevali a Richard Johns conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Storico di Bazzano (BO), fascicolo 10.7.1.

Lettera inedita di E. Carnevali a Riva Putnam conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Storico di Bazzano (BO), fascicolo 10.16.1.

Lettera inedita di E. Carnevali a William Carlos Williams conservata nel Fondo Maria Pia Carnevali dell'Archivio Comunale di Bazzano (BO), fascicolo 10.21.8.



PAROLE CHIAVE

La Voce; Poesia contemporanea; Letteratura italiana contemporanea; Letteratura Italo/Americana; Modernismo; Scritture migranti;



NOTIZIE DELL'AUTORE

Riccardo Innocenti (Grosseto, 1992) è dottorando in Filologia e letteratura italiana presso l'Università per Stranieri di Perugia, dove conduce un progetto di ricerca incentrato sull'opera autobiografica dello scrittore migrante Emanuel Carnevali. I suoi ambiti di ricerca comprendono la sociologia della letteratura, la letteratura italiana del Novecento e in particolare l'opera di Emanuel Carnevali, l'opera degli scrittori di area vociana e la poesia degli anni Settanta..

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

RICCARDO INNOCENTI, *Il vociano d'America: le prose autobiografiche di Emanuel Carnevali*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», NUMERO (anno)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



FORME DIVERSE DELLA STESSA ESPERIENZA LA PRIGIONIA MILITARE NELLE RI-SCRITTURE DI ORESTE DEL BUONO

ANNA TAGLIETTI – *Università di Perugia*

Attraverso un'analisi tematica e narratologica del corpus di testi in cui Oreste del Buono tratta la propria esperienza di prigioniero militare durante la Seconda guerra mondiale, l'articolo indaga la funzione di questa fattispecie storica e personale entro il dispositivo intertestuale caratteristico dell'autore e ne discute l'apporto alla costruzione di un personale sistema espressivo. Le messe in forma letterarie dell'internamento sono studiate anche alla luce di sedi di edizione e relativi contesti, dall'immediato dopoguerra agli anni Ottanta, e osservate agire nella prospettiva di una finzione autobiografica che, rifuggendo programmaticamente la soluzione memorialistica, procede con il ritorno su alcuni episodi, dapprima scritti, quindi riscritti e/o ricombinati, per *iteratio* e *variatio* non lineari.

Through a thematic and narratological analysis of selected texts in which Oreste del Buono treats his own experience of military imprisonment during WWII, the article explores the role played by this historical and personal event in the intertextual system typical of the author. Also considering the editorial destinations and dates, over a span that goes from the early second post-war period to the eighties, the investigation aims to provide an interpretation of the function of each literary form the author chooses to write about confinement and tackles his creative perspective that deliberately refuses the form of memoir in favor of an autobiographical fiction in which the episodes are rewritten and recombined in different books via nonlinear processes of *iteratio* and *variatio*.

I «QUESTO SCRITTORE PIUTTOSTO ITERATIVO»¹

Nonostante l'indiscussa centralità della sua figura nell'industria culturale italiana del secondo Novecento, nei confronti della produzione letteraria di Oreste del Buono è stato spesso usato un certo snobismo. Chi gli dedica attenzioni critiche ragiona perlopiù sull'intellettuale poliedrico – scrittore, pubblicista, critico militante, traduttore, direttore di periodici, consulente editoriale – e, quandanche diversamente, la sua opera viene risolta per incasellamento rispetto alle tendenze più riconoscibili con cui si è confrontato nel corso di una estesa parabola creativa che, in ottant'anni di vita (1923-2003), ha visto oltre trenta pubblicazioni, tra narrativa, saggistica e drammaturgia.² Il suo «multiforme ingegno»³, come egli stesso ebbe a dichiarare, si sarebbe con costanza alacramente adoperato per «entrare in tutti i campi che toccavano la massa», senza porsi intenti educativi, ma per far fede all'autentico «compito della cultura: stimolare reazioni della massa»⁴. Dando uno sguardo ai titoli che ha firmato, la costante della curiosità balza agli occhi. Del

¹ MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 105.

² Basti rilevare *ad exemplum* che il solo volume dedicato a del Buono è una validissima miscellanea che ne indaga però, in special modo, le eclettiche attività di operatore culturale: GIOVANNA ROSA (a cura di), *L'infaticabile OdB*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016.

³ ERMANNO PACCAGNINI, *La sintassi del disagio*, in ORESTE DEL BUONO, *Facile da usare*, Milano, Isbn Edizioni, 2009, pp. 108-122, p. 108.

⁴ ROBERTA CESANA, *Il lavoro editoriale di Oreste del Buono*, in *L'infaticabile OdB*, cit., p. 19.

Buono si muove in uno spazio espressivo senza limiti e, difatti, un connotato che non manca di essergli attribuito è lo sfrontato nomadismo, che esige richiami a categorie trasversali e sfugge alle briglie critiche.⁵

Presidiato dall'inclinazione rivendicata allo sperimentalismo, questo inorganico «arcipelago»⁶ letterario si articola invero intorno a un nucleo tematico seminale ricorsivo che – si può dire semplificando – poggia sostanzialmente sul dato biografico, ovvero sull'analisi al microscopio dell'esistenza dell'autore, fatta a pezzi e ricomposta nei testi, usando coordinate letterarie diverse. Nell'intera produzione sono disseminati i frammenti del racconto di vita, quasi che l'opera si fosse andata configurando, al di là degli schemi memorialistici, come una sorta di grande «scrittura dell'io a puntate». Si tratti di una prima o di una terza persona narrante, il materiale autobiografico reagisce, quindi, inevitabilmente, con il particolare trattamento dei personaggi principali, che, col variare delle forme, affrontano di riflesso traiettorie di mutamento verso l'incremento delle identità e delle figure.

L'attività creativa si costruisce così intorno a continue rimodulazioni non lineari di episodi, scritti, quindi riscritti e/o ricombinati. È questo anche il caso dei fatti che riguardano la deportazione e l'imprigionamento biennale nel lager nazista per militari di Gerlospass, tra le montagne nei pressi di Innsbruck, e del rimpatrio in una Milano devastata alla vigilia del 25 aprile 1945, dopo vari e rocamboleschi tentativi di fuga.⁷ Una porzione consistente della bibliografia di del Buono ruota infatti attorno alla vicenda dell'internamento, che, dall'immediato dopoguerra fino alla fine degli anni Ottanta, viene informata in testi differenti: *Fine d'inverno* (in «Uomo. Quaderno di letteratura» 1945), *Racconto d'inverno* (Edizioni di Uomo 1945), *Fare lo sciopero* (in «Il Politecnico» 1946), *Gli ultimi chilometri* (in «Paesaggio» 1946), *La parte difficile* (Mondadori 1947, Rizzoli 1975), *Né vivere né morire* (Mondadori 1963), *I peggiori anni della nostra vita* (Einaudi 1971), *Tornerai* (Einaudi 1976), *Se mi innamorassi di te* (Longanesi 1980), *La nostra classe dirigente* (Mondadori 1986), *La debolezza di scrivere* (Marsilio 1987).

Assumendo la diacronia delle pubblicazioni a criterio ricognitivo dei rimandi intertestuali, non si può che principiare la ricostruzione con il primo testo dedicato all'internamento: *Fine d'inverno*, un racconto alla terza persona della vicenda occorsa a Tommaso, prigioniero militare neo-dimesso dall'ospedale del campo e reinserito nella baracca dei compagni che stanno organizzando uno sciopero dai lavori forzati. Il romanzo *Racconto d'inverno* ne è un'estensione, e tratta la vita del medesimo Tommaso nella fase detentiva che precede la malattia e il ricovero. *Fare lo sciopero* vede invece un cambio di prospettiva, dalla terza alla prima persona, e si occupa in forma breve di quanto accaduto all'anonimo protagonista, un internato dalla salute ancora cagionevole dopo il ricovero, che partecipa a uno sciopero contro i detentori. *Gli ultimi chilometri*, in cui si torna al narratore esterno onnisciente, mette in

⁵ È significativo segnalare che dopo i due volumi sull'opera di Luciano Bianciardi, Isbn Edizioni ha dedicato l'altro progetto editoriale di «Antimeridiano» a del Buono. Nel suo caso solo il primo dei due volumi attesi, *Romanzi e racconti*, ha visto la luce prima della cessazione delle attività della casa editrice.

⁶ GUIDO DAVICO BONINO, *L'opera come un arcipelago*, in ORESTE DEL BUONO, *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010, pp. V-XXVIII.

⁷ Per un maggiore dettaglio sulla vicenda si rinvia a NICOLETTA DEL BUONO, *Testimonianza*, in O. DEL BUONO, *L'antimeridiano*, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

scena il rimpatrio di Giulio e del compagno Pietro che ha ottenuto un permesso per malattia ma tragicamente non riesce a raggiungere la propria abitazione perché viene colpito dalle mitragliate di un aereo nemico all'ultimo posto di blocco. L'anno successivo, con la pubblicazione della *Parte difficile*, si chiude la prima finestra produttiva sul tema. È in questo romanzo che la componente finzionale guadagna significativamente campo: qui, il protagonista, dal nome parlante Ulisse, è infatti un ex IMI (Internato Militare Italiano) che sta scrivendo le proprie memorie in carcere dov'è detenuto per aver ucciso la moglie del fratello, anch'egli prigioniero militare ma negli Stati Uniti, di cui si era innamorato.⁸

Le stesse trame letterarie di prigionia sono riprese in dimensione massiva in un libro dai connotati singolari e dal titolo emblematico, *Né vivere né morire*. Nel testo, la cui gestazione dura un ventennio, viene introdotto il tema del rapporto conflittuale tra autore e necessità di scrivere. Alla storia principale, che nulla ha a che vedere con le vicende delbuoniane (*fiction* pura), sono interpolati i fatti della propria biografia reale e letteraria, tramite associazioni che avanzano senza nessi logici chiari. La voce in prima persona riesuma autocriticamente alcuni significativi *flash* delle vite vissute e scritte di del Buono e li intesse mostrando le partiture del ragionamento.⁹ Nel secondo capitolo del libro risale alla malattia e alla cacciata dall'ospedale del campo e ad altri episodi di prigionia già narrati altrove, quali la prima cena coi genitori al rientro a casa e il tentativo di parlare loro dell'internamento ricevendo in risposta poca predisposizione a essere ascoltato.

Solo in apparenza più immediata – il protagonista parla alla prima persona e si chiama Oreste – sembra la soluzione scelta per *I peggiori anni della nostra vita*:

A forza di scrivere di faccende che non conosco ho paura di avere perso quasi ogni fiducia nella realtà. Se provassi a scrivere di quanto conosco? Ma non sono sicuro di possedere un solo dato esatto al mio proposito, a partire dall'inizio.¹⁰

⁸ Facendo appello alle riflessioni di Casadei che, circoscrivendo i contorni del romanzo secondo-novecentesco, scrive di «romanzi che tendono ai limiti, ossia di più che romanzi, testi narrativi senza più l'obbligo di una trama romanzesca, che nascono dopo il completamento della parabola della forma-romanzo classica e modernista» (ALBERTO CASADEI, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, p. 241), possiamo includere la *Parte difficile* della categoria del romanzo. Sussistendo inoltre «la menzione preliminare, approntata da una narrazione in prima persona, che metta in chiaro [...] la non identità del narratore col personaggio principale (narrazione omodiegetica)» (CESARE GRISI, *Il romanzo autobiografico*, Roma, Carocci, 2011, p. 30), ne si può parlare in termini di romanzo autobiografico: un testo in cui non c'è identità tra protagonista e autore, ma le vicende del primo sono ispirate liberamente a quelle del secondo, in una cornice di inverosimiglianza manifesta.

⁹ Per la sua struttura complessa e dissestata, *Né vivere né morire* è il testo che maggiormente subisce l'influsso coevo delle neoavanguardie. Il libro viene candidato da due delle sette giurie nazionali (italiana e francese) al Prix International de Littérature e nel 1969 viene tradotto da Gallimard. Del Buono conquista così il titolo di «Butor italiano» (cfr. ANDREA CHIURATO, *La retroguardia dell'avanguardia*, Milano, Mimesis, 2011, p. 215). Purtuttavia, va sottolineato che anche rispetto a questa *air du temps* egli adotterà «una posizione problematica, defilata e poco propensa ad ogni forma di consorteia» (ID., *L'arcipelago postmoderno. Oreste Del Buono e gli anni Settanta*, in «Enthymema», VII (2012), pp. 443-452, p. 443).

¹⁰ ORESTE DEL BUONO, *I peggiori anni della nostra vita*, Torino, Einaudi, 1971 (d'ora in poi, *PANV*), p. II.

Con queste parole inaugura il libro fino ad allora più autobiografico.¹¹ Nel corso di un racconto per brandelli, l'autore propone il proprio «inventario dell'esistenza»¹², inserito nel contesto sociopolitico degli anni cruciali in cui ha vissuto: in una *mise en abyme* ripetuta riproduce il rientro dalla prigionia (già trattato nella *Parte difficile* e in *Né vivere né morire*) e la partecipazione alle intraprese culturali della rivista «Uomo. Quaderno di letteratura» e della sua costola editoriale, le Edizioni di Uomo (per cui ha pubblicato rispettivamente *Fine d'inverno* e *Racconto d'inverno*),¹³ affrontando le questioni cardinali della vanità del desiderio di essere scrittore e del rapporto con l'istanza neorealista.

Cinque anni dopo esce *Tornerai*, un libro in cui la disunione delle parti viene marcata dalla separazione istituzionale delle porzioni di testo, che costituiscono *de facto* brani sciolti anche sul piano stilistico, immaginati come brevi spaccati delle vite di figure caratteristiche riconducibili alle identità che del Buono stesso ha assunto per sé («Diario di un volontario», «Diario di un prigioniero», «Diario di un reduce», «Diario di un superstite» per ricordare solo i più attinenti alla prigionia).¹⁴ In *Se mi innamorassi di te* l'incursione di sé nell'opera percorre una strada ancora differente: il romanzo d'invenzione non è altro che una parodia, scopertamente ispirata alla vita del suo autore: il protagonista è lettore specializzato per una casa editrice.

Nel 1986 dà alle stampe una sorta di cronistoria del fascismo intervallata agli eventi della propria vita, *La nostra classe dirigente*, un testo in cui, poggiando sui sincronismi storico-biografici – del Buono si arruola contestualmente all'armistizio e rientra a Milano nei giorni della Liberazione –, il resoconto degli ultimi giorni del fascismo si intreccia con le vicende militari dell'eroe di famiglia, lo zio Teseo Tesei, e con la personale traversia di giovane volontario in partenza per la guerra. Nel 1987 esce *La debolezza di scrivere*, summa di tutta la produzione e segmento conclusivo della saga di prigionia. All'imperfetto e da una prima persona singolare, lungo venticinque capitoli, è detta la storia di Oreste del Buono, dalla «notte tra 22 e 23 aprile 1945 o tra

¹¹ Il requisito di coincidenza onomastica del patto autobiografico lejeuniano è rispettato, così com'è presente la dimensione veridica e non finzionale (PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).

¹² SILVIA SARTORIO, *Oreste del Buono narratore. Notizie per una storia editoriale*, Milano, Biblioteca Comunale, 2016, p. 50.

¹³ Tra gli ideatori delle due avventure editoriali, progettate nei primi mesi del 1943: Domenico Porzio, Marco Valsecchi e lo stesso del Buono, che in seguito sarebbe stato invitato a scrivere delle sue esperienze di guerra su quelle pagine.

¹⁴ Intendendo, con Donnarumma, l'*autofiction* quale «narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti» (RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 130), si potrebbe proporre un'inclusione *ante litteram* del testo di del Buono entro questa dimensione scrittoria. Ciononostante va detto che, pur nello sperimentalismo decostruttivo, in del Buono resta sempre saldo un elemento fondativo che ha a che fare con l'essenza del romanzo: la «pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate» (MICHAEL MICHAJLOVIČ BACHTIN, *Dalla preistoria della parola romanzesca* (1975), in ID. *Estetica e romanzo* (1979), trad. it. di CLARA STRADA JANOVIC, Torino, Einaudi, 2001, pp. 453). Non a caso nel suo manifesto letterario, *La narrativa integrale*, in controtendenza rispetto alle parole d'ordine di quel torno d'anni, propone una riabilitazione delle essenze ottocentesche del personaggio e del romanzo tradizionale (cfr. ORESTE DEL BUONO, *La narrativa integrale*, in «Quaderni milanesi», 2 (1961), pp. 85-95).

23 e 24»¹⁵ fino al giorno della pubblicazione del suo primo romanzo. Il libro reca in calce la data di composizione «Gennaio 1987» (*DS*, p. 126) ed è seguito da un'appendice dal titolo "Un fatto, due versioni", dove si allegano i racconti *Fine d'inverno* e *Fare lo sciopero*. In questo modo, a chiusura di un cerchio aperto nel 1945, viene disposto uno spazio paratestuale per l'ostensione del nesso che lega l'ultimo libro autobiografico coi primi due, che vere biografie non sono.¹⁶

2 NEL CANTIERE DELL'OPERA APERTA

A prima vista, per dar nome all'incidenza nella riproposizione della stessa circostanza in forme diverse ci si potrebbe appellare al concetto di trauma e alla dinamica freudiana della *Nachträglichkeit*.¹⁷ Il moto in differita è certamente riferibile alla scrittura di del Buono, dove la ri-presentazione implica una nuova ricerca di senso. Non si può dire però che i fatti in questione siano stati oggetto di rimozione né che questi tornino uguali *après coup*. Il suo è piuttosto un sistema di elaborazione a parole dell'evento, che si attua attraverso immaginazioni sempre differenti dell'evento stesso. In questo schema, la riproposizione ha prerogative specificatamente letterarie e si dà nell'esercizio di continua approssimazione al risultato sperato.

Non mi converrebbe cominciare da capo dalla prima riga della prima pagina del primo dei miei libri? [...] come se, primo, secondo, terzo, e così via, l'argomento cambiasse. [...] Se riuscissi, dicevo, a saldare il primo il secondo romanzo e magari, perché no?, l'appetito vien mangiando, naturalmente si dice così per dire secondo e terzo e così via, romanzo, avrei il mio, il mio, il mio, vero testo.¹⁸

Solo certi nodi (non necessariamente psicologici) hanno dignità letteraria e in quanto tali vengono sondati e risonati per estrarne il maggior potenziale espressivo: «l'importante [...] è [...] non disperdersi, concentrare le proprie risorse su un dato punto e insistere sinché non succeda qualcosa» (*NVNM*, p. 1049). Nell'economia della creazione, ogni oggetto raccontabile assume una funzione rilevante solo in ragione delle sue potenzialità di oggetto da scrivere. Trattando di questi argomenti con la consueta ironia, nel corso di un'intervista con Grazia Cherchi, del Buono propone la propria teoria dell'opera unica in movimento:

¹⁵ ORESTE DEL BUONO, *La debolezza di scrivere*, Venezia, Marsilio, 1987 (d'ora in poi, *DS*), p. 9.

¹⁶ Com'è noto, all'autobiografia è addebitato lo statuto problematico di genere poliforme e non normativo (cfr. JEAN STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*, in «Poétique», 3 (1970), pp. 257-265). Con Mariani, si usi perciò a paradigma di servizio il seguente grado zero dell'autobiografia: «Auto-biografia: una persona parla di sé (*autos*); racconta la propria vita (*bios*) usando il *medium* della scrittura (*graphia*). [...] *L'autobiografia è il racconto della memoria che un individuo ha della propria vita*» (MARIA ANNA MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, p. 9).

¹⁷ Cfr. SIGMUND FREUD, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in ID., *Gesammelte Werke*, vol. X, *Werke aus den Jahren 1913-1917*, London, Imago, 1946, ed. it., *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in ID., *Opere*, vol. VII, *1912-1914 Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1977.

¹⁸ ORESTE DEL BUONO, *Né vivere né morire* (1963) (d'ora in poi, *NVNM*), in ID., *L'antimeridiano*, cit., pp. 1208-1209.

Da sempre scrivo i capitoli di un solo romanzo. Perché ho sbagliato il primo che ho scritto e, quindi, ne riscivo un altro. Con il massimo rispetto delle proporzioni, dev'essere capitato lo stesso a Giorgio Morandi quando ha disegnato o dipinto la sua prima bottiglia. Evidentemente, non gli è parsa venuta bene. Ci ha riprovato.¹⁹

In un percorso incostante di rimandi, il megaracconto «si realizza per accumulazione»²⁰, e i testi si possono ripensare insieme come parti di un unico macrotesto in cui «ogni termine della bibliografia [...] implica i precedenti o per dirla più pertinentemente: lo divora»²¹. Il lavoro di scrittura su di sé andrà quindi considerato alla luce dell'attitudine analitica dell'autore e della sua intenzione sorvegliata di posizionarsi rispetto alla scena letteraria, in un arco temporale dilatato che impone via via esigenze e problematiche differenti.

Nell'orizzonte di questo laboratorio critico autoriale, la messa in forma dell'esperienza privata e storica della prigionia prevede innanzitutto il confronto con le prerogative letterarie del dopoguerra. *Fine d'inverno* e *Racconto d'inverno* costituiscono di fatto i «primi documenti di guerra o di prigionia che si sono avuti in Italia e che hanno iniziato, se non proprio un genere, una linea di ricerca espressiva»²². In effetti, la vulgata critica ha a lungo ricondotto la produzione aurorale della bibliografia di del Buono alla temperie neorealista:

Nella letterarietà dell'autobiografismo di Del Buono entra in modo determinante questa componente neorealista [...]. Lo scrittore sposta alquanto verso la vita il suo punto di equilibrio fra vita e letteratura, non solo perché ciò rientra nel ritardato affermarsi di un illustre orientamento di poetica, ma anche perché ha approvato in modo personale e diretto le ragioni morali del neorealismo.²³

Seppur sia evidente la prossimità dei soggetti, sul neorealismo degli intenti che abiterebbe quei testi è necessario fare alcune precisazioni. Maria Corti, nel suo fondamentale contributo sul neorealismo, riserva una sezione a parte a Oreste del Buono e a Domenico Rea, in ragione di atipicità che non legittimerebbero a un tempo né di includerli né di escluderli una volta per tutte rispetto alla categoria standard. Per descrivere la natura dell'anomalo apparentamento di del Buono, Corti scompone la produzione '45-'47 in due momenti: una primissima fase debitrice degli stilemi prebellici ancora lontana dai concetti della produzione neorealista, e una fase successiva che di contro ne risente. *Fine d'inverno*, *Racconto d'inverno* e *Gli ultimi chilometri*, no-

¹⁹ GRAZIA CHERCHI, *Monoromanzo a puntate. Intervista con Oreste del Buono*, in «Panorama», 12 febbraio 1989, pp. 112-113, p. 112.

²⁰ CESARE DE MICHELIS, *Nota*, in O. DEL BUONO, *La debolezza di scrivere*, cit., p. 180.

²¹ GIULIANO GRAMIGNA, *Nota introduttiva*, in ORESTE DEL BUONO, *La parte difficile*, Milano, BUR, 1975 (d'ora in poi, *PD*), pp. 9-10.

²² M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 72-73.

²³ SERGIO ANTONIELLI, *Oreste del Buono*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. VI, Milano, Marzorati, 1974, pp. 1417-1435, p. 1425.

nostante la concomitanza di temi e umori, non sarebbero propriamente esempi di neorealismo, lo sarebbe piuttosto *Fare lo sciopero* e particolarmente *La parte difficile*, in cui la topica spirituale neorealistica diventerebbe grande protagonista *in absentia*, ancor più se osservato il testo alla specola della riedizione del 1975, in realtà già ultimata – a detta di del Buono – nelle immediatezze dell'uscita.²⁴ Come Corti dimostra, le varianti introdotte superano quelle ammesse dall'autore, che aveva liquidato il suo intervento a mera igiene di refusi. All'analisi comparativa tra le edizioni emerge anzi una strategia puntuale di retorizzazione dell'involucro testuale.²⁵ Ben oltre i confini del neorealismo convenzionalmente inteso, l'intento riaffermato nel 1975 è semplificare la resa stilistica del romanzo per ridurre all'osso ogni segmento superfluo dello stile. Rifuggendo il conformismo neorealista, del Buono avrebbe finito così paradossalmente per esaltarne le proprietà essenziali, in una postura ostinata fuori tempo massimo.

Finita la guerra, l'autore condivide con i coetanei lo stesso bisogno di realtà e la stessa necessità di porre all'attenzione del pubblico dei lettori quei fatti traumatici. E mentre tra gli addetti ai lavori il dibattito sui nuovi linguaggi tiene banco, dalle colonne del «Politecnico» non si sottrae alla disamina del panorama letterario, affrontando il fenomeno dirompente delle scritture del vissuto bellico, un territorio spinoso su cui anch'egli si sta misurando in prima persona:

In questo immediato dopoguerra abbiamo avuto addirittura un fiorire di pubblicazioni, volumetti e opuscoli – quando non ancora libri di molte pagine – che pretendono al documento, che intendono darci il diario del panorama di un periodo scuro e vivo insieme della nostra storia di uomini. Uomini usciti da esperienze diverse, ma tutte ugualmente, ferocemente sottomesse al dolore, hanno tenuto ad esporre le loro vicende, a trascrivere sulla carta le loro avventure ancora calde e traboccanti nella memoria.²⁶

Del Buono parla delle firme di questa grande schiera di testi come di uomini, non come di scrittori. La scelta si accompagna a un motto d'istintiva clemenza: chi ha vissuto cose terribili se ne libera terapeuticamente intraprendendo «con gli altri un consolante colloquio»²⁷. All'empatica comprensione segue però un netto giudizio di valore sulla legittima resa letteraria dei fatti:

Naturalmente non tutte queste pagine possono essere utili, non tutti questi diari sono destinati a restare, anche soltanto come documenti: dove la vanità e la presunzione si sostituiscono la buona fede di chi crede la propria vicenda significativa, interessante, incontriamo subito un suono vuoto e vergognoso di retorica, quasi di sopraffazione i sentimenti

²⁴ Cfr. M. CORTI, *Il viaggio testuale*, cit., pp. 72-73.

²⁵ Ivi, pp. 108-110.

²⁶ ORESTE DEL BUONO, *Documenti di una guerra*, in «Il Politecnico», 31-32 (1946), p. 85.

²⁷ *Ibid.*

veri, alla sincerità degli impulsi, alla memoria ormai cara di certi fatti, di certe date, di certi nomi. Questi tentativi di documentare un periodo tormentato hanno numerosi difetti: il loro interesse resta spesso circoscritto solo ad un certo numero di persone, quando la scrittura non riesce a superare i limiti dell'improvvisazione, a liberare i fatti, di cui le pagine sono dense, in una luce più sentita, appunto, spesso presentano visioni troppo parziali o esasperate, spesso addirittura ci forniscono dei risultati contrari alle loro intenzioni. Eppure, quando chi scrive raggiunge una pulita adesione dei suoi fatti e alla sua storia d'uomo, questi documenti della guerra hanno il valore di darci il senso, il senso disperato e accorante, di quella che è stata la crudeltà dei nostri ultimi anni, del male contro cui si sono battuti i migliori.²⁸

Tra le voci dell'intelligenza letteraria italiana di quegli anni si era sedimentata una vigorosa diffidenza nei confronti delle produzioni "di guerra e Resistenza", sorretta dalla convinzione che questi testi conducessero a una deriva peggiorativa delle istanze valorose del neorealismo aurorale di impronta multifocale e polifonica, lontano dal recente omogeneo deperimento stilistico spinto pericolosamente verso il documentarismo.²⁹ «L'attitudine di colui che scrive mosso da passioni pratiche per ottenere una immediata rispondenza nelle passioni sociali, politiche, morali del lettore» – ribadisce Fortini – «è profondamente diversa da quella di chi si propone l'espressione di immagine e di ritmo che è nell'opera d'arte»³⁰. A riprova del peso che l'accostarsi della letteratura al rango del documento ha avuto nella riflessione di chi ha lambito le istanze neorealiste, si leggano le parole di Calvino in proposito:

Le poche voci di veri scrittori furono soverchiate da una fiumana di libri grezzi, di voci anonime, di testimonianze sulle esperienze più crude, di nudi documenti della vita popolare, di tentativi letterari immaturi, di bozzetti naturalistici regionali, di una retorica popolaresca che si sovrapponeva alla realtà: tutti questi aspetti, buoni e cattivi insieme, caratterizzarono quello che è stato chiamato il neorealismo.³¹

In questo ordine ideologico, cui il Nostro partecipa, non si salvano coloro che hanno trasmesso gli eventi per gli eventi, ma coloro che vi hanno immesso ulteriore senso nel presente. Rispondendo ai presupposti condivisi da un'intera generazione, e contro quella – che definisce – «retorica» (ovvero la sterile forma, sia pure essa una forma scarna), del Buono intraprende d'ora e per il futuro una vera e propria crociata: si rifiuta di produrre resoconti documentali della guerra vissuta. Il neorealismo non costituisce per lui un'infatuazione stagionale, ma una tappa nel percorso di ricerca che lascia tracce da

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Si veda la partizione proposta da Elio Vittorini nel capitolo *Una definizione difficile* dell'*Inchiesta sul neorealismo*, a cura di CARLO BO, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, pp. 27-28.

³⁰ FRANCO FORTINI, *Documenti e racconti*, in «Il Politecnico», 28 (1946), p. 3.

³¹ ITALO CALVINO, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), in ID., *Saggi*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, pp. 61-75, p. 67.

rianalizzare in seguito, a partire dal seme che ha germinato in guerra. Per comprendere a fondo le ragioni che sottostanno alla maturazione del suo posizionamento, si osservino i passaggi in cui descrive le circostanze della scrittura di lettere indirizzate alla famiglia in campo di concentramento. Nel ripensare alle apprensioni di allora è colto da imbarazzo e la preoccupazione di bello scrivere che lo impacciava in gioventù viene ora ridicolizzata dall'enormità degli orrori bellici:

Quando nel lager dov'ero finito ebbi la possibilità di inviare qualche riga ai miei, e avevo da formulare richieste di indumenti come braghe e calzerotti, la mia mano s'impuntava. Come osare metter nero su bianco simili volgarità? E tornavo a scrivere nel modo ricercato che scimmiettavo dai miei maestri d'adozione. La postkarte da prigioniero era eletta a sede di un esercizio per così dire di stile. E ai miei toccava constatare una volta di più che avevano un figlio demente.³²

La ricerca espressiva di del Buono, che prende forma nel contesto ricostruito e dalle esperienze descritte, non si arrende né alla genuinità della resa, né all'opposto suo superamento, ma interessa ad ampio spettro il ripensamento dei ruoli dello scrittore e della scrittura, passando per l'interrogazione e la messa alla prova delle soluzioni formali (forma breve/lunga, prima/terza persona, romanzo autobiografico, autobiografia). I punti di partenza irrinunciabili sono proprio l'allontanamento dalla trappola mistificatrice della retorica e la consapevolezza dell'inganno di poter ridurre lo spazio distorsivo tra fatto e detto. Per queste ragioni, ciascun testo-tassello viene licenziato allo stadio di semilavorato non del tutto compiuto, come una delle possibili risposte al problema irrisolvibile della rappresentazione.³³ Va da sé che, per l'efficacia di un simile meccanismo compositivo, la frammentarietà divenga qualità strutturante la sostanza intratestuale e artificio funzionale alla variazione sul tema.

3 RI-SCRIVERE LA PRIGIONIA

Per quanto riguarda l'internamento, i pochi fatti rappresentati sono agglutinati sostanzialmente attorno a tre fasi dell'intera vicenda: l'arruolamento, la detenzione, il rimpatrio.

L'arruolamento è narrato nei due testi in cui il tempo del racconto, simultaneo agli eventi, ne rispetta anche la cronologia; e, per come viene trattato, costituisce nient'altro che un passaggio transitorio propedeutico alla prigionia. Arruolamento e cattura diventano automatismi da inserire nel disegno più vasto del contesto extra-arbitrario della guerra: del Buono parte volonta-

³² O. DEL BUONO, *Documenti di una guerra*, cit., p. 85.

³³ Sulla scorta di una sollecitazione avanzata da Stefano Gallerani, per cui la svolta delbuoniana verso il principio letterario che vede il senso di un testo non esaurirsi nel dato materiale isolato ma tendere a compiersi nel divenire si porrebbe in tangibile sintonia con la sensibilità postmoderna, anticipandone gli sviluppi, Andrea Chiurato rinviene nell'insoddisfazione il minimo comune denominatore strutturante il suo progetto letterario destinato a priori all'insuccesso. Cfr. STEFANO GALLERANI, *Scritture private*, «Nazione Indiana», 21 marzo 2009, url <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/21/scritture-private/> (consultato il 15 marzo 2023); ANDREA CHIURATO, *Quel che resta del romanzo. Oreste Del Buono e l'insoddisfazione di scrivere*, in «Otto/Novecento», 3 (2012), pp. 203-211.

rio col condizionamento familiare di dover confermare con pari onore i meriti militari dello zio materno. Ne parla estesamente in *Tornerai*, dove due capitoli sono dedicati alla storia d'Italia (“Ottobre sotto la pioggia” alla Marcia su Roma) e alla carriera in Marina dell'eroe di guerra Teseo Tesei (“La beccaccia di mare”). Qui, come già nella *Nostra classe dirigente*, il largo ricorso all'inserzione di documentazione burocratica è usato per intercalare il telaio storico a quello privato e per segnare la dipendenza del secondo dal primo.

Il trattamento dei fatti che riguardano lo svolgersi dell'internamento ha invece tono differente e interessa un numero maggiore di testi, sistematizzabili a scopo analitico in due blocchi consecutivi: uno che culmina con *La parte difficile* (1945-1947), e uno che giunge fino a *La debolezza di scrivere* (1963-1987); libri fondamentali, anche per i rimandi interni che li caratterizzano. In considerazione del parziale affrancamento dalla logica della *iteratio*, da questo schema andrà sottratto *Tornerai*, che necessita di un discorso a parte.

Quanto vi si legge non è frutto della rielaborazione di dati testuali già scritti, né verrà rimaneggiato in seguito. Anzi che ruotare intorno ad avvenimenti specifici – malattia, ospedalizzazione, dimissioni, sciopero, relazione amorosa –, come accade altrove, questa sconnessa finzione autobiografica si occupa dell'intimo del prigioniero, in presa diretta. Nei primi tre capitoli, “Ottobre sotto la pioggia”, “La beccaccia di mare” e “Diario di un volontario”, la scansione temporale è quella classica del *journal intime* e ogni sezione interna è corredata dal riferimento di data e luogo; dal “Diario di un prigioniero” in poi, le microsezioni sono intitolate per argomenti.³⁴ I brani, alla prima persona, in un presente indicativo dominato dalla paratassi di frasi non didascaliche fortemente allusive, tendono all'espressionismo e consegnano al lettore le sensazioni di chi sta scrivendo il proprio diario, in un regime di non mediazione razionale che sollecita l'intervento esogeno per essere decifrato. Attorno al nucleo di senso condensato nel titolo parlante si sviluppano brevi sequenze di catene frastiche autoconclusive:

LA SCELTA. L'ossessione è l'appello. L'appello. Il contrappello. Gli appelli. I contrappelli. Schierati giorno e notte, pietoso gregge di pezzenti, contati e ricontati dai mandriani. Ci contano e ricontano, conti e riconti non tornano mai. Intanto, noi tremiamo di quel bianco che dalle montagne, giorno e notte, si avvicina al campo, la neve, l'inverno, la minaccia, sempre meno minaccia e sempre più condanna, che la guerra continui.³⁵

Lo stile franto, tutto giocato sulle interruzioni, inscena quei vuoti di senso che il prigioniero esperisce continuamente. Il ritmo della costruzione nominale e l'allusività del lessico ricercato, insieme alla ripresa con variazioni minime di locuzioni e brevi frasi, riferiscono il metronomo del vuoto spaesamento del quotidiano e l'immutato scorrere di tempo e desideri. L'andamen-

³⁴ Il “Diario di un prigioniero” è suddiviso nelle sezioni: “occasioni”; “la pioggia”, “il sole non basta”; “la scelta”; “salvarsi”; “scongioro”; “un'ipotesi”; “ritornello”; “altre ipotesi”; “la verità”; “capitolazione”; “pane e sangue”; “avanguardie”; “il primo assalto”; “la neve”; “Gefangenennummer”; “un addio”; “i buoni samaritani”; “la montagna”; “panie”; “tregua”; “la scorciatoia”; “un'altra sera”; “la cosa più importante”.

³⁵ ORESTE DEL BUONO, *Tornerai*, Torino, Einaudi, 1976 (d'ora in poi, *T*), p. 83.

to del discorso riproduce l'impigrirsi della mente in prigionia – “un'ipotesi”, “altre ipotesi” e “capitolazione” vedono protagonista il domandarsi ossessivamente la ragione del perché sia andato volontario in guerra (*T*, rispettivamente pp. 85, 88, 90) –, *Leitmotiv* disturbante presente già in altri testi: «siamo in un meccanismo, non possiamo pensare»³⁶, si legge in *Racconto d'inverno*.

In *Tornerai*, il punto di vista sul lager è dunque “dal di dentro”. Una scelta che ha conseguenze rilevanti sulla codificazione dei fatti, osservati da vicino e non rielaborati a distanza. È l'autore stesso, laddove è presente, a sottolineare l'intromissione di quel varco ottico: *Fine d'inverno*, ove la narrazione procede per la maggior parte al passato, si chiude con l'apposizione finale della data di composizione, «aprile 1945»³⁷, così in *Racconto d'inverno* si legge «aprile-luglio 1945» (*RI*, p. 121), *Gli ultimi chilometri* termina con l'annesso parentetico «(settembre 1945)»³⁸, *La parte difficile* e *La debolezza di scrivere* sono tecnicamente due memoriali (uno fittizio e uno reale), e altrettanto lontani dal tempo letterario sono ostentatamente anche *Né vivere né morire* e *I peggiori anni della nostra vita*. La prospettiva dello sguardo retroattivo prevede l'esibizione dell'influenza esercitata dai momenti fondamentali della liberazione e del ritorno sulla lettura degli eventi precedenti. In questo ordine rinnovato, le cose hanno mutato di forma: sullo strato dell'esperienza della prigionia ha agito l'esperienza dell'accoglienza nel nuovo mondo del dopoguerra.

Dovendo elencare le circostanze che riguardano la permanenza nel campo nei testi citati, si potrebbero nominare in sintesi: le strategie di sopportazione delle condizioni detentive e climatiche, la malattia, lo sciopero e il rapporto amoroso con la giovane Kata. Oltre a questi pochi accadimenti che infrangono una sostanziale monotonia, le pagine di prigionia sono riempite per la maggior parte dai resoconti su stati d'animo e pensieri, che si ripresentano cadenzati e tendono agli estremi della noia e della sopraffazione per l'inattività. «Siamo tutti prigionieri» – si legge nel *Racconto d'inverno* – «a Tommaso giungono le voci, le parole abituali, ormai da tempo lise e sciupate nel meccanismo di questa prigionia, e lui la risente con tedio, la disperazione di riconoscersi in una condanna» (*RI*, pp. 10-11). La prigionia colonizza lo spazio interno del ragionamento e la mente viene ostruita da una costrizione peggiore di quella fisica, circoscritta alla detenzione:

La nostra è una storia di miseria, ma non riusciamo a liberarcene col non pensare ad essa: è in noi, la nostra storia, ed ogni momento grigio e squallido di questo non vivere, di questa nostra prigionia la costruisce. La sentiamo crescere nei giorni, nelle nostre parole, nei battiti del sangue e del cuore (*RI*, p. 8).

Fin dalle prime righe del romanzo l'accento viene posto sugli elementi di persistenza e permanenza della prigionia: «la prigionia è rimasta, la senti intorno come le dita di una mano che preme, pensiamo che sia l'inverno, la guerra, mutiamo i vocaboli, le parole, ma la prigionia rimane» (*RI*, pp. 9-10).

³⁶ ID., *Racconto d'inverno* (1945) (d'ora in poi, *RI*), in ID., *L'antimeridiano*, cit., p. 24.

³⁷ ID., *Fine d'inverno*, in «Uomo. Quaderno di letteratura», giugno 1945 (d'ora in poi *FI*), pp. 40-64, p. 64.

³⁸ ID., *Gli ultimi chilometri*, in «Paesaggio», 3-4 (1946), pp. 226-231 (d'ora in poi, *UC*), p. 231.

Il narratore è un prigioniero che osserva da fuori quanto accade al protagonista, suo compagno. Di questo passo, l'uso misto di terza singolare e prima plurale, come in *Fine d'inverno*, rinvia alla dimensione collettiva e pungola il lettore alla partecipazione.

Ad accrescere l'appannamento della mente del personaggio, già presente quando è in salute, concorre il sopraggiungere della malattia e lo stato febbricitante. È l'occasione per indugiare sulle sue percezioni aliene, che ne ostacolano la partecipazione lucida a ciò che avviene: Tommaso «stava dentro alla febbre come ad una casa, un vecchio edificio rovinato, pieno di morte e di insidie, con le tarantole gli scorpioni e i rumori tetri nel buio» (*RI*, p. 60). L'alterazione percettiva è però utilizzata sia da palliativo per tollerare la prigionia sia da filtro per la sua lettura profonda. Infatti, all'espedito fruttuoso della febbre lo scrittore fa nuovamente ricorso anche nei successivi racconti del ritorno. Nella *Parte difficile* il protagonista-narratore Ulisse attraversa perfino una essenziale evoluzione della natura del morbo: inizialmente si è portati a credere che i profili paranoici che lo contraddistinguono siano conseguenti al fisiologico smarrimento per il ritorno a casa e alla recrudescenza della malattia fisica non risolta, tuttavia, anche guarito, i medesimi aspetti permangono e anzi virano verso la nevrosi. In qualche modo, il manifestarsi dei sintomi è cagionato dalla prigionia:³⁹ «Non si trattava di quella prigionia, si trattava della mia prigionia. Una prigionia che ero riuscito a fabbricarmi io o che, forse, era stata sempre intorno a me dalla nascita»⁴⁰. Lo sdoppiamento paranoico del sé di Ulisse, tra colui che scrive e colui che agisce, è suggerito dal riferimento ripetuto al fatto che si senta attore, che pensi alla realtà fuori dal lager come a una finzione a cui deve prendere parte — da cui evidentemente il titolo. Un certo scivolamento della dimensione sensoriale del personaggio principale rispetto a quella normoregolata altrui è peraltro sempre proposto in del Buono: lo sguardo spostato distingue e allontana il protagonista da chi lo circonda e acuisce la distanza che egli avverte rispetto alle comunità di riferimento, siano esse quella dei compagni in prigionia, degli amici, dei colleghi o la famiglia.

Uno tra gli elementi di distinzione tra sé e gli altri risiede nel desiderio di ribellarsi alla passività coatta del campo di detenzione, cui intende opporsi con una spinta uguale e contraria. Già nei primi testi, infatti, il protagonista viene colto da stati frequenti di forte tensione che sembra poter deflagrare da un momento all'altro in violenza concreta. Si legga a tal proposito un passaggio di *Fare lo sciopero* in cui, percosso da una guardia tedesca, il prigioniero reagisce e si sente per ciò pervaso da eccitazione, resuscitata dall'istinto a resistere.

Gli occhi del tedesco erano larghi non capivano; mentre uscivo sentii la sua mano sulla mia spalla. Cercai di evitarla. Non poteva avere capito le mie parole, ma il tono. Il colpo mi eccitò, fu come una vampata di sangue e di febbre. Fuori nevicava, il paesaggio umido e squallido delle montagne mi entrò negli occhi abbacinandoli.

³⁹ La stessa traiettoria dalla prigionia verso la malattia fisica fino a quella mentale è vissuta da Albino Saluggia in *Memoriale* di PAOLO VOLPONI (Milano, Garzanti, 1962).

⁴⁰ ORESTE DEL BUONO, *La parte difficile* (1947), Milano, BUR, 1975 (d'ora in poi *PD*), p. 185.

Dovevo avere lacrime agli occhi. Un ragazzo ridicolo, pensavo, i soliti isterismi. Ma non si può continuare a tenere dentro il nostro furore, deve venire fuori un giorno. Non si può dire sì a tutti e a tutto.⁴¹

È sull'onda del residuo anelito vitale che ancora lo abita che si danno le uniche azioni effettive: il rapporto affettuoso con Kata, il tentativo di fuga e lo sciopero. Fatti, cioè, che si allontanano ontologicamente dall'idea di internamento e dalle (in)attività che lo caratterizzano. Ma per quanto queste iniziative si staglino rispetto alla invariabilità generale, si tratta in ogni caso di illusioni di realtà che hanno esito fallimentare: la relazione è problematica, la fuga non va a buon fine e lo sciopero non sortisce effetti. Il narratore commenta così i penosi tentativi di incontro carnale con Kata, alla presenza del padre di lei, militare nazista:

Ma non era gioia, era non vita. Questa è non vita, tutti i nostri gesti sono oppressi, manca il respiro, il calore, gli slanci, i gridi. Le mani di Tommaso sul corpo di Kata: un corpo ormai sciupato, senza freschezza e l'ambiguità della luce ancora lo proteggeva, lo salvava. Kata chiudeva gli occhi e Tommaso sentiva in sé ira, umiliazione: il volto di lei abbandonato tra i capelli arsi, l'inganno delle palpebre abbassate, delle labbra aperte. Sentiva in sé ira, rancore verso se stesso: si alzò, guardava il corpo offerto della ragazza senza comprendere, pensava a fuggire, uscire da quella stanza. Del padre di lei vedeva soltanto la schiena, grande, curva negli scoppiettii della stufa. Kata aveva aperto gli occhi, erano soltanto bianchi ora, offesi: anche lei umiliata, ma non dipende da lui, da noi tutti, irretiti da una sorte di miseria che batte sul mondo. Ora Kata pareva vergognarsi della sua nudità, si copriva il grembo con una mano, forse avrebbe pianto. Non parlava, è questo che attira Tommaso, il muto dolore del mondo (*FI*, pp. 52-53).

L'episodio viene riscritto in *Racconto d'inverno*:

E occorre anche essere insinceri, provarsi la capacità di un atto fisico. [...] Si sta spogliando e lei lo guarda. Ha vergogna del suo corpo, come di una cosa che non gli appartenga e per la quale provi ripugnanza, un senso distaccato di disagio. Poi scosta le coperte, tutti questi atti che si devono compiere senza amore. [...] Si è salvato fisicamente anche oggi, pensava questo gli rinasceva ancora un desiderio di vivere. Era come se guardasse Kata con altri occhi o lei fosse mutata, possiamo ancora avere delle illusioni, dei palpiti di affetto, di amore, o anche dei fremiti sessuali, non importa, importa accorgersi di avere una carne, di esserne consapevoli. Anche se fingiamo di esserci salvati, anche se fingiamo di avere dimenticata una condanna. [...] Anche la gioia fisica sembra lontana, proviamo soltanto le trafitture di un dolore atroce. Per questa finzione d'amore le ombre deformi si agitano contro la parete, con le teste irsute, le braccia esili, una finzione vergognosa che non può ingannare nessuno (*RI*, pp. 93-94).

⁴¹ ID., *Fare lo sciopero*, in «Il Politecnico», 18 (1946).

Le scelte operate in *Racconto d'inverno* vanno nella direzione di un maggior coinvolgimento del narratore, che interviene utilizzando la prima persona plurale e il "si" in forma sia passivante sia impersonale. Grazie all'impiego alternato della terza singolare e della prima plurale si avvicina e allontana rispetto alle scene, acuendo o riducendone la profondità emotiva. Una strategia che tende a mettere al riparo dall'asettico documentarismo, muovendo verso una possibile espansione dei contorni dell'esperienza.

Se la scrittura della prigionia è strutturata attorno ad alcuni avvenimenti topici, lo stesso vale per il racconto del ritorno, che si concentra sulla fase ultima dell'arrivo e solo negli *Ultimi chilometri* comprende anche il breve tratto terminale che lo precede. Escludendo la componente del movimento nello spazio e prediligendo le corde dell'immobilità (già paradigmatiche del racconto del lager), l'ossatura del plot ripercorre *en gros* le solite seguenti tappe: l'entrata a Milano, l'incontro/scontro con la portinaia e con la madre, la cena coi parenti, il bagno e il rischio di annegamento, la depressione seguita al rientro, la scrittura e il reinserimento nell'ambiente culturale-editoriale milanese.

Va notato fin da subito che sebbene nel senso comune il rimpatrio dovrebbe coincidere con l'apertura di una fase positiva della vita, in del Buono il ritorno viene al contrario orientato negativamente. Tutto, nella realtà, si dà diversamente che nelle attese.

Ero contento di tornare a casa: durante la prigionia avevo tanto pensato a un momento simile, alla felicità di tornare, ma non ci credevo molto. Ero stato disperato durante la prigionia e avevo passato momenti veramente brutti. Tutto il mio viaggio di ritorno fu pieno di contentezza e di apprensione (*PD*, p. 125).

Il ricongiungimento con gli spazi incomincia all'arrivo nella città prevalentemente anonimizzata, ma ovunque riconoscibile come Milano, e questa prima tappa comporta già un disorientamento: «le strade, le piazze così spoglie disorientano come una terra perduta» (*UC*, p. 231), «mi pareva persino di essere in un paese straniero» (*PD*, p. 127). Rientrando in Italia, malconco, con indosso gli abiti della prigionia, su di lui si posano gli sguardi sconcertati dei passanti: la disillusione perciò è una scoperta mutua, del personaggio nei confronti dell'ambiente e viceversa. La deludente visione dello spazio prepara il terreno al deludente incontro con gli affetti.

Nel primo libro che tratta del *nostos*, *La parte difficile*, il protagonista porta simbolicamente il nome Ulisse. Come ha rilevato Antonio Scurati, si può effettivamente sostenere che la secolare esperienza del *reducismo* di guerra abbia riprodotto nella realtà quella letteraria dell'eroe omerico, che sotto nuove, quasi, mentite spoglie e «con tutti i suoi stratagemmi, con tutti gli artifici e gli inganni di cui è capace» – si ricordi per del Buono ch'egli riesce a rimpatriare anzitempo, per un permesso di malattia –, «non muore e fa ritorno a casa; perché combatte e vince l'oscurità»⁴². Muovendo dall'*elzeviro Omero antimilitarista* di Calvino, anche Giancarlo Alfano ha evidenziato quanto simbolicamente la figura di Ulisse incarni la frattura generazionale tra i giovani uomini che tornano a casa e le faglie che li accolgono, dopo la Liberazione. Nella fase del ritorno il valore sociale del *reduc* si dissipa irrimediabilmente.

⁴² ANTONIO SCURATI, *Guerra e realismo in letteratura. Una comparazione tra antichi e moderni*, in «Il Ponte», LVII, 3 (2001), pp. 124-133, p. 128.

bilmente con la traumatica scoperta che della propria vicenda non interessa a nessuno.⁴³ In quel saggio Calvino provocatoriamente si domandava: «Cos'è infatti l'Odissea? [...] È la storia degli otto settembre, l'Odissea, la storia di tutti gli otto settembre della Storia: [...] il problema del reduce che torna stracciato e dimenticato da tutti»⁴⁴.

Su questa scia, avvenuto il ribaltamento della chiave odisseica nonché l'ulteriore tradimento di aspettative con la mancata agnizione da parte della donna, il reingresso in casa viene mediato in ogni testo dall'intervento della portinaia, o meglio, dalla sua intrusione nell'incontro tra il protagonista e la madre.

Avevo tante volte sognato in prigionia il momento del mio ritorno, che ora, proprio mentre ripeteva i movimenti sognati, mentre salivo come tante volte avevo immaginato gli scalini di casa mia, mi pareva di non provare una vera gioia, una vera emozione, ma di accettare un fatto impostomi come ne avevo accettati e subiti troppi.

Tante volte avevo immaginato la mia mano che si sollevava a suonare il campanello; invece suonò la portinaia e io stavo a guardare con odio la sua mano, con il polso grasso, la carne rosea.

Venne ad aprire mia madre. La portinaia cominciò il suo discorso, ma mia madre mi vide subito. "Ulisse" disse mia madre io l'avevo già tra le braccia, mentre piangeva piano, con dei piccoli singhiozzi, tenendo la testa appoggiata alla mia spalla. Stavamo fermi sul pianerottolo mia madre piangeva e inquietamente ripeteva il mio nome. Io non avvertivo nulla di preciso dentro di me: solo male alla testa e alle tempie per il sonno arretrato, per la stanchezza del lungo viaggio di ritorno (*PD*, pp. 128-129).

Le aspettative sono negate ancor prima che le attese possano convertirsi in fatti e le sensazioni del protagonista sono restituite in modo ambivalente: da un lato egli incolpa le persone per aver distrutto i suoi desideri e verso di loro nutre sentimenti di odio, dall'altro l'insoddisfazione per ciò che accadrà è presentita. La stessa scena si legge nei *Peggiori anni della nostra vita*, ma in questo caso il racconto si fa progressivamente asciutto e diretto (cfr. *PANV*, pp. 55-56) e, rispetto alla *Parte difficile*, la dinamica psichica ha minor peso. Liberatosi dell'alter ego, del Buono disvela l'intenzione autobiografica: il testo ora aderisce a sé e quel quoziente di distorsione mentale, che nel primo esempio giungeva a condurre Ulisse fino a commettere un omicidio e tentare il suicidio, viene sensibilmente ridotto. L'ultima riscrittura è proposta nella *Debolezza di scrivere*, in cui la tendenza all'oggettivazione del fatto viene portata definitivamente a compimento (cfr. *DS*, pp. 18-19). Nella *Parte difficile*, oltre alla ricordata osservazione attraverso i gangli alterati del ragionare, gli avvenimenti sono proposti come parte di un memoriale fittizio in cui si fa uso parco del discorso diretto e dove il locutore lascia uno spazio ristretto alle istanze altrui. Nelle successive soluzioni, invece, ci si trova sempre nell'orizzonte personale, ma vi è il ricorso a una lettura solo parzialmente introspettiva e anche altre voci trovano espressione.

⁴³ Cfr. GIANCARLO ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012, pp. 103-104.

⁴⁴ ITALO CALVINO, *Omero antimilitarista* (1946), in ID., *Saggi*, cit., pp. 2118-19, p. 2118.

Successivi all'incontro con la madre sono gli altri momenti ritornanti nel racconto del rientro: il bagno e la cena. Entrambe le occasioni si svolgono alla presenza dei genitori, causali primarie di insoddisfazione, sia per le modalità dell'accoglienza sia per la postura ideologica (rinnegano il rifiuto del fascismo da parte del figlio). Il protagonista, pur sapendo di averli delusi, non riesce al contempo a dispiacersene — nella *Parte difficile* rincara sadicamente la dose innamorandosi della moglie del fratello ancora prigioniero e scatenando l'ira dei parenti che lo cacciano di casa. Come si evinceva dalla precedente citazione della *Parte difficile*, il personaggio è sopraffatto da un senso di oppressione provocato da chi lo circonda. Entro le mura di quello che era stato un rifugio si sente adesso paradossalmente imprigionato. I genitori intendono prendersene cura, desiderano fagli compagnia durante in bagno, ma lui reagisce all'ingerenza e chiude a chiave la porta della stanza. Dopo guardatosi allo specchio e metabolizzato di essere sopravvissuto alla guerra, il suo debole corpo si abbandona al piacere del bagno e perde i sensi, rischiando d'affogare. Riproposto in versioni ritoccate nella *Parte difficile*, nei *Peggiori anni della nostra vita* e in *Debolezza di scrivere*, è il momento in cui, per la prima volta, il personaggio si sente realmente vicino alla morte. Solo in questo frangente avverte il desiderio di lasciare la vita; una reazione che non aveva mai avuto nel lager, nemmeno da malato — si pensi, al contrario, al vitalismo cui tendeva da internato.

Con la particolare resa sulla pagina di questi episodi va modellandosi nei testi il motivo letterario della continuità tra prigionia e post-prigionia, e a ciò si accompagna una componente quasi nostalgica verso quella condizione odiosa a cui però l'ex prigioniero non può fare a meno di ritornare, abilitandola a unità di misura esistenziale. Il profilo di disallineamento tra sé e gli altri mette radici in prigionia e si trasforma, accentuandosi, nell'alienazione che caratterizza i sopravvissuti. Ma c'è di più, è in questo spaziotempo che si consolida la profonda disillusione nei confronti delle potenzialità della letteratura: prima della guerra aveva creduto che fosse da praticare come una missione in grado di arricchire le vite delle comunità, in prigionia la nozione stessa di comunità viene erosa dalle basi. Ed è un sentimento confermato al rientro, quando il tenore dell'accoglienza lo spiazza: i familiari non sono disposti ad ascoltare la sua storia e viene addirittura biasimato per non aver combattuto. La lacerazione dell'impossibilità di comunicare la propria esperienza è accresciuta dall'investimento da parte della medesima incomunicabilità della sfera della scrittura e, da rifugio, la letteratura si tramuta nella causa di nuova frustrazione. Il passaggio del lager descrive una svolta per la consistenza che l'esigenza di esprimersi *per verba* deve avere e per il peso morale da attribuirvi. Che la letteratura perda l'aura dell'anteguerra è questione affrontata ben presto. In *Fine d'inverno*, Tommaso confessa quel cambiamento prospettico ai compagni di prigionia, cercando audizione in chi può capirlo (cfr. *FI*, pp. 62-63), ma il profondo avvilitamento arriva quando deve parlarne con chi la prigionia non l'ha vissuta e gli chiede di scriverne (*PANV*, p. 82):

– Io credevo che... Sapete, in prigionia mi ero messo in testa l'idea che... credevo che la cultura, in confronto alla vita... che la vita, insomma, la vita...

La constatazione dell'impotenza era addirittura troppo patetica nella consuetudinerietà. Allora, non ce l'avrei proprio fatta a parlare sinceramente con qualcuno?

– Ci scriverai un racconto, sulla tua prigionia... –

Nel brano citato sono gli amici editori a spingerlo *obtorto collo*, ma lo scrivere è comunque un'esigenza innata contro cui l'intelletto si oppone con ostinazione. Questo desiderio viscerale, per quanto svuotato del valore che aveva avuto prima della prigionia, è qualcosa che irrazionalmente le sopravvive. In tal senso, Teresa Buongiorno ha parlato a ragione delle continue riscritture come di un processo infinito di «purificazione»⁴⁵, di espiazione di colpe.

Lo avevo capito in prigionia, quanto fossero inutili e grottesche le mie illusioni, le mie parole, i miei interessi, e ora non potevo davvero pensare di ricominciare. [...] Tutte le volte che avevo provato a scrivere, però, mi ero scoperto immancabilmente a non sapermi esprimere, a tradire le mie intenzioni. Lo dicevo a Domenico, e lui non voleva ammetterlo. Durante l'occupazione tedesca, lui e gli altri avevano pubblicato qualche numero di una rivista letteraria quasi clandestina. Mi avevano mandato al campo dove ero prigioniero un quaderno della rivista in cui avevano stampato un mio vecchio articolo: io avevo letto quelle pagine in prigionia, e mi era venuto da ridere e da piangere insieme, perché erano finite tante cose [...]. Cercavo di spiegarlo a Domenico, ma era difficile, e temevo di offenderlo (*PD*, p. 146).

Oltre a riconoscere di non riuscire a scrivere che cose falsate – e false: «sapevo di mentire in un modo e nell'altro» (*PD*, p. 157) – è consapevole che il radicale cambio di visione che lo ha attraversato non verrà compreso da chi non ha partecipato agli stessi fatti.⁴⁶ Nel testo intitolato significativamente *Debolezza di scrivere* del Buono racconta della pubblicazione di *Racconto d'inverno* e del fraintendimento provocato dalla generale inconsapevolezza nei confronti dello specifico dei campi di concentramento militari, dapprima confusi con i più drammatici campi di sterminio, e poi relegati a esperienza minore (*DS*, pp. 120-121):

Mi ritrovai così impacciato e vergognoso dover spiegare le differenze tra lager e lager ai miei amici. [...]
 – E tu cos'eri?..
 – Non eri, forse, deportato anche tu?..
 – Io ero internato militare... Tutta un'altra cosa..
 – Come tutta un'altra cosa?..
 – Oh, anch'io, allora, non sapevo bene la differenza... L'ho imparata poco a poco..
 – Ti vuoi spiegare?..

⁴⁵ TERESA BUONGIORNO, *Oreste del Buono o della continuità*, in «La Fiera Letteraria», 30 dicembre 1962, pp. 3-5, p. 3.

⁴⁶ È dato significativo che anche l'ex prigioniero Roberto Rebora, in una delle sue prose brevi, parla della sensazione del guardare alle proprie convinzioni di prima della prigionia rispetto alla letteratura constatando di aver sbagliato tutto: «Si ricordò di una sua antica ambizione letteraria... Sospirò. Tutto sbagliato qui, tutto deformato» (ROBERTO REBORA, *Quattro sogni*, in *Uomini e tedeschi. Scritti e disegni dei deportati*, a cura di ARMANDO BORRELLI e ANACLETO BENEDETTI, Milano, Casa di Arosio, 1947, pp. 201-207, p. 202).

– Vi spiego subito... Noi abbiamo avuto la possibilità di ritornare tutti o quasi tutti... Di loro, di questi qui, ne sono ritornati pochi, molto pochi... In teoria, non ne sarebbe dovuto ritornare nessuno... Se qualcuno ne è scampato, è stato per qualche difetto del sistema... Anche i sistemi più perfetti hanno dei difettucci...

– E come la mettiamo con il tuo libro?...

– Non potevi dircelo prima?...

– Cosa vi avrei dovuto dire?...

– Pensavamo che la tua esperienza fosse stata terribile... Che tu avessi sofferto...

La fattispecie dell'internamento militare, oltre alle già discusse caratteristiche intrinseche che ne rendono complessa la rappresentazione, pone un altro problema di dicibilità e di diritto di cittadinanza nel panorama editoriale, causato sulle prime dalla sua esclusione dal discorso pubblico e poi confermato da un procedimento di *damnatio memoriae*. Sebbene questa particolare prigionia abbia costituito un fenomeno di massa della Seconda guerra mondiale (un milione e trecentomila italiani), è stata «quasi sempre dimenticata o marginalizzata nella storia e nella memoria [...], in Italia più che altrove»⁴⁷. Il milione e duecentomila ex prigionieri italiani che tra il 1945 e l'inizio del 1947 era rimpatriato dai quattro canti del globo non aveva indotto stato e società civile all'accoglienza ch'essi immaginavano.⁴⁸ Si era assistito invece al rifiuto generalizzato di comprendere e includere il reduce nelle maglie della riedificazione del paese. A macerie appena sepolte, il prigioniero si fa ritorno di un rimosso incandescente e, pur con molte differenziazioni, l'atteggiamento della classe politica antifascista verso i reduci viene inevitabilmente condizionato dal precedente legame fra i reduci della Prima guerra mondiale – su cui Mussolini aveva esercitato un significativo ascendente – e Ventennio fascista.⁴⁹ Per un verso ci si impegnava quindi a risemantizzare quella vicenda e non riprodurre gli errori del passato, per l'altro si nutriva il sospetto verso ciò che quel corpo compatto avrebbe potuto diventare entro l'organismo statale democratico. Non è un caso che, per gli scrittori sopravvissuti, la continuità tra esperienza e successiva letteratura prodotta nonché tra prigionia e post-prigionia si manifesti nel comune sentimento dell'isolamento: Vittorio Sereni parla della prigionia come di un «angolo morto della storia»⁵⁰, Alessandro Natta

⁴⁷ GIORGIO ROCHAT, *Le diverse prigionie dei militari italiani nella Seconda Guerra Mondiale*, in *Le diverse prigionie dei militari italiani nella Seconda Guerra Mondiale*, a cura di LUIGI TOMASSINI, Firenze, Edizioni Regione Toscana, 1995, pp. 9-24, p. 9.

⁴⁸ Sul rimpatrio dei prigionieri militari si veda AGOSTINO BISTARELLI, *La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

⁴⁹ La complessa questione italiana dell'influsso del fascismo sulle politiche di accoglienza del reduce della Seconda guerra è affrontata in CLAUDIO PAVONE, *Appunti sul problema dei reduci*, in *L'altro dopoguerra. Roma e il Sud 1943-1945*, a cura di NICOLA GALLERANO, Milano, FrancoAngeli, 1985, pp. 89-106.

⁵⁰ VITTORIO SERENI, *L'anno quarantacinque* (1962), in ID., *La tentazione della prosa*, a cura di GIULIA RABONI, Milano, Mondadori, 1998, p. 88.

della «sensazione cupa e deprimente di essere rimasti isolati»⁵¹, Sergio Antonelli testimonia di essersi sentito «in fondo alla storia»⁵², Giorgio Chiesura dichiara in un'intervista: «avevamo resistito ma non avevamo vinto»⁵³.

Considerando, oltretutto sulla base dei presupposti ideologici fin qui ricostruiti anche sulla base dei dati storico-culturali immessi da ultimi, che il vero interesse della prigionia non risieda nel nudo testimoniarla ma nel sondarne differenti funzioni in letteratura, del Buono apre agli espedienti metaletterari e trasforma «il proprio narrare in soggetto del racconto stesso»⁵⁴. E per far ciò mette in scena se stesso che scrive i primi testi sulla prigionia. Nella *Parte difficile* porta avanti perfino uno sdoppiamento dei fuochi. In una sorta di intreccio chiastico, Ulisse è attore-personaggio in un fuoco, a disposizione dei meccanismi del regista-autore e del suo congegno letterario finzionale, e protagonista-scrittore nell'altro, in cui sta redigendo un memoriale e si scontra con le problematiche del mezzo letterario. La parte difficile non è recitata solo dal personaggio in commedia, ma anche dall'autore, che produce finzione nell'atto di scrivere.

La metanarratività rimpiazza l'irrealizzabile memoriale documentario perché la memoria stessa è strumento inaffidabile e fallace.⁵⁵ In questo ordine, in *Né vivere né morire* l'accusa contro l'affidamento nei confronti della veridicità della memoria serve a smontare la pretesa verosimiglianza di un altro oggetto letterario, l'autobiografia:

È così difficile dare un'interpretazione, un senso a una storia che si pensa d'aver vissuto, ma vissuto come?, c'è qualcosa di più infido della memoria? [...] maggiormente si insiste alla ricerca di una soluzione esatta, magica, redentrice, maggiormente si smarrisce l'orientamento nella caccia a una moltitudine di ombre, fantasmi fittiziamente, ironicamente dotati delle generalità presunte per noi all'anagrafe. A meno di scambiare deliberatamente la menzogna per la sincerità non si può avere l'autobiografia ma casomai le autobiografie (*NVNM*, p. 1089).

Appurata l'impossibilità di corrispondere alla realtà con il vero, del Buono rigetta la sua certificazione come criterio che regge il genere autobiografico e opta per una forma di menzogna esibita ovvero per un tipo di verità vicina a quella romanzesca che, come sappiamo, anche quando origina da fatti oggettivi non potrà mai corrispondere alla verità fattuale. Nella rappresentazione

⁵¹ ALESSANDRO NATTA, *L'altra resistenza. I militari italiani internati in Germania*, Torino, Einaudi, 1997, p. 53.

⁵² SERGIO ANTONIELLI, *Il campo 29* (1949), Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 214.

⁵³ LAURA LEPRI, *Il caos e la storia. Laura Lepri intervista Giorgio Chiesura*, in «Leggere», 53 (1993), pp. 39-40, p. 40.

⁵⁴ C. DE MICHELIS, *Nota*, cit., p. 177.

⁵⁵ Tornando alla categoria critica di *autofiction* a cui del Buono, per certi versi, si avvicina, va rilevata l'attitudine alla critica dei modi e alla metanarratività, fondativa di questa tipologia di scritture dove «tendenzialmente, l'autofinzialista riflette sulla finta autobiografia che sta scrivendo e formula i suoi ragionamenti nell'opera» (LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 17).

letteraria, la soglia cognitiva dell'acquisizione del dato di mancata corrispondenza tra realtà e scrittura è posta tra il prima della prigionia e l'imprigionamento: «è inutile continuare con le parole di prima, di prima che la tua vita fosse recisa, è una menzogna inutile questa, una falsità contro il cuore, contro il tuo sangue» (*FI*, p. 46). In questa scansione si dà quindi una duplice attitudine rispetto alla nozione percepita del tempo, da un lato il tempo della vita viene misurato rispetto all'evento-cesura e dall'altro lo stesso evento esonda rispetto alle reali dimensioni che ha avuto, espandendosi e divenendo una condizione esistenziale assoluta:

Era inutile che Tommaso pensasse ancora al primo giorno di prigionia, quel giorno forse non ha valore: non è da allora che comincia la prigionia, ma dura da sempre, un peso che molti portiamo (*FI*, pp. 46-47).

Ma come abbiamo visto, l'immagine della prigionia si espande anche nei caratteri, non solo nel tempo interiore e, facendosi modo di stare nelle cose e nel mondo, può diventare all'occorrenza una fase positiva della vita.

Non avevamo nulla da immaginare davanti a noi, e, dietro, invece, avevamo da ricordare quel periodo che c'era apparso grigio e squallido e che ora invece si rivelava come l'unica stagione vitale della nostra esistenza. [...] Eravamo stati più vivi in prigionia (*PD*, p. 161).

L'affezione alla condizione di imprigionamento è qualcosa cui inizialmente lo scrittore resiste come nei confronti di una «relazione di dipendenza discutibile» verso un «infimo purgatorio» (*PD*, p. 96). È però solo assecondando questo avvicinamento che può compiersi il ribaltamento del baricentro di osservazione: per quanto nei fatti la prigionia abbia occupato un periodo ristretto della vita, è assunta ripetutamente a prospettiva privilegiata che dischiude visuali nitide. Senza dimenticare che l'urgenza di un ritorno riparatore alla prigionia è indotta anche dalla non accoglienza ricevuta al ritorno e al ruolo isolato di reduce che l'ex prigioniero si trova a impersonare nel dopoguerra.

Come nota Mario Barenghi, le massime fortune del discorso autobiografico vanno tradizionalmente di pari passo con le fasi di crisi: «quando si stenta a dare un senso agli avvenimenti collettivi, ripartire dalla propria storia personale appare la via più praticabile, e fors'anche la più onesta»⁵⁶. La vicenda delbuoniana, in ostinata peregrinazione e contaminazione tra le forme dello stesso referente, sembra infatti mossa più che dallo sperimentalismo fine a se stesso, da un impulso verso la ricerca dell'equazione perfetta che risponda al desiderio di coerenza e di senso imposto dai fatti nei confronti del linguaggio, un senso altro dal dato brutale, che sia riconoscibile non solo per sé ma universalmente. In definitiva, è in ragione degli elementi interni ed esterni di complessa ambivalenza che la caratterizzano che l'esperienza di prigionia si presta nel comporre un groviglio determinante da tentare di sciogliere, nella scrittura autobiografica continua:

⁵⁶ MARIO BARENGHI, *Ripartire dalla propria storia personale*, in *Tirature '10. Il New Italian Realism*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2010, p. 43.

È vero che questa storia, che ho dovuto addirittura rinunciare a raccontare sino in fondo al mio ritorno a casa, è stata importante per me, forse essenziale, anche se ogni volta che ci ripenso, il suo significato mi pare cambiare in qualche modo. Certo, quella prima volta ho proprio cominciato a raccontarla con gusto, il gusto di sapermi vivo, dunque vittorioso di quella prova, tra quelle pareti ritrovate, quelle abitudini riconosciute. Con gusto, ma anche con un miscuglio di stupore e delusione, la delusione di dover constatare, nello stesso assaporarlo, la precarietà di quel gusto, la necessaria esiguità della tregua (*NVN*, p. 1090).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFANO, GIANCARLO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012.
- ANTONIELLI, SERGIO, *Il campo 29* (1949), Roma, Editori Riuniti, 1975.
- ID., *Oreste del Buono*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. VI, Milano, Marzorati, 1974, pp. 1417-1435.
- BACHTIN, MICHAÏL MICHAÏLOVIČ, *Dalla preistoria della parola romanzesca* (1975), in ID., *Estetica e romanzo* (1979), trad. it. di STRADA JANOVIC, CLARA, Torino, Einaudi, 2001.
- BARENGHI, MARIO, *Ripartire dalla propria storia personale*, in *Tirature '10. Il New Italian Realism*, a cura di SPINAZZOLA, VITTORIO, Milano, il Saggiatore, 2010.
- BISTARELLI, AGOSTINO, *La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- BO, CARLO (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951.
- BUONGIORNO, TERESA, *Oreste del Buono o della continuità*, in «La Fiera Letteraria», 30 dicembre 1962, pp. 3-5.
- CALVINO, ITALO, *Omero antimilitarista* (1946), in ID., *Saggi*, a cura di BARENGHI, MARIO, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2118-19.
- ID., *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959), in ID., *Saggi*, a cura di BARENGHI, MARIO, Milano, Mondadori, 1995, pp. 61-75.
- CASADEI, ALBERTO, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000.
- CESANA, ROBERTA, *Il lavoro editoriale di Oreste del Buono*, in *L'infaticabile OdB*, a cura di ROSA, GIOVANNA, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016.
- CHERCHI, GRAZIA, *Monoromanzo a puntate. Intervista con Oreste del Buono*, in «Panorama», 12 febbraio 1989, pp. 112-113.
- CHIURATO, ANDREA, *La retroguardia dell'avanguardia*, Milano, Mimesis, 2011.
- ID., *L'arcipelago postmoderno. Oreste Del Buono e gli anni Settanta*, in «Enthymema», VII (2012), pp. 443-452.
- ID., *Quel che resta del romanzo. Oreste Del Buono e l'insoddisfazione di scrivere*, in «Otto/Novecento», 3 (2012), pp. 203-21.
- CORTI, MARIA, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978.
- DAVICO BONINO, GUIDO, *L'opera come un arcipelago*, in DEL BUONO, ORESTE, *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010, pp. V-XXVIII.
- DE MICHELIS, CESARE, *Nota*, in DEL BUONO, ORESTE, *La debolezza di scrivere*, Venezia, Marsilio, 1987.
- DEL BUONO, NICOLETTA, *Testimonianza*, in DEL BUONO, ORESTE, *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010.
- DEL BUONO, ORESTE, *Documenti di una guerra*, in «Il Politecnico», 31-32 (1946), p. 85.
- ID., *Fare lo sciopero*, in «Il Politecnico», 18 (1946).
- ID., *Fine d'inverno*, in «Uomo. Quaderno di letteratura», giugno 1945, pp. 40-64.
- ID., *Gli ultimi chilometri*, in «Paesaggio», 3-4 (1946), pp. 226-231.
- ID., *I peggiori anni della nostra vita*, Torino, Einaudi, 1971.
- ID., *La debolezza di scrivere*, Venezia, Marsilio, 1987.

- ID., *La narrativa integrale*, in «Quaderni milanesi», 2 (1961), pp. 85-95.
- ID., *La parte difficile* (1947), Milano, BUR, 1975.
- ID., *Né vivere né morire* (1963), in ID., *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010.
- ID., *Racconto d'inverno* (1945), in ID., *L'antimeridiano. Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Isbn Edizioni, 2010.
- ID., *Tornerai*, Torino, Einaudi, 1976.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.
- FORTINI, FRANCO, *Documenti e racconti*, in «Il Politecnico», 28 (1946), p. 3.
- FREUD, SIGMUND, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in ID., *Gesammelte Werke*, vol. X, *Werke aus den Jahren 1913-1917*, London, Imago, 1946, ed. it., *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in ID., *Opere*, vol. VII, 1912-1914 *Totem e tabù e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1977.
- GALLERANI, STEFANO, *Scritture private*, «Nazione Indiana», 21 marzo 2009, url <https://www.nazioneindiana.com/2009/03/21/scritture-private/> (consultato il 15 marzo 2023).
- GRAMIGNA, GIULIANO, *Nota introduttiva*, in DEL BUONO, ORESTE, *La parte difficile*, Milano, BUR, 1975.
- GRISI, CESARE, *Il romanzo autobiografico*, Roma, Carocci, 2011.
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEPRI, LAURA, *Il caos e la storia. Laura Lepri intervista Giorgio Chiesura*, in «Leggere», 53 (1993), pp. 39-40.
- MARCHESE, LORENZO, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.
- MARIANI, MARIA ANNA, *Sull'autobiografia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011.
- NATTA, ALESSANDRO, *L'altra resistenza. I militari italiani internati in Germania*, Torino, Einaudi, 1997.
- PACCAGNINI, ERMANNO, *La sintassi del disagio*, in DEL BUONO, ORESTE, *Facile da usare*, Milano, Isbn Edizioni, 2009, pp. 108-122.
- PAVONE, CLAUDIO, *Appunti sul problema dei reduci*, in *L'altro dopoguerra. Roma e il Sud 1943-1945*, a cura di GALLERANO, NICOLA, Milano, FrancoAngeli, 1985, pp. 89-106.
- REBORA, ROBERTO, *Quattro sogni*, in *Uomini e tedeschi. Scritti e disegni dei deportati*, a cura di BORRELLI, ARMANDO e ANACLETO BENEDETTI, Milano, Casa di Arosio, 1947, pp. 201-207.
- ROCHAT, GIORGIO, *Le diverse prigionie dei militari italiani nella Seconda Guerra Mondiale*, in *Le diverse prigionie dei militari italiani nella Seconda Guerra Mondiale*, a cura di TOMASSINI, LUIGI, Firenze, Edizioni Regione Toscana, 1995, pp. 9-24.
- ROSA, GIOVANNA (a cura di), *L'infaticabile OdB*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016.
- SARTORIO, SILVIA, *Oreste del Buono narratore. Notizie per una storia editoriale*, Milano, Biblioteca Comunale, 2016.
- SERENI, VITTORIO, *L'anno quarantacinque* (1962), in ID., *La tentazione della prosa*, a cura di RABONI, GIULIA, Milano, Mondadori, 1998.
- SCURATI, ANTONIO, *Guerra e realismo in letteratura. Una comparazione tra antichi e moderni*, in «Il Ponte», LVII, 3 (2001), pp. 124-133.
- STAROBINSKI, JEAN, *Le style de l'autobiographie*, in «Poétique», 3 (1970), pp. 257-265.
- VOLPONI, PAOLO, *Memoriale*, Milano, Garzanti, 1962.

PAROLE CHIAVE

Oreste del Buono; prigionia militare; Seconda guerra mondiale; memoria; autobiografismo; intertestualità; neorealismo



NOTIZIE DELL'AUTORE

Anna Taglietti è titolare di una borsa di ricerca presso la Fondazione Primoli di Roma. Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Letterature moderne e comparate all'Università di Perugia, con una tesi sulla letteratura italiana prodotta a partire dall'esperienza della prigionia militare nella Seconda guerra mondiale. Ha scritto saggi sulle opere di Giuseppe Berto, Luciano Bianciardi, Giorgio Chiosso, Oreste del Buono e Curzio Malaparte. È autrice della monografia *Scrivere il centro e le periferie. Gli spazi della migrazione in Bianciardi, Ottieri e Parise* (Roma, Aracne, 2018) e curatrice del volume miscelaneo *L'Umbria di carta. Intellettuali e cultura letteraria dal 1860 a oggi* (Perugia, Morlacchi Editore University Press, 2022).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA TAGLIETTI, *Forme diverse della stessa esperienza. La prigionia militare nelle ri-scritture di Oreste del Buono*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



«DOVE SONO IO IN QUELLA CORRENTE?» STRATEGIE E FORME DELL'AUTORIALITÀ IN *M* DI ANTONIO SCURATI

ANDREA SUVERATO – *Università di Bologna*

Il contributo presenta uno studio di *M. Il figlio del secolo* (2018) di Antonio Scurati, nel quale si evidenzia come l'autore implicito alle spalle del narratore presenti evidenti analogie con l'autore reale del testo. L'analisi stilistico-narratologica si sofferma sui commenti intrusivi del narratore rivolti alla contemporaneità, sulla presenza di intertesti che rimandano a opere terze di Scurati e su un'architettura formale che anticipa sulla pagina scritta il prolungamento del libro in ottica transmediale. L'incrocio di questi aspetti formali mira a evocare la complicità emotiva del lettore, con effetti non trascurabili sul piano della ricezione del testo, anche alla luce del contesto storico e politico attuale.

This paper offers a stylistic-narratological analysis of Antonio Scurati's *M. Il figlio del secolo* (2018). Here, I will contend that the implied author behind the extra-heterodiegetic narrator bears striking similarities with the real author of the text. The study will consider the intrusive commentary made by the narrator, the presence of intertexts referring to other works written by Scurati and the formal architecture of the book, that foreshadows the transmedial expansion of the narrative text. The intersection of these formal aspects triggers the reader's emotive response, which leads to major effects in the reception of the text, especially in the light of the current political and historical context.

I VITA, MORTE E RESURREZIONE DI UN CONCETTO

Dopo alterne vicende, l'autore sembra essere tornato a godere di buona salute nel campo della critica. La sua figura ricorre sempre più spesso all'interno di dibattiti e convegni, e diverse teorizzazioni lo hanno rimesso al centro dell'indagine narratologica, sia che si tratti del suo avatar finzionale oppure dell'autore in carne e ossa. Si possono addurre alcune concause all'origine di questo ritrovato capitale simbolico. Come ha ben illustrato Filippo Pennacchio, una prima ragione va rintracciata nel successo di forme ibride, finzionali o fattuali, che – seppure attraverso l'adozione di codici diversi – espongono in prima linea (cioè, sulla pagina scritta) colui che produce il testo; non va poi sottovalutata la sovraesposizione cui gli scrittori, come tutti gli attori della scena culturale, vanno incontro nel panorama mediatico attuale, che moltiplica, tra le altre cose, la possibilità per il pubblico dei lettori di venire a contatto con la voce autoriale (in interviste, articoli, post e via dicendo); infine, vanno tenuti in considerazione i recenti rivolgimenti nel campo della narratologia postclassica, che hanno messo in discussione assunti di impianto strutturalista come quello di narratore o di autore implicito.¹

Nota è, ad esempio, la presa di posizione di Richard Walsh, secondo cui il narratore costituirebbe un'istanza superflua, quando non addirittura dannosa, dal momento che a raccontare le vicende nelle narrazioni intradiegetiche (siano esse omo- o eterodiegetiche) sono i personaggi stessi, mentre in quelle

¹ FILIPPO PENNACCHIO, *Eccesi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis 2020, p. 196. A una ricostruzione complessiva delle alterne fortune teoriche di concetti come il narratore e l'autore reale o implicito è dedicato in particolare l'ultimo capitolo, «Exit narrator»? (pp. 161-203), la cui lettura è stata di grande stimolo per le pagine che seguono.

extradiegetiche tale compito verrebbe assolto o nuovamente da un personaggio (narrazione extra-omodiegetica) o direttamente dall'autore (narrazione extra-eterodiegetica).² Nella sua argomentazione, Walsh fa leva su alcune contraddizioni in cui incapperebbe il narratore onnisciente, il quale non si limita a conoscere i fatti, ma è anche in grado di penetrare le menti dei personaggi. Una qualità sovrumana che, secondo lui, più che «una facoltà posseduta da un certo tipo di narratore», è da considerarsi «una proprietà dell'immaginazione autoriale».³

Sul nesso tra autorialità e onniscienza ha riflettuto anche Dawson, notando come i commenti intrusivi del narratore onnisciente contemporaneo possano essere ricondotti oggi con relativa facilità alle esternazioni extratestuali degli autori. Le interviste, i post sui social, i saggi e le dichiarazioni rilasciate dagli scrittori all'interno di eventi e presentazioni – in breve, l'extra-testo – sono tutte occasioni in cui il lettore entra in diretto contatto con la prospettiva autoriale. Questi aspetti, «che circolano insieme al testo di finzione all'interno della sfera pubblica»,⁴ orientano la fruizione dell'opera finendo per condizionare l'interpretazione del lettore. In quest'ottica, gli autori non figurerebbero più soltanto nella veste di «produttori del testo narrativo, ma come partecipanti attivi nel processo di ricezione».⁵

La proposta avanzata da Dawson comporta due corollari: in primo luogo, il coinvolgimento diretto dello scrittore all'interno del flusso mediatico favorisce quella crasi tra narratore e autore che, secondo alcuni, il lettore convenzionalmente opera («in assenza di marche esplicite che separino il narratore dalla voce extrafinzionale», scrive Susan Lanser al riguardo, e «fintantoché sia possibile dare senso al testo tramite l'equazione autore = narratore, i lettori effettueranno di norma tale equazione»);⁶ secondariamente, il fatto di poter accedere direttamente alle intenzioni autoriali renderebbe di fatto superflua un'istanza mediatrice come l'autore implicito.⁷

Lo stesso Walsh ne contesta la validità: se non esistono posizioni intermedie tra il «rappresentare una narrazione» e il «narrare una rappresentazione» (per cui «il narratore è sempre o un personaggio che narra oppure l'autore»)⁸ e se, in entrambi i casi, l'attenzione va rivolta agli artifici messi in campo dall'autore reale (in altre parole, alla «finzionalità» del testo narrativo),

² RICHARD WALSH, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2007, p. 72. Che si concordi o meno con le posizioni di Walsh, è bene ricordare come quella di narratore sia una categoria da storicizzare: gli studi di Stefano Ballerio hanno dimostrato ad esempio come già la narrazione del romanzo realista di primo Ottocento fosse di norma attribuita all'autore, in ID., *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli 2013.

³ R. WALSH, *The Rhetoric of Fictionality*, cit., p. 73. Laddove non indicato diversamente nelle note a piè di pagina o in bibliografia, la traduzione dei testi citati è mia.

⁴ PAUL DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2013, p. 234.

⁵ Ivi, p. 235.

⁶ SUSAN S. LANSER, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1981, p. 151, cit. in P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 239.

⁷ P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 234.

⁸ R. WALSH, *The Rhetoric of Fictionality*, cit., p. 78.

ne consegue che «l'autore implicito è semplicemente l'autore che sta alle spalle [implied behind] del personaggio narrante, e quando è l'autore stesso a narrare, non c'è ovviamente bisogno di chiamare in causa l'autore implicito». ⁹ In definitiva, conclude Walsh, «non c'è spazio per un terzo agente che non sia né un *personaggio* né l'autore reale» ¹⁰ del testo.

La sua è soltanto una delle molte critiche mosse alla categoria di Booth (1961; seconda ed. 1983). Dan Shen ha passato in rassegna le posizioni assunte nel corso degli anni dai teorici nei riguardi dell'autore implicito: alcuni, come Chatman o Phelan, hanno tentato di riformulare il concetto; altri, come Genette e lo stesso Walsh, l'hanno rifiutato del tutto o in parte. ¹¹ Secondo Shen, le ragioni di un tale accanimento risiederebbero nella reiterata misinterpretazione del linguaggio di Booth, e nella tendenza a concepire l'autore implicito, di volta in volta, come una struttura interna o esterna al testo narrativo, quando in realtà si tratterebbe di un ente anfibio. Nell'analisi che conduce su *The Rhetoric of Fiction*, Shen rileva come l'autore implicito partecipi sia del processo di codifica del testo che di quello di decodifica: in fase di produzione, l'autore implicito corrisponde al «secondo Io» dell'autore reale nell'atto di scrivere «in una certa maniera»; in fase di ricezione, coincide invece con «l'immagine testuale dello scrittore inferita dal lettore». ¹² Molta critica avrebbe trascurato l'importanza del primo aspetto, forse tratta in inganno dal risalto dato allora da Booth alla componente di decodifica – un atteggiamento, spiega Shen, dovuto verosimilmente alla preoccupazione, tipica del clima formalista dell'epoca, di mantenere distinta l'intenzione testuale da qualsiasi aspetto biografico.

Una lettura confortata dall'articolo *Resurrection of the Implied Author* del 2005, in cui Booth ritorna sull'argomento ponendo una «maggiore enfasi sul processo di codifica»: tramite il ricorso alla nozione di «gioco di ruolo», si paragona lo scrittore nell'atto di scrivere a un insegnante che entra in aula o a un cameriere che serve al ristorante: in tutti questi casi, attraverso l'imposizione e l'applicazione di un set di norme che regola la performance, si assiste alla creazione di un autore implicito, ¹³ ovvero una diversa versione del soggetto che non coincide, per parafrasare Booth, con l'io che paga le bollette o che ripara i rubinetti che perdono. ¹⁴ Questa lettura consente di concepire l'autore implicito non come un'entità ontologica slegata dall'autore reale (come nel noto diagramma di Chatman), ma direttamente connessa alla persona «in carne e ossa», benché limitatamente all'atto della scrittura.

In conclusione, Shen riflette sulla rilevanza teorica del concetto. Ritenere l'autore implicito un agente valido in sede di analisi, consente da un lato di misurare lo scarto tra la persona nel quotidiano (l'autore reale) e lo scrittore che scrive «in una certa maniera» (l'autore implicito); dall'altro, permette di

⁹ Ivi, p. 82.

¹⁰ Ivi, p. 84.

¹¹ DAN SHEN, *What is the Implied Author?* in «Style», vol. 45, n. 1, 2011, pp. 80-98.

¹² Ivi, p. 81.

¹³ Ivi, pp. 85-86. L'articolo in questione è WAYNE C. BOOTH, *Resurrection of the Implied Author: Why Bother?* in J. Phelan, P.J. Rabinowitz (a cura di), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell 2005, pp. 75-88.

¹⁴ WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press 1983, p. 138.

determinare le differenze esistenti tra più autori impliciti facenti capo al medesimo autore reale.¹⁵ Se infatti tutto ciò che sappiamo dell'autore reale proviene da fonti biografiche e storiche, ciò che possiamo dire dell'autore implicito deriva unicamente dall'opera per la quale è stato creato. Ne consegue che, comparando più testi appartenenti al medesimo autore, è possibile non soltanto determinare quanto i singoli autori impliciti si discostino dall'autore reale di origine, ma anche evidenziare le diverse scelte testuali compiute tra un'opera e l'altra. Differenze, sottolinea Shen, che tendono a essere trascurate qualora si assuma come unico referente valido l'autore reale.

Naturalmente, sul piano critico, gli elementi di discontinuità contano quanto quelli di continuità. Se si accetta la prospettiva di Booth, occorre allora riconoscere la presenza dell'autore implicito anche laddove la parola sembra provenire direttamente dall'autore reale. Un caso esemplare, cui le prossime pagine sono dedicate, è offerto da *M. Il figlio del secolo* (d'ora in poi, *M*) di Antonio Scurati. Qui, il narratore extradiegetico-eterodiegetico che ricostruisce i primi anni del fascismo, dalla formazione dei fasci di combattimento all'omicidio Matteotti e all'inizio della dittatura, e che racconta gesti e pensieri dei protagonisti di quell'epoca, presenta infatti straordinarie analogie con l'autore in carne e ossa. Inoltre, se si allarga il campo al resto della produzione di Scurati e all'extra-testo, si registra una generale continuità nelle scelte testuali adoperate. Non per questo si può, a mio avviso, parlare di un'opera senza autore implicito. Più corretto sarebbe sostenere che Scurati, nella veste di scrittore, crei di volta in volta delle versioni di sé che poco o nulla si discostano dalla sua persona. Il resto del contributo punta a evidenziare come, sia la sostanziale aderenza tra autore reale e autore implicito all'interno del singolo testo, sia l'omogeneità del corpus nel suo insieme, lungi dal costituire una prova per l'abolizione della categoria di Booth, sono parte di un preciso disegno autoriale, che va di pari passo con la rivendicazione d'impegno che investe sia la componente saggistica sia quella romanzesca della produzione scurariana. In quest'ottica, l'identificazione tra autore reale e autore implicito operata dal lettore non è che un effetto ricercato dal testo, frutto di una strategia retorica cui sono sottesi gli elementi testuali esaminati nei prossimi paragrafi: il patto di lettura negoziato in limine, i commenti intrusivi rivolti all'extra-testo, l'uso di intertesti e l'architettura formale (che anticipa su carta il prolungamento dell'opera in ottica transmediale).

2 I MATERIALI DELLA REALTÀ

Affacciamo sulla piazza del Santo Sepolcro. Cento persone scarse,
tutti uomini che non contano niente. Siamo pochi e siamo morti.
Aspettano che io parli ma io non ho nulla da dire.¹⁶

Il lettore che si limitasse a sfogliare le prime pagine di *M* penserebbe di trovarsi di fronte a un poderoso memoir fittoriale; una sorta di operazione *à la Littell*, in cui il monopolio della narrazione viene interamente affidato a una voce monologante – quella, nello specifico, di Benito Mussolini – che

¹⁵ D. SHEN, *What is the Implied Author?*, cit., p. 94.

¹⁶ ANTONIO SCURATI, *M. Il figlio del secolo*, Milano, Bompiani 2018, p. 9.

ripercorre in prima persona la propria parabola di vita. Che il romanzo di Scurati presenti un debito evidente nei riguardi delle *Bienveillantes* è indubbio, ma quest'ultimo andrebbe ricercato (lo farò in seguito) più sul piano ideologico che su quello della forma. Di sicuro, non sul piano della situazione narrativa. Come ben sa chiunque abbia letto il libro, subito dopo l'incipit la narrazione omodiegetica cede il passo per le successive ottocento pagine a un racconto in terza persona: la voce di Mussolini tornerà di nuovo nel finale, per sancire il definitivo crollo della democrazia.

Il narratore extra-eterodiegetico che regge la quasi totalità del testo, dispensando commenti e intrufolandosi nella mente dei personaggi, a sua volta, potrebbe far pensare a un recupero da parte di Scurati delle forme tradizionali dell'onniscienza di marca ottocentesca. In realtà, come spero di dimostrare, le cose non stanno esattamente così. Se da un lato si registra la presenza di elementi, come l'accesso all'interiorità dei personaggi, che orientano il testo verso la finzione, altri aspetti si muovono nel territorio della nonfiction. Il risultato è un insieme disomogeneo, non ascrivibile all'uno o all'altro regime narrativo: in questo senso, *M* ricadrebbe tra le «scritture a bassa funzionalità»¹⁷ di cui ha parlato Carlo Tirinanzi de Medici, cioè quelle opere narrative che adottano forme referenziali, rendendo problematico il confine tra mondo d'invenzione e mondo attuale.

Che non si possa parlare di fiction in senso stretto, lo si capisce già dall'avvertenza riportata nel colophon, cui spetta il compito di siglare il patto narrativo di quello che viene definito un «romanzo documentario», nel quale «ogni singolo accadimento, personaggio, dialogo o discorso [...] è storicamente documentato e/o autorevolmente testimoniato» (*M* 4). Una dichiarazione d'intenti rinvenibile nell'ampio uso di inserti – lettere, articoli di giornale, telegrammi, bollettini e documenti ufficiali – tra un capitolo e l'altro, e nella scelta autoriale di escludere dalla rappresentazione personaggi ed eventi che non siano storicamente accertati. A differenza di quanto avveniva nel romanzo storico tradizionale e in quello postmodernista, qui ogni cosa narrata si ritiene veritiera (ed è per questo che può scoprirsi falsa: diversi sono infatti i refusi che serpeggiano nel testo, come non hanno mancato di notare alcuni commentatori). Un'operazione che accomuna *M* ad altri testi dell'ipermodernità (si pensi a *HHhH* di Laurent Binet o a *Soldados de Salamina* di Javier Cercas, per restare nell'ambito del romanzo storico) che ricercano sistematicamente di persuadere il lettore della verità (non della verosimiglianza) di quanto narrato. In questa sede, il *primum* dello scrittore non sarebbe dunque l'invenzione, quanto l'opera di configurazione e di messa in intrigo: si tratta, detta altrimenti, di disporre i materiali che la realtà offre in una maniera efficace dal punto di vista narrativo.

Questa postura comporta però anche la caduta del primo criterio che, secondo Culler, suggerisce ai lettori la presenza di un narratore onnisciente: chi parla non produce «asserzioni narrative incontrovertibili»,¹⁸ poiché tutto ciò che afferma dipende – per diretta ammissione del testo – da fonti esterne. La quasi totalità delle asserzioni che compongono *M*, in quanto soggette a verifica, sono sprovviste del carattere performativo tipico della finzione, ossia la capacità di creare la realtà che si descrive, senza che chi legge possa metterne in

¹⁷ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018, p. 191.

¹⁸ JONATHAN CULLER, *Omniscience*, in «Narrative», XII, n. 1, 2004, p. 26.

discussione la validità.¹⁹ Se è vero che ciò vale per qualsiasi romanzo storico nel momento in cui rappresenta fatti realmente accaduti, appare evidente come questo aspetto venga radicalizzato dalla «poetica del documento»²⁰ che guida il testo.

Questi elementi, come detto, entrano in conflitto con la presenza di marche finzionali tipiche del romanzo – su tutte, la capacità del narratore di insinuarsi nella mente dei personaggi e di rappresentarne i pensieri, la «psiconarrazione»²¹ secondo Dorrit Cohn, operazione ovviamente non consentita nel regime fattuale («Cesare Rossi, però, pensa che non serva a niente [attirare gli ex socialisti tra le fila dei Fasci di combattimento]» *M* 63, «lui [Matteotti] lo sa che la rivoluzione proletaria di domani non sarà una lieta corona di trionfo» *M* 243). Si viene dunque a determinare una situazione in apparenza paradossale: se da un lato la narrazione dichiara di fare completo affidamento sulle fonti bibliografiche, esponendosi al medesimo regime di verifica dei testi referenziali, d'altro canto non rinuncia a quella che per Cohn è la caratteristica più evidente del discorso finzionale. Un nodo gordiano che è possibile sciogliere soltanto recidendo l'opposizione binaria tra fiction e nonfiction, e facendo appello alla dicitura, convocata in avvio, di scrittura a bassa finzionalità. Si potrebbe in definitiva concludere, rilanciando un'intuizione di Pennacchio (il quale a sua volta riprende e sovverte la nota formula genettiana), che nel flusso discorsivo referenziale di *M* emergono qua e là degli «isolotti finzionali, frammenti cioè di pura invenzione».²²

C'è poi un aspetto, non esclusivo dell'uno o dell'altro dominio, che merita attenzione: la postura del narratore. Chi parla, in *M*, è – per riprendere Sternberg – un «narratore deliberatamente repressivo»²³ alla Fielding, il quale, per mantenere viva la tensione e produrre sorpresa nel lettore, dice meno di quello che sa, ovvero sottrae parte delle informazioni alla vista di quest'ultimo (la «parallissi» secondo Genette).²⁴ In quest'ottica, non mi sembra irrilevante l'uso dei tempi verbali. Nell'estratto citato in apertura,

¹⁹ In altre parole, non possiedono quella «paradossale funzione di pseudo-referenza, o di denotazione priva di denotato» che Genette, rifacendosi a Searle, attribuisce agli *atti di finzione* (atti linguistici pragmaticamente seri, che producono delle realtà insindacabili all'interno del mondo di finzione), dal momento che – come avviene per la nonfiction – il loro referente è saldamente ancorato nell'extratesto. Cfr. GÉRARD GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil 1991, p. 36.

²⁰ La «poetica documentaria ipermoderna», scrive Donnarumma, non può prescindere dal fatto che «il documento è parola sociale [...] e verificabile». Ciò, se da un lato «fonda l'autorevolezza» di chi narra, d'altra parte «ne limita la soggettività». In quest'ottica «il realismo documentario [...] rivela un rapporto fra narrazione e cronaca diverso da quello dei romanzi ottocenteschi»: laddove in questi ultimi la fonte veniva nascosta e riassorbita nel tessuto della narrazione, qui viene invece esibita. Cfr. RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino 2014, pp. 122-123.

²¹ DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978, pp. 21-57.

²² F. PENNACCHIO, *Eccessi d'autore*, cit., pp. 122-123. Riprendo qui la lettura che l'autore dà della *Scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati. La formula originaria è del Genette di *Fiction et diction*, che descrive «il discorso finzionale» come «un patchwork, o un amalgama più o meno omogeneo di elementi eteroclitici presi perlopiù in prestito dalla realtà», prevedendo dunque all'interno di esso la presenza di «isolotti non finzionali o indecidibili». G. GENETTE, *Fiction et diction*, cit., pp. 59-60.

²³ MEIR STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Bloomington, Indiana University Press 1978, pp. 255-258, cit. in J. CULLER, *Omniscience*, cit., p. 24.

²⁴ GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Torino, Einaudi 2006, p. 100.

come nel resto del racconto, a dominare è il presente. Le perplessità di Mussolini di fronte agli uomini assiepati nella sala riunioni di un circolo milanese, la partenza alla volta di Trieste dall'aeroporto di Novi Ligure, i preparativi della marcia su Roma nell'ottobre del 1922, le parole con cui si congeda dai lettori mentre si addossa «la croce del potere» (*M* 827): ogni cosa viene trasmessa in presa diretta. Una percezione rafforzata peraltro, sul piano della macrostruttura, dalla suddivisione del testo in sei parti secondo una scansione cronologica lineare che va dal 1919 al 1924. La logica parallittica che permea il racconto, coadiuvata dall'uso del presente e dalla sostanziale identità di fabula e intreccio, suggerisce in chi legge l'immagine di un narratore contemporaneo ai fatti narrati, che li racconta a mano a mano che questi si verificano (tornerò sugli effetti ultimi di questa postura in fase di ricezione).

Corrono lungo una direttrice radicalmente opposta invece quei commenti sinottici,²⁵ tipici della tradizione realista, che con gusto aforistico ipostatizzano una visione del mondo («se un uomo ha da bere e da fumare non si annoia mai» *M* 106, «la guerra è una cosa troppo seria per lasciarla ai generali» *M* 526, «la massa è gregge, il secolo della democrazia è finito, la massa non ha domani» *M* 687). Tra questi «commenti intrusivi»²⁶ del narratore, alcuni destano particolare attenzione, dal momento che sconfessano l'idea, appena suggerita, di un narratore coevo ai fatti narrati. Nella presentazione di Albino Volpi, uno dei caimani del Piave, gruppo di «incursori specializzati nell'attraversare il fiume di notte per assassinare le vedette sulla sponda tenuta dagli austriaci» (*M* 23) durante la Prima guerra mondiale, si legge:

Non servivano praticamente a nulla, né sul piano tattico né su quello strategico, eppure i caimani erano stati indispensabili a vincere la guerra. Creature di leggenda – forse addirittura inesistenti, magari create dalla propaganda – custodivano un segreto tramandato fin dall'inizio dei tempi: *che la notte fosse buia e piena di terrori*.²⁷

Più in là, invece, per evidenziare la specularità delle figure di Giacomo Matteotti e di Aldo Finzi, entrambi polesani d'origine e figli di proprietari terrieri, ma divisi dal credo politico, viene evocata questa immagine:

Matteotti e Finzi, insomma, potrebbero essere fratelli, cresciuti nella stessa casa, soltanto che uno ha scelto di uscire verso il mondo dal portone padronale, l'altro dall'ingresso sul retro riservato alla servitù.²⁸

Sono frasi che, nella percezione di un lettore contemporaneo, non passano inosservate. Da queste, si può infatti dedurre che il narratore di *M* sia un fruitore di prodotti seriali e cinematografici, dal momento che conosce, ri-

²⁵ J. CULLER, *Omniscience*, cit., pp. 31-32.

²⁶ Con questa espressione, Dawson si riferisce a quell'insieme di «elementi extranarrativi» come le valutazioni personali, le apostrofi al lettore e le asserzioni aforistiche prodotte dal narratore eterodiegetico, cfr. P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 20.

²⁷ A. SCURATI, *M*, cit., pp. 23-24 (c.v.o mio).

²⁸ Ivi, p. 439.

spettivamente, il *Trono di spade* (del quale riporta uno degli slogan più noti) e *A sangue freddo* (il film del 2005, non il libro di Capote, dato che la citazione in questione è tratta dalla pellicola di Miller). Non solo: colui che narra l'ascesa al potere di Mussolini, con ogni evidenza, ha letto – tra gli altri – Ungaretti («la XXVI legislatura è seppellita. [...] Sopravvivrà, due giorni o due anni, scontando a credito la propria morte» *M* 607, «Mussolini, a Roma, si finge padre della patria, nessuna croce manca» *M* 727) e Svevo («Bombacci [...] appartiene alla specie di quegli eterni malati che seppelliscono i sani» *M* 165), oltre ad aver ascoltato Vasco Rossi («È tutto un equilibrio precario sopra la galera» *M* 365).

Al netto delle dissimulazioni di cui sopra, si può dunque dire che il narratore di Scurati sia un uomo dei nostri tempi, incline alla citazione *midcult* e per nulla estraneo alla cultura pop. Proviamo a spingere un po' più in là le nostre considerazioni. Prendiamo in esame un passo collocato in apertura, in cui viene riassunta l'esperienza bellica degli Arditi:

In una guerra che aveva annientato la concezione tradizionale del soldato come aggressore, in cui a schiantarti immobile nelle trincee erano i gas urticanti e le tonnellate di acciaio sparate da una postazione remota, in un massacro tecnologico dovuto alla superiorità del fuoco difensivo sulla mobilità del soldato lanciato all'assalto, gli Arditi avevano riportato l'intimità del combattimento corpo a corpo [...]. La guerra nelle trincee, invece di produrre aggressori, aveva plasmato in milioni di combattenti una personalità difensiva, modellata sull'identificazione con le vittime di un'ineluttabile catastrofe cosmica. [...] *Sotto il cielo delle tempeste d'acciaio, nel bel mezzo della morte anonima di massa, del massacro come prodotto industriale su vasta scala*, loro avevano riportato l'individualità spinta ai confini estremi, il culto eroico dei guerrieri antichi e quello speciale terrore che solo sa darti l'accoltellatore venuto di persona fino alla tana in cui ti nascondi per ammazzarti con le sue stesse mani.²⁹

Il referente al quale rinvia l'estratto, lo si sarà intuito, è Walter Benjamin. La rivincita fuori tempo massimo (e pertanto illusoria) degli Arditi non è che un espediente per rilanciare all'interno del romanzo le considerazioni sulla guerra dei materiali, col suo «campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni»,³⁰ che il filosofo ha espresso nel *Narratore*. Ora, non si tratta di una citazione innocente. Chi ha dimestichezza con l'opera di Scurati, e in particolare con la sua produzione saggistica, conosce il peso delle intuizioni di Benjamin sugli studi che lo scrittore ha condotto sul racconto della guerra.³¹ Così come non sono innocenti alcuni commenti narratoriali, che riproducono tra le maglie del testo dichiarazioni analoghe espresse da Scurati in sede

²⁹ Ivi, p. 20 (c.vo mio).

³⁰ WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936], Torino, Einaudi 2011, p. 4.

³¹ In particolare, mi riferisco alla morte anonima di massa di contro alla bella morte del singolo, colta dalla *tele-visione* (letteralmente, “visione a distanza”) che il culto dell'eroismo ha portato avanti per millenni attraverso la letteratura. Cfr. ANTONIO SCURATI, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli 2007, pp. 92-108 e ID., *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani 2016, pp. 32-41.

extrafinzionale: il clima stagnante di fine 1921, in cui si spengono i moti del biennio rosso, viene paragonato a una condizione in cui la vita, cronicizzandosi, «si riduce a una malattia inguaribile di lungo decorso» (*M* 419);³² oppure, in seguito alla marcia su Roma dell'ottobre 1922, il narratore osserva come «si commette sempre l'errore di attendersi la catastrofe dell'avvenire, poi una mattina ci si sveglia con un senso di soffocamento [...], ci si volta indietro e si scopre che la fine è alle nostre spalle, la piccola apocalisse è già avvenuta e noi non ce ne siamo nemmeno accorti» (*M* 658). Un ulteriore esempio si ha verso la fine del libro, quando lo squadrista Amerigo Dùmìni, a capo della squadra che ha rapito e ucciso Matteotti, osservando la fiamma di pendolari all'interno della stazione di Milano, si chiede: «dove sono io in quella corrente?» (*M* 720) La stessa domanda che l'autore del *Tempo migliore della nostra vita* (2015), finzione biografica incentrata su Leone Ginzburg, si pone nel capitolo conclusivo del libro, dedicato alle vite parallele dei propri familiari.

Scurati non è nuovo a simili operazioni intratestuali, che attraversano tutto il suo corpus di scritti: un precedente significativo si rinviene nel *Rumore sordo della battaglia* (2002; seconda ed. 2006), cui fa seguito la postfazione *La letteratura dell'inesperienza* (poi pubblicata a parte) in funzione di metatesto: finzione e dizione, saggio e romanzo sono in costante dialogo, facendo da cassa di risonanza di un pensiero autoriale che travalica i generi e i codici espressivi. Come detto in avvio, si possono trarre due conclusioni da tutto ciò: da un lato, la creazione da parte di Scurati di un autore implicito che non si discosta dall'autore reale (dal momento che attinge al medesimo repertorio e fa sue le considerazioni espresse in sede extrafinzionale); dall'altro, una complessiva omogeneità nelle scelte testuali compiute nelle diverse opere (come la stipula di un patto veridico o la subalternità dell'invenzione rispetto al documento). Il fatto che il lettore sia portato a confondere narratore e autore reale, a ritenere il primo non un'istanza astratta ma una persona concreta, di cui possiamo riconoscere il timbro e specificare le generalità, è precisamente l'effetto ricercato dall'autore implicito (leggasi, dalla somma delle scelte testuali) nella fase di codifica del testo.

3 SPORCARI LE MANI

Si è detto di come lo sguardo di Scurati attraversi generi e codici espressivi differenti, dal romanzo storico alla biofiction, al saggio scientifico, all'articolo di giornale. A ciò va aggiunto il prolungamento del pensiero autoriale in un'ottica transmediale. Da *M* sono stati ricavati, al momento, uno spettacolo teatrale diretto da Massimo Popolizio, un podcast di Repubblica realizzato dall'attore e regista teatrale Marco Paolini e un reading letterario, andato in onda su Raitre l'11 maggio 2019, con la diretta partecipazione dell'autore sia in fase di progettazione che nella conduzione dello show – a Scurati sono state infatti affidate le parti di raccordo tra le letture dei brani effettuate da Nicola Zingaretti, Marco d'Amore e Valerio Mastandrea.³³ Attualmente sono in corso invece le riprese della serie televisiva tratta dal romanzo (produzione Sky

³² In precedenza, l'autore aveva adoperato le stesse parole per riferirsi alla cattiva infinità del tempo della cronaca, in ID., *Dal tragico all'osceno*, cit., p. 143.

³³ Visionabile sul sito RaiPlay, all'url <https://www.raipaly.it/programmi/mussoliniifigliodelsecolo> (consultato il 9 marzo 2023).

Original per la regia di Joe Wright, con Luca Marinelli nei panni di Mussolini), che vede coinvolto Scurati nella scrittura del soggetto,³⁴ un'operazione analoga a quella condotta da Saviano con l'adattamento di *Gomorra*.

Nel video che annuncia l'inizio dei lavori, l'autore parla della realizzazione della serie come di una sfida stimolante sotto il profilo culturale e, pur non nascondendosi i pericoli che comporta (in primis, l'estetizzazione del Male e la trasformazione di Mussolini in un eroe tragico), si dice pronto a sporcarsi le mani e a contribuire al progetto. Un atteggiamento possibilista verso il racconto pop che segna una netta inversione di marcia rispetto ai proclami apocalittici di alcuni suoi scritti degli anni Zero. Oltre ai frequenti rimandi intertestuali alla cultura di massa, va letto in quest'ottica il frequente ricorso allo splatter e la semplificazione degli schemi narrativi secondo logiche binarie (passato tragico/presente ironico, potenti cattivi/esclusi buoni, e via dicendo).³⁵ Ma questi espedienti non appartengono unicamente alla narrativa di genere: sono infatti ampiamente sfruttati all'interno di prodotti seriali e cinematografici. Ora, se poco o nulla si può dire, per il momento, dell'adattamento di *M* attraverso i codici del linguaggio filmico, vale la pena di soffermarci nuovamente sul testo per indagare se e in quali termini quest'ultimo sia già filtrato all'interno dell'opera, orientandone la narrazione.

A giudicare dalla sua architettura testuale, *M* sembra parlare soprattutto il linguaggio della serialità televisiva: nonostante la mole imponente del libro, la lettura si snoda attraverso una serie di brevi capitoli, ciascuno incentrato su una o due figure principali, riportate in limine insieme alle coordinate spazio-temporali – i cronotopi³⁶ – che fanno da cornice alle vicende. Qualche anno fa Paolo Giovannetti, nel prendere in esame *Roderick Duddle* (2014) di Michele Mari, ha posto l'attenzione sulla «divisione in capitoletti piuttosto brevi» del romanzo, «in cui i filoni della storia sono portati avanti secondo i procedimenti del montaggio alternato». ³⁷ Faccio mie le sue considerazioni, che ben si applicano al testo di Scurati. Come nei prodotti televisivi, la forma è pensata nell'ottica del mantenimento della tensione narrativa (non sorprende, in tal senso, il frequente ricorso al *cliffhanger* a fine capitolo).

Risponde alle esigenze del prodotto di consumo anche una selezione degli eventi che premia l'azione, nell'ottica di uno scontro finale tra le fazioni in gioco. Emanuela Scarpellini ha notato al riguardo come il testo – al netto della poetica documentaria espressa – finisca per tratteggiare un quadro parziale, che «nell'accentuare gli aspetti inerenti allo scontro, [lascia] in disparte i personaggi meno coinvolti direttamente», come i cattolici o gli esponenti dell'economia e della finanza di allora («quasi che il loro ruolo», nelle vicende in

³⁴ È stato lo stesso Scurati ad annunciare la realizzazione del progetto in un breve video diffuso su YouTube il 14 settembre 2022, url <https://www.youtube.com/watch?v=fHtyduId3oE> (consultato il 9 marzo 2023).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Con questa espressione si indica «l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente». Cfr. MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo* [1975], Torino, Einaudi 1979, p. 230.

³⁷ PAOLO GIOVANNETTI, *Ermafroditi, supereroi, picari mancati*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, Milano, il Saggiatore 2015, p. 77.

questione, «[fosse] stato del tutto marginale».³⁸ Lo stesso discorso vale anche per la rappresentazione a tinte forti dei personaggi. In *M* non c'è spazio per i chiaroscuri. Sotto questo aspetto, la complessità della trattazione storica si sgonfia e cede il passo a uno *storytelling* che procede per logiche binarie, opponendo idealisti e pragmatici, inetti e uomini d'azione, civiltà e barbarie. Esemplari, in tal senso, le parole di Nicola Bombacci, che a una piazza che attende di "fare come in Russia" risponde che lo sciopero di quel giorno ha «carattere dimostrativo non rivoluzionario» (*M* 79), oppure la risoluzione di Matteotti, secondo cui i socialisti devono adeguarsi, per non soccombere, alla violenza fascista, poiché «umanesimo e rivoluzione, civiltà e riscatto non sono compatibili» (*M* 439).

4 IL FASCISMO ETERNO

La materia del racconto non è dunque così «trasparente»³⁹ come il codice veridico imbastito in avvio vuole suggerire. La lettura degli anni che segnano l'avvento del regime è, con ogni evidenza, una lettura orientata, che enfatizza determinati aspetti mentre ne tralascia o ne ridimensiona altri. Il che non è di per sé un'operazione illegittima, specie in un romanzo, ma mal si sposa con la poetica del documento ribadita sia in sede paratestuale (l'avvertenza) che epistestuale (tramite interviste e dichiarazioni).

Del realismo documentario, *M* condivide invece le «finalità pratiche, morali, civili: in ogni caso, extraletterarie».⁴⁰ La formulazione di un autore implicito perlopiù aderente all'autore reale del testo è funzionale a questa rivendicazione d'impegno: l'immagine testuale inferita dal lettore porta lo scrittore a esporsi in prima linea, assumendosi la responsabilità diretta della parola. L'intento didascalico di *M*, d'altra parte, era già stato messo in luce da Scurati nel corso di un'intervista rilasciata a ridosso della pubblicazione, in cui l'autore aveva definito il romanzo come il suo «massimo contributo all'antifascismo», dicendosi convinto che «a lettura ultimata, l'antifascismo verrà rafforzato nei lettori».⁴¹ Dichiarazione sintomatica e quanto mai preziosa, poiché lascia intravedere un filo diretto tra gli eventi narrati e il nostro presente. Per comprendere a pieno un libro come *M*, non si può prescindere in effetti dal contesto storico in cui è stato prodotto: l'ultimo decennio ha visto il diffondersi, in una certa parte della popolazione italiana, di una sensibilità che considera la minaccia di eversione fascista ben più che un'eventualità. Sospetti e turbamenti che i recenti risvolti elettorali hanno inevitabilmente irrobustito. Un sentire che appartiene allo stesso Scurati, secondo cui «il clima sociale e politico di allora manifesta sorprendenti ed agghiaccianti analogie con quello

³⁸ EMANUELA SCARPELLINI, «*M il figlio del secolo*» di Antonio Scurati. Una polemica tra storia e narrativa, in «Memoria e Ricerca», n. 1, gennaio-aprile 2019, p. 189.

³⁹ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET 2012, p. 17.

⁴⁰ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, cit., pp. 124-125.

⁴¹ GLORIA GHIONI, *Scurati: «Questo romanzo su Mussolini è il mio massimo contributo all'antifascismo» (intervista con A. Scurati)*, 12 settembre 2018, www.illibraio.it/antonio-scurati-mussolini-877482/ (consultato il 9 marzo 2023).

odierno». ⁴² Ciò che mi interessa discutere in questa sede non è se tali timori trovino o meno un riscontro concreto nella realtà, quanto piuttosto il loro essere già operativi sul piano retorico e a livello dell'immaginario.

Alla luce di ciò, la peculiare postura narrativa che regge il testo assume un preciso significato, e lo stesso dicasi per uno *storytelling* che immola la complessità degli eventi sull'altare della seduzione del lettore. Gli aspetti formali convocati in queste pagine, come l'uso coatto del presente, e più in generale le parallissi di un narratore che pure si è detto essere posteriore agli eventi, suscitano in chi legge la percezione che i fatti narrati siano in corso d'opera, avvicinandolo «alla condizione dei contemporanei, che ovviamente non potevano sapere cosa avrebbe loro riservato il futuro», ⁴³ come ha notato Mario Barenghi. Questa imperscrutabilità degli eventi – «come se davvero non si conoscesse l'esito dell'avventura del fascismo» ⁴⁴ – mentre proietta il lettore nel passato, riporta quest'ultimo fin dentro la nostra contemporaneità. Un'impressione che i prolungamenti transmediali dell'opera e le dichiarazioni extrafinzionali dell'autore contribuiscono a rafforzare, suggerendo – parafrasando il Max Aue delle *Bienveillantes* – come quel passato non sia mai finito.

La configurazione testuale ⁴⁵ che viene a determinarsi narra il passato attraverso i filtri interpretativi del presente, come *se fosse* presente. Difficile non scorgere in questa operazione i segni dello scongiuro: come nota Derrida, è proprio il bisogno di «assicurarsi che il morto non ritornerà» ⁴⁶ a produrre lo spettro che ossessiona il presente (*l'hantise*). Così, nel ripercorrere gli esordi del fascismo, il testo di Scurati dà forma a un tempo insidiato dai fantasmi di ieri, che teme cronicamente di incappare nel figlio del secolo di turno, pronto a mettere fine alla farsa di una democrazia sfinita e stagnante. In quest'ottica, al di là delle connotazioni di genere, *M* andrebbe letto prima di tutto come una scrittura infestata – opera-sintomo di un'epoca coattamente rivolta al passato, impegnata a interrogare i deviatoli superati: per rimpiangere ciò che poteva essere e non è stato, ma anche per temere ciò che potrebbe fare ritorno.

⁴² *Ibid.* Un pensiero ribadito di recente nel saggio *Fascismo e populismo. Mussolini oggi* (2023), rimangiamento del discorso tenuto dallo scrittore alle *Rencontres internationales de Genève* nel settembre 2022, a ridosso delle ultime elezioni politiche.

⁴³ MARIO BARENGHI, *Antonio Scurati / M. Il figlio del secolo*, Doppiozero, 19 novembre 2018, url <https://www.doppiozero.com/m-il-figlio-del-secolo> (consultato il 9 marzo 2023).

⁴⁴ LORENZO PAVOLINI, *Antonio Scurati, M. Il figlio del secolo*, in «L'Indice dei libri del mese», XXXV, n. 12, dicembre 2018, p. 13, cit. in GABRIELE TURI, *Il fascismo va al potere, giorno dopo giorno*, in «Passato e presente», XXXVII, n. 106, 2019, p. 185.

⁴⁵ Rimando qui alla nozione di ideologia della forma come «contenuto sedimentato» nella lingua e nello stile. Cfr. FREDRIC JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Milano, Garzanti 1990, p. 108.

⁴⁶ JACQUES DERRIDA, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* [1993], Milano, Raffaello Cortina Editore 1994, p. 125.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN MICHAÏL, *Estetica e romanzo. Teoria e storia del discorso narrativo* [1975], Torino, Einaudi 1979.
- BALLERIO STEFANO, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, Franco Angeli 2013.
- BARENGHI MARIO, *Antonio Scurati / M. Il figlio del secolo*, Doppiozero, 19 novembre 2018, <https://www.doppiozero.com/m-il-figlio-del-secolo> (consultato il 9 marzo 2023).
- BENJAMIN WALTER, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936], Torino, Einaudi 2011.
- BOOTH WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press 1983.
- ID., *Resurrection of the Implied Author: Why Bother?* in J. Phelan, P.J. Rabinowitz (a cura di), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell 2005, pp. 75-88.
- COHN DORRIT, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1978.
- CULLER JONATHAN, *Omniscience*, in «Narrative», XII, n. 1, 2004, pp. 22-34.
- DAWSON PAUL, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2013.
- DERRIDA JACQUES, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* [1993], Milano, Raffaello Cortina Editore 1994.
- DONNARUMMA RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino 2014.
- GENETTE GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Torino, Einaudi 2006.
- ID., *Fiction et diction*, Paris, Seuil 1991.
- GHIONI GLORIA, *Scurati: «Questo romanzo su Mussolini è il mio massimo contributo all'antifascismo» (intervista con A. Scurati)*, 12 settembre 2018, www.illibraio.it/antonio-scurati-mussolini-877482/ (consultato il 9 marzo 2023).
- GIOVANNETTI PAOLO, *Ermafroditi, supereroi, picari mancati*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, Milano, il Saggiatore 2015, pp. 73-79.
- JAMESON FREDRIC, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Milano, Garzanti 1990.
- LANSER SUSAN S., *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press 1981.
- PAVOLINI LORENZO, *Antonio Scurati, M. Il figlio del secolo*, in «L'Indice dei libri del mese», XXXV, n. 12, dicembre 2018.
- PENNACCHIO FILIPPO, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis 2020.
- SCARPELLINI ÉMANUELA, «*M il figlio del secolo*» di Antonio Scurati. *Una polemica tra storia e narrativa*, in «Memoria e Ricerca», n. 1, gennaio-aprile 2019, pp. 183-193.
- SCURATI ANTONIO, *Il rumore sordo della battaglia* [2002], Milano, Bompiani 2006.
- ID., *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani 2006.
- ID., *Una storia romantica*, Milano, Bompiani 2007.

- ID., *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli 2007.
- ID., *Il tempo migliore della nostra vita*, Milano, Bompiani 2015.
- ID., *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani 2016.
- ID., *M. Il figlio del secolo*, Milano, Bompiani 2018.
- SHEN DAN, *What is the Implied Author?* in «Style», vol. 45, n. 1, 2011, pp. 80-98.
- STERNBERG MEIR, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Bloomington, Indiana University Press 1978.
- TIRINANZI DE MEDICI CARLO, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET 2012.
- ID., *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018.
- TURI GABRIELE, *Il fascismo va al potere, giorno dopo giorno*, in «Passato e presente», XXXVII, n. 106, 2019, pp. 180-185.
- WALSH RICHARD, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press 2007.



PAROLE CHIAVE

Antonio Scurati; M; Romanzo storico; Autore implicito; Autorialità; Transmedialità.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Suverato (1991) è tutor didattico presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Nel 2021 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate presso le Università di Bologna e L'Aquila. Si occupa dei fenomeni di ibridazione della contemporaneità, in particolare delle contaminazioni tra romanzo storico e altri generi, e dei rapporti tra letteratura e società. È autore di diversi saggi apparsi su rivista e in volume, e della monografia *Finzioni testimoniali. Scritture di un tempo infestato* (Ledizioni 2023).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA SUVERATO, «Dove sono io in quella corrente?» *Strategie e forme dell'autorialità in M di Antonio Scurati*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non](#)

commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



SINTASSI E NARRAZIONE IN VITALIANO TREVISAN UNA NOTA A *WORKS*

SERGIO BOZZOLA – *Università di Padova*

Prendendo ad oggetto *Works* (2016, 2022¹), l'articolo esamina uno degli aspetti più peculiari della scrittura narrativa di Vitaliano Trevisan, cioè la tendenza ad una sintassi ampia e ipotattica, mettendolo in correlazione con alcuni tratti della sua tecnica narrativa e con alcune aree tematiche ricorrenti. Muovendo dalle notazioni metatestuali e dalle sparse osservazioni di poetica dell'autore, forma linguistica e narrazione vengono valorizzate come dimensioni costitutive del soggetto e della sua rappresentazione.

Focusing on *Works* (2016, 2022²), the article examines one of the most peculiar aspects of Vitaliano Trevisan's narrative writing, i.e. the tendency towards a broad and hypotactic syntax, correlating it with some features of his narrative technique and with some recurring thematic areas. Starting from the metatextual notations and the author's scattered observations of poetics, linguistic and narrative form is valued as a constitutive trait of the subject and its representation.

Il "romanzo" o *memoir* di Trevisan dedicato alle sue vicissitudini lavorative è punteggiato da notazioni che possiamo genericamente definire *metatestuali*, con le quali il narratore commenta a vari livelli lo stesso libro che sta scrivendo. Sono una sorta di glosse integrate nel testo (o al limite confinate nelle note a piè di pagina), che possono avere un rilievo di volta in volta testuale, linguistico, stilistico. Vorrei partire da queste note.

Dal primo punto di vista si tratta ad esempio di osservazioni inerenti al genere letterario: «Ora, che cos'è un romanzo? Bella domanda» (W, p. 422) – domanda la cui risposta è di un disarmante e provocatorio pragmatismo.² Oppure di autocommenti di vario genere, circa il buon effetto di una

¹ Così l'autore in VITALIANO TREVISAN, *Works* (2016), Torino, Einaudi 2022² (d'ora in poi, W), p. 422 n.: «Certo, potrebbe anche trattarsi di un saggio o, come per questo libro, di un memoir; ma per quanto mi riguarda, in ogni caso, un progetto di scrittura che sta in piedi per conto suo, senza altro scopo se non stare in piedi per conto suo». La collocazione del libro nella casistica dei generi del romanzo contemporaneo è difficile (una sintesi in EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, in «Cartaditalia», 5 (2019), pp. 28-29): da una parte lo si può accostare al filone della «narrativizzazione dell'esperienza» e del «realismo testimoniale» (cfr. CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018, pp. 193-194 e p. 186; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014, pp. 202-203; e p. 87 sui *Quindicimila passi* e sull'effetto di critica e denuncia del presente delle narrazioni realistiche «ipermoderne»); dall'altra rimane nella citazione riportata un'indicazione di autonomia ed eteronimia rispetto ad ogni forma di testimonianza e di letteratura di denuncia (e proprio nel tratto dello «stare in piedi per conto suo»). E cfr. ANDREA GIALLORETO, «Questo scritto non è un romanzo». *Lazione letteraria di Vitaliano Trevisan*, in «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14 (2016), pp. 245-272; SILVIA CONTARINI, *Refusal of work in Italian literature. From Vogliamo tutto by Balestrini to Works by Trevisan*, in *I work, therefore I am. Law, Labour and the Humanities. Contemporary European Perspectives*, edited by TIZIANO TORACCA and ANGELA CONDELLO, London, Routledge 2019, pp. 211-220; ELISA GAMBARO, *Il lavoro disegna il mondo: struttura romanzesca e sguardo antropologico in Works di Vitaliano Trevisan*, in «Allegoria», 82 (2020), pp. 68-82. Questo articolo è stato arricchito dai suggerimenti dei suoi revisori anonimi, che ringrazio.

² W, p. 422 n. E: «Per me, la cosa si risolve così: un racconto breve significa non più di quindici-venti pagine; uno brevissimo due o tre al massimo; sopra le venti e fino alle quaranta-cinquanta pagine è un racconto; oltre un racconto lungo; se raggiunge le centoventi può essere un racconto lungo ma anche un romanzo breve; dalle centotrenta in su si tratta senz'altro di un romanzo».

trovata,³ o (e viceversa) vòliti a scaricare il potenziale “romanzesco” di una scena. Come accade quando il narratore commenta la scena del volo in aereo (viaggio di ritorno da Mombasa), messa a nudo e perciò sgravata (e sia pure a posteriori) da ogni possibilità di *suspense*: nella fase di atterraggio a Zurigo: l'aeromobile attraversa una turbolenza che ne determina un forte rollio; paura diffusa e spavento dei passeggeri, in particolare del vicino di viaggio; ma il narratore chiude la scena scrivendo: «Non c'è suspense. So già che non ci schianteremo, come chiunque altro stia leggendo» (W, p. 643).

Vi sono poi indicazioni strutturali sull'articolazione complessiva del singolo segmento narrativo o sintattico. Così ad es. nel capitolo *Il mondo dall'alto* sul lavoro di lattoniere è segnalato nei titoli il carattere digressivo di alcune delle parti minori: *Digressione sulle trattorie a prezzo fisso (a sua volta composta da una serie di digressioni)* (W, p. 399), *Ma subito ne inizia un'altra* (p. 405, sezione a seguire; precedono le parole di chiusura della sez. precedente: «Fine della digressione»). Carattere digressivo sottolineato in un altro caso dalla lessicalizzazione dei segni di parentesi, in tal modo attribuendo una doppia forza espressiva al segno paragrafematico:

Aperta parentesi: se mai vi trovaste a dare la mano a un lattoniere *Be extremely careful*, perché, tra tutti i mestieri che conosco, è quello in cui più di ogni altro, col tempo, a forza di tagliare lamiera, le mani diventano tenaglie la cui stretta è spesso sottostimata anche dal legittimo proprietario; *chiusa parentesi*. (W, p. 390, c.vi miei)

L'insieme di queste notazioni, e specialmente quelle inerenti alle parti digressive, è espressione di una scrittura a tendenza espansiva, una scrittura esuberante, eccedente, di cui l'autore è consapevole («È ora di finirla!, mi dissi quel pomeriggio, Basta andare in giro su questa ridicola ed effeminata bici senza palo!; e basta anche con questa frase», W, p. 6, c.vo mio, dopo un periodo molto molto ampio); e proprio per questo talora l'autore marca la necessità di una misura («Qui mi fermo», W, p. 477; «stop», p. 512: «e per chiudere ciò che abbiamo cominciato (intendo questa frase)», p. 448; «Forse mi sono lasciato un po' andare», p. 348). Segnale extra-testo di quella esuberanza è anche il continuo ricorso alle note a piè di pagina, fino al caso in cui l'autore non riesce ad esimersi dall'annotare una nota con una nota (e già la nota d'autore è espressione di un eccesso non integrabile a testo): «Non potendo aggiungere una nota alla nota, la faccio seguire: il rame dura una vita [...]» (W, p. 415 n.).⁴ Ma l'espressione clamante di tutto ciò è una sintassi diversiva e accumulativa, tratto caratteristico di questo libro, ma vero e proprio stigma stilistico di Trevisan. E direi che proprio in questo libro la sua matrice bern-

³ «Mi fiondai a testa bassa nello spogliatoio, presi il mio giubbo e, uscito dalla porta che dava sul retro, inforcai la mia bicicletta e svanii nella notte. *Bello svanire nella notte. Mi piacerebbe finisce così*» (W, pp. 96-97, c.vo mio).

⁴ Nel postumo VITALIANO TREVISAN, *Black Tulips*, Torino, Einaudi 2022, la nota alla nota viene in un caso impaginata come tale (p. 46).

hardiana (segnalata dall'autore stesso),⁵ restandone certamente il primo motore, si appanna, come se qui Trevisan trovasse la sua propria misura.⁶ Credo di poter dire che l'ingranaggio elementare di questa sintassi lunga sia l'anadiplosi: un primo nucleo contiene al proprio interno, nella sua parte conclusiva, un elemento su cui si impianta il secondo, che contiene al proprio interno un elemento su cui si impianta il terzo ecc. Una specie di corrispettivo sintattico della rima incatenata, che riproduce nella pagina il flusso libero dei pensieri. Questo medesimo dispositivo regola la narrazione di *Works* in alcuni dei suoi passaggi cruciali, come si vedrà.

Si possono individuare forse due modelli profondi della sintassi lunga di Trevisan, che possiamo così sintetizzare: da una parte un procedere per blocchi in sé conclusi, ma consociati entro la stessa gabbia macrosintattica; dall'altra (ed è la soluzione stilisticamente più tesa), aperture di frasi che rimangono per un lunghissimo tratto sospese e che vengono chiuse dopo una serie molto ampia di subordinate. Un esempio del primo tipo è proprio all'inizio del libro, in seno all'episodio familiare della bicicletta e del relativo conflitto con sorella, madre e padre (W, pp. 5-6):

Le biciclette però erano tutto un altro discorso: prima avevo ereditato la sua [della sorella], sulla quale, all'età di nove anni, con un certo ritardo rispetto ai miei coetanei, che già sfrecciavano per strada su e giù da qualche anno [...].

I due nessi in evidenza già segnalano il funzionamento del dispositivo: si nomina un oggetto (la bicicletta), segue una frase relativa che ne determina una proprietà (prima bicicletta dell'infanzia), all'interno della relativa affiora un nuovo oggetto (i coetanei), di cui è indicata una proprietà (il fatto che già a nove anni sfrecciassero) ecc. E così a seguire, in un periodo che si estende per qualche pagina: l'esperienza della disparità rispetto ai coetanei («con un certo ritardo [...]») «mi aveva profondamente segnato», scrive l'autore; poi precisa che ne era stato segnato «nel senso fisico della parola»; poi spiega il significato della precisazione («visto che, cadendo [...], oltre a sbucciarmi [...]») e così via. Dopo una manciata di righe, ma internamente allo stesso periodo (il confine è segnato dal punto e virgola), comincia un secondo blocco, relativo alla seconda bicicletta ereditata sempre dalla sorella, a sua volta dilatato con lo stesso meccanismo indicato. La dilatazione progressiva per anadiplosi si può evidenziare qui se soltanto si elencano i nessi dei singoli sottopassaggi: *l'altra bici da femmina*, «che avevo imparato a detestare», *ma su*

⁵ V. W, p. 343, n. 3: «E una volta a casa, avendo subito iniziato, dopo i tre racconti, un nuovo scritto dal titolo *I quindicimila passi. Un resoconto* [...] e per concludere: ciò che qui è importante sottolineare è come quel periodo di mobilità [...] sia stato per me un periodo di effettiva continua quasi frenetica mobilità sotto tutti i punti di vista, non ultimo quello del pensiero e della scrittura [...] che [...] deve all'incontro con Thomas Bernhard [...] almeno quanto deve a quello con Samuel B. Beckett».

⁶ Risale certamente a Bernhard lo schema narrativo e formale della camminata monologante (cfr. ad es. THOMAS BERNHARD, *Der Untergeher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1983, trad. it. RENATA COLORNI *Il soccombente*, Milano, Adelphi 1985; opp. – ma in traduzione tarda – ID., *Geben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1971, trad. it. GIOVANNA AGABIO *Camminare*, Milano, Adelphi 2018), e la connessa tecnica dei pensieri/parole riportati in prima persona con la possibile sovrapposizione di piani enunciativi (un io che riferisce di un io che riferisce di un io...), entro una narrazione-sintassi senza pause, scandita ritmicamente dai *verba dicendi* o *cogitandi*. Ne discorre lo stesso autore nell'intervista di GILDA POLICASTRO (a cura di), *Conversazione con Vitaliano Trevisan*, «Le parole e le cose», 15 aprile 2019, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=35363> (consultato il 5 luglio 2023).

cui..., *anzi...*, «dovevo averne cura, *dato che [...]*», *e, il che, perché*, «in compagnia di F, *l'unico ragazzo della mia età che [...]*», «per nessun'altra ragione *se non che [...]*» ecc. Insomma, la sintassi procede per espansioni lineari, senza vere e proprie sospensioni: ciascuno dei segmenti a partire dalla reggente, offre al proprio interno lo spunto, l'appiglio per uno sviluppo ulteriore, perlopiù aperto da una struttura relativa, oppure da un sintagma apposizionale che il seguito della frase precisa, o da una congiunzione causale ecc. La clausola del periodo è quel segnale di chiusura cit. sopra, nel quale il narratore sigilla insieme racconto e sintassi («Basta...; e basta anche con questa frase»).

Un passo esemplare della seconda modalità (ma sarebbero numerosi) è nel capitolo *Il mondo gira*, capitolo cruciale sotto diversi punti di vista, microcosmo narrativo che compendia probabilmente tutte le più notevoli caratteristiche formali di *Works*. Alle pp. 552-554 un caso di periodo dalla spropositata ampiezza, che ha come oggetto la rissa in bar che vede coinvolti gli «Oppositori» (nell'azienda di cuscineti a sfera in cui lavora il narratore) e il loro principale avversario, «il Gianlu». La vertiginosa inarcatura sintattica viene tenuta stretta dalla ripetizione, ad inizio e fine, di un'espressione avverbiale:

Come la rissa che scoppiò al *Rebar*, locale di Spiox [= quartiere di San Pio X] frequentato da noi Oppositori, in cui *una sera*, MOLTO INOPPORTUNAMENTE, trattandosi della sera che seguì il giorno in cui el Boa, su soffiata del Gianlu, si era beccato il terzo foglio rosso [= ammenda aziendale], [...] (W, p. 552, inizio capov.)

[...] *quando*, ripeto: MOLTO INOPPORTUNAMENTE, *il Gianlu si presentò proprio lì, al Rebar [...]* (p. 554, *Rebar* in c.vo nel testo)

Come si vede, l'attacco del periodo introduce un costituente (primo c.vo) della frase reggente, frase che si concluderà due pagine dopo (soggetto e verbo, c.vo della seconda cit.). La lettura rimane sospesa, e segue la pletora degli elementi intermedi, ovvero la sequenza dei fatti che hanno determinato l'ammenda e dunque la premessa della rissa. Ad un ordinamento lineare (prima i fatti, poi la rissa), Trevisan preferisce una disposizione a cornice che innesta i fatti entro il dominio sintattico-tematico della rissa, con l'apertura di un'interminabile sospensione sintattica lunga quasi tre pagine. Tale sovvertimento della sequenza logica dei singoli nuclei semantico-frasali risponde all'accavallarsi dei pensieri del narratore-personaggio, che si dispongono nella pagina senza che lo scrittore ceda mai al flusso di coscienza e dunque all'accumulazione a-tattica, alla congerie; la dilatazione sintattico-discorsiva è governata da un senso rigoroso della grammatica, che assieme a qualche accorgimento retorico di cui dirò garantisce la coesione complessiva del discorso: è davvero difficile sorprendere in tali *monstrua* sintattici inespliciti o errori. Il governo della sintassi è quasi ineccepibile, segno di un controllo della materia e di una messa a regime della massa (e della minaccia) dei pensieri, in cui consiste uno dei valori portanti che Trevisan stesso attribuisce alla scrittura (lo vedremo).

Ma simili esemplari sintattico-testuali talora concomitano anche con contesti che sembrano motivarli tematicamente. Facciamo un primo caso: a W, pp. 565-568 Trevisan si affaccia sul tema delle periferie sub-urbane, uno dei *Leit-motive* della seconda parte del libro ma sua cifra tematica da *I quindici*

mila passi (2002), a *Il ponte. Un crollo* (2007) e *Tristissimi giardini* (2010).⁷ Il deterioramento del territorio, rappresentato negli insediamenti industriali diffusi senza criterio, con il seguito dei loro miasmi e della loro spazzatura, accende la *verve* linguistica dell'autore ed innesca la grande macchina sintattica e narrativa. Il brano cui rinviamo rappresenta, in un periodo di estensione vertiginosa, lo snodo artigianale e industriale cresciuto intorno all'uscita autostradale di Vicenza Ovest, fra Alte Ceccato e Brendola:⁸ area travolta da una conurbazione selvaggia, frammentata in spazi *devastati, tormentati*, «centri commerciali e artigianal-industriali in serie e discoteche e discobar, lap dance, sexi-shop, locali per scambisti e locali notturni in generale», «margini inospitali, pieni di rifiuti, di cadaveri di animali, e di tutto ciò che il flusso respinge ai bordi» (così in altro contesto, più avanti in W, p. 579). Il riferimento al mercato del sesso innesca un'ampia digressione sulla locale proliferazione della prostituzione («uno dei più grandi spermodromi del cosiddetto Nordest, il che significa uno dei più grandi bordelli a cielo aperto d'Italia», W, p. 566), in un'analisi comparativa dal taglio saggistico rispetto a ciò che rappresenta quel fenomeno in grandi aree urbane europee nelle quali è legalizzato (Amsterdam, Berlino); il tutto entro il perimetro dello stesso periodo, e anzi *causa prima* della sua abnorme dilatazione. La mostruosa congerie sintattico-tematica corrisponde a quella del paesaggio sub-urbano rappresentato.

Il contesto tematico può anche, e viceversa, muovere verso una sintassi semplificata, paratattica e lineare. Dopo l'esperienza come magazziniere, il protagonista accetta un posto di portiere notturno presso un albergo. È il capitolo ambigualmente intitolato *Nelle tenebre*, con rinvio allo scenario notturno del lavoro ma anche allo stato depressivo cui perviene il protagonista dopo il primo anno. Ma subito, appunto, il lavoro *piace*:

Quel primo inverno nelle tenebre [scil. di lavoro come portiere notturno] mi illuse. Dormivo discretamente, riuscivo a leggere, a scrivere, a fare le mie passeggiate, e il lavoro di portiere cominciava a piacermi. Mi piaceva la disciplina che il ruolo mi imponeva anche fuori dall'orario di lavoro, la necessità di curare l'aspetto, cioè farsi la barba tutti i giorni, tenere le unghie pulite e lunghe il giusto, tagliare i capelli [...]. (W, p. 619)

Nella regolarità delle mansioni, degli orari ecc. il personaggio-narratore ritrova un nuovo equilibrio. Questa nuova (ma temporanea) pace si trasmette ad una scrittura che in questa parte non è mai ad alta tensione e non cono-

⁷ Cfr. FRANCO TOMASI e MAURO VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur». *Vicenza diffusa* ne I quindicimila passi di *Vitaliano Trevisan*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di MARIO BARENGHI, GIUSEPPE LANGELLA e GIANNI TURCHETTA, Pisa, ETS 2012, II, pp. 327-338 e MAURO VAROTTO, *Geografie dell'abbandono nella periferia diffusa: I Quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in *La geografia del racconto: sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di FRANCO TOMASI e DAVIDE PAPOTTI, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang 2014, pp. 113-130. Nel volume del 2014, v. anche FRANCO TOMASI, *Immagini della megalopoli padana* ne *Lubicazione del bene di Giorgio Falco*, in *La geografia del racconto*, a cura di F. TOMASI e D. PAPOTTI, cit., pp. 91-111 (partic. pp. 91-92).

⁸ F. TOMASI e M. VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur», cit., p. 328: «[...] Trevisan [...] ha posto al centro del suo universo narrativo, con insistenza quasi ossessiva, il panorama del suburbio vicentino, della periferia, quale teatro dell'anarchia urbanistica, luogo di progressiva cannibalizzazione del paesaggio operata attraverso selvagge pratiche di occupazione edilizia».

sce le ampie, tese inarcature che ho commentato. Le frasi si succedono l'una all'altra con misure e nessi limpidi, rispondendo alla *disciplina* imposta al lavoratore e alla stabilità del suo umore. Ma ecco che poche pagine dopo (da p. 638) ci si imbatte nuovamente nell'isoglossa della sintassi e della narrazione diversive nel momento in cui il contesto è quello di un caotico quartiere periferico di Mombasa e il narratore è nuovamente precipitato nella sua depressione (v. il periodo che incomincia a W, p. 638 «Il libro esce, e io [...]» e si chiude a p. 639 «[...] anche senza di lei»).

Nello stesso capitolo dedicato al portierato notturno, per non fare che un altro caso, ci si imbatte in un'ampia sequenza di frasi brevi, paratattiche, quasi didascaliche o da sceneggiatura cinematografica, quando il narratore riferisce l'episodio della moglie che vuole sorprendere il marito fedifrago: brano qualificato metanarrativamente dallo stesso autore come scena di «pura commedia» (W, p. 635). La veloce sequenza di azioni non può che essere restituita attraverso una veloce sequenza di frasi:

lei che si alza e si avvicina all'ascensore, che si ferma al secondo piano. Una pausa. Attraverso la hall e guadagno il mio posto, dietro il bancone del ricevimento. Il Vecchio ruota il suo sgabello e si dispone braccia conserte per gustarsi la scena. Mentre l'ascensore scende, lei si nasconde dal lato delle scale [...]. Lui viene verso di me per ridarmi la chiave; lei si ferma davanti all'ascensore, a cercare qualcosa nella borsa. La signora esce dal suo nascondiglio [...].

Le modalità ad intarsio che governano la sintassi sono recepite anche dalla narrazione e dal macrotesto. Ad un primo livello, posso osservare che la narrazione rilancia la forma sinuosa della sintassi, allocando alla fine di una sequenza (tipicamente: capitolo o parte di capitolo) il pretesto narrativo per quella che segue. Un *lascia e prendi* che affida alla forma narrativa la sua seconda dimensione: una parola affiora per caso in un contesto che riguarda altro (c.vo nel testo); innesca una veloce digressione; dalla quale decolla un nuovo capitolo di racconto e di vita, e così via (W, pp. 462-463):

No, diceva mia moglie. No, diceva mia sorella. No, diceva mia madre. [...] Immaginali molte volte di ucciderle tutte, e poi di uccidermi. Di fronte a un atteggiamento tanto stolido, mi sembrava una soluzione onorevole. Non particolarmente originale. Basta leggere i *giornali* per rendersene conto. [...] Con quale gioia vi si sarebbero avventati giornalisti, scrittori, psichiatri, esperti di stragi familiari, opinionisti vari [...].

[Digressione] Giornali di merda! Però continuavo a leggerli. E fu una fortuna, perché un giorno, tra gli annunci di lavoro del «Giornale di Vicenza», che scorrevo compulsivamente con regolarità, trovai un'inaspettata via d'uscita. «Cercasi personale per gelateria in Germania [...]»

[Titolo del nuovo capitolo] Ein Deutscher Sommer.⁹

Ad un secondo livello, turbolenza e intarsio sintattico-narrativo si riverberano – in una «scrittura che mi prende la mano» – nella modulazione senza soluzione di continuità da un genere testuale all'altro. *Works*, come è ben noto, combina le forme della narrazione, del saggio, del dialogo e del monologo drammatici: «La narrativa mi diventa teatro, e oltretutto monologo [...] e così finisce che uno si distrae e prende un'altra strada, proprio come è appena successo» (W, p. 568).¹⁰ Gli inserti saggistici sono diffusi e supportati, addirittura, dal ricorso alla nota a piè di pagina (cui si è fatto cenno), che può ospitare approfondimenti, divagazioni, commenti ironici e autoironici.¹¹ In altri luoghi poi il narratore trascorre dal racconto al dialogo teatrale, ora motivando la modulazione con l'autocitazione (es. a W, pp. 543-544, dove innesta un passo di Scandisk):¹²

Ce l'avevano un po' tutti con lui per questo, e continuavano a punzecchiarlo. Dialogo tipo:

MASSI A Cuba ci sono stato

PELLE Ma dà! Quando?

MASSI Dieci giorni, la primavera scorsa, con la Lisa;

ora semplicemente operandola nel testo senza preavviso, senza soluzione di continuità (W, p. 551).

È notevole che sia Trevisan stesso ad esplicitare la correlazione fra queste forme sintattico-narrative e determinate aree tematiche. Alla fine della grande sequenza sulla periferia diffusa di Vicenza, a seguito di uno di quei segnali metatestuali di chiusura che sembrano una boccata di ossigeno dopo un'apnea prolungata («Chiedo scusa: ogni tanto la scrittura mi prende la mano [...]»), scrive:

⁹ Cfr. ancora W, pp. 426-427: «[fine cap.] E infine la morte dello Zio, quella che ci toccò più da vicino. [Nuovo cap.] 5.1 *La morte dello Zio*. È ormai luglio, giornate di dodici ore e sette-otto litri d'acqua – la mia media giornaliera».

¹⁰ Cfr. MATTEO GIANCOTTI, *Le opere e i giorni. E anche le notti*, in «Corriere della sera - suppl. La lettura», 15 maggio 2016. Un cenno ricco di indicazioni sulla complessità della forma narrativa in Trevisan (con riferimento ai *Quindicimila passi*), in F. TOMASI e M. VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur», cit., p. 331 n.: «L'intero congegno narrativo del romanzo, del resto, costruito attraverso una complessa articolazione di piani narrativi e digressivi, è sorretto proprio dal resoconto dettagliato del percorso che il narratore compie; si tratta di un'architettura narrativa nella quale si intersecano e interferiscono discorsi riportati, riflessioni del narratore, scarti analettici, ampie volute digressive di carattere più generale».

¹¹ Alcuni rinvii per il lettore curioso: W, p. 121 n. 7 (ampio approfondimento sul passaggio dal disegno tecnico manuale a quello digitale negli studi di architettura); p. 123 n. 8 (analoga riflessione sul passaggio dalla scrittura con macchina da scrivere alla videoscrittura); p. 401 n. 10 (approfondimento sul concetto di *prostituzione*); p. 407 n. 18 (ampia citazione bibliografica che documenta un'affermazione a testo) ecc.

¹² Seconda delle tre *pièces* pubblicate in VITALIANO TREVISAN, *Wordstar(s): trilogia della memoria*, Milano, Sironi 2004.

Però, forse, mi dico scrivendo, per una volta la cosa ha un senso, visto che siamo capitati proprio nell'occhio di uno dei peggiori punti di congestione della metropoli, così che anche il flusso di parole si prende nel vortice e finisce per attorcigliarsi su sé stesso. (W, p. 568)¹³

La consapevolezza della convergenza matura, si noti, nell'atto stesso dello scrivere («mi dico scrivendo»), e dunque la scrittura si configura come pensiero in atto del soggetto, luogo della sua presa di coscienza. Ma non è ancora tutto. Trevisan finirà per attribuire alla scrittura una responsabilità ulteriore e direi cruciale, collocando in essa le condizioni stesse della propria consistenza di soggetto scrivente: «[...] per via della scrittura, ero già in lotta con me stesso per conto mio, e non avrei retto, o non avrebbe retto la scrittura, *che è lo stesso*», W, p. 525, c.vo mio).¹⁴ Ecco infatti che la soglia della follia è identificata dal lettore nella forma (letteraria) che è sul punto di disfarsi, e che ricostituendosi infine nella punteggiatura e nella sintassi restituisce un soggetto nuovamente presente a sé stesso, nuovamente capace di *riconoscere* gli opposti:

E infatti: cinque passi, destra e spariscono le virgole mentre mi dico: non posso continuare a camminare su e giù come un ossesso si apre una finestra no forse due e vedo muoversi una tenda impressione che qualcuno mi osservi certo che qualcuno più di uno mi osserva perché due settimane cazzo e già si sono fatti la loro idea del cazzo e mi guardano come un vitello a due teste io che non ho né merito né colpa né merito né colpa né merito finestra che si apre forse no forse chiudeva due passi stop. So riconoscere se apre o chiude. (W, p. 512)

Se dunque sintassi e narrazione diversive riproducono nel testo ad un primo livello il flusso dei pensieri dell'io-narrante; quindi il caos dell'urbanizzazione bulimica e compulsiva della provincia vicentina; e sono nel contempo omologhe alla conseguente gesticolazione di una vita frammentata tra mille lavori, nessuno veramente appagante, nessuno mai definitivo (il «lavoro stabile», a tempo indeterminato, mai ottenuto – mai voluto – dal narratore-personaggio) e dunque alla correlata instabilità emotiva e psichica del personaggio-narratore; rimane che quelle diversioni sono irretite entro la norma linguistica ed entro una forma purchessia, cui è devoluta una funzione fondamentale proprio in virtù del nesso biunivoco tra scrittura e soggetto che la pensa. Rimane cioè in definitiva che la lingua in Trevisan è priva di deviazioni grammaticali: aliena alla simulazione di un caotico parlato-parlato consueta

¹³ La crasi di forma e informale, o piuttosto la risoluzione dell'informale nella forma, è oggetto di alcune osservazioni di LUDOVICA DEL CASTILLO, *Tristissimi giardini: un percorso che resiste all'evidenza*, in «il verri», 65 (2017), pp. 103-104, che rinvia ad un passo di quel testo in cui è già formulata la corrispondenza di cui si discorre: «Non dovrà perciò sorprendere se, per come va formandosi il presente scritto – presente scritto non è male – i salti di tempo, di luogo e financo di argomento tendono a succedersi in modo apparentemente gratuito, caotico, disordinato. In fondo, visto l'oggetto, ovvero il territorio in cui ci muoviamo, se è vero che in uno scritto la forma e il contenuto devono specchiarsi l'una nell'altro fino a confondersi, cosa di cui l'autore è intimamente convinto, come potrebbe essere altrimenti?».

¹⁴ Così ancora nel postumo V. TREVISAN, *Black Tulips*, cit., p. 5: «E vivere o scrivere, che poi, per chi scrive, è lo stesso [...]».

ad altri scrittori e ad altri momenti della narrativa italiana più recente, così come estranea ad ogni forma di sperimentalismo.¹⁵ La forma narrativa è un sistema instabile ma *consistente* («un progetto di scrittura che sta in piedi per conto suo», si è visto, n. 1): «non rinuncerò a fare ordine», scrive il narratore mentre rientra al lavoro lasciando «la palude» (W, p. 530), e appunto «la scrittura [...] è utile per costruire ponti o per fare ordine» (p. 514).¹⁶

¹⁵ Cfr. GIUSEPPE ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni 2006, pp. 31-47; LUIGI MATT, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne 2014, p. 156 e sgg.

¹⁶ La citazione wittgensteiniana è appesa al capitolo dal titolo (plurivoco) *Fare ordine*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTONELLI, GIUSEPPE, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni 2006.
- BERNHARD, THOMAS, *Der Untergeber*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1983, trad. it. RENATA COLORNI *Il soccombente*, Milano, Adelphi 1985.
- ID., *Geben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1971, trad. it. GIOVANNA AGABIO *Camminare*, Milano, Adelphi 2018.
- CONTARINI, SILVIA, *Refusal of work in Italian literature. From Vogliamo tutto by Balestrini to Works by Trevisan*, in *I work, therefore I am. Law, Labour and the Humanities. Contemporary European Perspectives*, edited by TIZIANO TORACCA and ANGELA CONDELLO, Routledge, London 2019, pp. 211-220.
- CORTELLESA, ANDREA (a cura di), *La terra della prosa: narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma 2014.
- DEL CASTILLO, LUDOVICA, *Tristissimi giardini: un percorso che resiste all'evidenza*, in «il verri», 65 (2017), pp. 103-104.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014.
- GAMBARO, ELISA, *Il lavoro disegna il mondo: struttura romanzesca e sguardo antropologico in Works di Vitaliano Trevisan*, in «Allegoria», 82 (2020), pp. 68-82.
- GIALLORETO, ANDREA, «Questo scritto non è un romanzo». *L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan*, in «HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà», 14 (2016), pp. 245-272.
- GIANCOTTI, MATTEO, *Le opere e i giorni. E anche le notti*, in «Corriere della sera - suppl. La lettura», 15 maggio 2016.
- MATT, LUIGI, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Roma, Aracne 2014.
- POLICASTRO, GILDA (a cura di), *Conversazione con Vitaliano Trevisan*, «Le parole e le cose», 15 aprile 2019, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=35363> (consultato il 5 luglio 2023).
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci 2018.
- TOMASI, FRANCO, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco*, in *La geografia del racconto: sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di FRANCO TOMASI e DAVIDE PAPOTTI, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang 2014, pp. 91-111.
- TOMASI, FRANCO e MAURO VAROTTO, «Non sono un fottuto flâneur». *Vicenza diffusa ne I quindicimila passi di Vitaliano Trevisan*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di MARIO BARENGHI, GIUSEPPE LANGELLA e GIANNI TURCHETTA, Pisa, ETS 2012, pp. 327-338.
- TREVISAN, VITALIANO, *Wordstar(s): trilogia della memoria*, Milano, Sironi 2004.
- ID., *Works* (2016), Torino, Einaudi 2022².
- ID., *Black Tulips*, Torino, Einaudi 2022.



PAROLE CHIAVE

Vitaliano Trevisan; Works; stilistica; narrativa contemporanea; tecnica narrativa



NOTIZIE DELL'AUTORE

Sergio Bozzola è professore di Linguistica italiana presso l'Università di Padova. Principali linee di ricerca: la prosa letteraria tra Cinque e Seicento (*Tra Cinque e Seicento. Tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria*, Firenze, L. S. Olschki 2004); la tradizione della lingua poetica italiana (*La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, Il Mulino 2012); metrica, sintassi e lingua poetica tra Otto e Novecento (*Seminario montaliano*, Roma, Bonacci 2006; *L'autunno della tradizione*, Firenze, Cesati 2016); lingua ed espressione dell'alterità nelle prose di viaggio (*Retorica e narrazione del viaggio. Diari, relazioni, itinerari fra Quattro e Cinquecento*, Roma, Salerno 2020); la lingua e lo stile di Calvino (*Forme e figure della saggistica di Calvino*, con Chiara De Caprio, Roma, Salerno 2021).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SERGIO BOZZOLA, *Sintassi e narrazione in Vitaliano Trevisan. Una nota a Works*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



Teoria e pratica
della traduzione



STORIA DI UN BRAMINO DI KAROLINE VON GÜNDERRODE

LORENZO CAPITANIO – *Leuphana Universität Lüneburg*

L'opera della poetessa e filosofa tedesca Karoline von Günderrode (1780 – 1806) è ancora largamente sconosciuta in Italia. Le tragiche circostanze della sua morte e la loro mitizzazione ottocentesca in forma di romanzo ad opera di Bettina von Arnim contribuirono, anche in patria, ad offuscarne il valore letterario e filosofico. Il racconto *Geschichte eines Braminen*, pubblicato nel 1805 sulla rivista *Herbsttage* di Sophie la Roche con lo pseudonimo Tiann, costituisce una testimonianza fondamentale dell'originalità stilistica della poetessa tedesca e risulta di particolare interesse nel contesto dell'immagine mitica dell'India nella cultura romantica. Attraverso le confessioni iniziatiche del protagonista, L'India si mostra patria della più antica rivelazione religiosa del genere umano, la cui idea fondamentale rivela il carattere divino della natura vivente, incarnazione dell'Assoluto nel mondo sensibile. Con il presente contributo presentiamo al lettore italiano la traduzione del racconto, corredata da un'introduzione storico-critica volta a contestualizzare l'opera nell'ambito dell'Orientalismo tedesco.

The work of the German poet and philosopher Karoline von Günderrode (1780-1806) is still largely unknown in Italy. The tragic circumstances of her death and its mythologization in novel form by Bettina von Arnim have contributed to obscuring the literary and philosophical value of her work. The short story *Geschichte eines Braminen*, published in 1805 under the pseudonym Tiann in Sophie la Roche's magazine *Herbsttage*, is a fundamental testimony to Günderrode's stylistic originality and is of particular interest in the context of the mythical image of India in Romantic culture. Through the initiatory confessions of the protagonist, India is shown to be the home of mankind's oldest religious revelation, whose fundamental idea is that of the divine character of nature – as the embodiment of the Absolute in the physical world. This paper offers the Italian translation of the tale, along with a historical-critical introduction aimed at contextualizing the work within the framework of German Orientalism.

I PREMESSA

La storia della ricezione dell'opera di Karoline von Günderrode (1780-1806) rappresenta un caso paradigmatico di come originalità e valore letterario possano talvolta venire offuscati dalle vicende private e biografiche.¹ Come scrisse Erwin Rohde, la figura della poetessa e filosofa tedesca sembra quasi emergere da un'oscurità, «aus einem Helldunkel, die schon die Lebende umspielte und in der That bis in ihre eigene Seele reichte».² La sua fama è stata fin da subito associata alle circostanze tragiche e spettacolari della sua morte, mentre scarsa attenzione è stata dedicata alla limitata ma densissima produzione, in versi in prosa, che lasciò come testamento poetico e spirituale. Il celebre *Briefroman* di Bettina von Arnim, *Die Günderrode* (1840), basato, in parte, anche su un riadattamento del suo carteggio con l'autrice, contribuì fatalmente alla mitizzazione ottocentesca della “*Sappho der Romantik*” e alla cristallizzazione del suo personaggio letterario. Nel secolo successivo sarà di

¹ Come rilevato in JOANNA RAISBECK, *Karoline von Günderrode. Philosophical Romantic*, Oxford, Legenda 2022, p. 1.

² [«Da un chiaroscuro che già la circondava da viva e che infatti giungeva fino alla sua stessa anima»]. ERWIN ROHDE, *Friedrich Creuzer und Karoline von Günderrode. Briefe und Dichtungen*. Heidelberg, Winter 1896, p. VII.

nuovo un romanzo, *Kein Ort. Nirgends* [Nessun luogo. Da nessuna parte] (1979) di Christa Wolf, a giocare un ruolo essenziale nella *Wirkungsgeschichte* dell'opera di Günderrode.³ In entrambi i romanzi la sua vita, e soprattutto la sua morte, fungono da catalizzatore allegorico delle inquietudini dei rispettivi secoli, andando ad alimentare lo scarto che la morte prematura produsse fra opera e autrice.

Mettendo da parte le stilizzazioni biografiche appare subito chiaro come la poetessa tedesca rappresenti tutt'altro che un epigono delle grandi voci della *Frühromantik*. Nelle sue liriche e nei suoi drammi in versi Günderrode diede forma a un'eccellente sintesi fra idealismo e panteismo filosofico, fra classicismo e fascinazione per il mondo orientale, mediando così idealmente fra la stagione del circolo di Jena e la *Hochromantik* heidelberghese. La vicinanza a quest'ultima, a Friedrich Carl von Savigny, ai Brentano e soprattutto al filologo Friedrich Creuzer, segnò profondamente la sua attività letteraria e intellettuale. Günderrode giunse a Heidelberg nell'Agosto del 1804, alcuni mesi dopo aver pubblicato, all'età di 24 anni, la sua prima raccolta di versi *Gedichte und Phantasien* [Versi e fantasie]. Tramite Carl Daub, marito dell'amica di infanzia Sophie Blum e professore di teologia presso l'ateneo heidelberghese, incontrò Creuzer per la prima volta e iniziò con lui, di lì a poco, una relazione amorosa. La *liaison* fra la giovane poetessa e il filologo di Marburg, nove anni più vecchio e già sposato, diede subito adito a pettegolezzi nella piccola città sul Neckar, e si concluse, dopo due travagliati anni, con il suicidio di lei. In seguito alla decisione unilaterale da parte di Creuzer di porre fine alla relazione, Karoline si tolse la vita pugnalandosi al cuore sulle rive del Reno. Come accennato, furono proprio queste vicende, già prima della loro trasposizione romanzesca, a immortalare lo stereotipo di "Sappho der Romantik" e "Muse des Todes" [Musa della morte].⁴ Il rapporto con Creuzer è tuttavia imprescindibile per la comprensione dell'opera di Günderrode sia per il prezioso scambio epistolare,⁵ viva testimonianza della crescita intellettuale di entrambi, sia per influenza reciproca che i due esercitarono l'uno sull'altra. L'assoluta devozione di Günderrode nei confronti della sua missione poetica, e soprattutto la sua fascinazione per l'Oriente svolsero un ruolo determinante per il futuro autore della *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* [Simbolica e mitologia dei popoli antichi, in particolare dei Greci] (1810-1812), e impressero un segno indelebile sull'intero circolo di Heidelberg. È importante specificare che alla materia d'Oriente disseminata fra le opere dell'autrice non corrispondono un luogo e un'epoca reali. Si tratta, piuttosto, di un Oriente immaginario e romantico, di una proiezione astorica della

³ Christa Wolf pubblicò inoltre, nello stesso anno, un'antologia degli scritti di Günderrode: KAROLINE VON GÜNDERRODE, *Der Schatten eines Traumes, Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*, a cura di CHRISTA WOLF, Berlin, Buchverlag Der Morgen 1979.

⁴ Cfr. THEODOR ZIOLKOWSKI, *Heidelberger Romantik. Mythos und Symbol*, Heidelberg, Winter 2009, pp. 36-41. La descrizione del suicidio di Günderrode si trova già in BETTINA VON ARNIM, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, Berlin, Dümmler 1835.

⁵ Dell'epistolario fra Creuzer e Günderrode rimangono purtroppo quasi unicamente le lettere di Creuzer, dal momento che quelle di Karoline andarono distrutte poco dopo la sua morte. Una raccolta aggiornata di queste lettere venne pubblicata, dopo l'uscita del già citato volume di Rohde (cfr. nota 2), in KARL PREISENDANZ, *Die Liebe der Günderrode. Friedrichs Creuzers Briefe an Karoline von Günderrode*, Berlin, Lang 1912. Per ragioni di completezza faremo invece riferimento al volume di BIRGIT WEISENBORN (a cura di), *Ich sende dir ein zärtliches Pfand: Die Briefe der Karoline von Günderrode*, Frankfurt a.M., Insel 1992.

Germania dell'epoca, delle sue frustrazioni politiche e del suo dibattito filosofico. In questo senso, l'opera si iscrive in una complessa tradizione, tutta tedesca, fatta di identificazioni e rimandi a un oriente proteico e fantastico, di volta in volta immagine rifratta o capovolta di un'Europa dominata dalla cultura illuministica. Questa tradizione, con la sua predilezione per la civiltà indiana, affonda le sue radici già in Johann Gottfried Herder e culmina nel famoso saggio di Friedrich Schlegel *Über die Sprache und Weisheit der Indier* [*Sulla lingua e la sapienza degli indiani*] (1808).

L'opera di Günderrode risulta ancora quasi sconosciuta in Italia.⁶ In ambito tedesco e anglosassone è in corso ormai da alcuni decenni una riscoperta della poetessa tedesca, volta soprattutto a rivalutarne il ruolo nel più ampio contesto del Romanticismo europeo e ad analizzarne il nucleo filosofico.⁷ L'edizione critica del 1990 curata da Walter Morgenthaler⁸ ha offerto, su modello della *Frankfurter Ausgabe* delle opere di Hölderlin e della *Trakl-Ausgabe* di Killy e Széklenar, un ricco apparato di varianti manoscritte e concordanze, corredato da una selezione di saggi e appunti inediti. L'immagine che ne risulta è quella di un'autrice poliedrica immersa nel dibattito poetologico e filosofico del suo tempo. Dagli appunti filosofici emerge, fra le altre cose, un confronto continuo e diretto con le opere di Fichte, Schelling e Schleiermacher, imprescindibile per una lettura puntuale dei motivi alla base della sua creazione poetica.

Il racconto che qui presentiamo al lettore italiano, fra gli unici testi in prosa pubblicati quando l'autrice era ancora in vita, costituisce un tassello fondamentale per la comprensione dell'ispirazione filosofica e dell'originalità stilistica dell'opera di Günderrode. L'ambientazione indiana e i motivi orientalizzanti di *Geschichte eines Braminen* non rappresentano un semplice ornamento esteriore del suo discorso filosofico, ma, come andremo a dimostrare, una parte irrinunciabile di esso. Nelle pagine che introducono la traduzione del testo illustreremo, tramite il confronto con altri testi dell'autrice di ambientazione indiana, il ruolo di Günderrode nel contesto dell'indomania

⁶ Nella storia della letteratura tedesca di Ladislao Mittner, Karoline von Günderrode è solo menzionata di passaggio come amica di Bettina von Arnim. Nell'ambito della germanistica italiana, il primo tentativo di presentare e inquadrare storicamente la figura di Günderrode si deve all'opera antologica di GIUSEPPE BEVILACQUA (a cura di), *I Romantici tedeschi*, 2 voll., Milano, Rizzoli 1995. Alcune poesie sono state tradotte in italiano nell'antologia di CLAUDIA BUFFAGNI e RENATA GAMBINO (a cura di), *Poetesse tedesche del tempo romantico: Elise Sommer, Sophie Mareau, Sophie Bernhards, Amalie von Imhoff, Karoline von Günderrode, Charlotte von Ahlefeld, Marianne von Willemebr, Luise Hensel*, Firenze, Nardini 2004.

⁷ Si rimanda, in particolare, a: LUCIA MARIA LICHER, *Mein Leben in einer bleibenden Form aussprechen. Umriss einer Ästhetik im Werk Karoline von Günderrodes (1780-1806)*, Heidelberg, Winter 1996; STEVEN D. MARTINSON, "...aus dem Schiffbruch des indischen Lebens": *The Literature of Karoline von Günderrode and Early German Romantic and Idealist Philosophy*, in «German studies Review», XXVIII, 2 (2005), pp. 303-326; BARBARA BECKER-CANTARINO, *Mythos und Symbolik bei Karoline von Günderrode und Friedrich Creuzer*, in «200 Jahre Heidelberger Romantik», a cura di FRIEDRICH STRACK, Heidelberg, Winter 2008; MARINA RAUCHENBACHER, *Karoline von Günderrode. Eine Rezeptionsstudie*, Würzburg, Königsmann & Neumann 2014; KAROLINE VON GÜNDERRODE, *Poetic Fragments*, a cura di ANNA C. EZEKIEL, Albany, State University of New York Press 2016; JOANNA RAISBECK, *Diese Unwissenheit ist mir der unerträglichste Mangel, der größte Widerspruch: The Search for Pre-rational Knowledge in Karoline von Günderrode*, in «Anti-idealism: Re-interpreting a German Discourse», a cura di JULIANA ALBUQUERQUE e GERT HOFFMANN, Berlin-Boston, De Gruyter 2019, <https://doi.org/10.1515/9783110586602-010>; ID, *Karoline von Günderrode. Philosophical Romantic*, cit.

⁸ KAROLINE VON GÜNDERRODE, *Sämtliche Werke und ausgewählte Studien*, a cura di WALTER MORGENTHALER, 3 voll., Frankfurt a.M.-Basel, Stroemfeld-Roter Stern 1990-1991 (d'ora in poi, SW).

tedesca, con lo scopo di mostrare l'apporto fondamentale che la «Huldin jener Sagengau»⁹, come ebbe a definirla Stefan George, diede all'elaborazione dell'immagine mitica dell'India nella cultura romantica.

2 L'IMMAGINE MITICA DELL'INDIA NELL'OPERA DI KAROLINE VON GÜNDERRODE

Geschichte eines Braminen fu pubblicato per la prima volta nel 1805¹⁰ sulla rivista *Herbsttage* di Sophie la Roche, importante figura della letteratura e dell'editoria tedesca fra Sette e Ottocento, nonché nonna materna di Bettina von Arnim e Clemens Brentano. Così come *Gedichte und Phantasien*, la prima raccolta poetica di Günderrode pubblicata l'anno precedente, il racconto apparve sotto lo pseudonimo *Tiann*,¹¹ possibilmente una resa in caratteri latini del cinese 天 (*tiān*), termine generalmente utilizzato per riferirsi al cielo e alla divinità suprema.¹² Questo pseudonimo venne sempre impiegato per le opere pubblicate in vita, mentre per *Melete*, ultima raccolta concepita dall'autrice ma pubblicata solo un secolo dopo la sua morte, fu scelto il nome greco *Ion*. In entrambi i casi la scelta del *nom de plum* non corrisponde solo a una maschera o a un vezzo stilistico ma a una dichiarazione d'intenti stilistici e poetici. Come infatti il primo, dal timbro androgino, contiene già un vago accenno al mondo orientale, il secondo, carico di reminiscenze platoniche,

⁹ [«Eroina di quelle regioni leggendarie»], STEFAN GEORGE, *Der siebente Ring*, Berlin, Blätter für die Kunst 1907, p. 202.

¹⁰ Morgenthaler, sulla base della vicinanza tematica agli appunti su Fichte e Schleiermacher, colloca la prima stesura del racconto nei primi mesi del 1803. Questa cronologia sarebbe avvalorata dal breve testo di Sophie la Roche, *Herbsttage von 1803*, posto come introduzione a *Geschichte eines Braminen*, in cui l'editrice sostiene di averne ricevuto il manoscritto alcuni mesi prima. Cfr. SW III, 158-160. La determinazione di un *terminus ante quem* è particolarmente significativa in quanto collocherebbe la concezione dell'opera precedentemente alla lettura approfondita degli scritti di Schelling sulla filosofia della natura.

¹¹ Nelle altre opere lo pseudonimo compare con la grafia *Tian*.

¹² Ipotesi che potrebbe essere corroborata da alcuni appunti ritrovati nello *Studienbuch*, per quanto verosimilmente successivi al primo utilizzo dello pseudonimo da parte di Günderrode. Si tratta di una breve serie di annotazioni sulle religioni dei popoli antichi, costituite, per la maggior parte, da un elenco di nomi di divinità e delle loro rispettive funzioni. In queste pagine si trova: «Religion der Chineser. Sie bestand auch in Anbetung der Theile der Körperwelt; das Ganze, oder das höchste Wesen nannten sie Tien» [«Religione dei cinesi. Consisteva anche nell'adorazione di parti del mondo corporeo; al tutto, o essere supremo, davano il nome Tien»], SW II, 414. Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

rinvia al carattere mimetico della creazione poetica intesa come fonte autonoma di conoscenza.¹³

Geschichte eines Braminen narra, in prima persona, le vicende di Almor, figlio di un mercante francese convertitosi all'Islam, il quale, durante il suo apprendistato in una non specificata città europea, entra in una profonda crisi morale ed esistenziale. In cerca di un fine ultimo dell'esistenza, che trascenda gli agi e i beni materiali, e non soddisfatto di una fondazione razionalistica del mondo morale, il giovane decide di lasciare per sempre l'Europa, il suo utilitarismo e il suo meccanicismo filosofico, e di mettersi in viaggio verso Oriente. Giunto, passando per la Siria, alle coste del golfo Persico, decide di condurre un'esistenza in totale separazione dal mondo, dedicandosi completamente allo studio delle religioni. In questa condizione ascetica, mettendosi in ascolto della lingua della natura, intuisce l'esistenza di un *Urleben* cosmico, di una forza fondamentale (*Grundkraft*) insita in ogni cosa che gli parla proprio attraverso la sua inquietudine e la sua brama di assoluto. Guidato da questa nuova *Sehnsucht*, Almor si spinge verso un Oriente ancora più remoto per giungere, infine, sulle rive del Gange. Vagando alle porte di Delhi fa la conoscenza un vecchio bramino che lo inizia ai misteri della sua religione. Scopre così, in una terra dominata dagli stranieri, fra tombe di antenati illustri e rovine di antichi templi, un'incarnazione ancora vivente della dottrina che aveva presagito nel suo pellegrinaggio solitario. Apprende dai racconti del maestro che «Indiens Kultur in ein Alterthum hinaus reicht, wo die Zeitrechnungen anderer Völker noch ungeboren sind» (SW I, 311).¹⁴ Capisce di essere giunto finalmente al termine del suo viaggio, in quell'Oriente dove «jede Sonne aufgegangen [ist], die die Erde erleuchtet und erwärmet hat; später und bleicher sendet sie ihre Strahlen dem Abendlande» (SW I, 311-312).¹⁵ Decide allora di diventare lui stesso un bramino, e di prendersi cura della figlia del maestro dopo la sua morte.

Geschichte eines Braminen non è l'unica opera di Günderrode di ambientazione indiana. Anche il dramma in versi *Udohla*, pubblicato nello stesso anno, si svolge nella città di Delhi, questa volta in un'immaginaria corte dei

¹³ Questo secondo pseudonimo potrebbe rinviare sia a Ione di Efeso, protagonista del dialogo platonico dedicato alla natura dell'ispirazione poetica, o al personaggio mitologico fratello di Acheo ed eponimo della stirpe ionica. Quest'ultimo è anche protagonista di una tragedia di Euripide ripresa poi da August Wilhelm Schlegel. La scelta di questo nuovo *nom de plum* appare intimamente legata al titolo della raccolta, che prende il nome Melete, una delle tre muse originarie tramandate da Pausania, patrona dell'ascesi e della meditazione (Cfr. *Paus.* IX, 29, 2). Nella lettera del 2 Febbraio 1806 Creuzer, in vista della pubblicazione di *Melete*, di cui sarebbe stato l'editore, scrive a Karoline: «Schon eh' ich Ihren Brief erhielt hatte ich mich doch mit J o n ausgesöhnt. Ich hatte dem Namen zu gefallen sogar den Platonischen nochmals durchgeblättert. [...] In jedem Betracht ist Jon ein bedeutungsvoller Name, Jon der Stammvater der Jonier, die zuerst die schönere Hellas gründeten, unter denen sich zuerst jenes volle blühende begeisternde Gefühl des Lebens regte worin die junge Kunst kindlich spielte. J o n i e n ist der P o e s i e Vaterland. Ja das Kind soll J o N heißen». [«Ancor prima di ricevere la Sua lettera mi ero già riconciliato con Ione. Per amore di questo nome mi misi persino a sfogliare nuovamente il dialogo platonico. [...] Sotto ogni punto di vista è un nome carico di significato: Ione è il capostipite degli Ioni, che per primi fondarono la bella Ellade, e fra cui si destò per la prima volta quel pieno, florido ed entusiasmante sentimento della vita, in cui la giovane arte giocava con innocenza. La Ionia è la patria della poesia, questa creatura deve certamente chiamarsi Ione»], in PREISEDANZ, «*Ich sende dir ein zärtliches Pfänd*», cit., p. 224.

¹⁴ [«La civiltà dell'India risale a un'antichità in cui ancora non esistevano le cronologie degli altri popoli»].

¹⁵ [«Ogni sole che ha scaldato e illuminato la terra è sorto per la prima volta, per poi mandare verso Occidente dei pallidi raggi»].



sultani Mughal. In un passo dell'opera Sino, cortigiano indù, descrive, durante una disputa con un derviscio della corte del sultano, le funzioni e i doveri dei bramini:

Sie leben in der Abgeschiedenheit,
 Entfernt vom irdischen Geräusch und Treiben
 Stört nichts die heilige Betrachtung da,
 Hartherz'gen Eifer kennt nicht ihre Seele,
 Sie mischen sich nicht in der Menschen Thun,
 Der Friede Gottes ist in ihrem Busen
 Und ihnen spricht die heilige Natur
 Durch ihre Kinder, die noch nicht entweiht
 Durch frecher Willkühr irres Streben sind.
 Der heiligen Tiere Sprache, und der Pflanzen
 Noch unentwickelt zart und still Gemüht
 Zu deuten und ihr Leben zu verstehen,
 Das ist für sie ein würdiger Beruf (SW I, 207).¹⁶

Lo stesso personaggio lamenterà, nel secondo atto, il declino che affligge la sua terra, in un tono che ricorda molto il discorso del bramino ad Almor:

So tief sind wir gesunken, dass vom Ruhme
 Von dieses Landes alter Herrlichkeit
 Nur eine Sage unser Ohr erreichte,
 Ach! Eine Sage, die wir kaum verstehen —
 [...]
 Ja, alle Götter sind uns gewogen.
 Zur Wiege weihten sie sich dieses Land,
 Weil es zuerst sich aus dem Meer erhoben (SW I, 223).¹⁷

In *Melete* la rielaborazione fantastica di motivi derivati dalla cultura indiana prende forma nel sonetto *Die malabrischen Witwen* [*Le vedove del Malabar*], in cui la pratica della *sati* è idealizzata in una trasfigurazione dell'amore terreno in cui «die vorhin entzweiten Liebesflammen» (SW I, 325)¹⁸ si riuniscono nell'abbraccio della vita eterna della natura e del cosmo. Sempre nella raccolta postuma, in particolare nelle *Briefe zweier Freunde* [*Lettere di due amici*], si trovano poi diversi rimandi espliciti alla religione indiana e alla dottrina della metempsicosi:

¹⁶ [«Vivono isolati | lontani dalla frenesia e dai rumori della terra, | Lì, nulla disturba la loro santa contemplazione, | La loro anima non conosce zelo dal cuore duro, | Non si immischiano nel fare degli uomini, | La pace di dio è nel loro petto | E loro parla la sacra Natura | Attraverso i suoi figli, ancora non guastati | Da insolente arbitrio e folli aspirazioni. | Interpretare la lingua dei sacri animali e delle piante | Non ancora sviluppate e il loro animo silenzioso | Per comprenderne la vita, | È per loro una nobile vocazione»].

¹⁷ [«Così in basso siamo sprofondati, | Che l'antica gloria di questa terra | Ha raggiunto il nostro orecchio solo nella leggenda, | Ahimè! Una leggenda che comprendiamo appena. | [...] Sì, tutti gli dèi ci sono benevoli. | Come loro culla hanno consacrato questa terra, | Poiché per prima si è elevata al di sopra del mare»].

¹⁸ [«Le fiamme dell'amore che prima erano divise»].

So wird die Allheit lebendig durch den Untergang der Einzelheit, und die Einzelheit lebt unsterblich fort in der Allheit, deren Leben sie lebend entwickelte, und nach dem Tode selbst erhöht und mehrt, und so durch Leben und Sterben die Idee der Erde realisiren hilft. Wie also auch meine Elemente zerstreut werden mögen, wenn sie sich zu schon Lebendem gesellen, werden sie es erhöhen, wenn zu dem, dessen Leben noch dem Tode gleicht, so werden sie es beseelen. Und wie mir däucht, Eusebio! so entspricht die Idee der Indier von der Seelenwanderung dieser Meinung; nur dann erst dürfen die Elemente nicht mehr wandern und suchen, wann die Erde die ihr angemessene Existenz, die organische, durchgehends erlangt hat (SW I, 360).¹⁹

È facile individuare, dietro alle figure dei due amici, quella della stessa Günderrode e dell'amato Friedrich Creuzer, presentato qui sotto il nome di Eusebio.²⁰ Questo epistolario fittizio, composto da un sonetto e da tre frammenti in prosa, è da intendersi come rielaborazione poetica del loro scambio filosofico e intellettuale. Nella sezione *Fragmente aus Eusebio's Antwort* [*Frammenti della risposta di Eusebio*] si discute della contemplazione solitaria (*Betrachtung*) come sola via per la beatitudine e per sfuggire al cupo destino del mondo, abbandonandosi alla pace e alla perfezione (*Vollkommenheit*) della dissoluzione dell'individuo nel divino.

Damit aber du deutlicher siehst, — dice Eusebio — was ich damit meine, so sende ich dir hiermit einige Bücher über die Religion der Hindu. Die Wunder uralter Weisheit, in geheimnisvollen Symbolen niedergelegt, werden dein Gemüth berühren, es wird Augenblicke geben, in welchen du dich entkleidet fühlst von dieser persönlichen Einzelheit und Armuth, und wieder hingegeben dem großen Ganzen (SW I, 354).²¹

Come si evince dai passi citati, l'evocazione della cultura e della religione dell'India porta con sé un disegno metafisico ben preciso, offrendosi come rappresentazione di un'armonia fra uomo e cosmo che risulterebbe preclusa al pensiero filosofico, basato, invece, su un'originaria scissione fra soggetto e oggetto, fra spirito e materia, fra uomo e mondo. La chiave di volta per com-

¹⁹ [«La totalità diviene vivente con il tramonto del singolo, il quale a sua volta continua a vivere in eterno nel Tutto, di cui vivendo ha sviluppato la vita per poi accrescerla e moltiplicarla dopo la morte. Attraverso la vita e la morte il singolo contribuisce così alla realizzazione dell'idea della terra. Quindi, per quanto gli elementi che mi compongono possano venire dispersi, se si uniscono a un qualcosa di già vivente, lo rafforzeranno, mentre unendosi a un qualcosa la cui vita assomiglia alla morte, gli daranno vita. E mi sembra, Eusebio, che l'idea degli indiani sulla trasmigrazione delle anime corrisponda a questa opinione. Quando la terra avrà raggiunto completamente l'esistenza che le è propria, quella organica, solo allora gli elementi non saranno più costretti a vagare e cercare»].

²⁰ Anche questo pseudonimo, così come il *nom de plum* Ion e il nome stesso della raccolta, *Melete*, contiene un preciso rimando alla greicità, in questo caso all'ideale classico di *eusebeia*.

²¹ [«Affinché però tu veda meglio ciò a cui mi riferisco, ti invio, con questa lettera, alcuni libri della religione degli indù. Le meraviglie di un'antichissima sapienza impressa in simboli misteriosi toccherà il tuo animo. Ci saranno momenti in cui ti sentirai liberata dalla povertà e dalla singolarità dell'individuo e nuovamente devota al grande Tutto»].

prendere questa fascinazione per un Oriente tanto immaginifico quanto vago e stereotipato è offerta dall'epitaffio che la poetessa decise di lasciare sulla propria tomba: la versione tedesca, rimaneggiata da Herder, di una poesia sanscrita attribuita al filosofo e poeta indiano Bhartrhari.²² Trattandosi della rielaborazione di una traduzione basata, a sua volta, su un'altra traduzione, costituisce un tipico esempio delle fonti disponibili nell'Europa del tempo per la conoscenza della religione indiana. I versi di Bhartrhari vennero prima tradotti in portoghese, per poi apparire in lingua olandese in *De Open Deure tot het Verborgene Heydendom* [*La porta aperta del paganesimo nascosto*] (1651) di Abraham Rogerius, opera che venne tradotta in tedesco nel 1663.²³ Herder riprese questa versione tedesca modificandola leggermente, pubblicandola con il titolo *Abschied des Einsiedlers* [*Commiato dell'eremita*] a conclusione della raccolta *Gedanken einiger Bramanen* [*Pensieri di alcuni Bramini*], nel quarto volume dei *Zerstreute Blätter* [*Fogli sparsi*] (1792).

Erde, du meine Mutter, und du mein
 Vater, der Lufthauch, und du Feuer,
 Mein Freund, du mein Verwandter, der Strom,
 Und mein Bruder, der Himmel, ich sag' euch
 Allen mit Ehrfurcht freundlichen Dank.
 Mit euch hab'ich hienieden gelebt,
 Und gehe jetzt zur andern Welt, euch gerne verlassend;
 Lebt wohl, Bruder und Freund, Vater und Mutter, lebt wohl.²⁴

Come mostrato da Dorothy M. Figueira, Herder modificò la traduzione tedesca «in a minor, yet telling fashion»,²⁵ eliminandone sostanzialmente l'aspetto soteriologico e il valore palinogenetico assegnato, nel canto dell'eremita, alla natura che egli si appresta ad abbandonare. L'elegia si trasforma dunque da celebrazione del mondo sensibile in quanto parte del cammino che conduce l'uomo al divino a elogio dell'abbandono del mondo in quanto tale. Non solo, in questo modo, si cancella il tono essenzialmente ottimistico di quei versi, ma si perde del tutto lo sfondo religioso originario, secondo cui non viene esaltata la rassegnazione dell'eremita nei confronti della morte, bensì la sua speranza di riuscire a rompere l'infinito circolo di morte e rinascita. Non sorprende quindi che la curiosa riapparizione dell'*Abschied* herderiano, testo all'epoca non particolarmente celebre, vada a testimoniare, con la

²² Filosofo, grammatico e poeta indiano del V secolo, autore della *Vākyapadīya*, fondamentale trattato di linguistica e grammatica sanscrita.

²³ Cfr. DOROTHY M. FIGUEIRA, *Karoline von Günderrode's Sanskrit Epitaph*, in «Comparative Literature Studies», XXVI, 4 (1989), pp 291-303.

²⁴ [«A mia madre la terra, e a te, | Padre mio, il vento, al mio | Amico fuoco, all'acqua mia consanguinea, | E a mio fratello il cielo; a tutti voi | Voglio esprimere, con riverenza, il mio ringraziamento. | Con voi ho vissuto su questa terra, | E ora vado verso l'altro mondo lasciandovi volentieri, | Addio fratello e amico, padre a madre, addio»], JOHANN GOTTFRIED HERDER, *Zerstreute Blätter*, vol. IV, Gotha, Ettinger 1792, p. 342.

²⁵ DOROTHY M. FIGUEIRA, *Karoline von Günderrode's Sanskrit Epitaph*, cit. p. 293.

morte di Günderrode, proprio «the darker impulses at work in Germany's Indian *Schwärmerei*». ²⁶

Agli inizi dell'Ottocento le fonti accessibili sulla religione indiana in Germania erano scarsissime e, nel migliore dei casi, di seconda mano. Se già a partire dagli *Indika* di Megastene l'India era rappresentata come patria del pittoresco e del meraviglioso per eccellenza, culla del genere umano, il primo reale incontro dell'Europa con la cultura e la religione del subcontinente avviene solo a partire dalla seconda metà del Settecento, con le traduzioni di Anquetil Duperron e di William Jones. Al primo si deve infatti la versione latina di una selezione di testi delle *Upanishad* a partire da una traduzione persiana, mentre il secondo tradusse in inglese il dramma *Sakuntala* di Kālidāsa, tradotto poi in tedesco nel 1791 da Georg Forster. Jones, fondatore nel 1784, della *Asiatic Society of Bengal*, fu di fatto il primo europeo ad acquisire una vera padronanza del sanscrito ed elaborò una prima teoria della famiglia linguistica indoeuropea sulla base delle somiglianze morfologiche e lessicali fra il sanscrito e le lingue classiche. ²⁷ Nel 1785, un anno dopo la fondazione, da parte di Jones, della *Asiatic Society of Bengal*, il collaboratore Charles Wilkins pubblicò una traduzione inglese della *Bhagavadgītā*, estratto del grande epos del *Mahābhārata* e testo fondamentale dell'Induismo. ²⁸

Sul volgere del secolo, le ipotesi linguistiche di Jones e queste prime traduzioni dal sanscrito ebbero enorme risonanza in Germania, ispirando Goethe e gli autori della *Frühromantik*. Occorre sottolineare che *Geschichte eines Braminen* testimonia di una fase essenzialmente germinale dell'indomania che caratterizzerà la cultura tedesca dell'Ottocento. Ben noto è infatti il ruolo che l'Induismo andrà a rivestire nella filosofia di Schopenhauer, così come il confronto di Hegel e Wilhelm von Humboldt sulla *Bhagavadgītā*. L'opera di Friedrich Schlegel *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808) costituisce lo snodo fondamentale di questa vicenda. ²⁹ Qui Schlegel si propone di andare oltre il modello genealogico proposto da Jones, credendo di rinvenire nel sanscrito il vero progenitore delle lingue classiche e delle moderne lingue europee. A questa auroralità linguistica del sanscrito corrisponderebbe un'originarietà assoluta della cultura e della religione indiane, viste come prime depositarie di una sapienza divina rivelata. Questa supposizione si iscrive nel disegno generale di una filosofia della storia che considera il percorso del genere umano come un progressivo e inesorabile allontanamento dall'originario rivelarsi del divino nel mondo, di cui l'Occidente costituirebbe l'ultimo esito. L'India appare, di fatto, come immagine capovolta della cultura euro-

²⁶ Ivi, p. 292; Sulla complessa problematica dell'Orientalismo tedesco si veda inoltre: DOROTHY M. FIGUEIRA, *The Exotic: A Decadent Quest*, Albany, State University of New York Press 1994; ANDREA POLASCHEGG, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin-New York, De Gruyter 2005; EVA KOCZISZKY, "Chalepà ta kalà." *Das Konzept und die Rolle des Orients in Creuzers Werk im Vergleich zu Görres*" in «200 Jahre Heidelberger Romantik», cit., pp. 299-320.

²⁷ Cfr. SIRAJ AHMED, *The Archeology of Babel. The Colonial Foundation of the Humanities*, Stanford, Stanford University Press 2018.

²⁸ Il testo uscì in traduzione tedesca nel 1801 e costituisce l'unica fonte "diretta" a disposizione di Günderrode.

²⁹ Sul ruolo di Friedrich Schlegel nell'Orientalismo tedesco, si veda CHEN TZOREF-ASHKENAZI, *Der romantische Mythos vom Ursprung der Deutschen. Friedrich Schlegels Suche nach der Indogermantischen Verbindung*, Göttingen, Wallstein 2009.

pea: laddove quest'ultima è contrassegnata dalla scissione e dalla mancanza di un orizzonte comune, essa sarebbe ancora in grado, all'interno della propria tradizione religiosa, di una comprensione totalizzante della realtà, di un contatto diretto con l'Assoluto.

Se, in Friedrich Schlegel, la proiezione di un monoteismo rivelato e, di fatto proto-cristiano, ha come risultato l'identificazione dell'anima tedesca con quella cultura originaria,³⁰ già nell'opera di Günderröde la rappresentazione dell'Oriente doveva assolvere alla funzione di dischiudere un serbatoio di nuove energie spirituali. L'India immaginata da Günderröde è la patria di uno spinozismo *ante litteram*, incarnazione di un panteismo filosofico in cui la vita del singolo può specchiarsi nella vita del cosmo. La strada ascetica scelta da Almor, invece di rappresentare una «living death» o un «figurative suicide»,³¹ costituisce un percorso iniziatico verso la vera vita del cosmo, lontano dal grigiore della vita borghese e dalle restrizioni sociali che soffocano la crescita dell'individuo. L'opposizione polare di *Gesellschaft* [società] e *Gemeinschaft* [comunità] attraverso tutto il racconto indica che il pellegrinaggio a Oriente del protagonista non è pensato come esperienza esoterica ma, invece, come tentativo di fondare un nuovo orizzonte di senso. Almor fugge dalla «menschliche Gesellschaft», che considera il singolo un mero «Mittel für das Ganze» (SW I, 310),³² e trova, nell'India dei bramini, una comunità che è comunione degli spiriti, «Gemeinschaft der Geister» (SW I, 304), «Gemeinschaft [...] zwischen den Menschen, denen der innere Sinn aufgegangen sey, und dem Weltgeiste» (SW I, 312).³³ Questa antitesi mostra ulteriormente come il viaggio fisico e spirituale del protagonista sia investito fin dall'inizio di un carattere etico-comunitario che non ne contraddice la dimensione ascetica, ma anzi ne costituisce la motivazione e il fondamento.³⁴ È facile scorgere, a questo punto, una continuità fra l'Oriente mitico della poetessa tedesca e il progetto della *Frühromantik* di creare una nuova mitologia, progetto le cui linee guida erano state formulate dallo stesso Friedrich Schlegel nella rivista *Athenaeum*.³⁵ L'India immaginaria di *Geschichte eines Braminen*, assieme ai materiali mitologici più disparati disseminati in tutta l'opera di Günderröde, va a interessare nuovamente le fila del passato mitologico dell'umanità in una nuova formazione di senso che, in quanto trasfigurazione del presente, intende offrirne la redenzione in chiave poetica.

³⁰ Come ha notato A. Leslie Wilson, «His efforts to illuminate the very source, Sanskrit studies, heralded the beginnings of linguistic scholarship in Germany but doomed the mythical images as a touchstone for poetry». Cfr. A. LESLIE WILSON, *A Mythical Image: The Ideal of India in German Romanticism*, Durham, Duke University Press 1964, p. 199.

³¹ È questa la lettura di FIGUEIRA, *Karoline von Günderröde's Sanskrit Epitaph*, cit., p. 297.

³² [«Mezzi per il tutto»].

³³ [«Un'unione che lega gli uomini dotati di senso interiore allo spirito del mondo»].

³⁴ L'antitesi fra *Gemeinschaft* e *Gesellschaft* come forma di classificazione dei rapporti sociali costituirà un *topos* della sociologia tardo-ottocentesca. È interessante notare come, in questa fase storica del Romanticismo tedesco, la dicotomia sia già caricata di valore etico e comunitario.

³⁵ Sulla genesi e il significato della «nuova mitologia» romantica, si veda; HEINZ GOCKEL, *Mythos und Poesie: Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt a.M., Klostermann 1981; FRANK MANFRED, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. I. Teil*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1982; MICHELE COMETA, *Iduna. Mitologie della Ragione*, Palermo, Novecento 1984.

STORIA DI UN BRAMINO (1805)³⁶

Sono nato a Smirne — disse Almar.³⁷ Mio padre era un francese, un ricco mercante convertitosi dal Cristianesimo alla religione maomettana. Le poche volte che l'ho visto è stato freddo e indifferente nei miei confronti, mentre mia madre è morta prima che potessi farmi un ricordo di lei. Mi sono sempre sentito abbandonato e profondamente deluso da mio padre. Non appena cominciano a osservare la vita con gli occhi del proprio spirito, i fanciulli si sentono intimoriti dalle consuetudini, dalle condizioni e dalle esigenze della società. Solo la mano gentile del genitore può introdurli ai nuovi limiti imposti dal vivere civile e domestico senza farli soffrire troppo. È attraverso i genitori che la Natura parla ai fanciulli per la prima volta. Guai a quelle povere creature, se questa prima lingua è fredda e senza amore!³⁸

Dal momento che riflettere sulle cose portava con sé solo pensieri spiacevoli, ben presto vi rinunciasti del tutto; neppure le cerimonie del culto maomettano, a cui ogni giorno dovevo partecipare, suscitavano in me il desiderio di comprenderne il significato. Spesso mio padre diceva che le religioni sono utili istituzioni politiche, del tutto superflue per l'individuo illuminato e, poiché per me era un gran peso partecipare alle cerimonie, mi faceva comodo dargli ragione.

Avevo sedici anni quando mio padre, che voleva diventassi un commerciante, mi mandò da un socio d'affari in una delle maggiori città d'Europa. Tuttavia, poiché osservavo le cose più con gli occhi che con lo spirito, il nuovo ambiente non lasciò, nella mia anima, che una traccia insignificante.

Ero obbligato a dedicare quasi tutte le ore del giorno agli affari e usavo le poche che mi rimanevano per divertirmi. Frequentavo spettacoli e belle donne e mi intrattenevo con altri giovani in cerca di svago. Mi restava, però, un certo imbarazzo, quasi una sorta di inettitudine alla vita sociale che noi orientali, essendo il nostro stile di vita tendenzialmente solitario, abbandoniamo solo di rado.

Passarono così diversi anni, durante i quali non pensavo ad altro che a trovare modi di spendere il denaro che guadagnavo. È stata la notizia della morte di mio padre a farmi davvero riflettere per la prima volta. Non ho pianto la sua morte, quanto piuttosto la mia insensibilità di fronte alla sua scomparsa, e me ne rimproveravo duramente. Sopraggiunse poi un'altra circostanza a risvegliare il mio spirito dal torpore: il mercante per cui lavoravo perse quasi interamente il suo patrimonio. Lui e la moglie trascorsero con me diversi giorni preoccupandosi per la situazione e cercando vanamente di escogitare mille piani per scongiurare il peggio. Dopo aver cercato fino allo sfinimento un modo per salvare questa gente mi chiesi: le ricchezze e i piaceri dei sensi sono davvero gli unici beni degni di essere desiderati? La domanda spalancò

³⁶ SW I, 303-314.

³⁷ D'ora in poi, Almor.

³⁸ Come indicato da Morgenthaler questo passo, dalla forte impronta moraleggiante, potrebbe essere dovuto agli interventi di modifica che Sophie La Roche, editrice del racconto, operò per adattarlo stilisticamente al contesto del «in erbaulichem Plauderton gehaltenen Buches» [«Del libro scritto in tono edificante e colloquiale»], SW III, 158.

all'improvviso profondità del mio animo ancora sconosciute. Discesi in una moltitudine di pensieri come nel fondo di una grotta da cui sgorgano sorgenti sempre nuove e vitali. Anche se ero su questa terra già da un po', cominciai a vivere solo allora, mentre le ali del mio spirito azzardavano il loro primo volo. Il mondo morale, fino ad allora invisibile, mi si svelava innanzi: vidi una comunione degli spiriti,³⁹ un regno di effetti e contro-effetti, un'armonia invisibile, un fine delle aspirazioni dell'Uomo e un Bene autentico. Dall'istante in cui trovai quel bel paese non ebbi più alcun interesse per il mio lavoro. Lo lasciai perdere del tutto, perché prima di limitare la mia attività a un campo particolare volevo sapere chi ero e chi sarei dovuto essere, quale posizione mi spettasse e quali fossero le leggi in vigore nel regno di cui volevo essere cittadino.

Per prima cosa osservai la mia disposizione naturale separata da tutto il resto, solo in relazione a me stesso. Capii che senza saggezza né virtù il benessere del mio spirito non poteva sussistere. Capii che saggezza e virtù, oggetti della mia massima aspirazione, potevano essere raggiunti con il controllo sui sensi e sulle passioni, esercitando le mie forze in attività nobili e utili. Considerandomi ora un cittadino del regno morale, compresi che avevo il dovere di promuovere il suo bene con tutte le forze come se fosse il mio, di sacrificare a esso ogni cosa e di considerarmi io stesso sua proprietà.

Con che gioia abbandonai l'angustia dei compiti che mi erano inflitti quotidianamente in favore della libera attività di un essere pensante, che pone autonomamente uno scopo al suo agire. Lasciai, così, la limitatezza dell'interesse egoistico per l'unione fraterna di tutti gli esseri umani e il bene di tutti. La vita meramente meccanica e animale a cui ero sfuggito giaceva alle mie spalle come una cupa prigioniera. Entrai finalmente a far parte del mondo, esercitando le mie facoltà nel continuo superamento di me stesso e nel raggiungimento di molte profonde virtù. Osservando attentamente ho presto imparato a conoscere tutto ciò che c'è di umano nell'uomo. Il divino, tuttavia, non mi era ancora manifesto.

L'orgoglio della ragione ha rapidamente preso il controllo totale su di me: voleva che tutto fosse razionale. Questa sua pretesa mi ha fatto ingarbugliare in continue dispute con me stesso e con il mondo. Le ritrosie della mia natura verso i suoi dettami mi hanno reso insoddisfatto di me stesso; la perenne lotta del mondo contro le pretese della Ragione mi confondeva, e quest'ultima, col suo cavilloso almanaccare, criticava ogni cosa e non era mai soddisfatta. Una volta, dopo averle offerto un gran sacrificio, mi sono perso a lungo nella riflessione, finché una voce interiore mi ha rivolto la parola: «Perché — mi ha chiesto — tutto ciò che è sulla terra è buono tranne l'Uomo? Perché solo egli deve essere diverso da ciò che è? Solo il virtuoso, ergendosi sulle macerie del proprio spirito, può dire: "Guardate! Coloro che si erano ribellati sono caduti e io sono vittorioso su tutti loro!" — Barbaro, non rallegrarti della tua vittoria, era una guerra civile quella che hai combattuto, quelli che hai sconfitto erano figli della tua stessa natura, nelle tue vittorie hai annientato solo te stesso, cadendo nelle tue stesse battaglie». A questa voce non riuscivo a controbattere nulla, se non il disordine in cui il mondo morale sarebbe precipitato qualora nessuno volesse opporsi alle proprie inclinazioni naturali. Ma questa risposta non mi bastava. Una tale vittoria sarebbe costata troppo cara; non avrei potuto infatti sopportare il pensiero di distruggere

³⁹ Come indicato nel saggio, l'opposizione fra *Gesellschaft* e *Gemeinschaft* ricorre lungo tutto il racconto.

una parte di me stesso solo per poterne conservare meglio un'altra. Come posso sapere, continuavo a pensare, cosa appartiene alla mia vera natura, all'armonia del mio essere, e cosa, invece, mi è stato trasmesso dall'educazione e dalle contingenze esterne? Forse, se il mio animo non fosse contaminato da ciò che lo circonda, allora non ci sarebbe in me alcun dover-essere,⁴⁰ nessuna mortificazione di una parte di me affinché l'altra prosperi. Era stato per forza il mondo ad allontanarmi da me stesso e a trasformarmi in un essere dalla natura contraddittoria, il mondo con tutte le sue confusioni, con la corrente della sua profonda rovina e la vile compiacenza che spesso ci impone. Dall'istante in cui ciò fu chiaro mi liberai da ogni legame umano, e lasciai persino l'Europa per fare ritorno nella mia terra natia. Là avrei purificato la mia anima da ogni elemento estraneo e sarei tornato ad essere totalmente me stesso.

Con quale gioia rividi l'Asia! Una tiepida brezza mi venne incontro col profumo delle più raffinate spezie d'Oriente. Le coste silenziose della Siria si bagnavano nel caldo mar Mediterraneo, mentre le nuvole poggiavano sospese sulle cime dei monti, quasi ad essere un'epigrafe piena di significato posta all'ingresso di questa terra, in cui da sempre il terreno e il celeste, l'umano e il divino si toccano l'un l'altro.

Scelsi, come rifugio, un palmeto sulle sponde del golfo Persico. Un luogo tranquillo, che mi fece da porto sicuro contro le secche e gli scogli del mare del mondo. Ma non è così facile separarci da questo mondo: mille catene invisibili ci tengono ancora legati, e la decisione di abbandonarlo non è più piccola di quella di compiere il passo fatale verso l'Aldilà.

Non posso approvare il rompere ogni legame col mondo — interruppe Lubar — e nemmeno il togliersi la vita; entrambi gli atti sono altrettanto svantaggiosi per la società umana. Cosa succederebbe allora se ognuno decidesse di togliersi la vita per il bene della società?

Giovane amico — riprese Almor — non tutti possono fare o faranno quello che ho fatto io, è un gesto che non si addice a tutti. Come, infatti, variano le fattezze esteriori degli individui, così variano anche la natura interiore, la vita e i desideri di ciascuno. Alcuni vengono plasmati dal mondo, vengono resi scaltri dal suo disordine e messi alla prova dalla resistenza che esso è in grado di opporre. Altri invece decidono di plasmarlo compiendo azioni che continuano ad avere effetto anche dopo la loro morte. Entrambe queste nature, e quelle simili a loro, comunque appartengono al mondo, non riescono e non possono mai sottrarsi. Per me è del tutto diverso: non gli sono mai appartenuto. Fra noi vigeva una sorta di accordo per cui esso mi forniva quei beni che mi erano indispensabili, e io gli restituivo ciò che potevo. Ma ora questo accordo è giunto al termine, non c'è più nulla che il mondo mi possa dare. Il suo frastuono mi rende sordo alla lingua del mio spirito e, poiché le sue contingenze mi confondono, in esso sarei inutilmente perso. Qui, invece, in questa silenziosa solitudine, ho trovato ciò che mi appartiene, la mia pace e il mio Dio, qui mille voci spirituali mi si rivelano come mai avrei potuto udire nel tumulto della vita mondana.

La lotta — proseguì Almor il suo racconto — tra il singolo e la società, tra libertà e libertà, tra l'individualità e le leggi comuni, tra la morale e ciò che la ostacola: tutto questo ha smesso di occuparmi e di tormentarmi. Già da tempo mi era chiaro che, così come il diritto è il fondamento della società civile, la moralità lo è di quella umana in generale. Tuttavia, se prima mi ero accontentato di questi due assunti, e a essi avevo cercato di uniformarmi, scoprivo ora

⁴⁰ *Sollen* nell'originale.

una nuova disposizione del mio animo che non si accontentava più di queste finitezze. Il mio intelletto si era fatto insaziabile e voleva sapere sempre di più, la mia immaginazione cercava un terreno più vasto per le sue creazioni, e il mio desiderio un oggetto infinito a cui anelare. Il mio senso interiore sembrava percepire una connessione invisibile e misteriosa con qualcosa che ancora non conoscevo e a cui avrei voluto dare una forma e un nome. Guardavo in alto, alle stelle, e mi intristivo al pensiero che i miei occhi, pur potendo godere di quello spettacolo, fossero incatenati a terra. Amavo l'aurora a tal punto che avrei voluto gettarmi in volo fra le sue braccia; amavo il mare ondeggiante tanto da volermi sprofondare nei suoi flutti. In questo desiderio, in questo amore, era lo spirito della Natura a parlarmi: potevo chiaramente udirne la voce, pur non sapendo ancora da dove provenisse. Più mi mettevo in ascolto, più appariva chiara l'esistenza di una forza fondamentale in cui tutte le cose, visibili e invisibili, sono collegate. Cercai di entrare in contatto con questa forza da cui, per via misteriosa e inconscia, ero certo di discendere. Le diedi il nome di vita originaria. Per giungere ad essa percorsi ogni tipo di sentiero terreno e celeste, finché decisi di imboccare quello della religione. Fu un detto del corano, che allora mi venne in mente, a condurmi a quest'idea. Con zelo e con amore studiai la dottrina e la vita di Maometto. Il mio spirito ne uscì trasfigurato: vidi come la conoscenza innata delle cose divine fosse sbocciata precocemente nella sua anima, vidi il desiderio che lo spinse a cogliere una fronda dall'albero della vita e a trapiantarla nel fusto martoriato del suo popolo.⁴¹ La tenera piantina che ne crebbe, invece di portare frutti in un terreno bonificato dalla moralità e dalla cultura, assunse però una forma strana e insolita. Egli cercò allora di porre un fondamento della morale nei grezzi animi del popolo attraverso le leggi, la speranza nel Paradiso e la paura dell'Inferno. Ma l'ambizione, l'immaginazione irrefrenabile e la forza delle circostanze lo indussero, infine, a coniugare alla sua missione divina mezzi e scopi profani. Dopo aver visto come lo spirito del mondo si fosse rispecchiato in questo individuo, volevo proseguire a esaminare la sua immagine riflessa in altre figure religiose. Mi feci strada fra le dottrine di Zoroastro e di Confucio, di Mosè e di Cristo, fra i relitti della sapienza sacerdotale egizia e i miti sacri degli Indù. Per quanto lo spirito del mondo si fosse manifestato in forme diverse, trovai in esse l'espressione di un unico pensiero a cui il mio spirito si legò nel profondo, espandendosi e rafforzandosi.

Amico mio! Vuoi che ti conduca per le porte del tempio della Religione? Sappi allora che su di esso è iscritto l'infinito, mentre il linguaggio è finito. Comunque proverò a strappare, di fronte a te, il velo dalla sacra immagine di Iside a Sais, sotto la quale è scritto «io sono ciò che è, era e sarà»;⁴² Tuttavia, se il tuo senso interiore non è pronto ad accogliere la dea, non sarai in grado di vederla, né con la ragione, né con la conoscenza.

Si tratta di una forza infinita, di una vita infinita che coincide con tutto ciò che è, che è stato e che sarà, che crea misteriosamente se stessa da se stessa restando in eterno fra il divenire e la morte. Essa è tutte le cose e il loro fondamento al contempo, è condizione e condizionato, creatore e creatura; dividendosi e separandosi in forme innumerevoli diviene sole, luna, astri, piante,

⁴¹ Il tedesco *Stamm*, significa sia tronco, in senso botanico, che tribù, stirpe.

⁴² Chiaro riferimento a *Die Lehrlinge zu Sais* [I discepoli di Sais] di Novalis. Sulla *Ideengeschichte* dell'immagine della dea egizia nella cultura tedesca fra Settecento e Ottocento si veda JAN ASSMANN, *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Stuttgart-Leipzig, Teubner 1999.

animali e Uomini, e, attraversando se stessa in freschi flussi vitali, giunge infine a contemplarsi nell'Uomo in santa umiltà. Questa intuizione⁴³ delle cose e del loro fondamento originario costituisce l'anima più profonda delle religioni, ed è presente, seppur in forma diversa, in ogni individuo. Esaminando tutti i sistemi religiosi troverai sempre gli stessi elementi: un Infinito, o invisibile, da cui scaturiscono il finito e il visibile, un divino che si è fatto uomo, un passaggio dalla vita temporale a quella dell'eterno. Il senso di questa vita dell'eterno mi è apparso proprio nella contemplazione religiosa, per questo ho perso interesse per ciò che è temporale, e il mio spirito ha visto le cose in tutt'altro modo.

Mi è venuta ora in odio quella filosofia che considera ogni individualità la mera parte di un tutto che è solo somma delle sue parti, e il cui unico scopo è chiedersi come questo o quello possano servire agli altri. Per quella filosofia ogni singolarità, una volta sbocciata e giunta a maturazione, non è che un frutto da dare in pasto al tutto. Volendo coltivare piante delle specie più diverse nello stesso giardino, pretende di far crescere una quercia e una rosa secondo la stessa regola. Ogni individuo invece è sacro, un'opera divina, un fine in sé stesso. Una volta sviluppatosi in conformità alla propria natura ha compiuto la sua missione ed è del tutto irrilevante come possa essere utile agli altri.

Anche ogni particolarità è sacra; la parte di noi che appartiene al mondo esterno e le nostre azioni potranno pure orientarsi secondo la legge del mondo e il suo ordinamento, ma nessuna legge esterna potrà mai toccare la libertà interiore del mio spirito e disturbare la natura propria al mio animo. Quest'ultima, una volta compiuta, formerà una pura armonia senza note discordanti. — Sì, deve giungere un'età del compimento in cui ogni essere sarà in armonia con se stesso e con il Tutto, in cui tutti gli esseri confluiranno l'uno nell'altro diventando una cosa sola. Così, in un maestoso unisono, ogni melodia si getterà nell'armonia dell'eterno.

Se per la vita animale la salute, il sostentamento e la procreazione rappresentano il bene supremo, il bene massimo per l'uomo è invece l'idea di umanità.⁴⁴ Nel senso più ampio del termine esso comprende anche la morale e la cultura. L'umanità è la missione dell'uomo, e il suo puro rapporto con essa costituisce la moralità. Quest'ultima esiste di per sé e, in quanto autosufficiente, non deve avere bisogno di motivazioni esterne o di altre finalità all'infuori di se stessa e dell'umanità.

Chi ha bisogno della religione come sostegno della propria morale non possiede questa moralità assoluta, che esiste solo per se stessa per natura. In questo senso l'Uomo può anche fare a meno della religione, e, se lo si consi-

⁴³ Il termine *Anschauung*, qui reso con "intuizione", ha forti risonanze kantiane e occupa un posto privilegiato nel lessico della filosofia tedesca fra Sette e Ottocento. Se l'accezione kantiana rimanda alla sfera ricettiva della sensibilità come inizio dell'attività del conoscere, «l'intuizione delle cose e del loro fondamento originario» («Anschauung der Dinge, [...] ihres Urgrundes», SW I, 309) sembra piuttosto rifarsi al concetto di intuizione intellettuale sviluppato dall'idealismo fichtiano e schellinghiano, nonché all'uso che ne fa Schleiermacher nel suo *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* [Sulla Religione. Discorsi a quegli intellettuali che la disprezzano].

⁴⁴ Si è deciso di rendere con "idea di umanità" il tedesco *Humanität*, sia per distinguere il termine dall'uso, nella frase successiva, della parola *Menschheit*, sia per rimandare al significato specifico, carico di valenza etica, che esso possiede nella lingua tedesca dei primi dell'Ottocento. Questo uso del termine, che, nel tedesco odierno, corrisponderebbe piuttosto a *Menschlichkeit*, si afferma, in particolare, a partire dall'*Ifigenia* di Goethe, vedi VOLKER C. DÖRR, MICHAEL HOFFMANN (a cura di), *"Verteufelt human"? Zum Humanitätsideal der Weimarer Klassik*, Berlin, Erich Schmidt Verlag 2008.

dera solo in quanto uomo, non avrà bisogno di guardare ad essa. Tuttavia, siccome lo spirito tenderà a ciò che è spirituale, si metterà, spinto dalla sete, in cerca della fonte della vita e di forze che non hanno eguali sulla terra. Cercherà un qualcosa di ultraterreno, un oggetto infinito da poter contemplare col suo occhio spirituale, e lo troverà nella religione. Essa è per lo spirito quanto vi è di più elevato e in essa la sua vita diviene puramente spirituale.

L'uomo conduce, dunque, una triplice esistenza: in quanto animale è legato alla terra, in quanto uomo all'umanità e infine, in quanto essere spirituale, è legato all'infinito e al divino. Chi non vive secondo tutte queste tre nature avrà un vuoto nella propria esistenza e inevitabilmente mancherà sempre di qualcosa.

Questa nuova visione delle cose ha portato al mio animo la pace eterna e i palmeti persiani in cui mi ero rifugiato divennero i miei campi elisi. Tuttavia, un desiderio indefinibile mi spingeva a voler vedere l'India. Mi sono allora messo in cammino per le vette del Tibet, attraverso le gole e le vallate del Mustang.⁴⁵ Ho disceso il Gange fino al luogo in cui le sue sacre acque si gettano nel golfo del Bengala, per poi risalire di nuovo verso Delhi, l'antica capitale dei sultani mongoli.⁴⁶ Non lontano dalla città ho conosciuto un saggio bramino, che, affezionato presto a me, mi ha accolto nella sua abitazione sulle rive del Gange e mi ha insegnato la lingua sanscrita. Insieme, ci siamo poi messi in viaggio per esplorare gli angoli più remoti dell'India, in cerca dei monumenti della passata gloria di questa terra. Il bramino era animato da un intenso amore per il suo popolo, ne piangeva la rovina come fosse la propria e si compiaceva nell'esaltarne la grandezza di un tempo. Poiché partecipavo vivamente al suo entusiasmo, gli diventavo sempre più caro. Quando mi ha insegnato la storia della sua terra in ogni dettaglio, ho visto allora con stupore che la civiltà dell'India risale a un'antichità in cui ancora non esistevano le cronologie degli altri popoli. Un giorno il bramino mi disse: «Gli europei possono pure vantarsi con orgoglio di essere il centro del mondo colto e illuminato, ma è in Oriente che ogni sole che ha scaldato e illuminato la terra è sorto per la prima volta, per poi mandare verso Occidente dei pallidi raggi. La nebbia dell'oblio aleggia sulle tombe dei nostri antenati, e lascia tralucere solo poche grandi figure, i nostri dèi vittoriosi sono fuggiti. Mentre ancora siamo schiacciati dai barbari mongoli veniamo lentamente dissanguati dagli avidi europei. La grandezza di un popolo è come una primavera che giunge solo una volta, per poi fuggire a portare gioia ad altre regioni».

Più imparavo a conoscere quest'uomo e più vedevo in lui un vero sacerdote, capace di mediare tra il dio e l'uomo che dimoravano in lui. Nel suo animo, infatti, divino e umano erano intimamente e meravigliosamente intrecciati. Per lui la terra, in quanto vestibolo del regno celeste, era sacra, e non si lasciava sconcertare dal suo trambusto variopinto. Tutto si sviluppava di fronte al suo spirito con chiarezza, mentre lui rimaneva candido e innocente fra i gorghi del divenire. Come Mosè, si trovava in vetta a un'alta montagna su cui nessuno poteva seguirlo, Dio parlava con lui, e attraverso di lui si rivolgeva agli uomini. Avendo presto dimenticato che ero uno straniero mi ha iniziato alla sapienza dei bramini. Mi ha insegnato che in ogni parte dello spirito

⁴⁵ Piccolo regno di cultura tibetana alle pendici meridionali dell'Himalaya, nell'odierno Nepal.

⁴⁶ Il riferimento è agli imperatori Mughal, dinastia di cultura persiana e lontana origine mongola che governò gran parte del subcontinente dal Cinquecento al Settecento, fino alla conquista definitiva dell'India da parte della Compagnia Britannica delle Indie Orientali. Vantava una discendenza diretta dal condottiero mongolo Tamerlano.

infinito della natura è insito il tendere a un continuo perfezionamento, e che le sue forze hanno vagato attraverso ogni forma sensibile finché la coscienza e il pensiero si sono sviluppati nell'Uomo. A partire da quest'ultimo, alle anime è poi toccata una serie infinita di trasmigrazioni verso forme sempre più alte di perfezione, per poi riunirsi misteriosamente alla forza originaria da cui erano scaturite, e divenire con essa una cosa sola pur rimanendo se stesse. Così si conciliarono la divinità e l'universalità del creatore e l'individualità della creatura. Mi ha insegnato che esiste un'unione che lega gli uomini dotati di senso interiore allo spirito del mondo. «Ho trascorso — mi disse — lune e anni interi, durante i quali lo spirito è rimasto in silenzio, ma all'improvviso mi ha mostrato grandi rivelazioni, e in un istante mi sono diventate chiare cose che avevo cercato di comprendere per anni. I fenomeni che mi circondavano hanno assunto allora un senso totalmente nuovo, una fresca sorgente di vita scorreva nel mio petto, i miei pensieri si muovevano più rapidi e audaci. Mi sentivo come una persona che ha quasi dimenticato i suoni della lingua per la troppa solitudine dopo che finalmente un altro essere umano gli rivolge un saluto amichevole. Ma quando la voce taceva, chiudendo quella finestra sul regno celeste attraverso cui la chiarezza divina era giunta nella mia anima oscura, mi sentivo affranto e trovavo conforto solo nel rammentare la luce che avevo scorto».

Nel vecchio saggio sembrava albergare una duplice vita, e quando parlava in questo modo, la scintilla che animava il suo spirito si trasferiva al mio. Non lo potevo abbandonare e lo seguivo ovunque, a eccezione di alcune notti estive che trascorreva con un altro anziano bramino fra le rovine di un tempio in riva al Gange, per eseguire i misteriosi rituali e le cerimonie della sua religione. Una volta è ritornato da uno di questi pellegrinaggi molto affaticato e pallido. Ordinò a me e a Lasida, sua figlia di sette anni, di accompagnarlo all'ombra di alcune palme in riva al Gange, sormontate da un'alta rupe ricoperta di iscrizioni. Si mise a sedere all'ombra degli alberi e per lungo tempo non ebbe la forza di parlare. Infine, disse con voce flebile: «Almor! Sii tu il padre della mia Lasida quando non ci sarò più, abita con lei e raccontale di me, desidero continuare a vivere nel suo amore. Addio Almor! Per te non sarò mai morto, poiché il mio spirito continua a operare in te. Di nuovo addio! Lasciami solo ora; desidero andarmene contemplando la morte indisturbato e, nel silenzio, restituire il mio spirito alla natura silenziosa.» Lo lasciai solo e quando tornai verso sera, lo trovai morto. Il vecchio bramino, suo amico, giunse da noi quella sera stessa; diceva di aver già saputo della sua morte e, a mezzanotte, lo seppellì là dove era spirato.

Io sono rimasto nella casa di Lasida e ho vissuto da bramino, facendo ben poco per educare la fanciulla e lasciando piuttosto che fosse la sua bella natura a farlo. Dieci anni sono ormai trascorsi dalla morte di suo padre, ed egli continua a vivere fra noi. Lasida è restia ad abbandonare la casa per seguire il suo amato, temendo che anche la più piccola distanza la possa allontanare dall'unione con il padre. E io non lascerò mai questo rifugio, queste palme, questo ruscello; sono legato a questo luogo come da un incantesimo e questa pace resterà con me in eterno.

Tiann.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AHMED, SIRAJ, *The Archeology of Babel. The Colonial Foundation of the Humanities*, Stanford, Stanford University Press 2018.
- ASSMANN, JAN, *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe*, Stuttgart-Leipzig, Teubner 1999.
- BECKER-CANTARINO, BARBARA, *Mythos und Symbolik bei Karoline von Günderrode und Friedrich Creuzer*, in «200 Jahre Heidelberger Romantik», a cura di FRIEDRICH STRACK, Heidelberg, Winter 2008.
- BEVILACQUA, GIUSEPPE (a cura di), *I Romantici tedeschi*, 2 voll., Milano, Rizzoli 1995.
- BUFFAGNI, CLAUDIA, GAMBINO, RENATA (a cura di), *Poetesse tedesche del tempo romantico: Elise Sommer, Sophie Mareau, Sophie Bernhardi, Amalie von Imhoff, Karoline von Günderrode, Charlotte von Ahlefeld, Marianne von Willemebr, Luise Hensel*, Firenze, Nardini 2004.
- COMETA, MICHELE, *Iduna. Mitologie della Ragione*, Palermo, Novecento 1984.
- DÖRR, VÖLKER C., HOFFMANN, MICHAEL (a cura di), *“Verteufelt human”? Zum Humanitätsideal der Weimarer Klassik*, Berlin, Erich Schmidt Verlag 2008.
- FIGUEIRA, DOROTHY M., *Karoline von Günderrode’s Sanskrit Epitaph*, in «Comparative Literature Studies», XXVI, 4 (1989), pp 291-303.
- EAD., *The Exotic: A Decadent Quest*, Albany, State University of New York Press 1994.
- FRANK, MANFRED, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie. I. Teil*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1982.
- GEORGE, STEFAN, *Der siebente Ring*, Berlin, Blätter für die Kunst 1907.
- GOCKEL, HEINZ, *Mythos und Poesie: Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt a.M., Klostermann 1981.
- HERDER, JOHANN GOTTFRIED, *Zerstreute Blätter*, vol. IV, Gotha, Ettinger 1792.
- KOCZISZKY, EVA, “Chalepà ta kalà.” *Das Konzept und die Rolle des Orients in Creuzers Werk im Vergleich zu Görres*, in «200 Jahre Heidelberger Romantik», a cura di FRIEDRICH STRACK, Heidelberg, Winter 2008 pp. 299-320.
- LICHER, LUCIA MARIA, *Mein Leben in einer bleibenden Form aussprechen. Umrisse einer Ästhetik im Werk Karoline von Günderrodes (1780-1806)*, Heidelberg, Winter 1996.
- MARTINSON, STEVEN D., “...aus dem Schiffbruch des irdischen Lebens”: *The Literature of Karoline von Günderrode and Early German Romantic and Idealist Philosophy*, in «German studies Review», XXVIII, 2 (2005), pp. 303-326.
- POLASCHEGG, ANDREA, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin-New York, De Gruyter 2005.
- RAISBÉCK, JOHANNA, “Diese Unwissenheit ist mir der unerträglichste Mangel, der größte Widerspruch”: *The Search for Pre-rational Knowledge in Karoline von Günderrode*, in «Anti-idealism: Re-interpreting a German Discourse», a cura di JULIANA ALBUQUERQUE e GERT HOFFMANN, Berlin-Boston, De Gruyter 2019. <https://doi.org/10.1515/9783110586602-010>

- RAISBECK, JOANNA, *Karoline von Günderrode. Philosophical Romantic*, Oxford, Legenda 2022.
- ROHDE, ERWIN, *Friedrich Creuzer und Karoline von Günderrode. Briefe und Dichtungen*, Heidelberg, Winter 1896.
- RAUCHENBACHER, MARINA, *Karoline von Günderrode. Eine Rezeptionsstudie*, Würzburg, Königsmann & Neumann 2014.
- TZOREF-ASHKENAZI, CHEN, *Der romantische Mythos vom Ursprung der Deutschen. Friedrich Schlegels Suche nach der Indogermanischen Verbindung*, Göttingen, Wallstein 2009.
- VON ARNIM, BETTINA, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, Berlin, Dümmler 1835.
- VON GÜNDERRODE, KAROLINE, *Sämtliche Werke und ausgewählte Studien*, a cura di WALTER MORGENTHALER, 3 voll., Frankfurt a.M.-Basel, Stroemfeld-Roter Stern 1990-1991.
- EAD., *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*, a cura di CHRISTA WOLF, Berlin, Buchverlag Der Morgen 1789.
- EAD., *Poetic Fragments*, a cura di ANNA C. EZEKIEL, Albany, State University of New York Press 2016.
- WEISSENBORN, BIRGIT (a cura di), *Ich sende dir ein zärtliches Pfand. Die Briefe der Karoline von Günderrode*, Frankfurt a.M., Insel 1992.
- WILSON, LESLIE A., *A Mythical Image: The Ideal of India in German Romanticism*, Durham, Duke University Press 1964.
- ZIOLKOWSKI, THEODOR, *Heidelberger Romantik. Mythos und Symbol*, Heidelberg, Winter 2009.



PAROLE CHIAVE

Karoline Von Günderrode; Romanticismo; Orientalismo; India.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Lorenzo Capitanio è dottorando in filosofia presso la Leuphana Universität Lüneburg, attualmente Visiting Student Researcher presso il Department of German della University of California, Berkeley. La sua ricerca dottorale ha per oggetto l'opera di Friedrich Creuzer e la sua "storia degli effetti" fra XIX e XX secolo. I suoi ambiti di ricerca vertono principalmente sulla riflessione sul mito nella cultura moderna, dal Romanticismo tedesco alla psicanalisi e alla Storia delle religioni novecentesca.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LORENZO CAPITANIO, Storia di un bramino di *Karoline Von Günderrode*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



TRADURRE *LE CIMETIÈRE MARIN* IN ITALIANO

CONFRONTO LINGUISTICO-STILISTICO DELLE TRADUZIONI DI DAL FABBRO, PAGANO, VALERI E VALDUGA

ANNA SARTORI – *Università di Padova*

L'articolo propone un'analisi linguistico-stilistica di quattro versioni poetiche del *Cimetière marin*: le traduzioni di Beniamino Dal Fabbro (1942), Vittorio Pagano (1956), Diego Valeri (1958) e Patrizia Valduga (1995). Dopo una breve introduzione sulle peculiarità strutturali e formali del *poème*, e sulle difficoltà di una sua trasposizione in italiano, si esamineranno le traduzioni selezionate analizzando gli interventi stilistici dei poeti-traduttori. L'obiettivo del confronto è mettere in risalto i diversi approcci che ciascun traduttore ha adottato nel trasporre in italiano la complessa unione di *forme* e *sens* del testo originale. Si rifletterà pertanto sia sulle dominanti testuali che guidano i singoli poeti-traduttori nelle proprie scelte operative, sia sulle difficoltà riscontrate nel fornire una traduzione appropriata del poema.

This paper proposes a linguistic-stylistic analysis of four poetic versions of the *Cimetière marin*: the translations by Beniamino Dal Fabbro (1942), Vittorio Pagano (1956), Diego Valeri (1958) and Patrizia Valduga (1995). Following a brief introduction on the structural and formal peculiarities of the *poème*, and on the difficulties of its transposition into Italian, the essay will examine the selected translations with a focus on the stylistic interventions of the poet-translators. The aim of the comparison is to highlight the different approaches that each translator has adopted in reproducing the complex union of *forme* and *sens* of the original text. The paper will therefore reflect on both the textual dominant traits that guide the translator's choices, and on the difficulties of providing an appropriate translation of the poem.

I INTRODUZIONE

Tradurre *Le Cimetière marin* di Paul Valéry è un'impresa da cui molti poeti-traduttori, del calibro di Caproni¹ e Solmi,² si sono programmaticamente astenuti. La rinuncia deriva dalla convinzione dell'intraducibilità del poema in cui, per eccellenza, forma e senso non sono gerarchizzabili, ma costituiscono un tutt'uno in cui risuona la più alta tradizione francese, da Mallherbe a Hugo.³

Il *Cimetière* viene pubblicato per la prima volta nel giugno 1920 sulla prestigiosa «Nouvelle Revue Française», ma il timore reverenziale e le effettive difficoltà tecniche portano ad un ritardo quindicennale della sua trasposizione in italiano. Nonostante ciò, il poema diviene per un lungo periodo una sorta di “banco di prova” della traduzione, e attualmente si contano una trentina di versioni collocabili tra i primi anni '30 del Novecento e il 2016. Le versioni poetiche degli anni Trenta appartengono a un momento cruciale, sia

¹ GIORGIO CAPRONI, *Il Valéry di Tutino* (1963), in ID., *La scatola nera*, Milano, Garzanti 1996, pp. 47-52, p. 47.

² SERGIO SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi 1969, p. 107.

³ *Ibid.*

individuale che collettivo, nell'affermazione della pratica traduttiva:⁴ sono infatti gli anni dei grandi poeti-traduttori e dei rifacimenti autoriali, durante i quali si sviluppa l'idea della traduzione come genere letterario e se ne riconoscono le specificità. Esaminando le traduzioni tra gli anni Trenta e Cinquanta, ma anche le successive, si terrà necessariamente conto della parallela esperienza ermetica e dell'influenza esercitata da questa sugli aspetti formali e stilistici della traduzione. Nell'articolo si è scelto di limitare l'analisi a quattro poeti-traduttori le cui versioni mostrano la relatività dei concetti di fedeltà o infedeltà testuale. Inoltre, attraverso l'approfondimento di queste trasposizioni esemplari, si rifletterà sulle problematiche relative ad una traduzione "completa" del *Cimetière*, prestando particolare attenzione alle dominanti testuali⁵ che hanno guidato le scelte di ogni poeta-traduttore.

2 CARATTERISTICHE GENERALI DEL *CIMETIÈRE MARIN*

Le Cimetière marin appartiene alla produzione più matura dell'autore, ma non mancano sue anticipazioni nelle composizioni più giovanili, come il sonetto romantico-crepuscolare *Cimetière* e la poesia *Été*.⁶ È presente, inoltre, un progetto incompleto di *Symphonie marine*,⁷ di cui Valéry scrive a Gide nell'agosto 1891, contenuto in un manoscritto quasi totalmente inedito.⁸ L'utilizzo del termine *sinfonia* suggerisce la volontà valeriana di creare un'opera letteraria dotata di una struttura musicale: ricerca sonora e ritmo hanno qui, dunque, come in seguito nel *Cimetière*, un ruolo fondamentale. Il manoscritto è caratterizzato da appunti sconnessi, che tradiscono però la predilezione per una struttura paratattica e una forte esigenza di simmetria nella ripetizione di immagini e parole: «leur forme, leur beauté, leur volonté» (f123); «là-bas sur les eaux, sur le disque» (f124r); «beau de ses voiles, voilé d'argent» (f124v); «La mer est une musique. Une musique primordiale» (f124v); «miroir du ciel, ciel liquide» (f124v); «mille et mille petits bateaux» (f127). Frequentissime anche le iterazioni foniche, di cui si rilevano casi piuttosto marcati in f126: «tristes nefes nuptiales», «bateaux pleins de bouquets», «défaites des fiancés filles», «obscurs désespérés, esclaves des rames». L'intero testo presenta poi ulteriori somiglianze lessicali ed espressive con il futuro *Cimetière*: «J'ai la tête pleine de bateaux» (f121), «[idées pleines de] voiles» (f127), «les | bateaux pleins de bouquets» (f127) > «Oisiveté, mais pleine de pouvoir» (C.M. VI 3), «plein d'un feu sans matière» (C. M. X 1); «l'ombre de ces voiliers passe sur mes idées» (f122r) > «sur les maisons des morts mon ombre passe» (C. M. VI 5); «ces noirs sans larmes qui se mouraient» (f129) > «sa forme se meurt» (C. M. V 3). *Esthétique Navale-Symphonie marine* pare

⁴ LAURA ORGANTE, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, libreriauniversitaria.it 2018, p. 9.

⁵ PIER VINCENZO MENGALDO, *Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi* (2007), in ID., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci 2017, pp. 121-129, p. 123.

⁶ ORESTE MACRÌ, *Il Cimitero marino di Paul Valéry: studio critico testo, versione metrica, commento*, Firenze, Le Lettere 1989, p. 298.

⁷ Il manoscritto *Esthétique Navale-Symphonie marine* è conservato nel dossier «Proses Anciennes 1887-1895» della *Bibliothèque Nationale de France* a Parigi (PA, ff.121-132).

⁸ Solo alcune parti del testo sono editate in PAUL VALÉRY, *Cabiers, 1894-1914, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de N. Celeyrette-Pietri et J. Robinson-Valéry*, t.1, a cura di NICOLE CELEYRETTE-PIETRI e JUDITH ROBINSON-VALÉRY, Paris, Gallimard 1987, pp. 413-415.

inoltre intessuto del linguaggio metaforico e analogico distintivo del poema della maturità: anche in questo componimento il mare è infatti sfondo dell'interiorità e della mente del poeta, ed i flutti che lo sconvolgeranno non sono altro che «houle spirituelle». Mentre il *Cimitero marino* si conclude però nel sommovimento totale, «Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!» (XXIV 1), la fine progettata della sinfonia è di tutt'altro tono: «On dirait que le vent caresse, maintenant [...] On dirait que quelqu'un marche sur la mer [...] Oui, c'est lui! C'est la paix. | Calme immense».⁹ Tralasciando le differenze formali e tematiche, è indubbio che l'idea della composizione del *Cimetière* fosse presente da tempo nella mente di Valéry, che fin dalle prime prove assegna un'importanza primaria all'aspetto sonoro: l'essenza del futuro *Cimitero marino* risiederà infatti in un'unione poetica in cui parole, suoni e ritmo cooperano in una forma necessaria e unica.

Se è vero che esistono differenti ipotesi sulla data di composizione del *Cimetière*,¹⁰ ciò che invece viene esplicitamente affermato dall'autore è la genesi ideale dell'opera. In *Au sujet du Cimetière marin, recit idéal* influenzato da *Philosophy of Composition* di Poe, Valéry descrive l'ispirazione che avrebbe portato alle condizioni formali di metro, ritmo e struttura delle strofe, a cui solo in seguito si sarebbe imposto un soggetto. L'ossessione per una figura ritmica vuota, identificata poi nel *décasyllabe*, sarebbe quindi all'origine del *Cimitero marino*.¹¹ In questo modo l'autore sancisce l'importanza fondamentale e primigenia della forma del suo poema, rendendola di fatto inscindibile da ogni suo significato.

Il poema è composto da ventiquattro sestine legate da simmetrie, contrasti, ed innumerevoli corrispondenze interne, che insieme compongono unità ritmico-semantiche sostanzialmente chiuse. La doppia struttura tripartita, costituente la rima del *Cimetière* (AAB / CCB), conferisce inoltre al ritmo del testo un andamento solenne e un tono quasi oratorio, anche grazie ai frequenti esclamativi finali.¹² Nei 144 versi del *Cimetière* Macrí evidenzia inoltre la rarità delle cesure *a maiore* (12) rispetto al dominante ritmo dattilico (54) con accenti di 4^a e 7^a, come in «Qu'un long regard sur le calme des dieux!» (I 6). Il decasillabo valeriano perviene così alla lunghezza dell'alessandrino, raggiungendo la potenza del *Dodici*,¹³ grazie alla netta divisione bimembre del verso. Contemporaneamente non manca però un impulso alla riunificazione dei due emistichi, vista la presenza di 42 versi dove è percepibile un accento di 6^a accanto al principale di 4^a.¹⁴ Nella struttura metrica del *Cimetière* si ricono-

⁹ ANDRÉ GIDE E PAUL VALÉRY, *Correspondance 1890-1942*, a cura di PAUL FAWCETT, Paris, Gallimard 2009, p. 161.

¹⁰ Si veda PAUL PIELTAIN, *Le cimetière marin de Paul Valéry, Essai d'explication et commentaire. Structure, mouvement et moyens d'expression de poème. Critique des interprétations*, Bruxelles, Palais des académies 1975, pp. 18 sgg.

¹¹ PAUL VALÉRY, *Œuvres*, t.I, a cura di JEAN HYTIER, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 1957, p. 1503.

¹² ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di RAUL CAPRA *Il Cimitero marino*, Novara, Interlinea 2016, p. 15.

¹³ ID., *Œuvres*, cit., p. 1503.

¹⁴ ORESTE MACRÍ, *Metrica e metafisica nel Cimetière Marin*, in «Poesia», VII (1947), pp. 100-109, p. 106.

sce pertanto «un doppio processo perennemente aperto e unificato»¹⁵ in cui ogni verso e strofa sono autonomi, ma contemporaneamente interagiscono e si rispondono a vicenda. Il *décasyllabe* “arricchito” del *Cimetière* è stato inoltre accostato da Valéry stesso alla memoria ritmica del prestigioso endecasillabo italiano, per l'utilizzo, forse inconscio, dello stile e della scansione dell'illustre lingua dantesca.¹⁶ Questa rivisitazione del decasillabo, insieme alle citazioni di Dante, concorrono a situare il *Cimetière marin* «nel grembo e nella tradizione letteraria della lingua materna di Valéry: l'italiano».¹⁷

Se il verso sembra perciò avvicinare il testo francese all'italiano, l'insieme delle costrizioni metriche appena elencate rende però il *Cimitero marino* irreversibilmente «chiuso nelle *belles chaînes* d'una convenzione metrica e strofica in cui compiaciutamente risuona una determinata tradizione francese».¹⁸ Oltre alla difficoltà di una trasposizione complessiva della veste metrica, si noterà come le caratteristiche sintattiche del testo francese configghino a priori con le consuetudini della traduzione italiana. Nelle versioni italiane del XX secolo si registrano in particolare casi di inarcature, a frammentare il rapporto fra metro e sintassi, e il ricorso alla «sempiterna *variatio*»,¹⁹ per la sistematica attenuazione o espunzione di ripetizioni e parallelismi. Queste tendenze si fanno tratti marcati nella traduzione del *Cimetière marin*, in cui è rigorosamente rispettata la coincidenza tra fine della frase e verso, e i parallelismi sintattici, al pari delle iterazioni foniche, sono parte sostanziale del componimento. Sempre dal punto di vista della sintassi, la fissità del francese entra in contrasto con la flessibilità del periodo italiano. Nelle trasposizioni del *Cimitero marino* si trovano pertanto numerose inversioni e spesso stranianti dislocazioni, fenomeni ben attestati anche in ambito ermetico; se nell'ermetismo questi paiono però finalizzati alla creazione di una «studiata sintassi “asemantica”»,²⁰ la loro presenza nelle traduzioni si profila invece come ostentata rivendicazione di un tono letterario.²¹ La letterarietà è del resto frequente in tutte le traduzioni del Novecento e va a definirsi come la componente specifica e qualificante del genere traduzione.²²

Invece, per quanto concerne la lingua, il legame con l'italiano è riattivato tramite un continuo rimando alla comune lingua latina, come si evince dalla grande occorrenza di latinismi e riprese etimologiche. Semplicità ed equivocità si uniscono in questo gioco etimologico, creando definizioni sorprendenti

¹⁵ Ivi, p. 107

¹⁶ «Je lis Le Paradis par bribes. Il se trouve que le Style de ce langage touche de près à certaines visées que j'ai ou j'ai eues. Une manière de versifier l'abstraction dont j'ai usé un peu dans Le Cimetière Marin» Lettera inedita di Paul Valéry a Jules Valéry citata in P. VALÉRY, *Œuvres*, cit., p. 45.

¹⁷ ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di MARIA TERESA GIAVERI *Il Cimitero marino*, Milano, Il Saggiatore 1984, p. 12.

¹⁸ S. SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, cit., p. 107.

¹⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Prefazione*, in *Quaderno di traduzioni*, a cura di ENRICO TESTA, Torino, Einaudi 1998, p. IX.

²⁰ VITTORIO COLETTI, *Una grammatica per l'evasione. Avvento notturno di Luzi*, in ID., *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il Melangolo 1978, pp. 96-124, p. 100.

²¹ L. ORGANTE, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1980)*, cit., p. 250.

²² Ivi, p. 229.

degli elementi dell'universo valeriano: il mare mosso del finale diviene dunque «Hydre absolue», dove *hydre* è il mostruoso serpente, ma è anche *udor*, acqua e dunque mare,²³ sfondo e figura dell'intimità del poeta. Caratteristica fondamentale, e vera sfida traduttiva, è allora il fatto che il lessico di Valéry sia incredibilmente ristretto ed infinitamente potenziato «da un'opera vivificante di recupero e di arricchimento semantico».²⁴ Il poeta opera una raffinata selezione del termine più conscio e puro possibile per descrivere la vera essenza delle cose, senza ricorrere a preziosismi: è la genericità della parola che dà vita ad una ricca polisemia. Anche in questo caso le versioni italiane sembrano prendere una strada opposta prediligendo un lessico prezioso, letterario e spesso arcaizzante, e perdendo così il classicheggiante, ma semplice linguaggio valeriano. A questo si aggiunge la varietà e il grande numero di apocopi e elisioni, spie di un ricercato innalzamento stilistico, insieme al riutilizzo di figure retoriche della tradizione quali chiasmi, iperbati e anastrofi. Queste ultime diventano elementi distintivi del genere traduzione nel momento in cui se ne evidenzia la scarsità nella parallela produzione poetica novecentesca.

Gli ermetici indirizzarono fin da subito i loro sforzi traduttivi verso tre stagioni della letteratura francese, tra cui il Simbolismo,²⁵ e insieme a Rimbaud e Mallarmé fra i più tradotti vi fu sicuramente Valéry. Una panoramica generale delle traduzioni del *Cimitero marino* mostra una netta prevalenza di versioni complessivamente fedeli alla metrica originale, da cui si distacca un gruppo di autori che rinunciano soltanto al complicato schema rimico. Scelta contraria compie invece una parte ristretta dei traduttori italiani, che abbandonano ogni legame con la compagine formale dell'originale. Questa decisione parrebbe discutibile, considerata l'importanza attribuita dallo stesso Valéry alla forma, ma si vedrà come anche la stretta fedeltà metrica possa in alcuni casi provocare l'allontanamento dal testo di partenza. In generale, infatti, ogni traduzione sarà necessariamente diversa dall'altra, poiché ogni traduttore opera inevitabilmente delle scelte e delle rinunce: «C'è traduzione quando c'è tradimento. E c'è tradimento perché c'è la necessità di stabilire delle priorità»²⁶ fra le differenti componenti del testo. Scegliere quale delle numerose funzioni di un testo sia da privilegiare dipenderà ovviamente dalla sensibilità e dal contesto di formazione e maturazione del singolo traduttore.

Riguardo il *Cimitero marino* si è deciso di analizzare nello specifico i componimenti di Dal Fabbro (1942), Pagano (1956), Valeri (1958) e Valduga (1995). Tra essi, l'unico che si svincoli dalle imposizioni metriche è Dal Fabbro, secondo una programmatica volontà di riappropriazione del testo. Gli altri poeti-traduttori attribuiscono invece al metro dell'originale un'importanza tale da correre il rischio di subordinare ad esso ogni altro aspetto stilistico: esemplare il caso di Pagano, che sacrifica quasi del tutto l'aderenza sintattica e semantica giungendo alla realizzazione di un componimento prossimo all'ermetismo. Per questo motivo si è scelto di accostare quest'ultima traduzio-

²³ P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it. di M-T GIAVERI *Il Cimitero marino*, cit., p. 16.

²⁴ MARIA TERESA GIAVERI, *Metaforein. Riflessioni di un traduttore italiano di Valéry*, in «Testo a Fronte», 18 (1998), pp. 17-26, p. 19.

²⁵ FRANCO FORTINI, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza 1977, p. 105.

²⁶ VALERIO MAGRELLI, *La regola del «meno uno»*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2004, pp. 613- 624, p. 616.

ne alla versione di Dal Fabbro, essendo entrambe accomunate da una libertà sostanziale. In contrasto con queste trasposizioni “infedeli” si proporranno allora le traduzioni di Valeri e Valduga, nelle quali, oltre alla metrica cristallina, viene conservato almeno un elemento caratteristico del testo di partenza.

3 DAL FABBRO E PAGANO: DUE CASI DI VERSIONI “INFEDELI”

Sia Pagano che Dal Fabbro a distanza di molti anni (dieci il primo, venti il secondo), ritornano sulle proprie traduzioni modificandole in maniera più o meno consistente. Per quanto riguarda Pagano, si è deciso di analizzare la versione del '56, poiché la prima traduzione (1946) è, per ammissione dello stesso autore, un puro “atto d'amore” al poema e al suo autore, oltre che esercizio privato funzionale allo studio critico del testo.²⁷ Dal Fabbro, invece, mostra fin da subito una totale consapevolezza della sua operazione traduttiva, confermata dai ventitré paragrafi *Del tradurre*,²⁸ vero e proprio manifesto in linea con l'estetica della traduzione ermetica.

Iniziamo da Dal Fabbro. La prima traduzione del *Cimetière marin* compare nel 1942 all'interno della raccolta degli *Incanti*, successivamente una versione leggermente modificata è edita invece in *Poesie* (1962). Le premesse teoriche rimangono però invariate rispetto ai paragrafi di teoria della traduzione posti a conclusione di *La sera armoniosa* (1944), dove egli rivendica la dignità della traduzione creativa, criticando le versioni in cui il rispetto formale impone il sacrificio di importanti componenti testuali.²⁹ E infatti, la versione del *Cimitero marino* del '42 elude ogni vincolo ritmico e metrico, poiché viene soppresso lo schema rimico e le regolari sestine sono scomposte in strofe di varia lunghezza, raggiungendo talvolta i nove versi. Endecasillabi e settenari sciolti si alternano in una struttura libera che ricorda il fluire dei versi leopardiani, con la conseguente dissoluzione del ritmo del *décasyllabe* e della struttura chiusa della strofa. Sul piano sintattico Dal Fabbro opta per la sistematica inversione degli elementi, a partire dalla classica anteposizione dell'attributo al sostantivo, creando in tal modo un ordine marcato per l'italiano. E così, giusto per citare alcuni esempi nelle prime strofe: «toit tranquille» > «tranquillo tetto» (I 1); «Midi le juste» > «Giusto il Meriggio» (I 4); «mon regard marin» > «mio marino sguardo» (IV 3); «point pur» > «puro sito» (IV 4); «offrande suprême» > «supremo dono» (IV 5). Tra gli esiti delle inversioni si segnalano interessanti casi di strutture chiasmiche come «Le Temps scintille et le Songe est savoir» > «scintilla il Tempo e il Sogno è conoscenza» (II 7); «Les songes vains, les anges curieux !» > «I vani sogni, gli angeli curiosi» (XI 9); «Pères profonds, têtes inhabitées» > «Profondi padri, teste | deserte» (XIX 1-2), anadiplosi del tipo «Midi là-haut, Midi sans mouvement» > «Immobile il Meriggio | il Meriggio in se stesso» (XIII 4-5), o anche iperbati come «Midi le juste y compose de feux» > «Giusto il meriggio, un mare | gli compone di fiamma» (I 4-5); «L'insecte net gratte la sécheresse» > «L'insetto rode nitido | l'aridità» (XII 2-3). Notevoli, poi, certe trasposizioni del verbo in coda alla frase come: «Comme en délice il change

²⁷ P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di VITTORIO PAGANO *Il Cimitero marino*, in «Libera Voce», (1946).

²⁸ BENIAMINO DAL FABBRO, *La sera armoniosa*, Milano, Rosa e Ballo 1944, pp. 149-158.

²⁹ Ivi, pp. 151-52.

son absence» > «come la propria assenza | nel suo dolce converte» (V 2-3);³⁰ «Je hume ici ma future fumée» > «il mio futuro fumo io qui l'odore» (V 5); «Je m'abandonne à ce brillant espace» > «a quest'etra lucente mi abbandono» (VI 5); «Je te rends pure à ta place première» > «alla tua zona prima ecco ti rendo» (VII 5); «Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres» > «dove tanto marmo | su tante ombre trema» (X 6-7). L'insieme di queste variazioni porta ad un accrescimento generale della liricità del componimento e della solennità del dettato. Dal Fabbro pare insomma mostrare una tendenza al disfacimento e alla ricomposizione, evidente nel logoramento della compattezza delle sestine operata dai continui *enjambements*. Le forti inarcature enfatizzano così l'accumulo paratattico del *Cimetière*, in assenza di una struttura metrica ordinatrice: «diamante | d'impalpabile spuma» (II 2-3); «scigno torvo | di visibili acque» (III 3-4); «un solo | sospiro» (IV 1-2); «dopo tanto | d'orgoglio» (VI 2-3); «dopo tanto | di strana accidia» (VI 3-4) e molte altre. A ciò si aggiunge la strutturazione di un periodo classicheggiante arricchito da un lessico prettamente letterario: «brillant espace» > «etra lucente» (VI 5),³¹ «flambeaux» > «faci» (X 3), «dort» > «posa» (X 8), «flèche ailée» > «dardo alato» (XXI 3). In generale Dal Fabbro, essendo libero da costrizioni formali, non incorre in particolari forzature: nonostante ciò, la sua versione suscita un forte straniamento nel lettore poiché adultera totalmente la musicalità del testo. Un simile effetto è provocato anche dall'inserimento nell'ultima strofa del verso non tradotto «Il faut tenter de vivre» (XXIV 1), riaffermazione dell'autonomia totale della sua traduzione.³² Rispondendo a regole nuove, la versione di Dal Fabbro ricerca dunque la trasmissione di un senso poetico affine all'originale, giungendo tuttavia ad un'opera nuova, come affermerà lo stesso Valéry: «C'est là ce qui vous appartient en propre et qui fait degli *Incanti* votre œuvre personnelle».³³

Da premesse totalmente opposte nasce invece la traduzione di Pagano del '56, pubblicata inizialmente sulla rivista «L'Albero» e nel '58 inserita nell'antologia della *Poesia straniera del Novecento* di Bertolucci. La traduzione per Pagano è sempre possibile purché il traduttore-creatore individui i mezzi idonei per esprimere il sentimento evocato dal testo di partenza. La differenza rispetto a Dal Fabbro consiste nell'identificazione della metrica quale «elemento sostanziale, inalienabile e necessario dell'espressione poetica: [...] addirittura il modo dell'ispirazione»,³⁴ rispecchiando di fatto la concezione alla base del *Cimetière*. Come affermerà in seguito, la scelta dei testi da tradurre è

³⁰ Vi è qui inoltre l'aggiunta dell'aggettivo possessivo «suo», che risponde simmetricamente al precedente «propria».

³¹ Leopardismo che rimanda all'«etra liquido» del v. 9 dell'*Ultimo canto di Saffo*, già segnalato in GIORGIO LUZZI, *Riflessioni su Dal Fabbro traduttore di poeti*, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno 29 ottobre 2010)*, a cura di RODOLFO ZUCCO, Olschki, Firenze 2011, pp. 145-154, p. 151.

³² Nella versione successiva tradurrà invece letteralmente: «Bisogna tentare | di vivere!» in P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di BENIAMINO DAL FABBRO *Il Cimitero marino*, in *Poesie*, Milano, Feltrinelli 1962.

³³ CATIA CANTINI, *Beniamino Dal Fabbro traduttore di Valéry*, in «Paragone», 30-32 (2000), pp. 162-185, p. 166.

³⁴ VITTORIO PAGANO, *Antologia della poetica Nervaliana*, in «L'Albero», VIII, 23-25 (1955), pp. 1-24, p. 23.

infatti guidata da un comune sentire rispetto alla forma, strumento di ricomposizione e marginalizzazione del caos esistenziale.³⁵

La traduzione del '56 è generalmente isometrica al *Cimetière*, ma non mancano modifiche nella strutturazione di alcuni periodi e l'introduzione di numerose inarcature. Si segnala allora una serie di *enjambements* particolarmente forti che scindono il sintagma nominale: «marmoree | Strutture» (XIV 5-6); «la vermiglia | Creta» (XV 1-2); «materno | Seno, bella menzogna, fraudolenta | Pietà» (XVIII 3-5); «Il suo dente | Segreto» (XX 1-2); «Un'ombra | Di tartaruga» (XXI 4-5). La frequenza delle inarcature dipende probabilmente dalla costante ricerca della misura endecasillabica e dal rispetto dello schema rimico, che Pagano restituisce intatto, non cedendo ad assonanze o a rime imperfette. Si riconoscono poi alcuni casi di rima inclusiva, tra cui la celebre coppia ombra:ingombra (XXI 4-5), a ricordo della tradizione più illustre (Dante, *Inf* II, vv. 46-48). Altre rime inclusive sono: remo:moto (VI 3,6); possa:ossa (IX 4-5); adoro:d'oro (X 1-2); stridenti:denti (XVI 1-2); d'ori:allori (XVIII 1-2, debitrice almeno di *Rvf* XXIII); rimbalza:s'alza (XXII 3,6); onda:gioconda (XXIV 3,6). Per facilitare la rima, il traduttore non si trattiene dall'intervenire anche sul piano semantico, alterando il significato della parola-rima a suo parere meno rilevante. Ecco alcuni casi eclatanti: «Les morts cachés sont bien dans cette terre | Qui les réchauffe et sèche leur mystère» > «Occulta questa terra i morti *in fuga* | Li riscalda e il mistero ne prosciuga» (XIII 1-2). Il verbo subisce un'alterazione semantica e viene espressivamente posizionato in *incipit* lasciando a rima «fuga», arbitraria aggiunta del poeta; «Le vrai rongeur, le ver irréfutable | N'est point pour vous *qui dormez* sous la table» > «Il tarlo invito, il vero roditore | Non rode sotto i marmi voi *in sopore*» (XIX 4-5). Il termine «sopore» viene integrato conferendo maggiore leggerezza al riposo dei morti, mentre il *ver*, foneticamente ascrivibile a *verme*, ma anche a *verso*, perde in traduzione l'allusività metapoetica. Si conserva invece la forte iterazione fonica della vibrante, enfatizzata dall'inserimento della figura etimologica tra i due versi («roditore», «rode»); «Oui! Grande mer de délires douée | Peau de panthère et chlamyde *trouée*» > «Si, grande mare, pelle di pantera | Tutto deliri, e clamide *leggera*» (XXIII 1-2). Ancora una volta gli elementi sono liberamente riposizionati nei versi, con l'immagine del mare-clamide che da *forata* si fa «leggera». Infine si segnala un caso in cui la manipolazione autoriale si muove sul piano dell'estensione semantica: «J'attends l'écho de ma grandeur interne | Amère, *sombre*, et sonore citerne | Sonnant dans l'âme un creux toujours future!» > «Del mio fasto interiore attendo l'eco | Pozzo che *mi rintrona*, amaro e *cieco* | D'un solco sempre all'anima futuro!» (VIII 4-6). Oltre a creare un'ulteriore rima inclusiva (eco:cieco) permutando l'ordine degli elementi, Pagano utilizza in senso figurato *sombre* (oscuro), già in Dante «cieco | carcere» (*Inf* X, vv. 58-59); mentre, per evitare ripetizioni etimologiche fra *sonore* e *Sonnant*, opta per il solo participio in luogo dell'aggettivo, focalizzando la prospettiva sull'io lirico («mi rintrona»).

Pagano, insomma, non fa alcuna concessione alla lingua d'arrivo: semmai la piega al principio costruttore della regola metrica, con consistenti variazioni semantiche non soltanto in sede rimica, ma anche all'interno del testo. Per esempio, il poeta traduce «pur travail» con «assillo [...] Casto» (II 1-2),

³⁵ ID. (a cura di), *Antologia dei poeti maledetti: Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Mallarmé, Rollinat*. (versioni metriche di Vittorio Pagano), Torino, Edizioni dell'Albero 1957, p. XIII.

connotando negativamente il sostantivo *travail* (lavoro), e poco più avanti «imperceptible écume» (impercettibile schiuma) con «larvale spuma» (II 2); sintagma che, pur essendo semanticamente riconducibile al francese,³⁶ ha un'espressività radicalmente diversa dall'armoniosità dell'originale. Anche nel caso di «visible réserve» > «visibile urna» (III 2), stravolge l'immagine del mare come *vaso* o *pozzo*³⁷ in «urna», mentre altrove trasforma le «torches du solstice» in «tirsi del solstizio» (VII 1), ossia i bastoni del dio Dioniso, con la probabile intenzione di evocare uno sfondo letterario classico. Pare quindi che l'autore traduca anche termini neutri del *Cimetière* con forme marcate, più espressivamente connotate. Anche sul piano della sintassi la versione di Pagano è alquanto libera. Si ritrovano qui i fenomeni usuali della traduzione, a partire dalla tendenza alla sistematica anteposizione dell'aggettivo al nome, visibile già per esempio dalle strofe iniziali: «toit tranquille» > «calmo tetto» (I 1); «mon regard marin» > «marino sguardo mio» (IV 3); «dédain souverain» > «sovrani sdegni» (IV 5); «la scintillation sereine» > «sereno scintillio» (IV 6). In aggiunta a tale elemento, è alquanto frequente anche lo spostamento enfatico del verbo in sede iniziale, simile agli *incipit* vibrati di Luzi:³⁸ «Entre les pins palpите, entre les tombes» > «Palpita in mezzo ai pini, fra le tombe» (I 2); «À ce point pur je monte et m'accoutume» > «Salgo e m'adeguo a questo puro punto» (IV 2); «L'insecte net gratte la sécheresse» > «Gratta l'aridità nitido il verme» (XII 2); «Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !» > «Cresce il vento! Tentare urge la vita!» (XXIV 1). Altro fenomeno particolarmente attestato nelle traduzioni italiane è ancora la *variatio*: «Entre les pins palpите, entre les tombes» > «Palpita in mezzo ai pini, fra le tombe» (I 2); «Beau ciel, vrai ciel» > «cielo vero e arcano!» (VI 1);³⁹ «Midi là-haut, Midi sans mouvement» > «Lassù il meriggio, senza movimento» (XIII 3); «Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes» > «I miei rimorsi, i dubbi ed i terrori» (XIV 2); «Zénon ! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!» > «Zenone, aspro Zenone, o tu eleata» (XXI 1); «Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies» > «Irrompete, | O flutti! Frangi [...] | acqua gioconda!» (XXIV 4-6). In alcuni casi, inoltre, la soppressione della ripetizione è compensata da fenomeni di parallelismo o dal ricorso a figure retoriche tradizionali. Alla strofa X l'espunzione dell'iterazione di «tant de» è equilibrata dal parallelismo col verso seguente «Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres; | La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!» > «Tremola *su tante tombe* il marmo effuso, | Dorme *sui miei sepolcri* il mare fido» (X 5-6): i due verbi principali vengono collocati in sede di *incipit* e accompagnati da un sintagma preposizionale, mentre i soggetti sono posti in chiusura. Alla strofa XXII il parallelismo sintattico tra il secondo ed il terzo verso è ripreso ponendo in apertura dei vocativi: «*Brisez, mon corps*, cette forme pensive! | *Buvez, mon sein*, la naissance du vent!» > «Spezza la forma tua meditativa, | *O corpo!* Bevi il vento quando s'alza, | *Mio seno!* [...]» (XXII 2-4).

³⁶ In senso figurato l'aggettivo «larvale» può riferirsi ad un elemento che non ha ancora una struttura definitiva, come la schiuma è *imperceptible* e dunque anche priva di forma.

³⁷ P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it. di M-T GIAVERI *Il Cimitero marino*, cit., p. 81.

³⁸ PIER VINCENZO MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978, p. 650.

³⁹ Qui oltre alla *variatio* si assiste anche ad un cambiamento semantico, orientato verso un'aulicizzazione del discorso.

Alla strofa VI invece un chiasmo sostituisce l'anafora del sintagma «après tant d'»: «*Après tant d'orgueil, après tant d'étrange*» > «Dopo l'immenso orgoglio e l'ozio strano» (VI 2); la disposizione chiasmica a seguito del dislocamento degli elementi è, come si è già rilevato nel paragrafo introduttivo, tra i fenomeni più ricorrenti della traduzione. Altri reperti simili: «*Le Temps scintille et le Songe est savoir*» > «Scintilla il Tempo e il Sogno è conoscenza» (II 6); «*La larve file où se formaient des pleurs*» > «Dove il pianto sgorgò, filano larve» (XV 6). In quest'ultimo caso, al chiasmo si aggiunge l'inversione delle due frasi, il passaggio dal singolare al plurale di *larve* e viceversa dal plurale al singolare di *pleurs*: e si veda come Pagano gioca con la sintassi foggando un verso dall'aurea sapienziale, tramite l'utilizzo del passato remoto e l'espunzione dell'articolo determinativo di fronte a «larve».

Ora, tutti questi fenomeni sintattici e retorici contribuiscono a un innalzamento letterario del testo, in cui predomina uno «stile aulico, colto, raffinato consono alla poetica ermetica». ⁴⁰ E sarà allora riconducibile al medesimo orientamento la scelta di voci dotte come: «*le calme des dieux*» > «i numi placidi» (I 6); «*en délice*» > «in gaudio» (V 3); «*rives*» > «prode» (V 6); «*qui change*» > «io mi cangio» (VI 1); «*brillant espace*» > «fulgente spazio» (VI 4); «*grandeur interne*» > «fasto interiore» (VIII 4); «*La mer fidèle*» > «il mare fido» (X 6); «*l'argile rouge*» > «la vermiglia | Creta» (XV 1-2); «*refuse*» > «paventa» (XVIII 5); «*l'air immense*» > «aura infinita» (XXIV 2). Si segnala poi la traduzione del verso «*Quand serez vaporeuse*» > «nel tuo etereo vanimento» (XVII 4), dove l'aulico «etereo» è accostato all'eccezionale «vanimento», ⁴¹ unione del letterario «vanire» e del suffisso poetico *-mento*, chiaro prelievo dannunziano. ⁴²

La concezione della traduzione di Pagano, come ipostasi metrico-formale, è in aperto contrasto con la programmatica “infedeltà” metrica di Dal Fabbro. Tuttavia, nonostante la profonda differenza, entrambe le versioni presentano diversi punti di contatto. Intanto, nell'occorrenza di identici sintagmi di tono letterario: «*Masse de calme*» (III 2) > «pacata mole», «*les prudentes colombes*» (XI 5) > «le pavide colombe» e «*la blanche espèce*» (XV 2) > «la candida famiglia»; oltre che il suggestivo «scaglie» per *tuiles* (III 6) e il termine «tralicci» per *grillages* (IX 2). Poi nella ripresa di alcuni versi. Il verso di Pagano «*sonore citerne, | Sonnant*» > «Pozzo che mi rintrona» (VIII 5), dove *sonnant* acquista una maggiore carica espressiva, riprende «sonora cisterna | che m'introna» (VIII 6-7) di Dal Fabbro; anche nella traduzione di «*Ce lieu me plaît*» Pagano enfatizza il verbo «questo luogo adoro» (X 1), come già aveva fatto Dal Fabbro con «io ti amo» (X 2). E ancora, «*Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes | Sont le défaut de ton grand diamant*» è prima in Dal Fabbro «I miei rimorsi, i dubbi | e le paure sono | al tuo grande diamante *incrinature*» (XIV 2-4), con rima interna paure:incrinature, e poi in Pagano «I miei rimorsi, i dubbi ed i terrori | Il tuo diamante *incrinano* infinito» (XIV 2-3). Infine alla strofa XXII «*Courons à l'onde en rejaillir vivant !*» è tradotto da Dal Fabbro in «Corriamo all'onda

⁴⁰ ENNIO BONEA, *La seconda stagione di Pagano: il traduttore*, in «Pensionante de' Saraceni», II, 1 (1985-1986), pp. 15-29, p. 25.

⁴¹ Il sostantivo è inoltre *hapax* in Corazzini che vi ricorre nella poesia *San Saba*.

⁴² PIER VINCENZO MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri 1996, pp. 15-115, p. 66.

che rimbalza viva» (XXII 8) e in Pagano «Corriamo all'onda: è viva se rimbalza!» (XXII 6).

Si vedano ora, a titolo esemplificativo delle traduzioni appena trattate, due strofe a confronto:

XVI

Les cris aigus des filles chatouillées,
 Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
 Le sein charmant qui joue avec le feu,
 Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
 Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
 Tout va sous terre et rentre dans le jeu!

Dal Fabbro (1942)

Le grida di fanciulle alle lusinghe,
 denti e occhi, le umide
 palpebre, il vago seno
 che si trastulla al fuoco,
 il sangue che risplende
 su labbra arrese, i doni
 ultimi che le dita
 difendono, ogni cosa
 ritorna sotto terra, entra nel gioco.

Pagano (1956)

Fanciulle alle carezze ardue stridenti,
 Palpebre rugiadose, gli occhi, i denti,
 Seno d'incanto, in lizza con il fuoco,
 Sangue acceso su labbra, che si arrendono,
 Dita che i doni estremi ci contendono,
 Tutto sottoterra va, torna nel gioco!

La traduzione di Dal Fabbro segue l'articolazione del dettato valeriano, senza particolari deformazioni semantiche. Similmente a Pagano, Dal Fabbro traduce l'aggettivo *chatouillée* del primo verso con un ermetico «alle lusinghe», e successivamente esclude gli articoli determinativi in «denti e occhi». Adotta inoltre il termine «vago», insegna della lingua letteraria, per tradurre *charmant*, ma il fenomeno di maggior rilievo è senza dubbio lo stravolgimento formale: questo determina infatti la perdita di molte altre componenti, poiché nella poesia valeriana la «massima concretezza esterna corrisponde alla più grande incertezza e molteplicità dei significati, che vivono unicamente per suggestione della forma stessa e in virtù delle sue severissime *contraintes*». ⁴³ L'affastellarsi delle forti inarcature trasforma così l'ordine francese in un elenco di moduli appositivi privo di compattezza, a cui si aggiunge il disinnescamento dell'esclamativa finale. La traduzione di Pagano mantiene invece la densità strofica del componimento francese, ma fin dall'*incipit* si distanzia notevolmente dal classicismo valeriano tendendo all'ambito ermetico. L'ag-

⁴³ SERGIO SOLMI, *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Firenze, Le Monnier 1942, p. 75.

gettivo *aigus*, che Dal Fabbro sopprime, è in Pagano convertito in due attributi riferiti al participio passato con funzione aggettivale *chatouillée*, tradotto con il sostantivo «carezze». Il cambiamento di categoria di più elementi rende equivoca l'interpretazione del verso, talora con esiti affini ad alcuni *incipit* luziani,⁴⁴ lì dove il testo francese è invece trasparente: «ardue stridenti» possono allora essere le «carezze» o con iperbato le «fanciulle». Alla soppressione dei determinati e alla collocazione dei sostantivi assolutizzati ad inizio verso («fanciulle», «palpebre», «seno», «sangue») si aggiunge un'aggettivazione dall'aurea emblematica: *mouillée* sostituito dal letterario «rugiadose», «le beau sein» da «seno d'incanto», con utilizzo della preposizione *di* a operare una sintesi qualificativa tra astratto e concreto;⁴⁵ infine la proposizione relativa «Le sang qui brille» muta nel sintagma nominale «sangue acceso», come la successiva «qui joue avec le feu» nell'antica espressione «in lizza con il fuoco», mostrando la propensione, tipica dell'ermetismo, ad una sintassi prevalentemente nominale. Il traduttore complica così la linearità dell'originale proponendo «soluzioni dense e sintetiche».⁴⁶

Ad ogni modo le traduzioni di Pagano e Dal Fabbro, nonostante le inconciliabili premesse, mostrano come i due autori, scegliendo di preservare aspetti ben precisi del testo originale a discapito di altri, inevitabilmente non riescano ad approssimare l'essenziale aderenza di forma e contenuto del *Cimetière*.

4 LE VERSIONI METRICHE DI VALERI E VALDUGA

Si sono fin qui esaminate due traduzioni che si liberano dell'autorità del testo originale sfociando in opere essenzialmente nuove; di contrasto le traduzioni che si vanno ora a trattare tengono maggiormente conto delle peculiarità del *Cimetière*. Uno sguardo generale sull'opera di Diego Valeri conferma la sua propensione per le forme metriche tradizionali, sia in quanto traduttore che poeta. *Il cimitero sul mare* esce per la prima volta sulla rivista «Lo Smeraldo» nel 1958 ed è successivamente introdotto nell'antologia *Lirici francesi* (1960). Valeri riproduce la struttura metrica del poema francese in una sequenza di rime perfette, definita da Mengaldo un vero e proprio *tour de force*.⁴⁷ Questa ferrea restrizione comporta alcune forzature, tra cui l'introduzione di numerose apocopi: «mar» (I 4 e XXIII 1); «aver» (II 3); «sol» (II 4); «visibil» (III 2); «sospir» (IV 1); «sfumar» (V 4); «trasmutar» (V 6) e altre. Questo tipo di poetismi sono del resto consoni al tradizionalismo delle scelte metriche di Valeri, «convinto sottopelle [...] che quelli fossero l'insegna della lirica in quanto tale».⁴⁸ In generale l'isometria origina-

⁴⁴ «Parla il cipresso equinoziale, oscuro / e montuoso esulta il capriolo, dentro le fonti rosse le criniere / dai baci adagio lavan le caravelle» (*Avorio* vv.1-3).

⁴⁵ La propensione per sintesi qualificative e attanti astratti è stata tra l'altro individuata da Mengaldo tra le componenti della 'grammatica ermetica' in PIER VINCENZO MENGALDO, ID., *Il linguaggio della poesia ermetica* (1989), in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 131-157, p. 141.

⁴⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Caproni e Sereni: due versioni* (1993), in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri Editore 2000, pp. 208-219, p. 211.

⁴⁷ ID., *Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi* (2007), cit., p. 124.

⁴⁸ Ivi, p. 127.

le è rispettata, ma non mancano inarcature molto forti: «colombe | Vaganti» (I 1-2); «prolungato | Sguardo» (I 5-6); «edificio secreto | Dell'anima» (III 5-6); «lo sfumar futuro | Dell'anima» (V 4-5); «il blando | Ozio» (VI 2-3); «presso | Un cuore» (VIII 2-3); «misteriosi | Montoni» (XI 3-4) e via dicendo. Il ricorso all'*enjambement*, non estraneo alla poesia di Valeri, è d'altra parte «un fatto di grammatica poetica prima ancora che di stilistica».49 La ricerca della "fedeltà" comporta anche altre alterazioni del tessuto sintattico, come in: «Midi le juste y compose de feux | Qu'un long regard sur le calme des dieux !» > «Il giusto Mezzodi di fuochi e *lumi* | Sguardo su la tranquillità dei numi!» (I 3,6). Vengono qui mantenute le due parole-rima originali *feux:dieux* grazie all'aggiunta del termine dotto «lumi».50

Le modifiche si limitano per la maggior parte al puro arricchimento semantico, sebbene non manchino riformulazioni più libere, tra cui si segnalano: «Eau sourcilleuse, Ciel qui *gardes* en toi | Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !» > «Corrugata acqua, occhio che in te *guardi* | fastigio d'oro che *ardi*!» (III 3,6). In tal caso la variazione riguarda entrambe le parole-rima: *garder* (conservare) diventa «guardare», mentre il conclusivo «che ardi» è una radicale innovazione che sostituisce la coppia allitterante *tuiles-toit*; «Êtes la terre et *confondez* nos pas, | Il vit de vie, il *ne me quitte pas* !» > «Terra siete che i nostri passi *ignora*, | Esso vive di vita e *in me lavora*» (XIX 3,6). La rima equivoca francese viene a perdersi, insieme alla semantica dei verbi in chiusura.

Dal punto di vista sintattico la versione di Valeri ripresenta le caratteristiche comuni al genere traduzione, anche se le dislocazioni dei termini sono meno frequenti delle versioni precedenti. Questo è probabilmente riconducibile alla volontà del traduttore di restare fedele all'originale, intervenendo soprattutto per esigenze legate alla rima o per ottenere una sintassi più scorrevole in italiano. Si ritrovano in ogni caso le consuete anticipazioni dell'aggettivo nei sintagmi nominali: «Midi le juste» > «Il giusto Mezzodi» (I 3);51 «un dédain souverain» > «un sovrano disdegno» (IV 6); «sur mes yeux clos» > «sui miei chiusi occhi» (IX 3) e così di seguito. Ricorre poi la *variatio* a smussare o eliminare i parallelismi più forti: «Entre les pins palpites, entre les tombes» > «palpita fra pini e tombe» (I 2); «Beau ciel, vrai ciel» > «O cielo» (VI 1); «O pour moi seul, à moi seul, en moi-même» > «Oh, per me solo assistere, in me stesso» (VIII 1); «Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres» > «d'ombra e di marmo tremante» (X 5); «Midi là-haut, Midi sans mouvement» > «Lassù il Meriggio senza movimento» (XIII 3); «Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes» > «i miei dubbi e tutte le mie cure» (XIV 2); «Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!» > «O Zenone d'Elea, sguardo spietato» (XXI 1).

Valeri, tuttavia, intuisce che le iterazioni siano parte fondamentale del componimento francese e infatti, pur attenuandone molte, ne inserisce di nuove dove la lingua di arrivo lo permette. Più interessanti della *variatio* saranno dunque le nuove simmetrie, o l'enfaticizzazione di quelle poco marcate:

49 Ivi, p. 129.

50 Coppia di parole-rima estremamente letteraria presente anche in Pagano (1956), che ugualmente aveva liberamente introdotto «lumi»: «Et comme aux dieux mon offrande suprême, [...] | Sur l'altitude un dédain souverain» (IV 4,6) > «E, di me quasi offerta estrema ai *numi*, | Sovrani sdegni sull'altezza i *lumi*» (IV 4-5).

51 La nuova collocazione di *juste* segna anche il suo passaggio da predicativo ad attributo.

«Tant de sommeil | Ô mon silence!» > «O sonno | O mio silenzio» (III 4-5); «Et comme aux dieux mon offrande suprême» > «E, qual dono agli dèi, dono mio grande» (IV 4); «Où sont des morts les phrases familières, | L'art personnel, les âmes singulières ?» > «Dove dei morti i detti familiari? | Dove l'anime e l'arti singolari?» (XV 4-5); «Le vrai rongeur, le ver irréfutable» > «Il verme roditore, il verme vero» (XIX 4); «Amour, peut-être, ou de moi-même haine ?» > «Forse amore, odio forse di me stesso?» (XX 1) in quest'ultimo caso, si osservi come la ripetizione consenta all'autore la costruzione di un chiasmo.⁵² È sotto questo aspetto che Valeri altera maggiormente la struttura del *Cimetière*, mentre per il resto il testo non mostra particolari interventi innovatori. In particolare il lessico non è prettamente letterario, fatta eccezione per alcuni termini, tra cui: «dieux» > «numi» (I 6), «imperceptible» > «labile» (II 2), «changement» > «trasmutar» (V 6), «première» > «primiero» (VII 4), «paresse» > «lassezza» (XII 1). E d'altronde, il mancato ricorso al preziosismo o a dislocamenti stranianti rispetta le considerazioni valeriane sul *Cimetière*: «l'universo specchiato nella poesia di Valéry ha spesso l'evidenza incorporata del sogno [...] Certe immagini complesse o composite [...] han fatto una fama d'oscurità al *Cimetière marin*, dove, invece tutto è assai chiaro».⁵³

La seconda versione che si va a trattare è quella di Patrizia Valduga, poetessa neometrica e traduttrice, la cui assoluta fedeltà metrica è conseguenza, quasi obbligata, della sua poetica. Nelle opere di Valduga, infatti, il forte «estremismo sentimentale»,⁵⁴ la violenza e l'eroticismo dilagante sono compressi in rigidi contenitori metrici: la struttura diventa dunque «argine o "prigione" in cui ingabbiare un dirompente flusso di emozioni e pensieri dalla natura, forse, più psichica che sentimentale».⁵⁵ La traduzione di Valduga è tra le ultime edite e risale al 1995, situandosi pertanto in un clima molto differente rispetto alle precedenti versioni. La trasposizione è isometrica al testo di partenza e quasi del tutto priva di inarcature: anzi, Valduga addirittura sopprime l'unico forte *enjambement* del componimento francese: «étrange | Oisiveté» (VI 2-3) > «strano oziare» (VI 3). Si registra poi la frequente sostituzione del sostantivo con un infinito sostantivato: «un long regard» > «guardare [...] lungamente» (I 5-6); «Ô mon silence!» > «Oh il mio tacere!» (III 5); «mon regard marin» > «mio marino riguardare» (IV 3); «La scintillation sereine» > «il sereno scintillare» (IV 6); «le changement» > «il mutare» (V 6); «à son frêle mouvoir» > «al suo frale andare» (VI 6) e così via. Scelta funzionale, giacché gli infiniti tendono ad accentuare il carattere durativo dell'evento, ma sono anche un espediente per ricorrere alle più facili rime desinenziali. Questa tendenza non è estranea neanche a Valeri che, ad esempio nella strofa V, vi ricorre per ben quattro volte: «jouissance» > «gustare», «absence» > «mancare», «fumée» > «sfumar», «changement» > «trasmutar».

Tornando alla versione di Valduga, di essa ci colpisce l'assenza di *variatio*, nel rispetto di simmetrie e ripetizioni della sintassi originale. Questa scelta

⁵² Anche nel verso «Le Temps scintille et le Songe est savoir» > «Scintilla il Tempo e il Sogno è conoscenza» (II 6) il diverso ordine degli elementi è finalizzato alla creazione di una struttura a chiasmo.

⁵³ DIEGO VALERI, *Saggi e note di letteratura francese moderna*, Firenze, Sansoni 1941, p. 133.

⁵⁴ ANDREA AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci 2017, p. 63.

⁵⁵ ENRICO TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005, p. 343.

traduttiva, insieme alla già citata assenza di *enjambements*, mostra la sua estrema lealtà alla struttura del testo francese, al quale non subordina le consuetudini della lingua d'arrivo. Al pari di Valeri, cerca infatti di adottare le parole-rima del testo francese, pur riuscendovi solo in parte, e sostituendo alcune rime perfette con assonanze e consonanze: ferma:eterna (II 4-5); chiuso:puro (IV 1-2); godimento:assente (V 1-2); mutando:tanto (VI 1-2); solstizio:giustizia (VII 1-2); pura:pure (VII 4-5); fronde:affondi (IX 1-2); facelle:avelli (X 3,6); suolo:loro (XIII 1-2); arrendentisi:difenderli (XVI 4-5); sogno:menzogna (XVII 1-2); oro:muore (XVII 3,6); vento:vivente (XXII 3,6). Alla strofa XIII è inoltre interessante l'intreccio tra le parole-rima quasi identiche e al limite della paronomasia, movimento:mutamento (3,6) e consona:corona (4-5),⁵⁶ a cui si aggiungono le due rime inclusive tira:attira (IX 4-5) e esanima:anima (XXI 4-5). A sostituzione della rima vi sono poi quattro coppie di parole sdruciole allitteranti o assonanti, con la medesima vocale tonica: fiammeo:anima (III 4-5), vivido:scivola (VI 4-5), irrefutabile:tavola (XIX 4-5), vivere:illimito (XXIV 1-2). Un'ulteriore libertà dagli obblighi metrici è poi rintracciabile nella terza strofa, dove un endecasillabo ipermetro si infiltra tra i regolari endecasillabi del *Cimetière*: «Ma colmo d'oro in mille tegole, Tetto!» (III 6). Questa concessione va ricondotta alla volontà di mantenere l'allitterazione tra i termini *tuiles-toit*, e ciò rivela come, più della rima e della perfezione metrica, la traduttrice si impegni nel riprodurre precipuamente la ricca trama di iterazioni foniche. Infatti, secondo Valduga ogni poesia è inscindibile dal suo suono, proprio perché è lì che «risiede gran parte della sua virtù magica e terapeutica».⁵⁷ Riprendendo le considerazioni di Valéry sul legame indissolubile tra suono e poesia, Valduga legittima l'importanza prioritaria della componente fonica. Si vedano allora alcuni esempi di resa delle iterazioni foniche: «toit tranquille» > «tetto quieto» (I 1); «La mer, la mer, toujours recommencée!» > «Al sempremai ricominciato mare» (I 4);⁵⁸ «diamant d'imperceptible» > «diamanti d'inavvertita» (II 2); «quelle paix semble» > «pace che pare» (II 3); «temple simple» > «mera ara» (III 1); «visible réserve» > «palese riserva» (III 2); «dédain souverain» > «sovrano scherno» (IV 5); «La scintillation sereine sème» > «Dissemina il sereno scintillare» (IV 6); «morne moitié» > «mesta metà» (VII 6); «vide et événement» > «vuoto e evento» (VIII 3); «fausse captive des feuillages» > «falso recluso delle fronde» (IX 1); «maigres grillages» > «magre grate» (IX 2); «Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière» > «Serrato, a fuoco incorporeo, sacrato» (X 1); «Fragment terrestre» > «terrestre brano» (X 2); «Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres» > «Dove tra l'oro, la pietra e atre piante» (X 4); «contenir tes craintes» > «contenerti i timori» (XIV 1); «Consolatrice affreusement laurée» > «Consolatrice in terrore laurata» (XVIII 2); «pieuse ruse» > «scappatoia pia» (XVIII 4).⁵⁹

⁵⁶ Il termine «consona» è tra l'altro la forma monottongata di *consuona*, poetismo aggiunto da Valduga.

⁵⁷ P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it di PATRIZIA VALDUGA, *Paul Valéry Il Cimitero marino, traduzione di Patrizia Valduga con un saggio di Elio Franzini*, Milano, Mondadori 1995, p. 28.

⁵⁸ La perdita dell'epanalessi di *mer* è compensata dal poetico «sempremai» e dalla ripresa dell'iterazione fonica della nasale.

⁵⁹ Il termine *ruse* (astuzia) è semanticamente modificato.

Ora, si sarà notato che alcuni di questi termini sono estremamente letterari («mera ara», «sacrato», «atre», «laurata»). Difatti, un'altra caratteristica della traduzione di Valduga è il lessico aulico e arcaizzante,⁶⁰ tra i molti esemplari del *Cimetière* spiccano: «mon offrande suprême» > «obolo mio [...] superno» (IV 4); «frêle» > «frale» (VI 6); «sombre» > «atra» (VIII 5); «flambeaux» > «facelle» (X 3); «tombeaux» > «avelli» (X 6); «Chienne splendide» > «cagna fulgente» (XI 1); «troupeau» > «armento» (XI 4); «cachés» > «ascosi» (XIII 1); «sèche» > «terge» (XIII 2); «convient» > «consona» (XIII 4); «contraintes» > «gravori» (XIV 2); «pleurs» > «plori» (XV 6); «m'as-tu percé» > «mi hai piagato» (XXI 2); «me tue» > «mi esanima» (XXI 4).

Complessivamente, la traduzione di Valduga è estremamente fedele all'isometria del testo, e tenta da un punto di vista fonico di riprodurre assonanze e richiami sonori con più esibita e ricercata insistenza rispetto alle precedenti versioni. Nonostante ciò, i preziosismi e le voci dotte fungono da marcature destabilizzanti, lontane dal linguaggio del *Cimetière*.

Alcune concordanze con la versione di Valeri fanno poi pensare a una ripresa valdughiana di termini e costruzioni del poeta veneto: «sous un voile de flamme» (III 4) > «sotto un fiammeo velo» (Valeri) > «sotto un velo fiammeo» (Valduga); «Entre le vide et l'événement pur» (VIII 3) > «di tra il nulla e il fatto puro» (Valeri) > «di tra vuoto e evento puro» (Valduga); «En soi se pense et convient à soi-même... | Tête complète et parfait diadème» (XIII 4-5) > «In sé si pensa e a se stesso si dona | Testa completa e perfetta corona» (Valeri) > «In sé si pensa e a se stesso consona | Testa completa e perfetta corona» (Valduga); «Les cris aigus des filles chatouillées» (XVI 1) > «Gli strilli delle bimbe stuzzicate» (Valeri) > «Le strida di ragazze stuzzicate» (Valduga);⁶¹ «À ce vivant je vis d'appartenir!» (XX 6) > «Vivo di appartenere a quel vivente» (Valeri) > «Vivo d'appartenere a quel vivente» (Valduga); «Zénon! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée!» (XXI 1) > «O Zenone d'Elea, sguardo spietato» (Valeri) > «Zenone, Zenone d'Elea spietato!» (Valduga); «Quelle ombre de tortue | Pour l'âme» (XXI 5-6) > «L'ombra d'una tartaruga | Sul cuore» (Valeri) > «Ombra di tartaruga sopra l'anima» (Valduga). Valduga sembra, insomma, tenere bene a mente e setacciare la versione di Valeri, forse per un comune sentimento di attrazione e attenzione verso la *forme* chiusa e tradizionale del poema francese.

Si confrontino ora le ultime due strofe di entrambe le versioni:

XXIV

Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs !
Envolez-vous, pages tout éblouies !
Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs !

⁶⁰ Questa caratteristica è del resto riconducibile a Valduga poetessa. Per un approfondimento sulla produzione poetica di Valduga si veda ANDREA AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, pp. 63-86.

⁶¹ «Strida» è sinonimo più antico di «strilli» il ché conferma la tendenza di Valduga verso un lessico volutamente più aulico e arcaico.

Valeri (1958)

Si leva il vento ! Bisogna tentare
 Di vivere! L'immensa aria del mare
 Agita il libro, l'onda dagli scogli
 Sprizza. Rompete, liete onde, quel tetto
 Tranquillo ove beccavano a diletto
 Vele colombe. Via, splendidi fogli!

Valduga (1995)

Si alza il vento!...S'ha da provare a vivere!
 Mi apre e richiude il libro l'aria illimita
 Tra i massi l'onda in polvere osa sbocchi!
 Volate via, pagine abbagliate!
 Rompete, onde ! Rompete d'acque beate
 Il tetto quieto al becchettio dei flocchi!

Pare evidente come Valeri frammenti la strofa in un susseguirsi di *enjambements*, spezzando in particolare il celebre sintagma «tetto | tranquillo» e l'invocazione «Bisogna tentare | di vivere». Il poeta stravolge l'ordine francese ponendo il quarto verso dell'originale a conclusione del poema, riformulando l'intera sestina per conservare lo schema rimico francese, dominante a cui il poeta-traduttore aderisce. Egli ricorre poi alla *variatio*, compendiando il quinto verso nella frase «Rompete, liete onde», condensa la dittologia verbale «ouvre et referme» in «agita», e «en poudre ose jaillir» in «sprizza», enfatizzando i verbi nella posizione forte di *rejet*. La traduzione di Valeri tende dunque a semplificare la sintassi e a smorzare le ripetizioni, creando periodi armoniosi e scorrevoli. Oltre alla scissione del periodo finale vi è inoltre la variazione lessicale dei *flocs* in «vele colombe», esplicitazione dell'analogia francese. Valeri, avendo già introdotto il poco aulico «beccavano» non osa abbassare ulteriormente il registro per non compromettere la resa italiana. Valduga, da parte sua, non ricorre né ad inarcature né alla *variatio*, ma colpisce l'introduzione del neologismo sdrucchiolo «illimita» per *immense*, semanticamente e fonologicamente conforme all'originale. «Il verso più difficile da tradurre di tutta la poesia»⁶² è inoltre reso con la costruzione molto italiana «s'ha da» più infinito. Nella parte conclusiva la traduttrice trasforma il verbo in un sostantivo frequentativo («becchettio»), di gusto impressionistico, pur mantenendo il poco poetico «flocchi», giustificato anche per il suo utilizzo in Pascoli e D'Annunzio. Valduga, al contrario di Valeri, rispetta fedelmente la simmetrica struttura circolare del *Cimetière*: «Ce toit tranquille, où marchent des colombes» > «Il tetto quieto ai passi di colombe» (I 1), «Ce toit tranquille où picoraient des focs!» > «Il tetto quieto al becchettio dei flocchi!» (XXIV 6).

In sostanza le due versioni sono alquanto differenti per le componenti privilegiate: Valeri si sforza di riprodurre lo schema rimico e trasporre gli eleganti versi francesi in periodi altrettanto armoniosi, mentre per Valduga sono l'aspetto fonico e l'isometria del verso francese le dominanti a cui subordinare gli altri costituenti testuali. In Valduga vi è inoltre un'attenzione maggiore verso la bipartizione interna del *décasyllabe* e del suo ritmo, che invece Valeri

⁶² P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it di P. VALDUGA, *Paul Valéry Il Cimitero marino*, cit., p. 33.

ignora preferendo endecasillabi scorrevoli, inframezzati da *enjambements*. D'altro canto il poeta, pur mantenendo un registro alto, evita i preziosismi, mentre il lessico di Valduga è notevolmente sbilanciato verso aulicismi e termini estremamente arcaizzanti. Per concludere si può dire, con le parole di Valduga, che in queste due traduzioni ogni omissione e ogni libertà semantica e sintattica, dunque in definitiva ogni scelta traduttiva, siano state dettate «dall'amore per la rima, e quindi la forma, e quindi per la poesia, perché la poesia è essenzialmente forma». ⁶³

5 CONCLUSIONE

Ritorniamo dunque alle questioni poste all'inizio di questo saggio, circa il rapporto fra le problematiche relative ad una traduzione "completa" del *Cimetière*, e la scelta di dominanti testuali che hanno guidato ogni poeta-traduttore. Secondo Valéry l'intraducibilità essenziale della poesia, «*hésitation prolongée entre le son et le sens*», ⁶⁴ non si scontra in realtà con la possibilità effettiva di cimentarsi nella traduzione: l'intraducibile non è che occasione per un rinnovamento e un accrescimento dell'opera originale. ⁶⁵ Il poeta propone in definitiva il concetto di traduzione creatrice, al pari di Dal Fabbro e Pagano. Si è visto come le due versioni, pur partendo da scelte traduttive agli antipodi, divergono di poco nel risultato: la rinuncia alla *forme* da un lato e dall'altro al *sens*, annulla qualsiasi "sentimento" del componimento francese. Valduga e Valeri, di contro, si muovono prima di tutto all'interno di uno scrupoloso rispetto della veste metrica, consapevoli però che «solo nell'infedeltà, in un cosciente *tradimento* (ma di specie sacra) è possibile una forma di comunicazione reale con l'essenza della tradizione». ⁶⁶ Alla ricerca della componente da sacrificare il traduttore si troverà però nell'*impasse*, creata ad arte dal poeta francese, di non poter compiere una scelta, a cui si aggiungerà la constatazione dell'irriducibilità essenziale del *poème* ai canoni della tradizione italiana. Nella densità della materia testuale, tutti gli elementi sono collocati in una rete di reciproci rimandi e magistralmente contenuti e armonizzati dalla perfetta forma metrica, da cui si distacca solo l'impeto pindarico dell'epigrafe iniziale, sintesi e premessa al poema: «Anima mia, non rincorrere una vita senza morte | ma vivi la vita che puoi» (Pindaro, *Pitiche* III). ⁶⁷

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ ID., *Cahiers II, édition établie, présentée et annotée par J. Robinson*, t. II, a cura di JUDITH ROBINSON, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 1974, p. 1065.

⁶⁵ PAULINE GALLI-ANDREANI, *Mallarmé, Valéry et Claudel traducteurs*, Saint Denis, Presse universitaires de Vincennes 2016, p. 136.

⁶⁶ STEFANO DAL BIANCO, *Tradurre per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi Editore 1997, p. 175.

⁶⁷ Traduzione di Jolanda Insana in P. VALÉRY, *Le Cimetière marin* 1922, cit., trad. it. di P. VALDUGA, *Paul Valéry Il Cimitero marino*, cit., p. 9.

- AFRIBO, ANDREA, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, pp. 63-86.
- ID., *Poesia italiana postrema dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci 2017.
- BONEA, ENNIO, *La seconda stagione di Pagano: il traduttore*, in «Pensionante de' Saraceni», II, 1 (1985-1986), pp. 15-29.
- CANTINI, CATIA, *Beniamino Dal Fabbro traduttore di Valéry*, in «Paragone», 30-32 (2000), pp. 162-185.
- CAPRONI, GIORGIO, *Il Valéry di Tutino* (1963), in ID., *La scatola nera*, Milano, Garzanti 1996, pp. 47-52.
- COLETTI, VITTORIO, *Una grammatica per l'evasione. Avvento notturno di Luzi*, in ID., *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova, Il Melangolo 1978, pp. 96-124.
- DAL BIANCO, STEFANO, *Tradurre per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi Editore 1997.
- DAL FABBRO, BENIAMINO, *La sera armoniosa*, Milano, Rosa e Ballo 1944.
- FORTINI, FRANCO, *I poeti del Novecento*, Bari, Laterza 1977.
- GALLI-ANDREANI, PAULINE, *Mallarmé, Valéry et Claudel traducteurs*, Saint Denis, Presse universitaires de Vincennes 2016.
- GIAVERI, MARIA TERESA, *Metaforein. Riflessioni di un traduttore italiano di Valéry*, in «Testo a Fronte», 18 (1998), pp. 17-26.
- GIDE, ANDRÉ e PAUL VALÉRY, *Correspondance 1890-1942*, a cura di PAUL FAWCETT, Paris, Gallimard 2009.
- LUZZI, GIORGIO, *Riflessioni su Dal Fabbro traduttore di poeti*, in *Beniamino Dal Fabbro scrittore. Atti della giornata di studi (Belluno 29 ottobre 2010)*, a cura di RODOLFO ZUCCO, Firenze, Olschki 2011, pp. 145-154.
- MACRÍ, ORESTE, *Metrica e metafisica nel Cimetière Marin*, in «Poesia», VII (1947), pp. 100-109.
- ID. *Il Cimitero marino di Paul Valéry: studio critico testo, versione metrica, commento*, Firenze, Le Lettere 1989.
- MAGRELLI, VALERIO, *La regola del «meno uno»*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni 2004, pp. 613-624.
- MENGALDO, PIER VINCENZO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978.
- ID., *Da D'Annunzio a Montale* (1972), in ID., *La Tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri 1996, pp. 15-115.
- ID., *Il linguaggio della poesia ermetica* (1989), in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 131-157.
- ID., *Prefazione*, in *Quaderno di traduzioni*, a cura di ENRICO TESTA, Torino, Einaudi 1998.
- ID., *Caproni e Sereni: due versioni* (1993), in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri Editore 2000, pp. 208-219.
- ID., *Diego Valeri traduttore di lirici francesi e tedeschi* (2007), in ID., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci 2017, pp. 121-129.
- ORGANTE, LAURA, *Poesia e traduzione a Firenze (1930-1950)*, Padova, libreriauniversitaria.it 2018.
- PAGANO, VITTORIO, *Antologia della poetica Nervaliana*, in «L'Albero», VIII, 23-25 (1955), pp. 1-24.
- ID. (a cura di), *Antologia dei poeti maledetti: Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Mallarmé, Rollinat (versioni metriche di Vittorio Pagano)*, Torino, Edizioni dell'Albero 1957.

- PIELTAIN, PAUL, *Le cimetière marin de Paul Valéry. Essai d'explication et commentaire. Structure, mouvement et moyens d'expression de poème. Critique des interprétations*, Bruxelles, Palais des académies 1975.
- SOLMI, SERGIO, *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Firenze, Le Monnier 1942.
- ID., *Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi 1969.
- TESTA, ENRICO (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005.
- VALERI, DIEGO, *Saggi e note di letteratura francese moderna*, Firenze, Sansoni 1941.
- VALÉRY, PAUL, *Esthétique Navale-Symphonie marine*, ms., Paris, Bibliothèque Nationale de France, «Proses Anciennes 1887-1895», (PA, ff.121-132).
- ID., *Au sujet du Cimetière marin*, in GUSTAVE COHEN, *Essai d'explication du Cimetière marin*, Paris, Gallimard 1933.
- ID., *Œuvres*, t.I, a cura di JEAN HYTIER, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 1957.
- ID., *Cahiers II, édition établie, présentée et annotée par J. Robinson*, t. II, a cura di JUDITH ROBINSON, Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade» 1974.
- ID., *Cahiers, 1894-1914, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de N. Celeyrette-Pietri et J. Robinson-Valéry*, t.I, a cura di NICOLE CELEYRETTE-PIETRI e JUDITH ROBINSON-VALÉRY, Paris, Gallimard 1987, pp. 413-415.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di BENIAMINO DAL FABBRO *Il Cimitero marino*, in *Gli Incanti*, Milano, Bompiani 1942, pp. 129-139.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di VITTORIO PAGANO *Il Cimitero marino*, in «Libera Voce», (1946).
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di VITTORIO PAGANO *Il Cimitero marino*, in «L'Albero», 26-29 (1956), pp. 23-27.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di DIEGO VALERI *Il Cimitero sul mare*, in «Lo Smeraldo», 3 (1958), pp. 12-16.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di BENIAMINO DAL FABBRO *Il Cimitero marino*, in *Poesie*, Milano, Feltrinelli 1962.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di MARIA TERESA GLAVERI *Il Cimitero marino*, Milano, Il Saggiatore 1984.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di PATRIZIA VALDUGA *Paul Valéry Il Cimitero marino, traduzione di Patrizia Valduga con un saggio di Elio Franzini*, Milano, Mondadori 1995.
- ID., *Le Cimetière marin* 1922, in *Charmes*, Paris, Gallimard, trad. it. di RAUL CAPRA *Il Cimitero marino*, Novara, Interlinea 2016.



PAROLE CHIAVE

Paul Valéry; *Le Cimetière marin*; Beniamino Dal Fabbro; Vittorio Pagano, Diego Valeri, Patrizia Valduga, traduzione poetica, versioni metriche.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Anna Sartori (1994) si è laureata in Filologia moderna conseguendo il doppio titolo dell'Università degli Studi di Padova e dell'Università Stendhal-Grenoble 3 con una tesi dal titolo *Tradurre Valéry in italiano. Analisi linguistico-stilistica di un corpus di traduzioni del Cimetière marin* (relatori prof. Andrea Afribo e prof.ssa Emanuela Nanni). È stata insegnante presso la scuola secondaria di secondo grado e attualmente è dottoranda dell'Università degli Studi di Padova. Il progetto di ricerca verte sulle traduzioni italiane (edizioni Einaudi e Mondadori) di *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA SARTORI, *Tradurre Le Cimetière marin in italiano. Confronto linguistico-stilistico delle traduzioni di Dal Fabbro, Pagano, Valeri e Valduga*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



Reprints



L'ETERNO MARITO DI F.M. DOSTOEVSKIJ UN RACCONTO DEL SOTTOSUOLO

ADALGISA MINGATI – *Università di Trento*

L'eterno marito, definito dal suo stesso autore 'racconto', *rasskaz*, è considerata una delle opere più perfette sotto il profilo formale che Dostoevskij abbia mai scritto. Il suo nucleo tematico trae spunto da alcuni schemi e stilemi caratteristici della rappresentazione comica (*vaudeville*) del triangolo amoroso, che nel racconto vengono sottoposti a radicale trasformazione. La drammatizzazione scenica espande il tessuto novellistico alimentando il duello verbale tra i due protagonisti, l'"eterno marito" e l'"eterno amante", due personalità del sottosuolo strettamente correlate tra loro, il cui contenuto psicologico è presentato in modo complesso, anche grazie alla peculiare organizzazione del punto di vista nella narrazione. Nel saggio si dà conto della genesi e delle principali interpretazioni di cui il racconto è stato oggetto nel corso del tempo. Si pone inoltre particolare attenzione alla questione del genere letterario sottesa all'opera e si propone un'originale lettura dell'epilogo della novella.

The Eternal Husband, defined by its author as a 'short story', *rasskaz*, is considered to be one of the most formally perfect works that Dostoevsky ever wrote. Its thematic nucleus draws inspiration from a number of patterns and stylistic features typical of the comedic representation (*vaudeville*) of the love triangle, which undergo radical transformation in the narrative. The scenic dramatization expands the plot by fueling the verbal duel between the two protagonists, the "eternal husband" and the "eternal lover". These are two personalities from the "underground", closely interconnected, whose psychological content is presented in a complex way, by means of a peculiar organization of the narrative perspective. The present essay provides an account of the genesis of the short story, as well as of the main interpretations it has received over time. It also pays particular attention to the work's literary genre, and offers an original reading of the novella's epilogue.

In tutte le edizioni che videro la luce durante la vita dell'autore *Věčnyj muž* (*L'eterno marito*, 1870)¹ viene definito nel sottotitolo *rasskaz*, 'racconto'. Le dimensioni e la struttura della narrazione, che si snoda lungo 17 capitoli e vede la presenza, oltre che di due protagonisti principali, di vari personaggi ed episodi secondari, potrebbero suggerire come più appropriato il termine *povest'*, 'racconto lungo' o 'romanzo breve';² d'altro canto, non si può considerare un errore o un semplice caso il fatto che *L'eterno marito* venga etichettato dall'autore come *rasskaz*. Poiché questa definizione non ha apparentemen-

¹ FEDOR MICHAJLOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Věčnyj muž. Rasskaz*, in «Zarja», I (1870), pp. 1–79 [capp. I – IX]; II (1870), pp. 3–82 [capp. X – XVII]. Unica pubblicazione in volume durante la vita dell'autore: *Věčnyj muž. Rasskaz Fedora Dostoevskogo*, Izd. knigoprodavca A.F. Bazunova, Sankt-Peterburg, Tip. V. Bezobrazova i Komp., 1871, 239 p.

² *Povest'* e *rasskaz* costituiscono due etichette di genere consuete nella letteratura russa nell'ambito tipologico delle forme narrative brevi. Benché corrispondano entrambe a 'racconto', *rasskaz* rimanda in linea di massima a una dimensione quantitativamente inferiore del testo e, secondariamente (ma in modo assolutamente non obbligatorio) a un particolare tipo di esposizione che tende a mimare il vivo discorso orale, il cosiddetto *skaz*. Si noti anche che nella sua corrispondenza Dostoevskij si riferisce al testo dell'*Eterno marito* utilizzando perlopiù il termine *povest'* con chiaro riferimento alle dimensioni "medie" dell'opera. Sull'uso da parte dello scrittore dei termini *rasskaz*, *povest'* e *roman* cfr. MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija Věčnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1928, pp. 115–116 [*La composizione dell'Eterno marito*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, 20 (2023)]; VLADIMIR NIKOLAEVIČ ZACHAROV, *Sistema žanrov Dostoevskogo. Tipologija i poëtika*, Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, 1985, pp. 46–50.

te a che fare con le dimensioni dell'opera, è necessario chiarire se e in quali termini essa sia legata, da un lato, ai nuclei tematici ispiratori del *sjuzet* e, dall'altro, alla tradizione novellistica cui essa si richiama anche alla luce dei procedimenti compositivi ivi adottati.

Com'è noto, sin dagli inizi della sua attività scrittoria Dostoevskij attribuisce all'indicazione di genere, formulata nel titolo o nel sottotitolo dell'opera, un ruolo cruciale, atteggiamento questo che lo contraddistingue rispetto a molti altri scrittori russi dell'epoca. Nell'analisi dell'approccio di Dostoevskij alla questione del genere è indispensabile tenere conto anche della sua dimensione essenzialmente dinamica, che porta i vari generi non solo a evolvere nel tempo, ma a interagire e a influenzarsi l'uno con l'altro.³ Questa prospettiva di indagine appare di particolare importanza se adottata in riferimento all'uso del termine *rušskaz*. L'esperienza di Dostoevskij all'interno del genere "breve" si iscrive infatti in un contesto creativo originale e innovativo che, pur procedendo nel solco della tradizione novellistica sia europeo-occidentale che russa, la apre a nuove sfide sia sotto il profilo formale che sotto quello contenutistico.

* * *

La stesura dell'*Eterno marito* si colloca nell'intervallo che separa il completamento di *Idiot* (*L'idiota*, iniziato nel 1867 e terminato al principio del 1869) e l'inizio del lavoro al nuovo romanzo *Besy* (*I demòni*) che Dostoevskij aveva promesso al «Russkij Vestnik», rivista dove l'opera uscirà tra il 1871 e il 1872. Il racconto viene pubblicato sul primo e sul secondo numero del 1870 di «Zarja», un periodico di orientamento conservatore di recente creazione (gennaio 1869), cui Dostoevskij era stato invitato a collaborare già nel settembre del 1868.⁴

L'idea di un «racconto lungo» (*povest'*) o di un «romanzo», già apparsa nella corrispondenza dello scrittore nel dicembre 1868,⁵ viene presentata nella lettera inviata da Firenze a Nikolaj Nikolaevič Strachov il 26 febbraio (10 marzo) 1869; in essa lo scrittore promette che per il settembre di quell'anno avrebbe inviato alla redazione di «Zarja» «[...] una *povest'*, cioè un romanzo. Sarà lungo come *Povera gente* [...] non penso meno, forse anche un po' più lungo» (XXIX/I, 20), opera per la quale chiede alla redazione un anticipo di mille rubli. Ma «Zarja» non è in grado di anticipare la somma richiesta e il contratto non viene siglato. Nella lettera a Strachov del 18 (30) marzo Dostoevskij fa allora una controproposta, ossia quella di mandare «un racconto molto breve»:

³ V. ZACHAROV, *Sistema žanrov Dostojevskogo*, cit., p. 49.

⁴ FEDOR MICHAJLOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, AN SSSR, Institut ruskoj literatury (Puškinskij dom), a cura di VASILIJ GRIGOR'EVIC BAZANOV et al., Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 1972-1990, t. IX, p. 470. D'ora in avanti i rimandi all'edizione completa in 30 volumi delle opere di Dostoevskij verranno forniti, nel testo e nelle note, con indicazione del tomo in numeri romani e della pagina in cifre arabe. Tutte le traduzioni dal russo nel presente saggio sono nostre.

⁵ INNA ALEKSANDROVNA BITJUGOVA et al. (a cura di), *Letopis' žizni i tvorčestva F.M. Dostojevskogo*, t. II, 1865-1874, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 1999, p. 197.

Avevo pensato di scrivere questo racconto già quattro anni fa, l'anno in cui è morto mio fratello, per rispondere alle parole di Ap[ollon] Grigor'ev che aveva lodato le mie *Memorie dal sottosuolo* e all'epoca mi aveva detto: «Continua a scrivere cose di questo genere». Ma non si tratta delle *Memorie dal sottosuolo*, è qualcosa di completamente diverso per quanto riguarda la forma, anche se la sostanza è la stessa, è la mia sostanza di sempre, [...] (XXIX/I, 32).

Dostoevskij assicura poi di essere in grado di consegnare il lavoro in tempi molto ristretti e chiede alla redazione un anticipo di trecento rubli in due rate, proposta che viene accettata.⁶ Il lungo trasloco da Firenze a Dresda, il caldo estivo e altre questioni impediscono tuttavia allo scrittore di consegnare il racconto, come promesso, il 1 settembre: la stesura inizia, con ogni probabilità, a Dresda tra la fine di agosto e l'inizio del settembre 1869,⁷ mentre il testo definitivo viene spedito in Russia all'inizio del dicembre dello stesso anno.

Come sottolineato dallo stesso autore in alcune lettere relative a questo periodo, durante la scrittura le dimensioni del racconto erano considerevolmente aumentate rispetto a quanto anticipato e promesso alla redazione di «Zarja». Nella lettera a Sof'ja Aleksandrovna Ivanova del 14 (26) dicembre 1869, scusandosi con l'amata nipote per aver risposto con grande ritardo alla sua ultima lettera, Dostoevskij riassume così il poderoso e intenso sforzo creativo appena portato a termine:

[...] Ero occupato, scrivevo la mia maledetta *povest'* per «Zarja». Ho iniziato tardi e ho finito solo una settimana fa. A quanto pare, ho scritto esattamente per tre mesi e ho messo insieme come minimo undici fogli a stampa. È stato come essere ai lavori forzati, come può immaginare! Tanto più che sin dall'inizio ho preso in odio questa *povest'* schifosa. Pensavo di scrivere al massimo tre fogli circa, ma i dettagli mi si sono presentati da soli e alla fine ne sono venuti fuori undici (XXIX/I, 88).

In un'altra lettera al poeta e amico Apollon Nikolaevič Majkov (23 novembre [5 dicembre] 1869) leggiamo: «La *povest'* è pronta, ma ha raggiunto una lunghezza così spaventosa che è una cosa terribile: esattamente 10 fogli a stampa del "Russkij vestnik". (Non perché sia aumentata di volume scrivendo, ma perché il *sjužet* nel corso della scrittura è cambiato e si sono aggiunti nuovi episodi)» (XXIX/I, 77-78).

* * *

Sin dalla sua prima uscita *L'eterno marito* viene giudicato uno dei lavori più perfetti sotto il profilo formale che Dostoevskij avesse mai scritto. In particolare vengono messi in rilievo il rigore, il senso della misura e la simmetria del racconto sotto il profilo compositivo, elementi che hanno consentito di

⁶ L'anticipo verrà utilizzato da Dostoevskij per pagare i debiti; tuttavia quando il racconto sarà pronto lo scrittore non avrà più nemmeno la somma necessaria per spedirlo in Russia e chiederà alla redazione un ulteriore stanziamento (I. BITJUGOVA, *Letopis' žizni i tvorčestva F.M. Dostoevskogo*, cit., p. 472).

⁷ *Ibid.*, p. 217.

paragonarne la struttura a quella di un'opera musicale.⁸ La convinzione che il racconto rappresenti uno dei vertici della creazione artistica dostoevskiana nel tempo si è consolidata, fino ad arrivare alle letture della critica più recente, che nei suoi approcci interpretativi attribuisce perlopiù maggiore peso alla psicologia dei personaggi e al carattere enigmatico delle loro relazioni.⁹ A questo proposito i giudizi risultano più sfaccettati, in particolare per ciò che concerne uno dei due protagonisti che a tutt'oggi sembra concentrare maggiormente su di sé l'attenzione della critica: il funzionario di provincia Pavel Pavlovič Trusockij, ovvero l'"eterno marito". Com'è noto, il racconto ha inizio quando Trusockij, vedovo da tre mesi, arriva a San Pietroburgo e lì, in una delle "notti bianche", incontra Aleksej Ivanovič Vel'čaninov, brillante e raffinato uomo di mondo nonché incallito dongiovanni, che nove anni prima ha avuto una relazione con sua moglie, Natal'ja Vasil'evna (relazione conclusasi peraltro con "disonore" per l'amante che alla fine era stato messo alla porta).

"Eterno marito" ed "eterno amante" rappresentano due concetti correlati, due principi di natura psichica – personificati nelle figure di Trusockij e Vel'čaninov – che si completano e si oppongono l'uno all'altro.¹⁰ Una delle peculiarità del racconto, che è narrato in terza persona, è rappresentata dal fatto che il punto di vista di gran lunga prevalente è affidato al personaggio di Vel'čaninov, che per questa ragione alcuni commentatori definiscono il "protagonista" del racconto.¹¹ Il titolo che Dostoevskij attribuisce all'opera sposta però l'accento sul "secondo" protagonista, Trusockij, o meglio, sul tipo psicologico che esso incarna agli occhi di Vel'čaninov:¹²

Secondo lui ciò che contraddistingueva questi mariti era il fatto di essere, per così dire, degli "eterni mariti" o, per meglio dire, di essere nella vita *soltanto* dei mariti e nient'altro. «Un individuo simile nasce e cresce solo per sposarsi e, una volta sposato, si trasforma all'istante in

⁸ M. PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit., p. 143.

⁹ Per una rassegna dei principali e più recenti contributi all'interpretazione dell'opera cfr. TĚCUO MOTIDZUKI, *Večnyj muž kak teatr katarsisa*, in «Russkaja literatura», I (2002), pp. 135-136.

¹⁰ M. PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit., pp. 158-159.

¹¹ «[...] quasi tutto il contenuto scorre dal suo angolo visuale e [...] è espresso in misura significativa dal suo punto di vista»; M. PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit., p. 117. Pur rimanendo invariato per tutto il racconto, il punto di vista di Vel'čaninov si trasforma però in modo sostanziale per quanto riguarda i giudizi che esprime e la fraseologia che utilizza (IVAN VERČ, *Večnyj muž F.M. Dostoevskogo i nekotorye voprosy o žanre proizvedenija*, in «Dostoevsky Studies», IV [1983], International Dostoevsky Society, University of Toronto, p. 74). Il punto di vista dell'autore, che è rivolto invece al mondo delle idee e al contesto letterario in cui i personaggi sono calati, si esplicita perlopiù in modo indiretto, in particolare nei titoli dei vari capitoli e nell'architettura stessa della novella, nonché nelle ricche notazioni modali a margine dei dialoghi che illustrano e indirettamente commentano lo stato d'animo e la mimica dei personaggi. Sull'argomento cfr., tra gli altri, OL'GA KONSTANTINOVNA VAGANOVA, «*Bednaja Liza*» F.M. Dostoevskogo (neskol'ko zamečanij k simvoličeskomu potencialu povesti Večnyj muž), in GEN'NADIJ JUR'EVIC KARPENKO (a cura di), *Kody russkoj klassiki: "detsvo", "detskoe" kak smysl, cenost' i kod*, Materialy IV meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, Samara, Izd. SNC RAN, 2012, pp. 81-82; LYUDMILA PARTS, *Polyphonic Plot Structure in Dostoevsky's The Eternal Husband*, in «The Slavic and East European Journal», L/IV (2006), pp. 607-609.

¹² «Non è [...] affatto casuale che il titolo si riferisca al secondo protagonista, in quanto ne definisce una caratteristica peculiare *dal punto di vista dell'eroe principale* (si veda la funzione analoga del titolo *La signora col cagnolino* in Čechov)»; M. PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit., p. 119.

un'appendice della moglie, anche nel caso in cui gli sia toccato in sorte di avere una propria, indiscutibile personalità. La caratteristica principale di questi mariti è rappresentata dal ben noto ornamento» (IX, 27).¹³

Giunto a Pietroburgo, Trusockij si presenta tuttavia allo stupefatto don-giovanni radicalmente trasformato: l'«eterno marito» recita ora ruoli che non gli si addicono, si comporta come un dissoluto ubriacone, un buffone rozzo e un padre irresponsabile che tormenta Liza, la figlia di otto anni che il vedovo ha portato con sé nella capitale. Constatata la metamorfosi del rivale, Vel'čaninov conclude che «[...] il signor Trusockij poteva essere tutto ciò che era prima solo quando la moglie era viva, adesso invece non era altro che la parte di un tutto che d'un tratto era stata liberata, ossia *qualcosa di sorprendente e di diverso da qualsiasi altra cosa*» (IX, 27).

Il duello-dialogo, ritmico e pulsante, che si instaura tra i due e si snoda attraverso varie fasi, rappresenta il cardine principale intorno a cui tutto ruota nel racconto.¹⁴ Trusockij, che pur non dà segno evidente di essere a conoscenza della relazione che Vel'čaninov ha avuto con sua moglie, mette in atto una complessa strategia finalizzata a tenere il rivale sulla corda e a tendergli vari tranelli, probabilmente per farlo uscire allo scoperto (il lettore è indotto a leggere in questo modo gli eventi in quanto è lo stesso Vel'čaninov che allude in più punti a questa possibilità, che tuttavia non è mai sufficiente a spiegare il comportamento irrazionale e contraddittorio di Trusockij). Nemmeno l'ulteriore tentativo di definire Trusockij non più solo semplicemente come «eterno marito», ma come incarnazione di una sua varietà del tutto particolare, quella del tipo «rapace»,¹⁵ sembra risolvere il mistero del suo comporta-

¹³ Nei *Materiali preparatori* leggiamo: «[...] ci sono persone per le quali la moglie rappresenta tutto. Ciò che per alcuni è una donna, un essere affascinante, un'amante e, soprattutto, la moglie di qualcun altro, per altri è la moglie, la propria legittima moglie. Esiste il tipo dei mariti, dei mariti legittimi» (IX, 294). Va precisato che «eterno marito» rappresenta una «parolina» di Vel'čaninov ben nota a Trusockij, usata spregiativamente nel tentativo di definirne e circoscriverne l'essenza in contrapposizione alla propria visione delle relazioni tra i due sessi. Tale peculiare utilizzo nel contesto dell'opera ha come conseguenza l'erosione del suo significato originario (per il quale forse Dostoevskij aveva attinto all'usuale formula nelle firme epistolari) e la generazione di un significato nuovo. Ne troviamo singolare conferma nel rimprovero che Anna Grigor'evna Dostoevskaja rivolge al marito in una lettera datata 22 giugno 1874: «P.S. La tua firma non mi piace proprio: «Il Tuo eterno marito Dost». Ma quale «eterno marito»? Tu sei il mio caro marito, il mio marito per sempre, e non il mio eterno marito!» (FEDOR MICHAJLOVIC DOSTOEVSKIJ, ANNA GRIGOR'EVNA DOSTOEVSKAJA, *Perepiska*, Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 1976, p. 112). In seguito lo scrittore risponderà senza rinunciare all'espressione, ma aggiungendovi dei correttivi in grado di ripristinarne la valenza originaria: «il tuo eterno e fedele marito», «il tuo eterno e inseparabile marito» (XXIX/II, 171).

¹⁴ M. PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnog muža*, cit., p. 160.

¹⁵ « – Uh, diavolo! Lei è decisamente un «tipo rapace»! Pensavo fosse un «eterno marito» e nient'altro!» (IX, 47). Nella ripresa della conversazione tra i due (IX, 55) si allude anche alla fonte di questa tipologia, ovvero a un articolo che N. Strachov aveva pubblicato nel 1869 sulle pagine della rivista «Zarja», nel quale, sulla scorta della teoria formulata *in primis* dal critico Apollon Grigor'ev, identificava nel «mite» e nel «rapace» le due principali tipologie di personaggio della letteratura russa in costante confronto tra loro (IX, 479). Come si sa, Dostoevskij nega l'esistenza di due tipi così nettamente distinti e polemizza implicitamente con quegli scrittori realisti, pittori del superficiale, la cui visione non penetra nelle profondità dell'esperienza dell'uomo contemporaneo. Nel racconto la questione del «tipo rapace», che Trusockij tira in ballo volutamente in più punti del dialogo, svolge in realtà una precisa funzione compositiva, fornendo materia utile al prolungamento del duello verbale e, quindi, allo sviluppo dell'azione novellistica. Sull'argomento cfr. M. PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnog muža*, cit., p. 140.

mento, sul quale solo gli ultimi due capitoli sembrano all'apparenza gettare una luce chiarificatrice.

L'inaspettato arrivo di Trusockij nella capitale coglie Vel'čaninov nel cuore di una crisi di mezz'età a seguito della quale egli è sprofondato, suo malgrado, nell'ozio assoluto e nell'isolamento dall'abituale vita di società. Solo apparentemente indaffarato in una causa ereditaria, il dongiovanni è in realtà tormentato dall'improvviso e involontario riemergere di angosciosi ricordi della sua vita passata che gli si presentano, curiosamente, «con un punto di vista sui fatti come preparato in anticipo da qualcuno, completamente nuovo, inatteso e prima del tutto impensabile» (IX, 8) e che fanno riaffiorare dal subconscio una serie di ignobili misfatti di cui Vel'čaninov si era macchiato in gioventù.¹⁶

La scoperta della paternità biologica nei riguardi di Liza¹⁷ d'un tratto illumina questa esistenza oziosa e vana e sembra fornirgli un scopo autentico.¹⁸ Il titolo del capitolo VI, *La nuova fantasia di un uomo ozioso*, definisce e valuta questa fase dell'evoluzione spirituale di Vel'čaninov: in modo quasi speculare a quanto accade all'"eterno marito", anche l'"eterno amante" subisce un radicale cambiamento, inaspettatamente indossa i panni inusitati del padre amoroso e prende in mano il destino dell'orfana per salvarla dalle angherie di Trusockij. Ma le conseguenze funeste di tale svolta, dettata da sentimenti

¹⁶ Secondo Al'fred Bem, che incentra la propria interpretazione dell'opera sul sogno che Vel'čaninov fa a inizio racconto, l'azione scaturirebbe dalla drammatizzazione e, quindi, dalla trasformazione degli oscuri segni onirici nel linguaggio della vita reale (analogamente a quanto avviene nella prosa fantastico-psicologica degli esordi di Dostoevskij, della quale Bem riconosce nell'*Eterno marito* l'impronta genetica); una lettura possibile in quanto apparentemente nulla nella narrazione controbilancia la percezione che Vel'čaninov ha di quello che gli succede. Su questo cfr. AL'FRED LJUDVIGOVIČ BEM, *Razvertyanie sna (Večnyj muž Dostoevskogo)*, in ID., *Dostoevskij. Psichoanalitičeskie etjudy*, Praga, Petropolis, 1938, pp. 54-76.

¹⁷ «Vel'čaninov riconobbe subito quei grandi occhi azzurri, ma più di tutto lo colpirono il sorprendente, insolitamente delicato candore del suo viso e il colore dei capelli; questi tratti erano per lui fin troppo significativi. In compenso, il contorno del viso e la forma delle labbra ricordavano decisamente Natal'ja Vasil'evna» (IX, 33-34). Si noti la reticenza sul colore dei capelli di Liza, quasi a smorzare, da un lato, il parallelo e, quindi, il riconoscimento della paternità e, dall'altro, a rafforzare il punto di vista di chi osserva, cui salta agli occhi che il colore dei capelli è lo stesso dei suoi. Tutto il racconto è caratterizzato da una gradualità virtuosistica nella presentazione di dettagli, indizi e allusioni che preparano lo sviluppo delle varie idee al centro dell'intreccio, tra cui quella della paternità extraconiugale (si veda in particolare il cap. IV, *La moglie, il marito e l'amante*, IX, 29).

¹⁸ A Vel'čaninov capiterà in seguito, quando Liza sarà ormai morta, di pensare «con cupo entusiasmo»: «Quello scopo consisteva appunto in questo [...] che Liza ogni giorno, ogni ora e per tutta la vita avrebbe sentito ininterrottamente su di sé il suo amore. "Nessun uomo ha mai avuto né potrà mai avere uno scopo superiore a questo!"» (IX, 62).

contraddittori,¹⁹ non tardano a manifestarsi: separata dal padre e ospitata presso conoscenti di Vel'čaninov, Liza si ammala e muore.

Molti critici hanno sottolineato l'atipicità, quantomeno sotto il profilo spazio-temporale, del triangolo amoroso raffigurato da Dostoevskij nell'*Eterno marito* che vede coinvolti nell'azione il marito e l'amante, ma non la moglie, deceduta prima dell'inizio del racconto vero e proprio.²⁰ Anche il personaggio di Liza, figura femminile potenzialmente in grado di rinnovare su nuove basi²¹ il rapporto tra Trusockij e Vel'čaninov, diventa vittima sacrificale dell'infame bassezza dell'uno e del cieco narcisismo dell'altro. Di fatto, nemmeno la sua tragica scomparsa mette fine alla contesa che nell'ultima parte del racconto riprende inusitato vigore, alimentandosi del sentimento di attrazione e repulsione, di amore e odio che caratterizza il peculiare rapporto tra i due protagonisti.

* * *

Il caratteristico ruolo teatrale del marito ingannato e umiliato e il dramma della gelosia sono al centro di due racconti giovanili²² che nel 1860 Dostoevskij riunisce in un unico testo dal titolo *La moglie di un altro e il marito sotto al letto* (*Avvenimento fuori dal comune*), *Čužaja žena i muž pod krovat'ju* (*Proisšestvie neobyknovennoe*). Nella narrazione vengono utilizzati motivi, personaggi e alcune convenzioni stilistico-espressive del *vaudeville*, genere teatrale divenuto popolare tra il pubblico russo a partire dagli anni Trenta del XIX secolo. I tipi stereotipati della moglie adultera, del marito "cornuto" e geloso e del giovane amante vengono qui tuttavia delineati "dall'esterno verso l'in-

¹⁹ Quella che viene presentata come una scelta di buon senso – ovviamente, dal punto di vista di Vel'čaninov (qui rafforzato da quello di un personaggio secondario, la padrona di casa che assiste inorridita alle intemperanze di Trusockij di cui la bambina fa le spese) – è un atto animato anche dall'ansia di possesso, dalla gelosia e dall'invidia nei confronti del padre legale, come testimonia una serie di indizi in cui gioca un ruolo anche il punto di vista dell'autore. Sull'argomento cfr. OL'GA KONSTANTINOVNA VAGANOVA, *Večnyj muž F.M. Dostoevskogo: "predvečnyj" konflikt ili "izvečnaja" kollizija?*, in «Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubežnaja filologija», III (2012), p. 85. Su ciò che il testo suggerisce circa la trasformazione dell'atteggiamento di Trusockij nei confronti di Liza dopo la scoperta di non essere il padre della bambina cfr. KIRILL ALEKSANDROVIČ MERINOV, *Večnyj muž v kontekste duchovnyh iskanij F.M. Dostoevskogo*, in ALEKSANDR STEPANOVIČ KONDRAT'EV (a cura di), *L.N. Tolstoj i F.M. Dostoevskij. O sud'bach mira i čelovečestva poverch bar'erov vremeni*, Lipecck, Lipecckij GPU, 2021, p. 83. Sul sentimento dell'invidia quale motore della rivalità tra i due protagonisti e su un possibile parallelo tra *L'eterno marito* e la "piccola tragedia" puškiniana *Mocart i Sal'eri* (*Mozart e Salieri*, 1831) cfr. ANDREJ ANATOL'EVič FAUSTOV, *Dialog s Puškinym v Večnom muže Dostoevskogo*, in TAI'JANA IVANOVA PEČERSKAJA (a cura di), *Tekst i interpretacija*, Novosibirsk, NGPU, 2006, pp. 86-95.

²⁰ Cfr. T. MOTIDZUKI, *Večnyj muž kak teatr katarsisa*, cit., p. 136. Sulle diverse fasi evolutive del tradizionale schema del triangolo amoroso e sulla sua particolare incarnazione nell'*Eterno marito* cfr. I. VERČ, *Večnyj muž F.M. Dostoevskogo i nekotorye voprosy o žanre proizvedenija*, cit., pp. 70-71.

²¹ Su questo si veda l'ipotesi interpretativa di NINA SEGAL-RUDNIK, *Večnyj muž i tradicija menippej*, in «Roczniki Humanistyczne», LXIX/VII (2021), pp. 180-181, secondo cui il marito tradito proporzionatamente all'amante, a sua volta respinto, un'alleanza finalizzata a ristabilire la legge della comunità familiare, alleanza che farebbe leva sulla dignità maschile calpestata e sul rispetto reciproco e, di conseguenza, sulla cura condivisa di Liza. Ma per il vanaglorioso Vel'čaninov un'alleanza tra due uomini respinti è inconcepibile e, di fatto, egli porta via Liza a Trusockij.

²² *La moglie di un altro* (*Scena di strada*), *Čužaja žena* (*Uličnaja scena*) e *Il marito geloso* (*Avvenimento fuori dal comune*), *Revnivij muž* (*Proisšestvie neobyknovennoe*), entrambi pubblicati su «Otečestvennye zapiski» nel 1848.

terno”,²³ spingendo lo sguardo oltre la tradizionale facciata umoristica nella direzione degli abissi psicologici e morali che li caratterizzano.

Ci sono numerosi collegamenti tra *L'eterno marito* e i racconti di Dostoevskij del 1848: si rileva, ad esempio, la somiglianza con alcuni procedimenti che contribuiscono alla caratterizzazione di Trusockij, il quale nella prima parte del racconto viene designato perifrasticamente dalla locuzione «il signore con il crespo sul cappello» (si veda il titolo del II capitolo), stilema in cui si riverbera il gioco di identità caratteristico del *vaudeville*; oppure la peculiare parlata del personaggio, segnata dall'uso costante della particella -s (il cosiddetto *slovoers*, contrazione di *sudar*, “signore”), segno di pretenziosa ossequiosità, che si ritrova puntualmente nei racconti giovanili citati.²⁴ La parte dell'opera che sotto il profilo dell'intreccio ricalca in modo fedele la trama di queste brevi narrazioni sembra essere quella in cui viene inscenato il tentativo di Trusockij di fidanzarsi con una ragazza quindicenne di buona famiglia, Naden'ka Zachlebinin (la quale tuttavia è segretamente fidanzata con un giovane di nome Aleksandr Lobov e, tra l'altro, non è insensibile nemmeno al fascino dell'eterno seduttore Vel'čaninov).²⁵

Ma già nel III capitolo il tema del teatro nel teatro viene introdotto in modo esplicito: in una delle animate conversazioni con il suo antagonista Trusockij rievoca un episodio relativo al periodo del soggiorno di Vel'čaninov in provincia, al centro del quale non vi è però l'“eterno amante”, ma Stepan Michajlovič Bagautov, un altro esponente della «miglior società pietroburchese» (IX, 26), colui che, a quanto pare, lo avrebbe “rimpiazzato” dopo la sua partenza.²⁶ Nel *flash-back* viene richiamata alla memoria la rappresentazione domestica della *Provinciale* (*Provincialka*, 1851) di Ivan Turgenev, commedia nella quale viene inscenato un classico triangolo amoroso. Nella *pièce* turgeneviana il marito, Aleksej Ivanovič Stupend'ev, piccolo funzionario di provincia, è succube dell'impudente e cinica consorte, Dar'ja Ivanovna, la quale per ottenere la promozione e il trasferimento del marito a San Pietroburgo non esita a flirtare con il conte Ljubin:²⁷

²³ SUSANNE FUSSO, *Husbands and Lovers: Vaudeville Conventions in Another Man's Wife, The Jealous Husband and The Eternal Husband*, in ELIZABETH CHERESH ALLEN (a cura di), *Before They Were Titans. Essays on the Early Works of Dostoevsky and Tolstoy*, Boston, USA, Academic Studies Press, 2017, p. 83. Esplicita allusione al contesto artistico del *vaudeville* sarebbe costituita dal titolo del capitolo IV, *La moglie, il marito e l'amante*, che coincide con quello del romanzo di Paul de Kock del 1829, *La Femme, le Mari et l'Amant* (IX, 477).

²⁴ S. FUSSO, *Husbands and Lovers*, cit., p. 75.

²⁵ La scena alla dacia degli Zachlebinin può essere vista, in ragione di questo codice convenzionale teatrale che attraversa tutto il racconto, come un esempio di teatro nel teatro: in essa infatti i protagonisti partecipano insieme ai giovani a diversi giochi, fra cui anche il teatro, in cui replicano i loro potenziali ruoli della vita reale, ossia quello del seduttore e del geloso, solo che ciò avviene in una modalità sottolineatamente comica. Sull'argomento cfr. T. MOTIŽUKI, *Večnyj muž kak teatr katarsisa*, cit., p. 138.

²⁶ La vicenda di Bagautov, che Trusockij a Pietroburgo non riesce a incontrare in quanto gravemente malato (in effetti, egli di lì a poco muore: si veda nel cap. VIII la scenetta dai risvolti tragicomici in cui l'“eterno marito” partecipa in carrozza al funerale del suo rivale, IX, 51) si intreccia a quella di Vel'čaninov: ciò fa parte di un gioco di specchi che, secondo un meccanismo a tratti farsesco che ha molti punti in comune col *vaudeville*, riflette e alimenta il conflitto fondamentale del racconto.

²⁷ Sul rapporto dell'*Eterno marito* con la *Provinciale* e, più in generale, con la drammaturgia di Turgenev cfr. TAT'JANA BORISOVNA TROFIMOVA, *Turgenevskij podtekst v rasskaze F.M. Dostoevskogo* Večnyj muž, in «Spasskij vestnik», XXVI/I (2018), pp. 226-233.

– [...] È proprio allora che nel teatro privato di sua eccellenza, l'ospitalissimo Semën Semënovič, mettemmo in scena *La provinciale*: Stepan Michajlovič nel ruolo del conte, io in quello del marito e la buonanima in quello della provinciale, solo che su insistenza della buonanima la parte del marito mi fu tolta, e quindi il marito non l'ho fatto, a quanto pare, per incapacità...²⁸

– Ma che diavolo c'entra Stupend'ev con lei! Lei è anzitutto Pavel Pavlovič Trusockij, e non Stupend'ev! – proferì Vel'čaninov brutale, senza tanti complimenti, quasi tremando dalla stizza (IX, 23).

La battuta, che racchiude l'ennesimo tranello, l'ennesima sfida che l'"eterno marito" lancia al suo rivale (che, indispettito, vi cade ingenuamente), in modo implicito fornisce anche l'indizio dell'imbarazzo della moglie di Trusockij per una parte che, sul piano della banale quotidianità, sarebbe risultata "troppo realistica". D'altro canto, la risposta piccata di Vel'čaninov nei fatti conferma il carattere convenzionale e, in certo senso, "poco realistico" del ruolo dell'"eterno marito" e va ad alimentare il compito principale che il personaggio è chiamato a risolvere, ossia decifrare il mistero di Trusockij, oggettivarne la cangiante identità. Lo spiccato sottotesto teatrale dell'*Eterno marito* si esplicita infatti non solo, come si è visto, in varie scene e dettagli,²⁹ ma mette in campo questioni ben più ampie e variegate, dall'obiettivo fondamentale di rinnovamento delle convenzioni artistico-stilistiche imperanti all'approccio sinergico a un tipo nuovo di analisi della dimensione psicologico-esistenziale dell'uomo contemporaneo.

Il personaggio di Trusockij, maestro nell'espressione teatralizzata del sé, sembra riassumere questo complesso meccanismo, le cui radici possono essere in parte rinvenute in modelli retorici antichi. Come si è detto, la raffigurazione dell'"eterno marito" avviene dal punto di vista soggettivo di Vel'čaninov, «in particolare a livello psicologico e spazio-temporale»,³⁰ procedimento del tutto logico e coerente con l'essenza "misteriosa" del personaggio. Egli riunisce in sé i tratti del comico e del tragico, del serio e del faceto, in sintonia con uno dei principi strutturali fondamentali secondo cui Dostoevskij costruisce i propri personaggi al fine di mettere in scena situazioni eccezionali di provocazione e di messa alla prova di un'idea filosofica o etico-religiosa, procedimento che, come hanno dimostrato gli studi di Michail Bachtin, geneticamente si rifà alla tradizione menippea. Ciò consente di creare una figura in cui in modo paradossale si intersecano e si uniscono tra loro l'immagine del *malen'kij čelovek*, del 'piccolo uomo', ossia della vittima di un doppio o triplo sopruso (il tradimento della moglie e dell'amicizia di Vel'čaninov, nonché l'assenza del legame di sangue con la propria figlia legittima) e quella di un alto

²⁸ Alcune pagine più avanti leggiamo che «[...] con grande sorpresa di Vel'čaninov, egli [Trusockij] sapeva leggere molto bene ad alta voce» (IX, 28), tecnica, sia detto per inciso, che possedeva alla perfezione lo stesso Dostoevskij. Ragione per cui risulta alquanto strano che la parte gli venga tolta «per incapacità».

²⁹ Il ripetuto scampanellare alla porta di casa di Vel'čaninov, nonché l'ultimo squillo della campanella alla stazione che nell'epilogo annuncia il treno in partenza, ricordano il suono che a teatro scandisce l'inizio di ogni atto. Su questo cfr. T. MOTIDZUKI, *Večnyj muž kak teatr katarsisa*, cit., p. 137.

³⁰ Cfr. I. VERČ, *Večnyj muž F.M. Dostoevskogo i nekotorye voprosy o žanre proizvedenija*, cit., p. 74, che sotto questo profilo accosta la modalità di presentazione di Trusockij a quella di Stavrogin nei *Demòni*.

funzionario di provincia dalla solida carriera, da un lato, e dall'altro quella di un marito ingenuo e di un intelligente e scaltro vendicatore.³¹

Un ritratto, quello di Trusockij, caratterizzato da un approccio raffinato e innovativo, attuato tramite una tecnica a mosaico, grazie a colpi di pennello dati in modo graduale, uno a uno, nei momenti di crisi che coincidono con i duelli verbali tra i due antagonisti.³² Ciò crea un quadro dinamico del personaggio che rifugge ogni caratterizzazione definita una volta per tutte e che alimenta l'incertezza e il paradosso psicologico che lo contraddistinguono: un'immagine destinata a generare azioni altrettanto contraddittorie. Si tratta di un procedimento che contrasta nettamente col ritratto fisico e psicologico, articolato ed esaustivo, di Vel'čaninov dato all'inizio del racconto, che risulta più convenzionale, fissato con ampi tratti obiettivi.³³ Due ritratti antitetici nella forma e nella sostanza che, dipanati in modo organico attraverso le varie fasi dello scontro, approdano al finale a lungo atteso e altrettanto contrastante ed enigmatico.

* * *

Il XVII capitolo, intitolato *L'eterno marito*, svolge una funzione compositiva sotto vari aspetti equivalente a quella di un epilogo. Un considerevole stacco cronologico (2 anni) separa gli avvenimenti ivi rappresentati dalla vicenda principale che in tutto aveva occupato «cinque settimane» (IX, 100). Anche il titolo del capitolo sembra preannunciare lo scioglimento definitivo del mistero legato al personaggio di Trusockij, che tuttavia nel penultimo capitolo, intitolato *Analisi*, una soluzione, se pur soggettiva, scaturita dalla visione complessiva dei fatti di Vel'čaninov, l'aveva trovata. Ricordiamo come nell'episodio culminante della novella (cap. XV) Trusockij avesse trascorso la notte nell'appartamento di Vel'čaninov, prima curandolo da un attacco di fegato e successivamente, dopo che il padrone di casa si era addormentato, tentando di ucciderlo con un rasoio. Scongiurato l'attacco omicida, Vel'čaninov è convinto di avere finalmente «pareggiato i conti» col suo antagonista: quasi indossando i panni del giudice istruttore, egli si chiede da dove fosse

³¹ N. SEGAL-RUDNIK, *Večnyj muž i tradicija menippej*, cit., p. 172. Si veda in questo saggio l'interessante analisi di alcuni elementi altamente simbolici (in alcuni casi riferiti alla morale cristiana, come ad esempio il bacio, p. 175) e la loro metamorfosi alla luce della loro collocazione nello «spazio menippeo» del racconto.

³² Anche l'uso intensivo dell'elemento gestuale e uditivo (si veda il ricco apparato di didascalie con cui l'autore descrive la modalità degli approcci e le reazioni emotive dei personaggi) gioca un ruolo determinante. Cfr. ROSANNA CASARI, *La technique du portrait chez Dostoevskij dans le roman Večnyj muž*, in *Actualité de Dostoevskij*, a cura dell'Istituto di Slavistica, Istituto universitario di Bergamo, Genova, La Quercia, 1982, pp. 260-262.

³³ Per Casari il ritratto a tutto tondo di Vel'čaninov costituisce un procedimento narrativo non abituale nel metodo artistico di Dostoevskij; tuttavia, seconda la studiosa, per comprenderne appieno la funzione esso non va separato da quello del suo antagonista. Cfr. R. CASARI, *La technique du portrait chez Dostoevskij dans le roman Večnyj muž*, cit., pp. 258-259.

scaturita quella furia omicida³⁴ e se vi fosse stata premeditazione in quell'atto estremo, colpa quest'ultima dalla quale Trusockij viene fin troppo rapidamente scagionato.³⁵

Per Vel'čaninov l'antagonista rimane, da un lato, "eterno marito" (ovvero "Stupen'dev", secondo il modello della tradizione letteraria preso a riferimento nel testo), sufficientemente sciocco e codardo³⁶ da non aver mai sospettato in vent'anni di matrimonio la condotta fedifraga della moglie. Ma il mistero che avvolge la sua personalità e il comportamento manifestato nelle cinque settimane trascorse a Pietroburgo non è ancora sciolto. Nell'ennesimo tentativo di fare chiarezza Vel'čaninov crea una categoria umana *ad hoc*, quella degli «Schiller nelle vesti di Quasimodo» (IX, 102).³⁷ Trusockij non è né un buffone, né un mascalzone, e nemmeno un tipo "rapace": «Il mostro più mostruoso è quello animato da nobili sentimenti: lo so *per esperienza personale* [corsivo nostro – A.M.], Pavel Pavlovič!» (IX, 103) pensa il dongiovanni, un'immagine nella quale è racchiusa l'essenza stessa del "sottosuolo". Ripercorrendo le diverse tappe della loro conoscenza fino agli avvenimenti più recenti Vel'čaninov conclude che Trusockij lo amava anche quando aveva tentato di ucciderlo: «"Sì, mi amava *per astio* [corsivo di Dostoevskij – A.M.], è questo l'amore più forte..."» (IX, 102). Lo sa bene Vel'čaninov, che quello stesso astio (*zloba*) misto a un'inspiegabile, irrazionale attrazione ha sperimentato costantemente su di sé nel corso di tutta la vicenda rappresentata.

Nell'*incipit* dell'ultimo capitolo per la prima volta fa capolino l'istanza del narratore, quasi a colmare la lacuna temporale tra l'«avventura» principale e

³⁴ « "Questa gente," pensava tra sé, "proprio questa gente che un minuto prima ancora non sa se ti scannerà oppure no, non appena prende il coltello nelle proprie mani tremanti e percepisce sulle dita il primo schizzo di sangue caldo, allora non solo ti scanna, ma ti taglia addirittura la testa 'da cima a fondo' come dicono i forzati. È proprio così"» (IX, 100-101). Parole in cui è percepibile l'eco di alcune celebri pagine di *Zapiski iz Mertogo doma, Memorie dalla casa morta* (1860-1861). Sull'argomento cfr. anche MICHAÏL JUR'EVIC LUČNIKOV, *Kompozicija charaktera: obraz Trusockogo v povesti F.M. Dostoevskogo Večnyj muž*, in «Vestnik LGU. Serija: Istorija. Jazyk. Literatura», XIV/III (1978), p. 66.

³⁵ « "Pavel Pavlovič voleva uccidere, ma non sapeva di voler uccidere. Non ha senso, ma è così, [...]"» (IX, 102). Sempre nel penultimo capitolo Trusockij esce di scena in modo subitaneo e sorprendente: non si suicida, come teme Vel'čaninov, ma lascia San Pietroburgo facendo consegnare al rivale una lettera indirizzata da Natalia Vasil'evna ma mai spedita, nella quale la donna gli confessava di amare un altro, ma di essere incinta di lui, e gli prometteva che un giorno avrebbe fatto in modo di fargli avere il bambino (IX, 106). Si noti come l'espedito del ritrovamento della lettera e del suo palesamento quale meccanismo convenzionale in grado di sciogliere il mistero che fino a quel momento ha contrassegnato il comportamento di Trusockij non svolga più alcuna funzione nel chiarire gli eventi che hanno segnato le cinque settimane trascorse dall'"eterno marito" a San Pietroburgo.

³⁶ Trusockij e Vel'čaninov possono essere definiti, entro certi limiti, dei cognomi parlanti: per il primo l'etimologia più probabile è legata a *trus*, 'codardo' (un'ipotesi diversa è avanzata da N. SEGAL-RUDNIK, *Večnyj muž i tradicija menippej*, cit., p. 172), mentre *vel'čanin* è nome etnico, indica 'abitante di Vel'sk' (tra l'altro, luogo di esilio nel Nord Russia, nella regione di Archangel'sk), ma per falsa etimologia può essere accostato a *veličavnyj*, 'maestoso'.

³⁷ L'introduzione di due nuove unità semantiche, "Schiller" e "Quasimodo", nomi che costituiscono «veri e propri mondi ideologici e artistici» (I. VERČ, *Večnyj muž F.M. Dostoevskogo i nekotorye voprosy o žanre proizvedenija*, cit., p. 71), rappresenterebbe il tentativo di superare la tradizionale tipizzazione (si ricordi il dibattito sui due tipi del "mite" e del "rapace") e di definire Trusockij come un uomo che cerca di non arretrare rispetto al proprio alto ideale etico (impersonato dalla figura di Schiller), ma al contempo è consapevole della propria mostruosità, che gli impedisce di raggiungere questo ideale (come accade al personaggio di Quasimodo in *Notre-Dame de Paris*).

l'episodio oggetto del capitolo.³⁸ L'uscita temporanea dallo spazio percettivo univoco che fino a questo momento ha contrassegnato in modo pervasivo la struttura del racconto risulta inattesa e apre una breccia nella sua coerenza compositiva: se, da un lato, è possibile (il contenuto della scena immediatamente seguente lo confermerebbe) che il procedimento faccia ancora una volta eco alla tradizione comica dell'*happy ending*, trasformandone però radicalmente la funzione, dall'altro esso ristabilisce un legame diretto col lettore chiamandolo implicitamente a tirare le somme di tutta la vicenda.³⁹ Dopo il paragrafo introduttivo la struttura della narrazione sembra però riprendere l'assetto precedente e, ancora una volta secondo il punto di vista di Vel'čaninov, viene messo in scena l'ultimo, decisivo confronto tra "eterno amante" ed "eterno marito".

Nell'episodio finale si esplicita inoltre una sorta di struttura ad anello, come dimostrano il titolo, che è lo stesso dell'intera opera, e il fatto che entrambi i personaggi si ripresentano nei loro ruoli, per così dire, "preistorici", precedenti alla vicenda narrata. Vinta la causa per l'eredità e risanate le proprie finanze, Vel'čaninov si sta recando in treno a Odessa con la speranza di incontrare «una donna straordinariamente interessante che da tempo desiderava conoscere», ma è indeciso se operare una deviazione sul suo itinerario per andare a trovare «un'altra conoscente» (IX, 106-107). Durante una sosta Vel'čaninov è prima spettatore e poi attore attivo di una scenetta, allestita secondo il canone del *vaudeville*, che ha luogo nel buffet di una stazione di provincia, dove una giovane e graziosa «provinciale» (qui identificata dalla forma alterata *provincialočka*), benestante ma vestita senza gusto, è in compagnia di un giovane ulano che ha bevuto troppo. Sbeffeggiata dalla folla per la situazione equivoca di cui è protagonista, la signora cerca inutilmente di evitare una rissa tra l'ufficiale e un mercante altrettanto ubriaco. Intervenuto in difesa della provinciale, alla cui conquista sembra interessato, Vel'čaninov scopre ben presto che si tratta della giovane moglie di Trusockij, in viaggio con lei e l'ulano verso la loro casa di campagna.

La rappresentazione canonica del triangolo amoroso, dove il marito appare totalmente in balia della giovane moglie e l'amante ubriaco lo canzona apertamente dicendo che «va a cercare gli amanti... sotto il letto... dove non serve... dove non serve...» (IX, 110), "spettacularizza" in una tonalità marcatamente melodrammatica una scena che si configura come la naturale conclusione, secondo il canone della commedia, del lungo duello tra i due rivali. Alla notizia che la giovane moglie, affascinata dal dongiovanni pietroburghe che l'ha tratta d'impaccio al buffet, ha invitato Vel'čaninov ad andare a trovarli in campagna, Trusockij, che ben conosce le capacità seduttive dell'amico, è preso dal terrore: la scena in una certa misura replica in modo speculare i contenuti di quella (cap. XII, *In casa Zachlebinin*) in cui l'"eterno marito"

³⁸ «Sono passati quasi due anni esatti dall'avventura da noi narrata», «In una splendida giornata estiva incontriamo il signor Vel'čaninov [...]», «Senza scendere in particolari, ci limiteremo a osservare che [...]», «[...] ora aveva un aspetto del tutto diverso in confronto a quel "criceto" che abbiamo descritto due anni fa [...]» (IX, 106-107).

³⁹ Come nella tradizione puškiniana, l'epilogo non svolge una mera funzione informativa, bensì fornisce una possibile chiave interpretativa del mistero che avvolge il protagonista. Cfr. a tal proposito MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV (a cura di), *Problemy poëtiki*, Moskva-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204 [*La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, XII (2019), pp. 493-512].

aveva portato in visita l'amico dongiovanni dalla sua "fidanzata", a suo dire, «per metterla alla prova» (IX, 86-87).⁴⁰

Ma Vel'čaninov non solo non intende insidiare la rinnovata felicità coniugale dell'"eterno marito" («È un buon marito!» [IX, 109] dice alla giovane moglie che davanti a lui rimprovera Pavel Pavlovič per essersi assentato nel momento del bisogno), bensì, come già annunciato in precedenza, vuole fare la pace con lui sulla base di quei «nobili sentimenti» il cui risvolto tuttavia, come si è visto, è contraddistinto, secondo le parole dello stesso Vel'čaninov, dalla «mostruosità». Il suo ridere divertito e presuntuoso (lui stesso non ne capisce la ragione) di fronte alla situazione venutasi a creare nell'incontro fortuito alla stazione probabilmente è relativo al fatto che finalmente il protagonista intravede la possibilità di celebrare il proprio trionfo. Esso consiste nella sua magnanimità (non andrà a trovarlo in campagna dove la nuova moglie lo invita – qui, tra l'altro, si replica la situazione creatasi dagli Zachlebinin) e nel perdono dell'avversario che ha cercato di ucciderlo, evento emblemizzato dalla cicatrice sulla sua mano.

Il rifiuto da parte di Trusockij di stringere quella mano, la sinistra, che Vel'čaninov in un gesto innaturale, "rovesciato", gli porge, e l'ultima replica, l'"ultima parola" con cui l'"eterno marito" chiude definitivamente il duello («"E Liza?"» farfugliò in un rapido bisbiglio, e all'improvviso le sue labbra, le guance e il mento presero a sussultare, e le lacrime gli sgorgarono dagli occhi» [IX, 112]) riprendono e portano a compimento, secondo una raffinata tecnica di contrappunto, quanto già abbozzato nel cap. XIII, dove rispetto al lutto, alla «tomba» di Liza, Trusockij aveva rivendicato come dalla sua parte ce ne fosse «di più» che da quella di Vel'čaninov (IX, 88). L'enigmatica morte di Liza, di cui entrambi i contendenti sono, se pur in modo diverso, responsabili, suggella tragicamente il racconto e acquista un significato profondo in relazione alla sua irreparabilità: essa allude infatti al male assoluto, alla profanazione dell'immagine divina dell'uomo, che nelle opere di Dostoevskij si incarna nel tormento dato ai bambini.

* * *

Nell'*Eterno marito*, nella cornice del racconto, o novella, caratterizzata da regole compositive stringenti, Dostoevskij sviluppa un tema a lui particolarmente caro, il sottosuolo, l'umana contraddittorietà, consapevole di sé, ma incapace di rompere il circolo vizioso che ne imprigiona l'esistenza. Un tema che si esplicita, come spesso avviene nelle opere dello scrittore, nell'ambito delle relazioni coniugali (ed extraconiugali), palcoscenico ideale per la messa in scena della vanagloria e dell'irresponsabilità che affliggono gli strati più alti della società russa coeva.⁴¹ In questo contesto tematico e formale Dostoevskij inserisce in modo magistrale spunti sia esterni, di carattere biografico o addi-

⁴⁰ Per Vel'čaninov (deduzione che si esplicita nel cap. XVI, *Analisi*) si era trattato invece dell'ennesima sfida lanciategli dall'antagonista, sfida peraltro ignominiosamente persa da Trusockij, non tanto a causa delle capacità seduttive del rivale, quanto per il fatto che Naden'ka era già segretamente fidanzata con il giovane Lobov.

⁴¹ Ciò ha pesanti conseguenze su una questione, quella dei figli illegittimi, che tocca le corde più profonde della sensibilità umana e sociale dello scrittore.

rittura personale,⁴² che interni, relativi alla lunga genealogia letteraria che contraddistingue queste tematiche, sottoponendo schemi e stilemi tradizionali a radicale trasformazione.

Il meccanismo novellistico della tensione narrativa è magistralmente alimentato lungo più di 100 pagine, nelle quali ogni episodio e ogni dettaglio appaiono organici allo sviluppo del *sjuzet*. L'ambiguità,⁴³ uno dei cardini della poetica dostoevskiana, e la reticenza si rivelano funzionali alla forma "breve" e contribuiscono a disegnare i contorni del progetto dostoevskiano relativo al "mistero" indecifrabile della natura umana. L'espansione della materia novellistica, che sembra aver luogo quasi malgrado la volontà stessa dello scrittore («i dettagli mi si sono presentati da soli», affermava lo scrittore nella lettera a S. Ivanova),⁴⁴ si attua attraverso vari procedimenti, il principale dei quali è rappresentato dalla drammatizzazione scenica.

Un aspetto del tutto originale riguarda la costruzione dei due protagonisti, l'"eterno marito" e l'"eterno amante", due personalità esemplari del sottosuolo, due "idee" costruite in stretta correlazione l'una con l'altra. Se in *Zapiski iz podpol'ja* (*Memorie dal sottosuolo*, 1864) il caos della coscienza umana veniva messo in scena attraverso un'unica voce, nell'*Eterno marito* il dialogo si scompone in due figure diventando all'apparenza più credibile, più verosimile. Ma il suo contenuto psicologico viene presentato in modo complesso, cangiante, anche grazie ai procedimenti stilistico-compositivi caratteristici della novella che ne incrementano il coefficiente misterioso e simbolico. D'altro canto, il diverso prisma attraverso cui si rifrangono i due eroi determina anche l'impossibilità di una caratterizzazione compiuta di Trusockij e, di conseguenza, evidenzia i limiti di ogni interpretazione psicologica del personaggio, la cui paradossale, imprevedibile condizione umana risulta, forse proprio per questo, particolarmente avvincente.

⁴² Tra le varie osservazioni formulate dalla critica riguardo al sottotesto biografico dell'opera (F. DOSTOEVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, cit., t. IX, pp. 472-476) particolarmente suggestiva risulta l'ipotesi di una rielaborazione criptografica del dramma familiare che per molti anni segnò le relazioni tra due illustri conoscenti di Dostoevskij, Aleksandr Herzen e l'amico Nikolaj Ogarev, quest'ultimo ritenuto un possibile prototipo del personaggio di Trusockij. Sull'argomento cfr. SERGEJ AKIMOVIC KIBAL'NIK, *Kriptografičeskaja poëtika rasskaza F.M. Dostoevskogo Večnyj muž (černovye nabroski i biografičeskij podtekst)*, in «Russkaja literatura», IV (2021), pp. 108-122.

⁴³ Sull'argomento cfr. NATAL'JA TUJMEBAEVNA AŠIMBAEVA, *Poëtika dvusmyslennosti i nedoskazanosti u Dostoevskogo (Javnoe i prikrovennoe rodstvo geroev)*, in ANNA GLEBOVNA GRODECKAJA (a cura di), *Sub specie tolerantiae. Pamjati V.A. Tunimanova*, Sankt-Peterburg, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 2008, pp. 136-147.

⁴⁴ Sull'importanza e sul significato dei "dettagli" nell'opera di Dostoevskij come strumento di verosimiglianza, ossia di rappresentazione della complessità del reale, cfr. alcune interessanti notazioni di I. VEČ, *Večnyj muž F.M. Dostoevskogo i nekotorye voprosy o žanre proizvedenija*, cit., p. 75.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AŠIMBAEVA NATAL'JA TUJMEBAEVNA, *Poëtika dvusmyslennosti i nedoskazannosti u Dostoevskogo (Javnoe i prikrovennoe rodstvo geroev)*, in ANNA GLEBOVNA GRODEČKAJA (a cura di), *Sub specie tolerantiae. Pamjati V.A. Tunimanova*, Sankt-Peterburg, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 2008, pp. 136-147.
- BEM AL'FRED LJUDVIGOVIČ, *Razvertyvanie sna (Večnyj muž Dostoevskogo)*, in ID., *Dostoevskij. Psichoanalitičeskie étjudy*, Praga, Petropolis, 1938, pp. 54-76.
- BITJUGOVA INNA ALEKSANDROVNA et al. (a cura di), *Letopis' žizni i tvorčestva F.M. Dostoevskogo*, t. II, 1865-1874, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 1999.
- CASARI ROSANNA, *La technique du portrait chez Dostoevskij dans le roman Večnyj muž*, in *Actualité de Dostoevskij*, a cura dell'Istituto di Slavistica, Istituto universitario di Bergamo, Genova, La Quercia, 1982, pp. 255-263.
- DOSTOEVSKIJ FEDOR MICHAJLOVIČ, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, AN SSSR, Institut ruskoj literatury (Puškinskij dom), a cura di VASILIJ GRIGOR'EVič BAZANOV et al., Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 1972-1990.
- *Večnyj muž. Rasskaz*, in «Zarja», I (1870), pp. 1-79; II (1870), pp. 3-82.
- *Večnyj muž. Rasskaz Fedora Dostoevskogo*, Izd. knigoprodavca A.F. Bazunova, Sankt-Peterburg, Tip. V. Bezobrazova i Komp., 1871, 239 p.
- DOSTOEVSKIJ FEDOR MICHAJLOVIC, DOSTOEVSKAJA ANNA GRIGOR'EVNA, *Perepiska*, Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 1976.
- FAUSTOV ANDREJ ANATOL'EVič, *Dialog s Puškinym v Večnom muže Dostoevskogo*, in TAT'JANA IVANOVNA PEČERSKAJA (a cura di), *Tekst i interpretacija*, Novosibirsk, NGPU, 2006, pp. 86-95.
- FUSSO SUSANNE, *Husbands and Lovers: Vaudeville Conventions in Another Man's Wife, The Jealous Husband and The Eternal Husband*, in ELIZABETH CHERESH ALLEN (a cura di), *Before They Were Titans. Essays on the Early Works of Dostoevsky and Tolstoy*, Boston, USA, Academic Studies Press, 2017, pp. 61-91.
- KIBAL'NIK SERGEJ AKIMOVIČ, *Kriptografičeskaja poëtika rasskaza F.M. Dostoevskogo Večnyj muž (černovye nabroski i biografičeskij podtekst)*, in «Russkaja literatura», IV (2021), pp. 108-122.
- LUČNIKOV MICHAİL JUR'EVič, *Kompozicija charaktera: obraz Trusockogo v povesti F.M. Dostoevskogo Večnyj muž*, in «Vestnik LGU. Serija: Istorija. Jazyk. Literatura», XIV/III (1978), pp. 61-69.
- MERINOV KIRILL ALEKSANDROVIČ, *Večnyj muž v kontekste duhovnyh iskanij F.M. Dostoevskogo*, in ALEKSANDR STEPANOVIČ KONDRAT'EV (a cura di), *L.N. Tolstoj i F.M. Dostoevskij. O sud'bach mira i čelovečestva poverch bar'erov vremeni*, Lipeck, Lipeckij GPU, 2021, pp. 80-85.
- MOČUL'SKIJ KONSTANTIN VASIL'EVič, *Dostoevskij*, Paris, YMCA Press, 1947.
- MOTIDZUKI TĒCUO, *Večnyj muž kak teatr katarsisa*, in «Russkaja literatura», I (2002), pp. 135-140.
- PETROVSKIJ MICHAİL ALEKSANDROVIČ, *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1928, pp. 115-161.

- *La composizione dell’Eterno marito*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, 20 (2023).
- *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, XII (2019), pp. 493-512.
- *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV (a cura di), *Problemy poëtiki*, Moskva-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204.
- PARTS LYUDMILA, *Polyphonic Plot Structure in Dostoevsky’s The Eternal Husband*, in «The Slavic and East European Journal», L/IV (2006), pp. 607-620.
- SEGAL-RUDNIK NINA, *Večnyj muž i tradicija menippej*, in «Roczniki Humanistyczne», LXIX/VII (2021), pp. 171-186.
- TROFIKOVA TAT’JANA BORISOVNA, *Turgenevskij podtekst v rasskaze F.M. Dostoevskogo Večnyj muž*, in «Spasskij vestnik», XXVI/I (2018), pp. 226-233.
- VAGANOVA OL’GA KONSTANTINOVNA, “*Bednaja Liza*” *F.M. Dostoevskogo (neskol’ko zamečanij k simvoličeskomu potencialu povesti Večnyj muž)*, in GENNADIJ JUR’EVIČ KARPENKO (a cura di), *Kody russkoj klassiki: “detstvo”, “detskoe” kak smysl, cennost’ i kod*, Materialy IV meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, Samara, Izd. SNC RAN, 2012, pp. 79-84.
- *Večnyj muž F.M. Dostoevskogo: “predvečnyj” konflikt ili “izvečnaja” kollizija?*, in «Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubežnaja filologija», III (2012), pp. 84-89.
- VERČ IVAN, *Večnyj muž F.M. Dostoevskogo i nekotorye voprosy o žanre proizvedenija*, in «Dostoevsky Studies», IV (1983), International Dostoevsky Society, University of Toronto, pp. 69-79.
- ZACHAROV VLADIMIR NIKOLAEVIČ, *Sistema žanrov Dostoevskogo. Tipologija i poëtika*, Leningrad, Izdatel’stvo Leningradskogo universiteta, 1985.



PAROLE CHIAVE

F.M. Dostoevskij; sottosuolo; racconto/novella; triangolo amoroso; comedia/vaudeville.



NOTIZIE DELL’AUTORE

Adalgisa Mingati è Professoressa associata di Lingua, cultura e letteratura russa presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Trento. È autrice di tre monografie – due incentrate sull’opera narrativa e teatrale di Jurij Oleša e una sulla prosa di Vladimir Odoevskij – nonché di numerosi saggi pubblicati in miscellanee e riviste scientifiche di livello nazionale e internazionale. Attualmente i suoi interessi di ricerca sono principalmente rivolti allo studio, sotto il profilo sia teorico che storico-letterario, delle forme narrative brevi (racconto, *povest’*, novella, cicli narrativi ecc.).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ADALGISA MINGATI, L'eterno marito *di F.M. Dostoevskij: un racconto del sottosuolo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



LA COMPOSIZIONE DELL'ETERNO MARITO

MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ

Traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di

ADALGISA MINGATTI

L'eterno marito è chiamato dall'autore *rasskaz*, 'racconto'.² Non abbiamo materiale sufficiente per definire con esattezza quale contenuto terminologico Dostoevskij attribuisse a questo sottotitolo, né se in generale ve ne attribuisse uno. Di certo non si riferiva alle dimensioni dell'opera. Composizioni più brevi (come *La padrona*, *Un cuore debole*, *Memorie dal sottosuolo* e *Il cocodrillo*) le chiamava *povest'*³ o addirittura romanzo (*Povera gente*, *Romanzo in nove lettere*, *Le notti bianche*); *Il giocatore*, che per dimensioni è pressoché pari all'*Eterno marito*, è definito anch'esso romanzo. A quest'ultimo sottotitolo Dostoevskij probabilmente associava il contenuto "romanzesco" (amoroso) dell'opera: esso emerge infatti molto chiaramente in *Povera gente*, nel *Romanzo in nove lettere*, nel *Giocatore* e ancor più nelle *Notti bianche*, dove questo aspetto del sottotitolo è sottolineato anche dall'epiteto «romanzo sentimentale». D'altro canto, perché allora la *povest'* *La padrona* non è un romanzo? Quindi, se "romanzo" veniva utilizzato da Dostoevskij in quanto termine più o meno definito, al momento non possiamo dire la stessa cosa dei sottotitoli *povest'* e *rasskaz*. Al contempo, riteniamo che non rappresenti un semplice caso il fatto che all'*Eterno marito* venga dato questo sottotitolo. Nel nostro uso linguistico l'espressione *rasskaz* si lega di solito a qualcosa di più preciso rispetto a *povest'*. Dal punto di vista etimologico entrambe le parole si assomigliano per significato, sia l'una che l'altra sono, secondo questa interpretazione, qualcosa che viene comunicato, "raccontato"⁴ oralmente. Ma nel nostro uso linguistico questa occorrenza del termine non è affatto obbligatoria. Elementi del vivo *skaz'*⁵ possono permeare in modo diffuso il racconto, come vediamo piuttosto spesso, ad esempio, in Leskov, possono insinuarsi qua e là, possono infine essere anche del tutto assenti. In una parola, essi sono ininfluenti per il genere del racconto (o della *povest'*), se vogliamo

¹ La traduzione del presente saggio, la prima, a quanto ci consta, in lingua italiana, è stata condotta sull'edizione originale: MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1928, pp. 115-161. Salvo diversa indicazione, le note al testo sono della curatrice della traduzione.

² Nelle lettere relative al periodo della sua stesura lo chiama anche *povest'*. *Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knižki F.M. Dostoevskogo*, Sankt-Peterburg 1883. Da Dresda ad A.N. Majkov [N.d.A.].

³ Nella tradizione letteraria russa il termine *povest'* come indicatore di genere assume perlopiù il significato di 'racconto lungo' (accezione nella quale viene utilizzato da Petrovskij) o, più raramente, di 'romanzo breve'. Nella presente traduzione le sue occorrenze vengono date nella forma originale russa.

⁴ Petrovskij qui esplicita la forma del participio presente passivo (*rasskazyvaemoe*, *povestvuemoe*, 'che viene raccontato') di entrambi i verbi 'raccontare' (*rasskazyvat'*, *povestvovai'*) presenti nella lingua russa, suggerendone la sostanziale identità etimologica.

⁵ Introdotto nella terminologia critico-letteraria da Boris Ejchenbaum (*Illuzija skaza*, *L'illusione dello skaz*, 1918), *skaz* (radice legata al 'dire', al 'raccontare a voce') denota un tipo di esposizione letteraria che, utilizzando peculiari procedimenti morfologico-lessicali e sintattico-ritmici (perlopiù riferiti a registri linguistico-espressivi specifici), tende a mimare il vivo discorso orale.

parlare sin d'ora di questo genere. Il carattere in qualche modo definito del termine *rasskaz* si lega a qualcos'altro: per *rasskaz* intendiamo qualcosa di limitato per dimensioni, sebbene i confini della sua estensione siano altrettanto difficili o addirittura impossibili da determinare come, si potrebbe dire, il confine a partire dal quale un insieme di individui umani si avvicina al concetto di "folla".

In ogni caso il termine *rasskaz*, 'racconto', è da noi utilizzato come equivalente del francese contemporaneo *conte* e *nouvelle*; e così come un francese non potrebbe concepire un *conte* contemporaneo delle dimensioni del *conte del Graal* medievale oppure una *nouvelle* delle dimensioni dell'inglese *novel*, ossia di un romanzo, allo stesso modo non chiameremo racconto nessuno dei grandi romanzi di Dostoevskij, mentre il "romanzo" *Il giocatore* lo definiremmo tale senza alcuna forzatura. Nella poetica inglese questa caratteristica esteriore del genere del racconto è stata senza dubbio fatta propria dal termine *short story*, che tuttavia presenta il difetto di sottolineare troppo la caratteristica *esteriormente quantitativa* relativa al concetto. Proprio così: perché non si tratta, ovviamente, del fatto che la lettura del racconto (*short story*) occupi un intervallo di tempo tra la mezz'ora e le due ore o, addirittura, trasformando questa definizione, che una tale opera possa essere letta "in un'unica seduta", come aveva stabilito Edgar Poe. La *delimitazione* del "racconto", della "novella", della *short story* non sta nel numero delle pagine, ma nell'*economia interna* del contenuto,⁶ che è forse ancor più difficile fissare in precetti generici, e tuttavia in tantissimi casi noi riconosciamo distintamente che la differenziazione *internamente* quantitativa dei termini "racconto" e "romanzo" non è qualcosa di completamente arbitrario o addirittura convenzionale. Allo stato attuale della teoria della composizione epica il metodo più produttivo per chiarire la questione riguardo questa o quell'opera sarà innanzitutto la sua disamina individuale, perché l'economia interna del suo contenuto si lega innanzitutto in modo organico alle peculiarità individuali della materia stessa che è oggetto d'indagine.

L'eterno marito in quanto racconto esemplare ci fornisce un materiale straordinariamente interessante per quest'analisi.

* * *

Il protagonista del racconto è Vel'čaninov. La narrazione parte da lui; egli non esce mai di scena; quasi tutto il contenuto scorre dal suo angolo visuale e, come se non bastasse, è espresso in misura significativa dal suo punto di vista; infine, il racconto si conclude con delle parole su Vel'čaninov.

Dunque, il titolo generale *L'eterno marito* non rappresenta la denominazione del protagonista, non svolge quell'usuale – in generale, e in particolare per Dostoevskij – *funzione di titolo nominale* (cfr. *Il giocatore*, *Netočka Nezvanova*, *Un piccolo eroe*, *L'idiota*, *Povera gente*, *I fratelli Karamazov* ecc.), esso non è riferito al protagonista. Ma se non è riferito al protagonista e nel contempo è rappresentato da un nome, allora indica una persona che nella gerar-

⁶ «Io chiamo [...] contenuto [*soderžanie*] dell'opera d'arte il risultato dell'interazione di due principi: uno materiale, oggettivo e passivo, ovvero la materia, e uno spirituale, soggettivo e attivo (il principio formante, raffigurante), ossia la forma, [...] la materia organizzata dalla forma». MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 493-494.

chia generale dei personaggi occupa un posto altrettanto significativo. L'“eterno marito” designa infatti Pavel Pavlovič Trusockij, il secondo personaggio per importanza nella costruzione complessiva del racconto. Lo chiameremo *secondo protagonista*, non solo in senso convenzionale, per comodità di trattazione, ma per motivazioni reali che indicherò subito.

La costruzione di quasi ogni *povest'* prevede che al protagonista si contrapponga un'altra figura, anch'essa gerarchicamente in rilievo rispetto agli altri personaggi. Queste figure possono essere anche più d'una. La forma più semplice di *incipit del racconto* è costruita in ogni caso sul contatto o sull'interazione tra due individui, se non si voglia tener conto dei casi relativamente rari in cui la *povest'* si fonda sul destino o sulle vicissitudini di un eroe solitario (un esempio è costituito dalla novella di Maupassant *Promenade*); per quanto riguarda il romanzo, un esempio di tale costruzione nella sua forma pura è più difficile da trovare; forse vi si avvicinano, con qualche limitazione, *Don Chisciotte*, *Robinson Crusoe*, *Il ragazzo rapito* di Stevenson, *Anime morte*. Per quanto riguarda l'*incipit* romanzesco (amoroso), parliamo di un eroe e di un'eroina tra i quali, tra l'altro, nella costruzione del romanzo di solito vi è una maggiore o minore disuguaglianza gerarchica. Uno dei due, l'eroe o l'eroina, è però quasi sempre il personaggio principale, la figura centrale, mentre l'altro rimane al secondo posto.

La costruzione della *povest'* amorosa può poi complicarsi con l'introduzione di un terzo personaggio, un antagonista (o una antagonista), che può anche essere posto in primo piano (ad esempio *Le notti bianche*, *Il primo amore* ecc., cosa che rappresenta già una forma complessa) oppure rimanere una figura secondaria (Svabrin nella *Figlia del capitano*) o anche solo di sfondo. Rappresentiamoci ora la situazione: in primo piano sono posti i due rivali, l'eroina è messa in secondo piano o addirittura rimane una figura di sfondo; il tema principale dell'*incipit* è costituito da una competizione, una lotta, un lungo duello, mentre il tema amoroso diventa secondario o addirittura costituisce solo il risvolto romanzesco del tema principale.

Nell'*Eterno marito* emerge proprio questo schema.⁷ In primo piano non si trovano l'eroe e l'eroina, bensì, se si vuole, due protagonisti uomini ma assolutamente non alla pari dal punto di vista gerarchico. Ecco perché chiamiamo Pavel Pavlovič Trusockij secondo protagonista del racconto.

Quindi, il titolo del racconto si riferisce al secondo protagonista, ciononostante non ne rappresenta il nome, bensì il soprannome. Quest'ultimo non è un nomignolo casuale (come ad esempio nella *Signora col cagnolino* di Čechov), ma è un nome comune, che per di più opera una generalizzazione tipologica e riconduce il secondo protagonista a un determinato tipo. Al contempo l'espressione “eterno marito” si riferisce a un uso individuale, è una parola che appartiene alla parlata individuale del protagonista Vel'čaninov:

Secondo lui ciò che contraddistingueva questi mariti era il fatto di essere, per così dire, degli “eterni mariti” o, per meglio dire, di essere nella vita *soltanto* [corsivo di Dostoevskij] dei mariti e nient'altro. «Un individuo simile nasce e cresce solo per sposarsi e, una volta sposato, si trasforma all'istante in un'appendice della moglie, anche nel caso in cui gli sia toccato in sorte di avere una propria, indiscutibile personalità. La

⁷ Delle complicità di questo schema dovremo parlare in seguito [N.d.A.].

caratteristica principale di questi mariti è rappresentata dal ben noto ornamento» (27).⁸

Il titolo, quindi, non indica solo il secondo protagonista, ma lo designa attraverso la parlata individuale del personaggio principale, ragione per cui esso non è immediatamente comprensibile e richiede che il suo significato venga chiarito. Chiarimento che, insieme alla sua attribuzione a un determinato personaggio, viene fornito solo nel IV capitolo. Fino ad allora il titolo *L'eterno marito* rimane un enigma, e proprio per questo favorisce l'accrescersi della tensione narrativa. (Ecco perché la precedente traduzione tedesca di quest'opera, intitolata semplicemente *Il cornuto*,⁹ non è precisa.¹⁰ Il titolo è reso meglio dalla traduzione inglese *The permanent Husband*).¹¹ Questa denominazione tratta dalla parlata individuale di Vel'čaninov sottolinea inoltre un determinato lato tipologico della personalità del secondo protagonista, quel lato che guarda, per così dire, all'eroe principale. L'"eterno marito" è un concetto correlato: oltre alla moglie (anche lei di un tipo determinato, si veda tutto l'inizio del IV capitolo) esso presuppone l'amante della moglie. Questo amante è appunto l'eroe principale. Non è quindi affatto casuale che il titolo si riferisca al secondo protagonista, in quanto ne definisce una caratteristica peculiare *dal punto di vista dell'eroe principale* (si veda la funzione analoga del titolo *La signora col cagnolino* in Čechov); ancor più, esso non designa tanto il secondo protagonista in sé, quanto il concetto che abbraccia il suo tipo e l'idea che influenza in modo fatale la vita interiore dell'eroe principale, idea che con la sua presenza riempie quella materia, *Stoff*, che costituisce il contenuto di tutto il racconto di Dostoevskij.

Ma qui ci dobbiamo fermare.

Il racconto inizia con la presentazione¹² del protagonista: il primo capitolo si intitola appunto *Vel'čaninov* ed è interamente dedicato alla sua caratterizza-

⁸ La traduzione delle citazioni dal racconto dostoevskiano *Večnyj muž* (*L'eterno marito*, 1870) è stata condotta sull'edizione: FEDOR MIČAJLOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Večnyj muž. Rasskaz*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, AN SSSR, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), a cura di VASILIJ GRIGOR'EVič BAZANOV et al., Leningrad, Nauka – Leningradskoe otделение, 1974, pp. 5-112. La pagina relativa all'originale russo è indicata in numeri romani tra parentesi tonde.

⁹ FEDOR DOSTOJEVSKI, *Der Hahnrei, Roman*, Deutsch von AUGUST SCHOLZ, Berlin, S. Fischer, 1888 [N.d.A.].

¹⁰ Petrovskij fa implicitamente riferimento alla traduzione del 1921 di Hermann Röhl (F.M. DOSTOJEVSKI, *Der lebenslängliche Ehemann. Die fremde Frau und der Mann unter dem Bett*, in ID., *Sämtliche Romane und Novellen*, Band 17, Übertragen von HERMANN RÖHL, Insel-Verlag, Leipzig, 1921), dettaglio che potrebbe avvalorare l'ipotesi secondo cui la genesi di questo come di altri *close reading* di Petrovskij potrebbe riferirsi ai primi anni Venti, periodo in cui lo studioso russo tiene i suoi seminari sulla composizione novellistica presso l'Università Statale di Mosca. Sull'argomento cfr. ADALGISA MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 473-474.

¹¹ F. DOSTOIEFFSKY, *Uncle's dream and The permanent husband*, tr. by FREDERICK WHISHAW, London, 1888 [N.d.A.].

¹² *Ėkspozicija* (lat. *expositio*, ted. *Exposition*), termine tratto dalla critica stilistica tedesca e qui tradotto con 'presentazione', si riferisce propriamente alla parte introduttiva del racconto in cui viene predisposta la necessaria tensione narrativa. Cfr. MIČAJL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MIČAJL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, p. 86; A. MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, cit., p. 485, nota 59.

zione. Quest'ultima non è generica, ma riferita a un tempo ben preciso: Vel'čaninov viene raffigurato così come appare all'inizio del racconto. A dire il vero, in questa caratterizzazione è presente anche una parte generica. Ad esempio, il suo aspetto fisico «ormai vicino ai quarant'anni» (6), in cifra tonda, viene contrapposto a quello che egli aveva «ai vecchi tempi» (ivi) ecc. Ma tutto ciò gioca un ruolo ausiliario, di contrasto, di chiaroscuro rispetto alla caratterizzazione dell'eroe in un preciso momento o, per meglio dire, in un'epoca precisa della sua vita. Il fatto è che quest'epoca – l'epoca del racconto – coglie l'eroe nella particolare condizione psicologica (e in parte anche fisiologica) della “vecchiaia” tra virgolette. La sua caratteristica principale consiste nel fatto che la vita si è in qualche modo esaurita, è *esausta*, il suo contenuto non è occupato più dal *presente* (la lite per la proprietà rappresenta il lato, se pur fastidioso, più povero di contenuto di questa vita; e questa causa degenera nell'*ozio* assoluto e completo dell'eroe), ma si riempie sempre più dei ricordi delle vicissitudini del passato. Questa solitudine “ascetica” si impossessa in modo imperioso del protagonista – tra l'altro, senza tener conto della sua volontà, bensì dal di fuori, per così dire, della coscienza del personaggio, indirizzando a modo proprio quella volontà, deformandola, al punto che «egli aveva troncato di proposito molte amicizie, che perfino ora, nonostante il definitivo dissesto della sua situazione finanziaria, non sarebbe stato affatto costretto a troncane» (ivi). Si tratta di una condizione morbosa, strana, anormale, che tende ad accentuare la morbosità del personaggio: «Questa tristezza si manifestava soprattutto quando rimaneva solo. Ed era strano che quest'uomo [...] ora non desiderasse altro che restarsene completamente solo» (ivi).

A dire il vero, qui viene indicata una causa diretta, ossia immediatamente comprensibile, la vanagloria; ma si tratta solo di una causa accessoria, secondaria, in quanto anch'essa «aveva iniziato a trasformarsi in una vanagloria di tipo particolare» (ivi) ecc.

Ora questi dettagli psicologici non sono però importanti. Importante è stabilire e definire la condizione del personaggio all'epoca in cui il racconto ha inizio come strana, anormale, *non organizzata logicamente* da una qualche chiara volontà, bensì *caotica* e in questo senso *vuota* e *priva di oggetto*; gli elementi che vagano nel caos diventano infatti oggettivi solo se il caos viene organizzato e in un modo o nell'altro ordinato e superato; solo allora il caos acquisisce un contenuto, viene riempito di qualcosa, ma fino ad allora esso è vuoto e astratto. Dostoevskij stesso pronuncia questa parola quando parla della tristezza «priva di oggetto» di Vel'čaninov, apparsa come una «nuova sfumatura» nel suo sguardo verso i quarant'anni, all'epoca il cui il racconto ha inizio.

Questa condizione originaria dell'eroe in riferimento al racconto – nel suo presente narrativo (*Geschichte*) – rappresenta quella materia caotica e astratta che per diventare concreta, densa di significato, attende un'idea organizzante e chiarificatrice.

Nel racconto questa idea è l'“eterno marito”. Essa riempie, chiarisce e organizza il vuoto caotico originario che in riferimento alla *Vorgeschichte* del racconto (e, rispettivamente, del protagonista) possiamo definire più precisamente come *vuoto interiore*. L'“eterno marito” crea il contenuto del racconto ed è quindi la sua *idea organizzante*.

Esaminiamo ora la funzione costruttiva fondamentale e la concreta realizzazione di quest'idea che, nelle sue diverse metamorfosi, guida il movimento del racconto sviluppandone il contenuto.

Innanzitutto: *da dove e come si manifesta questa idea?* Dal di fuori o dal di dentro rispetto a quella materia che è chiamata a organizzare?

LA PRIMA PARTE DEL RACCONTO

Questa materia non organizzata, caotica, rappresenta *la condizione spirituale del protagonista*, Vel'čaninov, all'inizio del racconto. Il primo capitolo, intitolato *Vel'čaninov*, caratterizza *in toto* questo caos *dell'anima*, di cui la vittima stessa tenta di penetrare il senso. Egli lo chiama «vecchiaia», afferma che essa era sopravvenuta «in modo quasi del tutto inaspettato», e a tal proposito «lo capiva da sé che era invecchiato non tanto per la quantità ma, per così dire, per la qualità di quegli anni, e se aveva iniziato ad avere degli acciacchi, si trattava di malesseri più interiori che esteriori» (5). Esteriormente questo caos non lo aveva ancora toccato: «a prima vista sembrava ancora un giovanotto» (ivi). In questo senso, la condizione caotica dell'anima dell'eroe può essere caratterizzata più precisamente come materia *disorganizzata*, vale a dire che in passato essa era organizzata, oltretutto in modo armonico: le tracce di questo passato si erano conservate nell'aspetto esteriore di Vel'čaninov. Parleremo solo in seguito di quale fosse *l'organizzazione interiore del passato* di Vel'čaninov, lo faremo nel momento in cui verrà svelata la sua *Vorgeschichte*. Ed ecco perché.

Contribuiscono a definire la «vecchiaia» di Vel'čaninov queste due *caratteristiche principali*: *in primo luogo, la perdita della memoria del passato recente e, in secondo luogo, il ricordo involontario del passato lontano*. Oltre a questo, il passato lontano *che gli tornava in mente*, dal punto di vista qualitativo si differenziava nettamente dal passato lontano *che aveva vissuto*, una trasformazione equivalente a una fastidiosa prescrizione che il protagonista era impotente a gestire: «tutto ciò che gli tornava in mente assumeva ora un punto di vista sui fatti come preparato in anticipo da qualcuno, completamente nuovo, inatteso e prima del tutto impensabile» (8).

Quindi, anche il materiale relativo alla *Vorgeschichte* del protagonista in questa fase dei suoi ricordi appare disorganizzato, poiché egli stesso ne ha perso il controllo. Nel racconto, interamente condotto dal punto di vista del personaggio, un antefatto autentico, «organico» a questa fase non può quindi esserci. Qui vengono riportati solo fatti o episodi caotici sparsi della *Vorgeschichte* del protagonista.

L'attività cosciente di Vel'čaninov è quindi egualmente impotente e pressoché atrofizzata sia in relazione al vissuto presente, sia per quanto riguarda i ricordi del passato. Il mondo disorganizzato del presente comporta anche la disorganizzazione del mondo del passato. Più precisamente, si tratta di un'interazione reciproca di tipo distruttivo.

La terza caratteristica della condizione di Vel'čaninov, che non si riferisce più alla «vecchiaia» tra virgolette – in quanto questa «vecchiaia» è solo una definizione incompleta e, per di più, frutto del personaggio stesso (5) – è la perdita del criterio di *realtà* del vissuto e del ricordato. Non darò una descrizione psicologica di questo complesso momento in quanto ora mi concentrerò sulle funzioni compositive di tutti questi elementi.

Evidenzierò solo i risultati psicologici di questa perdita di attività cosciente dell'anima del protagonista, che sono essenziali per lo sviluppo dell'«azione» del racconto, in quanto permeano e orientano il comportamento del personaggio. Si tratta della sua *tristezza «priva di oggetto»*, della sua *diffidenza* e della sua *gioia maligna* nei confronti della sua stessa impotenza.

La disorganizzazione è in attesa di un principio organizzante, la mancanza di oggetto è stata descritta, e affinché il racconto si metta in moto sotto il profilo del contenuto, affinché esso inizi a svilupparsi, “viene data la parola” all’idea costruttiva o organizzante. Essa si manifesta appunto a partire dal secondo capitolo: l’azione prende il via.

Questa idea non si manifesta subito, all’inizio essa è ignota. E per l’eroe disorganizzato questo “anonimato” è “maledetto”. *Il signore dal crespo sul cappello*, questo è il titolo [del secondo capitolo – A.M.]. Ma è sufficiente che l’“idea” si esprima in un’*incognita* per esercitare la sua funzione organizzante.

Al momento della sua apparizione la lacerazione del protagonista raggiunge il proprio culmine:

Ma questa volta si era seduto al suo tavolo [al ristorante]¹³ *nella peggiore disposizione di spirito, [...]*. Se in quel momento il suo vicino di tavolo avesse attaccato discorso con lui, o se il ragazzo che lo serviva non lo avesse capito al volo, lui, *che sapeva essere così cortese e, all’occorrenza, così sprezzantemente impassibile, probabilmente avrebbe alzato la voce, come un soldatuccio, e magari avrebbe piantato una grana.*

[...] all’improvviso *comprese pienamente la ragione della sua angoscia [...]*, la quale [...] *Dio solo sa* da dove gli era venuta e *Dio solo sa perché* non voleva saperne di lasciarlo; in quel momento *ravvisò e comprese tutto, per filo e per segno.*

– È tutta colpa di quel cappello! – borbottò tra sé quasi *ispirato*, – Solo e unicamente quel maledetto cappello tondo, con quell’orribile nastro a lutto, è la causa di *tutto* [corsivo di Dostoevskij]! (11)

A dire il vero, questa “idea” non inizia subito a “portare ordine”. Prima dell’episodio al ristorante essa contribuisce non a fare chiarezza, bensì a infitire ancor di più il caos. Questa è la sua *Vorgeschichte* così come viene comunicata in questo capitolo. La sua percezione subcosciente fino a questo momento non ha consentito al caos di sottostare alla sua azione organizzante. Ora essa è penetrata nella sfera cosciente dell’eroe, anche se per il momento non ne è stato chiarito il senso. Ma ciò basta affinché il processo di organizzazione abbia inizio e nell’esposizione abbiano luogo le *corrispondenti* trasformazioni stilistiche: sin dall’inizio del capitolo la presentazione del corso degli eventi assume un carattere particolare grazie al procedimento dell’*esatta datazione degli eventi*. Il tempo è, in effetti, uno degli elementi che organizzano il caos. «Era il tre luglio»: il secondo capitolo si apre con questa data precisa e fino all’ultimo capitolo, che ha una funzione compositiva particolare e del quale, per questa ragione, parleremo a parte, il lettore verrà costantemente informato non solo sui mesi e sui giorni, ma spesso anche sugli orari degli eventi e degli intervalli che li separano.

Bisogna dire che il tempo in quanto elemento organizzante si manifesta in questa sua funzione già prima che l’eroe acquisisca consapevolezza riguardo all’idea organizzante: la *Vorgeschichte* degli incontri di Vel’caninov con il «signore dal crespo sul cappello» viene infatti presentata con analogia minuziosa

¹³ Tutte le indicazioni tra parentesi quadre e le evidenziazioni in corsivo all’interno delle citazioni dostoevskiane, ove non diversamente specificato, sono di M. Petrovskij.

datazione. Questi incontri “preistorici” sono in tutto quattro. Non sarà superfluo soffermarsi su di essi.

Primo incontro. È significativo che esso venga datato in modo approssimativo: «all'incirca due settimane prima (*non se ne ricordava bene, ma gli sembrava che fossero passate due settimane*)» (11). È altrettanto significativo che l'impressione tratta da quell'incontro appaia sdoppiata: da un lato, Vel'čaninov «dopo aver fatto una ventina di passi *sembrava essersi già dimenticato di quell'incontro [...].* Ma l'impressione gli era rimasta *per tutto il giorno*, e in una forma piuttosto originale: sotto l'aspetto di un astio particolare, *privo di oggetto*» (ivi).

La mancanza di oggetto di prima rimane quindi valida. Ma ora, ossia dopo il quinto incontro, il processo di presa di coscienza viene sottolineato distintamente:

Ora, dopo due settimane, ricordava tutto ciò perfettamente; ricordava anche che allora non aveva assolutamente capito da dove gli venisse quell'astio, al punto che nemmeno una volta gli era venuto in mente di accostare e confrontare il cattivo umore che lo aveva afflitto per tutta quella sera con l'incontro della mattina (11).

La gradazione di questa frase ben sottolinea il lavorio della coscienza che si ridesta dal caos iniziale. *Il ruolo attivo dello sconosciuto* viene descritto in modo ancora indefinito: «[...] non aveva niente di speciale, aveva proseguito di buon passo, ma aveva guardato Vel'čaninov un po' troppo fisso e *per qualche motivo* aveva subito attirato la sua attenzione in modo straordinario» (11).

Secondo incontro. La datazione è precisa, ma è riferita al primo incontro: «Il giorno dopo» (11). Su Vel'čaninov ha però sempre all'incirca lo stesso, duplice, effetto:

«Sì, l'ho già incontrato da qualche parte», borbottò pensieroso *quando era già passata mezz'ora dall'incontro.* Poi trascorse tutta la sera di nuovo di pessimo umore; [...] probabilmente avrebbe ritenuto persino umiliante attribuirgli tutta la sua ansia, sempre che un'idea simile gli fosse venuta in mente (12).

Il ruolo attivo dello sconosciuto, che questa volta, secondo le parole dell'autore, «si era affrettato a ricordarsi a lui», rimane però allo stadio espressivo precedente: egli «lo aveva guardato di nuovo in modo strano» (11).

Terzo incontro. Data: due giorni dopo. Qui il ruolo attivo del «signore col crespo sul cappello» diventa quasi palese:

Questa volta, la terza, Vel'čaninov era pronto a giurare che il signore col cappello a lutto lo avesse riconosciuto e si fosse precipitato verso di lui, [...] forse aveva persino “osato” tendergli la mano; forse aveva addirittura lanciato un grido chiamandolo per nome (12).

(Richiamo ancora una volta l'attenzione sulla triplice gradazione di queste tre frasi, una gradazione tra l'altro doppia, che va in due direzioni: rafforza i tratti attivi dello sconosciuto e indebolisce la loro presa di coscienza da parte

del protagonista). Ancora una volta l'incontro esercita su Vel'čaninov un duplice effetto: da un lato egli si pone ormai in modo esplicito la domanda: «“Chi è dunque quella canaglia e perché non mi si accosta, se davvero mi ha riconosciuto e se ha così voglia di avvicinarsi?”» (12), evidentemente prendendo ormai coscienza del ruolo attivo del «signore»; dall'altro, egli trascorre sia la sera che la notte «nell'angoscia più nauseante e fantastica» (ivi) che «in modo apprensivo» vorrebbe attribuire a un travaso di bile. «Quello era stato il terzo incontro» (ivi), si sottolinea nella conclusione. *L'intervallo* «di circa cinque giorni» (ivi) *tra questo e quello successivo* rivela che il caos ha già iniziato a colmarsi di quell'idea, già penetrata nel suo ventre *privo di oggetto*, idea che tuttavia opprime ancora Vel'čaninov in quanto preme sulla valvola che le sbarra la strada dalla sfera del subconscio a quella limpida della coscienza.

E qualcosa sembrava iniziare a risvegliarsi nei suoi ricordi, qualcosa di simile a una parola nota che per qualche motivo all'improvviso è stata dimenticata e che si cerca in tutti i modi di ricordare: la si conosce benissimo, si ha coscienza di che cosa essa significhi, ci si gira intorno; ma per quanto ci si arrovelli, la parola non vuole proprio venirci in mente!
(12)

Quarto incontro. Viene datato dalle parole «il giorno dopo», ovvero dopo una pausa di cinque giorni. Questa volta Vel'čaninov percepisce il ruolo attivo dello sconosciuto in modo netto e tagliente come un'«insolenza inaudita» (episodio della persona di cui Vel'čaninov «aveva bisogno» per il suo «processo»); «[...] il signore col crespo sul cappello. Se ne stava lì fermo e li fissava entrambi [...] e sembrava persino che ridesse alle loro spalle» (13). Sotto l'effetto di questa impressione l'«astio» di Vel'čaninov esce ora dal suo stadio di mancanza di oggetto.

Infine, *il quinto (vero) incontro* viene datato con marcata precisione «esattamente tre giorni dopo questo [quarto] incontro» (13), e «nell'odierno [quinto] incontro» (ivi) dalla *Vorgeschichte* ritorniamo alla *Geschichte*. L'idea ha portato a termine il proprio primo compito: risvegliando il ruolo attivo di Vel'čaninov lo ha indirizzato e concentrato su di sé: «Vel'čaninov si voltò e gli gridò con quanta voce aveva: “Ehi, lei! Col crespo sul cappello! Adesso si nasconde! Alto là: chi è lei?”» (14). Ma l'idea ingaggia un gioco complesso con il caos: questa volta

[...] l'elefante si era rivelato in realtà poco più che una mosca: come in precedenza, quel signore era guizzato via, questa volta però senza guardare Vel'čaninov e senza dar segno, come prima, di riconoscerlo, ma al contrario, aveva abbassato gli occhi dando l'impressione di non desiderare affatto di essere notato (13-14).

Più avanti, dopo il richiamo di Vel'čaninov,

[...] si fermò, si smarrì, abbozzò un sorriso, sembrò voler dire, voler fare qualcosa, per un minuto circa si trovò evidentemente in uno stato di terribile indecisione, poi d'un tratto si girò e corse via senza voltarsi indietro (14).

La coscienza del personaggio si è ormai risvegliata al punto da chiedersi: «E se non fosse lui a importunare me, ma invece fossi io a importunare lui, e il gioco fosse tutto qui?» (14).

Ma il capitolo sul «signore col crespo sul cappello» non è ancora finito. È imminente un *sesto incontro* che porterà al riconoscimento dello sconosciuto, e il suo nome, *Pavel Pavlovič Trusockij*, darà vita al titolo, che appare coerente con la composizione, del capitolo terzo.

L'illustrazione di questo sesto incontro avviene in un contesto ormai pienamente "realistico". Viene data (solo ora, non prima) una descrizione dettagliata dell'appartamento di Vel'čaninov, viene descritto chiaramente il suo orribile sogno: tutti i dettagli – i segnali sonori (il campanello) e visivi (la notte bianca dietro la finestra, l'oscurità della stanza grazie alle «tende di stoffa pesante» e poi «la candela dimenticata accesa sul tavolo», 16), lo scorrere dei pensieri e le mosse di Vel'čaninov esaminati in modo minuzioso e nella loro consequenzialità – sembrano convogliare il fino ad ora vago agitarsi del caos spirituale del protagonista nel solco via via sempre più chiaro degli avvenimenti successivi.

La catena di questi avvenimenti ci conduce ora nell'arena di una lotta, di un duello, di uno scontro tra il personaggio principale e quello secondario. *Le fasi di questa lotta compongono il contenuto fondamentale dell'intero racconto.*

Il sesto incontro è preparato da un elemento compositivo peculiare, caratteristico in generale di Dostoevskij e in particolare dell'*Eterno marito*: il sogno. L'agitarsi del caos nell'anima di Vel'čaninov viene inconsciamente strutturato dall'idea che il «signore col crespo sul cappello» porta con sé. Il sogno di Vel'čaninov costituisce appunto il tentativo inconscio, l'intenzione, per così dire, da parte del caos di organizzare, far propri e ricondurre a sé quegli elementi che determinavano il corso della vita dell'eroe prima del suo decadimento spirituale. Uno dei fattori di quella vita è apparso dall'esterno, indipendentemente dal personaggio, nella figura dello sconosciuto col crespo sul cappello. Manca soltanto un altro fattore, che fa la sua comparsa appunto nel sogno di Vel'čaninov, ma in una forma ancora così indecifrabile che non è facile capire se egli ne conosca l'identità.

Chi è lo sconosciuto del sogno di Vel'čaninov? Chi è quella «persona strana, che in passato gli era stato molto vicina e familiare, che era morta e che adesso chissà perché si era presentata anch'essa in casa sua» e che Vel'čaninov, infuriato per il suo silenzio, «colpisce una volta, poi un'altra, [...] senza fermarsi», col desiderio di «distruggere tutto, tutto *ciò* [corsivo di Dostoevskij]» (15-16)? Lasciamo la soluzione alla psicoanalisi. In ogni caso qui è chiara una cosa: per riorganizzarsi il caos di Vel'čaninov ha bisogno di fissare e prendere coscienza del suo oggetto d'amore: «La cosa che più lo tormentava era che non sapeva chi fosse quella persona, ne aveva dimenticato il nome e non riusciva in nessun modo a ricordarlo: sapeva solo che *un tempo le aveva voluto molto bene*» (15).

Dunque, *in riferimento al ventre caotico della materia, l'idea organizzante emerge sia dall'esterno che dall'interno.* È naturale che l'oggettivazione in una figura esteriore di un elemento del caos spirituale dell'eroe, elemento interiormente attivo, ma non cosciente di questa oggettivazione, assuma la forma di una *fantasmagoria*. È dunque in questo modo terribilmente incomprensibile e, per questo, fantastico che la sesta apparizione del signore col crespo sul cappello si collega al sogno di Vel'čaninov che la precede. Al contempo, questo sesto incontro, *il più fantastico*, porta Vel'čaninov a riconoscere lo sconosciuto.

sciuto che ora viene chiamato per nome, patronimico e cognome. La fantasmagoria si rivela un fiasco: «Provò persino vergogna: nessun mistero, nessun pericolo, da tutta quella fantasmagoria non ne era venuto fuori un bel niente; era apparsa solo la stupida figura di un certo Pavel Pavlovič» (18).

Tuttavia le cose non sono così semplici: dietro la figura prosaica di Pavel Pavlovič il *mistero* rimane, e dietro di esso anche il pericolo. Il mistero si chiarificherà, peraltro non completamente, solo a metà della *povest'*, mentre il pericolo abbandonerà il protagonista solo verso la fine del racconto, dove verrà svelato fino in fondo anche il mistero.

Il fiasco della fantasmagoria ne rappresenta solo lo smascheramento momentaneo e apparente. Viene svelato solo lo strato superiore del mistero (il momento del riconoscimento), ma esso rimane avvolto in una coltre ancora molto fitta. *Lo svelarsi graduale del mistero e il lungo gioco del personaggio con un pericolo ignoto, ma che allude costantemente a se stesso*, danno vita alla tensione principale dell'ulteriore sviluppo del racconto, costituiscono l'asse, oppure il cardine, intorno a cui ruota l'interesse immediato della *fabula*.¹⁴

L'idea si è oggettivata, manifestata, ma si svelerà a poco a poco.

Com'è ovvio, il mistero inizia a svelarsi con l'emergere della *Vorgeschichte* del personaggio, nel cui ambito il destino di Vel'čaninov si collega a quello dello "sconosciuto" ora riconosciuto. Al riconoscimento segue una *lunga* conversazione tra i due "conoscenti", dalla quale filtra l'antefatto. Nel terzo capitolo, ora sotto esame, emergono due personaggi ad essa appartenenti: uno femminile, la moglie di Trusockij, Natal'ja Vasil'evna, e la figura di Bagautov, il cui ruolo rimane ancora oscuro. La *Vorgeschichte* filtra attraverso le misteriose allusioni di Trusockij e le nervose, riluttanti repliche di Vel'čaninov, che proprio per questo sottolineano e spesso svelano il non detto. In un certo senso la narrazione lotta con la forma dialogica nella quale essa si realizza. La discontinuità di questa forma favorisce al massimo grado la tensione di tutta questa fase di sviluppo della *fabula*.

Il quarto capitolo crea invece una pausa. L'antefatto assume la forma dei ricordi di Vel'čaninov (al mattino successivo alla visita notturna di Trusockij) di «quella donna» (25), ossia della defunta moglie di Trusockij e sua ex amante. La *Vorgeschichte* si manifesta nei suoi tre principali personaggi e nelle loro relazioni, così come esplicitato nel titolo *La moglie, il marito e l'amante*.

La rivelazione della *Vorgeschichte* attraverso i ricordi del protagonista o della protagonista rappresenta un procedimento usato di frequente nella tecnica novellistica. Esso tuttavia rimane spesso in buona parte un procedimento tecnico esteriore destinato a far conoscere al lettore la *Vorgeschichte*. Lo si osserva anche tra gli indubbi maestri del genere. Si veda, ad esempio, la novella di Maupassant *L'Abandonné*, nella quale la *Vorgeschichte* sotto forma di ricordi della protagonista serve innanzitutto per riempire, per così dire, una pausa nello sviluppo dell'azione del racconto, pausa che prende forma nella passeggiata durante la quale l'eroina ricorda la storia d'amore della sua giovinezza. Questo rivivere il passato non rappresenta una fase di sviluppo dell'azione in tutto e per tutto determinata da qualcosa (sebbene in parte il ricordare sia stimolato dallo scopo della passeggiata: rivedere il figlio che aveva ab-

¹⁴ Il significato attribuito da Petrovskij alla dicotomia *fabula/sjužet* risulta diametralmente opposto alla definizione datane dai formalisti: il termine *sjužet* si riferisce infatti alla «materia della creazione poetica», mentre *fabula* rappresenta «il *sjužet* poeticamente rielaborato». Cfr. M. PETROVSKIJ, *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, cit., pp. 494-495, 506; A. MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, cit., pp. 477-478.

bandonato), per la ragione che questi ricordi sono costante oggetto dei pensieri della protagonista già prima della passeggiata, così come emerge da tutta la sua caratterizzazione. In Dostoevskij, al contrario, questo procedimento di introduzione della *Vorgeschichte* è determinato in modo organico da tutta la composizione interiore della narrazione organizzata intorno all'idea dell'«eterno marito». Prima della visita notturna del marito il protagonista non pensa affatto a questa sua «ossessione» (25) amorosa: a suo tempo essa aveva determinato la disorganizzazione della struttura spirituale di Vel'čaninov e «tutti i ricordi di questa passione si erano trasformati ai suoi occhi in qualcosa di cui vergognarsi»; ma «aveva cercato di dimenticare tutto questo, e ci era quasi riuscito» (25-26). Egli permane in questo stato di smemoratezza fino al risveglio provocato dalla notizia datagli da Trusockij della morte della moglie. «Ed ecco che, nove anni dopo, tutto ciò riprendeva vita in modo strano e inatteso, dopo la notizia avuta la sera prima della morte di Natal'ja Vasil'evna» (26).

In tal modo, i ricordi non riempiono affatto un posto rimasto libero nell'effettivo svolgimento della *fabula*, bensì rappresentano un anello indispensabile e interiormente determinato nello sviluppo del contenuto fondamentale del racconto: la *Vorgeschichte* viene «ricordata» dal personaggio in una fase del racconto organicamente prestabilita sulla base di tutta la consequenzialità temporale secondo la quale si sviluppa l'azione. L'antefatto viene comunicato in questa fase non perché sia comodo farlo qui, o perché sia venuto il momento di renderlo noto al lettore, ma perché questa fase costituisce un tappa organica all'interno del processo di organizzazione del caos spirituale dell'eroe che ha luogo sotto l'influsso dell'idea organizzante dell'«eterno marito».

Ricordando la sua storia d'amore avvenuta a T., Vel'čaninov sembra prendere coscienza di quasi tutto: la figura di Bagautov, rimasta fino a questo momento indistinta, trova un suo posto e un suo ruolo, mentre, cosa più importante di tutte, quella di Pavel Pavlovič Trusockij si delinea in tutta la sua plasticità di «eterno marito». Questa «plasticità» si riferisce tuttavia integralmente al passato. Come abbiamo già detto, l'«eterno marito» rappresenta un concetto correlato, in quanto presuppone la moglie e l'amante. Ora, dopo la morte della moglie, «non era altro che la parte di un tutto che d'un tratto era stata liberata, ossia qualcosa di sorprendente e di diverso da qualsiasi altra cosa» (27). Il carattere fantastico, fantasmagorico dell'attuale «apparizione» e di tutto il comportamento di Pavel Pavlovič, del signore col crespo sul cappello, di questa «parte di un tutto», deriva quindi anche da questo.

Ma se la quasi completa rivelazione della *Vorgeschichte* ha in certo qual modo chiarito il senso della stranezza dell'attuale ruolo di Trusockij, «eterno marito» diventato vedovo, vi è tuttavia ancora un enigma legato alla misteriosa conclusione della storia d'amore di Vel'čaninov a T., un enigma di cui Vel'čaninov non è ancora consapevole, ma al quale nel paragrafo finale di questo capitolo si fa un riferimento estremamente vago: è proprio questo enigma, di cui il protagonista non è consapevole, che spinge Vel'čaninov ad andare a ritrovare il suo vecchio conoscente.

Quanto alla fantasmagoria del giorno prima con la serratura della porta, egli la attribuiva al caso, all'aspetto ubriaco di Pavel Pavlovič e fors'anche a qualcos'altro, ma in sostanza non sapeva bene per quale ragione si accingesse a stringere nuovi rapporti con l'ex marito, visto che tra loro tutto si era concluso da sé e nel più naturale dei modi. C'era

qualcosa che lo attirava; si trattava di un'impressione particolare, ed era proprio quell'impressione ad attrarlo... (30).

L'ulteriore svelarsi dell'antefatto è fornito dal quinto capitolo che porta il titolo di *Liza*, il nome di un personaggio che non è ancora entrato in scena.

Liza è la figlia illegittima di Vel'čaninov e la "figlia" legittima di Trusockij. Mentre nel passato Natal'ja Vasil'evna, l'amante e la moglie, costituiva l'anello che legava Vel'čaninov a Trusockij, nel racconto presente quest'anello è rappresentato da Liza. La rivelazione di questo suo "ruolo" nell'azione squarcia l'ultimo velo che avvolge il mistero delle relazioni tra il personaggio principale e il secondo protagonista. La funzione del quinto capitolo è quindi quella di chiudere le fila, per così dire, della prima parte del racconto, della prima grande tappa della narrazione, costituita dal graduale sgranarsi del nucleo fondamentale dell'azione nei suoi *agenti*, i personaggi, non solo con riguardo a quelli vivi – Vel'čaninov, Trusockij e Liza – ma anche al "personaggio defunto" di Natal'ja Vasil'evna. Essi sono passati tutti davanti a noi, sono tutti entrati in scena, sono stati presentati. La gradualità e la consequenzialità della presentazione costituita dai primi cinque capitoli sono messe in rilievo dai loro titoli: *Vel'čaninov; Il signore col crespo sul cappello; Pavel Pavlovič Trusockij; La moglie, il marito e l'amante; Liza*.

Prima di passare a descrivere le ulteriori tappe della narrazione, concludiamo l'esame di questa presentazione in cinque capitoli analizzando il procedimento tramite il quale viene strappato l'ultimo velo che avvolge il mistero della *Vorgeschichte* del protagonista. Che Liza sia la figlia di Vel'čaninov verrà detto *en toutes lettres* soltanto nel capitolo successivo, il sesto, che apre la seconda parte della narrazione, per mezzo delle seguenti parole del protagonista: «– [...] È Trusockaja, la moglie di quel Trusockij. È lei che è morta, e Liza è sua figlia, *mia figlia!*» (40). Ciò tuttavia viene chiarito ormai alla fine della presentazione sulla base di una serie di segnali che appaiono come allusioni via via sempre più esplicite. *Il sistema di allusioni espresse in forma dialogica* si configura come un procedimento individuale di scoperta del mistero della *Vorgeschichte* dell'eroe. Di nuovo, non si tratta di un procedimento *tecnico* esteriore, bensì della manifestazione organica di quella forma che predetermina la materia (*Stoff*) poetica del racconto. In quanto procedimento *organico*, esso è multiforme: da un lato, esso chiarisce il mistero del nuovo agente dell'azione, Liza, ma per altri versi caratterizza dal punto di vista psicologico entrambi gli interlocutori e porta avanti il compito di svelare quella complessa rete psicologica di rapporti tra il protagonista e il suo nemico, tra Vel'čaninov e Trusockij, quel gioco tra gatto e topo (dove a volte, a dire il vero, non si sa fino in fondo chi sia il gatto e chi il topo) che abbiamo definito col termine generico di *duello*.

– Dica, Pavel Pavlovič, lei dunque non è qui da solo? *Di chi è quella bambina che ho visto poco fa da lei?*

Pavel Pavlovič inarcò addirittura le sopracciglia per lo stupore, ma guardò Vel'čaninov *con sguardo limpido e affabile*.

– *Ma come, di chi è la bambina? Ma è Liza*, – disse sorridendo amichevolmente.

– *Quale Liza?* – borbottò Vel'čaninov, e qualcosa in lui d'un tratto sussultò. L'impressione era stata troppo improvvisa. Poco prima, quando era entrato e aveva visto Liza, sebbene si fosse stupito, non aveva

assolutamente avvertito in sé alcun presentimento, alcun pensiero particolare.

- La nostra Liza, nostra figlia Liza! – sorrideva Pavel Pavlovič.
- Quale figlia? Non mi dirà che lei e Natal'ja... la buonanima di Natal'ja Vasil'evna, avevate dei figli? – chiese incredulo e timido *col tono di voce che si era fatto bassissimo* (32).

Le allusioni si fanno sempre più manifeste; viene calcolato il periodo in cui è nata Liza mettendolo in relazione con la data della partenza di Vel'čaninov da T., si rileva nella sua figura un “tratto ereditario” caratteristico: i «grandi occhi azzurri» (33), come quelli del padre, come dovrà desumere il lettore confrontando gli occhi «grandi e azzurri» (6) di Vel'čaninov, descritti all'inizio del racconto, con gli occhi di Natal'ja Vasil'evna, i quali «non erano belli: c'era nel suo sguardo una durezza eccessiva» (26), mentre il loro colore non è essenziale per il racconto e per questo non viene indicato¹⁵ ecc.; fino allo sfogo che porta Vel'čaninov a palesare quasi completamente il segreto di Liza, quando cerca di convincere Pavel Pavlovič a lasciarla andare un po' dai Pogorel'cev e, in risposta ai tentennamenti di quest'ultimo, prorompe con la replica:

- Ma se le ho detto che per loro sono come uno di famiglia, [...]. Klavdija Petrovna ne sarà lieta a una mia sola parola. *Come se fosse mia figlia...* Ma che diavolo, lo sa anche lei che dice così, tanto per parlare... che cosa ci sarà poi da discutere!
- Pestò addirittura il piede per terra (35).

Dato che questo procedimento di allusione dialogica è, come ho detto, organico, ossia scaturisce da tutta la psicologia, per così dire, dello scontro tra il protagonista e il suo nemico, naturalmente lo incontriamo anche prima, quando vengono svelati altri elementi della *Vorgeschichte*. Lo spiego con delle citazioni.

Pavel Pavlovič dice:

- [...] E si ricorda del nostro primo incontro, quando lei è venuto da me al mattino per informarsi su una sua pratica, e si è messo addirittura a gridare, e a un tratto è entrata Natal'ja Vasil'evna, e dieci minuti dopo lei era già quell'amico sincerissimo che avrebbe frequentato la nostra casa per un anno intero, esattamente come nella *Provinciale*, la *pièce* del signor Turgenev...
- Vel'čaninov faceva lentamente qualche passo, guardava per terra, ascoltava impaziente e disgustato, ma era tutt'orecchi.
- *La provinciale* non mi era proprio venuta in mente, – replicò un po' confuso, [...] (22-23).

E di seguito (parla Pavel Pavlovič):

¹⁵ «Vel'čaninov riconobbe subito quei grandi occhi azzurri, ma più di tutto lo colpirono il sorprendente, insolitamente delicato candore del suo viso e il colore dei capelli; questi tratti erano per lui fin troppo significativi. In compenso, il contorno del viso e la forma delle labbra ricordavano decisamente Natal'ja Vasil'evna» (33-34) [N.d.A.].

– [...] Quanto alla *Provinciale*, e soprattutto riguardo a Stupend'ev,¹⁶ anche in questo caso ha ragione lei, perché è stato in seguito, ricordandola insieme all'inestimabile buonanima in circostanze diverse, a tu per tu, quando lei se n'era già andato, che abbiamo paragonato il nostro primo incontro all'opera teatrale... perché in effetti è stato qualcosa di simile. E per quanto riguarda Stupend'ev...

– Ma quale Stupend'ev, al diavolo! – gridò Vel'čaninov e pestò addirittura un piede, ormai del tutto scosso alla parola “Stupend'ev” per via di un ricordo angosciante balenatogli a quella parola (23).

E ancor di più a proposito di Bagautov (parla Vel'čaninov):

– [...] Bagautov! Prestava servizio da lei...

– Proprio lui! Era in servizio presso il governatore! Era di Pietroburgo, un giovanotto squisitissimo della più alta società! – gridava Pavel Pavlovič in uno slancio di entusiasmo.

– Sì, sì! Ma certo! *Perché anche lui...*

– *Anche lui, anche lui!* – ripeté con lo stesso entusiasmo Pavel Pavlovič, afferrate al volo le parole *imprudenti* del padrone di casa, – anche lui! È proprio allora che nel teatro privato di sua eccellenza, l'ospitalissimo Semën Semënovič, mettemmo in scena *La provinciale*: Stepan Michajlovič nel ruolo del conte, io in quello del marito, e la buonanima in quello della provinciale, solo che su insistenza della buonanima la parte del marito mi fu tolta, e quindi il marito non l'ho fatto, a quanto pare, per mia incapacità...

– Ma che diavolo c'entra Stupend'ev con lei! Lei è innanzitutto Pavel Pavlovič Trusockij, e non Stupend'ev! – proferì Vel'čaninov brutale, senza tanti complimenti, quasi tremando dalla stizza (23).

LA SECONDA PARTE DEL RACCONTO

Se i primi cinque capitoli si raggruppano in un tutto unico dal punto di vista della costruzione e presentano in modo completo gli agenti della narrazione, anche i seguenti cinque capitoli si raccolgono in un'ulteriore unità costruttiva e configurano una nuova fase del tema fondamentale del duello. *Nei primi cinque capitoli del racconto la parte narrativa vera e propria ci ha trasportato nel passato della Vorgeschichte*. Lì l'anello che legava i due nemici, Vel'čaninov e Trusockij, era costituito dalla moglie e amante, Natal'ja Vasil'evna. Sebbene quest'ultima sia morta, questo legame non è venuto meno, ma ora è tenuto in vita da un nuovo anello, la figlia Liza. Il conflitto tra i due personaggi principali entra in una fase nuova, in certo qual modo si incarna in *una nuova variazione del sjužet*.¹⁷

¹⁶ Aleksej Ivanovič Stupend'ev, piccolo funzionario di provincia personaggio della commedia *Provinciálka, La provinciale* (1850) di Ivan Sergeevič Turgenev, è succube dell'impudente e cinica consorte, Dar'ja Ivanovna, determinata a giocare tutte le proprie carte per ottenere il trasferimento del marito a Pietroburgo.

¹⁷ Per il significato del termine *sjužet* cfr. nota 14.

Per organizzare il caos spirituale di Vel'čaninov non è sufficiente una singola idea, quella dell'“eterno marito”, perché, come è stato detto in precedenza, quest'idea ha una natura correlativa. Una volta rimossa da questa correlazione, essa diventa “una parte senza il tutto”, cosa che si è verificata con la morte di Natal'ja Vasil'evna. Come nel passato la vita di Vel'čaninov era organizzata dalla sua relazione con Natal'ja Vasil'evna, così adesso, nel presente, per lui il fattore organizzante è Liza, la quale in questa fase di sviluppo del racconto riempirà l'esistenza di Vel'čaninov e gli fornirà un nuovo scopo nella vita. Ma da che cosa è caratterizzato in sostanza il caos interiore di Vel'čaninov? L'anima è attività. Lo stato disorganizzato, caotico dell'anima è un'attività priva di qualsivoglia ragionevole congruenza – come la vita spirituale del folle – oppure rappresenta l'assenza nella vita di un qualsivoglia contenuto attivo – come nell'esistenza oziosa.

In effetti Vel'čaninov è nella sua essenza un ozioso. Egli è sempre tale poiché è lasciato a se stesso. Per riempire lo stato di oziosità della sua anima di un contenuto attivo sono necessarie delle influenze esterne. Non rientra tra i nostri compiti valutare in quale misura ciò risulti, in un caso o nell'altro, fruttuoso. Peraltro è immediatamente chiaro che nel caso di Vel'čaninov non è necessario parlare di una fruttuosità autentica. L'organizzazione su effetto di stimoli o di agenti esterni non rappresenta, per la sua stessa essenza, una trasformazione *organica* del caos in cosmo. Il risveglio dall'ozio caotico verso un'attività organizzata dall'esterno può essere per questo caratterizzato come una sorta di capriccio o di fantasia, non tanto condizionata quanto indotta da una spinta esterna. Il *capitolo sesto*, che apre la seconda fase del racconto, col suo titolo, *La nuova fantasia di un uomo ozioso*, definisce e valuta questa fase del processo di evoluzione spirituale di Vel'čaninov legato al ritorno nell'orbita della sua vita dell'“eterno marito” e alla conseguente apparizione di sua figlia Liza.

La figlia fornisce lo scopo dell'esistenza di Vel'čaninov, che consiste nell'organizzare il destino di Liza.

Ma su quello che sarebbe accaduto poi non nutriva più alcun dubbio; lì si sarebbero realizzate grandi, luminose speranze. Di una cosa sola era perfettamente certo: che mai prima di allora aveva provato quello che sentiva adesso, e che ciò non lo avrebbe più abbandonato per tutta la vita! «Ecco lo scopo, ecco la vita!» pensava pieno di entusiasmo.

Ora gli balenavano in testa molti pensieri, ma non ci si soffermava ed evitava ostinatamente i particolari: senza particolari tutto diventava chiaro, tutto era incrollabile (38).

Questa “nuova fantasia” comporta una sorta di trasformazione dell'“uomo ozioso”. Dopo essersi reso improvvisamente conto di come fosse lui stesso a intralciare la propria causa intromettendovisi, «brigando e sgomitando negli uffici giudiziari, e cercando di acchiappare il proprio avvocato, il quale aveva iniziato a evitarlo» (42), egli non solo si organizza *dal punto di vista pratico*, ma si trasforma *spiritualmente*. Ciò avviene quando, raccontando a Klavdija Petrovna Pogorel'cev, alle cui cure ha affidato Liza, del suo “nemico” Trusockij, d'un tratto Vel'čaninov trova una giustificazione per tutta la cattiveria di quest'ultimo:

– [...] Ma è così naturale da parte sua! [...]. Amica mia, qui bisogna guardar la cosa da cristiani. Sa una cosa, mia cara, mia buona amica, voglio cambiare completamente il mio atteggiamento verso di lui: voglio trattarlo con gentilezza. Da parte mia sarà addirittura una “buona azione”. Perché io sono pur sempre colpevole nei suoi confronti! (40)

Questi progetti mantengono tuttavia il valore di una “fantasia”. Nel caos interiore che va organizzandosi e riempiendosi di un contenuto attivo, non tutto è ancora chiaro per lo stesso Vel’čaninov, mentre ciò che rimane da chiarire e da svelare riguardo alle azioni e alle intenzioni del nemico continua ad alimentare lo sviluppo del tema fondamentale del *sjužet*, il duello.

«– [...] Quello che mi tormenta è proprio il fatto che non tutto mi è ancora chiaro!» dice Vel’čaninov ancor prima di infiammarsi di sentimenti cristiani. «– Lui sa, sa [il segreto della bambina, di Liza, ossia di suo padre]; [...]. Ma devo scoprire quanto egli effettivamente sa» (40). E dopo la sua intuizione “pratica” riguardo la conduzione della causa giudiziaria:

Nonostante l'allegria diventava sempre più distratto e impaziente: alla fine si fece pensieroso; e sebbene il suo pensiero inquieto si aggrappasse a molte cose, nel complesso non ne veniva fuori nulla di quello di cui avrebbe avuto bisogno.

“Ho bisogno di lui, di quell'uomo! – decise infine. – È necessario decifrarlo, e solo dopo si potrà prendere una decisione. *Questo è un duello!*” (42)

E dunque, queste modulazioni in scala maggiore della storia di Vel’čaninov molto presto lasciano nuovamente spazio alle precedenti tonalità angoscienti e misteriose. Lo svelarsi degli strati superiori del mistero non rende quest'ultimo più trasparente, bensì porta alla luce ulteriori strati più profondi, e proprio questi si rivelano più fruttuosi riguardo al tema del duello e, come tali, più angoscienti. La tensione non solo non si scioglie, ma si rafforza ancor di più. Ed ecco che il *capitolo settimo*, dal titolo ironicamente in tono maggiore, *Marito e amante si baciano*, ci riporta, direi quasi, ci fa sprofondare di nuovo nel tema del duello, che viene reso manifesto dallo stesso Dostoevskij nelle parole sopra riportate dell'inizio di questo capitolo: «Questo è un duello!».

Che cosa vuole ottenere Vel’čaninov incontrando di nuovo il proprio rivale, al quale ha già tolto la figlia? «Aveva una fretta terribile di “sapere”» (42): Dostoevskij inizia così il settimo capitolo. Far sì che Pavel Pavlovič pronunci la sua parola *definitiva*: questo è lo scopo del duello che Vel’čaninov ingaggia con lui. Ma se per uno dei contendenti ciò rappresenta lo scopo, per l'altro questa parola definitiva è una specie di arma che egli conserva per il colpo finale. Una partita a scacchi col cavallo in tasca. La forza di Trusockij sta nelle allusioni e nel non detto che indeboliscono e disarmano Vel’čaninov. L'idea dell'“eterno marito” entra nella coscienza di Vel’čaninov, illumina e organizza il suo ozioso caos spirituale, ma il fatto è che questa definizione, l'“eterno marito”, non esaurisce il contenuto dell'oggetto che gli sta dietro. La presa di coscienza del carattere incompleto di questa definizione che, come si è detto, lo stesso Vel’čaninov intuisce, provoca una recidiva nella disorganizzazione della sua struttura spirituale che si manifesta in modo sempre più lampante nelle nuove fasi del suo “duello” con Trusockij. Questi non rappresenta solo

la categoria tipologica dell'«eterno marito», ma una sua particolare varietà, ossia il «*tipo rapace*». Vel'čaninov riconosce all'improvviso questa caratteristica fondamentale di Trusockij quando, nell'ennesimo «scontro» a tu per tu, dopo che Liza è stata sistemata dai Pogorel'cev, esclama d'un tratto in una risata nervosa e irritante: «– Uh, diavolo! Lei è decisamente un “tipo rapace”! Pensavo fosse un “eterno marito” e nient'altro!» (47)

Vel'čaninov scopre e diventa consapevole di questa rapacità nel gioco, utilizzato da Trusockij come un'arma, fatto di allusioni e improvvise, esagerate confessioni che si interrompono bruscamente rimanendo incompiute. «“Cerca di spiegati in fretta, razza di maiale, che le allusioni non mi piacciono” – pensava Vel'čaninov tra sé e sé. Il rancore gli ribolliva dentro, ed era già un po' che si tratteneva a stento» (44)

La curva delle *dichiarazioni* di Trusockij potrebbe essere rappresentata graficamente come la linea di una febbre altalenante.

Vel'čaninov nota che oggi Pavel Pavlovič è un po' arrabbiato. Pavel Pavlovič dà la spiegazione: è morto Bagautov, «un vero amico, un amico per sei anni» (43). Ma questa spiegazione si trasforma in un nuovo mistero: è arrabbiato proprio con Bagautov, perché ... è morto.

– [...] E che cosa si è permesso di combinarmi ora, dopo sei anni di vera amicizia, le chiedo? È pensare che forse sono venuto a Pietroburgo solo ed esclusivamente per lui!

– Ma perché se la prende con lui, – disse Vel'čaninov scoppiando a ridere, – non l'ha mica fatto apposta a morire! (43)

A queste parole Pavel Pavlovič sembra fare un passo indietro: «– Ma lo dico appunto *perché mi dispiace*; era un amico prezioso; [...]» (43). La nuova spiegazione assume una valenza ironica a causa di quell'allusione fin troppo chiara:

– [...] era un amico prezioso; ecco che cosa significava per me.

E d'un tratto, in modo del tutto inatteso, Pavel Pavlovič si piantò due dita della mano a mo' di corna sulla fronte calva e ridacchiò a lungo. Se ne stette lì seduto a ridacchiare per buon mezzo minuto guardando negli occhi Vel'čaninov, come nell'ebbrezza della più perfida impudenza (43).

Il predatore getta le reti delle allusioni e delle affermazioni incomplete e Vel'čaninov vi rimane impigliato. Allo stesso modo l'abile giocatore di scacchi costruisce il proprio piano con molte mosse in anticipo, celandolo dietro l'apparente sacrificio di figure che verrà completamente compensato dall'inevitabile scaccomatto finale. Allo scaccomatto nei confronti di Vel'čaninov manca ancora molto, ma lo scaltro piano di Trusockij e la sua brillante conduzione sono evidenti. A causa di queste allusioni che giungono al punto di paragonarlo a Bagautov («[...] ora mi è rimasto lei e soltanto lei come vero amico! Stepan Michajlovič Bagautov non c'è più!», 44) in Vel'čaninov monta l'astio ed egli pone la domanda in modo chiaro, ma anche ingenuo:

– Mi dica un po', – iniziò con tono stizzoso, – visto che lei incolpa Stepan Michajlovič così apertamente (in quel momento non lo chiamò

più semplicemente Bagautov), dovrebbe essere contento che colui che l'ha offesa sia morto; perché allora si arrabbia?

– Ma che contento? Perché contento?

– Giudico in base ai suoi sentimenti.

– Ah ah ah, a questo proposito sui miei sentimenti si sbaglia, come dice il saggio : «Un nemico morto va bene, ma vivo è ancor meglio», hi hi hi! (44)

Vel'čaninov cerca (ancora una volta in modo ingenuo!) di parare il colpo:

– Quand'era vivo però, penso abbia avuto modo di vederlo ogni giorno per circa cinque anni, di tempo ne avrà avuto per osservarlo – rilevò Vel'čaninov malevolo e insolente (44).

Ed ecco il risultato di questa “mossa estremamente infelice” di Vel'čaninov:

– Ma perché, all'epoca io... all'epoca io forse sapevo? – di colpo sbottò Pavel Pavlovič, come uscendo di nuovo dall'angolo, quasi contento che finalmente gli fosse stata posta la domanda che aspettava da tempo. – Ma per chi mi ha preso, Aleksej Ivanovič?

E nel suo sguardo all'improvviso brillò un'espressione del tutto nuova e inattesa, che parve trasformare completamente il suo viso astioso, fino a quel momento contratto in una vile smorfia (44).

Non riporterò e non descriverò tutte le altre “mosse” dei due contendenti. Qui ogni replica del dialogo rappresenta una perlina, e tutto questo ricamo dialogico potrebbe essere commentato in modo altrettanto logico come un partita di Morphy o di Anderssen.¹⁸ È importante solo notare che se fino alla fine Vel'čaninov cerca inutilmente di chiarire la logica e lo scopo del gioco di Pavel Pavlovič, quest'ultimo ha già chiaro da tempo lo scopo e l'intenzione da parte di Vel'čaninov di conoscere tutto fino in fondo: «– Le piacerebbe proprio sapere in che modo sono venuto a conoscenza di Stepan Michajlovič!» (45)

Comunque sia, anche qui non tutto sembra chiarito. A quanto pare, anche Pavel Pavlovič da parte sua deve far luce su un mistero, o meglio, verificare qualcosa riguardo a Vel'čaninov che per lui è già una certezza. Ciò porta al momento culminante del bacio tra marito e amante. Non si sa se per Pavel Pavlovič questo mistero-certezza si sia in qualche modo chiarito, ma la tirata di Vel'čaninov dopo il bacio e il comportamento di Pavel Pavlovič ci pongono davanti a un nuovo mistero.

– E adesso, adesso... – gridò di nuovo Pavel Pavlovič in un'ebbra frenesia, fulminandolo con gli occhi ubriachi, – adesso ecco cosa: allora avevo pensato: «Dunque anche lui? Ma se lui, avevo pensato, se anche lui, a chi si può dunque credere dopo questo!»

D'un tratto Pavel Pavlovič si inondò di lacrime.

¹⁸ Il riferimento è a due celebri scacchisti, lo statunitense Paul Morphy (1837-1884) e il tedesco Adolf Anderssen (1818-1879).

– Lo capisce, allora, che amico lei è rimasto per me, adesso?
 E corse fuori dalla stanza col suo cappello. Come dopo la prima visita di Pavel Pavlovič, Vel'čaninov se ne stette lì fermo per qualche minuto.
 «Eh, un buffone ubriaco, nient'altro!» – e alzò le spalle.
 «Proprio nient'altro!» confermò con energia dopo essersi spogliato e coricato a letto (49).

Il duello si è nuovamente interrotto e, come era accaduto la prima volta, si è interrotto di fronte a un nuovo mistero. Vel'čaninov è venuto a “sapere” ben poco, ma questo ulteriore “incontro” o scontro non è stato infruttuoso per lui. Ha iniziato a fiutare la tattica dell'avversario, a sospettare in quale direzione egli abbia progettato di realizzare il proprio pensiero: «Uhm... capisce fin troppo bene di che si tratta, e si vendicherà di me per mezzo di Liza!», pensò spaventato (49) (inizio dell'VIII capitolo). Per cui, all'apparenza, niente di più facile: sarebbe stato sufficiente separare definitivamente dal nemico Liza, l'anello che lo legava a lui; tuttavia le cose si complicano perché questo anello in realtà non può essere spezzato. Il “*motivo di Liza*” svolge dunque la funzione di *avviare la seconda fase dell'intreccio relativo al duello*. Non c'è bisogno di alcun stimolo irrazionale, di alcun *demon of perversity* alla Edgar Poe per spiegare l'attrazione di Vel'čaninov nei confronti di Trusockij, per quanto essa trovi espressione in queste caratteristiche forme espositive intermittenti: «“Uhm... certo non posso permettergli delle trovate come quelle di ieri”, arrossì all'improvviso, “e... e invece sono già le undici passate e lui non arriva”» (49-50). Dopo lo «schiaccio del giorno prima» sta aspettando il suo offensore fino ad averne quasi «nostalgia». Tutto dipende dal fatto che *l'anello in questo caso è attivo*: Liza sta aspettando che Vel'čaninov conduca da lei il padre ufficiale.¹⁹ Ciò spinge persino Klavdija Petrovna Pogorel'cev, che aveva consigliato a Vel'čaninov di interrompere il prima possibile tutti i rapporti con Trusockij, a pregarlo quasi contemporaneamente di «“provare ancora una volta a portare qui quello scellerato”» (52).

Ma quella attuata tramite Liza non è l'ultima vendetta di Trusockij. I tentativi di sottrarsi alla visita dai Pogorel'cev formano una nuova rete nella quale egli cattura, per così dire, il proprio antagonista. Al breve incontro sul ponte durante i funerali di Bagautov segue un altro lungo episodio del duello che occupa tutto il nono capitolo intitolato *Il fantasma*. Il motivo di Liza incornicia questo nuovo incontro. Esso costringe Vel'čaninov a ospitare nella sua stanza per la notte il suo “nemico rapace” e, per così dire, conclude negativamente l'incontro con la nuova fuga di Trusockij. Ma tutta la parte centrale dell'episodio si sviluppa sulla base di motivi di tipo diverso.

Liza come strumento di vendetta è in sostanza già stata utilizzata da Trusockij: è già condannata, destinata a morire. Ma per il suo trionfo ciò non è ancora sufficiente. A partire da questo momento il duello sembra muovere il primo passo verso la sua *terza fase*. Essa è contrassegnata, come verrà mostrato in seguito, da un massimo grado di attività da parte di entrambi i contendenti. Ed è proprio qui che risuona ancora una volta il tema del “tipo rapace”. Innescato incautamente da Vel'čaninov, esso ha generato nell'animo di Trusockij un germoglio, ha concentrato su di sé tutto l'andamento dei suoi

¹⁹ L'analisi psicologica del complesso stato di Liza non rientra nei miei compiti. Mi limito, quindi, a riportare la spiegazione fornita dallo stesso autore tramite le parole di Klavdija Petrovna Pogorel'cev: «[...] è una bambina orgogliosa e testarda, si vergogna di stare qui da noi, e che suo padre l'abbia abbandonata in questo modo; secondo me il suo malessere è tutto qui» (52) [N.d.A.].

pensieri e in certo qual modo ha temporaneamente oscurato “la cosa importante”. Ecco perché, quando nella scena oggetto di analisi Vel’čaninov, che non abbozza per la prima volta all’amo, pone la questione in modo risoluto («– Pavel Pavlovič, parli chiaro! Lei è intelligente, lo riconosco ancora una volta, ma le assicuro che è sulla strada sbagliata! Parli chiaro, agisca con franchezza e, le dò la mia parola, risponderò a tutto quello che vorrà chiedermi!», 54), Trusockij non gli chiede la cosa importante, ma... del “tipo rapace”:

– Visto che lei è così buono, – Pavel Pavlovič gli si avvicinò con cautela, – ecco, mi interesserebbe molto quella cosa che ha menzionato ieri sul “tipo rapace”!..

Vel’čaninov sputò e riprese a camminare a passi ancor più rapidi per la stanza.

– No, Aleksej Ivanovič, non sputi, perché mi interessa molto e sono venuto *apposta* per chiarire... (55)

Il “tipo rapace” diventa la tela su cui Trusockij ricama il suo gioco al duello secondo motivi nuovi. Esso spinge Vel’čaninov a caratterizzare e a giudicare in modo esplicito la persona di Trusockij (55) e, d’altro lato, dà l’occasione a Trusockij di formulare la terribile allusione-minaccia per mezzo della “storiella” del testimone di nozze che aveva pugnalato lo sposo (55-56). Ed ecco di nuovo il brillante risultato di questo gioco:

– Se-ne-vaa-da al diavolo, – prese d’un tratto a urlare Vel’čaninov con una voce che non era la sua, come se gli si fosse rotto dentro qualcosa, – se-ne-vaa-da al diavolo con questo suo ciarpame da sottosuolo, lei stesso non è altro che ciarpame da sottosuolo, – *si è messo in mente di spaventarmi* – aguzzino di una bambina, essere ignobile, delinquente, delinquente, delinquente! – gridava fuori di sé respirando con affanno a ogni parola (56).

Ma le intimidazioni non finiscono qui, e il terribile episodio del *Fantasma* (l’ombra di Natal’ja Vasil’evna) e l’ulteriore trovata di Pavel Pavlovič alla ricerca dell’«oggetto domestico assolutamente indispensabile» in certo qual modo anticipano la futura scena dello scontro decisivo che concluderà l’intero duello.

La fase del duello in cui Liza si trova nell’arena dello scontro non si è tuttavia ancora esaurita, essa si concluderà solo dopo la sua morte con quella che a suo modo risulta essere *la scena culminante presso il “locale”*.

Se fino ad ora la tattica di Trusockij ha portato Vel’čaninov a tutta una serie di passi falsi, a voler esprimersi con indulgenza, oppure, diciamo, a tutta una serie di confessioni che sono andate a formare innumerevoli piccoli climax nel dialogo dei duellanti, in questa scena quella tattica porta a raggiungere il *colmo reciproco della franchezza di entrambi i contendenti*:

– Lo capisci o no, mascalzone ubriaco, che senza di te non si potrà nemmeno seppellirla! – gridò [Vel’čaninov] respirando affannosamente.

Quello girò la testa verso di lui.

– Quel sottotenente... d’artiglieria... se lo ricorda? – biascicò con la lingua impastata.

– Co-osa? – urlò Vel'čninov in un tremito doloroso.
 – Eccoti il padre! Cercalo... per sepperlirla...
 – Menti! – gridò Vel'čninov come smarrito. – Lo dici per cattiveria...
 lo sapevo che saresti arrivato a questo!

Fuori di sé, portò il suo terribile pugno sopra la testa di Pavel Pavlovič. Ancora un istante e, forse, lo avrebbe ucciso con un sol colpo; le signore lanciarono un grido e balzarono all'indietro, ma Pavel Pavlovič non battè nemmeno ciglio. Un accesso di ferocia animalesca gli deformava tutto il volto

– Sai, – proferì in modo decisamente più fermo, come se la sbornia gli fosse passata, – come diciamo noi russi ...? (E pronunciò la peggior bestemmia possibile da riportare sulla carta stampata). Allora vacci! – Poi si divincolò con forza dalla presa di Vel'čninov, fece un passo all'indietro e per poco non cadde. Le dame lo sostennero e questa volta si misero a correre, gridando e quasi trascinando con sé Pavel Pavlovič. Vel'čninov non lo inseguì (61).

Ciò che qui ho definito come franchezza da parte di Trusockij non rappresenta la rivelazione definitiva del mistero, rivelazione di cui Vel'čninov ha ancora bisogno. Al contrario, con l'allusione al sottotenente d'artiglieria, che ha preso il posto di Vel'čninov una volta che questi è stato lasciato da Natal'ja Vasil'evna, in un certo senso Trusockij copre le tracce dell'origine di Liza. Ma si tratta pur sempre dello stesso procedimento secondo cui egli sfida l'antagonista a essere franco, procedimento che raggiunge in modo brillante il proprio obiettivo («Menti!», risponde Vel'čninov). Il momento culminante della franchezza di Trusockij consiste qui nell'esternazione del suo odio per Vel'čninov, che per la prima volta trova espressione in una bestemmia (oltretutto, «la peggiore possibile da riportare sulla carta stampata»), quasi una maledizione.

Il duello sembrerebbe essersi concluso. Uno dei due antagonisti, dopo aver sferrato il proprio attacco verbale, per la prima volta così diretto e aperto, viene «trascinato via» dal campo di battaglia, l'altro «non lo insegue»; il secondo anello della loro contesa, Liza, muore. In effetti, Vel'čninov rimane nuovamente da solo, e *di nuovo si manifestano i segni del suo precedente caos spirituale*, e il tempo, che prima dei funerali di Liza era stato scandito in modo così preciso in giorni, ore e addirittura minuti, si diluisce nuovamente in un intervallo vuoto di due settimane:

Per ben due settimane vagò senza meta per la città, in solitudine, urtando i passanti mentre era assorto nei propri pensieri. A volte passava giornate intere chiuso in casa steso sul divano, dimentico delle cose più comuni (62).

Questo intervallo configura una sorta di *pausa nel sjužet*: non solo il tema del duello tace, ma anche la partita di contorno riguardo all'«affare» di Vel'čninov, ovvero la lite giudiziaria, addirittura perde la funzione pseudo-organizzante che aveva avuto all'inizio del racconto in riferimento al caos di Vel'čninov:

I Pogorel'cev varie volte lo mandarono a chiamare: lui prometteva di andare e subito dopo se ne dimenticava. Klavdija Petrovna andò addirittura di persona da lui, ma non lo trovò mai a casa. Lo stesso successe col suo avvocato, che nel frattempo aveva qualcosa da comunicargli: era riuscito ad appianare in modo estremamente abile la lite giudiziaria e i contendenti erano disposti a un accordo a fronte di una quota del tutto insignificante dell'eredità che rivendicavano. Non rimaneva che acquisire il consenso dello stesso Vel'čaninov (62).

Ed ecco:

Quando finalmente lo trovò a casa, l'avvocato si stupì dell'estrema fiacchezza e indifferenza con cui lo aveva ascoltato quel cliente solo fino a poco tempo prima così impaziente (62).

E come allora, prima del "duello", Dostoevskij aveva diagnosticato la condizione del suo eroe definendola come una «tristezza *priva di oggetto*», così ora egli indica in modo ancora più preciso che «Vel'čaninov *si dimenticava dello stesso scorrere del tempo*». «Tutto lo scopo della sua vita, balenatogli davanti in una luce così gioiosa, all'improvviso si era spento inghiottito dalla tenebra eterna» (62).

È la fine, e avrebbe potuto essere la fine del racconto sul caos diventato cosmo e di nuovo disorganizzatosi in caos. Nelle pagine conclusive del capitolo decimo *Al cimitero* di fatto sembra che inizino a risuonare delle note consone a un epilogo, che tuttavia, lo sottolineo, non violano quella tonalità astratta nel cui solco il racconto è ritornato. La scena conclusiva del secondo gruppo di cinque capitoli si apre infatti con una *caratteristica datazione indefinita*:

Un giorno, e senza quasi sapere come, si ritrovò nel cimitero in cui era stata sepolta Liza, [...] e quando si inginocchiò sulla tomba e la baciò, all'improvviso si sentì sollevato. [...] per la prima volta dopo molto tempo una specie di speranza gli rinfrancò persino il cuore. [...] Il flusso di una fede pura e placida in qualcosa gli riempì l'anima. «È Liza che me l'ha mandata, è lei che mi parla», gli venne di pensare (63).

Ma nel capitolo vi è ancora un capoverso che per la sua funzione narrativa corrisponde esattamente al passaggio modulante che, in sostituzione di una pausa, lega la parte di un componimento musicale a un'altra. In concerto l'*ouverture* di un'opera, in quanto tutto in sé conchiuso, può essere eseguita separatamente, mentre a teatro, in quanto modulazione organica, introduce gli ascoltatori all'opera stessa, formando con essa un tutto altrettanto unico, ma complesso. Anche nell'*Eterno marito* il tono conciliante dell'epilogo al termine del decimo capitolo, che conclude in modo organico il secondo gruppo di cinque capitoli della narrazione, ci introduce senza una pausa ma, appunto, attraverso un simile passaggio modulante nella *terza fase di sviluppo del sjuzet* che attraverso nuovi motivi riporta in vita il precedente tema del duello all'apparenza silente:

Era ormai quasi buio quando uscì dal cimitero per tornare a casa. Non molto lontano dai cancelli del cimitero, lungo la strada, in una casetta bassa di legno si trovava una specie di bettola o di mescita; attraverso le finestre aperte si vedevano gli avventori seduti ai tavoli. *All'improvviso gli parve* che uno di loro, seduto vicino alla finestra, fosse Pavel Pavlovič, e che anche lui l'avesse visto e lo osservasse incuriosito dalla finestra. Passò oltre e ben presto sentì che qualcuno tentava di raggiungerlo; era proprio Pavel Pavlovič che lo rincorreva; probabilmente, mentre guardava dalla finestra, l'espressione *conciliante* del viso di Vel'čaninov lo aveva attirato e lo aveva rincuorato. Raggiuntolo, sorrise timidamente, ma non più con quel sorriso ubriaco di prima; al contrario, non era affatto ubriaco.

– Salve, – disse.

– Salve, – rispose Vel'čaninov (63).

Come si vede dalla citazione, l'agente principale del tema del duello, che era stato messo a tacere, riappare «*all'improvviso*». Ma questo carattere improvviso, accentuato tra l'altro dall'atmosfera vagamente inquietante (il buio ecc.), non contrasta col tono conciliante dell'epilogo (Pavel Pavlovič è corso dietro a Vel'čaninov proprio perché «l'espressione *conciliante*» del suo viso «lo aveva attirato e rincuorato»). Entrambi i contendenti si incontrano già diversi (Vel'čaninov rappacificato e Trusockij sobrio) e lo fanno in modo semplicemente diverso («Salve» e «Salve»), come se in effetti una determinata fase del duello si fosse conclusa e non ci fosse motivo per riprenderlo. Su questo *Nullpunkt*, come dicono i tedeschi, viene costruito il passaggio alla terza parte del racconto, al terzo gruppo di cinque capitoli.

LA TERZA PARTE DEL RACCONTO

Già a partire dalle prime righe del capitolo undicesimo, che dal punto di vista del contenuto rappresenta la continuazione della precedente scena dell'incontro nei pressi del cimitero, l'esposizione, che si era rappacificata e rasserenata, riprende il precedente ritmo ribollente e nervoso che caratterizza assieme Vel'čaninov e Trusockij.

La ripresa del precedente ritmo teso dell'esposizione è condotta con una gradualità virtuosistica. Cercherò di descriverla.

Prima fase: viene messo a fuoco il “nuovo sentimento” di Vel'čaninov nei confronti di Trusockij, che trova espressione in quel “salve” neutro, rispetto al quale l'autore non fornisce alcuna indicazione circa la sua intonazione; Vel'čaninov «[...] incontrava ora quell'uomo senza astio» e «[...] in quel momento nei suoi sentimenti verso di lui c'era qualcosa di completamente diverso, e addirittura la voglia di qualcosa di nuovo» (63). Ma subito questo “nuovo sentimento” gli sembra «terribilmente strano» e «dopo aver risposto quel “salve” si stupì di se stesso» (ivi).

La “stranezza” di quella calma che sorprende lo stesso Vel'čaninov si riflette anche nella seconda replica alla frase neutra di Trusockij «– Che serata piacevole»: «– Non è ancora partito, – proferì Vel'čaninov, *come se non facesse una domanda*, ma riflettesse tra sé continuando a camminare» (64).

Seconda fase: la domanda neutra di Vel'čaninov – «come se non facesse una domanda» – suscita una risposta da parte di Trusockij che sposta la conversazione dalla sfera neutrale delle “chiacchiere sul tempo” a quella del con-

tenuto concreto e personale: «– Ci ho messo più del previsto, ma il posto l'ho avuto, e la promozione anche. Parto sicuramente dopodomani» (64). Questa risposta “concreta” tocca immediatamente e con precisione un'altra corda dell'anima di Vel'čaninov, una di quelle che avevano animato i loro dialoghi precedenti: d'un tratto Vel'čaninov si interessa al suo antagonista, a dire il vero, non si capisce nemmeno perché, ma nella sua replica egli perde ormai il proprio automatismo: «– Ha avuto il posto? – *domandò questa volta*». A partire da questo istante il meccanismo a orologeria del dialogo-duello si è messo in moto: «– E perché no? – *si risentì all'improvviso* Trusockij mentre il viso gli si contraeva in una smorfia». Ingranaggio dopo ingranaggio le repliche si susseguono l'una all'altra: «– L'ho detto così per dire – *si giustificò* Vel'čaninov e, accigliatosi, guardò Pavel Pavlovič di traverso» (ivi).

E arriviamo alla *terza fase*: Vel'čaninov perde tutta la sua conciliante indifferenza nei confronti di Trusockij. Lo osserva, si pone domande su di lui: «*Con suo stupore*, l'abito, il cappello col crespo e tutto l'aspetto del signor Trusockij erano incomparabilmente più decorosi rispetto a due settimane prima». «“Che cosa ci faceva in quella bettola?” *continuava a pensare*» (64).

Continuando, possiamo anche non esaminare l'esposizione parola per parola: nel precedente ritmo nervoso del dialogo anche il fallimento del nuovo sentimento di Vel'čaninov si percepisce in quanto organicamente preparato: «D'un tratto gli venne una voglia matta di levarselo di torno; quella sua disponibilità a un sentimento di tipo nuovo in un attimo era svanita», e «Vel'čaninov se ne tornò a casa *ancora una volta* tutto sottosopra. Avere a che fare con “quell'uomo” andava al di là delle sue forze. Mentre si coricava pensò di nuovo: “Perché era lì vicino al cimitero?”» (64).

Allo stesso tempo, il riemergere dell'idea del “signore col crespo sul cappello” fa sì che il caos privo di oggetto di Vel'čaninov si riempia ancora una volta di un contenuto vitale e attivo, all'inizio ancora casuale, poco motivato, quasi irrazionale; ciononostante, se non un'attività, per lo meno il desiderio di una qualche attività lo risveglia dall'entropia in cui era precipitato dopo i funerali di Liza:

Il giorno dopo al mattino presto si decise infine ad andare a trovare i Pogorel'cev, si decise contro voglia; in quel momento gli risultava troppo penoso che qualcuno si interessasse a lui, persino se si trattava dei Pogorel'cev. Ma quelli erano così preoccupati per lui che bisognava assolutamente andarci (64).

Ma i Pogorel'cev hanno già recitato la propria parte, che ha fatto da sfondo alla seconda fase del duello, essi sono usciti di scena, quest'ultima ora è cambiata. La nuova fase deve originarsi in una nuova ambientazione, e l'esitazione di Vel'čaninov, «ci vado o non ci vado?» (64), si risolve quando Pavel Pavlovič all'improvviso appare di nuovo a casa sua.

Da questo istante si manifesta con chiarezza *un motivo nuovo, che riconduce il racconto al tema principale del duello* e che aveva già trovato espressione nel titolo del capitolo undicesimo: *Pavel Pavlovič prende moglie*. Nella terza parte del racconto la “fidanzata” di Pavel Pavlovič rappresenta il nuovo anello che porta al nuovo scontro e alla nuova lotta tra Trusockij e Vel'čaninov. In che modo questo personaggio del tutto nuovo, che non ha alcun legame con Vel'čaninov, assume una funzione analoga a quella svolta dalla defunta Natal'ja Vasil'evna e da Liza? Quale logica presiede all'intenzione di Trusockij di

coinvolgere il proprio nemico Vel'čaninov a partecipare a questa sua nuova impresa? Questi interrogativi fanno pensare a qualcosa che Dostoevskij condivide con Edgar [Allan Poe – A.M.] e che ha a che fare col tema psicologico del “demone della perversione”. Lo stesso Vel'čaninov non riesce a raccapezzarsi:

“[...] possibile che non vi sia alcun *trucco* [corsivo di Dostoevskij] nel fatto di avermi invitato? Possibile che faccia veramente assegnazione sulla mia nobiltà d'animo?” continuò, quasi offeso da quest'ultima supposizione. “Ma chi è, un buffone, un imbecille o un ‘eterno marito’? Ciò supera ogni limite!” (70).

Ma l'irrazionalità di questa nuova giustificazione dell'ennesima variazione sul tema principale, a guardar bene, appare in certa misura falsa. L'invito ad che Trusockij rivolge a Vel'čaninov di andare in visita dalla famiglia della “fidanzata” dal punto di vista psicologico viene accuratamente motivato. Solo che questa motivazione psicologica risulta complessa al massimo grado. L'analisi dell'“eterno marito” sotto questo aspetto, in quanto carattere, non rientra nel mio compito diretto, ma ritengo indispensabile indicare in che cosa l'autore suggerisca di vedere la spiegazione della strana mossa di Trusockij, la quale forma l'*incipit* di tutta la terza parte del racconto.

Dopo aver invitato Vel'čaninov, Trusockij stesso dà la spiegazione:

– Si tratta solo di un mio smodato desiderio e di nient'altro [...] non le nascondo che c'è anche un motivo. Ma il motivo vorrei rivelarglielo dopo, ora la prego solo in via del tutto eccezionale... (65)

Da un lato, questo “motivo” viene successivamente spiegato dallo stesso Trusockij nel dialogo che precede la conclusione del duello fatale:

– Mi dica alla fine, [...] perché mi ha trascinato laggiù? Per che cosa le servivo laggiù? [chiede Vel'čaninov]
 – Per provare, – di colpo Pavel Pavlovič sembrò turbarsi.
 – Provare che cosa?
 – L'effetto... Veda, Aleksej Ivanovič, è solo una settimana che io... cerco laggiù [...]. Ieri l'ho incontrata e ho pensato: “Non l'ho mai vista in compagnia, per così dire, di estranei, ossia di uomini, a parte me” [...].
 “Possibile che stia dicendo tutta la verità?” – Vel'čaninov rimase di stucco (86).

E più avanti in quello stesso dialogo, quando Trusockij, d'un tratto, in risposta alle perplessità e alla conseguente furia di Vel'čaninov afferma: «– Desideravo fare la pace con lei, Aleksej Ivanovič!» (88), il motivo viene posto sotto una luce diversa. D'altro canto, in diversi punti del racconto Vel'čaninov esprime varie supposizioni riguardo a questo motivo. In primo luogo, sotto l'effetto della prima impressione scaturita dalla conoscenza con gli Zachlebinin:

Sin dalle prime parole della conversazione Vel'čaninov notò che lo stavano aspettando e che il suo arrivo, quale amico di Pavel Pavlovič desideroso di fare la loro conoscenza, era stato annunciato addirittura con una certa solennità. Il suo sguardo acuto ed esperto in faccende del genere ben presto arrivò persino a distinguere in tutto ciò qualcosa di particolare: a giudicare dall'accoglienza fin troppo amichevole dei genitori, dall'aspetto e dall'abbigliamento particolare delle ragazze [...] gli balenò il dubbio che Pavel Pavlovič avesse giocato d'astuzia e con ogni probabilità avesse suggerito, pur senza parlarne in modo diretto, l'idea di lui come di uno scapolo annoiato, della "buona società", con un patrimonio, il quale molto, molto probabilmente, in definitiva si sarebbe deciso a "porre fine" alla sua condizione e ad accasarsi, "tanto più che l'eredità l'aveva ricevuta". A quanto pare, la maggiore delle *mademoiselle* Zachlebinin, [...] proprio quella [...] in merito alla quale Pavel Pavlovič si era espresso come di una fanciulla incantevole, pareva fosse in qualche misura intonata alla circostanza (70-71).

E infine, nel dialogo che precede la notte fatale, in preda a un'irritazione estrema Vel'čaninov fornisce una nuova spiegazione del motivo, quello che costituisce l'obiezione principale rispetto al primo chiarimento dello stesso Pavel Pavlovič:

– [...] E se vuole, se vuole le dimostro subito che lei non solo non mi vuole bene, ma mi odia, con tutte le sue forze, e che sta mentendo senza neanche rendersene conto: lei mi ha preso e mi ha portato lì assolutamente non per quello scopo ridicolo, per mettere la sua fidanzata alla prova (come poteva solo venirle in mente una cosa del genere!), ma semplicemente ieri mi ha visto e si è *indispettito* [corsivo di Dostoevskij], e mi ha portato lì per mostrarmela e per dirmi: "Guarda com'è bella! Lei sarà mia; dai, provaci un po' adesso!" *Lei mi ha lanciato una sfida*. Forse non lo sapeva nemmeno lei, ma è andata così, perché lei tutto questo lo ha provato... (87)

Quale di tutti questi motivi è quello vero? Se il quesito viene posto in riferimento a una qualche psicologia autentica di Trusockij, esso rimane al di fuori dei nostri interessi. Possono porsi domande del genere gli psicologi che analizzino Trusockij come tipo, ma noi che analizziamo *L'eterno marito* in qualità di opera artistica, oppure, che è come dire la stessa cosa, come un organismo individuale, ossia irripetibile, possiamo porci questa domanda solo a un altro livello: quale di questi motivi rappresenta quello più organico per introdurre nell'azione del racconto *il motivo della "fidanzata dell'eterno marito"* in quanto anello in grado di riunire i due contendenti in un rinnovato "duello"? Naturalmente, tutti e quattro i motivi sono artisticamente organici in quanto caratterizzano la complessa psiche non solo di Trusockij, ma in parte anche di Vel'čaninov (nelle sue frasi, poiché queste frasi, in quanto tali, caratterizzano anche Vel'čaninov in quanto è colui che le pronuncia). Poiché la questione riguarda il significato funzionale che il "motivo" svolge nella composizione del *sjuzet* del duello, indubbiamente dobbiamo mettere in evidenza quest'ultimo motivo: *l'invito di Trusockij racchiudeva in sé una sfida*,

in quanto quell'invito ha rinnovato il duello: questa è la sua funzione compositiva.

Devo notare che esiste un altro legame tra questi nuovi componenti del contenuto del racconto nella sua terza parte e gli elementi del contenuto dati in precedenza. Zachlebinin, il padre della "fidanzata", rappresenta «quello stesso consigliere di stato che lui [Vel'čaninov] circa un mese prima aveva ripetutamente cercato senza mai trovarlo in casa e che, come era emerso, nella sua causa aveva agito a vantaggio della controparte» (66); inoltre, l'appuntamento di Vel'čaninov con il consigliere di stato era stato a suo tempo intralciato da Trusockij (all'epoca ancora solo "il signore col crespo sul cappello") nel corso del suo quarto incontro con Vel'čaninov (vedi sopra).

In tal modo la casa degli Zachlebinin rappresenta in un certo senso *il punto focale del sjužet*, nel quale i diversi raggi della *fabula* si intersecano e le varie parti si armonizzano almeno in parte tra loro. L'"affare" di Vel'čaninov si era concluso positivamente già alla fine del secondo gruppo di cinque capitoli. In relazione a questo *sjužet* secondario e parallelo, nel quale, per così dire, il vecchio Zachlebinin aveva giocato un ruolo da dietro le quinte, la comparsa di Vel'čaninov a casa degli Zachlebinin svolge la funzione di una sorta di epilogo, tramite il quale questo *sjužet* secondario e parallelo si conclude.

Riguardo a tutta la costruzione, ovvero all'architettura esteriore della narrazione, *per ciò che concerne l'introduzione dei componenti secondari del contenuto* devo notare *una certa simmetria* nel secondo e nel terzo blocco di cinque capitoli. La casa degli Zachlebinin rappresenta il *pendant* architettonico della casa dei Pogorel'cev. Tra l'altro, entrambi questi componenti vengono introdotti dal segnale dell'invito che ognuno dei due contendenti rivolge all'altro: Vel'čaninov che invita Trusockij dai Pogorel'cev, Trusockij che invita Vel'čaninov dagli Zachlebinin. Limito ora a questo i confronti, in quanto essi riguardano più l'architettura *esteriore* (la costruzione) del racconto (di cui si riparerà in generale nelle conclusioni) piuttosto che quella *interiore* (la composizione), sulla quale qui è concentrata prevalentemente l'attenzione.

Torniamo al tema del duello. L'invito a vedere la fidanzata si è rivelato dunque essere una sfida, e a casa degli Zachlebinin il duello in effetti ricomincia. Il suo tema fa breccia già nel dodicesimo capitolo (*In casa Zachlebinin*), dove la sfida di Trusockij sortisce risultati per lui pessimi; ma questo capitolo, elaborato su temi nuovi, ci allontana un po' dal tema fondamentale e forma una specie di intermezzo rispetto alla linea principale della narrazione. Il tema del duello comincia propriamente a risuonare non appena i due contendenti rimangono a tu per tu mentre lasciano con la stessa carrozza la dacia degli Zachlebinin. Questa terza fase del duello occupa quindi i tre ultimi capitoli, il tredicesimo, il quattordicesimo e il quindicesimo. Quello di mezzo, il quattordicesimo, *Sašen'ka e Naden'ka*, forma anch'esso una sorta di intermezzo, tra l'altro, nello stile, caratteristico di Dostoevskij, del *pamphlet*, cosa che lo distingue ancor di più come parte estranea all'organismo principale del racconto. Qui vengono sviluppati alcuni temi del capitolo dodicesimo che formano così un nuovo *sjužet* parallelo e secondario. Ma questo *sjužet* parallelo ha una determinata funzione in relazione a quello principale, intrecciandosi ad esso e influenzando in modo specifico il tema del duello. Lo schema del *sjužet* è il seguente: il duello di Trusockij e Vel'čaninov nella sua terza fase viene provocato (la "sfida" di Trusockij) per il tramite del motivo della "fidanzata". Da parte sua la fidanzata "Naden'ka" coinvolge per così dire Trusockij in un "duello" secondario con l'altro suo fidanzato "Sašen'ka". In questo secon-

do duello il personaggio principale Vel'čaninov occupa una posizione marginale, da spettatore, benché attivo.

Ma dal punto di vista interiore, il rinnovarsi del duello tra Trusockij e Vel'čaninov non è sollecitato dal motivo della “fidanzata”. Quest'ultimo lo ha provocato, è questa la sua funzione in relazione al *sjužet* principale. Di per sé esso si sviluppa in tema nelle diramazioni secondarie del racconto, le quali formano i capitoli dodicesimo e quattordicesimo da noi definiti come intermezzo. La sollecitazione principale del duello rimane, come in precedenza, il mistero legato a Natal'ja Vasil'evna, che ovviamente comprende anche il motivo di Liza.

Fino a questo momento il mistero su che cosa sappia in fin dei conti Trusockij di Vel'čaninov riguardo ai suoi rapporti con Natal'ja Vasil'evna, e poi con Liza, non è stato sciolto. Non è stata pronunciata l'“ultima parola”. Trusockij la *deve* pronunciare, Vel'čaninov la *deve ascoltare*. Solo allora il duello si concluderà; essi potranno “pareggiare i conti” solo quando si aprirà quest'ultima valvola, sulla quale preme l'intera massa del caos inconscio che si era dolorosamente gonfiata nell'animo di entrambi i contendenti all'epoca della *Vorgeschichte* a T.

Ma se finora era stato proprio Vel'čaninov a cercare di raggiungere quest'ultima linea (si veda la sua “attrazione” pseudo-irrazionale per Trusockij nella seconda fase del duello), mentre Trusockij se ne allontanava come respinto dall'irruenza di Vel'čaninov, ora i loro ruoli cambiano. Con la morte di Liza per Vel'čaninov il legame con Trusockij si è interrotto, il suo mondo interiore si è riorganizzato (si veda la scena sulla tomba). Per Trusockij invece il legame con Vel'čaninov non si è affatto interrotto, ed egli ha cercato di agganciare Vel'čaninov favorendone l'incontro altrettanto pseudo-irrazionale con la “fidanzata”. Allora Vel'čaninov *era riuscito a invitare* Trusockij a casa sua, ora è Trusockij che *si autoinvita* da Vel'čaninov: «– Stavo venendo da lei, – Pavel Pavlovič si rivolse a Vel'čaninov per avvisarlo quando ormai erano vicini alla casa di quest'ultimo» (84). Da parte sua Vel'čaninov vorrebbe interrompere il duello:

– Anch'io le ho premesso che avrei detto la mia “ultima” parola, – iniziò riuscendo ancora a trattenere l'irritazione interiore, – ed eccola qui questa parola: ritengo in coscienza che tutte le faccende tra di noi si siano concluse, da entrambe le parti, cosicché non abbiamo proprio nulla da dirci; mi ha sentito? Proprio nulla. Perciò sarebbe meglio che lei ora se ne andasse e io chiudessi dietro di lei la porta (84).

Trusockij attacca, Vel'čaninov arretra, ma il contenuto sviluppato nel corso del racconto li ha già condotti entrambi alla linea fatale. Ed ecco che Trusockij alla fine pronuncia la parola inquietante:

– Su, Aleksej Ivanovič, pareggiamo i conti! – proferì Pavel Pavlovič, ma guardandolo negli occhi in modo particolarmente mite.
 – Pa-re-ggia-mo i conti? – si stupì terribilmente Vel'čaninov. – Ha pronunciato una parola veramente strana! “Pareggiamo i conti” rispetto a cosa? Mah! Non sarà mica questa la sua “ultima parola”, quella che poco fa aveva promesso di... svelarmi?
 – Proprio quella (84).

E di nuovo è sufficiente che Vel'čninov faccia un passo in direzione dell'antagonista che quello nuovamente arretra, persino in quest'ultimo combattimento. E quando Vel'čninov da parte sua ora chiede («corrucciato» e «dopo un silenzio piuttosto prolungato») risolutamente: «– E a proposito di che cosa voleva pareggiare i conti?» (85), Trusockij si trincerò dietro il tema secondario della fidanzata per evitare quello principale della moglie defunta: «– Non ci vada più lì [ossia, dagli Zachlebinin], – bisbigliò quasi con voce supplicante [...]». Appare chiaro che non si tratta dell'ultima parola, dell'ultima linea. Non a caso Vel'čninov gli replica con una risata malevola: «Ma come? Allora si trattava solo di questo?» (ivi)

L'intero contenuto del *sjužet* del duello dostoevskiano, nel suo ampio sviluppo, si compone di questo gioco di forze che si attraggono e si respingono, che avanzano e arretrano. Il duello può concludersi solo quando entrambi i contendenti si attaccheranno a vicenda, oppure quando di fronte all'attacco da parte di uno dei due l'altro non arretrerà, quel momento fatale al quale ora il racconto giunge.

Fino a questo momento le “domande” di Vel'čninov, per quanto poste in modo diretto, ammettevano da parte di Trusockij una risposta indiretta, l'allontanarsi dal discorso oppure l'essere reticente. In ciò si manifestava una sorta di regolazione reciproca, per così dire, della lotta. Ora arriva il momento in cui entrambi i contendenti hanno come perso l'autocontrollo. Sono indicative della tensione di questo momento una serie di notazioni che accompagnano le ulteriori repliche-domande di Vel'čninov: «*In un altro momento sarebbe inorridito per l'ingenuità della sua domanda repentina*» (86-87), «[...] [Vel'čninov] *non riuscì più a trattenersi, pur consapevole di tutto ciò che di mostruoso aveva la sua curiosità*» (87).

La consapevolezza di «tutto ciò che di mostruoso aveva la sua curiosità» allo stesso tempo sembra svelare i punti deboli dell'avversario, di cui l'altro contendente approfitta. L'orrore e lo spavento di Vel'čninov per come era stata posta quella domanda che conduceva direttamente al mistero determina la risolutezza nelle azioni di Trusockij: «[...] Pavel Pavlovič alzò gli occhi e osservò il suo nemico con sguardo limpido, ormai per nulla imbarazzato. Vel'čninov d'un tratto ebbe paura: decisamente non voleva che succedesse qualcosa o che la cosa oltrepasse il limite, tanto più che era stato lui a provocarlo» (87).

Ma la risolutezza della risposta di Trusockij è, in misura significativa, altrettanto involontaria della curiosità di Vel'čninov. La reciproca perdita di autocontrollo dei contendenti determina appunto quel «tono inatteso» della loro attuale conversazione di cui parla Dostoevskij: «Il suo mento [di Pavel Pavlovič] all'improvviso tremò. Vel'čninov era completamente terrorizzato; bisognava a tutti i costi porre fine a quel tono inatteso» (87).

In questo momento la codardia di Vel'čninov si trasforma in furia e coglie di sorpresa lo stesso Trusockij, anch'egli ormai privo di autocontrollo. I due contendenti hanno raggiunto qui contemporaneamente il massimo grado di accanimento, ed è quindi sufficiente una sola parola che tocchi il nervo del motivo fondamentale della loro ostilità perché entrambi i nemici si ritrovino alla barriera, alla linea fatale.

Una rabbia furibonda si impossessò di Vel'čninov, [...].

– Glielo dico ancora una volta, – si mise a urlare, – che lei... si è attaccato a un uomo malato e coi nervi a pezzi per strappargli nel delirio una parola impossibile! Noi... sì, noi apparteniamo a mondi diversi,

cerchi di capirlo, e... e... tra di noi si è messa una tomba! – balbettò furente, e tutt'a un tratto tornò in sé...

– E come fa a saperlo, – il volto di Pavel Pavlovič d'un tratto si alterò e impallidì, – come fa a sapere che cosa significa questa piccola tomba qui... dentro di me! – gridò avvicinandosi a Vel'čaninov e battendosi il pugno sul cuore con un gesto ridicolo ma terribile, – la conosco bene questa piccola tomba qui, e ai lati di questa tomba ci siamo tutti e due, solo che dalla mia parte c'è n'è di più che dalla sua, di più... – sussurrò come delirando, continuando a battersi sul cuore, – di più, di più, di più... (88)

La tomba di Liza è la barriera alla quale i due rivali si sono finalmente avvicinati. Questo momento della terza fase del duello è definito appunto dal titolo del tredicesimo capitolo *Dalla parte di chi c'è n'è di più?*

A questo punto il duello viene interrotto dall'intermezzo-pamphlet costituito dal quattordicesimo capitolo, del quale ho già parlato. In esso si sviluppa e, in sostanza, si conclude il *sjuzet* secondario di Naden'ka Zachlebinin, ma l'intermezzo svolge una funzione anche in relazione allo sviluppo del *sjuzet* principale del duello nella sua terza fase.

Nella composizione della *povest'* esso va visto come un elemento formale di *rallentamento dell'azione in un momento di grande tensione*. Il *sjuzet* del duello è giunto al suo culmine. Le repliche, agganciandosi l'una all'altra, hanno condotto i due contendenti alla *barriera verbale*, per così dire. Ma nell'intenzione dell'autore il tema del duello, sviluppatosi per mezzo del dialogo, non è destinato a risolversi in forma verbale. Inserendosi all'interno del dialogo tra Vel'čaninov e Trusockij, l'intermezzo su Sašen'ka e Naden'ka offre la possibilità di deviare il corso "dialogico" del duello, avviato verso la propria conclusione, in una direzione diversa. Trusockij pareggia i conti con Vel'čaninov non a parole, ma col sangue. Nel prossimo capitolo, il quindicesimo, *Si pareggiano i conti*, Vel'čaninov e Trusockij si scambieranno poche parole. Dopo che Lobov se n'è andato, essi non continuano la lite in merito al fatto "dalla parte di chi ce ne sia di più". Il contenuto del capitolo comprende gli eventi fatali della notte, la crisi di Vel'čaninov e il tentativo di ucciderlo da parte di Trusockij, separati tra loro dal nuovo orrendo sogno di Vel'čaninov.

Il duello è finito:

Vel'čaninov stava sulla porta pronto a chiuderla dietro di lui [Trusockij se ne sta andando]. I loro sguardi si incontrarono per l'ultima volta. D'un tratto Pavel Pavlovič si fermò, per circa cinque secondi entrambi si guardarono negli occhi, come se esitassero; infine Vel'čaninov gli fece un lieve cenno con la mano.

– Su, se ne vada! – disse a mezza voce e chiuse la porta col chiavistello (100).

Sono le ultime parole del terzo gruppo di cinque capitoli. Il duello è finito, si è esaurito esteriormente, ma non ancora del tutto dal punto di vista interiore. Non è un caso infatti che Pavel Pavlovič d'un tratto si sia fermato e per circa cinque secondi entrambi si siano guardati negli occhi, come se esitassero. Il mistero è rimasto irrisolto, l'ultima parola, che tanta curiosità ha suscitato in Vel'čaninov, non è stata pronunciata. Egli la scoprirà nel capitolo suc-

cessivo, il sedicesimo, che in certo qual modo tira le somme e analizza tutto quanto accaduto in precedenza e che, in conformità a ciò, è intitolato *Analisi*.

GLI ULTIMI DUE CAPITOLI

Il capitolo *Analisi* di fatto conclude il *sjužet* del duello relativo all'intero racconto. Come nel *résumé* di un trattato scientifico, esso ripete nei suoi tratti essenziali il contenuto di quanto accaduto in precedenza. Dal punto di vista compositivo il capitolo sedicesimo corona e abbraccia i tre gruppi di capitoli precedenti. Nel racconto essi hanno occupato il tempo di cinque settimane. Nelle prime righe del capitolo sedicesimo leggiamo infatti: «Qualcosa era finito, si era risolto; un'angoscia terribile lo aveva abbandonato ed era svanita del tutto. [...] Era durata cinque settimane» (100).

Il processo di organizzazione del caos delle idee, la fecondazione dell'angoscia priva di oggetto per il tramite del contenuto vitale sono stati portati a compimento con l'atto del tentato omicidio da parte di Trusockij. È lo stesso Vel'čaninov a dare la seguente valutazione di quell'atto: «In quanto alla ferita, [il dottore] lo tranquillizzò: "Sono da escludere conseguenze particolarmente spiacevoli". Vel'čaninov scoppiò a ridere e *gli garanti che si erano già verificate conseguenze eccellenti*» (101). Vel'čaninov si trasforma: «Prese a frequentare i negozi, comprò il giornale, passò dal suo sarto e si ordinò un vestito» (ivi).

Si tratta di una trasformazione ancora incompleta. Era necessario rivivere ancora una volta *coscientemente* tutta la storia dell'"eterno marito", *rendersi conto* di tutto ciò che di misterioso vi era ancora in essa e, infine, svelare l'ultimo mistero rimasto ancora oscuro, in una parola, era necessario fare un bilancio. Quest'ultimo costituisce il contenuto del capitolo sedicesimo e si suddivide nell'*analisi* del comportamento dell'"eterno marito" e nello *svelamento dell'ultimo mistero*. In effetti, quest'analisi, orientata a dare un significato ai movimenti psichici di Trusockij, in tutta la loro complessità e intima contraddittorietà, assolve con estrema compiutezza il compito, in sostanza irrisolvibile fino in fondo, di razionalizzare ciò che per sua natura è irrazionale.

Ecco le principali conclusioni di Vel'čaninov: «"Pavel Pavlovič voleva uccidere, ma non sapeva di voler uccidere. Non ha senso, ma è così, [...]"» (102). Egli amava Vel'čaninov «*per astio* [corsivo di Dostoevskij], è questo l'amore più forte...». «Era venuto qui per "abbracciarmi e piangere", [...] ossia era venuto per tagliarmi la gola, ma pensando di venire "ad abbracciarmi e piangere" ... » (103). Quest'analisi, che in sostanza è impotente a spiegare fino in fondo quella datità inspiegabile, ma ossessivamente incumbente, non può da sola restituire il pieno assetto all'anima di Vel'čaninov, emancipandolo dall'idea irrazionale dell'"eterno marito" che l'aveva riempita di un contenuto oggettivo, ossia ne aveva organizzato il caos, ma che ora risulta essere solo un'appendice inutile ed estranea di cui è necessario sbarazzarsi. Ecco perché in sé e per sé quest'analisi risulta oziosa ed estenuante per l'anima di Vel'čaninov: «La testa malata di quell'ex "uomo di mondo" lavorò ancora a lungo in questo modo, pestando l'acqua nel mortaio, fino a quando non si tranquillizzò» (104), dice Dostoevskij. Ed ecco il risultato: «Il giorno successivo si svegliò con la stessa testa malata, ma con un terrore del tutto *nuovo* [corsivo di Dostoevskij] e completamente inaspettato» (ivi).

Ma per il lettore questo terrore *non è nuovo*, e proprio in quanto tale risulta leggermente *inaspettato*.

Questo nuovo terrore scaturiva dalla ferma convinzione, d'improvviso rafforzatasi in lui, che oggi stesso lui, Vel'čaninov (e uomo di mondo), di persona, di sua propria volontà, avrebbe finito con l'andare da Pavel Pavlovič: perché? a quale scopo? Non ne sapeva nulla, e lo disgustava saperlo, ma sapeva solo che per qualche ragione si sarebbe trascinato là (104).

Esso non è nuovo in quanto ripete ciò che in precedenza aveva segnalato il disordine della struttura psichica di Vel'čaninov, ossia la sua irrazionale attrazione nei confronti di Trusockij. È inaspettato perché rappresenta una recidiva che ha scarsa giustificazione dal punto di vista compositivo: il *sjuzet* del duello si è concluso con lo scontro decisivo, ed ecco che di nuovo uno dei contendenti è attratto dall'altro. Ma se in precedenza queste attrazioni irrazionali trovavano una ben nota spiegazione e giustificazione psicologica, quella attuale di Vel'čaninov nei confronti del nemico, col quale egli ha ormai pareggiato tutti i conti, mostra un'unica *parvenza* razionale, un «pretesto abbastanza legittimo» (104), come dice Dostoevskij, che consiste nel timore che Pavel Pavlovič, a conclusione di tutto, prenda e si impicchi. Prevenire ciò e riconciliarsi, ecco che cosa spinge alla fin fine Vel'čaninov: «– Ma è possibile, è mai possibile, – gridò arrossendo dalla vergogna, – è mai possibile che io mi stia trascinando lì per “abbracciarlo e piangere”? È mai possibile che *a tutto il disonore* mancasse solo *questo schifo senza senso?*» (ivi)

In questo modo l'autore fornisce una potenziale conclusione di tutta la storia: lo “schifo senza senso” a coronamento di “tutto il disonore” per quanto accaduto in precedenza. Ma egli salva il suo eroe da un simile esito dell'avventura per mezzo di un procedimento che si può audacemente qualificare come il *deus ex machina* della poetica antica: «Ma dallo “schifo senza senso” lo salvò la provvidenza di tutte le persone oneste e rispettabili. Non appena uscì in strada si imbattè all'improvviso in Aleksandr Lobov» (104). Lobov svolge qui il ruolo del *messaggero* che lo informa della fuga dell'antagonista e in aggiunta gli tramette *una lettera* nella quale viene chiarito *l'ultimo mistero*. Questa lettera (scritta da Natal'ja Vasil'evna a Vel'čaninov), la quale a suo tempo non era stata spedita al destinatario ed era caduta nelle mani del marito, chiarisce definitivamente come Trusockij fosse pienamente consapevole della storia d'amore di Vel'čaninov e delle sue conseguenze, sulle quali sia il protagonista che il lettore fino a questo momento potevano avanzare solo delle supposizioni. Il nemico è partito, l'ultimo mistero è stato chiarito: il racconto è finito e noi aspettiamo una cosa sola, che ci vengano date notizie sullo stato attuale dell'anima dell'eroe, la quale ha costituito l'oggetto principale di tutto il racconto. Ma alla lettura della lettera da parte di Vel'čaninov il capitolo si interrompe e con esso finisce la narrazione dell'avventura, durata cinque settimane, di Vel'čaninov a Pietroburgo. Ciò che ancora ci aspettiamo viene dato nell'ultimo capitolo, il diciassettesimo, che si configura come una postfazione o un epilogo. Esso si intitola *L'eterno marito*, come l'intero racconto. Così come l'antica tradizione romanzesca richiedeva che nell'epilogo venissero date notizie sull'ulteriore destino non soltanto dell'eroe principale, ma anche degli altri personaggi, anche qui veniamo messi al corrente della situazione di Vel'čaninov, ma anche di quella di Trusockij, due anni «dopo l'avventura [...] descritta» (106).

Dostoevskij non fornisce una caratterizzazione dettagliata del suo protagonista derivante da tutto quello che egli ha vissuto. «Senza scendere in par-

ticolari [dice l'autore], ci limiteremo a osservare che in quegli ultimi due anni egli era molto cambiato o, per meglio dire, si era migliorato» (106) e così via. Non abbiamo alcun motivo di soffermarci sulla modalità con cui questa caratterizzazione viene presentata: per noi è importante sottolineare che il racconto non termina con essa. *L'episodio conclusivo*, nel quale effettivamente i due personaggi principali si incontrano, rivela meglio di qualsiasi caratterizzazione diretta il loro stato psicologico, a partire dal quale noi ci congediamo definitivamente da loro.

Pavel Pavlovič ha trovato moglie e anche un amante per lei, è tornato a essere un “eterno marito”: da una parte senza il tutto si è trasformato di nuovo in una parte del tutto. Vel'čaninov è rimasto il Vel'čaninov di prima dell'inizio del racconto, è tornato a essere un “eterno amante”. Poiché “eterno marito” ed “eterno amante” rappresentano due concetti correlati, se separati l'uno dall'altro essi diventano una parte senza il tutto. In questo episodio conclusivo l'eroe principale ci si presenta in quella condizione non del tutto, per così dire, impersonata nella quale per tutto il corso del racconto figurava il personaggio secondario. Vel'čaninov si trova a un bivio: andare direttamente a trovare una “signora” oppure, facendo una deviazione lungo la strada, passare a trovarne un'altra. Egli «esitava e stentava a prendere una decisione; “aspettava un impulso”. [...] l'impulso non tardò ad arrivare» (107).

Questa indecisione che rimane in attesa di un impulso costituisce l'elemento fondamentale dell'anima di Vel'čaninov. L'indecisione rappresenta, *mutatis mutandis*, quel caos disorganizzato che attende da fuori un principio organizzante, immagine con la quale all'inizio del racconto abbiamo caratterizzato lo stato psichico di Vel'čaninov.

Dunque, nell'episodio conclusivo si sono nuovamente incontrate entrambe le personificazioni dei due principi, che si completano e si combattono l'uno l'altro, sui quali è costruito tutto il racconto; qui sono state pronunciate quelle parole ultime, a partire dalle quali entrambi i nemici si separano e il lettore si separa da loro. Quando Vel'čaninov porge la sua mano a Trusockij, «Pavel Pavlovič non gli prese la mano, al contrario, ritirò la sua» (112).

In un istante accadde a tutti e due qualcosa di strano, era come se entrambi si fossero trasfigurati. Vel'čaninov, che solo un minuto prima rideva, ebbe come un sussulto e d'un tratto qualcosa in lui sembrò rompersi. Con una forza furiosa afferrò Pavel Pavlovič per le spalle.

– Ma se io, *io* [corsivo di Dostoevskij] le porgo questa mano, – gli mostrò il palmo della mano sinistra, sul quale era rimasta chiaramente la grossa cicatrice della ferita, – lei potrebbe anche prenderla! – bisbigliò con le labbra impallidite che gli tremavano.

Anche Pavel Pavlovič impallidì, e anche le sue labbra tremarono. Delle specie di convulsioni all'improvviso gli attraversarono il volto.

– E Liza? – farfugliò in un rapido bisbiglio, – e all'improvviso le sue labbra, le guance e il mento presero a sussultare, e le lacrime gli sgorgarono dagli occhi (112).

A questo punto entrambi i personaggi si separano. Uno di essi torna dalla nuova moglie e dall'amante di lei, l'altro rimane da solo, sulla strada verso una nuova avventura amorosa. Le parole conclusive mettono in evidenza il tratto fondamentale della psiche e del carattere di Vel'čaninov: l'impulso dell'incontro con l'“eterno marito” ha determinato la direzione del suo cammino:

«Non si direbbe a destra, dalla conoscente di provincia – *non era certo nella condizione di spirito più adatta. E come se ne pentì dopo!*» (112) Quest'ultima frase-*pointe* traccia l'ultima pennellata del "carattere" di Vel'čaninov e, poiché il racconto era *su di lui*, conclude in modo compiuto il testo del racconto. (Allo stesso modo, il "carattere" del secondo protagonista viene evidenziato dalla frase «E Lisa?» con il suo contorno mimetico. Essa svela in modo definitivo il mistero psicologico di Pavel Pavlovič, che era stato risolto solo in parte dalla lettera di Natal'ja Vasil'evna trasmessa a Vel'čaninov dopo la sua morte).

* * *

Dopo aver esaminato e descritto nel modo più dettagliato possibile il complesso contenuto dell'*Eterno marito*, possiamo ora svelare la costruzione *fondamentale* di tutta la narrazione senza tema di oscurare per mezzo di una struttura schematica il corpo vivo del racconto.

L'oggetto principale del racconto è la condizione spirituale di Vel'čaninov. Il tema principale è l'incontro della sua anima con un principio psichico diverso, incarnato dalla figura dell'"eterno marito". Questo tema si riversa nel *sjužet* dello scontro, della lotta, del "duello" tra questi due principi psichici dell'"eterno amante" e dell'"eterno marito".

Questo *sjužet* fondamentale è suddiviso in tre parti: utilizzando la terminologia tedesca, la *Vorgeschichte* a T., la *Geschichte* a Pietroburgo e la *Nachgeschichte* in una stazione ferroviaria del Sud. La *Vorgeschichte* (la storia d'amore di Vel'čaninov e Natal'ja Vasil'evna) non è isolata in alcuni capitoli a parte, ma viene presentata, per così dire, a livello della *Geschichte*. La *Nachgeschichte* (l'ultimo incontro tra Vel'čaninov e Trusockij) è posta separatamente nell'ultimo capitolo. Utilizzando ancora una volta la terminologia tecnica in uso nell'odierna poetica tedesca, la *Vorgeschichte* viene presentata tramite il procedimento compositivo, mentre la *Nachgeschichte* viene presentata secondo il procedimento dispositivo.²⁰ Ciò costituisce la ripartizione interna in tre parti della *fabula*.

La parte centrale, quello che abbiamo definito *Geschichte* e che con Dostoevskij si può chiamare "avventura" principale del racconto, il duello pietroburghese, per così dire, di Vel'čaninov e Trusockij, si suddivide a sua volta in tre periodi o fasi. Ognuno di questi periodi occupa lo spazio di cinque capitoli. Solo in modo approssimativo possiamo definire il primo gruppo di cinque capitoli presentazione,²¹ il secondo *incipit* e il terzo scioglimento. Elementi della prima, della seconda e della terza tipologia sono presenti nelle rispettive parti. Ciò si riflette: in tutti i titoli del primo gruppo di cinque capitoli (I. *Vel'čaninov*; II. *Il signore dal crespo sul cappello*; III. *Pavel Pavlovič Trusockij*; IV. *Moglie, marito e amante*; V. *Liza*) che possiedono tutti un senso e

²⁰ Si veda la spiegazione di questi termini nel mio articolo *Kompozicija novelly u Mopassana* [La composizione della novella in Maupassant], «Načala», Petrograd, I/1921, p. 116 [N.d.A.]. Nel saggio citato lo studioso russo afferma che per *dispozicija* (ted. *Disposition*) «[...] si intende la distribuzione dei momenti dell'azione nella loro reale successione, cronologica e logica. La composizione [*kompozicija*, ted. *Komposition* – A.M.] consiste invece nel raggruppamento dei momenti dell'azione conseguentemente a questi o a quegli obiettivi poetici. Ovviamente vi possono essere casi di coincidenza della composizione con la disposizione» (ivi, nota 1). Sull'argomento cfr. A. MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, cit., p. 477 e nota 23.

²¹ Cfr. nota 12.

un significato di presentazione; nel secondo gruppo di cinque capitoli ciò si riflette in modo più evidente nel titolo del VI capitolo (*La nuova fantasia di un uomo ozioso*) che rimanda indiscutibilmente all'*incipit*, al fatto che qualcosa nel contenuto ha inizio, prende avvio; allo stesso modo, nel terzo gruppo di cinque capitoli il capitolo XV col suo titolo (*Si pareggiano i conti*) rimanda allo scioglimento. Ma in questi quindici capitoli i diversi elementi si intrecciano in modo troppo bizzarro per poter suddividere senza forzature l'intero contenuto secondo questo schema.

Parallelamente al *sjuzet* principale, nel terzo gruppo di cinque capitoli nasce e si sviluppa il *sjuzet* secondario che riguarda Naden'ka Zachlebinin e che si conclude nel primo dei due capitoli conclusivi, ossia nel sedicesimo (*Analisi*). Nel secondo gruppo di cinque capitoli un componente costruttivo in un certo senso equivalente è rappresentato dalla famiglia dei Pogorel'cev, alla quale è legata la storia di Liza. Nel primo gruppo di cinque capitoli svolge in parte la medesima funzione costruttiva la *Vorgeschichte*, come può mostrare l'analisi dello stile nel senso proprio della parola, o della maniera espositiva.

Il cardine principale del racconto è rappresentato dal duello e dal dialogo tra Vel'čaninov e Trusockij. Lo stile di questo dialogo e di tutto ciò che lo attornia è ritmicamente intenso, colmo di pulsazioni e vibrazioni verbali, lontano da qualsivoglia tranquillità epica. Al contrario, lo stile di tutte quelle parti del racconto dove appaiono i personaggi secondari (i Pogorel'cev, gli Zachlebinin ecc.) è molto più tranquillo e a volte seccamente laconico, fino a raggiungere la stringatezza di un resoconto. Si tratta di componenti del racconto sostanzialmente epici, narrativi nel senso proprio della parola. In base a questa caratteristica possono essere riportati alla medesima categoria costruttiva: la *Vorgeschichte* del primo gruppo di cinque racconti, tutto ciò che si riferisce ai Pogorel'cev nel secondo gruppo di cinque racconti, e il capitolo *In casa Zachlebinin* nel terzo gruppo di cinque racconti. Nel complesso, in un certo senso si tratta del fondo della scena, visibile non in tutti i suoi dettagli ma soltanto nei tratti principali. Solo Vel'čaninov e Trusockij rientrano in primo piano, sull'avanscena, dove lo spettatore (il lettore) può vedere i dettagli più minuti dello sviluppo dell'azione e tutta la mimica, per così dire, interiore dei personaggi. Ed è per questo che noi li sentiamo come se fossero vicini a noi soltanto quando essi si trovano *à deux*, o quando Vel'čaninov è da solo.

Oltre a questi due stili, nell'*Eterno marito* Dostoevskij utilizza anche una terza maniera espositiva. Quello stile sarcastico del *pamphlet* che in entrambi i casi (capp. XIV e XVI) accompagna l'apparizione sulla scena di "Sašen'ka" Lobov e che si manifesta anche in quei punti del capitolo *In casa Zachlebinin* dove appare «il giovanotto dai capelli arruffati con gli occhiali blu» (77), il suo conoscente Predposylov.

Tutti questi elementi, eterogenei dal punto di vista stilistico e del *sjuzet*, si riuniscono in un insieme complesso ma organico, quello dell'*Eterno marito*. Tutto ciò forma delle specie di sfere di diverso tipo, attraverso le quali il raggio unitario del *sjuzet* fondamentale si riverbera in vario modo; tutti questi diversi componenti vengono riuniti tra loro dal destino del protagonista, Vel'čaninov, sul quale essi influiscono in un modo o nell'altro e il cui influsso in una misura o nell'altra essi sperimentano su se stessi (si veda, nel cap. XVI, da un lato Lobov quale *deus ex machina* nei confronti della sorte di Vel'čaninov, e dall'altro, l'influenza di Vel'čaninov sullo sviluppo e sulla svolta del *sjuzet* secondario riguardante Naden'ka Zachlebinin e i suoi due fidanzati, Trusockij e Lobov).

«*La povest' è pronta* [corsivo di Dostoevskij], – scriveva Dostoevskij ad A.N. Majkov dopo aver terminato il lavoro all'*Eterno marito* (Dresda 23 novembre – 5 dicembre 1869), – ma ha raggiunto una lunghezza tale da far spavento: esattamente 10 fogli a stampa del “*Russkij vestnik*”. (Non perché sia aumentata di volume scrivendo, ma perché il *sjuzet* nel corso della scrittura è cambiato e si sono aggiunti nuovi episodi)» (XXIX/I, 77-78).

Queste parole sono quasi l'unica cosa che sappiamo in merito a come Dostoevskij giudicasse la propria opera. A questo proposito teniamo particolarmente a sottolineare come l'autore fosse consapevole del fatto che il racconto *L'eterno marito* era contraddistinto da quell'unità di *sjuzet* che i nuovi episodi, nati in modo organico nel processo del lavoro creativo parallelamente alle sue modifiche, non avevano violato e che noi abbiamo messo in luce grazie all'analisi formale di questo insieme poetico complesso, ma unitario.

M.A. Petrovskij

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DOSTOEVSKIJ FEDOR MICHAJLOVIČ, *Věčnyj muž. Rasskaz*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, AN SSSR, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), a cura di VASILIJ GRIGOR'EVIC BAZANOV et al., Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 1974, pp. 5-112.
- MINGATI ADALGISA, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 473-474.
- PETROVSKIJ MICHAİL ALEKSANDROVIČ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», Petrograd, I (1921), pp. 106-127.
- *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1928, pp. 115-161.
- *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 493-494.
- *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927.



PAROLE CHIAVE

M.A. Petrovskij; F.M. Dostoevskij; racconto; composizione novellistica



NOTIZIE DELL'AUTORE

Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) è stato negli anni 1919-1921 professore presso la cattedra di Storia della letteratura mondiale (oggi cattedra di Storia della letteratura straniera) dell'Università Statale di Mosca. Dal 1923 al 1930 ha diretto la sottosezione di poetica teorica presso la Sezione letteraria dell'Accademia Statale delle Scienze Artistiche di Mosca (Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennyh Nauk, GACHN). Dopo aver pubblicato i primi lavori storico-letterari nell'ambito della germanistica, negli anni Venti ha dato alle stampe alcuni *close reading* relativi alla composizione novellistica, nonché alcuni saggi teorici che riflettono le sue posizioni estetiche vicine a quelle di altri esponenti della GACHN. All'inizio del 1935 venne arrestato con l'accusa di far parte di un'organizzazione controrivoluzionaria creata e finanziata, secondo i bolscevichi, dall'ambasciata della Germania a Mosca. Condannato all'esilio in Siberia per cinque anni, nel 1937 venne nuovamente arrestato con l'accusa di far parte dell'organizzazione controrivoluzionaria Unione della salvezza della Russia e dopo dieci giorni fucilato. È stato riabilitato nel 1956.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *La composizione dell'Eterno marito* [*Kompozicija Večnogo muža*], traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento di ADALGISA MINGATI, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.