

Opere di Italo Calvino

OPERE DI ITALO CALVINO
NUOVA EDIZIONE

Gli amori difficili
con uno scritto di Michele Rago

Il barone rampante
con uno scritto di Cesare Cases

Il castello dei destini incrociati
con uno scritto di Giorgio Manganelli

Il cavaliere inesistente
con uno scritto di Paolo Milano

Le città invisibili
con uno scritto
di Pier Paolo Pasolini

Collezione di sabbia
con uno scritto
di Pier Vincenzo Mengaldo

Le Cosmicomiche
con uno scritto di Eugenio Montale

L'entrata in guerra
con uno scritto di Niccolò Gallo

Eremita a Parigi
con uno scritto di Marco Belpoliti

Fiabe italiane
con uno scritto di Cesare Segre

La giornata d'uno scrutatore
con uno scritto di Guido Piovene

Lezioni americane
con uno scritto di Giorgio Manganelli

Marcovaldo
con uno scritto di Domenico Scarpa

La memoria del mondo
con uno scritto di Domenico Scarpa

Mondo scritto e mondo non scritto
a cura di Mario Barenghi

*La nuvola di smog -
La formica argentina*

con uno scritto
di Paolo Milano

Palomar
con uno scritto di Seamus Heaney

Perché leggere i classici
con uno scritto di Gian Carlo Roscioni

Una pietra sopra
con uno scritto di Claudio Milanini

Prima che tu dica «Pronto»
con uno scritto di Pietro Citati

I racconti
con uno scritto di Francesca Serra

Il sentiero dei nidi di ragno
con uno scritto di Cesare Pavese

Se una notte d'inverno un viaggiatore
con uno scritto di Giovanni Raboni

Sotto il sole giaguaro
con uno scritto di Luigi Baldacci

La speculazione edilizia
con uno scritto di Lanfranco Caretti

La strada di San Giovanni
con uno scritto di Cesare Garboli

Sulla fiaba
Introduzione di Mario Lavagetto

Ti con zero
con uno scritto di Giuliano Gramigna

Ultimo viene il corvo
con uno scritto di Geno Pampaloni

Il visconte dimezzato
con uno scritto di Mario Barenghi

IN EDIZIONE CARTONATA

*I nostri antenati - "Orlando Furioso" di Ludovico Ariosto raccontato
da Italo Calvino - Tutte le Cosmicomiche*



Italo Calvino

PERCHÉ LEGGERE I CLASSICI

Presentazione dell'autore
con uno scritto di Gian Carlo Roscioni



OSCAR MONDADORI



© 1995 by Palomar S.r.l. e Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
© 2002 by The Estate of Italo Calvino
e Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
Lo scritto di Gian Carlo Roscioni viene pubblicato
per gentile concessione dell'autore

I edizione Oscar Opere di Italo Calvino settembre 1995

ISBN 978-88-04-40140-7

Questo volume è stato stampato
presso Mondadori Printing S.p.A.
Stabilimento NSM - Cles (TN)
Stampato in Italia. Printed in Italy

A questa edizione ha collaborato Luca Baranelli.

*Il testo di Calvino in quarta di copertina è tratto
da un'intervista all'«Espresso» del 1981.*

Anno 2011 - Ristampa 17 18 19 20 21



www.librimondadori.it



Presentazione

La prima edizione di Perché leggere i classici uscì nell'ottobre del 1991, a cura di Esther Calvino, nella serie mondadoriana I libri di Italo Calvino. Oltre al testo che dà il titolo al libro, questa raccolta postuma contiene trentacinque scritti, per lo più degli anni '70 e '80 (solo quattro sono degli anni '50 e due degli anni '60), su autori – da Omero a Queneau – che in varia misura e per diverse ragioni avevano avuto importanza per Calvino, o suscitato la sua ammirazione.

Questa edizione di Perché leggere i classici riproduce esattamente la prima, inclusa l'avvertenza firmata da Esther Calvino. Come Presentazione dell'autore, si riporta la risposta conclusiva scritta da Calvino nella primavera del 1959 per le Nove domande sul romanzo che la rivista «Nuovi Argomenti» sottopose ai principali scrittori italiani dell'epoca (n. 38-39, maggio-agosto 1959, pp. 11-12). Ci sembra di qualche interesse confrontare le predilezioni di Calvino nel '59, motivate solo da una breve frase ricorrente («Amo... perché...»), con quelle analitiche e ampiamente argomentate – spesso sugli stessi autori – che si trovano in scritti degli stessi anni e dei decenni successivi.

Seguono due capoversi di un'intervista del 1980 all'«Europeo», in cui Calvino indica alcuni classici del Novecento da lui particolarmente ammirati.

Amo soprattutto Stendhal perché solo in lui tensione morale individuale, tensione storica, slancio della vita sono una cosa sola, lineare tensione romanzesca. Amo Puškin perché è limpidezza, ironia e serietà. Amo Hemingway

perché è *matter of fact*, *understatement*, volontà di felicità, tristezza. Amo Stevenson perché pare che voli. Amo Čechov perché non va più in là di dove va. Amo Conrad perché naviga l'abisso e non ci affonda. Amo Tolstoj perché alle volte mi pare d'essere lì lì per capire come fa e invece niente. Amo Manzoni perché fino a poco fa l'odiavo. Amo Chesterton perché voleva essere il Voltaire cattolico e io volevo essere il Chesterton comunista. Amo Flaubert perché dopo di lui non si può più pensare di fare come lui. Amo Poe dello *Scarabeo d'oro*. Amo Twain di *Huckleberry Finn*. Amo Kipling dei *Libri della Giungla*. Amo Nievo perché l'ho riletto tante volte divertendomi come la prima. Amo Jane Austen perché non la leggo mai ma sono contento che ci sia. Amo Gogol' perché deforma con nettezza, cattiveria e misura. Amo Dostoevskij perché deforma con coerenza, furore e senza misura. Amo Balzac perché è visionario. Amo Kafka perché è realista. Amo Maupassant perché è superficiale. Amo la Mansfield perché è intelligente. Amo Fitzgerald perché è insoddisfatto. Amo Radiguet perché la giovinezza non torna più. Amo Svevo perché bisognerà pur invecchiare. Amo...

Italo Calvino

Tendenzialmente sono un lettore onnivoro e per di più tra i miei lavori professionali c'è anche quello di lettore editoriale. Ma cerco di salvare più tempo che posso per letture disinteressate, per gli autori che mi piacciono, ricchi di sostanza poetica, il vero alimento in cui credo.

Nel Novecento un posto chiave lo ha Paul Valéry, il Valéry saggista, che contrappone l'ordine della mente alla complessità del mondo. In questa linea, per ordine di corposità crescente, metterò Borges, Queneau, Nabokov, Kawabata...

Cronologia

La presente Cronologia riproduce quella curata da Mario Barenghi e Bruno Falchetto per l'edizione dei Romanzi e racconti di Italo Calvino nei Meridiani Mondadori, Milano 1991.

Dati biografici: io sono ancora di quelli che credono, con Croce, che di un autore contano solo le opere. (Quando contano, naturalmente.) Perciò dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chiedo pure quel che vuol sapere, e Glielo dirò. *Ma non Le dirò mai la verità*, di questo può star sicura.

Lettera a Germana Pescio Bottino, 9 giugno 1964

Ogni volta che rivedo la mia vita fissata e oggettivata sono preso dall'angoscia, soprattutto quando si tratta di notizie che ho fornito io [...] ridicendo le stesse cose con altre parole, spero sempre d'aggirare il mio rapporto nevrotico con l'autobiografia.

Lettera a Claudio Milanini, 27 luglio 1985

1923

Italo Calvino nasce il 15 ottobre a Santiago de las Vegas, una piccola città presso L'Avana. Il padre, Mario, è un agronomo di vecchia famiglia sanremese che, dopo aver trascorso una ventina d'anni in Messico, si trova a Cuba per dirigere una stazione sperimentale di agricoltura e una scuola agraria. La madre, Eva (Evelina) Mameli, sassarese d'origine, è laureata in scienze naturali e lavora come assistente di botanica all'Università di Pavia.

«Mia madre era una donna molto severa, austera, rigida nelle sue idee tanto sulle piccole che sulle grandi cose. Anche mio padre era molto austero e burbero ma la sua severità era più rumorosa, collerica, intermittente. Mio padre come personaggio narrativo viene meglio, sia come vecchio ligure molto radicato nel suo paesaggio, sia come uomo che aveva girato il mondo e che aveva vissuto la rivoluzione messicana al tempo di Pancho Villa. Erano due personalità molto forti e caratterizzate [...]. L'unico modo per un figlio per non essere schiacciato [...] era opporre un sistema di difese. Il che comporta anche delle perdite: tutto il sapere che potrebbe essere trasmesso dai genitori ai figli viene in parte perduto» [RdM 80].

1925

La famiglia Calvino fa ritorno in Italia. Il rientro in patria era stato programmato da tempo, e rinviato a causa dell'arrivo del primogenito: il quale, per parte sua, non serbando del luogo di nascita che un mero e un po' ingombrante dato anagrafico, si dirà sempre ligure o, più precisamente, sanremese.

«Sono cresciuto in una cittadina che era piuttosto diversa dal resto dell'Italia, ai tempi in cui ero bambino: San Remo, a quel tempo ancora popolata di vecchi inglesi, granduchi russi, gente eccentrica e cosmopolita. E la mia famiglia era piuttosto insolita sia per San Remo sia per l'Italia d'allora: [...] scienziati, adoratori della natura, liberi pensatori [...]. Mio padre, di famiglia mazziniana repubblicana anticlericale massonica, era stato in gioventù anarchico kropotkiniano e poi socialista riformista [...]; mia madre [...], di famiglia laica, era cresciuta nella religione del dovere civile e della scienza, socialista interventista nel '15 ma con una tenace fede pacifista» [Par 60].

I Calvino vivono tra la Villa Meridiana e la campagna avita di San Giovanni Battista. Il padre dirige la Stazione sperimentale di floricoltura Orazio Raimondo, frequentata da giovani di molti paesi, anche extraeuropei. In seguito al fallimento della Banca Garibaldi di Sanremo, mette a disposizione il parco della villa per la prosecuzione dell'attività di ricerca e d'insegnamento. «Tra i miei familiari solo gli studi scientifici erano in onore; un

mio zio materno era un chimico, professore universitario, sposato a una chimica; anzi ho avuto due zii chimici sposati a due zie chimiche [...] io sono la pecora nera, l'unico letterato della famiglia» [Accr 60].

1926

«Il primo ricordo della mia vita è un socialista bastonato dagli squadristi [...] è un ricordo che deve riferirsi probabilmente all'ultima volta che gli squadristi usarono il manganello, nel 1926, dopo un attentato a Mussolini. [...] Ma far discendere dalla prima immagine infantile tutto quel che si vedrà e sentirà nella vita, è una tentazione letteraria» [Par 60].

I genitori sono contrari al fascismo; la loro critica contro il regime tende tuttavia a sfumare in una condanna generale della politica. «Tra il giudicare negativamente il fascismo e un impegno politico antifascista c'era una distanza che ora è quasi inconcepibile» [Par 60].

1927

Frequenta l'asilo infantile al St George College. Nasce il fratello Floriano, futuro geologo di fama internazionale e docente all'Università di Genova.

1929-1933

Frequenta le Scuole Valdesi. Diventerà balilla negli ultimi anni delle elementari, quando l'obbligo dell'iscrizione verrà esteso alle scuole private.

«La mia esperienza infantile non ha nulla di drammatico, vivo in un mondo agiato, sereno, avevo un'immagine del mondo variegata e ricca di sfumature contrastanti, ma non la coscienza di conflitti accaniti» [Par 60].

1934

Superato l'esame d'ammissione, frequenta il ginnasio-liceo G.D. Cassini. I genitori non danno ai figli un'educazione religiosa, e in una scuola statale la richiesta di esonero dalle lezioni di religione e dai servizi di culto risulta decisamente anticonformista.

Ciò fa sì che Italo, a volte, si senta in qualche modo diverso dagli altri ragazzi: «Non credo che questo mi abbia nuociuto: ci si abitua ad avere ostinazione nelle proprie abitudini, a trovarsi isolati per motivi giusti, a sopportare il disagio che ne deriva, a trovare la linea giusta per mantenere posizioni che non sono condivise dai più. Ma soprattutto sono cresciuto tollerante verso le opinioni altrui, particolarmente nel campo religioso [...]. E nello stesso tempo sono rimasto completamente privo di quel gusto dell'anticlericalismo così frequente in chi è cresciuto in mezzo ai preti» [Par 60].

1935-1938

«Il primo vero piacere della lettura d'un vero libro lo provai abbastanza tardi: avevo già dodici o tredici anni, e fu con Kipling, il primo e (soprattutto) il secondo libro della Giungla. Non ricordo se ci arrivai attraverso una biblioteca scolastica o perché lo ebbi in regalo. Da allora in poi avevo qualcosa da cercare nei libri: vedere se si ripeteva quel piacere della lettura provato con Kipling» [manoscritto inedito].

Oltre ad opere letterarie, il giovane Italo legge con interesse le riviste umoristiche («Bertoldo», «Marc'Aurelio», «Settebello») di cui lo attrae lo «spirito d'ironia sistematica» [Rep 84], tanto lontano dalla retorica del regime. Disegna vignette e fumetti; si appassiona al cinema. «Ci sono stati anni in cui andavo al cinema quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno, ed erano gli anni tra diciamo il Trentasei e la guerra, l'epoca insomma della mia adolescenza» [As 74].

Per la generazione cui Calvino appartiene, quell'epoca è però destinata a chiudersi anzitempo, e nel più drammatico dei modi. «L'estate in cui comincio a prender gusto alla giovinezza, alla società, alle ragazze, ai libri, era il 1938: finì con Chamberlain e Hitler e Mussolini a Monaco. La "belle époque" della Riviera era finita [...]. Con la guerra, San Remo cessò d'essere quel punto d'incontro cosmopolita che era da un secolo (lo cessò per sempre; nel dopoguerra diventò un pezzo di periferia milan-torinese) e ritornarono in primo piano le sue caratteristiche di vecchia cittadina di provincia ligure. Fu, insensibilmente, anche un cambiamento d'orizzonti» [Par 60].

1939-1940

La sua posizione ideologica rimane incerta, sospesa fra il recupero polemico di una scontrosa identità locale, «dialettale», e un confuso anarchismo. «Fino a quando non scoppiò la Seconda guerra mondiale, il mondo mi appariva un arco di diverse gradazioni di moralità e di costume, non contrapposte ma messe l'una a fianco dell'altra [...]. Un quadro come questo non imponeva affatto delle scelte categoriche come può sembrare ora» [Par 60].

Scriva brevi racconti, poesie, testi teatrali: «tra i 16 e i 20 anni sognavo di diventare uno scrittore di teatro» [Pes 83]. Coltiva il suo talento e la sua passione per il disegno, la caricatura, la vignetta: fra la primavera e l'estate del 1940 il «Bertoldo» di Giovanni Guareschi gliene pubblicherà alcune, firmate Jago, nella rubrica «Il Cestino».

1941-1942

Conseguita la licenza liceale (gli esami di maturità sono sospesi a causa della guerra) si iscrive alla facoltà di Agraria dell'Università di Torino, dove il padre era incaricato di Agricoltura tropicale, e supera quattro esami del primo anno, senza peraltro inserirsi nella dimensione metropolitana e nell'ambiente universitario; anche le inquietudini che maturavano nell'ambiente dei Guf gli rimangono estranee.

Nel quadro del suo interesse per il cinema, scrive recensioni di film; nell'estate del 1941 il «Giornale di Genova» gliene pubblicherà un paio (fra cui quella di *San Giovanni decollato* con Totò protagonista).

Nel maggio del 1942 presenta senza successo alla casa editrice Einaudi il manoscritto di *Pazzo io o pazzi gli altri*, che raccoglie i suoi primi raccontini giovanili, scritti in gran parte nel 1941. Partecipa con *La commedia della gente* al concorso del Teatro nazionale dei Guf di Firenze: nel novembre del 1942 essa viene inclusa dalla giuria fra quelle segnalate alle compagnie teatrali dei Guf. È nei rapporti personali, e segnatamente nell'amicizia con Eugenio Scalfari (già suo compagno di liceo), che trova stimolo per interessi culturali e politici ancora immaturi, ma vivi. «A poco

a poco, attraverso le lettere e le discussioni estive con Eugenio venivo a seguire il risveglio dell'antifascismo clandestino e ad avere un orientamento nei libri da leggere: leggi Huizinga, leggi Montale, leggi Vittorini, leggi Pisacane: le novità letterarie di quegli anni segnavano le tappe d'una nostra disordinata educazione etico-letteraria» [Par 60].

1943

In gennaio si trasferisce alla facoltà di Agraria e Forestale della Regia Università di Firenze, dove sostiene tre esami. Nei mesi fiorentini frequenta assiduamente la biblioteca del Gabinetto Vieusseux. Le sue opzioni politiche si vanno facendo via via più definite. Il 25 luglio, la notizia dell'incarico a Pietro Badoglio di formare un nuovo governo (e poi della destituzione e dell'arresto di Mussolini) lo raggiunge nel campo militare di Mercatale di Vernio (Firenze); il 9 agosto farà ritorno a Sanremo. Dopo l'8 settembre, renitente alla leva della Repubblica di Salò, passa alcuni mesi nascosto. È questo – secondo la sua testimonianza personale – un periodo di solitudine e di letture intense, che avranno un grande peso nella sua vocazione di scrittore.

1944

Dopo aver saputo della morte in combattimento del giovane medico comunista Felice Cascione, chiede a un amico di presentarlo al Pci; poi, insieme con il fratello sedicenne, si unisce alla seconda divisione di assalto Garibaldi intitolata allo stesso Cascione, che opera sulle Alpi Marittime, teatro per venti mesi di alcuni fra i più aspri scontri tra i partigiani e i nazifascisti. I genitori, sequestrati dai tedeschi e tenuti lungamente in ostaggio, danno prova durante la detenzione di notevole fermezza d'animo. «La mia scelta del comunismo non fu affatto sostenuta da motivazioni ideologiche. Sentivo la necessità di partire da una "tabula rasa" e perciò mi ero definito anarchico [...]. Ma soprattutto sentivo che in quel momento quello che contava era l'azione; e i comunisti erano la forza più attiva e organizzata» [Par 60]. L'esperienza della guerra partigiana risulta decisiva per la sua formazione umana, prima ancora che politica. Esempio gli ap-

parirà infatti soprattutto un certo spirito che animava gli uomini della Resistenza: cioè «una attitudine a superare i pericoli e le difficoltà di slancio, un misto di fierezza guerriera e autoironia sulla stessa propria fierezza guerriera, di senso di incarnare la vera autorità legale e di autoironia sulla situazione in cui ci si trovava a incarnarla, un piglio talora un po' gradasso e truculento ma sempre animato da generosità, ansioso di far propria ogni causa generosa. A distanza di tanti anni, devo dire che questo spirito, che permise ai partigiani di fare le cose meravigliose che fecero, resta ancor oggi, per muoversi nella contrastata realtà del mondo, un atteggiamento umano senza pari» [Gad 62]. Il periodo partigiano è cronologicamente breve, ma, sotto ogni altro riguardo, straordinariamente intenso. «La mia vita in quest'ultimo anno è stato un susseguirsi di peripezie [...] sono passato attraverso una inenarrabile serie di pericoli e di disagi; ho conosciuto la galera e la fuga, sono stato più volte sull'orlo della morte. Ma sono contento di tutto quello che ho fatto, del capitale di esperienze che ho accumulato, anzi avrei voluto fare di più» [lettera a Scalfari, 6 luglio 1945].

1945

Il 17 marzo partecipa alla battaglia di Baiardo, la prima in cui i partigiani di quella zona sono appoggiati dai caccia alleati. La rievocherà nel 1974 in *Ricordo di una battaglia*.

Dopo la Liberazione inizia la «storia cosciente» delle idee di Calvino, che seguita a svolgersi, anche durante la milizia nel Pci, attorno al nesso inquieto e personale di comunismo e anarchismo. Questi due termini, più che delineare una prospettiva ideologica precisa, indicano due complementari esigenze ideali: «Che la verità della vita si sviluppi in tutta la sua ricchezza, al di là delle necrosi imposte dalle istituzioni» e «che la ricchezza del mondo non venga sperperata ma organizzata e fatta fruttare secondo ragione nell'interesse di tutti gli uomini viventi e venturi» [Par 60]. Attivista del Pci nella provincia di Imperia, scrive su vari periodici, fra i quali «La Voce della Democrazia» (organo del Cln di Sanremo), «La nostra lotta» (organo della sezione sanremese del Pci), «Il Garibaldino» (organo della Divisione Felice Cascione).

Usufruendo delle facilitazioni concesse ai reduci, in settembre si iscrive al terzo anno della facoltà di Lettere di Torino, dove si trasferisce stabilmente. «Torino [...] rappresentava per me – e allora veramente era – la città dove movimento operaio e movimento d'idee contribuivano a formare un clima che pareva racchiudere il meglio d'una tradizione e d'una prospettiva d'avvenire» [Gad 62]. Diviene amico di Cesare Pavese, che negli anni seguenti sarà non solo il suo primo lettore – «finivo un racconto e correvo da lui a farglielo leggere. Quando morì mi pareva che non sarei più stato buono a scrivere, senza il punto di riferimento di quel lettore ideale» [DeM 59] – ma anche un paradigma di serietà e di rigore etico, su cui cercherà di modellare il proprio stile, e perfino il proprio comportamento. Grazie a Pavese presenta alla rivista «Aretusa» di Carlo Muscetta il racconto *Angoscia in caserma*, che esce sul numero di dicembre. In dicembre inizia anche, con l'articolo *Liguria magra e ossuta*, la sua collaborazione al «Politecnico» di Elio Vittorini.

«Quando ho cominciato a scrivere ero un uomo di poche letture, letterariamente ero un autodidatta la cui “didassi” doveva ancora cominciare. Tutta la mia formazione è avvenuta durante la guerra. Leggevo i libri delle case editrici italiane, quelli di “Solaria”» [D'Er 79].

1946

Comincia a «gravitare attorno alla casa editrice Einaudi», vendendo libri a rate [Accr 60]. Pubblica su periodici («l'Unità», «Il Politecnico») numerosi racconti che poi confluiranno in *Ultimo viene il corvo*. In maggio comincia a tenere sull'«Unità» di Torino la rubrica «Gente nel tempo». Incoraggiato da Cesare Pavese e Giansiro Ferrata si dedica alla stesura di un romanzo, che conclude negli ultimi giorni di dicembre. Sarà il suo primo libro, *Il sentiero dei nidi di ragno*.

«Lo scrivere è però oggi il più squallido e ascetico dei mestieri: vivo in una gelida soffitta torinese, tirando cinghia e attendendo i vaglia paterni che non posso che integrare con qualche migliaio di lire settimanali che mi guadagno a suon di collaborazioni» [lettera a Scalfari, 3 gennaio 1947].

Alla fine di dicembre vince (ex aequo con Marcello Venturi) il premio indetto dall'«Unità» di Genova, con il racconto *Campo di mine*.

1947

«Una dolce e imbarazzante bigamia» è l'unico lusso che si conceda in una vita «veramente tutta di lavoro e tutta tesa ai miei obiettivi» [lettera a Scalfari, 3 gennaio 1947]. Fra questi c'è anche la laurea, che consegue con una tesi su Joseph Conrad.

Partecipa col *Sentiero dei nidi di ragno* al premio Mondadori per giovani scrittori, ma Giansiro Ferrata glielo bocchia. Nel frattempo Pavese lo aveva presentato a Einaudi che lo pubblicherà in ottobre nella collana I coralli: il libro riscuote un buon successo di vendite e vince il premio Riccione.

Presso Einaudi Calvino si occupa ora dell'ufficio stampa e di pubblicità. Nell'ambiente della casa editrice torinese, animato dalla continua discussione tra sostenitori di diverse tendenze politiche e ideologiche, stringe legami di amicizia e di fervido confronto intellettuale non solo con letterati (i già citati Pavese e Vittorini, Natalia Ginzburg), ma anche con storici (Delio Cantimori, Franco Venturi) e filosofi, tra i quali Norberto Bobbio e Felice Balbo. Durante l'estate partecipa come delegato al Festival mondiale della gioventù che si svolge a Praga.

1948

Alla fine di aprile lascia l'Einaudi per lavorare all'edizione torinese dell'«Unità», dove si occuperà, fino al settembre del 1949, della redazione della terza pagina. Comincia a collaborare al mensile del Pci «Rinascita» con racconti e note di letteratura. Insieme con Natalia Ginzburg va a trovare Hemingway, in vacanza a Stresa.

1949

La partecipazione, in aprile, al congresso dei Partigiani della pace di Parigi gli costerà per molti anni il divieto di entrare in Francia. In luglio, insoddisfatto del lavoro all'«Unità» di Torino, si reca a Roma per esaminare due proposte d'impiego giornalistico che

non si concreteranno. In agosto partecipa al Festival della gioventù di Budapest; scrive una serie di articoli per «l'Unità». Per diversi mesi cura anche la rubrica delle cronache teatrali («Prime al Carignano»). In settembre torna a lavorare da Einaudi, dove fra le altre cose si occupa dell'ufficio stampa e dirige la sezione letteraria della Piccola Biblioteca Scientifico-Letteraria. Come ricorderà Giulio Einaudi, «furono suoi, e di Vittorini, e anche di Pavese, quei risvolti di copertina e quelle schede che crearono [...] uno stile nell'editoria italiana».

Esce la raccolta di racconti *Ultimo viene il corvo*. Rimane invece inedito il romanzo *Il Bianco Veliero*, sul quale Vittorini aveva espresso un giudizio negativo.

1950

Il 27 agosto Pavese si toglie la vita. Calvino è colto di sorpresa: «Negli anni in cui l'ho conosciuto, non aveva avuto crisi suicide, mentre gli amici più vecchi sapevano. Quindi avevo di lui un'immagine completamente diversa. Lo credevo un duro, un forte, un divoratore di lavoro, con una grande solidità. Per cui l'immagine del Pavese visto attraverso i suicidi, le grida amorose e di disperazione del diario, l'ho scoperta dopo la morte» [D'Er 79]. Dieci anni dopo, con la commemorazione *Pavese: essere e fare* tratterà un bilancio della sua eredità morale e letteraria. Rimarrà invece allo stato di progetto (documentato fra le carte di Calvino) una raccolta di scritti e interventi su Pavese e la sua opera.

Per la casa editrice è un momento di svolta: dopo le dimissioni di Balbo, il gruppo einaudiano si rinnova con l'ingresso, nei primi anni Cinquanta, di Giulio Bollati, Paolo Boringhieri, Daniele Ponchiroli, Renato Solmi, Luciano Foà e Cesare Cases. «Il massimo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei. E ne sono contento, perché l'editoria è una cosa importante nell'Italia in cui viviamo e l'aver lavorato in un ambiente editoriale che è stato di modello per il resto dell'editoria italiana, non è cosa da poco» [D'Er 79].

Collabora a «Cultura e realtà», rivista fondata da Felice Balbo con altri esponenti della ex «sinistra cristiana» (Fedele d'Amico, Mario Motta, Franco Rodano, Ubaldo Scassellati).

1951

Conclude la travagliata elaborazione di un romanzo d'impianto realistico-sociale, *I giovani del Po*, che apparirà solo più tardi in rivista (su «Officina», tra il gennaio '57 e l'aprile '58), come documentazione di una linea di ricerca interrotta. In estate, pressoché di getto, scrive *Il visconte dimezzato*.

Fra ottobre e novembre compie un viaggio in Unione Sovietica («dal Caucaso a Leningrado»), che dura una cinquantina di giorni. Il resoconto (*Taccuino di viaggio in Urss di Italo Calvino*) sarà pubblicato sull'«Unità» nel febbraio-marzo dell'anno successivo in una ventina di puntate, e gli varrà il premio Saint Vincent. Rifuggendo da valutazioni ideologiche generali, coglie della realtà sovietica soprattutto dettagli di vita quotidiana, da cui emerge un'immagine positiva e ottimistica («Qui la società pare una gran pompa aspirante di vocazioni: quel che ognuno ha di meglio, poco o tanto, se c'è deve saltar fuori in qualche modo»), anche se per vari aspetti reticente.

Durante la sua assenza (il 25 ottobre) muore il padre. Dieci anni dopo ne ricorderà la figura nel racconto autobiografico *La strada di San Giovanni*.

1952

Il visconte dimezzato, pubblicato nella collana I gettoni di Vittorini, ottiene un notevole successo e genera reazioni contrastanti nella critica di sinistra.

In maggio esce il primo numero del «Notiziario Einaudi», da lui redatto, e di cui diviene direttore responsabile a partire dal n. 7 di questo stesso anno.

Estate: insieme con Paolo Monelli, inviato della «Stampa», segue le Olimpiadi di Helsinki scrivendo articoli di colore per «l'Unità». «Monelli era molto miope, ed ero io che gli dicevo: guarda qua, guarda là. Il giorno dopo aprivo "La Stampa" e vedevo che lui aveva scritto tutto quello che gli avevo indicato, mentre io non ero stato capace di farlo. Per questo ho rinunciato a diventare giornalista» [Nasc 84].

Pubblica su «Botteghe Oscure» (una rivista internazionale di letteratura diretta dalla principessa Marguerite Caetani di Bas-

siano e redatta da Giorgio Bassani) il racconto *La formica argentina*. Prosegue la collaborazione con «l'Unità», scrivendo articoli di vario genere (mai raccolti in volume), sospesi tra la narrazione, il reportage e l'apologo sociale; negli ultimi mesi dell'anno appaiono le prime novelle di *Marcovaldo*.

1953

Dopo *Il Bianco Veliero* e *I giovani del Po*, lavora per alcuni anni a un terzo tentativo di narrazione d'ampio respiro, *La collana della regina*, «un romanzo realistico-social-grottesco-gogoliano» di ambiente torinese e operaio, destinato anch'esso a rimanere inedito. Sulla rivista romana «Nuovi Argomenti» esce il racconto *Gli avanguardisti a Mentone*.

1954

Inizia a scrivere sul settimanale «Il Contemporaneo», diretto da Romano Bilenchi, Carlo Salinari e Antonello Trombadori; la collaborazione durerà quasi tre anni.

Esce nei Gettoni *L'entrata in guerra*.

Viene definito il progetto delle *Fiabe italiane*, scelta e trascrizione di duecento racconti popolari delle varie regioni d'Italia dalle raccolte folkloristiche ottocentesche, corredata da introduzione e note di commento. Durante il lavoro preparatorio Calvino si avvale dell'assistenza dell'etnologo Giuseppe Cocchiara, ispiratore, per la collana dei Millenni, della collezione dei Classici della fiaba. Comincia con una corrispondenza dalla XV Mostra cinematografica di Venezia una collaborazione con la rivista «Cinema Nuovo», che durerà alcuni anni. Si reca spesso a Roma, dove, a partire da quest'epoca, trascorre buona parte del suo tempo.

1955

Dal 1° gennaio ottiene da Einaudi la qualifica di dirigente, che manterrà fino al 30 giugno 1961; dopo quella data diventerà consulente editoriale.

Esce su «Paragone» Letteratura *Il midollo del leone*, primo di una serie di impegnativi saggi, volti a definire la propria idea di letteratura rispetto alle principali tendenze culturali del tempo.

Fra gli interlocutori più agguerriti e autorevoli, quelli che Calvino chiamerà gli hegelo-marxiani: Cesare Cases, Renato Solmi, Franco Fortini.

Stringe con l'attrice Elsa De Giorgi una relazione destinata a durare qualche anno.

1956

In gennaio la segreteria del Pci lo nomina membro della Commissione culturale nazionale.

Partecipa al dibattito sul romanzo *Metello* con una lettera a Vasco Pratolini, pubblicata su «Società».

Il XX congresso del Pcus apre un breve periodo di speranze in una trasformazione del mondo del socialismo reale. «Noi comunisti italiani eravamo schizofrenici. Sì, credo proprio che questo sia il termine esatto. Con una parte di noi eravamo e volevamo essere i testimoni della verità, i vendicatori dei torti subiti dai deboli e dagli oppressi, i difensori della giustizia contro ogni sopraffazione. Con un'altra parte di noi giustificavamo i torti, le sopraffazioni, la tirannide del partito, Stalin, in nome della Causa. Schizofrenici. Dissociati. Ricordo benissimo che quando mi capitava di andare in viaggio in qualche paese del socialismo, mi sentivo profondamente a disagio, estraneo, ostile. Ma quando il treno mi riportava in Italia, quando ripassavo il confine, mi domandavo: ma qui, in Italia, in questa Italia, che cos'altro potrei essere se non comunista? Ecco perché il disgelo, la fine dello stalinismo, ci toglieva un peso terribile dal petto: perché la nostra figura morale, la nostra personalità dissociata, finalmente poteva ricomporsi, finalmente rivoluzione e verità tornavano a coincidere. Questo era, in quei giorni, il sogno e la speranza di molti di noi» [Rep 80]. In vista di una possibile trasformazione del Pci, Calvino ha come punto di riferimento Antonio Giolitti. Interviene sul «Contemporaneo» nell'acceso *Dibattito sulla cultura marxista* che si svolge fra marzo e luglio, mettendo in discussione la linea culturale del Pci; più tardi (24 luglio), in una riunione della Commissione culturale centrale polemizza con Alicata ed esprime «una mozione di sfiducia verso tutti i compagni che attualmente occupano posti direttivi nelle istanze

culturali del partito» [cfr. «l'Unità», 13 giugno 1990]. Il disagio nei confronti delle scelte politiche del vertice comunista si fa più vivo: il 26 ottobre Calvino presenta all'organizzazione di partito dell'Einaudi, la cellula Giaime Pintor, un ordine del giorno che denuncia «l'inammissibile falsificazione della realtà» operata dall'«Unità» nel riferire gli avvenimenti di Poznań e di Budapest, e critica con asprezza l'incapacità del partito di rinnovarsi alla luce degli esiti del XX congresso e dell'evoluzione in corso all'Est. Tre giorni dopo, la cellula approva un «appello ai comunisti» nel quale si chiede fra l'altro che «sia sconfessato l'operato della direzione» e che «si dichiari apertamente la nostra piena solidarietà con i movimenti popolari polacco e ungherese e con i comunisti che non hanno abbandonato le masse protese verso un radicale rinnovamento dei metodi e degli uomini».

Dedica uno dei suoi ultimi interventi sul «Contemporaneo» a Pier Paolo Pasolini, in polemica con una parte della critica di sinistra. Scrive l'atto unico *La panchina*, musicato da Sergio Liberovici, che sarà rappresentato in ottobre al Teatro Donizetti di Bergamo. In novembre escono le *Fiabe italiane*. Il successo dell'opera consolida l'immagine di un Calvino «favolista» (che diversi critici vedono in contrasto con l'intellettuale impegnato degli interventi teorici).

1957

Esce *Il barone rampante*, mentre sul quaderno XX di «Botteghe Oscure» appare *La speculazione edilizia*.

Pubblica su «Città aperta» (periodico fondato da un gruppo dissidente di intellettuali comunisti romani) il racconto-apologo *La gran bonaccia delle Antille*, che mette alla berlina l'immobilismo del Pci.

Dopo l'abbandono del Pci da parte di Antonio Giolitti, il 1° agosto rassegna le proprie dimissioni con una sofferta lettera al Comitato federale di Torino del quale faceva parte, pubblicata il 7 agosto sull'«Unità». Oltre a illustrare le ragioni del suo dissenso politico e a confermare la sua fiducia nelle prospettive democratiche del socialismo internazionale, ricorda il peso decisivo

che la milizia comunista ha avuto nella sua formazione intellettuale e umana.

Tuttavia questi avvenimenti lasciano una traccia profonda nel suo atteggiamento: «Quelle vicende mi hanno estraniato dalla politica, nel senso che la politica ha occupato dentro di me uno spazio molto più piccolo di prima. Non l'ho più ritenuta, da allora, un'attività totalizzante e ne ho diffidato. Penso oggi che la politica registri con molto ritardo cose che, per altri canali, la società manifesta, e penso che spesso la politica compia operazioni abusive e mistificanti» [Rep 80].

1958

Pubblica su «Nuova Corrente» *La gallina di reparto*, frammento del romanzo inedito *La collana della regina*, e su «Nuovi Argomenti» *La nuvola di smog*. Appare il grande volume antologico dei *Racconti*, a cui verrà assegnato l'anno seguente il premio Bagutta. Collabora al settimanale «Italia domani» e alla rivista di Antonio Giolitti «Passato e Presente», partecipando per qualche tempo al dibattito per una nuova sinistra socialista.

Per un paio di anni collabora con il gruppo torinese di «Cantacronache», scrivendo tra il '58 e il '59 testi per quattro canzoni di Liberovici (*Canzone triste*, *Dove vola l'avvoltoio*, *Oltre il ponte* e *Il padrone del mondo*), e una di Fiorenzo Carpi (*Sul verde fiume Po*). Scriverà anche le parole per una canzone di Laura Betti, *La tigre*, e quelle di *Turin-la-nuit*, musicata da Piero Santi.

1959

Esce *Il cavaliere inesistente*.

Con il n. 3 dell'anno VIII cessa le pubblicazioni il «Notiziario Einaudi». Esce il primo numero del «Menabò di letteratura»: «Vittorini lavorava da Mondadori a Milano, io lavoravo da Einaudi a Torino. Siccome durante tutto il periodo dei "Gettoni" ero io che dalla redazione torinese tenevo i contatti con lui, Vittorini volle che il mio nome figurasse accanto al suo come condirettore del "Menabò". In realtà la rivista era pensata e composta da lui, che decideva l'impostazione d'ogni numero, ne discuteva con gli amici invitati a collaborare, e raccoglieva la maggior parte dei testi» [Men 73].

Declina un'offerta di collaborazione al quotidiano socialista «Avanti!».

Alla fine di giugno, al Festival dei Due Mondi di Spoleto, nel quadro dello spettacolo *Fogli d'album*, viene rappresentato un breve sketch tratto dal suo racconto *Un letto di passaggio*.

In settembre viene messo in scena alla Fenice di Venezia il racconto mimico *Allez-hop*, musicato da Luciano Berio. A margine della produzione narrativa e saggistica e dell'attività giornalistica ed editoriale, Calvino coltiva infatti lungo l'intero arco della sua carriera l'antico interesse per il teatro, la musica e lo spettacolo in generale, tuttavia con sporadici risultati compiuti. A novembre, grazie a un finanziamento della Ford Foundation, parte per un viaggio negli Stati Uniti che lo porta nelle principali località del paese. Il viaggio dura sei mesi: quattro ne trascorre a New York. La città lo colpisce profondamente, anche per la varietà degli ambienti con cui entra in contatto. Anni dopo dirà che New York è la città che ha sentito sua più di qualsiasi altra. Ma già nella prima delle corrispondenze per il settimanale «ABC» scriveva: «Io amo New York, e l'amore è cieco. E muto: non so controbattere le ragioni degli odiatori con le mie [...]. In fondo, non si è mai capito bene perché Stendhal amasse tanto Milano. Farò scrivere sulla mia tomba, sotto il mio nome, "newyorke-se"?» (11 giugno 1960).

1960

Raccoglie la trilogia araldica nel volume dei *Nostri antenati*, accompagnandola con un'importante introduzione.

Sul «Menabò» n. 2 appare il saggio *Il mare dell'oggettività*.

1961

La sua notorietà va sempre più consolidandosi. Di fronte al moltiplicarsi delle offerte, appare combattuto fra disponibilità curiosa ed esigenza di concentrazione: «Da un po' di tempo, le richieste di collaborazioni da tutte le parti – quotidiani, settimanali, cinema, teatro, radio, televisione –, richieste una più allettante dell'altra come compenso e risonanza, sono tante e così pressanti, che io – combattuto fra il timore di disperdermi in cose effimere,

l'esempio di altri scrittori più versatili e fecondi che a momenti mi dà il desiderio d'imitarli ma poi invece finisce per ridarmi il piacere di star zitto pur di non assomigliare a loro, il desiderio di raccogliermi per pensare al "libro" e nello stesso tempo il sospetto che solo mettendosi a scrivere qualunque cosa anche "alla giornata" si finisce per scrivere ciò che rimane – insomma, succede che non scrivo né per i giornali, né per le occasioni esterne né per me stesso» [lettera a Emilio Cecchi, 3 novembre]. Tra le proposte rifiutate, quella di collaborare al «Corriere della Sera». Raccoglie le cronache e le impressioni del suo viaggio negli Stati Uniti in un libro, *Un ottimista in America*, che però decide di non pubblicare quando è già in bozze.

In aprile compie un viaggio di quindici giorni in Scandinavia: tiene conferenze a Copenhagen, a Oslo e a Stoccolma (all'Istituto italiano di cultura).

Fra la fine di aprile e l'inizio di maggio è nell'isola di Maiorca per il premio internazionale Formentor.

In settembre, insieme con colleghi e amici dell'Einaudi e di Cantacronache, partecipa alla prima marcia della pace Perugia-Assisi, promossa da Aldo Capitini.

In ottobre si reca a Monaco di Baviera, e a Francoforte per la Fiera del libro.

1962

In aprile a Parigi fa conoscenza con Esther Judith Singer, detta Chichita, traduttrice argentina che lavora presso organismi internazionali come l'Unesco e l'International Atomic Energy Agency (attività che proseguirà fino al 1984, in qualità di free lance). In questo periodo Calvino si dice affetto da «dromomania»: si sposta di continuo fra Roma (dove ha affittato un pied-à-terre), Torino, Parigi e Sanremo.

«I liguri sono di due categorie: quelli attaccati ai propri luoghi come patelle allo scoglio che non riusciresti mai a spostarli; e quelli che per casa hanno il mondo e dovunque siano si trovano come a casa loro. Ma anche i secondi, e io sono dei secondi [...] tornano regolarmente a casa, restano attaccati al loro paese non meno dei primi» [Bo 60].

Inizia con il quotidiano milanese «Il Giorno» una collaborazione sporadica che si protrarrà per diversi anni.

Sul n. 5 del «Menabò» vede la luce il saggio *La sfida al labirinto*, sul n. 1 di «Questo e altro» il racconto *La strada di San Giovanni*.

1963

È l'anno in cui prende forma in Italia il movimento della cosiddetta neoavanguardia; Calvino, pur senza condividerne le istanze, ne segue gli sviluppi con interesse. Dell'attenzione e della distanza di Calvino verso le posizioni del Gruppo '63 è significativo documento la polemica con Angelo Guglielmi seguita alla pubblicazione della *Sfida al labirinto*.

Pubblica nella collana Libri per ragazzi la raccolta *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Illustrano il volume (cosa di cui Calvino si dichiarerà sempre fiero) 23 tavole di Sergio Tofano. Escano *La giornata d'uno scrutatore* e l'edizione in volume autonomo della *Speculazione edilizia*.

Alla metà di marzo compie un viaggio in Libia: all'Istituto italiano di cultura di Tripoli tiene una conferenza su «Natura e storia nei romanzi di ieri e di oggi».

In maggio passa una settimana a Corfù come membro della giuria del premio Formentor. Il 18 maggio riceve a Losanna il premio internazionale Charles Veillon per *La giornata d'uno scrutatore*. Compie lunghi soggiorni in Francia.

1964

Il 19 febbraio a L'Avana sposa Chichita.

«Nella mia vita ho incontrato donne di grande forza. Non potrei vivere senza una donna al mio fianco. Sono solo un pezzo d'un essere bicefalo e bisessuato, che è il vero organismo biologico e pensante» [RdM 80].

Il viaggio a Cuba gli dà l'occasione di visitare i luoghi natali e la casa dove abitavano i genitori. Fra i vari incontri, un colloquio personale con Ernesto «Che» Guevara.

Scriva una fondamentale prefazione per la nuova edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*.

Dopo l'estate si stabilisce con la moglie a Roma, in un appartamento in via di Monte Brianzo. Della famiglia fa parte anche Marcelo Weil, il figlio sedicenne che Chichita ha avuto dal primo marito. Ogni due settimane si reca a Torino per le riunioni einaudiane e per sbrigare la corrispondenza.

Appare sul «Menabò» n. 7 il saggio *L'antitesi operaia*, che avrà scarsa eco. Nella raccolta *Una pietra sopra* (1980) Calvino lo presenterà come «un tentativo di inserire nello sviluppo del mio discorso (quello dei miei precedenti saggi sul "Menabò") una ricognizione delle diverse valutazioni del ruolo storico della classe operaia e in sostanza di tutta la problematica della sinistra di quegli anni [...] forse l'ultimo mio tentativo di comporre gli elementi più diversi in un disegno unitario e armonico». Sul «Caffè» di novembre escono le prime quattro cosmicomiche: *La distanza della Luna*, *Sul far del giorno*, *Un segno nello spazio*, *Tutto in un punto*.

1965

Interviene con due articoli («Rinascita», 30 gennaio e «Il Giorno», 3 febbraio) nel dibattito sul nuovo italiano «tecnologico» aperto da Pier Paolo Pasolini.

In aprile nasce a Roma la figlia Giovanna. «Fare l'esperienza della paternità per la prima volta dopo i quarant'anni dà un grande senso di pienezza, ed è oltretutto un inaspettato divertimento» [lettera del 24 novembre a Hans Magnus Enzensberger].

Pubblica *Le Cosmicomiche*. Con lo pseudonimo Tonio Cavilla, cura un'edizione ridotta e commentata del *Barone rampante* nella collana Letture per la scuola media. Esce il dittico *La nuvola di smog* e *La formica argentina* (in precedenza edito nei *Racconti*).

1966

Il 12 febbraio muore Vittorini. «È difficile associare l'idea della morte – e fino a ieri quella della malattia – alla figura di Vittorini. Le immagini della negatività esistenziale, fondamentali per tanta parte della letteratura contemporanea, non erano le sue: Elio era sempre alla ricerca di nuove immagini di vita. E sapeva suscitargli negli altri» [Conf 66]. Un anno dopo, in un nume-

ro monografico del «Menabò» dedicato allo scrittore siciliano, pubblicherà l'ampio saggio *Vittorini: progettazione e letteratura*. Dopo la scomparsa di Vittorini la posizione di Calvino nei riguardi dell'attualità muta: subentra, come dichiarerà in seguito, una presa di distanza, con un cambiamento di ritmo. «Una vocazione di topo di biblioteca che prima non avevo mai potuto seguire [...] adesso ha preso il sopravvento, con mia piena soddisfazione, devo dire. Non che sia diminuito il mio interesse per quello che succede, ma non sento più la spinta a esserci in mezzo in prima persona. È soprattutto per via del fatto che non sono più giovane, si capisce. Lo stendhalismo, che era stata la filosofia pratica della mia giovinezza, a un certo punto è finito. Forse è solo un processo del metabolismo, una cosa che viene con l'età, ero stato giovane a lungo, forse troppo, tutt'a un tratto ho sentito che doveva cominciare la vecchiaia, sì proprio la vecchiaia, sperando magari d'allungare la vecchiaia cominciandola prima» [Cam 73]. La presa di distanza non è però una scontrosa chiusura all'esterno. In maggio riceve da Jean-Louis Barrault la proposta di scrivere un testo per il suo teatro. All'inizio di giugno partecipa a La Spezia alle riunioni del Gruppo '63. In settembre invia a un editore inglese un contributo al volume *Authors take sides on Vietnam* («In un mondo in cui nessuno può essere contento di se stesso o in pace con la propria coscienza, in cui nessuna nazione o istituzione può pretendere d'incarnare un'idea universale e neppure soltanto la propria verità particolare, la presenza della gente del Vietnam è la sola che dia luce»).

1967

Nella seconda metà di giugno si trasferisce con la famiglia a Parigi, in una villetta sita in Square de Châtillon, col proposito di restarvi cinque anni. Vi abiterà invece fino al 1980, compiendo peraltro frequenti viaggi in Italia, dove trascorre anche i mesi estivi.

Finisce di tradurre *I fiori blu* di Raymond Queneau. Alla poliedrica attività del bizzarro scrittore francese rinviano vari aspetti del Calvino maturo: il gusto della comicità estrosa e paradossale (che non sempre s'identifica con il *divertissement*), l'interes-

se per la scienza e per il gioco combinatorio, un'idea artigianale della letteratura in cui convivono sperimentalismo e classicità. Da una conferenza sul tema «Cibernetica e fantasmi» ricava il saggio *Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, che pubblica su «Nuova Corrente». Sulla stessa rivista e su «Rendiconti» escono rispettivamente *La cariocinesi* e *Il sangue, il mare*, entrambi poi raccolti nel volume *Ti con zero*.

Verso la fine dell'anno s'impegna con Giovanni Enriques della casa editrice Zanichelli a progettare e redigere, in collaborazione con G.B. Salinari e quattro insegnanti, un'antologia per la scuola media che uscirà nel 1969 col titolo *La lettura*.

1968

Il nuovo interesse per la semiologia è testimoniato dalla partecipazione ai due seminari di Barthes su *Sarrasine* di Balzac all'École des Hautes Études della Sorbona, e a una settimana di studi semiotici all'Università di Urbino, caratterizzata dall'intervento di Algirdas Julien Greimas.

A Parigi frequenta Queneau, che lo presenterà ad altri membri dell'*Oulipo* (*Ouvroir de littérature potentielle*, emanazione del Collège de Pataphysique di Alfred Jarry), fra i quali Georges Perec, François Le Lionnais, Jacques Roubaud, Paul Fournel. Per il resto, nella capitale francese i suoi contatti sociali e culturali non saranno particolarmente intensi: «Forse io non ho la dote di stabilire dei rapporti personali con i luoghi, resto sempre un po' a mezz'aria, sto nelle città con un piede solo. La mia scrivania è un po' come un'isola: potrebbe essere qui come in un altro paese [...] facendo lo scrittore una parte del mio lavoro la posso svolgere in solitudine, non importa dove, in una casa isolata in mezzo alla campagna, o in un'isola, e questa casa di campagna io ce l'ho nel bel mezzo di Parigi. E così, mentre la vita di relazione connessa col mio lavoro si svolge tutta in Italia, qui ci vengo quando posso o devo stare solo» [EP 74].

Come già nei riguardi dei movimenti giovanili di protesta dei primi anni Sessanta, segue la contestazione studentesca con interesse, ma senza dividerne atteggiamenti e ideologia.

Il suo «contributo al rimescolio di idee di questi anni» [Cam 73] è

legato piuttosto alla riflessione sul tema dell'utopia. Matura così la proposta di una rilettura di Fourier, che si concreta nel '71 con la pubblicazione di un'originale antologia di scritti: «È dell'indice del volume che sono particolarmente fiero: il mio vero saggio su Fourier è quello» [Four 71].

Rifiuta il premio Viareggio per *Ti con zero* («Ritenendo definitivamente conclusa epoca premi letterari rinuncio premio perché non mi sento di continuare ad avallare con mio consenso istituzioni ormai svuotate di significato stop. Desiderando evitare ogni clamore giornalistico prego non annunciare mio nome fra vincitori stop. Credete mia amicizia»); accetterà invece due anni dopo il premio Asti, nel '72 il premio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei, poi quello della Città di Nizza, il Mondello e altri.

Per tutto l'anno lavora intensamente ai tre volumi dell'antologia scolastica *La lettura*; i suoi interlocutori alla Zanichelli sono Delfino Insolera e Gianni Sofri.

Pubblica presso il Club degli Editori di Milano *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*.

Fra il 1968 e il 1972 – insieme con alcuni amici (Guido Neri, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri e soprattutto Gianni Celati) – ragiona a voce e per scritto sulla possibilità di dar vita a una rivista («Ali Babà»). Particolarmente viva in lui è l'esigenza di rivolgersi a «un pubblico nuovo, che non ha ancora pensato al posto che può avere la lettura nei bisogni quotidiani»: di qui il progetto, mai realizzato, di «una rivista a larga tiratura, che si vende nelle edicole, una specie di "Linus", ma non a fumetti, romanzi a puntate con molte illustrazioni, un'impaginazione attraente. E molte rubriche che esemplificano strategie narrative, tipi di personaggi, modi di lettura, istituzioni stilistiche, funzioni poetico-antropologiche, ma tutto attraverso cose divertenti da leggere. Insomma un tipo di ricerca fatto con gli strumenti della divulgazione» [Cam 73].

1969

Nel volume *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York* di Franco Maria Ricci appare *Il castello dei destini incrociati*. Prepara la seconda edizione di *Ultimo viene il corvo*. Sul «Caffè» appare *La decapitazione dei capi*.

In primavera esce *La lettura*. Di concezione interamente calviniana sono i capitoli *Osservare e descrivere*, nei quali si propone un'idea di descrizione come esperienza conoscitiva, «*problema da risolvere*» («Descrivere vuol dire tentare delle approssimazioni che ci portano sempre un po' più vicino a quello che vogliamo dire, e nello stesso tempo ci lasciano sempre un po' insoddisfatti, per cui dobbiamo continuamente rimetterci ad osservare e a cercare come esprimere meglio quel che abbiamo osservato» [Let 69]).

1970

Nella nuova collana einaudiana degli Struzzi esce in giugno *Gli amori difficili*, primo e unico volume della serie I racconti di Italo Calvino; il libro si apre con una sua nota bio-bibliografica non firmata.

Rielaborando il materiale di un ciclo di trasmissioni radiofoniche, pubblica una scelta di brani del poema ariostesco, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*.

Durante gli anni Settanta torna più volte a occuparsi di fiaba, scrivendo tra l'altro prefazioni a nuove edizioni di celebri raccolte (Lanza, Basile, Grimm, Perrault, Pitré).

1971

Einaudi gli affida la direzione della collana Centopagine, che lo impegnerà per alcuni anni. Fra gli autori pubblicati si conterranno, oltre ai classici a lui più cari (Stevenson, Conrad, James, Stendhal, Hoffmann, un certo Balzac, un certo Tolstòj), svariati minori italiani a cavallo fra Otto e Novecento.

Nella miscellanea *Adelphiana* appare *Dall'opaco*.

1972

In marzo lo scrittore americano John Barth lo invita a sostituirlo per l'anno accademico 1972-73 nel corso di *fiction-writing* da lui tenuto a Buffalo, alla facoltà di Arts and Letters della State University di New York. Alla fine di aprile, sia pure a malincuore, Calvino rinuncia all'invito.

In giugno l'Accademia nazionale dei Lincei gli assegna il pre-

mio Antonio Feltrinelli 1972 per la narrativa; il conferimento del premio avverrà in dicembre.

Pubblica *Le città invisibili*.

In novembre partecipa per la prima volta a un *déjeuner* dell'*Oulipo*, di cui diventerà *membre étranger* nel febbraio successivo. Sempre in novembre esce, sul primo numero dell'edizione italiana di «Playboy», *Il nome, il naso*.

1973

Esce l'edizione definitiva del *Castello dei destini incrociati*.

Rispondendo a un'inchiesta di «Nuovi Argomenti» sull'estremismo, dichiara: «Credo giusto avere una coscienza estremista della gravità della situazione, e che proprio questa gravità richieda spirito analitico, senso della realtà, responsabilità delle conseguenze di ogni azione parola pensiero, doti insomma non estremiste per definizione» [NA 73].

Viene ultimata la costruzione della casa nella pineta di Roccamare, presso Castiglione della Pescaia, dove Calvino trascorrerà d'ora in poi tutte le estati. Fra gli amici più assidui Carlo Fruttero e Pietro Citati.

1974

L'8 gennaio, finalista con *Le città invisibili* del XXIII premio Pozzale, partecipa al dibattito sulla narrativa italiana del dopoguerra svoltosi alla biblioteca Renato Fucini di Empoli.

Inizia a scrivere sul «Corriere della Sera» racconti, resoconti di viaggio e una nutrita serie d'interventi sulla realtà politica e sociale del paese. La collaborazione durerà sino al 1979; tra i primi contributi, il 25 aprile, *Ricordo di una battaglia*. Nello stesso anno un altro scritto d'indole autobiografica, *L'Autobiografia di uno spettatore*, appare come prefazione a *Quattro film* di Federico Fellini.

Per la serie radiofonica «Le interviste impossibili» scrive i dialoghi *Montezuma* e *L'uomo di Neanderthal*.

1975

Nella seconda metà di maggio compie un viaggio in Iran, incaricato dalla Rai di effettuare i sopralluoghi per la futura eventuale realizzazione del programma "Le città della Persia".

Il 1° di agosto si apre sul «Corriere della Sera», con *La corsa delle giraffe*, la serie dei racconti del signor Palomar.

Ripubblica nella Biblioteca Giovani di Einaudi *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*.

1976

Fra la fine di febbraio e la metà di marzo è negli Stati Uniti: prima ospite del College di Amherst (Mass.); poi una settimana a Baltimora per i Writing Seminars della Johns Hopkins University (dove tiene seminari sulle *Cosmicomiche* e sui *Tarocchi*, una conferenza e una lettura pubblica delle *Città invisibili*); poi una settimana a New York. Passa infine una decina di giorni in Messico con la moglie Chichita.

Il viaggio in Messico e quello che farà nel mese di novembre in Giappone gli danno lo spunto per una serie di articoli sul «Corriere della Sera».

1977

L'8 febbraio, a Vienna, il ministero austriaco dell'Istruzione e dell'Arte gli conferisce lo Staatspreis für Europäische Literatur. Esce su «Paragone» Letteratura *La poubelle agrée*.

Dà alle stampe *La penna in prima persona* (*Per i disegni di Saul Steinberg*). Lo scritto si inserisce in una serie di brevi lavori, spesso in bilico tra saggio e racconto, ispirati alle arti figurative (in una sorta di libero confronto con opere di Fausto Melotti, Giulio Paolini, Lucio Del Pezzo, Cesare Peverelli, Valerio Adami, Alberto Magnelli, Luigi Serafini, Domenico Gnoli, Giorgio De Chirico, Enrico Baj, Arakawa...).

Sull'«Approdo letterario» di dicembre, col titolo *Il signor Palomar in Giappone*, pubblica la serie integrale dei pezzi ispirati dal viaggio dell'anno precedente.

1978

In una lettera a Guido Neri del 31 gennaio scrive che *La poubelle agréée* fa parte di «una serie di testi autobiografici con una densità più saggistica che narrativa, testi che in gran parte esistono solo nelle mie intenzioni, e in parte in redazioni ancora insoddisfacenti, e che un giorno forse saranno un volume che forse si chiamerà *Passaggi obbligati*».

In aprile, all'età di 92 anni muore la madre. La Villa Meridiana sarà venduta qualche tempo dopo.

1979

Pubblica il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Con l'articolo *Sono stato stalinista anch'io?* (16-17 dicembre) inizia una fitta collaborazione al quotidiano «la Repubblica» in cui i racconti si alternano alla riflessione su libri, mostre e altri fatti di cultura. Sono quasi destinati a sparire invece, rispetto a quanto era avvenuto con il «Corriere della Sera», gli articoli di tema sociale e politico (fra le eccezioni *L'Apologo sull'onestà nel paese dei corrotti*, 15 marzo 1980).

1980

Raccoglie nel volume *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* la parte più significativa dei suoi interventi saggistici dal 1955 in poi.

Nel mese di settembre si trasferisce con la famiglia a Roma, in piazza Campo Marzio, in una casa con terrazza a un passo dal Pantheon.

Accetta da Rizzoli l'incarico di curare un'ampia scelta di testi di Tommaso Landolfi.

1981

Riceve la Legion d'onore.

Cura l'ampia raccolta di scritti di Queneau *Segni, cifre e lettere*.

Sulla rivista «Il cavallo di Troia» appare *Le porte di Bagdad*, azione scenica per i bozzetti di Toti Scialoja. Su richiesta di Adam Pollock (che ogni estate organizza a Batignano, presso Grosseto, spettacoli d'opera del Seicento e del Settecento) compone un testo a ca-

rattere combinatorio, con funzione di cornice, per l'incompiuto *Singspiel* di Mozart *Zaide*. Presiede a Venezia la giuria della XXIX Mostra internazionale del cinema, che premia, oltre ad *Anni di piombo* di Margarethe von Trotta, *Sogni d'oro* di Nanni Moretti.

1982

All'inizio dell'anno, tradotta da Sergio Solmi, esce da Einaudi la *Piccola cosmogonia portatile* di Queneau; il poema è seguito da una *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* cui Calvino ha lavorato fra il 1978 e il 1981, discutendo e risolvendo ardui problemi d'interpretazione e di resa del testo in un fitto dialogo epistolare con Solmi.

All'inizio di marzo, al Teatro alla Scala di Milano, viene rappresentata *La Vera Storia*, opera in due atti scritta da Berio e Calvino. Di quest'anno è anche l'azione musicale *Duo*, primo nucleo del futuro *Un re in ascolto*, sempre composta in collaborazione con Berio. Su «FMR» di giugno appare il racconto *Sapore sapere*.

In ottobre Rizzoli pubblica il volume *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, con una sua nota finale dal titolo *L'esattezza e il caso*.

In dicembre esce da Einaudi la *Storia naturale* di Plinio con una sua introduzione dal titolo *Il cielo, l'uomo, l'elefante*.

1983

Viene nominato per un mese «directeur d'études» all'École des Hautes Études. Il 25 gennaio tiene una lezione su «Science et métaphore chez Galilée» al seminario di Greimas. Legge in inglese alla New York University («James Lecture») la conferenza *Mondo scritto e mondo non scritto*.

Nel pieno della grave crisi che ha colpito la casa editrice Einaudi esce in novembre *Palomar*.

1984

Nel mese di aprile, insieme con la moglie Chichita, compie un viaggio in Argentina, accogliendo l'invito della Feria Internacional del Libro di Buenos Aires. S'incontra anche con Raúl Alfonsín, eletto alcuni mesi prima presidente della repubblica.

In agosto diserta la prima di *Un re in ascolto*; in una lettera a Claudio Varese del mese successivo scrive: «L'opera di Berio a Salisburgo di mio ha il titolo e credo nient'altro».

In settembre è a Siviglia, dove è stato invitato insieme con Borges a un convegno sulla letteratura fantastica.

In seguito alle perduranti difficoltà finanziarie dell'Einaudi decide di accettare l'offerta dell'editore milanese Garzanti, presso il quale appaiono in autunno *Collezione di sabbia* e *Cosmomiche vecchie e nuove*.

1985

S'impegna con la casa editrice Einaudi a scrivere un'introduzione per *America* di Kafka.

Passa l'estate lavorando intensamente nella sua casa di Roccamare: traduce *La canzone del polistirene* di Queneau (il testo apparirà postumo presso Scheiwiller, come strenna fuori commercio della Montedison); mette a punto la stesura definitiva di un'intervista a Maria Corti che uscirà nel numero di ottobre di «Autografo»; e soprattutto prepara il testo delle conferenze (*Six Memos for the Next Millennium*) che dovrà tenere all'Università Harvard («Norton Lectures») nell'anno accademico 1985-86. Colpito da ictus il 6 settembre, viene ricoverato e operato all'ospedale Santa Maria della Scala di Siena. Muore in seguito a emorragia cerebrale nella notte fra il 18 e il 19.

Nella *Cronologia* si è fatto ricorso alle seguenti abbreviazioni:

- Accr 60 = *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Sodalizio del Libro, Venezia 1960.
- As 74 = *Autobiografia di uno spettatore*, prefazione a Federico Fellini, *Quattro film*, Einaudi, Torino 1974; poi in *La strada di San Giovanni*, Mondadori, Milano 1990.
- Bo 60 = *Il comunista dimezzato*, intervista di Carlo Bo, «L'Europeo», 28 agosto 1960.
- Cam 73 = Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore*. Conversazioni critiche con G. Bassani, I. Calvino, C. Cas-

- sola, A. Moravia, O. Ottieri, P.P. Pasolini, V. Prato-
lini, R. Roversi, P. Volponi, Garzanti, Milano 1973.
- Conf 66 = «Il Confronto», II, 10, luglio-settembre 1966.
- DeM 59 = *Pavese fu il mio lettore ideale*, intervista di Roberto De
Monticelli, «Il Giorno», 18 agosto 1959.
- D'Er 79 = *Italo Calvino*, intervista di Marco d'Eramo, «mon-
doperaio», 6, giugno 1979, pp. 133-38.
- EP 74 = *Eremita a Parigi*, Edizioni Pantarei, Lugano 1974.
- Four 71 = *Calvino parla di Fourier*, «Libri - Paese Sera», 28 mag-
gio 1971.
- Gad 62 = Risposta all'inchiesta *La generazione degli anni diffici-
li*, a cura di Ettore A. Albertoni, Ezio Antonini, Re-
nato Palmieri, Laterza, Bari 1962.
- Let 69 = *Descrizioni di oggetti*, in *La lettura. Antologia per la scuola
media*, a cura di Italo Calvino e Giambattista Salina-
ri, con la collaborazione di Maria D'Angiolini, Me-
lina Insolera, Mietta Penati, Isa Violante, vol. I, Za-
nichelli, Bologna 1969.
- Men 73 = *Presentazione del Menabò (1959-1967)*, a cura di Dona-
tella Fiaccarini Marchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma
1973.
- NA 73 = *Quattro risposte sull'estremismo*, «Nuovi Argomen-
ti», n.s., 31, gennaio-febbraio 1973.
- Nasc 84 = *Sono un po' stanco di essere Calvino*, intervista di Giulio
Nascimbeni, «Corriere della Sera», 5 dicembre 1984.
- Par 60 = Risposta al questionario di un periodico milanese,
«Il paradosso», rivista di cultura giovanile, 23-24,
settembre-dicembre 1960, pp. 11-18.
- Pes 83 = «*Il gusto dei contemporanei*». *Quaderno numero tre. Ita-
lo Calvino*, Banca Popolare Pesarese, Pesaro 1987.
- RdM 80 = *Se una sera d'autunno uno scrittore*, intervista di Lu-
dovica Ripa di Meana, «L'Europeo», 17 novembre
1980, pp. 84-91.
- Rep 80 = *Quel giorno i carri armati uccisero le nostre speranze*,
«la Repubblica», 13 dicembre 1980.
- Rep 84 = *L'irresistibile satira di un poeta stralunato*, «la Repub-
blica», 6 marzo 1984.



Bibliografia essenziale

Monografie e raccolte di saggi

- G. Pescio Bottino, *Italo Calvino*, La Nuova Italia, Firenze 1967 (nuova ed. 1972).
- G. Bonura, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Mursia, Milano 1972 (nuova ed. 1985).
- C. Calligaris, *Italo Calvino*, Mursia, Milano 1973 (nuova ed. a cura di G.P. Bernasconi, 1985).
- F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Bulzoni, Roma 1977.
- C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1989.
- G.C. Ferretti, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Editori Riuniti, Roma 1989.
- C. Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano 1990.
- K. Hume, *Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos*, Clarendon Press, Oxford 1992.
- R. Bertoni, *Int'abrigo int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Tirrenia Stampatori, Torino 1993.
- G. Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994.
- R. Deidier, *Le forme del tempo. Saggio su Italo Calvino*, Guerini e Associati, Milano 1995.
- G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Italo Calvino*, Tirrenia Stampatori, Torino 1995.
- Ph. Daros, *Italo Calvino*, Hachette, Paris 1995.
- M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 1996.

- C. De Caprio, *La sfida di Aracne. Studi su Italo Calvino, Dante & Descartes*, Napoli 1996.
- E. Zinato (a cura di), *Conoscere i romanzi di Calvino*, Rusconi, Milano 1997.
- M.L. McLaughlin, *Italo Calvino*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998.
- P. Castellucci, *Un modo di stare al mondo. Italo Calvino e l'America*, Adriatica, Bari 1999.
- S. Perrella, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- D. Scarpa, *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano 1999.
- J.-P. Manganaro, *Italo Calvino, romancier et conteur*, Seuil, Paris 2000.
- A. Asor Rosa, *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino 2001.
- M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001.
- M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- N. Turi, *L'identità negata. Il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003.
- F. Serra, *Calvino*, Salerno editrice, Roma 2006.
- L. Baranelli, *Bibliografia di Italo Calvino*, Edizioni della Normale, Pisa 2007.
- M. Barenghi, *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007 (raccolta di saggi).
- M. Bucciantini, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Donzelli, Roma 2007.
- A. Nigro, *Dalla parte dell'effimero ovvero Calvino e il paratesto*, Serra, Pisa-Roma 2007.
- M. Barenghi, *Calvino*, il Mulino, Bologna 2009 (profilo complessivo).

Articoli e saggi in libri e riviste

- G. Almansi, *Il mondo binario di Italo Calvino*, in «Paragone», agosto 1971; poi ripreso in parte, con il titolo *Il fattore Gnac*, in *La ragione comica*, Feltrinelli, Milano 1986.
- G. Falaschi, *Italo Calvino*, in «Belfagor», XXVII, 5, 30 settembre 1972.
- G. Vidal, *Fabulous Calvino*, in «The New York Review of Books», vol. 21, n. 9, 30 May 1974, pp. 13-21; trad. it. *I romanzi di Calvino*, in G. Vidal, *Le parole e i fatti*, Bompiani, Milano 1978,

- pp. 107-27; poi in «Riga», 9, 1995, *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti, pp. 136-53; poi in G. Vidal, *Il canarino e la miniera. Saggi letterari (1956-2000)*, Fazi, Roma 2003, pp. 252-69.
- M. Barenghi, *Italo Calvino e i sentieri che s'interrompono*, in «Quaderni piacentini» (n.s.), 15, 1984, pp. 127-50; poi, con il titolo *Reti, percorsi, labirinti. Calvino 1984*, in *Italo Calvino, le linee e i margini*, pp. 35-60.
- C. Cases, *Non era un dilettante*, in «L'Indice dei libri del mese», II, 8, settembre-ottobre 1985, p. 24; poi, con il titolo *Ricordo di Calvino*, in *Patrie lettere*, nuova ed. Einaudi, Torino 1987, pp. 172-75.
- G. Vidal, *On Italo Calvino*, in «The New York Review of Books», vol. 32, n. 18, 21 November 1985, pp. 3-10; trad. it. *La morte di Calvino*, in *Il canarino e la miniera*, pp. 270-80.
- G. Pampaloni, *Italo Calvino*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, nuova ed. diretta da N. Sapegno, *Il Novecento*, II, Garzanti, Milano 1987, pp. 554-59.
- P.V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in G. Folena (a cura di), *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, Liviana, Padova 1989, pp. 9-55; poi in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 227-91.
- A. Berardinelli, *Calvino moralista. Ovvero restare sani dopo la fine del mondo*, in «Diario», VII, 9, febbraio 1991, pp. 37-58; poi in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 91-109.
- G. Ferroni, *Italo Calvino*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV (*Il Novecento*), Einaudi, Torino 1991, pp. 565-89.
- J. Starobinski, *Prefazione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, I Meridiani Mondadori, I, Milano 1991.
- C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, I e II, 1991 e 1992.
- M. Barenghi, *Introduzione*, in I. Calvino, *Saggi. 1945-1985*, I Meridiani Mondadori, Milano 1995; poi rielaborata, con il titolo *Una storia, un diario, un trattato (o quasi)*, in *Italo Calvino, le linee e i margini*, pp. 125-57.

- M. Marazzi, *L'America critica e fantapolitica di Italo Calvino*, in «Ácoma», II, 5, estate-autunno 1995, pp. 23-31.
- R. Ceserani, *Il caso Calvino*, in *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 166-80.
- G. Nava, *La teoria della letteratura in Italo Calvino*, in «Allegoria», IX, 25, gennaio-aprile 1997, pp. 169-85.
- P.V. Mengaldo, *Italo Calvino*, in *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 82-86.
- G. Zaccaria, *Italo Calvino*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, IX: *Il Novecento*, Salerno editrice, Roma 2000, pp. 883-923.

Atti di convegni e altri volumi collettanei

- G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città*. Atti del convegno nazionale di studi di Sanremo (28-29 novembre 1986), Marietti, Genova 1988. Contributi di G. Bertone, N. Sapegno, E. Gioanola, V. Coletti, G. Conte, P. Ferrua, M. Quaini, F. Biamonti, G. Dossena, G. Celli, A. Oliverio, R. Pierantoni, G. Dematteis, G. Poletto, L. Berio, G. Einaudi, E. Sanguineti, E. Scalfari, D. Cossu, G. Napolitano, M. Biga Bestagno, S. Dian, L. Lodi, S. Perrella, L. Surdich.
- G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino*. Atti del convegno internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987), Garzanti, Milano 1988. Contributi di L. Baldacci, G. Bàrberi Squarotti, C. Bernardini, G.R. Cardona, L. Caretti, C. Cases, Ph. Daros, D. Del Giudice, A.M. Di Nola, A. Faeti, G. Falaschi, G.C. Ferretti, F. Fortini, M. Fusco, J.-M. Gardair, E. Ghidetti, L. Malerba, P.V. Mengaldo, G. Nava, G. Pampaloni, L. Waage Petersen, R. Pierantoni, S. Romagnoli, A. Asor Rosa, J. Risset, G.C. Roscioni, A. Rossi, G. Sciloni, V. Spinazzola, C. Varese.
- D. Frigessi (a cura di), *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba* (convegno di San Giovanni Valdarno, 1986), Lubrina, Bergamo 1988. Contributi di A.M. Cirese, M. Barenghi, B. Falchetto, C. Pagetti, L. Clerici, H. Rölleke, G. Cusatelli, P. Clemente, F. Mugnaini, P. Boero, E. Casali, J. Despinette.
- L. Pellizzari (a cura di), *L'avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema* (convegno di San Giovanni Valdarno, 1987), Lu-

- brina, Bergamo 1990. Contributi di G. Fofi, A. Costa, L. Pellizzari, M. Canosa, G. Fink, G. Bogani, L. Clerici.
- L. Clerici e B. Falchetto (a cura di), *Calvino & l'editoria* (convegno di San Giovanni Valdarno, 1990), Marcos y Marcos, Milano 1993. Contributi di V. Spinazzola, L. Clerici e B. Falchetto, G. Bollati, C. Segre, P. Giovannetti, I. Bezzera Violante, S. Taddei, G. Patrizi, A. Cadioli, M. Corti, E. Ferrero, G. Davico Bonino, G. Ragone, M. Dogliotti e F. Enriques, G. Tortorelli, G. Ferretti, L. Baranelli.
- L. Clerici e B. Falchetto (a cura di), *Calvino & il comico* (convegno di San Giovanni Valdarno, 1988), Marcos y Marcos, Milano 1994. Contributi di A. Faeti, U. Schulz Buschhaus, C. Milanini, B. Falchetto, G. Bottiroli, A. Civita, G. Ferroni, L. Clerici, V. Spinazzola, B. Pischedda, G. Canova.
- G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino, A Writer for the Next Millennium*. Atti del convegno internazionale di studi di Sanremo (28 novembre - 1° dicembre 1996), Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998. Contributi di G. Bertone, F. Biamonti, G. Ferroni, E. Sanguineti, E. Ferrero, C. Milanini, G.C. Ferretti, G. Einaudi, E. Franco, A. Canobbio, M. Ciccuto, B. Ferraro, G.L. Beccaria, G. Falaschi, M. Belpoliti, P.L. Croveto, M.L. McLaughlin, V. Coletti, M. Quaini, L. Mondada, C. Raffestin, V. Guarrasi, G. Dematteis, M. Corti, L. Surdich, C. Benussi, P. Zublena.
- C. De Caprio e U.M. Olivieri (a cura di), *Il fantastico e il visibile. L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle «Lezioni americane»* (Napoli, 9 maggio 1997), con una *Bibliografia della critica calviniana 1947-2000* di D. Scarpa, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000. Contributi di G. Ferroni, C. Ossola, C. De Caprio, M.A. Martinelli, P. Montefoschi, M. Palumbo, F.M. Risolo, C. Bologna, G. Patrizi, M. Boselli, J. Jouet, L. Montella, U.M. Olivieri, D. Scarpa, C. Vallini, M. Belpoliti, S. Perrella, A. Bruciamonti, E.M. Ferrara, L. Palma.
- A. Botta e D. Scarpa (a cura di), *Italo Calvino newyorkese*. Atti del colloquio internazionale *Future perfect: Italo Calvino and the reinvention of the Literature*, New York University, New York City 12-13 aprile 1999, Avagliano, Cava de' Tirreni 2002. Contributi di M. Barengi, M. McLaughlin, M. Bénabou, L. Re, A. Bot-

- ta, M. Riva, A. Ricciardi, F. La Porta, D. Scarpa, con un'intervista di P. Fournel a Italo Calvino (1985).
- P. Grossi (a cura di), *Italo Calvino narratore*. Atti della giornata di studi (19 novembre 2004), Istituto Italiano di Cultura, Parigi 2005. Contributi di V. d'Orlando, C. Milanini, D. Scarpa, D. Ferraris, P. Grossi.

Numeri speciali di periodici

- «Nuova Corrente», n. 99, gennaio-giugno 1987: *Italo Calvino/1*, a cura di M. Boselli. Contributi di B. Falcetto, C. Milanini, K. Hume, M. Carlino, L. Gabellone, F. Muzzioli, M. Barenghi, M. Boselli, E. Testa.
- «Nuova Corrente», n. 100, luglio-dicembre 1987: *Italo Calvino/2*, a cura di M. Boselli. Contributi di G. Celati, A. Prete, S. Verdino, E. Gioanola, V. Coletti, G. Patrizi, G. Guglielmi, G. Gramigna, G. Terrone, R. West, G.L. Lucente, G. Almansi.
- «Riga», 9, 1995, *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, a cura di M. Belpoliti. Testi di I. Calvino, E. Sanguineti, E. Montale, P.P. Pasolini, J. Updike, G. Vidal, M. Tournier, G. Perec, P. Citati, S. Rushdie, C. Fuentes, D. Del Giudice, Fruttero & Lucentini, L. Malerba, N. Ginzburg, H. Mathews, F. Biamonti, A. Tabucchi, G. Manganelli, G. Celati, P. Antonello, M. Belpoliti, R. Deidier, B. Falcetto, M. Porro, F. Ricci, M. Rizzante, D. Scarpa, F. De Leonardis, G. Paolini.
- «europe», 815, Mars 1997, *Italo Calvino*. Contributi di J.-B. Para e R. Bozzetto, N. Ginzburg, S. Rushdie, G. Celati, M.-A. Rubat du Mérac, M. Fusco, J. Jouet, A. Asor Rosa, J. Updike, P. Citati, M. Lavagetto, D. Del Giudice, G. Manganelli, M. Belpoliti, J.-P. Manganaro, P. Braffort, M. Barenghi, C. Milanini.

Studi e recensioni su «Perché leggere i classici»

- U. Volli, *L'ultima lezione di Calvino*, in «Epoca», 25 settembre 1991.
- M. Belpoliti, *Parsimonia di un narratore esperto nell'arte di saltare le idee intermedie*, in «il manifesto», 8 novembre 1991.
- G. Ferroni, *Il pensiero rampante*, in «l'Unità», 9 novembre 1991.
- A. Debenedetti, *Calvino, il lettore rampante*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1991.

- L. Mondo, *Antenati di Calvino*, in «Tuttolibri», 30 novembre 1991.
- R. Rossi, *Professione lettore*, in «Wimbledon», gennaio 1992.
- W. Mauro, *Tanti romanzieri alla ricerca del romanzo*, in «Il Tempo», 4 gennaio 1992.
- G.C. Roscioni, *Cos'è il classico? Un libro inutile*, in «la Repubblica», 17, 4, 5-6 gennaio 1992, p. 32.
- L. De Federicis, *Perché leggere i classici*, in «école», 2, febbraio 1992, pp. 38-39.
- G. Pacchiano, *Un lettore straordinario*, in «il Giornale», 9 febbraio 1992.
- R. Bertacchini, *Un ariostesco fedele ai lumi*, in «Messaggero veneto», 20 febbraio 1992.
- V. Faggi, *Calvino e i classici*, in «Giornale di Brescia», 25 febbraio 1992.
- G. Bertone, *Van di moda i classici*, in «Il Secolo XIX», 14 aprile 1992.
- R. Fedi, *Perché leggere (così) Calvino?*, in «Filologia e critica», XVII, II, maggio-agosto 1992, pp. 280-91.
- M.L. McLaughlin, *Calvino's Classics*, in «Times Literary Supplement», 25 settembre 1992.



Perché leggere i classici



In una lettera del 27 di settembre del 1961 Italo Calvino scrisse a Niccolò Gallo: «Per raccogliere saggi sparsi e disorganici come i miei bisogna aspettare la propria morte o almeno la vecchiaia avanzata».

Eppure Calvino iniziò questo lavoro nel 1980 con *Una pietra sopra*, e nel 1984 pubblicò *Collezione di sabbia*. Poi, autorizzò la raccolta all'estero, nelle versioni inglese, americana, francese di *Una pietra sopra* – che non sono identiche all'originale –, dei saggi su Omero, Plinio, Ariosto, Balzac, Stendhal, Montale, e del saggio che dà il titolo a questo libro. In più, modificò – e in un caso, Ovidio, aggiunse una pagina che lasciò manoscritta – alcuni dei titoli destinati a una ulteriore pubblicazione italiana.

In questo volume si trova gran parte dei saggi e degli articoli di Calvino sui «suoi» classici: gli scrittori i poeti gli scienziati che più avevano contato per lui, in diversi periodi della sua vita. Per quanto riguarda gli autori del nostro secolo, ho dato la preferenza ai saggi sugli scrittori e poeti per i quali Calvino nutriva una particolare ammirazione.

Esther Calvino

Desidero ringraziare Elisabetta Stefanini
per il suo prezioso aiuto.

E.C.

Perché leggere i classici*

Cominciamo con qualche proposta di definizione.

1. *I classici sono quei libri di cui si sente dire di solito: «Sto rileggendo...» e mai «Sto leggendo...»*

Questo avviene almeno tra quelle persone che si suppongono «di vaste letture»; non vale per la gioventù, età in cui l'incontro col mondo, e coi classici come parte del mondo, vale proprio in quanto primo incontro.

Il prefisso iterativo davanti al verbo «leggere» può essere una piccola ipocrisia da parte di quanti si vergognano d'ammettere di non aver letto un libro famoso. Per rassicurarli basterà osservare che per vaste che possano essere le letture «di formazione» d'un individuo, resta sempre un numero enorme d'opere fondamentali che uno non ha letto.

Chi ha letto tutto Erodoto e tutto Tucidide alzi la mano. E Saint-Simon? E il cardinale di Retz? Ma anche i grandi cicli romanzeschi dell'Ottocento sono più nominati che letti. Balzac in Francia si comincia a leggerlo a scuola, e

* *Italiani, vi esorto ai classici*, in «L'Espresso», 28 giugno 1981, pp. 58-68.

dal numero delle edizioni in circolazione si direbbe che si continua a leggerlo anche dopo. Ma in Italia se si facesse un sondaggio Doxa temo che Balzac risulterebbe agli ultimi posti. Gli appassionati di Dickens in Italia sono una ristretta élite di persone che quando s'incontrano si mettono subito a ricordare personaggi e episodi come di gente di loro conoscenza. Anni fa Michel Butor, insegnando in America, stanco di sentirsi chiedere di Emile Zola che non aveva mai letto, si decise a leggere tutto il ciclo dei Rougon-Macquart. Scoperse che era tutto diverso da come credeva: una favolosa genealogia mitologica e cosmogonica, che descrisse in un bellissimo saggio.

Questo per dire che il leggere per la prima volta un grande libro in età matura è un piacere straordinario: diverso (ma non si può dire maggiore o minore) rispetto a quello d'averlo letto in gioventù. La gioventù comunica alla lettura come a ogni altra esperienza un particolare sapore e una particolare importanza; mentre in maturità si apprezzano (si dovrebbero apprezzare) molti dettagli e livelli e significati in più. Possiamo tentare allora quest'altra formula di definizione:

2. Si dicono classici quei libri che costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati; ma costituiscono una ricchezza non minore per chi si riserba la fortuna di leggerli per la prima volta nelle condizioni migliori per gustarli.

Infatti le letture di gioventù possono essere poco proficue per impazienza, distrazione, inesperienza delle istruzioni per l'uso, inesperienza della vita. Possono essere (magari nello stesso tempo) formative nel senso che danno una forma alle esperienze future, fornendo modelli, contenitori, termini di paragone, schemi di classificazione, scale di valori, paradigmi di bellezza: tutte cose che continuano a operare anche se del libro letto in gioventù ci si ricorda

poco o nulla. Rileggendo il libro in età matura, accade di ritrovare queste costanti che ormai fanno parte dei nostri meccanismi interiori e di cui avevamo dimenticato l'origine. C'è una particolare forza dell'opera che riesce a farsi dimenticare in quanto tale, ma che lascia il suo seme. La definizione che possiamo darne allora sarà:

3. I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale.

Per questo ci dovrebbe essere un tempo nella vita adulta dedicato a rivisitare le letture più importanti della gioventù. Se i libri sono rimasti gli stessi (ma anch'essi cambiano, nella luce d'una prospettiva storica mutata) noi siamo certamente cambiati, e l'incontro è un avvenimento del tutto nuovo.

Dunque, che si usi il verbo «leggere» o il verbo «rileggere» non ha molta importanza. Potremmo infatti dire:

4. D'un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima.

5. D'un classico ogni prima lettura è in realtà una rilettura.

La definizione 4 può essere considerata corollario di questa:

6. Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire.

Mentre la definizione 5 rimanda a una formulazione più esplicita, come:

7. *I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume).*

Questo vale per i classici antichi quanto per i classici moderni. Se leggo l'*Odissea* leggo il testo d'Omero ma non posso dimenticare tutto quello che le avventure d'Ulisse sono venute a significare durante i secoli, e non posso non domandarmi se questi significati erano impliciti nel testo o se sono incrostazioni o deformazioni o dilatazioni. Leggendo Kafka non posso fare a meno di comprovare o di respingere la legittimità dell'aggettivo «kafkiano» che ci capita di sentire ogni quarto d'ora, applicato per dritto e per traverso. Se leggo *Padri e figli* di Turgenev o *I demoni* di Dostoevskij non posso fare a meno di pensare come questi personaggi hanno continuato a reincarnarsi fino ai nostri giorni.

La lettura d'un classico deve darci qualche sorpresa, in rapporto all'immagine che ne avevamo. Per questo non si raccomanderà mai abbastanza la lettura diretta dei testi originali scansando il più possibile bibliografia critica, commenti, interpretazioni. La scuola e l'università dovrebbero servire a far capire che nessun libro che parla d'un libro dice di più del libro in questione; invece fanno di tutto per far credere il contrario. C'è un capovolgimento di valori molto diffuso per cui l'introduzione, l'apparato critico, la bibliografia vengono usati come una cortina fumogena per nascondere quel che il testo ha da dire e che può dire solo se lo si lascia parlare senza intermediari che pretendano di saperne più di lui. Possiamo concludere che:

8. *Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.*

Non necessariamente il classico ci insegna qualcosa che non sapevamo; alle volte vi scopriamo qualcosa che avevamo sempre saputo (o creduto di sapere) ma non sapevamo che l'aveva detto lui per primo (o che comunque si collega a lui in modo particolare). E anche questa è una sorpresa che dà molta soddisfazione, come sempre la scoperta d'una origine, d'una relazione, d'una appartenenza. Da tutto questo potremmo derivare una definizione del tipo:

9. *I classici sono libri che quanto più si crede di conoscerli per sentito dire, tanto più quando si leggono davvero si trovano nuovi, inaspettati, inediti.*

Naturalmente questo avviene quando un classico «funziona» come tale, cioè stabilisce un rapporto personale con chi lo legge. Se la scintilla non scocca, niente da fare: non si leggono i classici per dovere o per rispetto, ma solo per amore. Tranne che a scuola: la scuola deve farti conoscere bene o male un certo numero di classici tra i quali (o in riferimento ai quali) tu potrai in seguito riconoscere i «tuoi» classici. La scuola è tenuta a darti degli strumenti per esercitare una scelta; ma le scelte che contano sono quelle che avvengono fuori e dopo ogni scuola.

È solo nelle letture disinteressate che può accadere d'imbatterti nel libro che diventa il «tuo» libro. Conosco un ottimo storico dell'arte, uomo di vastissime letture, che tra tutti i libri ha concentrato la sua predilezione più profonda sul *Circolo Pickwick*, e a ogni proposito cita battute del libro di Dickens, e ogni fatto della vita lo associa con episodi pickwickiani. A poco a poco lui stesso, l'universo, la vera filosofia hanno preso la forma del *Circolo Pickwick* in

un'identificazione assoluta. Giungiamo per questa via a un'idea di classico molto alta ed esigente:

10. *Chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani.*

Con questa definizione ci si avvicina all'idea di libro totale, come lo sognava Mallarmé. Ma un classico può stabilire un rapporto altrettanto forte d'opposizione, d'antitesi. Tutto quello che Jean-Jacques Rousseau pensa e fa mi sta a cuore, ma tutto m'ispira un incoercibile desiderio di contraddirlo, di criticarlo, di litigare con lui. C'entra la sua personale antipatia su un piano temperamentale, ma per quello non avrei che da non leggerlo, invece non posso fare a meno di considerarlo tra i miei autori. Dirò dunque:

11. *Il «tuo» classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui.*

Credo di non aver bisogno di giustificarmi se uso il termine «classico» senza fare distinzioni d'antichità, di stile, d'autorità. (Per la storia di tutte queste accezioni del termine, si veda l'esauriente voce *Classico* di Franco Fortini nell'Enciclopedia Einaudi, vol. III.) Quello che distingue il classico nel discorso che sto facendo è forse solo un effetto di risonanza che vale tanto per un'opera antica che per una moderna ma già con un suo posto in una continuità culturale. Potremmo dire:

12. *Un classico è un libro che viene prima di altri classici; ma chi ha letto prima gli altri e poi legge quello, riconosce subito il suo posto nella genealogia.*

A questo punto non posso più rimandare il problema decisivo di come mettere in rapporto la lettura dei classici con tutte le altre letture che classici non sono. Problema che si connette con domande come: «Perché leggere i classici anziché concentrarci su letture che ci facciano capire più a fondo il nostro tempo?» e «Dove trovare il tempo e l'agio della mente per leggere dei classici, soverchiati come siamo dalla valanga di carta stampata dell'attualità?»

Certo si può ipotizzare una persona beata che dedichi il «tempo-lettura» delle sue giornate esclusivamente a leggere Lucrezio, Luciano, Montaigne, Erasmo, Quevedo, Marlowe, il *Discours de la Méthode*, il *Wilhelm Meister*, Coleridge, Ruskin, Proust e Valéry, con qualche divagazione verso Murasaki o le saghe islandesi. Tutto questo senza aver da fare recensioni dell'ultima ristampa, né pubblicazioni per il concorso della cattedra, né lavori editoriali con contratto a scadenza ravvicinata. Questa persona beata per mantenere la sua dieta senza nessuna contaminazione dovrebbe astenersi dal leggere i giornali, non lasciarsi mai tentare dall'ultimo romanzo o dall'ultima inchiesta sociologica. Resta da vedere quanto un simile rigorismo sarebbe giusto e proficuo. L'attualità può essere banale e mortificante, ma è pur sempre un punto in cui situarci per guardare in avanti o indietro. Per poter leggere i classici si deve pur stabilire «da dove» li stai leggendo, altrimenti sia il libro che il lettore si perdono in una nuvola senza tempo. Ecco dunque che il massimo rendimento della lettura dei classici si ha da parte di chi ad essa sa alternare con sapiente dosaggio la lettura d'attualità. E questo non presume necessariamente una equilibrata calma interiore: può essere anche il frutto d'un nervosismo impaziente, d'una insoddisfazione sbeffante.

Forse l'ideale sarebbe sentire l'attualità come il brusio fuori della finestra, che ci avverte degli ingorghi del traffico e degli sbalzi meteorologici, mentre seguiamo il di-

scorso dei classici che suona chiaro e articolato nella stanza. Ma è ancora tanto se per i più la presenza dei classici s'avverte come un rimbombo lontano, fuori dalla stanza invasa dall'attualità come dalla televisione a tutto volume. Aggiungiamo dunque:

13. *È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno.*

14. *È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona.*

Resta il fatto che il leggere i classici sembra in contraddizione col nostro ritmo di vita, che non conosce i tempi lunghi, il respiro dell'*otium* umanistico; e anche in contraddizione con l'ecllettismo della nostra cultura che non saprebbe mai redigere un catalogo della classicità che fa al caso nostro.

Erano le condizioni che si realizzavano in pieno per Leopardi, data la sua vita nel paterno ostello, il culto dell'antichità greca e latina e la formidabile biblioteca trasmessigli dal padre Monaldo, con annessa la letteratura italiana al completo, più la francese, ad esclusione dei romanzi e in genere delle novità editoriali, relegate tutt'al più al margine, per conforto della sorella («il tuo Stendhal» scriveva a Paolina). Anche le sue vivissime curiosità scientifiche e storiche, Giacomo le soddisfaceva su testi che non erano mai troppo *up to date*: i costumi degli uccelli in Buffon, le mummie di Federico Ruysch in Fontenelle, il viaggio di Colombo in Robertson.

Oggi un'educazione classica come quella del giovane Leopardi è impensabile, e soprattutto la biblioteca del conte Monaldo è esplosa. I vecchi titoli sono stati decimati ma

i nuovi sono moltiplicati proliferando in tutte le letterature e le culture moderne. Non resta che inventarci ognuno una biblioteca ideale dei nostri classici; e direi che essa dovrebbe comprendere per metà libri che abbiamo letto e che hanno contato per noi, e per metà libri che ci proponiamo di leggere e presupponiamo possano contare. Lasciando una sezione di posti vuoti per le sorprese, le scoperte occasionali.

M'accorgo che Leopardi è il solo nome della letteratura italiana che ho citato. Effetto dell'esplosione della biblioteca. Ora dovrei riscrivere tutto l'articolo facendo risultare ben chiaro che i classici servono a capire chi siamo e dove siamo arrivati e perciò gli italiani sono indispensabili proprio per confrontarli agli stranieri, e gli stranieri sono indispensabili proprio per confrontarli agli italiani.

Poi dovrei riscriverlo ancora una volta perché non si creda che i classici vanno letti perché «servono» a qualcosa. La sola ragione che si può addurre è che leggere i classici è meglio che non leggere i classici.

E se qualcuno obietta che non val la pena di far tanta fatica, citerò Cioran (non un classico, almeno per ora, ma un pensatore contemporaneo che solo ora si comincia a tradurre in Italia): «Mentre veniva preparata la cicuta, Socrate stava imparando un'aria sul flauto. "A cosa ti servirà?" gli fu chiesto. "A sapere quest'aria prima di morire"».

Le Odissee nell'Odissea*

Quante Odissee contiene l'Odissea? All'inizio del poema, la Telemachia è la ricerca d'un racconto che non c'è, quel racconto che sarà l'Odissea. Il cantore Femio alla reggia d'Itaca sa già i *nostoi* degli altri eroi; gliene manca solo uno, quello del suo re; per questo Penelope non vuole più sentirlo cantare. E Telemaco parte alla ricerca di questo racconto presso i veterani della guerra di Troia: se trova il racconto, finisce esso bene o male, Itaca uscirà dall'informe situazione senza tempo e senza legge in cui si trova da tanti anni.

Come tutti i veterani, anche Nestore e Menelao hanno molto da raccontare; ma non il racconto che Telemaco cerca. Finché Menelao non se ne vien fuori con una fantastica avventura: camuffatosi da foca, egli catturò il «vecchio del mare», cioè Proteo dalle infinite metamorfosi, e lo costrinse a raccontargli il passato e il futuro. Proteo certo conosceva già tutta l'Odissea per filo e per segno: comincia a raccontare le vicende d'Ulisse dallo stesso punto in cui attacca Omero, con l'eroe nell'isola di Calipso; poi s'interrompe. A quel punto Omero può dargli il cambio e se-guitare il racconto.

* *Sarà sempre Odissea*, in «la Repubblica», 21 ottobre 1981.

Giunto alla corte dei Feaci, Ulisse ascolta un aedo cieco come Omero che canta le vicende d'Ulisse; l'eroe scoppia in lacrime; poi si decide a raccontare a sua volta. In questo suo racconto, egli giunge fino all'Ade a interrogare Tiresia, e Tiresia gli racconta il seguito del suo racconto. Poi Ulisse incontra le Sirene che cantano; che cosa cantano? Ancora l'Odissea, forse uguale a quella che stiamo leggendo, forse diversissima. Questo ritorno-racconto è qualcosa che c'è già, prima d'essere compiuto: preesiste alla propria attuazione. Già nella Telemachia, incontriamo le espressioni «pensare il ritorno», «dire il ritorno». Zeus non «pensava al ritorno» degli Atridi (III, 160); Menelao chiede alla figlia di Proteo che gli «dica il ritorno» (IV, 379) ed essa gli spiega come obbligare il padre a dirlo (390), per cui l'Atride può catturare Proteo e chiedergli: «Dimmi il ritorno, come andrò sul mare pescoso» (470).

Il ritorno va individuato e pensato e ricordato: il pericolo è che possa essere scordato prima che sia avvenuto. Difatti, una delle prime tappe del viaggio raccontato da Ulisse, quella presso i Lotofagi, comporta il rischio di perdere la memoria, per aver mangiato il dolce frutto del loto. Che la prova della dimenticanza si presenti all'inizio dell'itinerario d'Ulisse e non alla fine, può apparire strano. Se dopo aver superato tante prove, sopportato tante traversie, appreso tante lezioni, Ulisse avesse scordato ogni cosa, la sua perdita sarebbe stata ben più grave: non trarre alcuna esperienza da quanto ha sofferto, alcun senso da quel che ha vissuto.

Ma, a ben vedere, questa della smemoratezza è una minaccia che nei canti IX-XII si ripropone più volte: prima con l'invito dei Lotofagi, poi con i farmaci di Circe, poi ancora col canto delle Sirene. Ogni volta Ulisse deve guardarsene, se non vuole dimenticare all'istante... Dimenticare che cosa? La guerra di Troia? L'assedio? Il cavallo? No: la casa, la rotta della navigazione, lo scopo del viag-

gio. L'espressione che Omero usa in questi casi è «scordare il ritorno».

Ulisse non deve dimenticare la strada che deve percorrere, la forma del suo destino: insomma non deve dimenticare l'Odissea. Ma anche l'aedo che compone improvvisando o il rapsodo che ripete a memoria brani di poemi già cantati non devono dimenticare se vogliono «dire il ritorno»; per chi canta versi senza l'appoggio di un testo scritto «dimenticare» è il verbo più negativo che esista; e per loro «dimenticare il ritorno» vuol dire dimenticare i poemi chiamati *nostoi*, cavallo di battaglia del loro repertorio.

Sul tema del «dimenticare il futuro» avevo scritto anni fa alcune considerazioni («Corriere della Sera», 10 agosto 1975) che concludevano: «Ciò che Ulisse salva dal loto, dalle droghe di Circe, dal canto delle Sirene, non è solo il passato o il futuro. La memoria conta veramente – per gli individui, le collettività, le civiltà – solo se tiene insieme l'impronta del passato e il progetto del futuro, se permette di fare senza dimenticare quel che si voleva fare, di diventare senza smettere di essere, di essere senza smettere di diventare».

Al mio pezzo erano seguiti un intervento di Edoardo Sanguineti su «Paese Sera» (ora in *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976) e una coda di repliche, mia e sua. Sanguineti obiettava: «Perché non bisogna dimenticare che il viaggio di Ulisse non è mica un viaggio d'andata, ma un viaggio di ritorno. E allora c'è da domandarsi un momento, proprio, che razza di futuro gli sta davanti: perché quel futuro che Ulisse va cercando è poi il suo passato, in verità. Ulisse vince le lusinghe della Regressione perché è tutto proteso verso una Restaurazione.

Si capisce che un giorno, per dispetto, il vero Ulisse, il grande Ulisse, sia diventato quello dell'Ultimo Viaggio: per il quale il futuro non è per niente un passato, ma la Realizzazione d'una Profezia – cioè d'una vera Utopia.

Mentre l'Ulisse omerico approda al recupero del suo passato come un presente: la sua saggezza è la Ripetizione, e lo si può riconoscere bene dalla Cicatrice che porta, e che lo segna per sempre».

In risposta a Sanguineti ricordavo («Corriere della Sera», 14 ottobre 1975) che «nel linguaggio dei miti, come in quello delle fiabe e del romanzo popolare, ogni impresa appropinquatrice di giustizia, riparatrice di torti, riscatto da una condizione miserevole, viene di regola rappresentata come la restaurazione d'un ordine ideale anteriore; la desiderabilità d'un futuro da conquistare viene garantita dalla memoria d'un passato perduto».

Se esaminiamo le fiabe popolari vediamo che esse presentano due tipi di trasformazione sociale, sempre a lieto fine: prima dall'alto al basso e poi di nuovo in alto; oppure semplicemente dal basso in alto. Nel primo tipo è un principe che per qualche sfortunata circostanza si riduce a guardiano di porci o altra misera condizione, per poi riconquistare la sua condizione regale; nel secondo tipo c'è un giovane nullatenente dalla nascita, pastore o contadino, e magari anche povero di spirito, che per virtù propria o aiutato da esseri magici riesce a sposare la principessa e a diventare re.

Gli stessi schemi valgono per le fiabe a protagonista femminile: nel primo tipo la fanciulla da una condizione regale o comunque agiata cade in una condizione derelitta per la rivalità di una matrigna (come Biancaneve) o delle sorellastre (come Cenerentola) finché un principe non si innamora di lei e la riporta al vertice della scala sociale; nel secondo tipo si tratta d'una vera pastorella o contadinella che supera tutti gli svantaggi della sua umile nascita e accede a nozze principesche.

Si potrebbe pensare che sono le fiabe del secondo tipo quelle che esprimono più direttamente il desiderio popolare d'un capovolgimento dei ruoli sociali e dei destini in-

dividuali, mentre quelle del primo tipo lasciano trapelare questo desiderio in forma più attenuata, come restaurazione d'un ipotetico ordine precedente. Ma, a pensarci bene, le straordinarie fortune del pastorello o della pastorella rappresentano solo un'illusione miracolistica e consolatoria, che sarà poi largamente continuata dal romanzo popolare e sentimentale. Mentre invece le sfortune del principe o della regina sfortunata collegano l'immagine della povertà con l'idea d'un *diritto calpestato*, d'una giustizia da rivendicare, cioè fissano (sul piano della fantasia, dove le idee possono mettere radici sotto forma di figure elementari) un punto che sarà fondamentale per tutta la presa di coscienza sociale dell'epoca moderna, dalla Rivoluzione francese in poi.

Nell'inconscio collettivo, il principe travestito da povero è la prova che ogni povero è in realtà un principe che ha subito un'usurpazione e che deve riconquistare il suo regno. Ulisse o Guerin Meschino o Robin Hood, re o figli di re o nobili cavalieri caduti in bassa fortuna, quando trionferanno dei loro nemici restaureranno una società di giusti in cui verrà riconosciuta la loro vera identità.

Ma è ancora la stessa identità di prima? L'Ulisse che arriva a Itaca come un vecchio mendicante irriconoscibile da tutti forse non è più la stessa persona dell'Ulisse partito per Troia. Non per nulla aveva salvato la sua vita cambiando nome in Nessuno. L'unico riconoscimento immediato e spontaneo è da parte del cane Argo, come se la continuità dell'individuo si manifestasse soltanto attraverso segni percettibili da un occhio animale.

Le prove della sua identità sono per la nutrice la traccia d'un colpo di zanna di cinghiale, per sua moglie il segreto della fabbricazione del letto nuziale da una radice d'ulivo, per il padre un elenco d'alberi da frutta; tutti segni che non hanno nulla di regale, che accomunano l'eroe a un bracconiere, a un falegname, a un ortolano. A questi

segni vengono ad aggiungersi la forza fisica e una combattività spietata contro i nemici; e soprattutto il favore manifesto degli dèi, che è quello che convince anche Telemaco, ma solo per atto di fede.

A sua volta Ulisse, irriconoscibile, risvegliandosi a Itaca non riconosce la sua patria. Dovrà intervenire Atena a garantirgli che Itaca è proprio Itaca. La crisi d'identità è generale, nella seconda metà dell'Odissea. Solo il racconto garantisce che i personaggi ed i luoghi sono quegli stessi personaggi e quegli stessi luoghi. Ma anche il racconto cambia. Il racconto che l'irriconoscibile Ulisse fa al pastore Eumeo, poi al rivale Antinoo e alla stessa Penelope è un'altra Odissea, tutta diversa; le peregrinazioni che hanno portato fin lì da Creta il personaggio fittizio che lui dice d'essere, un racconto di naufragi e pirati molto più verosimile di quello che egli stesso aveva fatto al re dei Feaci. Chi ci dice che non sia questa la «vera» Odissea? Ma questa nuova Odissea rimanda a un'altra Odissea ancora: il cretese nei suoi viaggi aveva incontrato Ulisse: ecco dunque che Ulisse racconta d'un Ulisse in viaggio per paesi in cui l'Odissea che viene data per «vera» non l'aveva fatto passare.

Che Ulisse sia un mistificatore è già noto prima dell'Odissea. Non è lui che ha ideato la grande truffa del cavallo? E all'inizio dell'Odissea, le prime evocazioni del suo personaggio sono due flash-back sulla guerra di Troia narrati uno di seguito all'altro da Elena e da Menelao: due storie di simulazione. Nella prima egli penetra sotto mentite spoglie nella città assediata per portarvi strage; nella seconda è chiuso dentro il cavallo coi suoi compagni e riesce ad impedire che Elena li smascheri inducendoli a parlare.

(In entrambi gli episodi Ulisse si trova di fronte a Elena; nel primo come una alleata, complice della simulazione; nel secondo come avversaria, che simula le voci delle mogli degli Achei per indurli a tradirsi. Il ruolo di Elena ri-

sulta contraddittorio ma è sempre contraddistinto dalla simulazione. Allo stesso modo, anche Penelope si presenta come una simulatrice, per lo stratagemma della tela; la tela di Penelope è uno stratagemma simmetrico a quello del cavallo di Troia, e al pari di esso è un prodotto dell'abilità manuale e della contraffazione: le due principali qualità d'Ulisse sono proprie anche di Penelope.)

Se Ulisse è un simulatore, tutto il racconto che egli fa al re dei Feaci potrebbe essere menzognero. Di fatto, queste sue avventure marine, concentrate in quattro libri centrali dell'Odissea, rapida successione d'incontri con esseri fantastici (che compaiono nelle fiabe del folklore d'ogni tempo e paese: l'orco Polifemo, i venti rinchiusi nell'otre, gli incantesimi di Circe, sirene e mostri marini) contrastano col resto del poema, in cui dominano i toni gravi, la tensione psicologica, il crescendo drammatico gravitante su un fine: la riconquista del regno e della sposa insidiati dai Proci. Anche qui s'incontrano motivi comuni alle fiabe popolari, quali la tela di Penelope e la prova di tiro all'arco, ma siamo su un terreno più vicino ai criteri moderni di realismo e di verosimiglianza: gli interventi soprannaturali riguardano soltanto le apparizioni degli dèi olimpici, di solito celati sotto spoglie umane.

Occorre però ricordare che le stesse avventure (soprattutto quella con Polifemo) vengono evocate anche in altri luoghi del poema, dunque Omero stesso ne dà conferma; non solo, ma gli dèi stessi ne discutono nell'Olimpo. E che anche Menelao, nella Telemachia, racconta un'avventura dello stesso stampo fiabesco di quelle di Ulisse: l'incontro col vecchio del mare. Non ci resta che attribuire le diversità di stile fantastico a quel montaggio di tradizioni di diversa origine, tramandate dagli aedi e confluite poi nell'Odissea omerica, che nel racconto d'Ulisse in prima persona rivelerebbe il suo strato più arcaico.

Più arcaico? Secondo Alfred Heubeck, le cose potrebbero essere andate in modo addirittura opposto. (Si veda: Omero, *Odissea*, Libri I-IV, introduzione di Alfred Heubeck, testo e commento a cura di Stephanie West, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano 1981.)

Ulisse prima dell'Odissea (Iliade compresa) era sempre stato un eroe epico, e gli eroi epici, come Achille e Ettore nell'Iliade, non hanno avventure fiabesche di quel tipo, a base di mostri e incantesimi. Ma l'autore dell'Odissea deve far stare Ulisse lontano da casa per dieci anni, scomparso, irreperibile per i familiari e gli ex compagni d'arme. Per far ciò lo deve far uscire dal mondo conosciuto, passare in un'altra geografia, in un mondo extra-umano, un al di là (non per nulla i suoi viaggi culminano nella visita agli Inferi). Per questo sconfinamento fuori dai territori dell'epica, l'autore dell'Odissea ricorre a tradizioni (queste sì più arcaiche) quali le imprese di Giasone e degli Argonauti.

Dunque è la *novità* dell'Odissea l'aver messo un eroe epico come Ulisse alle prese «con streghe e giganti, con mostri e mangiatori d'uomini», cioè in situazioni d'un tipo di saga più *arcaica*, le cui radici vanno cercate «nel mondo dell'antica favola, e addirittura di primitive concezioni magiche e sciamaniche».

È qui che l'autore dell'Odissea manifesta, secondo Heubeck, la sua vera modernità, quella che ce lo rende vicino e attuale: se tradizionalmente l'eroe epico era un paradigma di virtù aristocratiche e militari, Ulisse è tutto questo ma in più è l'uomo che sopporta le esperienze più dure, le fatiche e il dolore e la solitudine. «Certo anch'egli trascina il suo pubblico in un mitico mondo di sogno, ma questo mondo di sogno diviene contemporaneamente l'immagine speculare del mondo reale dove viviamo, nel quale dominano bisogno ed angoscia, terrore e dolore, e nel quale l'uomo è immesso senza scampo.»

Nello stesso volume, Stephanie West che pure parte da premesse diverse da Heubeck fa un'ipotesi che convaliderebbe il suo discorso: l'ipotesi che vi sia stata un'Odissea alternativa, un altro itinerario del ritorno, precedente a Omero. Omero (o chiunque fosse l'autore dell'Odissea) trovando questo racconto di viaggi troppo povero e poco significativo, l'avrebbe sostituito con le avventure favolose, ma serbandone traccia nei viaggi dello pseudo-cretese. Difatti nel proemio c'è un verso che dovrebbe presentarsi come la sintesi di tutta l'Odissea: «Di molti uomini vide le città e conobbe i pensieri». Quali città? Quali pensieri? Questa ipotesi s'adatterebbe meglio al racconto dei viaggi dello pseudo-cretese...

Però, appena Penelope l'ha riconosciuto, nel talamo riconquistato, Ulisse torna a raccontare dei Ciclopi, delle Sirene... Non è forse l'Odissea il mito d'ogni viaggio? Forse per Ulisse-Omero la distinzione menzogna-verità non esisteva, egli raccontava la stessa esperienza ora nel linguaggio del vissuto, ora nel linguaggio del mito, così come ancora per noi ogni nostro viaggio, piccolo o grande, è sempre Odissea.

Senofonte, *Anabasi**

L'impressione più forte che dà Senofonte, a leggerlo oggi, è di stare guardando un vecchio documentario di guerra, come ne vengono ripresentati ogni tanto sullo schermo o sul video. Il fascino del bianco e nero della pellicola un po' sbiadita, con crudi contrasti d'ombre e movimenti accelerati, ci viene incontro spontaneo da brani come questo (al cap. V del libro IV):

Sempre su un alto spessore di neve percorrono altre quindici parasanghe in tre giorni. Il terzo giorno è particolarmente terribile, per via del vento di tramontana che soffia in senso contrario alla marcia: infuria dovunque, tutto bruciando e congelando i corpi... Per difendere gli occhi dal riverbero della neve, i soldati, durante il cammino, si mettono davanti agli occhi qualcosa di nero: contro il pericolo di congelamento, il rimedio più efficace è muovere sempre i piedi, non stare mai fermi e soprattutto sciogliere i calzari di notte... Un gruppo di soldati, rimasti indietro per tali difficoltà, scorge non molto discosto, in un avvallamento in mezzo al piano di neve, una pozza bruna: è neve disciolta, pensano. La neve si è fusa, difatti, in quel punto, per una polla d'acqua naturale, che sgorga nei pressi, esalando al cielo vapori.

* *Introduzione*, in Senofonte, *Anabasi*, Rizzoli (Bur), Milano 1978, pp. 5-10.

Ma da Senofonte si cita male: quello che conta è la successione continua di particolari visivi e d'azione; difficile trovare un passo che rappresenti con pienezza il sempre vario piacere della lettura. Forse questo, due pagine indietro:

Alcuni Greci, che si sono allontanati dal campo, riferiscono di aver intravisto in lontananza come la massa di un esercito, e molti falò apparire nella notte. Sentito ciò, gli strateghi reputano poco sicuro rimanere alloggiati in ordine sparso, e radunano nuovamente l'esercito. I soldati si accampano tutti insieme all'aperto, giacché il tempo sembra volgere al sereno. Neanche a farlo apposta, durante la notte cade tanta neve da coprire armi bestie e uomini rannicchiati al suolo; le bestie hanno le membra talmente irrigidite dal gelo che non riescono a rizzarsi sulle gambe; gli uomini esitano ad alzarsi perché la neve depositatasi sui corpi e non ancora disciolta infonde calore. Senofonte allora audacemente si leva e, denudatosi, comincia a menar colpi di scure sulla legna; al suo esempio qualcuno si tira su, gli toglie di mano la scure e prosegue l'opera; altri ancora si levano e accendono il fuoco; tutti si ungono le membra invece che con olio con unguenti trovati nel villaggio, di semi di sesamo, di mandorle amare e di terebinto, e con lardo. Tratto dalle stesse sostanze c'è perfino un unguento profumato.

Il rapido passare da una all'altra rappresentazione visiva, e di lì all'aneddoto, e di lì ancora alla notazione dei costumi esotici: questo è il tessuto che fa da sfondo a un continuo sgranarsi d'episodi avventurosi, d'ostacoli imprevisti alla marcia dell'esercito errante. Ogni ostacolo è superato, di solito, mediante un'astuzia di Senofonte: ogni città fortificata da assaltare, ogni schieramento nemico che s'opponesse in campo aperto, ogni guado, ogni intemperie richiedono una trovata, un lampo di genio, un'invenzione strategica del narratore-protagonista-condottiero. A tratti Senofonte pare uno di quei personaggi infantili del-

le storie a vignette, che a ogni puntata sanno cavarsela in frangenti impossibili; anzi, proprio come nelle storie infantili, spesso i protagonisti dell'episodio sono due, i due ufficiali rivali, Senofonte e Chirisofò, l'ateniese e lo spartano, e l'invenzione di Senofonte è sempre la più astuta e generosa e decisiva.

In sé il tema dell'*Anabasi* sarebbe andato bene per un racconto picaresco o eroicomico: diecimila mercenari greci, ingaggiati con mendace pretesto da un principe persiano, Ciro il giovane, per una spedizione nell'interno dell'Asia Minore destinata in realtà a spodestare il fratello Artaserse II, vengono sconfitti nella battaglia di Cunassa, e si trovano senza capi, lontani dalla patria, a doversi aprire la via del ritorno tra popolazioni nemiche. Non vogliono altro che tornarsene a casa, ma qualsiasi cosa facciano costituiscono un pericolo pubblico: in diecimila, armati, affamati, dove arrivano depredano e distruggono, come uno sciame di cavallette; e si tirano dietro un gran seguito di donne.

Senofonte non era tipo né da lasciarsi tentare dallo stile eroico dell'epopea né da gustare – se non di rado – gli aspetti truculento-grotteschi d'una situazione come quella. Il suo è il memoriale tecnico d'un ufficiale, un giornale di viaggio con tutte le distanze e i punti di riferimento geografici e notizie sulle risorse vegetali e animali, e una rassegna di problemi diplomatici, logistici, strategici e delle rispettive soluzioni.

Il racconto è inframmezzato da «verbali di riunione» dello stato maggiore e da discorsi di Senofonte alle truppe o ad ambasciatori dei barbari. Di questi stralci oratori conservavo dai banchi di scuola il ricordo d'una gran noia, ma mi sbagliavo. Il segreto, nel leggere l'*Anabasi*, è di non saltare mai niente, di seguire tutto punto per punto. In ognuno di quei discorsi c'è un problema politico: o di politica estera (i tentativi di rapporti diplomatici con i

principi e i capi dei territori di cui si chiede il passaggio) o di politica interna (le discussioni tra i capi ellenici, con le solite rivalità tra ateniesi e spartani, ecc.). E siccome il libro è scritto in polemica con altri generali, sulle responsabilità di ciascuno nella condotta di quella ritirata, il sottotondo di polemiche aperte o soltanto alluse è da quelle pagine che bisogna tirarlo fuori.

Come scrittore d'azione, Senofonte è esemplare; se lo confrontiamo con l'autore contemporaneo che più gli corrisponde – il colonnello Lawrence – vediamo come la maestria dell'inglese consiste nel sospendere – come sottinteso all'esattezza tutta fatti della prosa – un alone di meraviglia estetica ed etica attorno alle vicende e alle immagini; nel greco no, l'esattezza e la sechezza non sottintendono nulla: le dure virtù del soldato non vogliono essere altro che le dure virtù del soldato.

C'è sì un pathos dell'*Anabasi*: è l'ansia del ritorno, lo sgomento del paese straniero, lo sforzo di non disperdersi perché ancora finché sono insieme essi portano in qualche modo con sé la patria. Questa lotta per il ritorno d'un esercito condotto alla sconfitta in una guerra non sua e abbandonato a se stesso, questo combattere ormai solo per aprirsi una via di scampo contro ex-alleati ed ex-nemici, tutto questo avvicina l'*Anabasi* a un filone di nostre letture recenti: i libri di memorie sulla ritirata di Russia degli alpini italiani. Non è una scoperta di oggi: nel 1953 Elio Vittorini, presentando quello che doveva restare nel genere un libro esemplare, *Il sergente nella neve* di Mario Rigoni Stern, lo definiva «piccola anabasi dialettale». E infatti, i capitoli di ritirata nella neve dell'*Anabasi* (da cui ho preso le citazioni di prima) sono ricchi di episodi che potrebbero essere scambiati di peso con quelli del *Sergente*.

Caratteristica di Rigoni Stern e di altri tra i migliori libri italiani sulla ritirata di Russia, è che il narratore-protagonista è un buon soldato, tal quale come Senofon-

te, e parla delle azioni militari con competenza e impegno. Per loro come per Senofonte le virtù guerriere, nel crollo generale delle più pompose ambizioni, ritornano virtù pratiche e solidali su cui si misura la capacità di ciascuno d'esser utile non solo a sé ma anche agli altri. (Ricordiamo *La guerra dei poveri* di Nuto Revelli per l'appassionato furore dell'ufficiale deluso; e un altro bel libro ingiustamente trascurato, *I lunghi fucili* di Cristoforo M. Negri.)

Ma le analogie si fermano lì. Le memorie degli alpini nascono dal contrasto d'una Italia umile e sensata con le follie e il massacro della guerra totale; nelle memorie del generale del V secolo il contrasto è con la situazione da sciame di cavallette cui s'è ridotta l'armata dei mercenari ellenici e l'esercizio delle virtù classiche, filosofico-civico-militari, che Senofonte e i suoi cercano di adattare alle circostanze. E risulta che questo contrasto non ha affatto la struggente tragicità dell'altro: a conciliare i due termini Senofonte pare sicuro d'esserci riuscito. L'uomo può ridursi a cavalletta e pure applicare a questa sua condizione di cavalletta un codice di disciplina e di decoro, – in una parola: uno «stile» –; e dirsene soddisfatto; non discutere né tanto né poco il fatto d'essere cavalletta ma solo il miglior modo d'esserlo. In Senofonte è già ben delineata con tutti i suoi limiti l'etica moderna della perfetta efficienza tecnica, dell'essere «all'altezza della situazione», del «far bene le cose che si fanno» indipendentemente dalla valutazione della propria azione in termini di morale universale. Continuo a chiamare moderna questa etica perché lo era quando ero giovane io, ed era questo il senso che si ricavava da tanti film americani, e anche dai romanzi di Hemingway, e io oscillavo tra l'adesione a questa morale tutta «tecnica» e «pragmatica» e la coscienza del vuoto che si apriva sotto. Ma ancora adesso, che sembra tanto lontana dallo spirito dei tempi, trovo che aveva la sua parte di buono.

Senofonte ha il grande merito, sul piano morale, di non mistificare, di non idealizzare mai la posizione della sua parte. Se verso i costumi dei «barbari» manifesta spesso il distacco e l'avversione dell'«uomo civile» va però detto che l'ipocrisia «colonialista» gli è estranea. Sa d'essere alla testa d'un'orda di predoni in terra straniera, sa che la ragione non è dalla parte dei suoi ma da quella dei barbari invasori. Nelle sue esortazioni ai soldati non manca di ricordare le ragioni dei nemici: «Un'altra considerazione dovete fare. I nemici avranno tempo per depredarci, e hanno buone ragioni per insidiarci, dal momento che occupiamo la loro proprietà...» Nel cercare di dare uno stile, una norma, a questo muoversi biologico d'uomini avidi e violenti tra le montagne e le pianure dell'Anatolia sta tutta la sua dignità: dignità limitata, non tragica, in fondo borghese. Sappiamo che si può riuscire benissimo a dare apparenza di stile e dignità alle azioni peggiori, anche non dettate come queste da uno stato di necessità. L'esercito degli Elleni che serpeggia tra le gole delle montagne e i guadi, tra continue imboscate e saccheggi, non distinguendo più fin dove è vittima e fin dove è oppressore, circondato anche nella freddezza dei massacri dalla suprema ostilità dell'indifferenza e del caso, ispira un'angoscia simbolica che forse possiamo intendere soltanto noi.

Ovidio e la contiguità universale*

«C'è in alto nel cielo una via, che si vede quand'è sereno. Lattea si chiama, e spicca proprio per il suo candore. Di qui passano gli dèi per recarsi alla dimora del gran Tonante, alla reggia. A destra e a sinistra, con le porte aperte, sono gli atrii degli dèi nobili, sempre affollati. La plebe abita sparsa da altre parti. Gli dèi più potenti e illustri hanno stabilito qui il loro domicilio, sul davanti ("... a fronte potentes / caelicolae clarique suos posuere penates"). Se l'espressione non sembrasse irriverente, oserei dire che questo luogo è il Palatino del grande cielo.»

Così Ovidio, in apertura delle *Metamorfosi*, per introdurci nel mondo degli dèi celesti, comincia con l'avvicinarcelo tanto da renderlo identico alla Roma di tutti i giorni, come urbanistica, come divisione in classi sociali, come fatti di costume (l'affollarsi dei *clientes*). E come religione: gli dèi tengono i loro Penati nelle case in cui abitano, il che implica che i sovrani del cielo e della terra tributino a loro volta un culto ai loro piccoli dèi domestici.

Avvicinamento non vuol dire riduzione o ironia: siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spa-

* *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, pp. VII-XVI.

zio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni, e il fluire del tempo è riempito da un proliferare di racconti e di cicli di racconti. Le forme e le storie terrestri ripetono forme e storie celesti ma le une e le altre s'avvolgono a vicenda in una doppia spirale. La contiguità tra dèi e esseri umani – imparentati agli dèi e oggetto dei loro amori compulsivi – è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistente, antropomorfe o meno. Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali.

La poesia delle *Metamorfosi* mette radice soprattutto su questi indistinti confini tra mondi diversi e già nel libro II trova un'occasione straordinaria nel mito di Fetonte che osa mettersi alla guida del carro del Sole. Il cielo vi appare come spazio assoluto, geometria astratta e insieme come teatro d'un'avventura umana resa con tale precisione di dettagli da non farci perdere il filo neppure per un secondo, portando il coinvolgimento emotivo fino allo spasimo.

Non è soltanto la precisione nei dati concreti più materiali, come il movimento del carro che sbanda e sobbalza per l'insolita leggerezza del carico, o nelle emozioni del giovane maldestro cocchiere, ma nella visualizzazione di modelli ideali, come la mappa celeste. Diciamo subito che si tratta d'una precisione apparente, di dati contraddittori che comunicano la loro suggestione se presi uno per uno e anche come effetto narrativo generale, ma non possono saldarsi in una visione coerente: il cielo è una sfera attraversata da vie in salita e in discesa, riconoscibili per i solchi delle ruote, ma nello stesso tempo rotante vorticosamente in direzione contraria a quella del carro solare; è sospeso ad altezza vertiginosa sopra le terre e i mari che si vedono là in fondo; ora appare come una volta sovrastante nella cui parte più alta sono fissate le stelle; ora

come un ponte che sostiene il carro sul vuoto provocando in Fetonte un uguale terrore a proseguire o a tornare indietro («Quid faciat? Multum caeli post terga relictum / ante oculos plus est. Animo metitur utrumque»); è vuoto e deserto (non è il cielo-urbe del libro I, dunque: «Forse pensi che ci siano boschi sacri e città di dèi e templi ricchi di doni?» dice Febo), popolato dalle figure di bestie feroci che sono solo *simulacra*, forme di costellazioni, ma non per questo meno minacciose; vi si riconosce una pista obliqua, a mezza costa, che evita il polo australe e l'Orsa; ma se si esce di strada e ci si perde per i precipizi si finisce per passare sotto la Luna, per bruciacchiare le nuvole, per appiccare l'incendio alla Terra.

Dopo la cavalcata celeste sospesa nel vuoto, che è la parte più suggestiva del racconto, comincia la grandiosa descrizione della Terra che brucia, del mare bollente su cui galleggiano corpi di foche a pancia all'aria, una delle classiche pagine dell'Ovidio catastrofico, che fa pendant al diluvio del libro I. Attorno all'*Alma Tellus*, alla Terra Madre, si stringono tutte le acque. Le fonti consunte cercano di tornare a rintanarsi nel buio utero materno («fontes / qui se condiderant in opacae viscera matris...»). E la Terra, mostrando i capelli strinati e gli occhi iniettati di cenere, supplica Giove col filo di voce che resta alla sua gola assetata, avvertendolo che se i poli s'incendiano anche i palazzi degli dèi crolleranno. (I poli terrestri o quelli celesti? Si parla anche dell'asse della Terra che Atlante non riesce più a sostenere perché è incandescente. Ma i poli a quel tempo erano una nozione astronomica, e d'altronde il verso seguente precisa: *regia caeli*. Allora la reggia del cielo era davvero lassù? Come mai Febo l'escludeva e Fetonte non l'ha incontrata? D'altronde queste contraddizioni non sono solo in Ovidio; anche da Virgilio, come dagli altri sommi poeti dell'antichità, è difficile farci un'idea chiara di come veramente «vedessero» il cielo gli antichi.)

L'episodio culmina con lo sconquasso del carro solare colpito dal fulmine di Giove, in un'esplosione di pezzi sparsi: «Illic frena iacent, illic temone revulsus / axis, in hac radii fractarum parte rotarum...» (Non è questo il solo incidente della circolazione nelle *Metamorfosi*: un'altra uscita di strada a gran velocità è quella d'Ippolito nell'ultimo libro del poema, dove la ricchezza di dettagli nel riferire il sinistro passa dalla meccanica all'anatomia, descrivendo lo strazio delle viscere e degli arti divelti.)

La penetrazione dèi-uomini-natura implica non un ordine gerarchico univoco ma un intricato sistema d'interrelazione in cui ogni livello può influire sugli altri, sia pur in diversa misura. Il mito, in Ovidio, è il campo di tensione in cui queste forze si scontrano e si bilanciano. Tutto dipende dallo spirito con cui il mito è narrato: talvolta gli stessi dèi raccontano i miti di cui sono parte in causa come esempi morali per ammonire i mortali; altre volte i mortali usano gli stessi miti in polemica o in sfida verso gli dèi, come fanno le Pieridi o Aracne. O forse ci sono miti che gli dèi amano sentir raccontare e altri che preferiscono siano taciuti. Le Pieridi sanno una versione della scalata dei Giganti all'Olimpo vista dalla parte dei Giganti, con la paura degli dèi messi in fuga (libro V). La narrano dopo aver sfidato le Muse nell'arte del racconto, e le Muse rispondono con un'altra serie di miti che ristabiliscono le ragioni dell'Olimpo; poi puniscono le Pieridi trasformandole in gazze. La sfida agli dèi implica un'intenzione irriverente o blasfema nel racconto: la tessitrice Aracne sfida Minerva nell'arte del telaio e raffigura in un arazzo i peccati degli dèi libertini (libro VI).

La precisione tecnica con cui Ovidio descrive il funzionamento dei telai nella sfida può indicarci una possibile identificazione del lavoro del poeta con la tessitura d'un arazzo di porpora multicolore. Ma quale? Quello di Pallade-Minerva, dove intorno alle grandi figure olim-

piche coi loro tradizionali attributi sono rappresentate, in minute scenette ai quattro angoli della tela, incorniciate tra fronde d'olivo, quattro punizioni divine a mortali che hanno sfidato gli dèi? Oppure quello d'Aracne, in cui le seduzioni insidiose di Giove e Nettuno e Apollo che Ovidio aveva già raccontato per disteso riappaiono come emblemi sarcastici tra ghirlande di fiori e festoni d'edera (non senza l'aggiunta di qualche particolare prezioso: Europa che, trasportata attraverso il mare sulla groppa del toro, solleva i piedi per non bagnarsi: «... tactumque vereri / adsilientis aquae timidus-que reducere plantas»)?

Né l'uno né l'altro. Nel grande campionario di miti che è l'intero poema, il mito di Pallade e Aracne può contenere a sua volta due campionari in scala ridotta orientati in direzioni ideologiche opposte: l'uno per infondere sacro timore, l'altro per incitare all'irriverenza e alla relatività morale. Chi ne inferisse che l'intero poema deve esser letto nel primo modo – dato che la sfida d'Aracne è crudelmente punita – o nel secondo – dato che la resa poetica favorisce la colpevole e vittima – sbaglierebbe: le *Metamorfosi* vogliono rappresentare l'insieme del raccontabile tramandato dalla letteratura con tutta la forza d'immagini e di significati che esso convoglia, senza decidere – secondo l'ambiguità propriamente mitica – tra le chiavi di lettura possibili. Solo accogliendo nel poema tutti i racconti e le intenzioni di racconto che scorrono in ogni direzione, che s'affollano e spingono per incanalarsi nell'ordinata distesa dei suoi esametri, l'autore delle *Metamorfosi* sarà sicuro di non servire un disegno parziale ma la molteplicità vivente che non esclude nessun dio noto o ignoto.

Il caso d'un dio nuovo e straniero, non facile a riconoscere come tale, un dio-scandalo in contrasto con ogni modello di bellezza e virtù, è ampiamente ricordato nelle *Metamorfosi*: Bacco-Dioniso. È al suo culto orgiastico che le devote di Minerva (le figlie di Minia) si rifiutano

d'unirsi e continuano a filare e a cardare la lana nei giorni delle feste bacchiche, alleviando la lunga fatica con i racconti. Ecco dunque un altro uso del racconto, che laicamente si giustifica col divertimento puro («quod tempora longa videri / non sinat») e con l'aiuto alla produttività («utile opus manuum vario sermone levemus») ma che pur sempre s'addice a Minerva, *melior dea* per quelle laboriose fanciulle cui ripugnano le orge e gli sprechi dei culti di Dioniso, dilaganti in Grecia dopo aver conquistato l'Oriente.

È certo che l'arte di raccontare, cara alle tessitrici, ha una connessione col culto di Pallade-Minerva. L'abbiamo visto con Aracne, che per aver spregiato la dea viene trasformata in ragno; ma lo vediamo anche nel caso opposto, d'un culto eccessivo per Pallade, che porta a misconoscere gli altri dèi. Anche le figlie di Minia, infatti (libro IV), colpevoli in quanto troppo sicure nella loro virtù, troppo esclusive nella loro devozione (*intempesta Minerva*), saranno punite orrendamente, con la metamorfosi in pipistrelli, dal dio che non conosce il lavoro ma l'ebbrezza, che non ascolta i racconti ma il canto travolgente e oscuro. Per non essere trasformato anche lui in pipistrello Ovidio sta ben attento a lasciare aperta ogni porta del suo poema a dèi passati e presenti e futuri, indigeni e stranieri, all'Oriente che al di là della Grecia incalza sul mondo delle favole, e alla restaurazione augustea della romanità che preme sull'attualità politico-intellettuale. Ma non riuscirà a convincere il dio più prossimo ed esecutivo, Augusto, che lo trasformerà per sempre in un esule, un abitante della lontananza, lui che voleva rendere tutto compresente e vicino.

Dall'Oriente («da un qualche antenato delle *Mille e una notte*» dice Wilkinson) gli viene la romantica novella di Piramo e Tisbe (che una delle figlie di Minia sceglie in un elenco d'altre della stessa misteriosa origine), col muro che

apre il varco alle parole sussurrate ma non ai baci, con la notte bianca di luna sotto il candido gelso, che manderà i suoi riflessi fino alla mezza estate elisabettiana.

Dall'Oriente attraverso il romanzo alessandrino viene a Ovidio la tecnica di moltiplicazione dello spazio interno all'opera mediante i racconti incastonati in altri racconti, che qui accrescono l'impressione di fitto, di gremito, d'intricato. Come la foresta in cui una caccia al cinghiale coinvolge i destini d'illustri eroi (libro VIII), non distante dai gorgi dell'Acheloo, che arrestano i reduci dalla caccia sulla via del ritorno. Essi vengono ospitati nella dimora del dio fluviale, che si presenta come ostacolo e insieme come rifugio, come pausa nell'azione, occasione di racconto e di riflessione. Poiché tra i cacciatori c'è Teseo curioso di conoscere l'origine di tutto ciò che vede, non solo, ma c'è anche Piritoo miscredente e insolente («deorum / spre-tor erat mentisque ferox»), il fiume si sente incoraggiato a raccontare storie meravigliose di metamorfosi, imitato dagli ospiti. Così continuamente si saldano nelle *Metamorfosi* nuove concrezioni di storie come di conchiglie da cui può scaturire la perla: in questo caso l'umile idillio di Filemone e Baucide che contiene tutto un mondo minuscolo e un ritmo tutto diverso.

Va detto che di queste complicazioni strutturali Ovidio si serve solo occasionalmente: la passione che domina il suo talento compositivo non è la sistematicità ma l'accumulazione, e va unita alle variazioni di prospettiva, ai cambiamenti di ritmo. Per cui, quando Mercurio per addormentare Argo le cui cento palpebre non s'abbassano mai tutte assieme, comincia a raccontare la metamorfosi della ninfa Siringa in un ciuffo di canne, la sua narrazione è riportata in parte per disteso, in parte riassunta in un'unica frase, perché la continuazione del racconto è resa implicita dall'ammutolarsi del dio, appena vede che tutti gli occhi d'Argo hanno ceduto al sonno.

Le *Metamorfosi* sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza, dileguare. È il principio del cinematografo: ogni verso come ogni fotogramma dev'essere pieno di stimoli visuali in movimento. L'*horror vacui* domina sia lo spazio che il tempo. Per pagine e pagine tutti i verbi sono al presente, tutto avviene sotto i nostri occhi, i fatti incalzano, ogni distanza è negata. E quando Ovidio sente il bisogno di cambiare ritmo, la prima cosa che fa non è cambiare il tempo dei verbi ma la persona, passare dalla terza alla seconda, cioè introdurre il personaggio di cui sta per raccontare rivolgendogli direttamente col tu: «Te quoque mutatum torvo, Neptune, iuenco...» Il presente non è solo nel tempo verbale ma è la presenza stessa del personaggio che viene evocata. Anche quando i verbi sono al passato, il vocativo opera un avvicinamento repentino. Questo procedimento è spesso usato quando più soggetti compiono azioni parallele, per evitare la monotonia nell'elencazione. Se di Tizio ha parlato in terza persona, Tantalo e Sisifo sono chiamati in causa col tu e il vocativo. Alla seconda persona hanno diritto anche le piante («Vos quoque, flexipedes hederæ, venistis...») e non c'è da meravigliarsene, soprattutto quando sono piante che si muovono come persone e accorrono al suono della cetra del vedovo Orfeo, affollandosi in un folto vivaio di flora mediterranea (libro IX).

Ci sono pure i momenti – e quello che ora s'è detto ne è uno – in cui il racconto deve rallentare, passare a un'andatura più calma, rendere il trascorrere d'un tempo come sospeso, una velata lontananza. In questi casi che fa Ovidio? Perché sia chiaro che il racconto non ha fretta, si ferma a fissare i più minuti particolari. Per esempio: Filemone e Baucide accolgono nella loro umile casa i visitatori sconosciuti, gli dèi. «... Mensæ sed erat pes tertius impar: /

testa parem fecit; quae postquam subdita clivum / sustulit, aequatam mentae tersere virentes...» «Ma una delle tre gambe della tavola è troppo corta. Un coccio la pareggia; infilato sotto elimina la pendenza, e il piano viene poi pulito con foglie di menta verde. E sopra si pongono olive di due colori, sacre alla schietta Minerva, e corniole autunnali immerse in liquida salsa, e indivia e ravanelli e una forma di latte cagliato, e uova voltolate delicatamente su cenere non troppo rovente: tutto in stoviglie di terracotta...» (libro VIII).

È continuando ad arricchire il quadro che Ovidio aggiunge un risultato di rarefazione e di pausa. Perché il gesto d'Ovidio è sempre quello d'aggiungere, mai di togliere; di andare sempre più nel dettaglio, mai di sfumare nel vago. Procedimento che sortisce effetti diversi a seconda dell'intonazione, qui sommessa e solidale alle povere cose, altrove concitata e impaziente di saturare il meraviglioso della favola con l'osservazione oggettiva dei fenomeni della realtà naturale. Come quando Perseo lotta col mostro marino dal dorso incrostato di conchiglie, e posa la testa irta di serpenti della Medusa a faccia in giù su uno scoglio, dopo avervi steso – perché non abbia a patire il contatto della ruvida arena – uno strato d'alghie e di ramoscelli nati sott'acqua. Vedendo le fronde diventare di pietra al contatto con la Medusa, le Ninfe si divertono a far subire la stessa trasformazione ad altri rametti: così nasce il corallo, che, molle sott'acqua, si pietrifica al contatto dell'aria; così Ovidio conclude l'avventura fiabesca in chiave di leggenda eziologica, nel suo gusto per le forme bizzarre della natura.

Una legge di massima economia interna domina questo poema apparentemente votato al dispendio sfrenato. È l'economia propria alle metamorfosi, che vuole che le nuove forme recuperino quanto più è possibile i materiali delle vecchie. Dopo il diluvio, nel trasformarsi delle pietre

in esseri umani (libro I) «se c'era in esse una parte umida di qualche succo o terrosa, questa passò a fungere da corpo; ciò che era solido, impossibile a piegarsi, si mutò in ossa; quelle che erano vene, rimasero, con lo stesso nome». Qui il risparmio s'estende al nome: «*quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit*». Dafne (libro I) di cui ciò che più richiama l'attenzione sono i capelli scomposti (tanto che il primo pensiero di Febo al vederla è: «Pensa, se se li pettinasse!» «*Spectat inornatos collo pendere capillos / et "Quid, si comantur?" ait...*») è già predisposta nelle linee flessuose della sua fuga alla metamorfosi vegetale: «... in frondem crines, in ramos brachia crescunt; / pes modo tam velox pigris radicibus haeret...» Ciane (libro V) non fa che portare all'estremo la consunzione in lagrime («*lacrimisque absumitur omnis*») fino a dissolversi nel laghetto di cui era la ninfa. E i contadini della Licia (libro VI) che alla raminga Latona che vuol dissetare i suoi neonati gemelli sbraitano ingiurie e intorbidano il lago smuovendone il fango, già non erano molto diversi dalle rane in cui si convertono per giusto castigo: basta che sparisca il collo, le spalle si saldino alla testa, il dorso diventi verde e il ventre bianchiccio.

Questa tecnica della metamorfosi è stata studiata da Ščeglov in un saggio molto chiaro e persuasivo. «Tutte queste trasformazioni – dice Ščeglov – concernono proprio i fatti distintivi fisico-spaziali che Ovidio è solito isolare negli oggetti anche fuori della metamorfosi ("pietra dura", "corpo lungo", "schiena incurvata")... Grazie alla sua conoscenza delle proprietà delle cose, il poeta fa percorrere alla trasformazione la via più breve, poiché sa in anticipo che cosa l'uomo ha in comune col delfino, che cosa gli manca o che cosa ha in più rispetto a esso. Il fatto essenziale è che, grazie alla rappresentazione del mondo intero come un sistema di proprietà elementari, il processo della trasformazione – questo fenomeno inverosimile e fantasti-

co – si riduce a una successione di processi assai semplici. L'evento non è più presentato come una fiaba ma come una somma di fatti abituali e verosimili (crescita, diminuzione, indurimento, ammorbidimento, incurvamento, rad-drizzamento, congiunzione, rarefazione, ecc.).»

La scrittura d'Ovidio, come Ščeglov la definisce, conterrebbe in sé il modello o almeno il programma del Robbe-Grillet più rigoroso e più freddo. Va da sé che una tale definizione non esaurisce quel che possiamo cercare in Ovidio. Ma l'importante è che questo modo di designare *oggettivamente* gli oggetti (animati e inanimati) «come differenti combinazioni di un numero relativamente piccolo di elementi fondamentali, semplicissimi» corrisponde alla sola, certa filosofia delle *Metamorfosi*: «quella della unità e parentela di tutto ciò che esiste al mondo, cose ed esseri viventi».

Col racconto cosmogonico del libro I e la professione di fede di Pitagora dell'ultimo, Ovidio ha voluto dare una sistemazione teorica a questa filosofia naturale, forse in concorrenza col lontanissimo Lucrezio. Sul valore da dare a queste enunciazioni si è molto discusso, ma forse la sola cosa che conta per noi è la coerenza poetica nel modo che Ovidio ha di rappresentare e raccontare il suo mondo: questo brulicare e aggrovigliarsi di vicende spesso simili e sempre diverse, in cui si celebra la continuità e la mobilità del tutto.

Non ha ancora chiuso il capitolo delle origini del mondo e delle catastrofi primordiali e già Ovidio attacca la serie degli amori degli dèi per le ninfe o le ragazze mortali. Le storie amorose (che occupano in prevalenza la parte più viva del poema, i primi undici libri) presentano varie costanti: come mostra più avanti Bernardini, si tratta d'innamoramenti a prima vista, un richiamo impellente, senza complicazioni psicologiche, che esige un soddisfacimento immediato. E siccome la creatura desiderata di

regola si rifiuta e fugge, il motivo dell'inseguimento nei boschi è ricorrente; la metamorfosi può intervenire in momenti diversi, o come travestimento del seduttore o come scampo dell'insidiata o punizione della sedotta da parte d'un'altra divinità gelosa.

In confronto al continuo incalzare dei desideri maschili, i casi d'iniziativa amorosa femminile sono più rari; ma in compenso si tratta d'amori più complessi, non di capricci estemporanei ma di passioni, che comportano una ricchezza psicologica maggiore (Venere innamorata di Adone), implicano spesso una componente erotica più morbida (la ninfa Salmacide che nell'amplesso con Ermafrodito si fonde in una creatura bisessuale), e in alcuni casi si tratta di passioni illecite, incestuose (come i tragici personaggi di Mirra, di Biblide; il modo come a quest'ultima si rivela la passione per il fratello, il sogno, i turbamenti, sono una delle più belle pagine dell'Ovidio psicologo), o omosessuali (come Ifide), o di scellerata gelosia (come Medea). Le storie di Giasone e Medea aprono nel cuore del poema (libro VII) lo spazio d'un vero e proprio romanzo, in cui s'intrecciano avventura e cupezza passionale e il grottesco «nero» della ricetta dei filtri stregoneschi, che passerà pari pari nel *Macbeth*.

Il trascorrere senza intervalli da una storia all'altra è sottolineato dal fatto che – come osserva Wilkinson – «la fine d'una storia raramente coincide con la fine d'uno dei libri in cui è diviso il poema. Ovidio può cominciare una storia nuova quando gli mancano pochi versi alla fine d'un libro, e questo è in parte il vecchio espediente del romanziere d'appendice che aguzza l'appetito del lettore per la prossima puntata, ma è anche un segno della continuità dell'opera, che non sarebbe stata divisa in libri se per la sua lunghezza non avesse necessitato un certo numero di rotoli. Così ci viene comunicata l'impressione d'un mondo reale e coerente nel quale si verifica

un'interazione tra eventi che di solito vengono considerati isolatamente».

Le storie possono assomigliarsi, mai ripetersi. Non per nulla la storia più straziante è quella (libro III) dello sfortunato amore della ninfa Eco, condannata alla ripetizione dei suoni, per il giovinetto Narciso, condannato alla contemplazione della propria immagine ripetuta nel liquido specchio. Ovidio attraversa correndo questa foresta di storie amorose tutte simili e tutte diverse, inseguito dalla voce di Eco che si ripercuote tra le rocce: «Coëamus!» «Coëamus!»

Il cielo, l'uomo, l'elefante*

Per il piacere della lettura, nella *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, consiglieri di puntare soprattutto su tre libri: i due che contengono gli elementi della sua filosofia, cioè il II (sulla cosmografia) e il VII (sull'uomo), e, come esempio delle sue cavalcate tra erudizione e fantasia, l'VIII (sugli animali terrestri). Naturalmente si possono scoprire pagine straordinarie dappertutto: nei libri di geografia (III-VI), di zoologia acquatica, entomologia e anatomia comparata (IX-XI), di botanica, agronomia e farmacologia (XII-XXXII), o sui metalli, le pietre preziose e le belle arti (XXXIII-XXXVII).

L'uso che di Plinio si è sempre fatto, credo, è quello della consultazione, sia per conoscere cosa gli antichi sapevano o credevano di sapere su un dato argomento, sia per spigolare curiosità e stranezze. (Sotto quest'ultimo aspetto, non si può trascurare il libro I, cioè il sommario dell'opera, le cui suggestioni vengono dagli accostamenti improvvisi: «Pesci che hanno un sassolino nella testa; Pesci che si nascondono d'inverno; Pesci che sentono l'influenza degli astri; Prezzi straordinari pagati per certi pesci», oppure «Della rosa: 12 varietà, 32 farmaci; 3 varietà di gigli: 21 far-

* *Il cielo, l'uomo, l'elefante*, in Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, I, Einaudi, Torino 1982, pp. VII-XVI.

maci; Pianta che nasce da una propria lacrima; 3 varietà di narcisi: 16 farmaci; Pianta di cui si tinge il seme perché ne nascano fiori colorati; Lo zafferano: 20 farmaci; Dove dà i fiori migliori; Quali fiori erano conosciuti al tempo della guerra di Troia; Vesti che rivaleggiano coi fiori», o ancora: «Natura dei metalli; Dell'oro; Della quantità d'oro posseduta dagli antichi; Dell'ordine equestre e del diritto di portare anelli d'oro; Quante volte l'ordine equestre ha cambiato nome?») Ma Plinio è anche autore che merita una lettura distesa, nel calmo movimento della sua prosa, animata dall'ammirazione per tutto ciò che esiste e dal rispetto per l'infinita diversità dei fenomeni.

Potremmo distinguere un Plinio poeta e filosofo, con un suo sentimento dell'universo, un suo pathos della conoscenza e del mistero, e un Plinio nevrotico collezionista di dati, compilatore ossessivo, che sembra preoccupato solo di non sprecare nessuna annotazione del suo mastodontico schedario. (Nell'utilizzazione delle fonti scritte era onnivoro ed eclettico, ma non acritico: c'era il dato che prendeva per buono, quello che registrava con beneficio d'inventario e quello che confutava come evidente fandonia: solo che il metodo delle sue valutazioni sembra quanto mai oscillante e imprevedibile.) Ma una volta ammessa l'esistenza di queste due facce, bisogna subito riconoscere che Plinio è sempre uno, così come uno è il mondo che egli vuole descrivere nella varietà delle sue forme. Per raggiungere il suo intento, non ha paura di dar fondo allo sterminato numero delle forme esistenti, moltiplicato per lo sterminato numero di notizie esistenti su tutte queste forme, perché forme e notizie per lui hanno lo stesso diritto di far parte della storia naturale e d'essere interrogate da chi cerca in esse quel segno d'una ragione superiore che egli è convinto devano racchiudere.

Il mondo è il cielo eterno e increato, la cui volta sferica e rotante copre tutte le cose terrene (II, 2), ma il mon-

do difficilmente può distinguersi da Dio che per Plinio e per la cultura stoica cui Plinio appartiene è un Dio unico, non identificabile con una qualche sua porzione o aspetto, né con la folla dei personaggi dell'Olimpo (ma forse sì col Sole, anima o mente o spirito del cielo, II, 13). Però nello stesso tempo il cielo è fatto di stelle eterne come lui (le stelle intessono il cielo e nello stesso tempo sono inserite nel tessuto celeste: «aeterna caelestibus est natura intextentibus mundum intextuque concretis», II, 30), ma è anche l'aria (sopra e sotto la Luna) che sembra vuota ed effonde quaggiù lo spirito vitale e genera nuvole, grandine, tuoni, fulmini, bufere (II, 102).

Quando parliamo di Plinio non sappiamo mai fino a che punto possiamo attribuire a lui le idee che esprime; suo scrupolo è infatti di metterci di suo il meno possibile, e tenersi a quanto tramandano le fonti; e ciò conformemente a un'idea impersonale del sapere, che esclude l'originalità individuale. Per cercare di comprendere qual è veramente il suo senso della natura, quanto posto ha in esso l'arcana maestà dei principî e quanto la materialità degli elementi, dobbiamo tenerci a ciò che è certamente suo, cioè alla sostanza espressiva della sua prosa. Si vedano ad esempio le pagine sulla Luna, dove l'accento di commossa gratitudine per questo «astro ultimo, il più familiare a quanti vivono sulla Terra, rimedio alle tenebre» («novissimum sidus, terris familiarissimum et in tenebrarum remedium...», II, 41) e per tutto quel che esso ci insegna col moto delle sue fasi e delle sue eclissi, si unisce alla funzionalità agile delle frasi a rendere questo meccanismo con cristallina nettezza. È nelle pagine astronomiche del libro II che Plinio dimostra di poter essere qualcosa di più del compilatore dal gusto immaginoso che si dice di solito, e si rivela uno scrittore che possiede quella che sarà la principale dote della grande prosa scientifica: rendere con nitida evidenza il ragionamento più complesso traendone un senso d'armonia e di bellezza.

Questo, senza mai inclinare verso la speculazione astratta. Plinio si tiene sempre ai fatti (a quelli che lui considera fatti o che qualcuno ha considerato tali): non accetta l'infinità dei mondi perché la natura di questo mondo è già abbastanza difficile da conoscere e l'infinità non semplificherebbe il problema (II, 4); non crede al suono delle sfere celesti, né come fragore al di là dell'udibile né come indicibile armonia, perché «per noi, che stiamo al suo interno, il mondo scivola giorno e notte in silenzio» (II, 6).

Dopo aver spogliato Dio delle caratteristiche antropomorfe che la mitologia attribuisce agli immortali dell'Olimpo, Plinio deve a rigor di logica riavvicinare Dio agli uomini per i limiti posti dalla necessità ai suoi poteri (anzi, in un caso Dio è meno libero degli uomini, perché non potrebbe darsi la morte neanche se volesse): Dio non può resuscitare i defunti, né fare in modo che chi visse non sia vissuto; non ha nessun potere sul passato, sull'irreversibilità del tempo (II, 27). Come il Dio di Kant, non può entrare in conflitto con l'autonomia della ragione (non può evitare che dieci più dieci facciano venti), ma il definirlo in questi termini ci allontanerebbe dall'immanentismo panico della sua identificazione con la forza della natura («per quae declaratur haut dubie naturae potentia idque esse quod deum vocemus», II, 27).

I toni lirici o lirico-filosofici che dominano i primi capitoli del libro II, corrispondono a una visione d'armonia universale che non tarda a incrinarsi; una parte considerevole del libro è dedicata ai prodigi celesti. La scienza di Plinio oscilla tra l'intento di riconoscere un ordine nella natura e la registrazione dello straordinario e dell'unico: e il secondo aspetto finisce sempre per aver partita vinta. La natura è eterna e sacra e armoniosa, ma lascia un largo margine all'insorgere di fenomeni prodigiosi inspiegabili. Quale conclusione generale dobbiamo trarne? Che si tratta d'un ordine mostruoso, fatto tutto d'eccezioni alla regola?

O che si tratta di regole tanto complesse da sfuggire al nostro intendimento? In entrambi i casi, per ogni fatto una spiegazione deve pur esistere, anche se per ora ci è ignota: «Tutte cose di spiegazione incerta e nascosta nella maestà della natura» (II, 101), e poco più in là: «Adeo causa non deest» (II, 115), non sono le cause che mancano, una causa la si può sempre trovare. Il razionalismo di Plinio esalta la logica delle cause e degli effetti, ma nello stesso tempo la minimizza: quand'anche tu trovi la spiegazione dei fatti, non per questo i fatti cessano d'essere meravigliosi.

La massima che ho citato per ultima conclude un capitolo sull'origine misteriosa dei venti; pieghe di montagne, concavità di valli che si rimandano i soffi dell'aria come i suoni dell'eco, una grotta in Dalmazia dove basta gettare qualcosa anche leggera per scatenare una tempesta marina, una roccia in Cirenaica che basta toccare con una mano per sollevare un turbine di sabbia. Di questi cataloghi di fatti strani, non legati tra loro, Plinio ce ne dà moltissimi: quelli sugli effetti della folgore sull'uomo, con le sue piaghe fredde (tra le piante la folgore risparmia solo l'alloro, tra gli uccelli l'aquila, II, 146), quelli sulle piogge straordinarie (di latte, di sangue, di carne, di ferro o spugne di ferro, di lana, di mattoni cotti, II, 147).

Eppure Plinio sfronda il campo da tante fole, come i presagi delle comete (per esempio, egli confuta la credenza che una cometa che appaia tra le pudenda d'una costellazione – cosa mai non vedevano nel cielo gli antichi! – annunci un'epoca di rilassatezza di costumi: «obscenis autem moribus in verendis partibus signorum», II, 93), ma ogni prodigio gli si presenta come un problema della natura, in quanto è l'altra faccia della norma. Plinio si difende dalle superstizioni, ma non sempre sa riconoscerle, e questo è tanto più vero nel libro VII, dove parla della natura umana: anche su fatti facilmente osservabili riporta credenze le più astruse. Tipico è il capitolo sulle mestruazioni (VII,

63-66), ma bisogna osservare che le notizie di Plinio vanno tutte nel senso dei più antichi tabù religiosi riguardanti il sangue mestruale. C'è una rete d'analogie e di valori tradizionali che non entra in contrasto con la razionalità di Plinio; come se anche questa si fondasse sullo stesso terreno. Così egli è incline talvolta a costruire delle spiegazioni analogiche di tipo poetico o psicologico: «I cadaveri degli uomini galleggiano supini, quelli delle donne proni, come se la natura volesse rispettare il pudore delle donne morte» (VII, 77).

Raramente Plinio riporta fatti testimoniati dalla sua propria esperienza diretta: «ho visto di notte durante i turni di sentinella davanti alle trincee brillare delle luci a forma di stella sulle lance dei soldati» (II, 101); «durante il principato di Claudio, abbiamo visto un centauro che egli fece venire dall'Egitto, conservato nel miele» (VII, 35); «io stesso ho visto in Africa un cittadino di Tisdro, trasformato da femmina in maschio il giorno delle nozze» (VII, 36).

Ma per un ricercatore come lui, protomartire della scienza sperimentale, che doveva morire asfissiato dalle esalazioni del Vesuvio in eruzione, le osservazioni dirette occupano un posto minimo nella sua opera, e contano né più né meno delle notizie lette nei libri, tanto più autorevoli quanto più antichi. Tutt'al più egli mette le mani avanti, dichiarando: «Comunque, per la maggior parte di questi fatti, non impegnerei la mia parola, ma preferisco rimettermi alle fonti, a cui rimando in tutti i casi dubbi, senza stancarmi di seguire i Greci, che sono i più esatti nell'osservazione, nonché i più antichi» (VII, 8).

Dopo questo preambolo, Plinio si sente autorizzato a lanciarsi nella sua famosa rassegna delle caratteristiche «prodigiose e incredibili» di certi popoli d'oltremare, che avrà tanta fortuna nel Medio Evo e oltre, e trasformerà la geografia in un baraccone di fenomeni viventi. (Gli echi si prolungheranno anche nei resoconti dei viaggi *veri*, come

quelli di Marco Polo.) Che le lande sconosciute alla frontiera della Terra ospitino esseri alla frontiera dell'umano, non deve far meraviglia: gli Arimaspi con un occhio solo in mezzo alla fronte, che contendono le miniere d'oro ai grifoni; gli abitanti delle foreste di Abarimon, che corrono velocissimi con i piedi girati a rovescio; gli androgini di Nasamona che alternano l'uno o l'altro sesso quando s'accoppiano; i Tibii, che in un occhio hanno due pupille e nell'altro la figura d'un cavallo. Ma il grande Barnum presenta i suoi numeri più spettacolosi nell'India, dove si possono incontrare una popolazione montanara di cacciatori con la testa di cane; e un'altra di saltatori dall'unica gamba, che per riposare all'ombra si coricano innalzando l'unico piede come un parasole; e un'altra ancora di nomadi dalle gambe a forma di serpente; e gli Astomi privi di bocca, che vivono annusando profumi. In mezzo, notizie che ora sappiamo essere veritiere, come la descrizione dei fachiri indiani (detti filosofi gimnosofisti), o che continuano ad alimentare le cronache misteriose che leggiamo sui nostri giornali (dove si parla di piedi immensi, potrebbe trattarsi dello Yeti dell'Himalaya), o leggende la cui tradizione si prolungherà nei secoli, come quella sui poteri taumaturgici dei re (il re Pirro che curava le malattie della milza con l'imposizione dell'alluce).

Da tutto ciò vien fuori un'idea drammatica della natura umana, come qualcosa di precario, d'insicuro: la forma e il destino dell'uomo sono appesi a un filo. Parecchie pagine sono dedicate all'imprevedibilità del parto, con i casi eccezionali e le difficoltà e i pericoli. Anche questa è una zona di frontiera: chiunque esiste potrebbe non esistere, o essere diverso, e tutto è là che viene deciso.

«Nelle donne incinte, ogni cosa, per esempio il modo di camminare, influisce sul parto: se prendono cibi troppo salati mettono al mondo un bambino senza unghie; se non sanno trattenere il respiro, hanno più difficoltà a par-

torire; perfino uno sbadiglio, durante il parto, può essere letale; così come uno sternuto durante il coito può provocare l'aborto. Compassione e vergogna colgono chi considera quanto sia precaria l'origine del più superbo degli esseri viventi: spesso per abortire basta l'odore d'una lampada appena spenta. E dire che da un inizio così fragile può nascere un tiranno o un carnefice! Tu che confidi nella tua forza fisica, che stringi tra le tue braccia i doni della fortuna e te ne consideri non pupillo ma figlio, tu che hai anima dominatrice, tu che appena un successo ti fa gonfiare il petto ti credi dio, pensa che così poco avrebbe potuto distruggerti!» (VII, 42-44).

Che Plinio abbia avuto fortuna nel Medio Evo cristiano si comprende: «per pesare la vita in una giusta bilancia, sempre ci si deve ricordare della fragilità umana».

Il genere umano è una zona del vivente che va definita circoscrivendone i confini: perciò Plinio annota gli estremi limiti raggiunti dall'uomo in ogni campo, e il libro VII diventa qualcosa di non molto dissimile da quello che è oggi il *Guinness Book of Records*. Primati quantitativi, soprattutto: di forza nel reggere i pesi, di velocità nella corsa, d'acutezza nell'udito, nonché di memoria, e anche d'estensione di territori conquistati; ma anche primati puramente morali, di virtù, di generosità, di bontà. Non mancano i record più curiosi: Antonia moglie di Druso che non sputava mai, il poeta Pomponio che non emetteva mai rutti (VII, 80); oppure il prezzo più alto pagato per uno schiavo (il grammatico Dafni costò settecentomila sesterzi, VII, 128).

D'un solo aspetto della vita umana Plinio non si sente d'indicare primati o di tentare misurazioni e confronti: la felicità. Chi sia e chi non sia felice è indecidibile, in quanto dipende da criteri soggettivi e opinabili. («*Felicitas cui praecipua fuerit homini, non est humani iudicii, cum prosperitatem ipsam alius alio modo et suopte ingenio quisque determinet*», VII, 130.) Se si vuol guardare in fac-

cia la verità senza illusioni, nessun uomo può esser detto felice: e qui la casistica antropologica di Plinio allinea degli esempi di destini illustri (tratti soprattutto dalla storia romana), per dimostrare come gli uomini più favoriti dalla fortuna dovettero sopportare l'infelicità e la sventura.

Nella storia naturale dell'uomo è impossibile far entrare quella variabile che è il destino: questo è il senso delle pagine che Plinio dedica alle vicissitudini della fortuna, all'imprevedibilità della durata d'ogni vita, alla vanità dell'astrologia, alle malattie, alla morte. La separazione tra le due forme di sapere che l'astrologia teneva unite, – l'oggettività dei fenomeni calcolabili e prevedibili e il sentimento dell'esistenza individuale dall'incerto futuro, – questa separazione che fa da presupposto alla scienza moderna, possiamo dire che già si presenti in queste pagine ma come una questione non ancora definitivamente decisa, per la quale occorre mettere insieme una documentazione esauriente. Nel produrre questi esempi, Plinio sembra un po' annaspire: ogni fatto accaduto, ogni biografia, ogni aneddoto, possono servire a provare che la vita, se considerata dal punto di vista di chi la vive, non sopporta quantificazioni né qualifiche, non permette d'essere misurata o comparata ad altre vite. Il suo valore è interno ad essa: tanto più che le speranze e le paure d'un al di là sono illusorie: Plinio condivide l'opinione che dopo la morte incominci una non esistenza equivalente e simmetrica a quella che precede la nascita.

È per questo che l'attenzione di Plinio si proietta sulle cose del mondo, corpi celesti e territori del globo, animali e piante e pietre. L'anima, cui ogni sopravvivenza è negata, se si ripiega su se stessa, può solo godere d'essere viva nel presente. «Etenim si dulce vivere est, cui potest esse vixisse? At quanto facilius certiusque sibi quemque credere, specimen securitas antegenitali sumere experimento!» (VII, 190). «Modellare la propria tranquillità sull'esperien-

za di prima della nascita»: cioè proiettarsi nella propria assenza, sola realtà sicura prima che venissimo al mondo e dopo che saremo morti. Ecco allora la felicità di riconoscere l'infinita varietà dell'altro da noi, che la *Naturalis historia* sciorina davanti ai nostri occhi.

Se l'uomo è definito dai suoi limiti, non dovrebbe esserlo anche dai culmini in cui può eccellere? Plinio si sente in dovere d'includere nel libro VII la glorificazione delle virtù dell'uomo, la celebrazione dei suoi trionfi: si rivolge alla storia romana come al protocollo d'ogni virtù, ed è tentato di trovare una conclusione pomposa indulgendo all'encomiastica imperiale che gli permetterebbe di segnare il culmine della perfezione umana nella figura di Cesare Augusto. Ma direi che non sono questi gli accenti che caratterizzano la sua trattazione: è l'atteggiamento titubante, limitativo e amaro quello che più si confà al suo temperamento.

Potremmo riconoscere quei interrogativi che accompagnano il costituirsi dell'antropologia come scienza. Un'antropologia deve cercare d'uscire da una prospettiva «umanistica» per raggiungere l'oggettività d'una scienza della natura? Gli uomini del libro VII contano quanto più sono «altri», diversi da noi, forse non più o non ancora uomini? Ma è possibile che l'uomo esca dalla propria soggettività al punto di prendere se stesso come oggetto di scienza? La morale che Plinio riecheggia invita alla cautela e al riserbo: nessuna scienza può illuminarci sulla *felicitas*, sulla *fortuna*, sull'economia del bene e del male, sui valori dell'esistenza; ogni individuo muore e porta con sé il suo segreto.

Su questa nota sconsolata Plinio potrebbe concludere la sua trattazione, ma preferisce aggiungere un elenco di scoperte e invenzioni, sia leggendarie che storiche. Anticipando quanti tra gli antropologi moderni sostengono una continuità tra l'evoluzione biologica e quella tecnologica,

dagli utensili paleolitici all'elettronica, Plinio implicitamente ammette che le aggiunte apportate dall'uomo alla natura entrano a far parte anch'esse della natura umana. Di qui a stabilire che la vera natura dell'uomo è la cultura non c'è che un passo. Ma Plinio, che non conosce le generalizzazioni, cerca lo specifico umano in invenzioni e usanze che possano essere considerate universali. Sono tre, secondo Plinio (o secondo le sue fonti), i fatti culturali su cui s'è stabilito un accordo tacito tra i popoli («gentium consensus tacitus», VII, 210): l'adozione dell'alfabeto (greco e latino); la rasatura del volto maschile eseguita dal barbiere; e la notazione delle ore del giorno nell'orologio solare.

La triade non potrebb'essere più bizzarra, per l'accostamento incongruo dei tre termini: alfabeto, barbiere, orologio, né più discutibile. Infatti, non è vero che tutti i popoli abbiano sistemi di scrittura affini, né è vero che tutti si radano la barba, e quanto alle ore del giorno, Plinio stesso si diffonde a tracciare una breve storia dei vari sistemi di suddivisione del tempo. Ma qui non vogliamo sottolineare la prospettiva «eurocentrica» che non è particolare di Plinio né del suo tempo, bensì la direzione in cui egli si muove: l'intento di fissare gli elementi che si ripetono costantemente nelle culture più diverse per definire ciò che è specificamente umano diventerà un principio di metodo dell'etnologia moderna. E, stabilito questo punto del «gentium consensus tacitus», Plinio può chiudere la sua trattazione del genere umano e passare «ad reliqua animalia», agli altri esseri animati.

Il libro VIII, che passa in rassegna gli animali terrestri, inizia con l'elefante, a cui viene dedicato il capitolo più lungo. Perché questa priorità dell'elefante? Perché è il più grosso degli animali, certamente (e la trattazione di Plinio procede secondo un ordine d'importanza che spesso coincide con l'ordine di grandezza fisica); ma anche e so-

prattutto perché, spiritualmente, è questo l'animale «più vicino all'uomo»! «Maximum est elephas proximunque humanis sensibus», così s'apre il libro VIII. Infatti l'elefante – è spiegato subito dopo – riconosce il linguaggio della patria, obbedisce ai comandamenti, memorizza gli apprendimenti, conosce la passione amorosa e l'ambizione della gloria, pratica virtù «rare anche tra gli uomini» quali la probità, la prudenza, l'equità, e tributa una venerazione religiosa alle stelle, al sole e alla luna. Neanche una parola (al di fuori di quel superlativo *maximum*) Plinio spende per descrivere quest'animale (raffigurato peraltro con fedeltà nei mosaici romani dell'epoca), ma riporta solo le curiosità leggendarie che ha trovato nei libri: i riti e i costumi della società elefantina sono rappresentati come quelli d'una popolazione di cultura diversa dalla nostra ma pur degna di rispetto e comprensione.

Nella *Naturalis historia* l'uomo, smarrito in mezzo al mondo multiforme, prigioniero della propria imperfezione, ha da una parte il sollievo di sapere che anche Dio è limitato nei suoi poteri («Inperfectae vero in homine naturae praecipua solacia, ne deum quidem posse omnia», II, 27) e dall'altra ha come suo prossimo immediato l'elefante, che può servirgli da modello sul piano spirituale. Stretto tra queste due grandezze imponenti e benigne, l'uomo appare certo rimpicciolito, ma non schiacciato.

Dagli elefanti la rassegna degli animali terrestri passa – come in una visita infantile allo zoo – ai leoni, alle pantere, alle tigri, ai cammelli, alle giraffe, ai rinoceronti, ai cocodrilli. Seguendo un ordine decrescente di dimensioni, si passa alle iene, ai camaleonti, agli istrici, agli animali da tana, e anche alle lumache e alle lucertole; gli animali domestici sono ammassati alla fine del libro.

La fonte principale è l'*Historia animalium* di Aristotele, ma Plinio recupera da autori più creduli o più fantasiosi le leggende che lo Stagirita scartava o riportava solo per

confutarle. Questo avviene tanto per le notizie sugli animali meglio noti quanto per la menzione e descrizione d'animali fantastici, il cui catalogo si mescola a quello dei primi: così, parlando degli elefanti, una digressione ci informa dei dragoni, loro nemici naturali; e a proposito dei lupi, Plinio registra (sia pur prendendosela con la credulità dei Greci) le leggende dei lupi mannari. È di questa zoologia che fanno parte l'anfesibena, il basilisco, il catablepa, i crocoti, i corocoti, i leucocroti, i leontofonti, le manticore, che da queste pagine passeranno a popolare i bestiari medievali.

La storia naturale dell'uomo si prolunga in quella degli animali per tutto il libro VIII, e questo non solo perché le nozioni riportate riguardano in larga misura l'allevamento degli animali domestici e la caccia dei selvatici, nonché l'utilità pratica che dagli uni e dagli altri l'uomo trae, ma perché è anche un viaggio nella fantasia umana quello in cui Plinio ci guida. L'animale, vero o fantastico che sia, ha un posto privilegiato nella dimensione dell'immaginario: appena nominato s'investe d'un potere fantasmale; diventa allegoria, simbolo, emblema.

Per questo raccomando al lettore errabondo di soffermarsi, oltre che sui libri più «filosofici», II e VII, anche sull'VIII, come il più rappresentativo d'un'idea della natura che è espressa diffusamente lungo tutti e trentasette i libri dell'opera: la natura come ciò che è esterno all'uomo ma che non si distingue da ciò che è più intrinseco alla sua mente, l'alfabeto dei sogni, il cifrario dell'immaginazione, senza il quale non si dà ragione né pensiero.

Le sette principesse di Nezami*

Appartenere a una civiltà poligamica anziché monogamica cambia certamente molte cose. Almeno nella struttura narrativa (unico campo in cui mi sento d'opinare) s'aprono tante possibilità che l'Occidente ignora.

Per esempio, un motivo molto diffuso nelle fiabe occidentali, l'eroe che vede un ritratto della bella e istantaneamente s'innamora, lo ritroviamo anche in Oriente, ma moltiplicato. In un poema persiano del XII secolo il re Bahram vede sette ritratti di sette principesse e s'innamora di tutte e sette in una volta. Ciascuna d'esse è figlia d'un sovrano d'uno dei sette continenti; Bahram le chiede in moglie una per una e le sposa. Fa poi innalzare sette padiglioni, ognuno d'un colore diverso e «costruiti secondo l'indole dei sette pianeti». A ognuna delle principesse dei sette continenti corrisponderà un padiglione, un colore, un pianeta e un giorno della settimana; il re farà una visita settimanale a ognuna delle spose e ascolterà dalla sua voce un racconto. I vestiti del re saranno del colore del pianeta di quel giorno e le storie raccontate dalle spose saranno egualmente intonate al colore e alle virtù del pianeta rispettivo.

* *Sette spose per sette novelle*, in «la Repubblica», 8 aprile 1982.

Questi sette racconti sono fiabe piene di meraviglie tipo le *Mille e una notte*, ma ognuno ha una finalità etica (anche se non sempre riconoscibile sotto il manto simbolico) per cui il ciclo settimanale del re-sposo è una ricognizione delle virtù morali come corrispettivo umano delle proprietà del cosmo. (Poligamia carnale e spirituale dell'unico maschio-re sulle molte spose-ancelle; nella tradizione il ruolo dei sessi è irreversibile e su questo punto non c'è da aspettarsi nessuna sorpresa.) I sette racconti a loro volta comprendono vicende amorose che si presentano in forma moltiplicata rispetto ai modelli occidentali.

Per esempio, lo schema tipico della fiaba d'iniziazione vuole che l'eroe passi attraverso varie prove per meritarsi la mano della fanciulla amata e un trono regale. In Occidente questo schema esige che le nozze siano tenute in serbo per il finale, oppure, se avvengono nel corso del racconto, precedono nuove vicissitudini, persecuzioni o incantesimi, in cui la sposa (o lo sposo) viene prima perduta e poi ritrovata. Invece qui leggiamo una fiaba in cui l'eroe a ogni prova che supera si guadagna una nuova sposa, più altolocata della precedente; e queste spose successive non si escludono a vicenda ma si sommano come i tesori d'esperienza e saggezza accumulati durante la vita.

Sto parlando d'un classico della letteratura persiana medievale, oggi accessibile in un volumetto della Bur edito con cura encomiabile: Nezami, *Le sette principesse*, introduzione e traduzione di Alessandro Bausani, note di Alessandro Bausani e Giovanna Calasso, Rizzoli. Accostarci ai capolavori della letteratura orientale per noi profani resta il più delle volte un'esperienza approssimativa, perché è tanto se attraverso le traduzioni e gli adattamenti ce ne arriva un lontano profumo, e sempre arduo risulta situare un'opera in un contesto che non conosciamo; questo poema in particolare è certo un testo quanto mai comples-

so per fattura stilistica e implicazioni spirituali. Ma la traduzione di Bausani (che appare minuziosamente aderente al fitto tessuto di metafore e non si tira indietro nemmeno davanti ai giochi di parole, riportando tra parentesi i vocaboli persiani), le copiose note, l'introduzione (e anche l'essenziale corredo d'illustrazioni) ci danno, io credo, qualcosa di più dell'illusione di capire che cosa questo libro è, e d'assaporarne gli incanti poetici, almeno per quella parte che una traduzione in prosa può trasmettere.

Abbiamo dunque la rara fortuna d'annettere al nostro scaffale dei capolavori della letteratura mondiale un'opera godibilissima e sostanziosa. Dico rara fortuna perché quest'occasione è un privilegio di noi italiani tra tutti i lettori occidentali, se è vero quanto dice la bibliografia del volume: che l'unica traduzione inglese completa del 1924 è scorretta, quella tedesca un parziale libero rifacimento e di francesi non ne esistono. (Nella bibliografia non è invece detto, ma è giusto sia ricordato, che questa stessa traduzione di Bausani era già uscita anni fa per le edizioni Leonardo da Vinci di Bari, sia pur con un corredo di note meno ricco.)

Nezami (1141-1204), nato e morto a Ganjè (nell'Azerbaigian ora sovietico; vissuto dunque in un territorio in cui si fondono le stirpi iranica, curda e turca), musulmano sunnita (a quell'epoca gli sciiti non avevano ancora preso il sopravvento in Iran), racconta nelle *Sette principesse* (*Haft Peikar*, letteralmente «le sette effigi», databile intorno al 1200, uno dei cinque poemi da lui scritti) la storia d'un sovrano del V secolo, Bahram V, della dinastia sassanide. Nezami dunque rievoca in chiave di mistica islamica il passato della Persia zoroastriana; il suo poema celebra insieme la volontà divina a cui l'uomo deve rimettersi interamente e le varie potenzialità del mondo terrestre, con risonanze pagane e gnostiche (e anche cristiane; viene ricordato anche il grande taumaturgo Isu, ossia Gesù).

Prima e dopo le sette fiabe narrate nei sette padiglioni, il poema illustra la vita del principe, la sua educazione, le sue cacce (al leone, all'onagro, al drago), le sue guerre contro i cinesi del Gran Khan, la costruzione del castello, le sue feste ed ebbrezze, i suoi amori anche ancillari. Il poema è dunque innanzitutto un ritratto del sovrano ideale, in cui si fondono, come dice Bausani, l'antica tradizione iranica del «re sacro» e quella islamica del pio sultano, sottomes- so alla legge divina.

Un sovrano ideale – pensiamo noi – dovrebbe avere un regno prospero e sudditi felici. Neanche per idea! Questi sono pregiudizi della nostra mentalità terra terra. Che un re sia un prodigio di tutte le perfezioni non esclude che il suo regno sia angariato dalle ingiustizie più crudeli, in mano a ministri perfidi e avidi. Ma dato che il re gode della grazia celeste, verrà il momento in cui la triste realtà del suo regno si svelerà ai suoi occhi. Allora egli punirà il Vizir infame e darà soddisfazione a chiunque venga a raccontargli le ingiustizie subite: ecco dunque le «storie degli offesi» anch'esse in numero di sette, ma certo meno attraenti che quelle altre.

Ristabilita la giustizia nel regno, Bahram può riorganizzare l'esercito e sbaragliare il Gran Khan della Cina. Adempiuto così il suo destino, non gli resta che scomparire: difatti sparisce letteralmente in una caverna, dove s'era spinto a cavallo per inseguire l'onagro che stava cacciando. Il re insomma è, dice Bausani, «l'Uomo per eccellenza»: quel che conta è l'armonia cosmica che in lui s'incarna, armonia che in una certa misura si rifletterà anche sul regno e i sudditi, ma che risiede soprattutto nella sua persona. (Anche oggi, del resto, ci sono regimi che pretendono d'essere lodevoli in sé e per sé, indipendentemente dal fatto che la gente ci viva malissimo.)

Le sette principesse insomma fonde in sé due tipi di racconto «meraviglioso» orientale: quello epico-celebrativo

del *Libro dei Re* di Firdusi (il poeta persiano del X secolo da cui Nezami prende le mosse) e quello novellistico che dalle antiche raccolte indiane porterà alle *Mille e una notte*. Certo il nostro piacere di lettori è più gratificato da questa seconda vena (consigliamo perciò di cominciare dalle sette fiabe e poi risalire alla cornice), ma anche la cornice è ricca d'incanti fantastici e di finezze erotiche (molto pregiate, per esempio, le carezze col piede: «Il piede del re nel fianco di quella rubacuori s'insinuava tra la seta e il broccato»), così come nelle fiabe il sentimento cosmico-religioso tocca punte molto alte (come nella storia del viaggio compiuto insieme da un uomo che si rimette alla volontà di Dio e un uomo che vuole spiegare razionalmente tutti i fenomeni: la caratterizzazione psicologica dei due è così persuasiva che è impossibile non tenere per il primo, il quale non perde di vista la complessità del tutto, mentre il secondo è un saccente malevolo e meschino; la morale che possiamo tirarne è che, più della posizione filosofica, conta il modo di vivere in armonia con la propria verità).

Separare comunque le varie tradizioni che convergono nelle *Sette principesse* è impossibile perché il vertiginoso linguaggio figurato di Nezami le assorbe nel suo crogiolo, e stende su ogni pagina una lamina dorata tempestata di metafore che s'incastonano le une nelle altre come pietre preziose d'uno sfarzoso monile. Per cui l'unità stilistica del libro appare uniforme, e s'estende anche alle parti introduttive sapienziali e mistiche. (Ricorderò tra quest'ultime la visione di Maometto che sale al cielo in sella a un cavallo angelo, fino al punto in cui le tre dimensioni scompaiono e «il Profeta vide Iddio senza spazio, udì parole senza labbra e senza suono».)

Le finiture di questo arazzo verbale sono così lussureggianti che i nostri paralleli con le letterature occidentali, al di là delle analogie delle tematiche medievali, e attraversando la pienezza fantastica del Rinascimento d'Ariosto

e Shakespeare, vanno naturalmente al barocco più carico; ma perfino l'*Adone* del Marino e il *Pentamerone* del Basile sembrano d'una laconica sobrietà, paragonati alla proliferazione di metafore che ricopre fittamente il racconto di Nezami sviluppando un germoglio di racconto in ogni immagine.

Questo universo metaforico ha caratteristiche e costanti tutte sue. L'onagro, asino selvatico dell'altipiano iranico – che a vederlo nelle enciclopedie e, se ricordo bene, negli zoo, ha tutta l'aria d'un modesto ciuchino – nei versi di Nezami riveste la dignità dei più nobili animali araldici, e compare si può dire in ogni pagina. Nelle cacce del principe Bahram gli onagri sono la preda più ambita e difficile, citati spesso accanto ai leoni come avversari sui quali il cacciatore misura la sua forza e destrezza. Nelle metafore poi l'onagro è immagine di forza, anche di forza sessuale virile, ma pure di preda amorosa (l'onagro preda del leone) e di bellezza femminile e in genere di giovinezza. E poiché risulta anche avere una carne prelibata, ecco che «fanciulle dagli occhi d'onagro arrostitavano al fuoco cosce d'onagro».

Altro elemento di metafora polivalente è il cipresso: evocato a indicare robustezza virile e naturalmente anche simbolo fallico, lo troviamo pure a modello di bellezza femminile (la statura è sempre molto pregiata), e associato alle chiome femminili, ma anche alle acque che scorrono e pure al sole del mattino. Quasi tutte le funzioni metaforiche del cipresso valgono poi anche per il cero acceso, più molte altre. Insomma il delirio delle similitudini è tale che qualsiasi cosa può voler dire qualsiasi cosa.

Come pezzi di bravura fatti di metafore una dietro l'altra si ricordano una descrizione dell'inverno, in cui a una serie d'immagini gelide («l'impeto del freddo aveva fatto spada dell'acqua e acqua della spada»; la nota spiega: le spade dei raggi solari diventano pioggia e la pioggia

diventa spade di lampi; ma anche se la spiegazione non fosse vera, resta sempre una bella immagine) succede un'apoteosi del fuoco, e una simmetrica descrizione della primavera, tutta d'animazione vegetale, tipo «la brezza si dette in pegno al basilico».

Catalizzatori di metafore sono pure i colori, che dominano nelle sette fiabe. Come si fa a narrare una storia tutta d'un colore? Il sistema più semplice è far vestire di quel colore i personaggi, come nella fiaba nera in cui si narra d'una signora che vestiva sempre di nero perché era stata ancella d'un re che vestiva di nero perché aveva incontrato uno straniero vestito di nero che gli aveva narrato d'un paese della Cina tutto di nerovestiti...

Altrove il legame è solo simbolico, basato sui significati attribuiti a ogni colore: il giallo è il colore del sole e dunque dei re; dunque il racconto giallo narrerà d'un re e culminerà in una seduzione, paragonata alla forzatura d'uno scigno che racchiude l'oro.

Il racconto bianco è inaspettatamente il più erotico di tutti, immerso in una luce lattea in cui vediamo muoversi «fanciulle dal seno di giacinto e dalle gambe d'argento». Ma è anche il racconto della castità, come cercherò di spiegare, per quanto nel riassunto tutto si perda. Un giovane che tra i vari motivi di perfezione ha quello d'essere casto, vede il suo giardino invaso da fanciulle bellissime che danzano. Due di loro, dopo averlo fustigato credendolo un ladro (un certo compiacimento masochista non è escluso), lo riconoscono come padrone, gli baciano mani e piedi e lo invitano a scegliersi quella di loro che più gli piace. Lui spia le ragazze mentre fanno il bagno, fa la sua scelta e (sempre con l'aiuto delle due guardiane o «poliziotte» che per tutto il racconto dirigeranno le sue mosse) s'incontra da solo con la favorita. Ma in questo e negli incontri seguenti succede sempre qualcosa al momento culminante per cui l'amplesso va a monte: o crolla il pa-

vimento della stanza, o un gatto per acchiappare un uccellino piomba sui due amanti abbracciati, o un topo rode il gambo d'una zucca su una pergola e il tonfo della zucca che cade fa perdere al giovanotto l'ispirazione amorosa. Così via fino alla conclusione edificante: il giovane comprende che prima deve sposare la ragazza perché Allah non vuole che lui commetta peccato.

Questo dell'amplesso ripetutamente interrotto è un motivo diffuso anche nel racconto popolare occidentale, ma sempre in chiave grottesca: in un *cunto* del Basile gli imprevisti che si susseguono somigliano molto a quelli di Nezami, ma ne vien fuori un quadro infernale di miseria umana, sessuofobia e scatologia. Quello di Nezami invece è un mondo visionario di tensione e trepidazione erotica insieme sublimato e ricco di chiaroscuri psicologici, dove il sogno poligamico d'un paradiso d'*urì* s'alterna alla realtà intima d'una coppia, e la licenziosità scatenata del linguaggio figurato introduce ai turbamenti dell'inesperienza giovanile.

Tirant lo Blanc*

L'eroe del primo romanzo cavalleresco iberico, Tirant lo Blanc, entra in scena addormentato in sella al suo cavallo. Il cavallo si ferma a bere a una fonte, Tirant si sveglia e vede, seduto accanto alla fonte, un eremita dalla barba bianca che sta leggendo un libro. Tirant manifesta all'eremita la sua intenzione d'entrare nell'ordine della cavalleria. L'eremita, che è stato cavaliere, s'offre d'istruire il giovane nelle regole dell'ordine.

«Hijo mío – dijo el ermitaño –,
toda la orden está escrita en ese
libro, que algunas veces leo para
recordar la gracia que Nuestro Señor
me ha hecho en este mundo, puesto
que honraba y mantenía la orden de
caballería con todo mi poder.»

Fin dalle sue prime pagine il primo romanzo cavalleresco di Spagna sembra volerci avvertire che ogni libro di cavalleria presuppone un libro di cavalleria precedente.

* Testo apparso in italiano con il titolo *Books of Chivalry – Libros de caballerias* nel catalogo della mostra *Tesoros de España. Ten Centuries of Spanish Books*, The New York Public Library, October 12-December 30, 1985, pp. 231-232.

te, necessario perché l'eroe diventi cavaliere. «Tot l'orde és en aques llibre escrit.» Da questo postulato si possono trarre molte conclusioni: anche quella che forse la cavalleria non è mai esistita prima dei libri di cavalleria, o addirittura che è esistita solo nei libri.

Si può comprendere dunque come l'ultimo depositario delle virtù cavalleresche, Don Quijote, sarà qualcuno che ha costruito se stesso e il suo mondo esclusivamente attraverso i libri. Una volta che Cura, Barbero, Sobrina e Ama abbiano dato alle fiamme la biblioteca, la cavalleria è finita: Don Quijote resterà l'ultimo esemplare d'una specie senza successori.

Nell'*autodafé* casalingo, il Curato salva comunque i libri capostipiti, *Amadís de Gaula* e *Tirante el Blanco*, così come i poemi in versi di Boiardo e di Ariosto (nell'originale italiano, non in traduzione, dove perdono «su natural valor»). Per questi libri, a differenza di altri assolti perché considerati conformi alla morale, (come *Palmerín de Inglaterra*), sembra che l'indulgenza abbia soprattutto motivazioni estetiche; ma quali? Vediamo che le qualità che contano per Cervantes (ma fino a che punto siamo sicuri che le opinioni di Cervantes coincidano con quelle del Curato e del Barbiere, più che con quelle di Don Quijote?) sono l'originalità letteraria (l'*Amadís* è definito «único en su arte») e la verità umana (il *Tirante el Blanco* viene lodato perché «aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que los demás libros de este género carecen»). Dunque Cervantes (quella parte di Cervantes che si identifica, ecc.) rispetta i libri di cavalleria quanto più si sottraggono alle regole del genere; non è più il mito della cavalleria che conta, ma il valore del libro in quanto libro. Un criterio di giudizio opposto a quello di Don Quijote (e della parte di Cervantes che s'identifica col suo eroe) il

quale si rifiuta di distinguere tra i libri e la vita e vuole ritrovare il mito fuori dei libri.

Quale sarà la sorte del mondo romanzesco della cavalleria, quando lo spirito analitico interviene a stabilire i confini tra il regno del meraviglioso, il regno dei valori morali, il regno della realtà verosimile? La repentina grandiosa catastrofe in cui il mito della cavalleria si dissolve sulle assolate strade della Mancha, è un evento di portata universale, ma che non ha corrispondenze nelle altre letterature. In Italia, e più precisamente nelle Corti dell'Italia settentrionale, lo stesso processo era avvenuto durante il secolo precedente in forma meno drammatica, come sublimazione letteraria della tradizione. Il tramonto della cavalleria era stato celebrato da Pulci, Boiardo, Ariosto in un clima di festa rinascimentale, con accenti parodistici più o meno marcati, ma con nostalgia per l'ingenua fabulazione popolare dei cantastorie; alle rozze spoglie dell'immaginario cavalleresco nessuno attribuiva più altro valore che quello d'un repertorio di motivi convenzionali, ma il cielo della poesia s'apriva ad accoglierne lo spirito.

Può essere interessante ricordare che, molti anni prima del Cervantes, nel 1526, troviamo già un rogo di libri di cavalleria, o più precisamente, una scelta di quali libri condannare alle fiamme e quali salvare. Parlo d'un testo veramente minore e poco conosciuto: l'*Orlandino*, breve poema in versi italiani di Teofilo Folengo (famoso sotto il nome di Merlin Cocai per il *Baldus*, poema in latino maccheronico mescolato al dialetto di Mantova). Nel primo canto dell'*Orlandino*, Folengo racconta d'esser stato portato da una strega, volando sulla groppa d'un montone, a una caverna delle Alpi dove sono conservate le vere cronache di Turpino, leggendaria matrice di tutto il ciclo carolingio. Dal confronto con le fonti, risultano veritieri i poemi di Boiardo, Ariosto, Pulci e del «Cieco di Ferrara», sia pur con aggiunte arbitrarie.

Ma Trebisunda, Ancoja, Spagna e Bovo
 Coll'altro resto al foco sian donate;
 Apocrife son tutte, e le riprovo
 Come nemiche d'ogni veritate;
 Bojardo, l'Ariosto, Pulci e 'l Cieco
 Autenticati sono, ed io con seco.

«*El verdadero historiador Turpin*» ricordato anche da Cervantes era un punto di riferimento abituale nel gioco dei poeti cavallereschi italiani del Rinascimento. Anche Ariosto, quando sente di sballarle troppo grosse, si fa scudo dell'autorità di Turpino:

Il buon Turpin, che sa che dice il vero,
 e lascia creder poi quel ch'a l'uom piace,
 narra mirabil cose di Ruggiero,
 ch'udendolo, il direste voi mendace.
 (*Orl. Fur.*, XXVI, 23)

La funzione del leggendario Turpino, Cervantes la attribuirà a un misterioso Cide Hamete Benengeli del cui manoscritto arabo egli sarebbe solo il traduttore. Ma Cervantes opera in un mondo ormai radicalmente diverso: la verità per lui deve fare i conti con l'esperienza quotidiana, col senso comune e anche con i precetti della religione controriformata. Per i poeti italiani del Quattrocento e del Cinquecento (fino a Tasso escluso, per il quale la questione si complica), la verità era ancora fedeltà al mito, come per il Cavaliere della Mancha.

Lo vediamo anche in un epigono come Folengo, a mezza strada tra poesia popolare e poesia colta: lo spirito del mito, tramandato dalla notte dei tempi, è simboleggiato da un libro, quello di Turpino, che sta all'origine di tutti i libri, libro ipotetico, raggiungibile solo per magia (anche Boiardo, dice Folengo, era amico delle streghe), libro magico oltre che racconto di magie.

Nei paesi d'origine, Francia e Inghilterra, la tradizione

letteraria cavalleresca s'era spenta prima (in Inghilterra nel 1470 ricevendo una forma definitiva nel romanzo di Thomas Malory, salvo poi a conoscere una nuova incarnazione con le fate elisabettiane di Spencer; in Francia declinando lentamente dopo aver conosciuto la consacrazione poetica più precoce nel secolo XII coi capolavori di Chrétien de Troyes). Il *revival* cavalleresco del secolo XVI interessa soprattutto Italia e Spagna. Quando Bernal Díaz del Castillo, per esprimere la meraviglia dei conquistatori di fronte alle visioni d'un mondo inimmaginabile come quello del Messico di Moctezuma, scrive: «Decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís», abbiamo l'impressione che paragoni la realtà più nuova alla tradizione di testi antichissimi. Ma se guardiamo alle date, vediamo che Díaz del Castillo racconta fatti avvenuti nel 1519, quando l'*Amadís* poteva ancora quasi considerarsi una novità editoriale... Comprendiamo così che la scoperta del Nuovo Mondo e la Conquista si accompagnano, nell'immaginario collettivo, a quelle storie di giganti e d'incantesimi di cui il mercato librario offriva un vasto assortimento, così come la prima diffusione europea del ciclo francese aveva accompagnato alcuni secoli prima la mobilitazione propagandistica per le Crociate.

Il millennio che sta per chiudersi è stato il millennio del romanzo. Nei secoli XI, XII e XIII i romanzi di cavalleria furono i primi libri profani la cui diffusione marcò profondamente la vita delle persone comuni, e non soltanto dei dotti. Ce ne dà testimonianza Dante, raccontandoci di Francesca, il primo personaggio della letteratura mondiale che vede la sua vita cambiata dalla lettura dei romanzi, prima di Don Quijote, prima di Emma Bovary. Nel romanzo francese *Lancelot*, il cavaliere di Galehaut convince Ginevra a baciare Lancelot; nella *Divina Commedia*, il libro *Lancelot* assume la funzione che Galehaut aveva nel romanzo, convincendo Francesca a lasciarsi baciare

da Paolo. Attuando un'identificazione tra il personaggio del libro in quanto agisce sugli altri personaggi e il libro in quanto agisce sui suoi lettori («Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»), Dante compie una prima vertiginosa operazione di metaletteratura. Nei versi di una concentrazione e sobrietà insuperabili, seguiamo Francesca e Paolo che «senza alcun sospetto» si lasciano prendere dalle emozioni della lettura, e ogni tanto si guardano negli occhi, impallidiscono, e quando arrivano al punto in cui Lancelot bacia la bocca di Ginevra («il desiato riso») il desiderio scritto nel libro rende manifesto il desiderio provato nella vita, e la vita prende la forma raccontata nel libro: «la bocca mi baciò tutto tremante...»

La struttura dell'«Orlando»*

L'*Orlando Furioso* è un poema che si rifiuta di cominciare, e si rifiuta di finire. Si rifiuta di cominciare perché si presenta come la continuazione d'un altro poema, l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo, lasciato incompiuto alla morte dell'autore. E si rifiuta di finire perché Ariosto non smette mai di lavorarci. Dopo averlo pubblicato nella sua prima edizione del 1516 in quaranta canti, continua a cercare di farlo crescere, dapprima tentando di dargli un seguito, che restò tronco (i cosiddetti *Cinque Canti*, pubblicati postumi), poi inserendo nuovi episodi nei canti centrali, cosicché nella terza e definitiva edizione, che è del 1532, i canti sono saliti a quarantasei. In mezzo c'è stata una seconda edizione del 1521, che testimonia d'un altro modo del poema di non considerarsi definitivo, cioè la politura, la messa a punto della lingua e della versificazione a cui Ariosto continua ad attendere. Per tutta la sua vita, si può ben dire, perché per arrivare alla prima edizione del 1516, Ariosto aveva lavorato dodici anni, e altri sedici anni fatica per licenziare l'edizione del 1532, e l'anno dopo muore. Questa dilatazione dall'interno, facendo

* «Terzoprogramma», 2-3, 1974, pp. 51-58 (testo scritto di un intervento radiofonico andato in onda il 5 gennaio 1975).

proliferare episodi da episodi, creando nuove simmetrie e nuovi contrasti, mi pare spieghi bene il metodo di costruzione di Ariosto; e resta per lui il vero modo d'allargare questo poema dalla struttura policentrica e sincronica, le cui vicende si diramano in ogni direzione e s'intersecano e biforcano di continuo.

Per seguire le vicende di tanti personaggi principali e secondari il poema ha bisogno d'un «montaggio» che permetta d'abbandonare un personaggio o un teatro d'operazioni e passare a un altro. Questi passaggi avvengono talora senza spezzare la continuità del racconto, quando due personaggi s'incontrano e il racconto, che stava seguendo il primo, se ne distacca per seguire il secondo; talora invece mediante tagli netti che interrompono l'azione nel bel mezzo d'un canto. Sono di solito i due ultimi versi dell'ottava che avvertono della sospensione e discontinuità nel racconto: coppie di versi rimati come questa:

Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge:
ma seguiamo Angelica che fugge.

oppure:

Lasciàno andar, che farà buon camino,
e torniamo a Rinaldo paladino.

o ancora:

Ma tempo è omai di ritrovar Ruggiero
che scorre il ciel su l'animal leggiro.

Mentre queste cesure dell'azione si situano all'interno dei canti, la chiusa d'ogni singolo canto invece promette che il racconto continuerà nel canto successivo; anche qui questa funzione didascalica è assegnata di solito alla coppia di versi rimati che concludono l'ottava:

Come a Parigi appropinquosse, e quanto
Carlo aiutò, vi dirà l'altro canto.

Spesso, per chiudere il canto, Ariosto riprende a fingersi un aedo che recita i suoi versi in una serata di corte:

Non più, Signor, non più di questo canto;
ch'io son già rauco, e vo' posarmi alquanto.

oppure ci si mostra – testimonianza più rara – nell'atto materiale dello scrivere:

Poi che da tutti i lati ho pieno il foglio,
finire il canto, e riposar mi voglio.

L'attacco del canto successivo invece comporta quasi sempre uno slargarsi dell'orizzonte, una presa di distanza dall'urgere della narrazione, sotto forma o d'introduzione gnomica, o di perorazione amorosa, o di elaborata metafora, prima di riprendere il racconto al punto in cui è stato interrotto. E appunto in apertura di canto si situano le digressioni sull'attualità italiana che abbondano soprattutto nell'ultima parte del poema. È come se attraverso queste connesure il tempo in cui l'autore vive e scrive facesse irruzione nel tempo favoloso della narrazione.

Definire sinteticamente la forma dell'*Orlando Furioso* è dunque impossibile, perché non siamo di fronte a una geometria rigida: potremmo ricorrere all'immagine d'un campo di forze, che continuamente genera al suo interno altri campi di forze. Il movimento è sempre centrifugo; all'inizio siamo già nel bel mezzo dell'azione, e questo vale per il poema come per ogni canto e ogni episodio.

Il difetto d'ogni preambolo al *Furioso* è che se si comincia col dire: «è un poema che fa da continuazione a un altro poema, il quale continua un ciclo d'innumerevoli poemi», il lettore si sente subito scoraggiato: se prima d'intraprendere la lettura dovrà mettersi al corrente di tutti i precedenti, e dei precedenti dei precedenti, quando riuscirà mai a incominciarlo, il poema d'Ariosto? In realtà, ogni preambolo si rivela subito superfluo: il *Furioso* è un libro unico

nel suo genere e può essere letto – quasi direi: deve – senza far riferimento a nessun altro libro precedente o seguente; è un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi.

Che l'autore faccia passare la costruzione di questo universo per una continuazione, un'appendice, una – com'egli dice – «gionta» a un'opera altrui, può essere interpretato come un segno della straordinaria discrezione di Ariosto, un esempio di quello che gl'inglesi chiamano *understatement*, cioè lo speciale spirito d'ironia verso se stessi che porta a minimizzare le cose grandi e importanti; ma può pure essere visto come segno d'una concezione del tempo e dello spazio che rinnega la chiusa configurazione del cosmo tolemaico, e s'apre illimitata verso il passato e il futuro, così come verso una incalcolabile pluralità di mondi.

Fin dall'inizio il *Furioso* si annuncia come il poema del movimento, o meglio, annuncia il particolare tipo di movimento che lo percorrerà da cima a fondo, movimento a linee spezzate, a zig zag. Potremmo tracciare il disegno generale del poema seguendo il continuo intersecarsi e divergere di queste linee su una mappa d'Europa e d'Africa, ma già basterebbe a definirlo il primo canto in cui tre cavalieri inseguono Angelica che fugge per il bosco, in una sarabanda tutta smarrimenti, fortuiti incontri, disguidi, cambiamenti di programma.

È con questo zig zag tracciato dai cavalli al galoppo e dalle intermittenze del cuore umano che veniamo introdotti nello spirito del poema; il piacere della rapidità dell'azione si mescola subito a un senso di larghezza nella disponibilità dello spazio e del tempo. Il procedere svagato non è solo degli inseguitori d'Angelica ma pure d'Ariosto: si direbbe che il poeta, cominciando la sua narrazione, non conosca ancora il piano dell'intreccio che in seguito lo guiderà con puntuale premeditazione, ma una cosa abbia già perfettamente chiara: questo slancio e in-

sieme quest'agio nel raccontare, cioè quello che potremmo definire – con un termine pregno di significati – il movimento «errante» della poesia d'Ariosto.

Tali caratteristiche dello «spazio» ariostesco possiamo individuarle sulla scala del poema intero o dei singoli canti così come su una scala più minuta, quella della strofa o del verso. L'ottava è la misura nella quale meglio riconosciamo ciò che Ariosto ha d'inconfondibile: nell'ottava Ariosto ci si rigira come vuole, ci sta di casa, il suo miracolo è fatto soprattutto di disinvoltura.

Per due ragioni soprattutto: una intrinseca dell'ottava, cioè d'una strofa che si presta a discorsi anche lunghi e ad alternare toni sublimi e lirici con toni prosastici e giocosi; e una intrinseca del modo di poetare d'Ariosto, che non è tenuto a limiti di nessun genere, che non si è proposto come Dante una rigida ripartizione della materia, né una regola di simmetria che lo obblighi a un numero di canti prestabilito e a un numero di strofe in ogni canto. Nel *Furioso*, il canto più breve ha 72 ottave; quello più lungo 199. Il poeta può prendersela comoda, se vuole, impiegare più strofe per dire qualcosa che altri direbbe in un verso, oppure concentrare in un verso quel che potrebbe esser materia d'un lungo discorso.

Il segreto dell'ottava ariostesca sta nel seguire il vario ritmo del linguaggio parlato, nell'abbondanza di quelli che De Sanctis ha definito gli «accessori inessenziali del linguaggio», così come nella sveltezza della battuta ironica; ma il registro colloquiale è solo uno dei tanti suoi, che vanno dal lirico al tragico allo gnomico e che possono coesistere nella stessa strofa. Ariosto può essere d'una concisione memorabile: molti dei suoi versi sono diventati proverbiali: «Ecco il giudizio uman come spesso erra!» oppure: «Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!» Ma non è solo con queste parentesi che egli attua i suoi cambiamenti di velocità. Va detto che la struttura stessa dell'ottava si

fonda su una discontinuità di ritmo: ai sei versi legati da una coppia di rime alterne succedono i due versi a rima baciata, con un effetto che oggi definiremmo di *anticlimax*, di brusco mutamento non solo ritmico ma di clima psicologico e intellettuale, dal colto al popolare, dall'evocativo al comico.

Naturalmente con questi risvolti della strofa Ariosto gioca da par suo, ma il gioco potrebbe diventare monotono, senza l'agilità del poeta nel movimentare l'ottava, introducendo le pause, i punti fermi in posizioni diverse, adattando diverse andature sintattiche allo schema metrico, alternando periodi lunghi a periodi brevi, spezzando la strofa e in qualche caso allacciandone una all'altra, cambiando di continuo i tempi della narrazione, saltando dal passato remoto all'imperfetto al presente al futuro, creando insomma una successione di piani, di prospettive del racconto.

Questa libertà, questo agio di movimenti che abbiamo riscontrato nella versificazione, dominano ancor più a livello delle strutture narrative, della composizione dell'intreccio. Le trame principali, ricordiamo, sono due: la prima racconta come Orlando divenne, da innamorato sfortunato d'Angelica, matto furioso, e come le armate cristiane, per l'assenza del loro campione, rischiarono di perdere la Francia, e come la ragione smarrita dal folle fu ritrovata da Astolfo sulla Luna e ricacciata in corpo al legittimo proprietario permettendogli di riprendere il suo posto nei ranghi. Parallela a questa si snoda la seconda trama, quella dei predestinati ma sempre procrastinati amori di Ruggiero, campione del campo saraceno, e della guerriera cristiana Bradamante, e di tutti gli ostacoli che si frappongono al loro destino nuziale, finché il guerriero non riesce a cambiare di campo, a ricevere il battesimo e a impalmare la robusta innamorata. La trama Ruggiero-Bradamante non è meno importante di quella Orlando-Angelica, perché da

quella coppia Ariosto (come già Boiardo) vuol far discendere la genealogia degli Estensi, cioè non solo giustificare il poema agli occhi dei suoi committenti, ma soprattutto legare il tempo mitico della cavalleria con le vicende contemporanee, col presente di Ferrara e d'Italia. Le due trame principali e le loro numerose ramificazioni procedono dunque intrecciate, ma s'annodano alla loro volta intorno al tronco più propriamente epico del poema, cioè gli sviluppi della guerra tra l'imperatore Carlo Magno e il re d'Africa Agramante. Questa epopea si concentra soprattutto in un blocco di canti che trattano l'assedio di Parigi da parte dei Mori, la controffensiva cristiana, le discordie in campo d'Agramante. L'assedio di Parigi è un po' come il centro di gravità del poema, così come la città di Parigi si presenta come il suo ombelico geografico:

Siede Parigi in una gran pianura
 ne l'ombilico a Francia, anzi nel core;
 gli passa la riviera entro le mura
 e corre et esce in altra parte fuore:
 ma fa un'isola prima, e v'assicura
 de la città una parte, e la migliore;
 l'altre due (ch'in tre parti è la gran terra)
 di fuor la fossa, e dentro il fiume serra.

Alla città che molte miglia gira
 da molte parti si può dar battaglia;
 ma perché sol da un canto assalir mira,
 né volentier l'esercito sbarraglia,
 oltre il fiume Agramante si ritira
 verso ponente, acciò che quindi assaglia;
 però che né cittade né campagna
 ha dietro (se non sua) fin alla Spagna.
 (XIV, 104 sg.)

Da quanto ho detto si potrebbe credere che nell'assedio di Parigi finiscano per convergere gli itinerari di tutti i per-

sonaggi principali. Ma ciò non avviene: da quest'epopea collettiva è assente la maggior parte dei campioni più famosi; solo la gigantesca mole di Rodomonte torreggia nella mischia. Dove si sono cacciati tutti gli altri?

Occorre dire che lo spazio del poema ha anche un altro centro di gravità, un centro in negativo, un trabocchetto, una specie di vortice che inghiotte a uno a uno i principali personaggi: il palazzo incantato del mago Atlante. La magia d'Atlante si compiace d'architetture illusionistiche: già al canto IV fa sorgere, tra le gioaie dei Pirenei, un castello tutto d'acciaio e poi lo fa dissolvere nel nulla; tra il XII e il XXII canto vediamo elevarsi, non lontano dalle coste della Manica, un palazzo che è un vortice di nulla, nel quale si rifrangono tutte le immagini del poema.

A Orlando in persona, mentre va in cerca di Angelica, capita di restare vittima dell'incantesimo, secondo un procedimento che si ripete pressoché identico per ognuno di questi prodi cavalieri: vede rapire la sua bella, insegue il rapitore, entra in un misterioso palazzo, gira e gira per androni e corridoi deserti. Ossia: il palazzo è deserto di quel che si cerca, ed è popolato solo di cercatori.

Questi che vagano per logge e per sottoscale, che frugano sotto arazzi e baldacchini sono i più famosi cavalieri cristiani e mori: tutti sono stati attratti nel palazzo dalla visione d'una donna amata, d'un nemico irraggiungibile, d'un cavallo rubato, d'un oggetto perduto. E ora non possono più staccarsi da quelle mura: se uno fa per allontanarsene, si sente richiamare, si volta e l'apparizione invano inseguita è là, la dama da salvare è affacciata a una finestra, che implora soccorso. Atlante ha dato forma al regno dell'illusione; se la vita è sempre varia e imprevedibile e cangiante, l'illusione è monotona, batte e ribatte sempre sullo stesso chiodo. Il desiderio è una corsa verso il nulla, l'incantesimo d'Atlante concentra tutte le brame inappagate nel chiuso d'un labirinto, ma non muta le regole che

governano i movimenti degli uomini nello spazio aperto del poema e del mondo.

Anche Astolfo capita nel palazzo, inseguendo – ossia: credendo d'inseguire – un contadinello che gli ha rubato il cavallo Rabicano. Ma con Astolfo non c'è incantesimo che valga. Egli possiede un libro magico dove è spiegato tutto sui palazzi di quel tipo. Astolfo va dritto alla lastra di marmo della soglia: basta sollevarla perché tutto il palazzo vada in fumo. In quel momento viene raggiunto da una folla di cavalieri: sono quasi tutti amici suoi, ma invece di dargli il benvenuto gli si parano contro come se volessero passarlo a fil di spada. Cos'era successo? Il mago Atlante, vedendosi a mal partito, era ricorso a un ultimo incantesimo: far apparire Astolfo ai vari prigionieri del palazzo come l'avversario inseguendo il quale ciascuno di loro era entrato là dentro. Ma ad Astolfo basta dar fiato al suo corno per disperdere mago e magia e vittime della magia. Il palazzo, ragnatela di sogni e desideri e invidie, si disfa: ossia cessa d'essere uno spazio esterno a noi, con porte e scale e mura, per ritornare a celarsi nelle nostre menti, nel labirinto dei pensieri. Atlante ridà libero corso per le vie del poema ai personaggi che aveva sequestrato. Atlante o Ariosto? Il palazzo incantato si rivela un astuto stratagemma strutturale del narratore che, per l'impossibilità materiale di sviluppare contemporaneamente un gran numero di vicende parallele, sente il bisogno di sottrarre, per la durata di alcuni canti, dei personaggi all'azione, di mettere da parte delle carte per continuare il suo gioco e tirarle fuori al momento opportuno. L'incantatore che vuol ritardare il compiersi del destino e il poeta-stratega che ora accresce ora assottiglia le fila dei personaggi in campo, ora li aggruppa e ora li disperde, si sovrappongono fino a identificarsi.

La parola «gioco» è tornata più volte nel nostro discorso. Ma non dobbiamo dimenticare che i giochi, da quelli

infantili a quelli degli adulti, hanno sempre un fondamento serio: sono soprattutto tecniche d'addestramento di facoltà e attitudini che saranno necessarie nella vita. Quello d'Ariosto è il gioco d'una società che si sente elaboratrice e depositaria d'una visione del mondo, ma sente anche farsi il vuoto sotto i suoi piedi, tra scricchiolii di terremoto.

Il XLVI e ultimo canto s'apre con l'enumerazione d'una folla di persone che costituiscono il pubblico a cui Ariosto pensava nello scrivere il suo poema. È questa la vera dedica del *Furioso*, più della riverenza d'obbligo al cardinale Ippolito d'Este, la «generosa erculeale prole» a cui il poema è indirizzato, in apertura del primo canto.

La nave del poema sta arrivando in porto, e ad accoglierla trova schierati sul molo le dame più belle e gentili delle città italiane e i cavalieri e i poeti e i dotti. È una rassegna di nomi e rapidi profili di suoi contemporanei e amici, quella che Ariosto traccia: è una definizione del suo pubblico perfetto, e insieme un'immagine di società ideale. Per una specie di rovesciamento strutturale, il poema esce da se stesso e si guarda attraverso gli occhi dei suoi lettori, si definisce attraverso il censimento dei suoi destinatari. E a sua volta è il poema che serve da definizione o da emblema per la società dei lettori presenti e futuri, per l'insieme di persone che parteciperanno al suo gioco, che si riconosceranno in esso.

Piccola antologia di ottave*

Nel cinquecentenario ariostesco mi si chiede cosa ha significato il *Furioso* per me. Ma indicare dove e come e quanto la mia predilezione per questo poema ha lasciato traccia nelle cose che ho scritto, m'obbliga a ritornare sul lavoro già fatto, mentre lo spirito ariostesco per me ha sempre voluto dire spinta in avanti, non voltarmi indietro. E poi, penso che tali tracce di predilezione siano abbastanza vistose per lasciare che il lettore le trovi da sé. Preferisco approfittare dell'occasione per rimettermi a sfogliare il poema, e, un po' sul filo della memoria, un po' lasciandomi portare dal caso, tentare una mia antologia personale d'ottave.

La quintessenza dello spirito ariostesco per me si trova nei versi che preannunciano una nuova avventura. Più volte questa situazione è segnata dall'avvicinarsi d'una imbarcazione alla riva dove l'eroe si trova per caso (IX, 9):

Con gli occhi cerca or questo lato or quello
lungo le ripe il paladin, se vede
(quando né pesce egli non è, né augello)

* «La Rassegna della letteratura italiana», LXXIX, serie VII, 1-2, gennaio-agosto 1975, pp. 6-9.

come abbia a por ne l'altra ripa il piede:
 et ecco a sé venir vede un battello,
 su le cui poppe una donzella siede,
 che di volere a lui venir fa segno;
 né lascia poi ch'arrivi a terra il legno.

Uno studio che avrei voluto fare, e che se io non farò, può fare un altro al posto mio, riguarda questa situazione: una riva di mare o di fiume, un personaggio sulla riva, e una barca a breve distanza, apportatrice d'una notizia o d'un incontro da cui nasce la nuova avventura. (In qualche caso, l'inverso: l'eroe è sulla barca e l'incontro avviene con un personaggio sulla riva.) Una rassegna dei passi che narrano situazioni simili culminerebbe con un'ottava di pura astrazione verbale, quasi un *limerick* (XXX, 10):

Quindi partito, venne ad una terra,
 Zizera detta, che siede allo stretto
 di Zibeltarro, o vuoi di Zibelterra,
 che l'uno o l'altro nome le vien detto;
 ove una barca che sciogliea da terra
 vide piena di gente da diletto
 che solazzando all'aura matutina,
 già per la tranquillissima marina.

Entro così in un altro tema di studio che mi piacerebbe fare, ma che probabilmente è già stato fatto: la toponomastica del *Furioso*, che porta sempre con sé una ventata di *nonsense*. Specialmente la toponomastica inglese fornisce il materiale verbale con cui Ariosto si diverte di più, qualificandosi come il primo anglofane della letteratura italiana. In particolare, si potrebbe mettere in evidenza come i nomi dal suono stravagante mettono in moto un meccanismo di stravaganti immagini. Per esempio, nei rebus araldici del canto X, vengono fuori delle visioni alla Raymond Roussel (X, 81):

Il falcon che sul nido i vanni inchina,
 porta Raimondo, il conte di Devonia.
 Il giallo e negro ha quel di Vigorina;
 il can quel d'Erbia; un orso quel d'Osonia.
 La croce che là vedi cristallina,
 è del ricco prelato di Battonia.
 Vedi nel bigio una spezzata sedia:
 è del duca Ariman di Sormosedia.

Come rime insolite, ricorderò la stanza 63 del canto XXXII in cui Bradamante si stacca da una toponomastica africana per entrare nelle intemperie invernali che avvolgono il castello della regina d'Islanda. In un poema in genere climaticamente stabile come il *Furioso*, quest'episodio – che s'apre con la più brusca escursione termica che si trovi contenuta nello spazio d'una ottava, – fa spicco per la sua atmosfera piovosa:

Leva al fin gli occhi, e vede il sol che 'l tergo
 avea mostrato alle città di Bocco,
 e poi s'era attuffato, come il mergo,
 in grembo alla nutrice oltr'a Marocco:
 e se disegna che la frasca albergo
 le dia ne' campi, fa pensier di sciocco;
 che soffia un vento freddo, e l'aria grieve
 pioggia la notte le minaccia o nieve.

La metafora più complicata direi appartenga al registro petrarchesco, ma Ariosto vi immette tutto il suo bisogno di movimento, cosicché questa strofa mi pare raggiunga anche il primato d'un massimo di dislocazioni spaziali per definire uno stato d'animo sentimentale (XXXII, 21):

Ma di che debbo lamentarmi, ahi lassa,
 fuor che del mio desire irrazionale?
 ch'alto mi leva, e sì nell'aria passa,
 ch'arriva in parte ove s'abbrucia l'ale;
 poi non potendo sostener, mi lassa

dal ciel cader: né qui finisce il male;
che le rimette, e di nuovo arde: ond'io
non ho mai fine al precipizio mio.

Non ho ancora esemplificato l'ottava erotica, ma gli esempi più egregi sono tutti molto noti; e volendo fare una scelta più peregrina finisco per incappare in qualche verso un po' pesante. La verità è che nei momenti sessualmente culminanti al padano Ariosto scappa la mano e la tensione si perde. Anche nell'episodio di più sottili effetti erotici che è quello di Fiordispina e Ricciardetto (canto XXV) la finezza è più nel racconto e nella vibrazione generale che nella strofa isolata. Posso tutt'al più citare una moltiplicazione d'arti aggrovigliati da stampa giapponese: «Non con più nodi i flessuosi acanti / le colonne circondano e le travi, / di quelli con che noi legammo stretti / e colli e fianchi e braccia e gambe e petti».

Il vero momento erotico per Ariosto non è quello del compimento ma quello dell'attesa, della trepidazione iniziale, dei prodromi. È allora che tocca i suoi momenti più alti. La svestizione d'Alcina è notissima ma fa restare sempre a fiato sospeso (VII, 28):

Ben che né gonna né faldiglia avesse;
che venne avolta in un leggiar zendado
che sopra una camicia ella si messe,
bianca e suttil nel più eccellente grado.
Come Ruggiero abbracciò lei, gli cesse
il manto; e restò il vel sottile e rado,
che non copria dinanzi né di dietro,
più che le rose o i gigli un chiaro vetro.

Il nudo femminile che Ariosto predilige non è rinascimentalmente abbondante; potrebbe rientrare nel gusto attuale per corpi adolescenti, con una connotazione di biancore-freddezza. Direi che il movimento dell'ottava s'avvicina al nudo come una lente su una miniatura e poi

se ne allontana, facendolo sfumare nel vago. Per restare tra gli esempi notissimi, nel nudo-paesaggio di Olimpia è il paesaggio che finisce per averla vinta sul nudo (XI, 68):

Vinceano di candor le nievi intatte,
 et eran più ch'avorio a toccar molli:
 le poppe ritondette parean latte
 che fuor dei giunchi allora allora tolli.
 Spazio fra lor tal discendea, qual fatte
 esser veggian fra piccolini colli
 l'ombrese valli, in sua stagione amene,
 che 'l verno abbia di nieve allora piene.

Questi risultati nello sfumato non possono farci dimenticare che è la precisione uno dei massimi valori che la verifica narrativa ariostesca persegue. Per documentare quanta ricchezza di dettagli e precisione tecnica può contenere un'ottava, non c'è che scegliere tra le scene di duelli. Mi terrò a questa strofa, nel canto finale (XLVI, 126):

Quel gli urta il destrier contra, ma Ruggiero
 lo cansa accortamente, e si ritira,
 e nel passare, al fren piglia il destriero
 con la man manca, e intorno lo raggira;
 e con la destra intanto al cavalliero
 ferire il fianco o il ventre o il petto mira;
 e di due punte fe' sentirgli angoscia,
 l'una nel fianco, e l'altra ne la coscia.

Ma c'è un altro tipo di precisione da non trascurare: quella del ragionamento, dell'argomentazione che si dipana nel chiuso della forma metrica articolandosi nel modo più circostanziato e attento a tutte le implicazioni. Il massimo d'agilità che direi causidica nell'argomentare è nella difesa che Rinaldo, come un abile avvocato, fa del reato amoroso imputato a Ginevra e di cui egli non sa ancora se lei è colpevole o innocente (IV, 65):

Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;
 che nol sappiendo, il falso dir potrei:
 dirò ben che non de' per simil atto
 punizion cadere alcuna in lei;
 e dirò che fu ingiusto o che fu matto
 chi fece prima li statuti rei;
 e come iniqui rivocar si denno,
 e nuova legge far con miglior senno.

Mi resta da esemplificare l'ottava truculenta, cercando quella in cui si concentrano più carneficine. Non c'è che l'imbarazzo della scelta: spesso sono le stesse formule, gli stessi versi che vengono ripetuti e variamente disposti. A una prima sommaria ricognizione direi che il primato nell'entità dei danni in un'ottava sola si trova nei *Cinque Canti*, IV, 7.

Dui ne parti fra la cintura e l'anche:
 restâr le gambe in sella e cadde il busto;
 da la cima del capo un divise anche
 fin su l'arcion, ch'andò in dui pezzi giusto;
 tre ferì su le spalle o destre o manche;
 e tre volte uscì il colpo acre e robusto
 sotto la poppa dal contrario lato:
 dieci passò da l'uno a l'altro lato.

Notiamo subito che la furia micidiale ha provocato un danno imprevisto: la ripetizione della parola *lato* in rima con l'identico significato, evidentemente una svista che l'autore non fece in tempo a correggere. Anzi, a guardar bene, tutto l'ultimo verso, nel catalogo di vulnerazioni che la strofa passa in rassegna, risulta una ripetizione, perché il trapasso a fil di lancia era già stato esemplificato. A meno che non sia sottintesa questa distinzione: mentre è chiaro che le tre vittime precedenti sono attraversate nel senso dello spessore, le dieci ultime potrebbero presentare un più raro attraversamento latitudinale, da fianco a fian-

co. L'uso di *lato* mi pare più appropriato nell'ultimo verso, nel senso di «fianco». Mentre nel penultimo verso *lato* avrebbe potuto essere sostituito facilmente da altra parola in «ato», per esempio «costato»: «sotto la poppa a mezzo del costato», correzione che Ariosto credo non avrebbe mancato di apportare, se avesse continuato a lavorare a quelli che sono rimasti i *Cinque Canti*.

Con questa modesta e amichevole partecipazione al suo lavoro *in progress*, chiudo il mio omaggio al poeta.

Gerolamo Cardano*

Qual è il libro che Amleto sta leggendo, quando entra in scena al second'atto? A Polonio che glielo domanda, risponde: «parole, parole, parole», e la nostra curiosità resta insoddisfatta, ma se una traccia di fresche letture possiamo cercare nel monologo dell'«essere o non essere» che apre la seguente entrata in scena del principe di Danimarca, dovrebbe essere un libro in cui si discute della morte come d'un sonno, visitato o no da sogni.

Ora, in un passo del *De consolatione* di Gerolamo Cardano, libro tradotto in inglese nel 1573 in un'edizione dedicata al conte di Oxford, quindi noto negli ambienti che Shakespeare frequentava, il tema è diffusamente discusso. «Certo il sonno più dolce è quello più profondo, – vi si dice tra l'altro, – quando siamo come morti e non sogniamo nulla, mentre è di gran molestia il sonno leggero, inquieto, interrotto da dormiveglia, visitato da incubi e visioni, come suole occorrere ai malati.»

Per concludere che il libro letto da Amleto sia senz'altro il Cardano, come fanno alcuni studiosi delle fonti scespiriane, forse questo è troppo poco. E troppo poco rap-

* *Nota introduttiva*, in Honoré de Balzac, *Ferragus*, Einaudi, Torino 1973, pp. V-IX.

presentativo della *genialitas* di Cardano è quel trattatello di filosofia morale per fare da piedistallo a un incontro tra lui e William Shakespeare. Però in quella pagina si parla di sogni e non è un caso: sui sogni, specie sui propri, Cardano in vari luoghi della propria opera insiste, e li descrive e li commenta e interpreta. Non solo perché in lui l'osservazione fattuale dello scienziato e il ragionamento del matematico si fanno largo d'in mezzo a un vissuto dominato dalle premonizioni, dai segni del destino astrale, dagli influssi magici, dagli interventi dei demoni, ma anche perché la sua mente non esclude nessun fenomeno dall'indagine oggettiva, e meno che mai quelli che affiorano dalla soggettività più segreta.

Che qualcosa di quest'inquietudine dell'uomo Cardano sia riverberata attraverso la traduzione inglese del suo ispido latino, è possibile: vediamo allora ben significativo il fatto che la fama europea che Cardano godette come medico e che si rifletterà nella fortuna della sua opera straripante in tutti i campi dello scibile, autorizzi a stabilire un nesso Cardano-Shakespeare proprio ai margini della sua scienza, nel terreno vago che sarà in seguito percorso in lungo e in largo dagli esploratori della psicologia, dell'introspezione, dell'angoscia esistenziale, e dove Cardano si spinse in un'epoca in cui tutto questo non aveva ancora un nome, né la sua investigazione rispondeva a un chiaro proposito, ma solo a una continua oscura necessità interiore.

Questo è l'aspetto per cui più ci sentiamo vicini a Gerolamo Cardano, oggi che è il quarto centenario della sua morte, senza togliere nulla all'importanza delle sue scoperte e invenzioni e intuizioni che lo fanno figurare nella storia delle scienze tra i padri fondatori di varie discipline, né alla sua fama di mago, d'uomo dotato di poteri misteriosi, che sempre si portò dietro e che egli stesso largamente coltivò, ora vantandosi ora mostrandosene come stupito.

L'autobiografia (*De propria vita*) che Cardano scrisse a Roma poco prima di morire è il libro per cui egli vive per noi come personaggio e come scrittore. Scrittore mancato, per la letteratura italiana almeno, perché se avesse tentato d'esprimersi in volgare (e certo ne sarebbe venuto fuori un italiano aspro e accidentato sul tipo di quello di Leonardo) invece d'accanirsi a stilare tutta la sua opera in latino (era questa secondo lui la condizione per raggiungere l'immortalità) il nostro Cinquecento letterario avrebbe avuto non un classico ma un autore bizzarro in più, tanto più eccentrico quanto più rappresentativo del suo secolo. Invece, sperduto nel mare magno della latinità rinascimentale, resta una lettura per eruditi: non perché il suo latino sia sgangherato come pretendevano i suoi detrattori (anzi, quanto più è ellittico e insaporito da idiotismi, più può dar gusto a leggerlo) ma perché certo lo relega come dietro uno spesso vetro. (La traduzione più recente credo sia quella pubblicata nel 1945 nell'Universale Einaudi.)

Scrivendo non solo perché scienziato che deve comunicare le sue ricerche, non solo perché poligrafo che tende all'enciclopedia universale, non solo perché grafomane che smania di riempire fogli su fogli, ma anche perché scrittore, che insegue con le parole qualcosa che sfugge alla parola. Ecco un passo di memorie infantili che potremmo mettere in un'ideale antologia di precursori di Proust: la descrizione di visioni o *rêveries* a occhi aperti o fughe d'immagini o allucinazioni psichedeliche che – tra i quattro anni e i sette – lo prendevano al mattino quando indugiava a letto. Cardano cerca di rendere conto con la massima precisione del fenomeno inesplicabile e insieme dello stato d'animo di «spettacolo giocondo» con cui lo viveva.

«Vedevo immagini aeree che sembravano composte di minutissimi anelli come di una maglia di ferro ("lorica") sebbene io non ne avessi allora mai viste, e che sorgevano dall'angolo destro ai piedi del letto, salivano lentamen-

te tracciando un semicerchio e scendevano all'angolo sinistro dove sparivano: castelli, case, animali, cavalli con cavalieri, erbe, alberi, strumenti musicali, teatri, uomini variamente vestiti, soprattutto trombettieri che suonavano le loro trombe, senza che si sentisse suono né voce, e poi soldati, folle, campi, forme mai viste prima, selve e boschi, una congerie di cose che scorrevano senza confondersi ma come sospingendosi. Figure diafane, ma non come forme vane e inesistenti, bensì nello stesso tempo trasparenti e opache, figure cui mancava solo il colore per potersi dire perfette, e che pure non erano fatte solo d'aria. Mi dilettao tanto scrutando questi miracoli che una volta mia zia mi chiese: "Cosa guardi?" e io tacqui, temendo che se avessi parlato, la causa di quella pompa, qualsiasi essa fosse, potesse aversene a male e sottrarmi la festa.»

Questo passo figura nell'autobiografia in un capitolo riguardante i sogni e le particolarità naturali fuor del comune che gli toccarono in sorte: l'esser nato coi capelli lunghi, il freddo alle gambe di notte, i sudori caldi al mattino, il sogno ripetuto di un gallo che sembra stia per dire qualcosa di terribile, vedere la luna che splende di fronte a sé ogni volta che alza gli occhi dalla pagina scritta dopo aver risolto un problema difficile, l'emettere odore di zolfo e d'incenso, il non accadergli mai, quando si trova in una rissa, d'essere ferito o di ferire o di vedere ferite altre persone, cosicché una volta accortosi di questo suo dono (che peraltro conobbe varie smentite) si butta a cuor leggero in tutti i tafferugli e i tumulti.

Domina l'autobiografia una continua preoccupazione per se stesso, per l'unicità della propria persona e del proprio destino, conformemente all'osservanza astrologica, per cui la congerie di particolarità disparate in cui consiste l'individuo trova una origine e una ragione nella configurazione del cielo alla nascita.

Gracile e malaticcio, Cardano esercita sulla propria salute una triplice attenzione: di medico, d'astrologo, d'ipochondriaco o come ora diremmo di psicosomatico. Cosicché la sua cartella clinica è quanto mai minuziosa, dalle malattie che lo tengono a lungo tra la vita e la morte ai minimi brufoli sul viso.

Ciò è materia d'uno dei primi capitoli del *De propria vita*, che è un'autobiografia costruita per temi: per esempio i genitori («mater fuit iracunda, memoria et ingenio pollens, parvae staturae, pinguis, pia»), la nascita e i suoi astri, il ritratto fisico (minuzioso, spietato e compiaciuto in una specie di narcisismo a rovescio), il vitto e le abitudini fisiche, le virtù e i vizi, le cose che più lo dilettono, la passione dominante per il gioco (dadi, carte, scacchi), la maniera di vestire, di camminare, la religione e le pratiche devote, le case abitate, la povertà e i danni al patrimonio, i pericoli corsi e gli accidenti, i libri scritti, le diagnosi e le terapie più fortunate nella sua carriera di medico, e così via.

Il racconto cronologico della sua vita occupa solo un capitolo, ben poco per una vita così movimentata. Ma molti episodi sono raccontati più diffusamente nei vari capitoli del libro, dalle avventure di giocatore, in gioventù (come riuscì a colpi di spada a fuggire dalla casa d'un baro patrizio veneziano), e in età matura (a quei tempi a scacchi si giocava per denaro, e lui era uno scacchista così imbatibile da essere tentato d'abbandonare la medicina per guadagnarsi da vivere giocando), allo straordinario viaggio attraverso l'Europa per raggiungere la Scozia dove l'arcivescovo malato d'asma attendeva le sue cure (dopo molti tentativi vani, Cardano riuscì a ottenere un giovamento proibendo all'arcivescovo il cuscino e il materasso di piume), alla tragedia del figlio decapitato per uxoricidio.

Cardano scrisse più di duecento opere di medicina, matematica, fisica, filosofia, religione, musica. (Solo alle arti figurative non si accostò mai, come se l'ombra di Leonar-

do, spirito sotto tanti altri aspetti simile al suo, bastasse a coprire quel campo.) Scrisse anche un encomio di Nerone, un encomio della podagra, un trattato di ortografia, un trattato sui giochi d'azzardo (*De ludo aleae*). Quest'ultima opera ha un'importanza anche come primo testo di teoria della probabilità: così viene studiato in un libro americano che, capitoli tecnici a parte, è molto ricco di notizie e godibile, e mi pare l'ultimo studio apparso su di lui a tutt'oggi (Oystein Ore, *Cardano the gambling scholar*, Princeton 1953).

«The gambling scholar», «Il dotto giocatore»: era quello il suo segreto? Certo la sua opera e la sua vita sembrano un susseguirsi di partite da rischiare una per una, per perdere o per vincere. La scienza rinascimentale non sembra essere più per Cardano un'unità armonica di macrocosmo e microcosmo ma un continuo interagire di «caso e necessità» che si rifrange nell'infinita varietà delle cose, nell'irriducibile singolarità degli individui e dei fenomeni. È cominciato il nuovo cammino del sapere umano, volto a smontare il mondo pezzo per pezzo, più che a tenerlo insieme.

«Questa benigna struttura, la terra, – dice Amleto, tenendo in mano il suo libro, – mi sembra diventata una sterile escrescenza, e l'eccelsa volta aerea, il firmamento saldamente sospeso su di noi, maestoso soffitto intarsiato d'oro fiammante, m'appare come una miscela esplosiva di vapori perniciosi...»

Il libro della natura in Galileo*

La metafora più famosa nell'opera di Galileo – e che racchiude in sé il nocciolo della nuova filosofia – è quella del libro della natura scritto in linguaggio matematico.

La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intendere la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto (*Saggiatore*, 6).

L'immagine del libro del mondo aveva già una lunga storia prima di Galileo, dai filosofi del Medioevo a Nicolas de Cues, a Montaigne, ed era usata da contemporanei di Galileo come Francis Bacon e Tommaso Campanella. Nelle poesie di Campanella, apparse un anno prima del *Saggiatore*, c'è un sonetto che comincia con queste parole: «Il mondo è il libro dove il senno eterno, scrive i propri concetti».

* *Le livre de la nature chez Galilée*, in *Exigences et perspectives de la sémiotique*, a cura di H. Parret & H.G. Ruprecht, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1985, II, pp. 683-688 (traduzione dall'originale francese di Carlo Fruttero).

Già nella *Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* (1613), vale a dire dieci anni prima del *Saggiatore*, Galileo opponeva la lettura diretta (libro del mondo) a quella indiretta (libri di Aristotele). Questo passo è molto interessante perché Galileo vi descrive la pittura di Arcimboldo, con dei giudizi critici che valgono per la pittura in generale (e testimoniano dei suoi legami con artisti fiorentini come Ludovico Cigoli), e soprattutto con delle riflessioni sulla combinatoria che si possono accostare a quelle che si leggeranno più avanti.

Restano solamente in contraddizione alcuni severi difensori di ogni minuzia peripatetica, li quali, per quel che io posso comprendere, educati, e nutriti sin dalla prima infanzia de i lor studii in questa opinione, che il filosofare non sia, né possa esser altro, che un far gran pratica sopra i testi di Aristotele, siché prontamente e in gran numero si possino da diversi luoghi raccorre, e accozzare per le prove di qualunque proposto problema, non vogliono mai sollevar gl'occhi da quelle carte, quasi che questo gran libro del mondo non fosse scritto dalla natura per esser letto da altri, che da Aristotele, e che gl'occhi suoi avessero a vedere per tutta la sua posterità. Questi, che si sottopongono a così strette leggi, mi fanno sovvenire di certi obblighi, a i quali tal volta per ischerzo si astringono i capricciosi pittori, di voler rappresentare un volto umano o altra figura, con l'accozzamento ora de' soli strumenti d'agricoltura, ora de' frutti solamente, o de i fiori di questa, o di quella stagione, le quali bizzarie, sinché vengono proposte per ischerzo, son belle, e piacevoli, e mostrano maggior perspicacità in questo artefice, che in quello, secondo che egli averà saputo più acconciamente elegger, e applicar questa cosa, o quella, alla parte imitata; ma se alcuno, per aver forse consumati tutti i suoi studii in simil foggia di dipingere, volesse poi universalmente concludere, ogni altra maniera d'imitare esser imperfetta, e biasimevole, certo che 'l Cigoli, e gl'altri pittori illustri si riderebbono di lui.

L'apporto più nuovo di Galileo alla metafora libro-mondo è l'attenzione al suo speciale alfabeto, ai «caratteri ne' quali è scritto». Si può allora precisare che il vero rapporto metaforico si stabilisce, più che tra mondo e libro, tra mondo e alfabeto. Secondo questo passo del *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (II giornata), è l'alfabeto che è il mondo:

Io ho un libretto assai più breve d'Aristotile e d'Ovidio, nel quale si contengono tutte le scienze, e con pochissimo studio altri se ne può formare una perfettissima idea: e questo è l'alfabeto; e non è dubbio che quello che saprà ben accoppiare e ordinare questa e quella vocale con quelle consonanti o con quell'altre, ne caverà le risposte verissime a tutti i dubbi e ne trarrà gli insegnamenti di tutte le scienze e di tutte le arti, in quella maniera appunto che il pittore da i semplici colori diversi, separatamente posti sopra la tavolozza, va, con l'accozzare un poco di questo con un poco di quello e di quell'altro, figurando uomini, piante, fabbriche, uccelli, pesci, ed in somma imitando tutti gli oggetti visibili, senza che su la tavolozza sieno né occhi né penne né squamme né foglie né sassi: anzi pure è necessario che nessuna delle cose da imitarsi, o parte alcuna di quelle, sieno attualmente tra i colori, volendo che con essi si possano rappresentare tutte le cose, ché se vi fusse, ro, verbigrazia, penne, queste non servirebbero per dipingere altro che uccelli o pennacchi.

Quando parla dell'alfabeto, Galileo intende dunque un sistema combinatorio in grado di render conto di tutta la molteplicità dell'universo. Anche qui, vediamo Galileo introdurre il paragone con la pittura: la combinatoria delle lettere dell'alfabeto è l'equivalente della combinatoria dei colori sulla tavolozza. Si noterà che si tratta di una combinatoria a un livello diverso da quella della pittura dell'Arcimboldo nella citazione precedente: una combinatoria di oggetti già dotati di significato (quadro di Arcimboldo, *collage* o assem-

blaggio di piume, centone di citazioni aristoteliche) non può rappresentare la totalità del reale; per arrivarci bisogna ricorrere a una combinatoria di elementi minimali, come i colori semplici o le lettere dell'alfabeto.

In un altro passo del *Dialogo* (alla fine della I giornata) che fa l'elogio delle grandi invenzioni dello spirito umano, il posto più alto spetta all'alfabeto. Qui di nuovo si parla di combinatoria e inoltre di rapidità di comunicazione: altro tema, quello della rapidità, importantissimo in Galileo.

Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? e con qual facilità? con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta. Sia questo il sigillo di tutte le ammirande invenzioni umane.

Se rileggiamo il passo del *Saggiatore* che ho citato all'inizio alla luce di quello appena riportato, capiremo meglio come per Galileo la matematica e soprattutto la geometria abbiano una funzione di alfabeto. Questo punto è precisato molto chiaramente in una lettera del gennaio 1641 (un anno prima della morte) a Fortunio Liceti.

Ma io veramente stimo, il libro della filosofia esser quello che perpetuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi; ma perché è scritto in caratteri diversi da quelli del nostro alfabeto, non può esser da tutti letto: e sono i caratteri di tal libro triangoli, quadrati, cerchi, sfere, con, piramidi et altre figure matematiche, attissime per tale lettura.

Si può notare che nella sua enumerazione di figure, Galileo, pur avendo letto Keplero, non parla di ellissi. Perché nella sua combinatoria deve partire dalle forme più semplici? o perché la sua battaglia contro il modello to-

lemaico si gioca ancora all'interno di un'idea classica di proporzione e perfezione di cui il cerchio e la sfera restano le immagini sovrane?

Il problema dell'alfabeto del libro della natura è legato a quello della «nobiltà» delle forme, come si vede in questo passo della dedica del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* al granduca di Toscana:

Chi mira più alto, si differenzia più altamente; e 'l volgersi al gran libro della natura, che è 'l proprio oggetto della filosofia, è il modo per alzar gli occhi: nel qual libro, benché tutto quel che si legge, come fattura d'Artefice onnipotente, sia per ciò proporzionatissimo, quello niente-dimeno è più spedito e più degno, ove maggiore, al nostro vedere, apparisce l'opera e l'artificio. La costituzione dell'universo, tra i naturali apprensibili, per mio credere, può mettersi nel primo luogo: che se quella, come universal contenente, in grandezza tutt'altri avanza, come regola e mantenimento di tutto debbe anche avanzarli di nobiltà. Però, se a niuno toccò mai in eccesso differenziarsi nell'intelletto sopra gli altri uomini, Tolomeo e 'l Copernico furon quelli che sì altamente lessero s'affisaron e filosofarono nella mondana costituzione.

Un quesito che Galileo si pone più volte per ironizzare sul vecchio modo di pensiero è il seguente: le forme geometriche regolari devono considerarsi più *nobili*, più *perfette* delle forme naturali empiriche, accidentate, ecc. È soprattutto a proposito delle irregolarità della Luna che la questione viene discussa: c'è una lettera di Galileo a Gallanzone Gallanzoni interamente consacrata all'argomento; ma basterà citare il passo del *Saggiatore*, 38:

Ed io, quanto a me, non avendo mai lette le croniche e le nobiltà particolari delle figure, non so quali di esse sieno più o men nobili, più o men perfette; ma credo che tutte sieno antiche e nobili a un modo, o, per dir meglio, che quanto a loro non sieno né nobili e perfette, né ignobi-

li ed imperfette, se non in quanto per murare credo che le quadre sien più perfette che le sferiche, ma per ruzzolare o condurre i carri stimo più perfette le tonde che le triangolari. Ma tornando al Sarsi, egli dice che da me gli vengono abbondantemente somministrati argomenti per provar l'asprezza della concava superficie del cielo, perché io stesso voglio che la Luna e gli altri pianeti (corpi pur essi ancor celesti ed assai più dell'istesso cielo nobili e perfetti) sieno di superficie montuosa, aspra ed ineguale; e se questo è, perché non si deve dire tale inegualità ritrovarsi ancora nella figura celeste? Qui può l'istesso Sarsi metter per risposta quello ch'ei risponderebbe ad uno che gli volesse provare che il mare dovrebbe esser tutto pieno di lisce e di squamme, perché tali sono le balene, i tonni e gli altri pesci che l'abitano.

In quanto partigiano della geometria Galileo dovrebbe sostenere la causa della superiorità delle forme geometriche, ma in quanto osservatore della natura egli rifiuta l'idea di una perfezione astratta e oppone l'immagine della Luna «montuosa, aspra e ineguale», alla purezza dei cieli della cosmologia aristotelico-tolemaica.

Perché una sfera (o una piramide) dovrebbe essere più perfetta di una forma naturale, quella per esempio di un cavallo, di una locusta? La questione ricorre attraverso tutto il *Dialogo sopra i due massimi sistemi*. In questo passo della II giornata ritroviamo il paragone col lavoro dell'artista, qui lo scultore:

Però vorrei sapere se la medesima difficoltà si trovi nel figurare un solido di qualche altra figura, cioè, per dichiararmi meglio, se maggior difficoltà si trovi in voler ridurre un pezzo di marmo in figura d'una sfera perfetta, che d'una perfetta piramide o d'un perfetto cavallo o d'una perfetta locusta.

Una delle pagine più belle e importanti del *Dialogo* (I giornata) è l'elogio della Terra come oggetto di alterazioni,

mutazioni, generazioni. Galileo evoca con spavento l'immagine di una Terra di diaspro, di una Terra di cristallo, di una Terra incorruttibile, come pietrificata dalla Medusa.

Io non posso senza grande ammirazione, e dirò gran repugnanza al mio intelletto, sentir attribuir per gran nobiltà e perfezione a i corpi naturali ed integranti dell'universo questo esser impassibile, immutabile, inalterabile, etc., ed all'incontro stimar grande imperfezione l'esser alterabile, generabile, mutabile, etc.: io per me reputo la Terra nobilissima ed ammirabile per le tante e sì diverse alterazioni, mutazioni, generazioni, etc., che in lei incessabilmente si fanno; e quando, senza esser soggetta ad alcuna mutazione, ella fusse tutta una vasta solitudine d'arena o una massa di diaspro, o che al tempo del diluvio diaccinandosi l'acque che la coprivano fusse restata un globo immenso di cristallo, dove mai non nascesse né si alterasse o si mutasse cosa veruna, io la stimerei un corpaccio inutile al mondo, pieno di ozio e, per dirla in breve, superfluo e come se non fusse in natura, e quella stessa differenza ci farei che è tra l'animal vivo e il morto; ed il medesimo dico della Luna, di Giove e di tutti gli altri globi mondani. [...] Questi che esaltano tanto l'incorruttibilità, l'inalterabilità, etc., credo che si riduchino a dir queste cose per il desiderio grande di campare assai e per il terrore che hanno della morte; e non considerano che quando gli uomini fussero immortali, a loro non toccava a venire al mondo. Questi meriterebbero d'incontrarsi in un capo di Medusa, che gli trasmutasse in istatue di diaspro o di diamante, per diventar più perfetti che non sono.

Se si collega il discorso sull'alfabeto del libro della natura a questo elogio delle piccole alterazioni, mutazioni, ecc., si vede che la vera opposizione si situa fra immobilità e mobilità, ed è contro un'immagine d'inalterabilità della natura che Galileo prende partito, evocando lo spauracchio della Medusa. (Questa immagine e questo argomento erano già presenti nel primo libro astronomico di Galileo,

Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari.) L'alfabeto geometrico o matematico del libro della natura sarà quello che, in base alla sua capacità di essere scomposto in elementi minimali e di rappresentare tutte le forme del movimento e del cambiamento, abolisce l'opposizione tra cieli immutabili e elementi terrestri.

La portata filosofica di questa operazione è bene illustrata da questo scambio del *Dialogo* tra il tolemaico Simplicio e Salviati, portavoce dell'autore, dove ritorna il tema della «nobiltà»:

SIMPLICIO Questo modo di filosofare tende alla sovversione di tutta la filosofia naturale, ed al disordinare e mettere in conquasso il cielo e la Terra e tutto l'universo. Ma io credo che i fondamenti de i Peripatetici sien tali, che non ci sia da temere che con la rovina loro si possano costruire nuove scienze.

SALVIATI Non vi pigliate già pensiero del cielo né della Terra, né temiate la lor sovversione, come né anco della filosofia; perché, quanto al cielo, in vano è che voi temiate di quello che voi medesimo repute inalterabile e impassibile; quanto alla Terra, noi cerchiamo di nobilitarla e perfezionarla, mentre procuriamo di farla simile a i corpi celesti e in certo modo metterla quasi in cielo, di dove i vostri filosofi l'hanno bandita.

Cyrano sulla Luna*

Nell'epoca in cui Galileo si scontrava col Sant'Uffizio, un suo sostenitore parigino proponeva un suggestivo modello di sistema eliocentrico: l'universo è fatto come una cipolla, che «conserva, protetta da cento pellicine che l'avvolgono, il prezioso germoglio da cui dieci milioni d'altre cipolle dovranno attingere la loro essenza... L'embrione, nella cipolla, è il piccolo Sole di questo piccolo mondo, che riscalda e nutre il sale vegetativo di tutta la massa».

Con quei milioni di cipolle, dal sistema solare passiamo a quello degli infiniti mondi di Giordano Bruno; infatti tutti questi corpi celesti «che si vedono o non si vedono, sospesi nell'azzurro dell'universo, non sono che la schiuma dei soli che si depurano. Perché come potrebbero sussistere questi grandi fuochi, se non fossero alimentati da qualche materia che li nutre?» Questo processo schiumogeno non è poi molto diverso da come oggi ci si spiega la condensazione dei pianeti dalla nebulosa primordiale e le masse stellari che si contraggono o s'espandono: «Il Sole ogni giorno si scarica e si purga dei resti della materia che alimenta il suo fuoco. Ma quando avrà consuma-

* «La Repubblica», 24 dicembre 1982.

to interamente la materia da cui è composto, si espanderà da ogni parte per cercare altro alimento, e si propagherà a tutti i mondi che già una volta aveva costruito, e in particolare a quelli che avrà più vicini. Allora quel gran fuoco, rifondendo tutti i corpi, li rilancerà alla rinfusa da ogni parte come prima, ed essendosi a poco a poco purificato, comincerà a servire da Sole a quegli altri pianeti che genererà lanciandoli fuori dalla sua sfera».

Quanto al moto della Terra, sono i raggi del Sole che «venendo a colpirla, con la loro circolazione la fanno girare come facciamo girare un globo colpendolo con la mano», oppure sono i vapori della Terra stessa riscaldata dal Sole che, «percossi dal freddo delle regioni polari, le ricadono sopra e non potendo colpirla che di sbieco, la fanno così girare in tondo».

Questo immaginoso cosmografo è Savinien de Cyrano (1619-1655), meglio noto come Cyrano de Bergerac, e l'opera che qui si cita è *L'Altro Mondo, ovvero Stati e Imperi della Luna*.

Precursore della fantascienza, Cyrano nutre le sue fantasie delle cognizioni scientifiche del suo tempo e delle tradizioni magiche rinascimentali, e così facendo s'imbatte in anticipazioni che solo noi più di tre secoli dopo possiamo apprezzare come tali: i movimenti da astronauta che s'è sottratto alla forza di gravità (lui ci arriva mediante ampolle di rugiada che viene attratta dal Sole), i razzi a più stadi, i «libri sonori» (si carica il meccanismo, si posa un ago sul capitolo desiderato, si ascoltano i suoni che escano da una specie di bocca).

Ma la sua immaginazione poetica nasce da un vero sentimento cosmico e lo porta a mimare le commosse evocazioni dell'atomismo lucreziano; così egli celebra l'unità di tutte le cose, inanimate o viventi, e anche i quattro elementi d'Empedocle non sono che uno solo, con gli atomi ora più rarefatti ora più densi. «Vi meravigliate come questa

materia mescolata alla rinfusa, in balia del caso, può aver costituito un uomo, visto che c'erano tante cose necessarie alla costruzione del suo essere, ma non sapete che cento milioni di volte questa materia, mentre era sul punto di produrre un uomo, si è fermata a formare ora una pietra, ora del piombo, ora del corallo, ora un fiore, ora una cometa, per le troppe o troppo poche figure che occorrevano per progettare un uomo.» Questa combinatoria di figure elementari che determina la varietà delle forme viventi collega la scienza epicurea alla genetica del Dna.

I sistemi per salire sulla Luna offrono già un campionario dell'inventiva cyranesca: il patriarca Enoch si lega sotto le ascelle due vasi colmi di fumo d'un sacrificio che deve salire al cielo; il profeta Elia compì lo stesso viaggio installandosi in una navicella di ferro e lanciando in aria una palla calamitata; quanto a lui, Cyrano, essendosi spalmatto d'un unguento a base di midollo di bue le ammaccature riportate nei tentativi precedenti, si sentì sollevare verso il satellite, perché la Luna è solita succhiare il midollo degli animali.

La Luna ospita tra l'altro il Paradiso impropriamente detto terrestre, e Cyrano casca proprio sull'Albero della Vita impiastricciandosi la faccia con una delle famose mele. Quanto al serpente, dopo il peccato originale Dio lo relegò nel corpo dell'uomo: è l'intestino, serpente avvoltoato su se stesso, animale insaziabile che domina l'uomo e lo obbliga ai suoi voleri e lo strazia coi suoi denti invisibili.

Questa spiegazione è data dal profeta Elia a Cyrano che non sa trattenersi da una salace variazione sul tema: il serpente è anche quello che spunta dal ventre dell'uomo e si tende verso la donna per schizzarle il suo veleno, provocando un gonfiore che dura nove mesi. Ma Elia questi scherzi di Cyrano non li gradisce affatto, e a una impertinenza più grossa delle altre lo caccia dall'Eden. Il che dimostra che in questo libro tutto scherzoso, ci sono scherzi

che vanno presi come verità e altri detti solo per scherzo, anche se non è facile distinguerli.

Cyrano cacciato dall'Eden visita le città della Luna: alcune mobili, con case su ruote che possono cambiare aria a ogni stagione; altre sedentarie, avvitate nel terreno, dove possono sprofondare durante l'inverno per ripararsi dalle intemperie. Avrà come guida un personaggio che è stato sulla Terra a varie riprese in vari secoli: è il «demone di Socrate» di cui Plutarco narrò in un suo libretto. Questo saggio spirito spiega perché i Lunari non solo s'astengono dal mangiare carne, ma anche per gli ortaggi usino particolari riguardi: mangiano solo cavoli morti di morte naturale, perché decapitare un cavolo è per loro un assassinio. Nulla ci dice infatti che gli uomini, dopo il peccato d'Adamo, siano più cari a Dio dei cavoli, né che questi ultimi siano più dotati di sensibilità e di bellezza e fatti più a immagine e somiglianza di Dio. «Se dunque la nostra anima non è più il suo ritratto, non gli somigliamo di più per le mani, i piedi, la bocca, la fronte, le orecchie che il cavolo per le foglie, i fiori, il gambo, il torsolo e il cappuccio.» E quanto all'intelligenza, pur ammettendo che i cavoli non abbiano un'anima immortale, forse partecipano d'un intelletto universale, e se delle loro conoscenze occulte non ci è mai trapelato nulla è forse solo perché noi non siamo all'altezza di ricevere i messaggi che ci mandano.

Qualità intellettuale e qualità poetica convergono in Cyrano e ne fanno uno scrittore straordinario, nel Seicento francese e in assoluto. Intellettualmente è un «libertino», un polemista coinvolto nella mischia che sta mandando all'aria la vecchia concezione del mondo: parteggia per il sensismo di Gassendi e l'astronomia di Copernico, ma è nutrito soprattutto della «filosofia naturale» del Cinquecento italiano: Cardano, Bruno, Campanella. (Quanto a Cartesio, sarà nel *Viaggio agli Stati del Sole*, seguito a quello sulla Luna, che Cyrano lo incontrerà e lo farà acco-

gliere in quell'empireo da Tommaso Campanella, che gli va incontro e l'abbraccia.)

Letterariamente, è uno scrittore barocco (le sue «lettere» contengono pezzi di bravura, quali la *Descrizione d'un cipresso* in cui si direbbe che lo stile e l'oggetto descritto divengono la stessa cosa) e soprattutto è scrittore fino in fondo, che non vuole tanto illustrare una teoria o difendere una tesi quanto mettere in moto una giostra d'invenzioni che equivalgano sul piano dell'immaginazione e del linguaggio a quel che la nuova filosofia e la nuova scienza stanno mettendo in moto sul piano del pensiero. Nel suo *Altro Mondo* non è la coerenza delle idee che conta, ma il divertimento e la libertà con cui egli si vale di tutti gli stimoli intellettuali che gli vanno a genio. È il *conte philosophique* che comincia: e questo non vuol dire racconto con una tesi da dimostrare, ma racconto in cui le idee appaiono e scompaiono e si prendono in giro a vicenda, per il gusto di chi ha abbastanza confidenza con esse per saperle giocare anche quando le prende sul serio.

Il viaggio sulla Luna di Cyrano si direbbe anticipi in qualche situazione i viaggi di Gulliver: sulla Luna come a Brobdignag il visitatore si trova in mezzo a esseri umani molto più grandi di lui che lo tengono in mostra come un animaletto. Così come il susseguirsi di disavventure e d'incontri con personaggi di paradossale saggezza preannuncia le peripezie del *Candide* voltairiano. Ma la fortuna letteraria di Cyrano fu più tarda: questo suo libro uscì postumo e mutilato dalla censura d'amici timorati e non vide la luce intero che nel nostro secolo. Intanto la riscoperta di Cyrano era avvenuta in epoca romantica: Charles Nodier prima e poi soprattutto Théophile Gautier avevano, sulla base d'una sparsa tradizione aneddótica, tratteggiato il personaggio del poeta spadaccino e burlone, che poi l'abilissimo Rostand trasformò nell'eroe del fortunato dramma in versi.

Ma Savinien Cyrano in realtà non era né nobile né guascone, ma parigino e borghese. (Il predicato Bergerac se l'era aggiunto lui, dal nome d'una tenuta di proprietà di suo padre avvocato.) Il famoso naso è probabile che ce l'avesse davvero, dato che in questo libro troviamo un elogio dei nasi ragguardevoli, elogio che pur appartenendo a un genere diffuso nella letteratura barocca, è improbabile sia stato scritto da qualcuno che avesse naso minuto o camuso o rincagnato. (Gli abitanti della Luna per sapere l'ora si valgono d'una meridiana naturale formata dal lungo naso che proietta la sua ombra sui denti, usati come quadrante.)

Ma non si tratta solo di sfoggiare il naso: i Lunari di condizione nobile girano nudi e come se non bastasse portano alla cintura un pendaglio di bronzo a forma di membro virile. «Questa usanza mi sembra tanto straordinaria – dissi al mio giovane ospite – perché nel nostro mondo è segno di nobiltà il portare la spada. – Ma lui, senza turbarsi, esclamò: – Mio piccolo uomo, come sono fanatici i grandi del vostro mondo di fare mostra d'uno strumento che designa il boia, costruito solo per distruggerci, nemico giurato insomma di tutto ciò che vive, e di nascondere invece un membro senza il quale saremmo nella condizione di ciò che non è, il Prometeo d'ogni animale, il riparatore infaticabile delle debolezze della natura! Sfortunato paese, in cui i simboli della procreazione sono oggetto di vergogna e sono in onore quelli della distruzione! Pure, voi chiamate quel membro "le parti vergognose", come se ci fosse qualcosa di più glorioso che dare la vita o qualcosa di più infame che toglierla!»

Dove si dimostra che il bellicoso spadaccino di Rostand era in realtà un adepto del «far l'amore e non la guerra», pur indulgendo ancora a un'enfasi procreatoria che la nostra era controaccettiva non può non considerare obsoleta.

Robinson Crusoe, il giornale delle virtù mercantili*

La vita e le strane sorprendenti avventure di Robinson Crusoe di York, marinaio, che visse ventott'anni completamente solo in un'isola deserta sulle coste dell'America, presso la foce del gran fiume Orinoco, essendo stato gettato a riva da un naufragio, nel quale tutti perirono lui escluso, con una relazione sul modo in cui fu infine altrettanto stranamente liberato dai pirati; scritto da lui stesso. Così il frontespizio della prima edizione del *Robinson Crusoe*, stampata a Londra nel 1719 da un editore popolare: W. Taylor, «All'insegna della Nave». Non vi compariva nome d'autore, perché lo si doveva credere un vero libro di memorie, scritte dal naufrago.

Era un momento in cui le storie di mare e di pirati avevano successo, e il tema del naufrago sull'isola deserta già aveva interessato il pubblico per un fatto realmente occorso dieci anni prima, quando il capitano Woodes Rogers aveva trovato nell'isola Juan Fernandez un uomo che vi era vissuto da solo per quattro anni, un marinaio scozzese, un certo Alexander Selkirk. Così venne in mente a un libellista in disgrazia e a corto di quattrini di raccontare una storia del genere come memorie di un ignoto marinaio.

* AZ Panorama: Enciclopedia monografica della letteratura, *Libri nel tempo*, Editoriale Aurora Zanichelli, Torino 1957, pp. 163-166.

Era, quest'improvvisato romanziere, un uomo di quasi sessant'anni, Daniel Defoe (1660-1731), ben noto alle cronache politiche del tempo anche per le sue condanne alla gogna, e autore d'un mare di scritti di ogni genere, firmati o più spesso anonimi. (Le sue bibliografie più complete riportano quasi quattrocento titoli, tra libelli di controversie religiose e politiche, poemetti satirici, libri di occultismo, trattazioni storiche, geografiche, economiche, ed i romanzi.)

Nasce dunque, questo capostipite del romanzo moderno, ben lungi dal terreno della letteratura colta (che aveva allora in Inghilterra il suo supremo moderatore nel classicista Pope): bensì in mezzo alla fungaia della produzione libraria commerciale, che si rivolgeva a un pubblico di donnette, rivenduglioli, osti, camerieri, marinai, soldati. Pur mirando a secondare i gusti di questo pubblico, tale letteratura aveva sempre lo scrupolo, magari non del tutto ipocrita, di far opera di educazione morale, e Defoe è tutt'altro che indifferente a questa esigenza. Ma non sono le prediche edificanti, del resto generiche e frettolose, di cui ogni tanto sono infiorate le pagine del Robinson, a farne un libro di robusta ossatura morale, ma il modo diretto e naturale in cui un costume e un'idea della vita, un rapporto dell'uomo con le cose e le possibilità in sua mano, s'esprimono in immagini.

E non si può dire che un'origine così «pratica» di libro progettato come un «affare» torni a disdoro di questo che sarà considerato come l'autentica bibbia delle virtù mercantili e industriali, l'epopea dell'iniziativa individuale. Né è in contraddizione con la vita di Defoe, con la sua contrastata figura di predicatore e avventuriero (prima mercante, uomo di fiducia in fabbriche di calze e di mattoni, coinvolto in bancarotte, fautore e consigliere del partito *whig* che sosteneva Guglielmo d'Orange, libellista in favore dei «dissenzienti», imprigionato e salvato dal ministro Robert Harley, un *tory* moderato, di cui divenne por-

tavoce e agente segreto, fondatore e unico redattore del giornale «The Review», per cui fu definito «inventore del giornalismo moderno»; riavvicinandosi, dopo la caduta di Harley, al partito *whig*, e poi di nuovo a quello *tory*, fino alla crisi che lo trasformò in romanziere) quel misto di avventura, spirito pratico e compunzione moralistica che saranno doti basilari del capitalismo anglosassone di qua e di là dell'Atlantico.

Una sicura vena da narratore d'invenzione affiorava già spesso nei precedenti scritti di Defoe, specie in certe narrazioni di fatti dell'attualità o della storia, che egli carica di particolari fantastici, e nelle biografie degli uomini illustri basate su apocrife testimonianze.

Forte di queste esperienze, Defoe si accinse al suo romanzo. Il quale, giusta l'impostazione autobiografica, non narra solo le avventure del naufragio e dell'isola deserta, ma comincia *ab ovo* e prosegue fino alla vecchiaia del protagonista, anche in questo seguendo un pretesto moralistico, d'una pedagogia, a dire il vero, troppo ristretta ed elementare per esser presa sul serio: l'obbedienza al genitore, la superiorità della condizione media, del modesto vivere borghese su ogni miraggio di audaci fortune. È per aver trasgredito a questi insegnamenti che Robinson incorrerà in tanti guai.

Altrettanto lontano dal turgore secentesco quanto dalla coloritura patetica che prenderà la narrativa inglese nel Settecento, il linguaggio di Defoe (e qui la prima persona del marinaio-mercante, capace di mettere in colonna come in un libro mastro anche il «male» e il «bene» della sua situazione, e di tenere una contabilità aritmetica dei cannibali uccisi, si rivela un espediente poetico, prima ancora che pratico) è d'una sobrietà, d'una economia che, a somiglianza dello stile «da codice civile» di Stendhal, potremo definire «da relazione d'affari». Come una rela-

zione d'affari o un catalogo di merci e utensili, la prosa di Defoe è nuda e nello stesso tempo dettagliata fino allo scrupolo. L'accumulo di particolari mira a persuadere il lettore della verità del racconto, ma anche esprime come meglio non si potrebbe il senso dell'importanza d'ogni oggetto, d'ogni operazione, d'ogni gesto nella condizione del naufrago (così come in *Moll Flanders* e nel *Colonnello Jack* dagli elenchi d'oggetti rubati s'esprimerà l'ansia e la gioia del possesso).

Minuziose sino allo scrupolo sono le descrizioni delle operazioni manuali di Robinson: come egli si scava la casa nella roccia, la cinge con una palizzata, si costruisce una barca che poi non riesce a trasportare fino al mare, impara a modellare e cuocere vasi e mattoni. Per questo suo impegno e piacere nel riferire le tecniche di Robinson, Defoe è giunto fino a noi come il poeta della paziente lotta dell'uomo con la materia, dell'umiltà e difficoltà e grandezza del fare, della gioia di vedere nascere le cose dalle nostre mani. Da Rousseau fino ad Hemingway, tutti coloro che ci hanno indicato come prove del valore umano il misurarsi, il riuscire, il fallire nel «fare» una cosa, piccola o grande, possono riconoscere in Defoe il primo maestro.

Il *Robinson Crusoe* è indubbiamente libro da rileggere riga per riga, facendo sempre scoperte nuove. Quel suo sbrigarsi in poche battute, nei momenti cruciali, da ogni sovrappiù d'autocompatimento o di esultanza per passare alle questioni pratiche (come quando, appena si è reso conto d'essere l'unico scampato di tutto l'equipaggio – «infatti, di loro, non vidi più alcuna traccia, tranne tre cappelli, un berretto e due scarpe scompagnate» – dopo un rapidissimo ringraziamento a Dio passa a guardarsi intorno e a studiare la sua situazione), può parere in contrasto col tono d'omelia di certe sue pagine più innanzi, dopo che una malattia l'ha ricondotto al pensiero della religione.

Ma la condotta di Defoe è nel *Crusoe* e nei romanzi posteriori assai simile a quella dell'uomo d'affari rispettoso delle norme, che all'ora della funzione va in chiesa e si batte il petto, e poi si affretta a uscire per non perdere tempo sul lavoro. Ipocrisia? È troppo scoperto e vitale per attirare una tale accusa; conserva anche nelle sue brusche alternative un fondo di salute e sincerità che è il suo inconfondibile sapore.

Quando trova nella nave semisommersa le monete d'oro e d'argento non ci risparmia un piccolo monologo «ad alta voce» sulla vanità del denaro; ma appena chiuse le virgolette del monologo: «comunque, ripensandoci, lo portai via».

Talvolta, pure, la vena d'umorismo giunge fino ai campi di battaglia delle controversie politico-religiose dell'epoca: come quando assistiamo alle dispute del selvaggio che non può concepire l'idea del diavolo e del marinaio che non sa spiegargliela. O come in quella situazione di Robinson, re di «tre soli sudditi che erano di tre religioni differenti. Il mio Venerdì era protestante, suo padre pagano e cannibale, e lo spagnolo papista. Comunque io concessi libertà di coscienza in tutti i miei domini». Ma senza neppure una tenue sottolineatura ironica come questa, ci viene presentata una delle situazioni più paradossali e significative del libro: Robinson, dopo avere per tanti anni sospirato di tornare in contatto col resto del mondo, ogni volta che attorno all'isola vede apparire una presenza umana sente raddoppiare i pericoli per la sua vita; e quando apprende l'esistenza d'un gruppo di naufraghi spagnoli in un'isola vicina ha paura d'unirsi a loro perché teme che lo vogliono consegnare nelle mani dell'Inquisizione.

Anche alle rive dell'isola deserta, dunque, «presso le foci del gran fiume Orinoco», giungono le correnti d'idee e di passioni e di cultura dell'epoca. Certo, per quanto nel suo intento di narratore d'avventure Defoe punti sull'orrore delle descrizioni cannibaliche, non gli erano estranee le ri-

flessioni di Montaigne sugli antropofagi (le stesse che già avevano lasciato il loro segno in Shakespeare, nella storia di un'altra isola misteriosa, quella della *Tempesta*), senza le quali forse Robinson non sarebbe giunto alla conclusione che «quelle persone non erano assassini ma uomini d'una civiltà diversa, che obbedivano a loro leggi, non peggiori delle usanze di guerra del mondo cristiano».

Candide o la velocità*

Personaggi filiformi, animati da una guizzante mobilità, si allungano, si contorcono in una sarabanda di leggerezza graffiante: così Paul Klee nel 1911 illustrava il *Candide* di Voltaire, dando forma visuale – e quasi direi musicale – all'allegria energetica che questo libro – al di là del fitto involucro di riferimenti a un'epoca e a una cultura – continua a comunicare al lettore del nostro secolo.

Nel *Candide* oggi non è il «racconto filosofico» che più ci incanta, non è la satira, non è il prender forma d'una morale e d'una visione del mondo: è il ritmo. Con velocità e leggerezza, un susseguirsi di disgrazie supplizi massacrati corre sulla pagina, rimbalza di capitolo in capitolo, si ramifica e moltiplica senza provocare nell'emotività del lettore altro effetto che d'una vitalità esilarante e primordiale. Se bastano le tre pagine del capitolo VIII perché Cunégonde renda conto di come, avendo avuto padre madre fratello fatti a pezzi dagli invasori, venga violentata, sventrata, curata, ridotta a far da lavandaia, fatta oggetto di contrattazione in Olanda e in Portogallo, divisa

* Introduzione a Voltaire, *Candido ovvero l'ottimismo*, Rizzoli (Bur), Milano 1974, pp. 5-10.

a giorni alterni tra due protettori di diversa fede, e così le capiti d'assistere all'*autodafé* che ha per vittime Pangloss e Candide e a ricongiungersi con quest'ultimo, meno di due pagine del capitolo IX sono sufficienti perché Candide si trovi con due cadaveri tra i piedi e Cunégonde possa esclamare: «Come hai mai fatto, tu che sei nato così mansueto, ad ammazzare in due minuti un giudeo e un prelado?» E quando la vecchia servente deve spiegare perché ha una natica sola, dopo aver cominciato a raccontare la sua vita da quando figlia d'un papa, all'età di tredici anni, nello spazio di tre mesi aveva provato la miseria, la schiavitù, era stata violentata quasi tutti i giorni, aveva visto tagliare sua madre in quattro pezzi, aveva sopportato la fame e la guerra, e moriva appetata in Algeri, deve arrivare a dire dell'assedio d'Azov e dell'insolita risorsa alimentare che i giannizzeri affamati trovano nelle natiche femminili, ebbene, qui le cose vanno più per le lunghe, ci vogliono due capitoli interi, diciamo sei pagine e mezzo.

La grande trovata del Voltaire umorista è quella che diventerà uno degli effetti più sicuri del cinema comico: l'accumularsi di disastri a grande velocità. E non mancano le improvvise accelerazioni di ritmo che portano al parossismo il senso dell'assurdo: quando la serie delle disavventure già velocemente narrate nella loro esposizione «per disteso» viene ripetuta in un riassunto a rotta di collo. È un gran cinematografo mondiale che Voltaire proietta nei suoi fulminei fotogrammi, è il giro del mondo in ottanta pagine, che porta Candide dalla Vestfalia natia all'Olanda al Portogallo all'America del Sud alla Francia all'Inghilterra a Venezia in Turchia, e si dirama nei giri del mondo suppletivi dei personaggi comprimari, maschi e soprattutto femmine, facili prede di pirati e mercanti di schiavi tra Gibilterra e Bosforo. Un gran cinematografo dell'attualità mondiale, soprattutto: coi villaggi massacrati nella guerra dei Sette Anni tra prussiani e francesi (i «bulgari»

e gli «àvari»), il terremoto di Lisbona del 1755, gli *auto-dafé* dell'Inquisizione, i Gesuiti del Paraguay che rifiutano il dominio spagnolo e portoghese, le mitiche ricchezze degli Incas, e qualche flash più rapido sul protestantesimo in Olanda, sull'espandersi della sifilide, sulla pirateria mediterranea e atlantica, sulle guerre intestine del Marocco, sullo sfruttamento degli schiavi negri nella Guiana, lasciando un certo margine per le cronache letterarie e mondane parigine e per le interviste ai molti re spodestati del momento, convenuti al carnevale di Venezia.

Un mondo che va a catafascio, in cui nessuno si salva in nessun posto, se si eccettua l'unico paese saggio e felice, El Dorado. La connessione tra felicità e ricchezza dovrebbe essere esclusa, dato che gli Incas ignorano che la polvere d'oro delle loro strade e i ciottoli di diamanti abbiano tanto valore per gli uomini del Vecchio Mondo: eppure, vedi il caso, una società saggia e felice *Candide* la trova proprio tra i giacimenti di metalli preziosi. Là finalmente Pangloss potrebbe aver ragione, il migliore dei mondi possibili potrebbe essere realtà: solo che El Dorado è nascosto tra le più inaccessibili giogaie delle Ande, forse in uno strappo della carta geografica: è un non-luogo, un'utopia.

Ma se questo Bengodi ha quel tanto di vago e di poco convincente che è proprio delle utopie, il resto del mondo, con le sue assillanti tribolazioni, anche se raccontate alla svelta, non è affatto una rappresentazione di maniera. «È a questo prezzo che voi mangiate zucchero in Europa!» dice il negro della Guiana olandese, dopo aver informato dei suoi supplizi in poche righe; e la cortigiana, a Venezia: «Ah, signore, se lei potesse immaginare cos'è, dover carezzare indifferentemente un vecchio mercante, un avvocato, un frate, un gondoliere, un abate; essere esposta a tutti gli insulti, a tutti gli affronti; essere spesso ridotta a chiedere in prestito una gonna per andare a farsela togliere da un uomo ributtante; essere derubata da uno di quan-

to s'è guadagnato con l'altro; essere taglieggiata dagli ufficiali di giustizia, e non aver altra prospettiva che un'orrenda vecchiaia, un ospedale, un letamaio...»

Certo i personaggi del *Candide* sembrano fatti di gomma: Pangloss marcisce dalla sifilide, lo impiccano, lo legano al remo d'una galera, e lo ritroviamo sempre vivo e vegeto. Ma sarebbe sbagliato dire che Voltaire sorvoli sul costo delle sofferenze: quale altro romanziere ha il coraggio di farci ritrovare l'eroina che all'inizio è «vivace di colorito, fresca, grassa, appetitosa», trasformata in una Cunégonde «incurita, con gli occhi cisposi, il seno piatto, le guance rugose, le braccia rosse e screpolate»?

Ci accorgiamo a questo punto che la nostra lettura del *Candide*, che voleva essere tutta esterna, tutta «in superficie», ci ha riportato al centro della «filosofia», della visione del mondo di Voltaire. Che non è da riconoscersi soltanto nella polemica con l'ottimismo provvidenzialistico di Pangloss: a ben vedere, il mentore che accompagna Candide più a lungo non è lo sfortunato pedagogo leibniziano, ma il «manicheo» Martin, il quale è portato a vedere nel mondo solo le vittorie del diavolo; e se Martin sostiene la parte dell'anti-Pangloss, non si può certo dire che sia lui ad avere partita vinta. Vano – dice Voltaire – è cercare una spiegazione metafisica del male, come fanno l'ottimista Pangloss e il pessimista Martin, perché questo male è soggettivo, indefinibile e non misurabile; il credo di Voltaire è antifinalistico, ossia, se il suo Dio ha un fine, sarà un fine imperscrutabile; un disegno dell'universo non esiste o, se esiste, spetta a Dio il conoscerlo e non all'uomo; il «razionalismo» di Voltaire è un atteggiamento etico e volontaristico che si campisce su uno sfondo teologico incommensurabile all'uomo quanto quello di Pascal.

Se questa giostra di disastri può essere contemplata col sorriso a fior di labbra è perché la vita umana è rapida e limitata; c'è sempre qualcuno che può dirsi più

sfortunato di noi; e chi putacaso non avesse nulla di cui lagnarsi, disponesse di tutto ciò che la vita può dare di buono, finirebbe come il signor Pococurante senatore veneziano, che se ne sta sempre con la puzza sotto al naso, a trovar difetti dove non dovrebbe trovare che motivi di soddisfazione e ammirazione. Il vero personaggio negativo del libro è lui, l'annoiato Pococurante; in fondo Pangloss e Martin, pur dando a domande vane risposte insensate, si dibattono negli strazi e nei rischi che sono la sostanza della vita.

La sommessima vena di saggezza che affiora nel libro attraverso marginali portavoce quali l'anabattista Jacques, il vegliardo inca, e quel *savant* parigino che somiglia molto all'autore, si dichiara alla fine per bocca del derviscio nella famosa morale del «coltivare il nostro orto». Morale molto riduttiva, certo: che va intesa prima di tutto nel suo significato intellettuale antimetafisico: non devi porti altri problemi se non quelli che puoi risolvere con la tua diretta applicazione pratica. E nel suo significato sociale: prima affermazione del lavoro come sostanza d'ogni valore. Oggi l'esortazione «il faut cultiver notre jardin» suona ai nostri orecchi carica di connotazioni egoistiche e borghesi: quanto mai stonata se confrontata alle nostre preoccupazioni e angosce. Non è un caso che essa sia enunciata nell'ultima pagina, quasi già fuori da questo libro in cui il lavoro appare solo come dannazione e in cui i giardini vengono regolarmente devastati: è un'utopia anch'essa, non meno del regno degli Incas; la voce della «ragione» nel *Candide* è tutta utopica. Ma non è neppure un caso che sia la frase del *Candide* che ha avuto più fortuna, tanto da divenire proverbiale. Non dobbiamo dimenticare il radicale cambiamento epistemologico ed etico che questa enunciazione segnava (siamo nel 1759, esattamente trent'anni prima della presa della Bastiglia): l'uomo giudicato non più nel suo rapporto con

un bene e un male trascendenti ma in quel poco o tanto che può fare. E di lì derivano tanto una morale del lavoro strettamente «produttivistica» nel senso capitalistico della parola, quanto una morale dell'impegno pratico responsabile concreto senza il quale non ci sono problemi generali che possano risolversi. Le vere scelte dell'uomo d'oggi, insomma, partono di lì.

Denis Diderot, *Jacques le fataliste**

Il posto di Diderot tra i padri della letteratura contemporanea non fa che crescere, e per merito soprattutto del suo antiromanzo-metaromanzo-iperromanzo *Jacques il fatalista e il suo padrone*, di cui non si finirà mai d'esplorare la ricchezza e la carica di novità che contiene.

Cominciamo col dire che, capovolgendo quello che già allora era l'intento principale d'ogni romanziere – far dimenticare al lettore di star leggendo un libro perché s'abbandoni alla storia narrata come se la stesse vivendo – Diderot mette in primo piano la schermaglia tra l'autore che sta raccontando la sua storia e il lettore che non attende altro che d'ascoltarla: le curiosità, le aspettative, le delusioni, le proteste del lettore e le intenzioni, le polemiche, gli arbitri dell'autore nel decidere gli sviluppi della storia sono un dialogo che fa da cornice al dialogo dei due protagonisti, a sua volta cornice d'altri dialoghi...

Trasformare il rapporto del lettore col libro da accettazione passiva a messa in discussione continua o addirittura a una specie di doccia scozzese che tenga sveglio lo spirito critico: questa è l'operazione con cui Diderot an-

* *Il gatto e il topo*, in «la Repubblica», 24-25 giugno 1984.

tipica di due secoli quello che Brecht volle fare col teatro. Con la differenza che Brecht lo farà in funzione delle sue precise pretese didascaliche, mentre Diderot ha l'aria di voler solo dissolvere ogni partito preso.

Va detto che col lettore Diderot gioca un po' come il gatto col topo, a ogni nodo della storia aprendogli davanti il ventaglio delle varie possibilità, quasi a lasciarlo libero di scegliere il seguito che più gli aggrada, per poi deluderlo scartandole tutte tranne una che è sempre la meno «romanzesca». Qui Diderot precorre l'idea di «letteratura potenziale» cara a Queneau, ma anche un po' la smentisce; infatti Queneau metterà a punto un modello di *Racconto a modo vostro* in cui sembrano echeggiare gli inviti di Diderot al lettore perché scelga lui il seguito, ma in realtà Diderot voleva dimostrare che la storia non poteva essere che una. (Il che corrispondeva a una precisa opzione filosofica, come si vedrà.)

Opera che sfugge a ogni regola e a ogni classificazione, *Jacques le fataliste* è una specie di pietra di paragone su cui mettere a prova un buon numero di definizioni coniate dai teorici della letteratura. Lo schema del «racconto differito» (Jacques che comincia a raccontare la storia dei suoi amori e tra interruzioni, divagazioni, altre storie tirate in ballo, non finisce che alla fine del libro), articolato in numerosi *emboitements* d'un racconto in un altro («racconto a cassetti»), non è soltanto dettato dal gusto per quello che Bachtin chiamerà «racconto polifonico» o «menippe» o «rabelaisiano»: è per Diderot la sola veritiera immagine del mondo vivente, che non è mai lineare, stilisticamente omogeneo, ma i cui coordinamenti sebbene discontinui rivelano sempre una logica.

In tutto questo non si può trascurare l'influenza del *Tristram Shandy* di Sterne, novità esplosiva di quegli anni sul piano della forma letteraria e dell'atteggiamento verso le cose del mondo, esempio d'una narrazione libera e

divagante agli antipodi del gusto settecentesco francese. L'anglofilia letteraria è sempre stata uno stimolo vitale per le letterature del continente; Diderot ne fece la sua bandiera nella crociata per la «verità» espressiva. I critici hanno segnalato frasi ed episodi che dal romanzo di Sterne sono passati al *Jacques*; e lo stesso Diderot, per dimostrare quanto poco gli importino le accuse di plagio, premette a una delle scene finali la dichiarazione d'averla copiata dallo *Shandy*. In realtà qualche pagina presa pari pari o parafrasata non vuol dire molto; nelle grandi linee *Jacques*, storia picaresca d'un vagabondaggio di due personaggi a cavallo che raccontano e ascoltano e vivono varie avventure, è quanto mai diverso dallo *Shandy*, che ricama su episodi casalinghi d'un gruppo di familiari e compaesani, specialmente sui particolari grotteschi d'un parto e sulle prime disavventure d'un infante. La parentela tra le due opere va cercata a un livello più profondo: il vero tema dell'una e dell'altra è la concatenazione delle cause, l'inestricabile insieme di circostanze che determinano ogni accadimento anche minimo e che tiene per i moderni il ruolo di Fato.

Nella poetica di Diderot non tanto contava l'originalità quanto il fatto che i libri si rispondono, si combattono, si completano a vicenda: è nell'insieme del contesto culturale che ogni operazione dello scrittore prende senso. Il grande dono che Sterne fa non solo a Diderot ma alla letteratura mondiale, che in seguito avrebbe imboccato il filone dell'ironia romantica, è il piglio disinvolto, lo sfogo d'umori, le acrobazie della scrittura.

E ricordiamo che un grande modello dichiarato tanto per Sterne quanto per Diderot era il capolavoro di Cervantes; ma diverse sono le eredità che ne traggono: l'uno valendosi della felice maestria inglese nel creare personaggi pienamente caratterizzati nella singolarità di pochi tratti caricaturali, l'altro ricorrendo al repertorio delle avven-

ture picaresche di locanda e di strada maestra nella tradizione del *roman comique*.

Jacques, il servitore, lo scudiero, viene per primo – già nel titolo – precedendo il padrone, il cavaliere (di cui non si sa neanche il nome, come se esistesse solo in funzione di Jacques, in quanto *son maître*; e anche come personaggio resta più sbiadito). Che i rapporti tra i due siano quelli di padrone e servitore è sicuro, ma sono anche quelli di due amici sinceri; i rapporti gerarchici non sono stati ancora messi in discussione (la Rivoluzione francese tarderà ancora dieci anni almeno), però sono stati svuotati dal di dentro. (Su tutti questi aspetti, si veda l'ottima introduzione di Michele Rago a *Jacques il fatalista e il suo padrone* nella collana Einaudi «Centopagine», una completa e precisa esposizione sia del quadro storico che della poetica e della filosofia di questo libro.) È Jacques che prende tutte le decisioni importanti; e quando il padrone si fa imperioso, può anche rifiutarsi d'obbedire, ma fino a un certo punto e non di più. Diderot descrive un mondo di rapporti umani basati sulle reciproche influenze delle qualità individuali, che non cancellano i ruoli sociali ma non se ne lasciano schiacciare: un mondo che non è d'utopia né di denuncia dei meccanismi sociali, ma come visto in trasparenza in una situazione di trapasso.

(La stessa cosa si può dire per i rapporti tra i sessi: Diderot è «femminista» per sua mentalità naturale, non per partito preso: la donna è per lui sullo stesso piano morale e intellettuale dell'uomo, così come nel diritto a una felicità dei sentimenti e dei sensi. E qui la differenza col *Tristram Shandy*, allegramente e caparbiamente misogino, è incolmabile.)

Quanto al «fatalismo» di cui Jacques si fa portavoce (tutto ciò che avviene era scritto in cielo), vediamo che lungi dal giustificare rassegnazione o passività, porta Jacques a dar sempre prova d'iniziativa e a non darsi mai per vinto,

mentre il padrone, che sembra propendere più per il libero arbitrio e la volontà individuale, tende a scoraggiarsi e a lasciarsi portare dagli avvenimenti. Come dialoghi filosofici, i loro sono un po' rudimentali, ma allusioni sparse rimandano all'idea di necessità in Spinoza e in Leibniz. Contro Voltaire che se la prende con Leibniz in *Candide o dell'ottimismo*, Diderot in *Jacques il fatalista* pare prenda le parti di Leibniz e più ancora quelle di Spinoza, che aveva sostenuto la razionalità oggettiva d'un mondo unico, geometricamente ineluttabile. Se per Leibniz questo mondo era uno tra i tanti possibili, per Diderot il solo mondo possibile è questo, buono o cattivo che sia (anzi, mescolato sempre di male e di bene), e la condotta dell'uomo, buono o cattivo che sia (anzi, mescolato sempre anche lui), vale in quanto è in grado di rispondere all'insieme delle circostanze in cui si trova. (Anche con l'astuzia, l'inganno, la finzione ingegnosa; vedi i «romanzi nel romanzo» inseriti nel *Jacques*: gli intrighi di Mme de La Pommeraye e di padre Hudson che mettono in scena nella vita una calcolata finzione teatrale. Siamo molto lontani da Rousseau, che esaltava la bontà e la sincerità nella natura e nell'uomo di natura.)

Diderot aveva intuito che è proprio dalle concezioni del mondo più rigidamente deterministe che si può trarre una carica propulsiva per la libertà individuale, come se volontà e libera scelta possano essere efficaci solo se aprono i loro varchi nella dura pietra della necessità. Questo era stato vero nelle religioni che più innalzavano il volere di Dio su quello dell'uomo, e sarà pure vero nei due secoli che seguiranno quello di Diderot e che vedranno nuove teorie tendenzialmente deterministe affermarsi, nella biologia, nell'economia e società, nella psiche. Possiamo oggi dire che esse hanno aperto la via a libertà reali proprio quando stabilivano la coscienza della necessità, mentre volontarismi e attivismi non hanno approdato che a disastri.

Comunque, non si può assolutamente dire che *Jacques il fatalista* «insegni» o «dimostri» questo o quello. Non c'è punto fermo teorico che collimi con lo svariare e cacollare degli eroi diderotiani. Se il cavallo per due volte prende la mano a Jacques e lo trasporta su una collina dove sono innalzate delle forche, e una terza volta a casa del suo antico proprietario, il boia, questo è certo un apologo illuminista contro la credenza nei segni premonitori, ma è anche un preannuncio del romanticismo «nero» con gli impiccati spettrali su colline brulle (anche se siamo ancora lontani dagli effetti di Potocki). E se il finale precipita in un susseguirsi d'avventure condensate in poche frasi, col padrone che uccide un uomo in duello, Jacques che si fa brigante con Mandrin e poi ritrova il padrone e ne salva il castello dal saccheggio, riconosciamo la concisione settecentesca che si scontra col pathos romantico dell'imprevisto e del destino, come avverrà in Kleist.

I casi della vita nella loro singolarità e varietà sono irriducibili a norme e classificazioni, anche se ognuno risponde a una sua logica. La storia dei due ufficiali inseparabili, che non possono vivere l'uno lontano dall'altro e che però ogni tanto sentono il bisogno di battersi a duello, è raccontata da Diderot con una laconica oggettività che non nasconde l'ambivalenza d'un legame passionale.

Se *Jacques* è l'anti-*Candide*, è perché vuol essere l'anti-*conte philosophique*: Diderot è convinto che non si può costringere la verità in una forma, in una favola a tesi; l'omologia che la sua invenzione letteraria vuol raggiungere è quella con la vita inesauribile, non con una teoria enunciabile in termini astratti.

La libera scrittura di Diderot s'opponne tanto alla «filosofia» quanto alla «letteratura», ma oggi quella che noi riconosciamo come la vera scrittura letteraria è proprio la sua. Non è un caso che *Jacques e il suo padrone* sia stato re-

centemente «rifatto» in forma teatrale e moderna da uno scrittore intelligente come Milan Kundera. E che il romanzo di Kundera *L'insostenibile leggerezza dell'essere* lo riveli come il più diderotiano degli scrittori contemporanei per la sua arte di mescolare romanzo di sentimenti, romanzo esistenziale, filosofia, ironia.

Giammaria Ortes*

C'era un uomo che voleva calcolare tutto. Piaceri, dolori, virtù, vizi, verità, errori: per ogni aspetto del sentire e dell'agire umani quest'uomo era convinto di poter stabilire una formula algebrica e un sistema di quantificazione numerica. Combatteva il disordine dell'esistenza e l'indeterminatezza del pensiero con l'arma dell'«esattezza geometrica», cioè d'uno stile intellettuale tutto contrapposizioni nette e conseguenze logiche irrefutabili. Il desiderio del piacere e il timore della forza erano per lui le sole certezze da cui partire per addentrarsi nella conoscenza del mondo umano: solo per questa via poteva arrivare a stabilire che anche valori quali la giustizia e l'abnegazione avevano qualche fondamento.

Il mondo era un meccanismo di forze spietate; «il valore delle opinioni son le ricchezze, essendo manifesto che queste permutano e comprano le opinioni»; «l'Uomo è un fusto d'ossa legate insieme per via di tendini, di muscoli e d'altre membrane». È naturale che l'autore di queste massime sia vissuto nel Settecento. Dall'uomo-macchina di Lamettrie al trionfo della crudele voluttà della Natu-

* *Presentazione*, in Giammaria Ortes, *Calcolo sopra la verità dell'istoria e altri scritti*, a cura di Bartolo Anglani, Costa & Nolan, Genova 1984, pp. 5-9.

ra in Sade, lo spirito del secolo non conosce mezze misure nello smentire ogni visione provvidenziale dell'uomo e del mondo. Ed è naturale anche che sia vissuto a Venezia: la Serenissima nel suo lento tramonto si sentiva più che mai presa nel gioco schiacciante delle grandi potenze, ossessionata dai profitti e dalle perdite dei bilanci dei suoi traffici; e più che mai immersa nel suo edonismo, nelle sue sale da gioco, nei suoi teatri, nelle sue feste. Quale luogo poteva dare più suggestioni a un uomo che voleva calcolare tutto? Egli si sentiva chiamato a escogitare il sistema per vincere a «faraone», così come a trovare il giusto dosaggio delle passioni in un melodramma; e pure a discutere sull'ingerenza del governo nell'economia dei privati e sulla ricchezza e povertà delle nazioni.

Ma il personaggio di cui stiamo parlando non era un libertino nella dottrina come Helvétius né tantomeno come Casanova nella pratica, e non era nemmeno un riformatore che si batteva per il progresso dei Lumi, come i suoi contemporanei milanesi del «Caffè». (Il *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* di Pietro Verri esce nel 1773, dopo che il nostro veneziano aveva pubblicato, nel 1757, il suo *Calcolo de' piaceri e de' dolori della vita umana*.) Giammaria Ortes, così si chiamava, era un prete secco e scorbutico, che opponeva la spigolosa corazza della sua logica ai preannunci di terremoto che serpeggiavano per l'Europa e che si ripercuotevano anche nelle fondamenta della sua Venezia. Pessimista come Hobbes, paradossale come Mandeville, ragionatore perentorio e scrittore asciutto e amaro, non lascia, a leggerlo, ombra di dubbio sulla sua collocazione tra i più disincantati assertori della Ragione con l'erre maiuscola; e dobbiamo fare un certo sforzo per accettare gli altri dati che i biografi e i conoscitori dell'intera sua opera ci forniscono sulla sua intransigenza in materia religiosa e sul suo sostanziale conservatorismo. (Si veda Gianfranco Torcellan, che nel 1961 riportò alla luce nell'Universale Ei-

naudi le *Riflessioni di un filosofo americano*, una delle più significative «operette morali» dell'Ortes.) E questo insegna a fidarci delle idee ricevute e dei cliché: quali l'immagine d'un Settecento in cui si fronteggiano una religiosità tutta pathos e una razionalità fredda e miscredente; la realtà è sempre più sfaccettata e gli stessi elementi si ritrovano combinati e assortiti nei più vari accostamenti. Dietro la visione più macchinale e matematica della natura umana può ben esserci il pessimismo cattolico sulle cose terrene: le forme esatte e cristalline prendono evidenza dalla polvere e ritornano alla polvere.

Venezia era allora più che mai un palcoscenico ideale per personaggi eccentrici, un caleidoscopio di caratteri goldoniani: questo prete misantropo e ossessionato dall'aritmomania, che un disegno dell'epoca ritrae compostamente imparruccato, con un mento aguzzo e un sorrisetto un po' stizzoso, possiamo ben immaginarcelo entrare in scena con l'aria di chi è abituato a trovarsi in mezzo a gente che non vuol capire ciò che per lui è tanto semplice, e cionondimeno non rinuncia a dir la sua e a commiserare gli errori altrui, finché non lo vediamo allontanarsi in fondo al campiello, scrollando il capo.

Non a caso Ortes appartiene a un secolo teatrale, e alla città teatrale per eccellenza. Il motto con cui egli usa chiudere i propri scritti: «Chi mi sa dir s'io fingo?» ci insinua il dubbio che le sue dimostrazioni matematiche non siano che paradossi satirici, e l'inesorabile logico che figura come autore non sia che una maschera caricaturale sotto alla quale si nasconda un'altra scienza, un'altra verità. Era solo una formula dettata da una comprensibile prudenza, per prevenire condanne da parte dell'autorità ecclesiastica? Non per nulla Ortes ammirava sopra d'ogni altro Galileo, il quale aveva posto al centro del suo *Dialogo* un personaggio, il suo portavoce Salviati, che dichiarava di star soltanto recitando la parte del copernicano, pur

essendo agnostico, e di prestarsi alla disputa solo come a un gioco di maschere... Un sistema del genere può dimostrarsi una precauzione più o meno efficace (non lo fu per Galileo, ma per Ortes, a quel che sappiamo, funzionò) ma è comunque testimonianza del piacere che l'autore prova al gioco letterario. «Chi mi sa dir s'io fingo?»: nella domanda il gioco di luci e d'ombre del teatro s'installa nel cuore del discorso, di questo e forse d'ogni discorso umano; chi decide se ciò che si sta dicendo è sostenuto come verità o come finzione? Non l'autore, dato che egli si rimette («chi mi sa dir») alla decisione del suo pubblico; ma neanche il pubblico, dato che la domanda è rivolta a un ipotetico «chi», che potrebbe anche non esistere. Forse ogni filosofo alberga in sé un attore che recita la propria parte senza che il primo vi possa intervenire; forse ogni filosofia, ogni dottrina contiene un canovaccio di commedia che non si sa bene dove cominci e finisca.

(Mezzo secolo dopo o poco più, Fourier presenterà al mondo una figura altrettanto contraddittoria e ancora tutta settecentesca: anche lui aritmomane, anche lui razziocinatore radicale eppure nemico dei *philosophes*, anche lui edonista e sensista e eudemonista nella dottrina, anche lui austero e solitario e arcigno nella vita, anche lui appassionato di spettacoli, anche lui che obbliga a porsi continuamente la domanda: «Chi mi sa dir s'io fingo?»...)

«Ogni uomo per natura è portato al piacere de' sensi, – così suona l'attacco del *Calcolo sopra il valore delle opinioni umane*; e prosegue: – perciò tutti gli oggetti esterni diventano insieme oggetto particolare del desiderio di ciascun uomo.» Per appropriarsi di questi oggetti del suo desiderio, l'uomo è portato a usare la forza ed entra in conflitto con la forza altrui; da ciò la necessità del calcolo delle forze che si neutralizzano a vicenda. La natura non è per Ortes un'immagine materna come per Rousseau, e il contratto sociale che ne nasce è come un parallelogram-

ma di forze in un manuale di fisica. Se gli uomini nella ricerca del piacere non si distruggono a vicenda, ciò si deve all'opinione, fondamento d'ogni aspetto di quella che oggi chiamiamo cultura in senso lato. L'opinione è il «motivo per cui la forza congregata di tutti si adopera più o meno a favor di ciascuno». Non è la virtù, che è dono celeste e come tale permette di sacrificarsi per il bene altrui; qui siamo sulla terra, e vale solo l'opinione, in quanto il suo fine «è l'interesse proprio». Di come sublimi esempi d'eroismo e d'amor patrio della storia romana si spieghino come calcolo dell'interesse proprio, Ortès dà dimostrazioni che potrebbero essere avallate dal comportamentismo di B.F. Skinner o dalla sociobiologia di E.O. Wilson.

Le «opinioni» sono quelle forme del pensiero in base alle quali si accetta che determinate categorie di persone dispongano, ognuna a suo modo, di determinate ricchezze o privilegi. Ortès ne cita soprattutto quattro: della nobiltà, del commercio, delle armi, delle lettere; egli cerca di definire la formula del «valore» di ciascuna di queste opinioni, e per «valore» intende né più né meno che la rendita.

Insomma, l'«opinione» equivarrebbe a ciò che in tempi a noi vicini si è usato chiamare l'«ideologia», e nella fattispecie l'«ideologia di classe»; ma Ortès, molto più brutalmente di qualsiasi materialista storico, non perde tempo a osservarne le specificità sovrastrutturali e s'affretta a tradurre tutto in termini economici, anzi in cifre di redditi e costi.

La conclusione, che in una società più numerosa si godono più piaceri e si soffrono meno timori (si è insomma più liberi) di quanto si possa farlo fuori da ogni società o in una società più ristretta, è un assioma che potrebbe essere sviluppato in un trattato di sociologia, per essere confermato, precisato, corretto in base alla nostra esperienza d'oggi; così come un'intera tipologia e casistica di conformismi e ribellismi, giudicati secondo la loro relativa so-

cialità o asocialità, si potrebbe ricavare dalla frase finale del saggio, dove vengono contrapposti colui che è «susceptibile» di maggior numero d'opinioni e il «susceptibile di minor numero»: l'uno «sempre più timido, più civile e più simulato», l'altro «più sincero, più libero e più selvaggio».

Costruttore di sistemi e di meccanismi, Ortes non poteva avere una speciale inclinazione per la storia, anzi, si può dire che poco capiva di cosa la storia fosse. Lui che aveva dimostrato come la società si regge solo sull'opinione, considera la verità storica solo come testimonianza oculare, e a livello subito inferiore come sentito dire dalla viva voce dei testimoni dei fatti. Ma nelle conclusioni del *Calcolo sopra la verità dell'istoria*, Ortes rivela un desiderio di conoscenza cosmica puntata sul dettaglio infinitesimale e irripetibile: lui che sempre tende a esaurire l'umano in un'algebra d'elementi astratti, qui condanna ogni pretesa di conoscenza generale che non sia basata su un'irraggiungibile somma di tutte le esperienze particolari.

Certo, il suo metodo lo spingeva alle generalizzazioni, secondato dal suo talento per le sintesi concettuali. Come nelle caratterizzazioni che egli traccia dell'italiano, del francese, dell'inglese e del tedesco, trattando del teatro delle quattro nazioni: quello francese basato sul cambiamento, quello inglese sulla «fissazione», quello italiano sulla «prima impressione» e quello tedesco sull'«ultima». «Prima impressione» vuol dire, credo, immediatezza, e «ultima impressione» riflessione; il termine più difficile da decodificare è «fissazione», ma pensando che era certamente Shakespeare che egli aveva in mente per il teatro inglese, credo intendesse il portare le passioni e le azioni alle estreme conseguenze, e anche una dismisura nelle caratterizzazioni e negli effetti. Da ciò Ortes postula un'affinità tra italiani e inglesi perché le loro qualità hanno per presupposto la «fantasia», e tra francesi e tedeschi perché per loro conta di più la «ragione».

Questo discorso apre il testo più vivace e più ricco di Gianmaria Ortès, le *Riflessioni sul teatro per musica*, dove l'«esattezza geometrica» del suo metodo è applicata alle simmetrie e ai ribaltamenti delle situazioni da melodramma. Qui il programmatico edonismo di Ortès punta su un bene meno incerto di tanti altri: il «divertimento» che la civiltà veneziana sapeva mettere al centro della vita sociale. E qui si vede quanto l'esperienza empirica più che la ragione matematizzante sia il fondamento delle riflessioni dell'autore. «Ogni divertimento consiste in un movimento diverso che si riceve nell'organo del senso. Il piacere nasce da quella diversità di movimento, come la noia dalla continuazione di esso. Così uno che si prefigga di dar un piacere che sorpassi le tre ore sia certo di far una noia.»

Forse lo svago della musica e dello spettacolo, e le emozioni e speranze del giocatore sono gli unici piaceri non illusori. Per il resto, un fondo di relativismo malinconico traspare dietro tutte le certezze. Il *Calcolo de' piaceri e de' dolori della vita umana* si chiude su queste parole: «Se esse dottrine si credono tornare a scorno della specie umana, io stesso mi trovo di questa specie senza dolermene; e se concludo che tutti i dolori e i piaceri di questa vita non son che illusioni, posso aggiungere che tutti i raziocini umani non son che follie. Quando poi dico tutti, non eccettuo i miei calcoli».

La conoscenza pulviscolare in Stendhal*

È durante il periodo milanese che Henri Beyle, fino a quel momento uomo di mondo più o meno brillante, dilettante d'incerta vocazione e poligrafo d'incerto successo, elabora qualcosa che non possiamo chiamare la sua filosofia perché si propone d'andare proprio in direzione opposta a quella della filosofia – che non possiamo chiamare la sua poetica di romanziere perché egli la definisce proprio in polemica coi romanzi, forse senza sapere che diventerà lui stesso romanziere di lì a poco –, insomma qualcosa che non ci resta che chiamare il suo metodo di conoscenza.

Questo metodo stendhaliano, fondato sul vissuto individuale nella sua singolarità irripetibile, si contrappone alla filosofia che tende alla generalizzazione, all'universalità, all'astrazione, al disegno geometrico; ma anche si contrappone al mondo del romanzo, visto come un mondo di energie corpose e univoche, di linee continue, di frecce vettoriali orientate verso un fine, in quanto vuol essere conoscenza d'una realtà che si manifesta sotto forma di piccoli avvenimenti localizzati e istantanei. Sto cercan-

* *La conoscenza della via lattea*, in *Stendhal e Milano* (Atti del 14° Congresso internazionale stendhaliano. Milano, 19-23 marzo 1980), Olschki, Firenze 1982, pp. 11-22; e in *Stendhal, Dell'amore*, Rizzoli (Bur), Milano 1981, pp. 5-20.

do di definire questa attenzione conoscitiva stendhaliana come indipendente dal suo oggetto; in realtà quello che Beyle vuol conoscere è un oggetto psicologico, la natura delle passioni, anzi della passione per eccellenza: l'amore. Ed è *De l'amour* il trattato che l'ancor anonimo autore scrive a Milano per mettere a frutto l'esperienza del suo più lungo e sfortunato amore milanese: quello per Matilde Dembowski. Ma noi possiamo ben cercare d'estrarre da *De l'amour* quello che ora nella filosofia della scienza viene chiamato un «paradigma», e vedere se esso vale non solo per la psicologia amorosa ma per tutti gli aspetti della visione stendhaliana del mondo.

In una delle prefazioni a *De l'amour* leggiamo:

L'amore è come quella che in cielo chiamiamo la Via Lattea, un ammasso brillante formato da piccole stelle, ciascuna delle quali spesso è una nebulosa. I libri hanno notato quattro o cinquecento dei piccoli sentimenti successivi che compongono questa passione, e solo i più grossolani, sbagliando spesso e prendendo ciò che è accessorio per principale.¹

Il testo seguita polemizzando coi romanzi settecenteschi, tra cui *La Nouvelle Héloïse* e *Manon Lescaut*; così come nella pagina precedente aveva confutato la pretesa dei filosofi di descrivere l'amore come una figura geometrica, sia pur complicata.

Diciamo dunque che la realtà di cui Stendhal vuol fondare la conoscenza è puntiforme, discontinua, instabile, un pulviscolo di fenomeni non omogenei, isolati gli

¹ «L'amour est comme ce qu'on appelle au ciel la *voie lactée*, un amas brillant formé par des milliers de petites étoiles, dont chacune est souvent une nébuleuse. Les livres ont noté quatre ou cinq cents des petits sentiments successifs et si difficiles à reconnaître qui composent cette passion, et les plus grossiers, et encore en se trompant et prenant l'accessoire pour le principal». *De l'amour, Premier essai de préface*, Ed. de Cluny 1938, p. 26.

uni dagli altri, suddivisibili a loro volta in fenomeni ancor più minuti.

All'apertura del trattato si direbbe che l'autore affronti il suo tema con lo spirito classificatorio e catalogatore che negli stessi anni portava Charles Fourier a redigere le sue minuziose tavole sinottiche delle passioni in vista delle loro armoniche soddisfazioni combinatorie. Ma lo spirito di Stendhal è quanto mai opposto a un ordine sistematico e vi sfugge continuamente anche in questo che vorrebbe essere il suo libro più ordinato; il suo rigore è d'un altro tipo; il suo discorso s'organizza intorno a un'idea fondamentale: ciò che lui chiama la cristallizzazione; e di lì si dirama esplorando il campo di significati che s'estende sotto la nomenclatura amorosa, così come le aree semantiche limitrofe del *bonheur* e della *beauté*.

Anche il *bonheur* più si cerca di stringerlo in una definizione corposa più si dissolve in una galassia d'istanti separati l'uno dall'altro, tal quale come l'amore. Perché (come è detto già nel capitolo II) «l'anima si sazia di tutto quello che è uniforme, anche della felicità perfetta»; e in nota si precisa: «La stessa sfumatura d'esistenza non dà che un solo istante di felicità perfetta; ma il modo d'essere d'un uomo appassionato cambia dieci volte al giorno».²

Pure, questo *bonheur* pulviscolare è un'entità quantificabile, numerabile secondo precise unità di misura. Leggiamo infatti nel capitolo XVII:

Albéric incontra in un palco una donna più bella della sua amante: mi sia concessa una valutazione matematica; diciamo una donna le cui fattezze promettono tre unità di felicità invece di due. (Supponiamo che la bellezza perfet-

² «[...] l'âme se rassasie de tout ce qui est uniforme, même du bonheur parfait». Nota 2: «Ce qui veut dire que la même nuance d'existence ne donne qu'un instant de bonheur parfait; mais la manière d'être d'un homme passionné change dix fois par jour». *De l'amour*, chap. II, ed. cit., p. 44.

ta dia una quantità di felicità esprimibile col numero quattro.) C'è da stupirsi che egli preferisca le fattezze della sua amante che gli promettono cento unità di felicità?³

Vediamo subito che la matematica di Stendhal diventa immediatamente molto complicata: la quantità di felicità è da una parte una grandezza oggettiva, proporzionale alla quantità di bellezza; dall'altra una grandezza soggettiva, nella sua proiezione sulla scala ipermetrica della passione amorosa. Non per nulla questo capitolo XVII, uno dei più importanti del nostro trattato, s'intitola *La bellezza detronizzata dall'amore*.

Ma allora anche nella *beauté* passa la linea invisibile che divide ogni segno e vi possiamo distinguere un aspetto oggettivo – difficile peraltro da definire – di quantità di bellezza assoluta, e l'aspetto soggettivo di ciò che è bello per noi, composto di «ogni nuova bellezza che si scopre in quel che si ama». La prima definizione di bellezza che il trattato dà, al capitolo XI, è «una nuova attitudine a darvi del piacere».⁴ Segue una pagina sulla relatività di ciò che è bellezza, esemplificata su due personaggi fittizi del libro: per Del Rosso l'ideale di bellezza è una donna che a ogni istante suggerisce il piacere fisico, per Lisio Visconti deve incitare all'amore-passione.

Se pensiamo che tanto Del Rosso quanto Lisio sono personificazioni di due disponibilità psicologiche dell'autore,

³ «Albéric rencontre dans une loge une femme plus belle que sa maîtresse: je supplie qu'on me permette une évaluation mathématique, c'est-à-dire dont les traits promettent trois unités de bonheur au lieu de deux (je suppose que la beauté parfaite donne une quantité de bonheur exprimée par le nombre quatre). Est-il étonnant qu'il leur préfère les traits de sa maîtresse, qui lui promettent cent unités de bonheur?» *De l'amour*, chap. XVII (La beauté détrônée par l'amour), ed. cit., p. 71.

⁴ «Une fois la cristallisation commencée, l'on jouit avec délices de chaque nouvelle beauté que l'on découvre dans ce qu'on aime. Mais qu'est-ce que la beauté? C'est une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir». *De l'amour*, chap. XI, ed. cit., p. 61.

le cose si complicano ancora, perché il processo di frantumazione invade anche il soggetto. Ma qui entriamo nel tema della moltiplicazione dell'io stendhaliano attraverso gli pseudonimi. Anche l'io può diventare una galassia di io; «la maschera deve essere una successione di maschere e la pseudonimia una “polinimia” sistematica», dice Jean Starobinski nel suo importante saggio su *Stendhal pseudonimo*.

Ma non inoltriamoci per ora in questo territorio e consideriamo il soggetto innamorato come anima singola e indivisibile. Tanto più che proprio in quel punto c'è una nota che precisa la definizione di bellezza in quanto bellezza *mia*, cioè bellezza per me: «promessa d'un carattere utile alla mia anima [...] al di sopra dell'attrazione dei sensi».⁵ Ecco che appare il termine «promessa» che in una nota al capitolo XVII caratterizza la definizione che resterà più famosa: «la beauté est la promesse du bonheur».

Su questa frase, i suoi antecedenti e presupposti e i suoi echi fino a Baudelaire, c'è un saggio molto ricco del nostro Giansiro Ferrata,⁶ che mette in luce il punto centrale della teoria della *crystallisation*, cioè la trasformazione d'un particolare negativo dell'essere amato in polo d'attrazione. Ricorderò che la metafora della cristallizzazione viene dalle miniere di Salisburgo dove si gettano dei rami senza foglie per ritirarli qualche mese dopo ricoperti di cristalli di salgemma splendenti come diamanti. Il ramo qual era resta visibile, ma ogni nodo, ogni stecco, ogni spina fa da supporto a una bellezza trasfigurata; così la mente amorosa fissa ogni particolare dell'essere amato in una trasfigurazione sublime. E qui Stendhal si sofferma su un esempio molto singolare, che sembra avere per lui un alto valore tanto su un piano teorico generale quanto sul piano

⁵ «Ma beauté, promesse d'un caractère utile à mon âme, est au-dessus de l'attraction des sens». *De l'amour*, note 1, chap. XI, ed. cit., p. 61.

⁶ G. Ferrata, *Il valore e la forma*, «Questo e altro», VIII, giugno 1964, pp. 11-23.

dell'esperienza vissuta: la «*marque de petite vérole*» sul viso della donna amata.

Anche i piccoli difetti del suo viso – cito sempre dal cap. XVII –, per esempio un segno del vaiolo, inteneriscono l'uomo che ama, lo gettano in una fantasticheria profonda quando li scorge in un'altra donna. È che in presenza di quel segno del vaiolo egli ha provato mille sentimenti, per lo più deliziosi, e tutti del più grande interesse, sentimenti comunque che si rinnovano con incredibile vivezza alla vista di quel segno, anche se scorto sul viso d'un'altra donna.⁷

Si direbbe che tutti i discorsi di Stendhal sulla bellezza girino intorno alla *marque de petite vérole*, quasi che solo attraversando lo spiraglio di bruttezza assoluta d'una cicatrice egli possa arrivare alla contemplazione della bellezza assoluta. Così come si direbbe che tutta la sua casistica delle passioni ruoti intorno alla situazione più negativa, quella del «fiasco» dei poteri virili, quasi che tutto il trattato *De l'amour* graviti sul capitolo *Des fiasco* e che il libro non sia stato scritto per altro che per arrivare a quel famoso capitolo che poi l'autore non osò pubblicare e che vide la luce solo postumo.

Stendhal entra in argomento citando il saggio di Montaigne che tocca lo stesso tema, ma mentre per Montaigne questo è un esempio in una meditazione generale sugli effetti fisici dell'immaginazione e, inversamente, sulla *indocile liberté* delle parti del corpo che non ubbidiscono alla volontà – un discorso che precorre Groddeck e le moderne pro-

⁷ «Même les petits défauts de sa figure, une marque de petite vérole, par exemple, donnent de l'attendrissement à l'homme qui aime, et le jettent dans une rêverie profonde, lorsqu'il les aperçoit chez une autre femme [...] C'est qu'il a éprouvé mille sentiments en présence de cette marque de petite vérole, que ces sentiments sont pour la plupart délicieux, sont tous du plus haut intérêt, et que, quels qu'ils soient, ils se renouvellent avec une incroyable vivacité, à la vue de ce signe, même aperçu sur la figure d'une autre femme». *De l'amour*, chap. XVII, ed. cit., p. 71.

blematiche del corpo – per Stendhal, il quale procede sempre per suddivisione e non per generalizzazione, si tratta di districare un nodo di processi psicologici, amor proprio e sublimazione, immaginazione e perdita della spontaneità. Il momento più desiderato per lui, eterno innamorato, la prima intimità con una nuova conquista, può diventare il momento più angoscioso; ma è proprio sulla consapevolezza di questo spiraglio di negatività assoluta, di questo vortice di buio e di nulla, che si può fondare la conoscenza.

È partendo di qui che potremmo immaginare un dialogo tra Stendhal e Leopardi, un dialogo leopardiano in cui Leopardi esorterebbe Stendhal a trarre dalle esperienze vissute le conclusioni più amare sulla natura. Non mancherebbe l'appiglio storico, dato che i due si sono incontrati davvero, a Firenze nel 1832. Ma possiamo immaginare anche le reazioni di Stendhal, sulla base per esempio delle pagine di *Rome, Naples et Florence* sulle conversazioni intellettuali milanesi di quindici anni prima (1816), in cui egli manifesta lo scettico distacco dell'uomo di mondo e conclude che in società coi filosofi lui riesce sempre a rendersi antipatico, cosa che non gli succede con le belle signore. Così Stendhal si sarebbe rapidamente sottratto al dialogo leopardiano e avrebbe seguito la sua strada di chi non vuol perdere nulla né dei piaceri né dei dolori perché la varietà inesauribile di situazioni che ne derivano basta a dare interesse alla vita.

Se dunque vogliamo leggere *De l'amour* come un «discorso sul metodo», ci è difficile inquadrare questo metodo tra quelli operanti nella sua epoca. Ma potremmo forse farlo rientrare in quel «paradigma indiziario» che un giovane storico italiano⁸ ha recentemente cercato d'individuare nelle scienze umane dell'ultimo ventennio del secolo scorso. Si può rintracciare una lunga storia di questo

⁸ C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Einaudi, Torino 1979, pp. 59-106.

sapere indiziario, basato sulla semiotica, sull'attenzione alle tracce, ai sintomi, alle coincidenze involontarie, che privilegia il dettaglio marginale, gli scarti, ciò che la coscienza abitualmente si rifiuta di raccogliere. Non è fuor di luogo situare in questo quadro Stendhal, la sua conoscenza puntiforme che connette il sublime con l'infimo, l'*amour-passion* con la *marque de petite vérole*, senza escludere che la traccia più oscura possa essere il segno del destino più luminoso.

Possiamo dire che a questo programma di metodo enunciato dall'anonimo autore del trattato *De l'amour* si terrà fedele anche lo Stendhal dei romanzi e lo Henry Brulard degli scritti autobiografici? Per Henry Brulard si può rispondere senz'altro di sì, in quanto il suo proposito si definisce proprio in opposizione a quello del romanziere. Il romanzo (almeno nella sua immagine più evidente e vulgata) racconta storie dal disegno ben delineato, in cui personaggi ben caratterizzati seguono le proprie passioni dominanti con coerente determinazione, mentre lo Stendhal autobiografico cerca di cogliere l'essenza della propria vita, della propria singolarità individuale nell'accumularsi di fatti inessenziali, senza direzione e senza forma. Condurre una simile esplorazione d'una vita finisce per diventare proprio il contrario di ciò che s'intende per «narrare».

Avrò il coraggio di scrivere queste confessioni in maniera intellegibile? – leggiamo all'inizio della *Vie d'Henry Brulard* –. Bisogna narrare, e io scrivo «considerazioni» su avvenimenti minimi, ma che proprio per le loro dimensioni microscopiche hanno bisogno d'esser raccontati ben distintamente. Che pazienza ti ci vorrà, o lettore!⁹

⁹ «Il faut narrer, et j'écris des *considérations* sur des événements bien petits qui précisément à cause de leur taille microscopique ont besoin d'être contés très distinctement. Quelle patience il vous faudra, ô mon lecteur!» *Vie d'Henry Brulard (Oeuvres intimes, Pléiade 1955, pp. 52-53).*

È la memoria stessa a essere frammentaria per sua natura, e più volte nella *Vie d'Henry Brulard* la memoria viene paragonata a un affresco scrostato.

È sempre come negli affreschi del Camposanto di Pisa dove si scorge benissimo un braccio ma il pezzo più in là che rappresentava la testa è caduto. Vedo un seguito d'immagini *nettissime* ma senz'altra fisionomia che quella che esse ebbero in rapporto a me. Anzi, questa fisionomia la vedo solo attraverso il ricordo dell'effetto prodotto su di me.¹⁰

Per cui «non c'è originalità né verità che nei dettagli».

«Tutto il cammino dell'esistenza – scrive Giovanni Macchia in un saggio dedicato appunto a quest'ossessione del dettaglio nello *Stendhal tra romanzo e autobiografia* – è fasciato da una ridda di piccoli fatti che sembrano superflui e che segnano e svelano il ritmo dell'esistenza, come i banali segreti d'una nostra giornata, cui non badiamo e che cerchiamo anzi di distruggere [...] Da quel guardare tutto a livello d'uomo, da quel rifiuto di scegliere, di correggere, d'adulterare, nascevano le notazioni psicologiche più fulminanti, le sue illuminazioni sociali.»¹¹

Ma la frammentarietà non è solo del passato; anche nel presente ciò che è intravisto e involontario può avere una presa più forte, come la porta socchiusa attraverso la quale in una pagina del *Journal* egli spia una giovane donna che si spoglia, sperando di coglierne ora una coscia ora un seno. «Una donna che tutt'intera a letto non mi farebbe nessun effetto, vista di soppiatto mi dà sensazioni incantevoli; in questa situazione lei è natura-

¹⁰ «C'est toujours comme les fresques du Campo Santo de Pise où l'on aperçoit fort bien un bras, et le morceau d'à côté qui représentait la tête est tombé. Je vois une suite d'images *fort nettes* mais sans physionomie autre que celle qu'elles eurent à mon égard. Bien plus, je ne vois cette physionomie que par le souvenir de l'effet qu'elle produisit sur moi». *Vie d'Henry Brulard*, ed. cit., p. 191.

¹¹ G. Macchia, *Il mito di Parigi*, Einaudi, Torino 1965, pp. 94-95.

le e io non sono compreso dal mio ruolo e m'abbandono alla sensazione.»¹²

Ed è spesso partendo dal momento più oscuro e inconoscibile che il processo conoscitivo si sviluppa, non dal momento di piena realizzazione di sé. Qui dovremmo collegarci col titolo scelto da Roland Barthes per il suo discorso: *On échoue toujours à parler de ce qu'on aime*. Il *Journal* si chiude al momento di maggior felicità: l'arrivo a Milano nel 1811; Henry Brulard comincia constatando la propria felicità sul Gianicolo alla vigilia dei cinquant'anni; e subito sente il bisogno di mettersi a raccontare la tristezza della sua infanzia grenoblese.

È giunto il momento di chiedermi se questo tipo di conoscenza vale anche per i romanzi, di chiedermi cioè come la mettiamo con l'immagine canonica di Stendhal: quella di romanziere dell'energia vitale, della volontà d'affermazione di sé, della fredda decisione nel perseguire il calore delle passioni. Altro modo di formulare la stessa domanda: lo Stendhal che m'aveva affascinato in gioventù esiste ancora o era un'illusione? A quest'ultima domanda posso rispondere subito: sì, esiste, è lì tal quale, sempre Julien contempla dalla sua roccia lo sparviero in cielo immedesimandosi nella sua forza e nel suo isolamento. M'accorgo però che ora questa concentrazione energetica m'interessa meno e mi preme di più scoprire cosa c'è sotto, tutto il resto che non posso chiamare la parte sommersa dell'iceberg perché non è affatto nascosta ma che insomma sostiene e tiene insieme tutto il resto.

Certo l'eroe stendhaliano è caratterizzato da una linearità di carattere, da una continuità della volontà, da una com-

¹² «Telle femme qui toute entière dans mon lit ne me ferait rien, me donne des sentiments charmants, vue en surprise; elle est alors naturelle, je ne suis pas occupé de mon rôle, et je suis tout à la sensation». *Journal*, chap. VII [1811]. (*Oeuvres intimes* cit., pp. 1104-1005).

pattezza dell'io nel vivere i propri conflitti interni che sembra portarci proprio agli antipodi d'una nozione di realtà esistenziale che ho cercato di definire come puntiforme, discontinua, pulviscolare. Julien è tutto determinato dal suo conflitto tra timidezza e volontà che gli impone come per un imperativo categorico di stringere la mano di Madame de Rênal nel buio del giardino, in quelle straordinarie pagine di battaglia interiore in cui la realtà della attrazione amorosa finisce per avere ragione della presunta durezza dell'uno e della presunta inconsapevolezza dell'altra. Fabrizio è così felicemente allergico a ogni forma d'angoscia che anche imprigionato nella torre non è mai sfiorato dalla depressione carceraria, e la prigione si trasforma per lui in un mezzo di comunicazione amorosa incredibilmente articolata, diventa quasi la condizione stessa della realizzazione del suo amore. Lucien è così preso dal suo amor proprio che il superare la mortificazione d'una caduta da cavallo o il malinteso d'una frase imprudente a Madame de Chasteller o la *gaucherie* d'aver portato alle labbra la sua mano determina tutta la sua condotta futura. Certo il cammino degli eroi stendhaliani non è mai lineare: dato che il teatro delle loro azioni è così lontano dai campi delle battaglie napoleoniche dei loro sogni, per esprimere le loro energie potenziali essi devono assumere la maschera più opposta alla loro immagine interiore: Julien e Fabrizio vestono l'abito talare e intraprendono una carriera ecclesiastica non so quanto credibile dal punto di vista della verosimiglianza storica; Lucien si limita ad acquistare un messale, ma la sua maschera è doppia, da ufficiale orleanista e da nostalgico dei Borboni.

Questa corposa coscienza di sé nel vivere le proprie passioni è ancora più decisa nei personaggi femminili, Madame de Rênal, Gina Sanseverina, Madame de Chasteller, donne sempre superiori o in età o in stato sociale ai loro giovani amanti, e di mente più lucida e decisa ed esperta di loro,

capaci di sostenerli nelle loro oscillazioni prima di diventare loro vittime. Forse proiezioni d'un'immagine di madre che lo scrittore quasi non conobbe e che nell'*Henry Brulard* fissò nell'istantanea della giovane risoluta che con un salto da cerbiatta scavalca il letto del bambino; forse proiezione d'un archetipo di cui egli andava ricercando le tracce nelle antiche cronache: come quella giovane matrigna di cui s'era innamorato un principe Farnese evocato come il primo ospite della prigione sulla torre, quasi a fissare emblematicamente il nucleo mitico del legame tra la Sanseverina e Fabrizio.

A questo intrecciarsi di volontà dei personaggi femminili e maschili s'aggiunge la volontà dell'autore, il suo disegno dell'opera: ma ogni volontà è autonoma e può solo proporre delle occasioni che le altre volontà possono cogliere o rifiutare. Dice un appunto in margine al manoscritto del *Lucien Leuwen*: «Il miglior cane da caccia può solo far passare la selvaggina a tiro del fucile del cacciatore. Se lui non spara, il cane non può farci niente. Il romanziere è come il cane del suo eroe».¹³

Tra queste piste seguite dal cane e dai cacciatori, nel romanzo stendhaliano più maturo, il *Lucien Leuwen*, vediamo prendere corpo una rappresentazione dell'amore che è davvero come una Via Lattea fitta di sentimenti e sensazioni e situazioni che si susseguono e sovrappongono e si cancellano, secondo il programma enunciato in *De l'amour*. Ciò avviene soprattutto durante il ballo in cui per la prima volta Lucien e Madame de Chasteller hanno modo di parlarsi e conoscersi, un ballo che comincia al capitolo XV e termina al capitolo XIX, in un succedersi d'incidenti minimi, battute di conversazione non ecce-

¹³ «Le meilleur chien de chasse ne peut que passer le gibier à portée du fusil du chasseur. Si celui-ci ne tire pas, le chien n'y peut mais. Le romancier est comme le chien de son héros». *Romans et nouvelles*, I, Pléiade 1952, p. 1037, nota 2.

zionali, gradazioni di timidezza, alterigia, esitazione, innamoramento, sospetto, vergogna, sdegno tanto da parte del giovane ufficiale quanto da parte della dama.

Colpisce in queste pagine la profusione di dettagli psicologici, la varietà delle alternative dell'emozione, d'intermittenze del cuore – e il richiamo a Proust che sarà l'insuperabile punto d'arrivo su questa via non fa che mettere in rilievo quanto qui tutto sia realizzato con un'estrema economia di mezzi descrittivi, con una linearità di procedimenti per cui l'attenzione è sempre concentrata sul nodo di rapporti essenziali del racconto.

Lo sguardo sulla società aristocratica della provincia legittimista durante la Monarchia di Luglio è quello freddo dello zoologo, attento alla specificità morfologica d'una fauna minuscola, così come viene dichiarato proprio in quelle pagine, con una frase attribuita a Lucien: «Dovrei studiarli come si studia la storia naturale. Ci diceva Cuvier, al Jardin des Plantes, che studiare con metodo i vermi, gli insetti, i granchi marini più orridi, annotando con cura differenze e somiglianze, è un mezzo sicuro per guarire dal disgusto che ispirano».¹⁴

Nei romanzi di Stendhal gli ambienti – o almeno certi ambienti: i ricevimenti, i salotti – servono non in quanto atmosfera ma come localizzazione di posizioni: i luoghi vengono definiti dai movimenti dei personaggi, dalle loro posizioni nel momento in cui si producono certe emozioni e certi conflitti, e reciprocamente ogni conflitto è definito dal suo prodursi in quel dato luogo e in quel dato momento. Allo stesso modo lo Stendhal autobiografico ha la

¹⁴ «Je devrais les étudier comme on étudie l'histoire naturelle. M. Cuvier nous disait, au Jardin des Plantes, qu'étudier avec méthode, en notant avec soin les différences et les ressemblances, était un moyen sûr de se guérir du dégoût qu'inspirent les vers, les insectes, les crabes hideux de la mer». *Lucien Leuwen*, chap. XII, *Romans et nouvelles*, I, Pléiade 1952, p. 891.

curiosa necessità di fissare i luoghi non descrivendoli ma scarabocchiandone delle mappe rudimentali, dove oltre a sommari elementi del *décor* sono segnati i punti dove si trovavano i vari personaggi, per cui le pagine della *Vie d'Henry Brulard* si presentano istoriate come un atlante. A cosa corrisponde questa ossessione topografica? Alla fretta che fa tralasciare le descrizioni per svilupparle in un secondo tempo sulla base di quegli appunti promemoria? Non soltanto, io credo. Dato che è la singolarità d'ogni avvenimento che gli sta a cuore, la mappa serve a fissare il punto dello spazio in cui il fatto si verifica, così come il racconto serve a fissarlo nel tempo.

Le descrizioni ambientali nei romanzi sono più d'esterni che d'interni, i paesaggi alpini della Franca Contea nel *Rouge*, quelli della Brianza contemplati dal campanile dell'abate Blanès nella *Chartreuse*, ma la palma del paesaggio stendhaliano io la darei a quello disadorno e impoetico di Nancy, come appare nel capitolo IV del *Leuwen*, in tutto il suo squallore utilitario d'inizio dell'era industriale. È un paesaggio che annuncia un dramma nella coscienza del protagonista, stretto tra la prosaicità borghese e le aspirazioni a una aristocrazia ormai larva di se stessa; è la negatività oggettiva pronta per il giovane lanciere a cristallizzare in gemme di bellezza se investita dal trasporto esistenziale e amoroso. Il potere poetico dello sguardo di Stendhal non è solo quello dell'entusiasmo e dell'euforia: è anche quello d'una repulsione fredda per un mondo senza alcuna attrattiva che egli si sente obbligato ad accettare come l'unica realtà possibile: il sobborgo di Nancy dove Lucien è mandato a reprimere una delle prime agitazioni operaie, lo sfilare dei soldati a cavallo per le misere vie nel livido mattino.

Di queste trasformazioni sociali Stendhal rende le vibrazioni capillari nel comportamento degli individui. Perché l'Italia ha un posto unico nel suo cuore? Lo sentiamo con-

tinuamente ripetere che Parigi è il regno della vanità: in contrapposizione all'Italia, paese delle passioni sincere e disinteressate. Ma non dobbiamo dimenticare che nella sua geografia interiore c'è anche un altro polo, l'Inghilterra, una civiltà cui egli è tentato continuamente d'identificarsi.

Nei *Souvenirs d'égotisme* c'è un passo in cui tra Inghilterra e Italia egli sceglie decisamente l'Italia, e proprio per quello che oggi diremmo il suo sottosviluppo, mentre il modo di vita inglese che obbliga gli operai a lavorare diciotto ore al giorno gli sembra «ridicolo».

Il lavoro esorbitante e opprimente dell'operaio inglese ci vendica di Waterloo [...] Il povero italiano tutto cencioso è molto più vicino alla felicità. Ha il tempo di fare all'amore, e si abbandona per ottanta o cento giorni all'anno a una religione tanto più divertente in quanto gli fa un po' paura.¹⁵

L'idea di Stendhal è un certo ritmo di vita in cui ci sia posto per molte cose, soprattutto per la perdita di tempo. Il suo punto di partenza è il rifiuto della grettezza provinciale, il rancore verso il padre e verso Grenoble. Cerca la grande città e Milano è per lui una grande città dove sopravvivono tanto gli incanti discreti dell'Ancien Régime quanto i fervori della sua giovinezza napoleonica, anche se tanti aspetti di quell'Italia di bigotteria e di miseria non sono fatti per piacerli.

Anche Londra è una città ideale, ma là gli aspetti che soddisfano i suoi gusti di snob sono pagati con la durezza dell'industrialismo avanzato. In questa geografia interiore, Parigi è il punto equidistante tra Londra e Milano:

¹⁵ «Le pauvre Italien tout déguenillé est bien plus près du bonheur. Il a le temps de faire l'amour, il se livre quatre-vingts ou cent jours par an à une religion d'autant plus amusante qu'elle lui fait un peu peur [...] Le travail exorbitant et accablant de l'ouvrier anglais nous venge de Waterloo et de quatre coalitions». *Souvenirs d'égotisme* (*Oeuvres intimes*, cit., p. 1478).

vi regnano i preti e insieme la legge del profitto; da ciò la continua spinta centrifuga di Stendhal. (È una geografia dell'evasione, la sua, e dovrei comprendervi anche la Germania, dato che egli vi ha trovato il nome con cui firmare i suoi romanzi, dunque un'identità più impegnativa delle tante altre sue maschere; ma direi che per lui la Germania è soltanto la nostalgia dell'epopea napoleonica, un ricordo che tende a sbiadire.)

I *Souvenirs d'égotisme*, frammento d'autobiografia d'un periodo parigino sospeso tra Milano e Londra, sono dunque il testo che concentra in sé la mappa del mondo stendhaliano. Lo potremmo definire il più bel romanzo mancato di Stendhal: mancato forse perché il suo autore non aveva un modello letterario che lo convincesse che quello poteva diventare un romanzo; ma anche perché solo in questa forma mancata poteva realizzarsi un racconto di mancanze e di atti mancati. Nei *Souvenirs d'égotisme* il tema dominante è l'assenza da Milano, abbandonata dopo il famoso amore sfortunato. In una Parigi vista come luogo dell'assenza, ogni episodio si risolve in un fiasco: fiaschi fisiologici negli amori mercenari, fiaschi dello spirito nelle relazioni di società e nello scambio intellettuale (per esempio nella frequentazione del filosofo da lui più ammirato, Destutt de Tracy). Poi il viaggio a Londra, in cui la cronaca dei fallimenti culmina con lo straordinario racconto d'un duello mancato, la ricerca d'un arrogante capitano inglese che Stendhal non aveva pensato a sfidare al momento giusto e a cui continua a dar la caccia invano per le taverne del porto.

Una sola oasi di contentezza inaspettata in questo racconto di fallimenti: in un sobborgo tra i più miseri di Londra, la casa di tre prostitute, che anziché una trappola sinistra come egli temeva si rivela un ambiente minuto e grazioso come una casa di bambole; e le ragazze sono povere giovani che accolgono i tre rumorosi turisti francesi

con grazia e dignità e discrezione. Ecco alfine un'immagine di *bonheur*, un *bonheur* povero e fragile, quanto mai lontano dalle aspirazioni del nostro egotista!

Dobbiamo dunque concludere che il vero Stendhal è uno Stendhal in negativo, che va cercato solo nelle delusioni e negli scacchi e nelle perdite? Non è così: il valore che Stendhal vuole affermare è sempre quello della tensione esistenziale che scaturisce dal misurare la propria specificità (e i propri limiti) con la specificità e i limiti dell'ambiente. Proprio perché l'esistenza è dominata dall'entropia, dalla dissoluzione in istanti e in impulsi come corpuscoli senza nesso né forma, egli vuole che l'individuo si realizzi secondo un principio di conservazione dell'energia, o meglio di riproduzione continua di cariche energetiche. Imperativo tanto più rigoroso quanto più egli è vicino a comprendere che l'entropia sarà comunque alla fine la trionfatrice, e dell'universo con tutte le sue galassie non resterà che un vorticare d'atomi nel vuoto.

Guida alla *Chartreuse* a uso dei nuovi lettori*

Quanti nuovi lettori porterà al romanzo di Stendhal la nuova versione filmata della *Certosa di Parma* che apparirà tra poco in televisione? Forse pochi se rapportati al numero dei telespettatori, o magari moltissimi secondo la scala di grandezze delle statistiche sulla lettura di libri in Italia. Ma il dato importante nessuna statistica potrà fornircelo, e sarà quanti giovani riceveranno il colpo di fulmine fin dalle prime pagine, e si convinceranno d'improvviso che il più bel romanzo del mondo non può essere che questo, e riconosceranno il romanzo che avevano sempre voluto leggere e che farà da pietra di paragone a tutti gli altri che leggeranno in seguito. (Parlo soprattutto dei primi capitoli; andando avanti ci si troverà di fronte a un romanzo diverso, a più romanzi diversi l'uno dall'altro, che richiederanno aggiustamenti nella propria partecipazione alla vicenda; ma la spinta dell'inizio continuerà a operare.)

Questo è ciò che è successo a noi come a tanti altri nelle generazioni che si sono succedute da un secolo a questa parte. (La *Chartreuse* uscì nel 1839, ma bisogna calcolare quei quarant'anni che dovettero passare prima che Stendhal fosse capito, come lui aveva previsto con straordina-

* O *Certosa "meravigliosa"*, in «la Repubblica», 8 settembre 1982.

ria precisione; anche se di tutti i suoi libri questo fu subito il più fortunato, e poté contare per il suo lancio su un saggio di Balzac entusiasta e lungo ben 72 pagine!)

Se il miracolo si ripeterà ancora e per quanto tempo, non possiamo saperlo: le ragioni del fascino d'un libro (i suoi poteri di seduzione che sono cosa diversa dal suo valore assoluto) sono fatte di tanti elementi imponderabili. (Il valore assoluto anche, ammesso che questo concetto abbia un senso.) Certo, se riprendo in mano la *Chartreuse* anche oggi, come in tutte le riletture che ne ho fatto in epoche diverse, attraverso tutti i cambiamenti di gusti e d'orizzonti, ecco che lo slancio della sua musica, quell'allegro con brio torna a catturarmi: quei primi capitoli nella Milano napoleonica in cui la storia coi suoi rombi di cannone e il ritmo del vissuto individuale marciano allo stesso passo. E il clima di pura avventura in cui s'entra col sedicenne Fabrizio che gira intorno all'umido campo di battaglia di Waterloo tra carretti di vivandiere e cavalli in fuga è la vera avventura romanzesca calibrata di pericolo e d'incolumità e con una forte dose di candore. E i cadaveri a occhi sbarrati e braccia stecchite sono i primi veri cadaveri con cui la letteratura di guerra ha cercato di spiegare cos'è una guerra. E l'atmosfera femminile amorosa che comincia a circolare fin dalle prime pagine, fatta di trepidazione protettiva e d'intrigo geloso, già rivela il vero tema del romanzo, che accompagnerà Fabrizio fino alla fine (un'atmosfera che non mancherà di risultare, alla lunga, oppressiva).

Sarà l'appartenere a una generazione che ha vissuto guerre e cataclismi politici in gioventù che mi ha fatto lettore della *Chartreuse* per la vita? Ma nei ricordi personali, tanto meno liberi e sereni, dominano le dissonanze e gli stridori, non quella musica che trascina. Forse è vero proprio il contrario: ci si considera figli d'un'epoca perché si proiettano le avventure stendhaliane sulla propria esperienza per trasfigurarla, come faceva Don Chisciotte.

Ho detto che la *Chartreuse* è tanti romanzi insieme e mi sono soffermato sull'inizio: cronaca storica e di società, avventura picaresca; poi s'entra nel tronco del romanzo, cioè il mondo della piccola corte del principe Ranuccio Ernesto IV (la Parma apocrifa che è storicamente identificabile come Modena, rivendicata con passione dai modenesi come Antonio Delfini, ma cui restano fedeli come a un proprio mito sublimato i parmigiani come Gino Magnani).

Qui il romanzo si fa teatro, spazio chiuso, scacchiera d'un gioco tra un numero finito di personaggi, luogo grigio e fermo in cui si sviluppa una catena di passioni che non collimano: il conte Mosca, uomo di potere schiavo d'amore della Gina Sanseverina; la Sanseverina che ciò che vuole ottiene, e non vede che per gli occhi del nipote Fabrizio; Fabrizio che ama se stesso in primo luogo, qualche rapida avventura come contorno e alla fine concentra tutte queste forze che gravitano su di lui e intorno a lui innamorandosi perdutoamente dell'angelica e pensosa Clelia.

Il tutto nel mondo meschino degli intrighi politico-mondani della corte, tra il principe ossessionato dalla paura per aver fatto impiccare due patrioti e il «fiscale» Rassi, che incarna (forse per la prima volta in un personaggio di romanzo) la mediocrità burocratica in quanto può portare in sé anche d'atroce. E qui il conflitto, secondo le intenzioni di Stendhal, è tra quest'immagine della retri-va Europa metternichiana e l'assolutezza di quegli amori senza risparmio di sé, ultimo rifugio degli ideali generosi d'un'epoca sconfitta.

Un nucleo drammatico da melodramma (e l'opera era stata la prima chiave usata dal melomane Stendhal per capire l'Italia) ma nella *Chartreuse* il clima (per fortuna) non è quello dell'opera tragica bensì quello (lo scoperse Paul Valéry) dell'operetta. La tirannia è tetra ma timida e goffa (a Modena era successo ben di peggio) e le passioni sono perentorie ma di meccanismo assai semplice. (Un solo per-

sonaggio, il conte Mosca, è dotato d'una vera complessità psicologica, fatta di calcolo ma anche di disperazione, di possessività ma anche di senso del nulla).

Ma l'aspetto «romanzo di corte» non si esaurisce qui. Alla trasfigurazione romanzesca dell'Italia codina della Restaurazione si sovrappone l'intreccio d'una cronaca rinascimentale, di quelle che Stendhal era andato a scovare nelle biblioteche per trarne i racconti detti appunto *Cronache italiane*. Qui si tratta della vita di Alessandro Farnese che essendo molto amato e protetto da una zia, dama galante e intrigante, fece una splendida carriera ecclesiastica nonostante la sua gioventù libertina e avventurosa (aveva anche ucciso un rivale ed era perciò finito prigioniero a Castel Sant'Angelo) fino a diventare papa col nome di Paolo III. Cosa c'entra questa storia sanguigna della Roma tra Quattrocento e Cinquecento con quella di Fabrizio in una società ipocrita e piena di scrupoli di coscienza? Proprio nulla, eppure il progetto di Stendhal era partito proprio di lì, come trasposizione della vita del Farnese in epoca contemporanea, in nome d'una continuità italiana dell'energia vitale e della spontaneità passionale cui egli non si stancò mai di credere (ma degli italiani seppe vedere anche cose più sottili: la sfiducia, l'ansietà, la cautela).

Quale che fosse la prima fonte d'ispirazione, l'attacco del romanzo era dotato d'uno slancio così autonomo che poteva benissimo andare avanti per conto suo, dimenticandosi della cronaca rinascimentale. Invece, ogni tanto Stendhal se ne ricorda, e riprende a considerare la vita del Farnese come la sua falsariga. La conseguenza più vistosa è che Fabrizio, appena svestito dell'uniforme napoleonica, entra in seminario e prende i voti. Per tutto il resto del romanzo dobbiamo immaginarcelo vestito da monsignore, cosa certo scomoda per lui e anche per noi, perché ci costa un certo sforzo far collimare le due immagini, la con-

dizione ecclesiastica incidendo solo esteriormente sul contegno del personaggio e per nulla sul suo spirito.

Già qualche anno prima un altro eroe stendhaliano, anche lui giovane appassionato della gloria napoleonica, aveva deciso di vestire la tonaca, visto che la Restaurazione aveva sbarrato la carriera delle armi a chi non era rampollo di nobile famiglia. Ma ne *Le rouge et le noir*, questo dell'antivocazione di Julien Sorel è il tema centrale del romanzo, una situazione ben più approfondita e drammatica che per Fabrizio del Dongo. Fabrizio non è Julien in quanto non è dotato della sua complessità psicologica, né è Alessandro Farnese, destinato a diventare papa e, in quanto tale, eroe emblematico d'una storia che può essere intesa tanto come rivelazione scandalosa anticlericale quanto come leggenda edificante d'una redenzione. E Fabrizio chi è? Al di là degli abiti che indossa e delle vicende in cui si lascia coinvolgere, Fabrizio è uno che cerca di leggere i segni del suo destino, secondo la scienza insegnatagli dall'abate-astrologo Blanès, il suo vero pedagogo. S'interroga sul futuro e sul passato (era o non era Waterloo, la sua battaglia?) ma tutta la sua realtà è nel presente, attimo per attimo.

Come Fabrizio, tutta la *Chartreuse* supera le contraddizioni della sua natura composita in forza d'un movimento incessante. E quando Fabrizio finisce in prigione, un nuovo romanzo s'apre nel romanzo: quello carcerario, della torre e dell'amore per Clelia, che è qualcosa di diverso ancora da tutto il resto, e ancor più difficile da definire.

Non c'è condizione umana più angosciosa di quella del carcerato, ma Stendhal è così refrattario all'angoscia che anche se deve rappresentare l'isolamento nella cella d'una torre (dopo un arresto avvenuto in condizioni misteriose e conturbanti), gli stati d'animo che esprime sono sempre estroversi e speranzosi: «Comment! moi qui avait tant de peur de la prison, j'y suis, et je ne me souviens pas d'être

triste!» Non mi ricordo d'esser triste! Mai confutazione degli autocompatimenti romantici fu pronunciata con tanto candore e tanta buona salute.

Questa Torre Farnese, che non è mai esistita né a Parma né a Modena, ha una sua forma ben precisa, composta di due torri, una più sottile costruita in cima di quella più grossa (più una casa sul terrapieno, sormontata da una voliera, dove tra gli uccelli s'affaccia la fanciulla Clelia). È uno dei luoghi incantati del romanzo (al suo proposito Trompeo ricordò Ariosto, e per altri aspetti Tasso), un simbolo, certamente: tant'è vero che, come avviene con tutti i veri simboli, non si saprebbe decidere cosa mai simboleggia. L'isolamento nella propria interiorità, questo va da sé; ma anche, e ancor più, l'uscita da se stesso, la comunicazione amorosa, perché mai Fabrizio è stato così espansivo e loquace come attraverso gli improbabili e complicatissimi sistemi di telegrafia senza fili con cui riesce a corrispondere dalla sua cella sia con Clelia sia con la sempre provvida zia Sanseverina.

La torre è il luogo dove nasce il primo amore romantico di Fabrizio, per l'irraggiungibile Clelia figlia del suo carceriere, ma è anche la gabbia dorata dell'amore della Sanseverina di cui Fabrizio è da sempre prigioniero. Tant'è vero che all'origine della torre (cap. XVIII) c'è la storia d'un giovane Farnese imprigionato perché era diventato l'amante della matrigna: il nucleo mitico dei romanzi di Stendhal, l'«iper-gamia» o amore per le donne maggiori d'età o in posizione sociale più elevata (Julien e Mme de Rénal, Lucien e Mme de Chasteller, Fabrizio e Gina Sanseverina).

E la torre è l'altezza, il poter vedere lontano: la panoramica incredibile su cui Fabrizio spazia di là in cima comprende tutta la catena delle Alpi, da Nizza a Treviso, e tutto il corso del Po, dal Monviso a Ferrara; ma non solo quello si vede: anche la propria vita, e quella degli altri, e la rete di relazioni intricate che formano un destino.

Come dalla torre lo sguardo abbraccia tutta l'Italia del Nord, così dall'alto di questo romanzo scritto nel 1839 il futuro della storia d'Italia è già in vista: il principe di Parma Ranuccio Ernesto IV è un tirannello assolutista e nello stesso tempo un Carlo Alberto che prevede i prossimi sviluppi risorgimentali e coltiva nel suo cuore la speranza d'esser un giorno il re costituzionale d'Italia.

Una lettura storica e politica della *Chartreuse* è stata una via facile e quasi obbligata, a cominciare da Balzac (che definì questo romanzo come il *Principe* d'un nuovo Machiavelli!), così come è stato altrettanto facile e doveroso dimostrare che la pretesa stendhaliana d'esaltare gli ideali di libertà e progresso soffocati dalla Restaurazione è quanto mai superficiale. Ma proprio la leggerezza di Stendhal può darci una lezione storico-politica da non sottovalutare, quando ci mostra con quanta facilità gli ex giacobini o gli ex bonapartisti diventano (o restano) autorevoli e zelanti membri dell'*establishment* legitimista. Che tante prese di posizione e tante azioni anche spericolate che sembravano mosse da convinzioni assolute rivelassero poi che quel che c'era dietro era ben poco, è un fatto che si è visto e rivisto tante volte, in quella Milano e altrove, ma il bello della *Chartreuse* è che ciò è constatato senza farne scandalo, come una cosa che va da sé.

Quello che fa della *Certosa di Parma* un grande romanzo «italiano» è il senso della politica come aggiustamento calcolato e distribuzione dei ruoli: col principe che mentre perseguita i giacobini si preoccupa di poter stabilire con loro futuri equilibri che gli permettano di mettersi alla testa dell'imminente movimento d'unità nazionale; col conte Mosca che da ufficiale napoleonico diventa ministro forcaiolo e capo del partito *ultra* (ma pronto a incoraggiare una fazione di *ultras* estremisti solo per poter dar prova di moderazione distaccandosi da loro), e tutto questo senza esserne minimamente coinvolto nella sua essenza interiore.

Sempre più s'allontana, procedendo nel romanzo, l'altra immagine stendhaliana dell'Italia come il paese dei sentimenti generosi e della spontaneità del vivere, quel luogo della felicità che s'apre al giovane ufficiale francese al suo arrivo a Milano. Nella *Vie d'Henry Brulard*, arrivato a narrare quel momento, a descrivere quella felicità, interrompe il racconto: «On échoue toujours à parler de ce qu'on aime».

Questa frase ha dato il tema e il titolo all'ultimo saggio di Roland Barthes, che doveva leggerlo a Milano al convegno stendhaliano nel marzo 1980 (ma mentre lo stava scrivendo sopraggiunse l'incidente stradale che gli costò la vita). Nelle pagine che restano, Barthes osserva che nelle opere autobiografiche Stendhal dichiara più volte la felicità dei suoi soggiorni giovanili in Italia ma non riesce mai a rappresentarla.

«Eppure vent'anni più tardi, per una specie d'*après-coup* che pure fa parte della contorta logica dell'amore, Stendhal scrive sull'Italia delle pagine trionfali che, quelle sì, accendono il lettore come me (ma non credo d'essere il solo) di quel giubilo, di quell'irradiazione che il diario intimo diceva ma non riusciva a comunicare. Sono le pagine, ammirevoli, che formano l'inizio della *Certosa di Parma*. C'è una sorta d'accordo miracoloso tra la massa di felicità e di piacere che fece irruzione in Milano con l'arrivo dei francesi e la nostra gioia di lettura: l'effetto raccontato coincide finalmente con l'effetto prodotto.»

La città-romanzo in Balzac*

Far diventare romanzo una città: rappresentare i quartieri e le vie come personaggi dotati ognuno d'un carattere in opposizione con gli altri; evocare figure umane e situazioni come una vegetazione spontanea che germina dal selciato di queste o quelle vie, o come elementi di così drammatico contrasto con esse da provocare cataclismi a catena; far sì che in ogni mutevole momento la vera protagonista sia la città vivente, la sua continuità biologica, il mostro-Parigi: questa l'impresa cui Balzac nel momento in cui comincia a scrivere *Ferragus* si sente chiamato.

E dire che era partito con in testa un'idea tutta diversa: il dominio esercitato da personaggi misteriosi attraverso la rete invisibile delle società segrete; anzi, i nuclei d'ispirazione che gli stavano a cuore e che egli voleva fondere in un unico ciclo romanzesco erano due: quello delle società segrete, e quello dell'onnipotenza occulta d'un individuo ai margini della società. I miti che informeranno di sé la narrativa tanto popolare che colta per più d'un secolo passano tutti per Balzac. Il Superuomo che si vendica della società che l'ha messo al bando trasformandosi

* *Nota introduttiva*, in Honoré de Balzac, *Ferragus*, Einaudi, Torino 1973, pp. V-IX.

in un demiurgo inafferrabile percorrerà sotto le proteiformi sembianze di Vautrin i tomi della *Commedia umana* e si reincarnerà in tutti i Montecristo, i Fantasmi dell'Opera e magari i Padrini che i romanzieri di successo metteranno in circolazione. La cospirazione tenebrosa che estende i suoi tentacoli dovunque ossessionerà un po' per scherzo e un po' sul serio i più raffinati romanzieri inglesi tra fine e inizio secolo e risorgerà nella produzione in serie d'avventure spionistico-brutalizzanti dei nostri anni.

Con *Ferragus* siamo ancora nel pieno dell'ondata romantica byroniana. In un numero del marzo 1833 della «Revue de Paris» (pubblicazione a dispense settimanali cui Balzac era tenuto per contratto a fornire quaranta pagine al mese, tra continui rimbrotti dell'editore per i ritardi nella consegna dei manoscritti e le troppe correzioni sulle bozze), esce la prefazione della *Histoire des Treize* in cui l'autore promette di rivelare i segreti di tredici risolti fuorilegge legati da un patto segreto di mutuo aiuto che li rendeva invincibili, e ne annuncia un primo episodio: *Ferragus, chef des Dévorants*. (Il termine *Dévorants*, o *Dévoirants*, designava tradizionalmente i membri d'un'associazione di mestiere, «Compagni del Dovero», e potrebbe essere italianizzato in «Doveranti», ma certo Balzac gioca sulla falsa etimologia da *dévoré*, ben più suggestiva, e vuole che intendiamo «Divoranti».)

La prefazione è datata 1831: ma Balzac si mette a lavorare al progetto solo nel febbraio 1833, e non fa in tempo a consegnare il primo capitolo per la settimana che segue alla pubblicazione della prefazione; cosicché due settimane dopo la «Revue de Paris» pubblicherà i primi due capitoli insieme; il terzo capitolo farà ritardare l'uscita della dispensa seguente; e il quarto e la conclusione usciranno in un fascicolo supplementare nel mese d'aprile.

Ma il romanzo come viene fuori è ben diverso da quello che la prefazione annunciava; il vecchio progetto non

interessa più l'autore; è altro che gli sta a cuore, che lo fa sudare sui suoi manoscritti invece di buttar giù pagine al ritmo richiesto dalla produzione, e che lo spinge a costellare di correzioni e aggiunte le bozze, mandando all'aria la composizione dei tipografi. L'intreccio che egli segue è pur sempre tale da far tenere il fiato in sospeso con i misteri e i colpi di scena più inattesi, e il tenebroso personaggio dall'ariostesco nome di battaglia di Ferragus vi ha una parte centrale, ma le avventure a cui egli deve la sua segreta autorità quanto la sua pubblica infamia sono date per sottintese, ed è solo al suo declino che Balzac ci fa assistere. E quanto ai «Tredici», o meglio agli altri dodici soci, sembra quasi che l'autore se ne sia dimenticato, e li fa apparire solo visti di lontano, come comparse decorative, in una fastosa messa funebre.

Quel che ora appassionava Balzac era il poema topografico di Parigi, secondo l'intuizione che egli per primo ebbe della città come linguaggio, come ideologia, come condizionamento d'ogni pensiero e parola e gesto, dove le vie «impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense», la città mostruosa come un gigantesco crostaceo di cui gli abitanti non sono che le articolazioni motorie. Già da anni Balzac andava pubblicando sui giornali bozzetti di vita cittadina, medaglioni di personaggi tipici: ora punta su una organizzazione di questo materiale, su una specie d'enciclopedia parigina in cui trovino posto il trattatello sul seguire le donne per strada, il quadretto di genere (degnò di Daumier) dei passanti sorpresi dalla pioggia, la classificazione dei vagabondi, la satira della febbre edilizia che ha preso la capitale, la caratterizzazione della *grisette*, la registrazione del parlato delle varie categorie (quando i dialoghi di Balzac perdono l'enfasi declamatoria abituale sanno seguire i vezzi e i neologismi alla moda e perfino l'intonazione delle voci; ecco una venditrice dire che le penne di marabù dan-

no all'acconciatura femminile «quelque chose de vague, d'ossianique et de très comme il faut»). Alla tipologia degli esterni corrisponde quella degli interni, lussuosi o miserabili (con effetti pittorici studiati come il vaso di *géroflées* nel tugurio della vedova Gruget). La descrizione del cimitero del Père-Lachaise e i meandri della burocrazia funeraria coronano il disegno, cosicché il romanzo che s'era aperto con la visione di Parigi come organismo vivente si chiude sull'orizzonte della Parigi dei morti.

La *Storia dei Tredici* si è trasformata nell'atlante del continente Parigi. E quando, finito *Ferragus*, Balzac (la sua ostinazione non gli permetteva di lasciare un progetto a mezzo) scrive, per altri editori (con la «Revue de Paris» aveva già litigato), altri due episodi per completare il trittico, si tratta di due romanzi molto diversi dal primo e tra loro, ma che hanno in comune, più che il fatto che i loro protagonisti risultino membri della misteriosa associazione (particolare tutto sommato accessorio ai fini dell'intreccio), la presenza di ampie digressioni che aggiungono altre voci alla sua enciclopedia parigina: *La Duchesse de Langeais* (romanzo passionale nato sull'impulso d'uno sfogo autobiografico) offre nel suo secondo capitolo uno studio sociologico sull'aristocrazia del Faubourg Saint-Germain; *La fille aux yeux d'or* (che è molto di più: uno dei testi centrali d'una linea della cultura francese che si sviluppa ininterrotta da Sade a oggi, diciamo a Bataille e Klossovski) s'apre con una specie di museo antropologico dei parigini divisi per classi sociali.

Se in *Ferragus* la ricchezza di queste digressioni è maggiore che negli altri romanzi del trittico, non è detto che solo in esse Balzac investa la sua elaborata forza di scrittura: anche la vicenda psicologica intimista dei rapporti tra i coniugi Desmarets impegna a fondo l'autore. A noi questo dramma d'una coppia troppo perfetta interessa certo meno, date le nostre abitudini di lettura che a una certa

altitudine del sublime non ci lasciano vedere che nuvole abbaglianti e ci impediscono di distinguere movimenti e contrasti: eppure, il modo come l'ombra del sospetto che non si può allontanare non riesca a incidere esternamente la fiducia amorosa ma la corroda dal di dentro, è un processo reso in modo tutt'altro che banale. E non dobbiamo dimenticare che pagine che ci possono sembrare solo esercizi d'eloquenza convenzionale, come l'ultima lettera di Clémence al marito, erano i pezzi di bravura di cui Balzac andava più fiero, come lui stesso confidava scrivendo a Madame Hanska.

Quanto all'altro dramma psicologico, quello d'uno smisurato amor paterno, ci convince meno, anche come primo abbozzo di *Père Goriot* (ma qui l'egoismo è tutto dalla parte del padre, e il sacrificio tutto della figlia). Ben altro partito seppa trarre dalla riapparizione d'un padre galeotto Dickens nel suo capolavoro *Grandi speranze*.

Ma una volta constatato che anche il rilievo dato alla psicologia contribuisce a mettere in secondo piano l'intreccio avventuroso, dobbiamo riconoscere quanto esso ha ancora parte nel nostro piacere di lettori: la *suspense* funziona, anche se il centro emotivo del racconto si sposta ripetutamente da un personaggio all'altro; il ritmo degli avvenimenti è incalzante anche se molti passi dell'intreccio zoppicano per illogicità o inaccuratezza; il mistero delle frequentazioni di Madame Jules nella via malfamata è uno dei primi enigmi polizieschi che un personaggio improvvisatosi detective affronti ad apertura di romanzo, anche se la soluzione viene troppo presto ed è d'una semplicità deludente.

Tutta la forza romanzesca è sostenuta e condensata dalla fondazione d'una mitologia della metropoli. Una metropoli in cui ancora ogni personaggio, come nei ritratti d'Ingres, appare il proprietario del proprio volto. L'era della folla anonima non è ancora incominciata; è

questione di poco, quel ventennio che separa Balzac e l'apoteosi della metropoli nel romanzo da Baudelaire e l'apoteosi della metropoli nella poesia in versi. A definire questo passaggio valgono due citazioni di lettori d'un secolo dopo, entrambi interessati per diverse vie a una tale problematica.

«Balzac ha scoperto la grande città come covata di mistero e il senso che ha sempre sveglia è la curiosità. È la sua Musa. Non è mai né comico né tragico, è curioso. S'inoltra in un intrico di cose sempre con l'aria di chi fiuta e promette un mistero e va smontando tutta la macchina a pezzo a pezzo con un gusto acre e vivace e trionfale. Guardare come si accosta ai nuovi personaggi: li squadra da tutte le parti come rarità, li descrive, scolpisce, definisce, commenta, ne fa trasparire tutta la singolarità e assicura meraviglie. Le sue sentenze, osservazioni, tirate, motti non sono verità psicologiche, ma sospetti e trucchi da giudice istruttore, pugni sul mistero che perduto si deve chiarire. Per questo, quando la ricerca, la caccia al mistero si placa e – all'inizio del libro o nel corso (mai alla fine, perché ormai col mistero tutto è svelato) – Balzac disserta del suo complesso misterioso con un entusiasmo sociologico, psicologico e lirico, egli è ammirevole. Vedere l'inizio di *Feragus* o l'inizio della seconda parte di *Splendeurs et misères des courtisanes*. È sublime. È Baudelaire che si annuncia.»

Chi scriveva queste frasi era il giovane Cesare Pavese, nel suo diario, in data 13 ottobre 1936.

Pressappoco negli stessi anni, Walter Benjamin, nel suo saggio su Baudelaire, scrive un brano cui basta sostituire al nome di Victor Hugo quello (ancor più calzante) di Balzac, per fargli continuare e completare il discorso di prima:

«Si cercherà invano, nelle *Fleurs du mal* o nello *Spleen de Paris*, qualcosa di analogo agli affreschi cittadini in cui era insuperabile Victor Hugo. Baudelaire non descrive la popolazione né la città. E proprio questa rinuncia gli ha per-

messo di evocare l'una nell'immagine dell'altra. La sua folla è sempre quella della metropoli; la sua Parigi è sempre sovrappopolata [...] Nei *Tableaux parisiens* si può provare, quasi sempre, la presenza segreta di una massa. Quando Baudelaire prende ad oggetto il crepuscolo del mattino, c'è, nelle strade deserte, qualcosa del "silenzio formicolante" che Hugo sente nella Parigi notturna [...] La massa era il velo fluttuante attraverso il quale Baudelaire vedeva Parigi.»

Charles Dickens, *Our Mutual Friend**

Un Tamigi livido e fangoso all'imbrunire, quando la marea sale lungo i pilastri dei ponti: su questo scenario che le cronache di quest'anno hanno riportato all'attualità nella luce più lugubre, una barca avanza rasente ai tronchi galleggianti, alle chiatte, ai relitti. A prua della barca, un uomo dallo sguardo d'avvoltoio fissa la corrente come cercando qualcosa; ai remi, seminascosta da un cappuccio e un mantello d'incerato, sta una fanciulla dal viso angelico. Cosa cercano? Non si tarda a comprendere che l'uomo è un raccoglitore di cadaveri di suicidi o d'assassinati buttati nel fiume: per questo tipo di pesca le acque del Tamigi pare siano quotidianamente generose. Avvistato un cadavere a fior d'acqua, l'uomo è svelto a vuotargli le tasche delle monete d'oro, e poi a trainarlo con una corda fino a un posto di polizia sulla riva, dove intascherà una ricompensa. La fanciulla angelica, figlia del barcaiolo, cerca di non guardare il macabro bottino; è sbigottita, ma continua a remare.

Gli inizi dei romanzi di Dickens sono sovente memorabili, ma nessuno supera il primo capitolo di *Our Mutual*

* *Spazzatura d'oro*, in «la Repubblica», 11 novembre 1982.

Friend, penultimo romanzo che egli scrisse, ultimo che egli finì. Portati dalla barca del pescatore di cadaveri, ci sembra d'entrare nel rovescio del mondo.

Al secondo capitolo tutto cambia, siamo in piena commedia di costume e di caratteri: una cena a casa d'un nuovo ricco dove tutti fingono d'essere amici di vecchia data mentre si conoscono appena. Ma prima che il capitolo si chiuda, ecco che, evocato dai discorsi dei commensali, il mistero d'un uomo annegato al momento d'ereditare una grossa fortuna riconnette il circuito della tensione romanzesca.

La grande eredità è quella del defunto re della spazzatura, un vecchio avarissimo di cui rimane nei suburbi di Londra una casa al margine d'un campo cosparso di grandi cataste di rifiuti. Continuiamo a muoverci in quel sinistro mondo di deiezione in cui ci aveva introdotto per via fluviale il primo capitolo. Tutti gli altri scenari del romanzo, tavole imbandite scintillanti d'argento, ambizioni impomatate, grovigli d'interessi e di speculazioni, non sono che sottili schermi sulla sostanza desolata di questo mondo da fine del mondo.

Depositario dei tesori dello Spazzaturaio d'Oro è il suo ex uomo di fatica, Boffin, uno dei grandi personaggi comici di Dickens, per il piglio pomposo con cui fa cascar tutto dall'alto pur non avendo altra esperienza che quella d'un'infima miseria e d'una sconfinata ignoranza. (Personaggio simpatico, però: per il calore umano e le intenzioni benevole, lui e sua moglie; poi, nel seguito del romanzo, si trasforma in avaro ed egoista, per rivelarsi alla fine nuovamente un cuor d'oro.) Trovandosi d'improvviso ricco, l'analfabeta Boffin può dar libero corso al suo represso amore per la cultura: acquista gli otto volumi del *Declino e caduta dell'Impero romano* di Gibbon (un titolo che riesce appena a compitare, ma invece di *Roman* legge *Rossian* e crede si tratti dell'Impero russo). Allora stipendia un vaga-

bondo con una gamba di legno, Silas Wegg, come «uomo di lettere», perché gli faccia delle letture serali. Dopo Gibbon, Boffin, che ora ha l'ossessione di non perdere le sue ricchezze, cerca nelle librerie le vite di avari famosi, e se le fa leggere dal suo «letterato» di fiducia.

L'esuberante Boffin e il losco Silas Wegg formano un duetto straordinario, al quale s'aggiunge Mr Venus, di professione imbalsamatore e montatore di scheletri umani mediante ossa sparse rinvenute in giro, a cui Wegg ha chiesto di costruirgli una gamba in vere ossa per sostituire quella di legno. In questo orizzonte di spazzatura, abitato da personaggi clowneschi e un po' spettrali, il mondo di Dickens si trasforma ai nostri occhi in quello di Samuel Beckett; nello humour nero dell'ultimo Dickens possiamo scorgere più d'un preannuncio beckettiano.

Naturalmente in Dickens – anche se oggi sono gli aspetti *neri* che prendono più rilievo nella nostra lettura – il buio è sempre in contrasto con la luce, irradiata di solito da figure di fanciulle tanto più virtuose e di buon cuore quanto più sprofondate in un inferno di tenebre. Questo della virtù è il boccone più difficile da mandar giù, per noi lettori moderni di Dickens. Certo lui come persona aveva con la virtù rapporti non più stretti di quanto non li abbiamo noi, ma la mentalità vittoriana trovò nei suoi romanzi non solo una fedele applicazione ma direi le immagini fondamentali della propria mitologia. E sarebbe impossibile, una volta stabilito che per noi il vero Dickens è solo quello delle personificazioni della malvagità e delle caricature grottesche, mettere tra parentesi le vittime angeliche e le presenze consolatrici: senza queste non ci sarebbero neanche quelle; dobbiamo considerare le une e le altre come elementi strutturali in rapporto tra loro, muri e travi portanti dello stesso solido edificio.

Anche sul fronte dei «buoni», Dickens può inventare figure inaspettate, per niente convenzionali, come in questo

romanzo l'eterogeneo terzetto formato da una ragazzina nana, sarcastica e sapiente, da un angelo di viso e di cuore come Lizzie e da un ebreo con la barba e il gabbano. La piccola saggia Jenny Wren, sarta per bambole, che può muoversi solo sulle grucce, e traduce tutto il negativo della sua vita in una trasfigurazione fantastica che non è mai edulcorata, anzi prende di petto le durezza dell'esistenza momento per momento, è uno dei personaggi dickensiani più ricchi d'incanto e d'umore. E l'ebreo Riah, impiegato d'un sordido affarista, Lammler, che lo terrorizza e insulta e nello stesso tempo lo usa come prestanome per esercitare l'usura continuando a fingersi persona rispettabile e disinteressata, cerca di controbilanciare il male di cui lo obbligano a farsi strumento prodigando segretamente i suoi doni di genio benefico. Ne vien fuori un perfetto apologo sull'antisemitismo, sul meccanismo per cui la società ipocrita sente il bisogno di crearsi un'immagine dell'ebreo per attribuire a lui le proprie magagne. Questo Riah è d'una mitezza così disarmata che lo si direbbe un pavido, se non fosse che nell'abisso della sua derelizione trova modo di creare uno spazio di libertà e di rivincita, insieme alle altre due derelitte, e soprattutto con l'attivo consiglio della sarta di bambole (angelica anche lei, ma capace d'infliggere all'odioso Lammler un supplizio diabolico).

Questo spazio del bene è rappresentato materialmente da un terrazzo sul tetto del tetro ufficio del banco di pegni, in mezzo allo squallore della City, dove Riah mette a disposizione delle due ragazze ritagli di stoffa per gli abiti delle bambole, perline, libri, fiori e frutta, mentre «tutt'intorno una selva di vecchi comignoli dignitosi intrecciavano le loro volute di fumo e giravano le loro banderuole, con tutta l'aria di vecchie zitelle vanitose che si fanno vento impettite e si guardano in giro affettando una grande sorpresa».

Nel *Nostro comune amico* c'è posto per il *romance* metropolitano e per la commedia di costume, ma anche per personaggi dall'interiorità complessa e tragica, come Bradley Headstone, ex proletario che una volta diventato maestro è preso da una smania d'elevamento sociale e di prestigio che diventa come una possessione diabolica. Lo seguiamo nel suo innamoramento per Lizzie, nella sua gelosia che diventa ossessione fanatica, nella progettazione minuziosa e poi nell'esecuzione d'un delitto, e in seguito nel suo restare inchiodato a ripeterne le fasi in tutti i suoi pensieri, anche quando fa lezione ai suoi scolari. «Ogni tanto, davanti alla lavagna prima di cominciare a scrivere, si fermava col pezzo di gesso in mano, e ripensava al luogo dell'aggressione, e se un poco più in su o un poco più in giù l'acqua non sarebbe stata più profonda e la china più scoscesa. Era quasi tentato di fare un disegno sulla lavagna per vederci chiaro.»

Il nostro comune amico è stato scritto nel 1864-65, *Delitto e castigo* nel 1865-66. Dostoevskij era un ammiratore di Dickens, ma questo romanzo non poteva averlo letto. «La strana provvidenza che governa la letteratura», scrive Pietro Citati nel suo bel saggio dickensiano (contenuto nel volume *Il migliore dei mondi impossibili*, Rizzoli), «ha voluto che, proprio negli stessi anni in cui Dostoevskij componeva *Delitto e castigo*, Dickens abbia cercato inconsciamente di gareggiare col proprio allievo lontano, scrivendo le pagine del delitto di Bradley Headstone... Se avesse letto questa pagina, Dostoevskij, come avrebbe trovato sublime quest'ultimo tratto, il disegno sulla lavagna!»

Il titolo *Il migliore dei mondi impossibili* Citati l'ha tratto dallo scrittore del nostro secolo che ha più amato Dickens, G.K. Chesterton. Su Dickens, Chesterton ha scritto un libro e poi le introduzioni a molti romanzi, per l'edizione della «Everyman's Library». In quella per *Our Mutual Friend*, egli comincia prendendosela col titolo. «Il nostro comune

amico» ha un senso, in inglese come in italiano; ma «il nostro mutuo amico», «il nostro amico reciproco» cosa può voler dire? Si potrebbe obiettare a Chesterton che l'espressione compare per la prima volta nel romanzo come detta da Boffin, il cui eloquio è sempre spropositato; e che, anche se il legame del titolo col contenuto del romanzo non è tra i più evidenti, pure il tema dell'amicizia vera o falsa, vantata o nascosta, distorta o sottomessa a prove, vi circola in ogni sua parte. Ma Chesterton, dopo aver denunciato l'improprietà linguistica del titolo, dichiara che proprio per questo il titolo gli piace. Dickens non aveva fatto studi regolari e non era mai stato un fine letterato; è per questo che Chesterton lo ama, ossia, lo ama quando si mostra così com'è, non quando pretende d'essere qualcosa d'altro; e la predilezione di Chesterton per *Our Mutual Friend* va a un Dickens che torna alle origini, dopo aver fatto vari sforzi per ingentilirsi e mostrare gusti aristocratici.

Sebbene Chesterton sia stato il migliore rivendicatore della grandezza letteraria di Dickens nella critica del nostro secolo, mi pare che il suo saggio su *Our Mutual Friend* riveli un fondo di condiscendenza paternalistica del letterato raffinato verso il romanziere popolare.

Per noi *Il nostro comune amico* è un capolavoro assoluto, d'invenzione come di scrittura. Come esempi di scrittura ricorderò non solo le fulminee metafore che definiscono un personaggio o una situazione («Quale onore, – disse la madre offrendo da baciare una guancia sensibile e affettuosa quanto la parte convessa d'un cucchiaino»), ma anche gli squarci descrittivi degni d'entrare in un'antologia del paesaggio urbano: «Una serata grigia, secca e polverosa nella City di Londra ha un aspetto poco promettente. I negozi e gli uffici chiusi paiono morti, e il terrore nazionale per i colori dà un'aria di lutto. Le torri e i campanili delle numerose chiese assediato dalle case, scuri e affumicati come il cielo che pare scenda loro addosso, non

diminuiscono la generale desolazione; una meridiana sul muro d'una chiesa, con la sua ombra nera ormai inutile, pare una ditta che abbia fatto fallimento e sospeso i pagamenti per sempre. Malinconici relitti di guardiani e portieri scopano malinconici relitti di cartacce nei rigagnoli dove altri malinconici relitti vengono curvi a frugare, cercare e rivoltare, sperando di scoprire qualcosa da vendere».

Ho tratto queste ultime citazioni dalla traduzione degli «Struzzi» Einaudi, ma la prima che ho fatto più sopra, quella dei comignoli, l'ho presa dalla traduzione di Filippo Donini per i «Grandi Libri» Garzanti che mi pare colga meglio lo spirito in qualcuno dei passaggi più sottili, per quanto presenti altri aspetti più antiquati, come l'italianizzazione dei nomi di battesimo. In quella frase si trattava di rendere il distacco tra le umili gioie della terrazza e i fumaioli della City, visti come nobili dame (*dowager*) altezzose; ogni dettaglio descrittivo in Dickens ha sempre una funzione, entra nella dinamica del racconto.

Altro motivo per cui questo romanzo viene considerato un capolavoro è la rappresentazione d'un quadro sociale molto complesso di classi in conflitto; su questo punto concordano l'agile e intelligente introduzione di Pierngiorgio Bellocchio all'edizione Garzanti e quella, tutta concentrata su quest'aspetto, di Arnold Kettle all'edizione Einaudi. Kettle polemizza con George Orwell, che in una sua famosa analisi «classista» dei romanzi dickensiani ha dimostrato come per Dickens il bersaglio non fossero i mali della società, bensì quelli della natura umana.

Gustave Flaubert, *Trois contes**

Trois contes in italiano li chiamiamo *Tre racconti* e non potremmo chiamarli in altro modo, ma il termine *conte* (invece di *récit* o *nouvelle*) sottolinea il richiamo alla narrativa orale, al meraviglioso e all'ingenuo, alla fiaba. Questa connotazione vale per tutti e tre i racconti: non solo per *La leggenda di San Giuliano* che è uno dei primi documenti dell'adesione moderna al gusto «primitivo» dell'arte medievale e popolare, e per *Erodiade*, ricostruzione storica erudita e visionaria ed estetizzante, ma anche per *Un cuore semplice*, dove la realtà quotidiana contemporanea è vissuta dalla semplicità di spirito d'una povera donna di servizio.

I *Trois contes* sono un po' l'essenza di tutto Flaubert e siccome li si può leggere in una sera li consiglio vivamente a tutti coloro che in occasione del centenario vogliono tributare un omaggio sia pur rapido al saggio di Croisset. (Per l'occasione Einaudi li ripubblica nella finissima traduzione di Lalla Romano.) Anzi, chi ha meno tempo può lasciare pure da parte *Hérodias* (la cui presenza nel libro m'è sempre parsa un po' dispersiva e ridondante) e concentra-

* *L'occhio del gufo*, in «la Repubblica», 8 maggio 1980.

re tutta la propria attenzione su *Un coeur simple* e *Saint Julien*, partendo dal dato fondamentale che è quello visivo.

C'è una storia della visività romanzesca – del romanzo come arte di *far vedere* persone e cose –, che coincide con alcuni momenti della storia del romanzo, ma non con tutti. Da Madame de Lafayette a Constant il romanzo esplora l'animo umano con un'acutezza prodigiosa, ma le pagine sono come persiane chiuse che non lasciano vedere niente. La visività romanzesca comincia con Stendhal e Balzac, e tocca con Flaubert il rapporto perfetto tra parola e immagine (il massimo d'economia col massimo rendimento). La crisi della visività romanzesca comincerà mezzo secolo dopo, contemporaneamente all'avvento del cinema.

Un coeur simple è un racconto tutto di cose che si vedono, di frasi semplici e leggere in cui avviene sempre qualcosa: la luna sui prati di Normandia che illumina buoi sdraiati, due donne e due bambini che passano, un toro che esce dalla nebbia e carica a muso basso, Félicité che gli getta della terra negli occhi per permettere agli altri di saltare una siepe; oppure il porto di Honfleur con le gru che sollevano i cavalli per depositarli nei battelli, il nipote mazzo che Félicité riesce a vedere per un istante e che subito scompare nascosto da una vela; e soprattutto la piccola camera di Félicité gremita d'oggetti, ricordi della sua vita e della vita dei padroni, dove un'acquasantiera in noce di cocco fiancheggia un cubo di sapone azzurro, il tutto dominato dal famoso pappagallo impagliato, quasi un emblema di ciò che la vita non ha dato alla povera domestica. È attraverso gli stessi occhi di Félicité che noi vediamo tutte queste cose; la trasparenza delle frasi del racconto è il solo mezzo possibile per rappresentare la purezza e la nobiltà naturale nell'accettare il male e il bene della vita.

Nella *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, il mondo visuale è quello d'un arazzo o d'una miniatura in un codice o d'una vetrata di cattedrale, ma lo viviamo *da dentro* come

se anche noi fossimo figure ricamate o miniate o composte di vetri colorati. Una profusione d'animali d'ogni forma, propria dell'arte gotica, domina il racconto. Cervi, daini, falconi, galli di brughiera, cicogne: il cacciatore Julien è spinto verso il mondo animale da un'inclinazione sanguinaria e il racconto scorre sul sottile confine tra crudeltà e pietà, fino a che non ci sembra d'essere entrati nel cuore stesso dell'universo zoomorfo. In una pagina straordinaria Julien si trova soffocato dalle penne, dal pelo, dalle squame, la foresta intorno a lui si trasforma in un gremiato e aggrovigliato bestiario di tutta la fauna anche esotica. (Non mancano i pappagalli, come un saluto di lontano alla vecchia Félicité.) A quel punto, gli animali non sono più l'oggetto privilegiato della nostra vista, ma siamo noi stessi a essere catturati dallo sguardo degli animali, dal firmamento d'occhi che ci fissano; sentiamo che stiamo passando dall'altra parte: ci sembra di vedere il mondo umano attraverso tondi e impassibili occhi di gufo.

L'occhio di Félicité, l'occhio del gufo, l'occhio di Flaubert. Ci rendiamo conto che il vero tema di quest'uomo apparentemente così chiuso in se stesso sia stato l'identificazione con l'altro. Nell'abbraccio sensuale di Saint Julien al lebbroso possiamo riconoscere l'arduo punto d'arrivo cui tende l'ascesi di Flaubert come programma di vita e di rapporto col mondo. Forse i *Trois contes* sono la testimonianza d'uno dei più straordinari itinerari spirituali che mai siano stati compiuti al di fuori di tutte le religioni.

Lev Tolstoj, *Due ussari**

Capire come Tolstoj costruisce la sua narrazione non è facile. Quel che tanti narratori tengono allo scoperto – schemi simmetrici, travi portanti, contrappesi, cerniere rotanti –, in lui resta nascosto. Nascosto non vuol dire che non ci sia: l'impressione che Tolstoj dà di portare pari pari sulla pagina scritta «la vita» (questa misteriosa entità per definire la quale siamo obbligati a partire dalla pagina scritta) non è che un risultato d'arte, cioè d'un artificio più sapiente e complesso di tanti altri.

Uno dei testi in cui la «costruzione» tolstoiana è meglio visibile è *Due ussari*, e siccome questo è uno dei racconti più tipici suoi – del primo e più diretto Tolstoj –, e dei più belli, osservando com'è fatto possiamo imparare qualcosa sul modo di lavorare dell'autore.

Scritto e pubblicato nel 1856, *Dva gusara* si presenta come rievocazione d'un'epoca ormai remota, gli inizi dell'Ottocento, e il tema è quello della vitalità, prorompente e senza freno, una vitalità vista come già lontana, perduta, mitica. Gli alberghi dove gli ufficiali in trasferta attendono il cambio dei cavalli per le slitte e si spennano giocando a

* Nota introduttiva, in Lev Tolstoj, *Due ussari*, Einaudi, Torino 1973, pp. V-VIII.

carte, i balli della nobiltà di provincia, le notti di baldoria «dagli zigani»: è nella classe alta che Tolstoj rappresenta e mitizza questa violenta energia vitale, quasi un fondamento naturale (perduto) del feudalesimo militare russo.

Tutto il racconto fa perno su un eroe per cui la vitalità è ragione sufficiente di successo e di simpatia e di dominio, e trova in se stessa, nella propria indifferenza verso le regole e nei propri eccessi, una sua morale e una sua armonia. Il personaggio del conte Turbin, ufficiale degli ussari, gran bevitore e giocatore e donnaiolo e duellante, non fa che concentrare in sé la forza vitale diffusa nella società. I suoi poteri d'eroe mitico consistono nel dare esiti positivi a questa forza che nella società palese le sue potenzialità distruttive: un mondo di bari, dilapidatori del pubblico denaro, ubriaconi, millantatori, scrocconi, libertini, ma in cui una calorosa indulgenza reciproca trasforma tutti i conflitti in gioco e in festa. La civiltà gentiliziosa maschera appena una brutalità d'orda di barbari; per il Tolstoj dei *Due ussari* la barbarie è l'immediato ieri della Russia aristocratica, e in questa barbarie stava la sua verità e la sua salute. Basti pensare all'apprensione con cui, al ballo della nobiltà di K., l'ingresso del conte Turbin è visto dalla padrona di casa.

Invece Turbin unisce in sé violenza e leggerezza; Tolstoj gli fa fare sempre le cose che non si dovrebbero fare, ma dà ai suoi movimenti il dono d'una miracolosa giustezza. Turbin è capace di farsi prestare soldi da uno snob e di non sognarsi di renderglieli, anzi, d'insultarlo e malmenarlo; di sedurre fulmineamente una vedovella (sorella del suo creditore) nascondendosi nella carrozza di lei e di non curarsi di comprometterla mostrandosi in giro indossando la pelliccia del suo defunto marito; ma è anche capace di gesti di disinteressata galanteria, come il tornare indietro nel suo viaggio in slitta per darle un bacio nel sonno e ripartire. Turbin è capace di dire in faccia a ciascu-

no quel che si merita; dà del baro a un baro, poi gli porta via di forza i soldi mal vinti per rimborsare il sempliciotto che s'era lasciato defraudare, e della somma che ancora avanza fa un regalo alle zigane.

Ma questa è solo metà del racconto, i primi otto capitoli su sedici. Al capitolo nono c'è un salto di vent'anni: siamo nel 1848, Turbìn è morto da un pezzo in un duello, e suo figlio è ufficiale degli ussari a sua volta. Anche lui arriva a K., in marcia verso il fronte, e incontra alcuni dei personaggi della prima storia: il cavallerizzo fatuo, la vedovella diventata una rassegnata matrona; più una figlia giovinetta, per rendere simmetrica la nuova generazione alla vecchia. La seconda parte del racconto – ci accorgiamo subito – ripete specularmente la prima, ma tutto all'incontrario: a un inverno di neve e slitte e vodka risponde una mite primavera di giardini al chiar di luna, al primo Ottocento selvaggio delle orge nei caravanserragli delle stazioni di tappa risponde un pieno Ottocento assestato di lavori a maglia e noia tranquilla nella calma familiare. (La contemporaneità, questa, per Tolstoj: difficile oggi per noi riuscire a situarci nella sua prospettiva.)

Il nuovo Turbìn fa parte d'un mondo più civile, e si vergogna della fama di scavezzacollo lasciata dal padre. Mentre il padre picchiava e strapazzava il servo ma stabiliva con lui una sorta di complementarietà e confidenza, il figlio col servo non fa che brontolare e lamentarsi, vessatorio anche lui, ma stridulo e molle. C'è una partita a carte anche qui, una partita in famiglia, da pochi rubli, e il giovane Turbìn coi suoi piccoli calcoli non si trattiene dallo spennare la padrona di casa che lo ospita, mentre intanto fa il piedino alla figlia. Quanto suo padre era prepotente e generoso, tanto lui è meschino; ma è soprattutto un approssimativo, un maldestro. Il flirt è un seguito d'equivoci; una seduzione notturna si riduce a un tentativo goffo, a una brutta figura; anche il duello che stava per venire fuori si smorza nel tran-tran.

In questo racconto di costumi militari, opera del più grande scrittore di guerra *en plein air*, si direbbe che la grande assente sia proprio la guerra. Eppure è un racconto di guerra: le due generazioni (aristocratico-militari) dei Turbin sono rispettivamente quella che ha sconfitto Napoleone e quella che ha represso la rivoluzione in Polonia e in Ungheria. I versi che Tolstoj mette in epigrafe al racconto assumono un significato polemico verso la Storia con l'esse maiuscolo, che tiene conto solo delle battaglie e dei piani strategici e non della sostanza di cui sono fatte le esistenze umane. È già la polemica che Tolstoj svilupperà una decina d'anni dopo in *Guerra e pace*: anche se qui non ci si distacca dai costumi degli ufficiali, sarà lo sviluppo di questo stesso discorso che porterà Tolstoj a contrapporre ai grandi condottieri la massa contadina dei soldati semplici come veri protagonisti storici.

Non è dunque tanto l'esaltare la Russia d'Alessandro I in contrapposizione a quella di Nicola I che sta a cuore a Tolstoj, quanto il ricercare la vodka della storia (vedi l'epigrafe), il combustibile umano. L'apertura della seconda parte (capitolo IX) – che fa pendant all'introduzione, ai suoi flash nostalgici un po' di repertorio – non è ispirata a un generico rimpianto del passato, ma a una complessa filosofia della storia, a un bilancio dei costi del progresso. «... Molto di bello e molto di brutto, fra quanto era vecchio, era sparito, molto di bello, fra quanto era nuovo, s'era sviluppato, e molto, anzi, molto di più – fra quanto era nuovo – incapace di sviluppo, mostruoso, aveva fatto la sua comparsa sotto il sole.»

La pienezza di vita tanto lodata dai commentatori di Tolstoj è – in questo racconto come nel resto dell'opera – la constatazione d'un'assenza. Come nel narratore più astratto, ciò che conta in Tolstoj è ciò che non si vede, ciò che non è detto, ciò che potrebbe esserci e non c'è.

Mark Twain, *L'uomo che corrompe Hadleyburg**

Del proprio ruolo di scrittore d'intrattenimento popolare, Mark Twain fu non solo cosciente ma anche fiero. «Io non ho mai cercato in nessun caso di rendere colte le classi colte – scrive nel 1889 in una lettera a Andrew Lang. – Non ero attrezzato per farlo: me ne mancavano sia le doti naturali sia la preparazione. Ambizioni in questo senso non ne ho avute mai, ma sono sempre andato a caccia d'una selvaggina più grossa: le masse. Raramente mi sono proposto d'istruirle, ma ho fatto il mio meglio per divertirle. Divertirle e basta avrebbe già soddisfatto la mia massima e costante ambizione.»

Come professione d'etica sociale dello scrittore, questa di Mark Twain ha almeno il merito d'essere sincera e verificabile, più di tante altre le cui ambiziose pretese didascaliche ottennero e persero credito negli ultimi cent'anni: uomo di massa lui lo era davvero, e gli è completamente estranea l'idea di doversi chinare da un gradino più alto per parlare al suo pubblico. E oggi riconoscendogli il titolo di *folk-writer* o contastorie della tribù – quella tribù moltiplicata su immensa scala che è l'America provinciale del-

* Nota introduttiva, in Mark Twain, *L'uomo che corrompe Hadleyburg*, Einaudi, Torino 1972, pp. V-X.

la sua giovinezza – non è solo il merito di divertire che gli si attribuisce ma quello d'aver messo insieme uno stock di materiali di costruzione del sistema mitologico e fabulatorio degli Stati Uniti, un arsenale di strumenti narrativi di cui la nazione aveva bisogno per darsi un'immagine di se stessa.

Come professione estetica, invece, smentirne il filisteismo dichiarato risulta più difficile, e anche i critici che hanno innalzato Mark Twain al posto che merita nel pantheon letterario americano danno per scontato che al suo talento spontaneo e un po' sgangherato mancava solo un interesse per la forma. Eppure, la grande riuscita twainiana resta una prova di stile, e di portata storica addirittura: l'ingresso nella letteratura del linguaggio parlato americano, con la stridula voce recitante di Huck Finn. Si tratta d'una conquista inconsapevole, d'una scoperta cui è arrivato per caso? Tutta la sua opera, sia pur ineguale e indisciplinata, sta a indicare il contrario, come può risultare chiaro oggi che le forme della comicità verbale e concettuale – dal motto di spirito al *nonsense* – sono oggetto di studio in quanto meccanismi elementari dell'operazione poetica, e l'umorista Mark Twain ci si presenta come un instancabile sperimentatore e manipolatore di congegni linguistici e retorici. A vent'anni, quando non aveva ancora scelto il suo fortunato pseudonimo e scriveva su un giornale dello Iowa, il suo primo successo era stato il linguaggio tutto strafalcioni ortografici e grammaticali delle lettere d'un personaggio caricaturale.

Proprio perché doveva scrivere a getto continuo per i giornali, Mark Twain è sempre in caccia di nuove invenzioni formali che gli permettano di cavare effetti umoristici da qualsiasi tema, e il risultato è che se oggi la sua storiella del *Jumping Frog* ci lascia freddi, quando egli la ritraduce in inglese da una traduzione francese, ci diverte ancora.

Giocoliere della scrittura, non secondo un'esigenza intellettuale ma secondo la sua vocazione d'*entertainer* d'un pubblico tutt'altro che raffinato (e non dimentichiamo che la sua produzione scritta s'affianca a un'intensa attività di conferenziere e pubblico conversatore itinerante, pronto a misurare l'effetto delle sue trovate sulle reazioni immediate degli ascoltatori), Mark Twain segue procedimenti che non sono poi tanto dissimili da quelli dell'autore d'avanguardia che fa letteratura con la letteratura: basta mettergli in mano un testo scritto qualsiasi e lui si mette a giocarci finché non salta fuori un racconto. Ma dev'essere un testo che con la letteratura non abbia nulla a che fare: una relazione al ministero su una fornitura di carne in scatola al generale Sherman, le lettere d'un senatore del Nevada in risposta ai suoi elettori, le polemiche locali dei giornali del Tennessee, le rubriche d'un giornale agricolo, un manuale tedesco d'istruzioni per evitare i fulmini, e perfino la dichiarazione dei redditi per le imposte.

Alla base di tutto c'è la sua scelta del prosaico contro il poetico: tenendosi fedele a questo codice, egli riesce per primo a dar voce e figura alla sorda corposità della vita pratica americana – soprattutto nei capolavori della saga fluviale *Huckleberry Finn* e *Life on the Mississippi* – e d'altra parte è portato – in molti dei racconti – a trasformare questo spessore quotidiano in un'astrazione lineare, in un gioco meccanico, in uno schema geometrico. (Una stilizzazione che ritroveremo, trenta o quarant'anni dopo, tradotta nel muto linguaggio del mimo, nelle *gags* di Buster Keaton.)

I racconti che hanno per tema il denaro sono ben indicativi di questa duplice tendenza: rappresentazione d'un mondo che non ha altra immaginazione che economica, in cui il dollaro è l'unico *deus ex machina* operante, e insieme dimostrazione che il denaro è qualcosa di astratto, cifra d'un calcolo che esiste solo sulla carta, misura d'un valore in sé

inafferrabile, convenzione linguistica che non rimanda ad alcuna realtà sensibile. In *The Man That Corrupted Hadleyburg* (1899), il miraggio d'un sacco di monete d'oro scatena la degradazione morale d'un'austera città di provincia; in *The \$ 30,000 Bequest* (1904) un'eredità fantomatica viene spesa nell'immaginazione; in *The £ 1,000,000 Bank-Note* (1893), una banconota di taglio troppo grosso attira la ricchezza senza bisogno d'essere investita e neppure cambiata. Nella narrativa dell'Ottocento il denaro aveva avuto un posto importante: forza motrice della storia in Balzac, pietra di paragone dei sentimenti in Dickens; in Mark Twain il denaro è gioco di specchi, vertigine del vuoto.

Del suo più famoso racconto è protagonista la piccola città di Hadleyburg «honest, narrow, selfrighteous, and stingy»: onesta, ristretta, ipocrita e avara. Un'intera cittadinanza compendiata nei suoi diciannove più rispettati notabili, e questi diciannove compendiati in Mr Edward Richards e signora, i coniugi di cui seguiamo le metamorfosi interiori o meglio la rivelazione di se stessi a se stessi. Tutto il resto della popolazione è coro, coro nel vero senso della parola in quanto accompagna lo svolgersi dell'azione cantando strofette, e con un corifeo o voce della coscienza civica che è chiamato anonimamente «the saddler», il sellaio. (Ogni tanto fa capolino uno spiritello innocente, il vagabondo Jack Halliday, unica marginale concessione al color locale, fuggevole ricordo della saga del Mississippi.)

Anche le situazioni sono ridotte a quel minimo che serve al meccanismo del racconto per funzionare: a Hadleyburg cade come dal cielo un premio – centosessanta libbre d'oro, pari a quarantamila dollari – di cui non si conosce né il donatore né il destinatario, ma che in realtà – apprendiamo fin da principio – non è un dono bensì una vendetta e una beffa per smascherare quei campioni di rigorismo in altrettanti ipocriti e bricconi. La beffa ha per strumento un

sacco, una lettera in una busta da aprirsi subito, una lettera in una busta da aprirsi successivamente, più diciannove lettere uguali mandate per posta, più vari poscritti e altre missive (i testi epistolari hanno sempre una parte di rilievo negli intrecci di Mark Twain), che tutte vertono intorno a una frase misteriosa, vera e propria parola magica: a chi la conosce toccherà il sacco d'oro.

Il presunto donatore e autentico castigatore è un personaggio che non si sa chi sia; vuole vendicarsi d'un'offesa – non si dice quale – fattagli – impersonalmente – dalla città: l'indeterminatezza lo circonda come d'un alone soprannaturale, l'invisibilità e l'onniscienza ne fanno una specie di dio: nessuno si ricorda di lui ma lui conosce tutti e sa prevedere le reazioni di tutti.

Altro personaggio reso mitico dall'indeterminatezza (e dall'invisibilità: perché è morto) è Barclay Goodson, cittadino di Hadleyburg diverso da tutti gli altri, il solo capace di sfidare l'opinione pubblica, il solo capace dell'inaudito gesto di regalare venti dollari a uno straniero rovinato dal gioco. Nient'altro ci viene detto di lui; in cosa consistesse la sua accanita opposizione all'intera città è lasciato nell'ombra.

Tra un donatore misterioso e un destinatario defunto s'intromette la città nella persona dei suoi diciannove notabili, i Simboli dell'Incorruttibilità. Ognuno di loro pretende – e quasi si convince – d'identificarsi se non con l'abborrito Goodson, almeno con colui che Goodson ha designato a succedergli.

Questa è la corruzione di Hadleyburg: l'avidità di possedere un sacco di dollari d'oro senza padrone ha facilmente ragione d'ogni scrupolo di coscienza e porta rapidamente alla menzogna, alla truffa. Se si pensa a quanto misteriosa indefinibile piena d'ombre è la presenza del peccato in Hawthorne e in Melville, quella di Mark Twain ci sembra una versione semplificata ed elementare della morale

puritana, con una dottrina della caduta e della grazia non meno radicale ma diventata una regola d'igiene chiara e razionale come l'uso dello spazzolino da denti.

Anche lui ha le sue reticenze: se sull'incensurabilità di Hadleyburg grava un'ombra è quella d'una colpa commessa dal pastore Reverendo Burgess, ma se ne parla solo nei termini più vaghi: «the thing», la cosa. In realtà questa colpa Burgess non l'ha commessa e l'unico a saperlo – ma s'è guardato dal dirlo – è Richards; forse l'aveva commessa lui? (anche questo resta nell'ombra). Ora, quando Hawthorne *non dice* che colpa ha commesso il pastore che gira con un velo nero sul viso, il suo silenzio grava su tutto il racconto; quando è Mark Twain *a non dire*, è solo segno che ai fini del racconto quello è un dettaglio che non interessa.

Alcuni biografi raccontano che Mark Twain era sottoposto a una severa censura preventiva da parte di sua moglie Olivia, che esercitava sui suoi scritti un diritto di supervisione moralizzatrice. (Si racconta anche che alle volte egli costellasse la prima stesura d'un suo scritto d'espressioni sboccate o blasfeme, perché i rigori di sua moglie trovasero un facile bersaglio su cui sfogarsi e non intaccassero la sostanza del testo.) Ma si può essere sicuri che più severa della censura coniugale era un'autocensura tanto ermetica da somigliare all'innocenza.

La tentazione del peccato per i notabili di Hadleyburg come per i coniugi Foster (nella *Eredità da 30000 dollari*) prende la forma incorporea del calcolo dei capitali e dei dividendi; ma intendiamoci: la colpa è tale perché si tratta di denari che non esistono. Quando le cifre con tre o sei zeri hanno un riscontro in banca, il denaro è la prova e il premio della virtù: nessun sospetto di colpa sfiora l'Henry Adams del *Biglietto da un milione di sterline* (omonimo, guarda caso, del primo critico della mentalità americana) che specula sulla vendita d'una miniera californiana sotto lo scudo d'una banconota autentica

anche se inspendibile. Egli si serba candido come l'eroe d'una fiaba, o d'uno di quei film degli anni Trenta in cui l'America democratica fa mostra di credere ancora nell'innocenza della ricchezza, come ai tempi d'oro di Mark Twain. Solo a gettare uno sguardo nel fondo delle miniere – quelle reali e quelle psicologiche – verrà il sospetto che le vere colpe sono altre.

Henry James, *Daisy Miller**

Daisy Miller uscì in rivista nel 1878, e in volume nel 1879. Fu uno dei rari racconti (forse il solo) di Henry James di cui si possa dire che ebbe subito un successo popolare. Certo nella sua opera, tutta sotto il segno dell'elusività, del non detto, della ritrosia, questo si presenta come uno dei racconti più chiari, con un personaggio di ragazza pieno di vita, che esplicitamente aspira a simboleggiare la spregiudicatezza e l'innocenza della giovane America. Eppure è un racconto non meno misterioso degli altri di questo introverso autore, tutto intessuto com'è dei temi che s'affacciano, sempre tra ombra e luce, lungo l'intera sua opera.

Come molti dei racconti e romanzi di James, *Daisy Miller* si svolge in Europa, e l'Europa è anche qui pietra di paragone a cui l'America si confronta. Un'America ridotta a uno *specimen* sintetico: la colonia dei beati turisti statunitensi in Svizzera e a Roma, quel mondo a cui Henry James appartenne negli anni della giovinezza, voltate le spalle alla terra nativa e prima di metter radici nella britannica patria ancestrale.

* *Nota introduttiva*, in Henry James, *Daisy Miller*, Einaudi, Torino 1971, pp. V-VIII.

Lontani dalla propria società e dalle ragioni pratiche che dettano le norme del comportamento, immersi in un'Europa che rappresenta insieme una suggestione di cultura e nobiltà e un mondo promiscuo e un po' infetto da cui occorre tenere le distanze, questi americani di James sono in preda a un'insicurezza che gli fa raddoppiare il rigorismo puritano, la salvaguardia delle convenienze. Winterbourne, il giovane americano che studia in Svizzera, è destinato – a detta di sua zia – a commettere errori perché da troppo tempo vive in Europa e non sa più riconoscere i compatrioti «bene» da quelli di bassa estrazione. Ma questa incertezza sulla propria identità sociale è di tutti loro – questi esiliati volontari in cui James si specchia –, siano essi rigoristi (*stiff*) o emancipati. Il rigorismo – americano ed europeo – è rappresentato dalla zia di Winterbourne che non per nulla ha eletto dimora nella calvinistica Ginevra, e da Mrs Walker, che è un po' la controfigura della zia, calata nella più molle atmosfera romana. Gli emancipati sono la famiglia Miller, spedita alla deriva in un pellegrinaggio europeo imposto loro come dovere culturale inerente al loro *status*: un'America provinciale, forse di nuovi milionari d'origine plebea, esemplata in tre personaggi, una madre mezzo svanita, un ragazzino petulante e una bella ragazza che, forte solo della sua barbarie e della sua spontaneità vitale, è la sola che si trovi a realizzarsi come personalità morale autonoma, a costruirsi una sia pur precaria libertà.

Tutto questo, Winterbourne lo intravede, ma troppa parte di lui (e di James) è ossequiente ai tabù sociali e allo spirito di casta, e soprattutto troppa parte di lui (e James per intero) ha paura della vita (leggi: delle donne). Sebbene, al principio e alla fine, si accenni a una relazione del giovane con una dama straniera di Ginevra, nel bel mezzo del racconto la paura di Winterbourne di fronte alla prospettiva d'un vero confronto con l'altro sesso è esplicitamente dichiarata; e nel personaggio possiamo ben riconoscere

un autoritratto giovanile di Henry James e della sua mai smentita sessuofobia.

Quella indefinita presenza che era per James il «male» – vagamente connessa con la sessualità peccaminosa o più visibilmente rappresentata dalla rottura d'una barriera di classe – esercita su di lui un orrore misto ad attrazione. L'animo di Winterbourne – cioè quella costruzione sintattica tutta esitazioni e indugi e autoironia, caratteristica dei paesaggi introspettivi di James – è diviso: una parte di lui spera ardentemente nell'«innocenza» di Daisy per decidersi ad ammettere d'esserne innamorato (e sarà la prova *post mortem* di quest'innocenza che lo riconcilierà con lei, da quell'ipocrita che è), mentre l'altra parte di se stesso spera di riconoscere in lei una creatura declassata e inferiore, cui è lecito «mancare di rispetto». (E ciò non pare affatto che sia perché si senta spinto lui a «mancarle di rispetto» ma forse solo per la soddisfazione a pensarla tale.)

Il mondo del «male» che si contende l'anima di Daisy è rappresentato prima dal maggiordomo Eugenio, poi dall'aitante signor Giovanelli, romano, cacciatore di dote, anzi, dall'intera città di Roma, coi suoi marmi e i suoi muschi e i suoi miasmi apportatori di malaria. Il veleno peggiore dei pettegolezzi con cui gli americani d'Europa colpiscono la famiglia Miller è una continua oscura allusione al maggiordomo che viaggia con loro e che – in assenza di Mr Miller – esercita una non ben definita autorità su madre e figlia. I lettori del *Giro di vite* sanno quanto il mondo dei domestici possa per James incarnare la presenza informe del «male». Ma questo maggiordomo (il termine inglese è più preciso e senza un corrispondente italiano: *courier*, cioè il domestico che accompagna i padroni nei grandi viaggi e cui spetta l'organizzazione dei loro spostamenti e soggiorni) potrebbe essere anche tutto l'opposto (per quel poco che lo si vede), cioè l'unico in famiglia che rappresenti l'autorità morale paterna e il rispetto del-

le convenienze. Il sacrilegio forse consiste proprio solo in questo: nell'aver sostituito l'immagine del padre con quella d'un uomo di classe inferiore. Già il fatto che porti un nome italiano prepara al peggio: si vedrà che la calata in Italia della famiglia Miller non è altro che una discesa agli inferi (altrettanto letale se pur meno fatale di quella del professor Aschenbach a Venezia, nel racconto che Thomas Mann scriverà trentacinque anni dopo).

A differenza della Svizzera, Roma non può ispirare l'autocontrollo alle ragazze americane colla sola forza del paesaggio, delle tradizioni protestanti e della austera società. La passeggiata delle carrozze al Pincio è un gorgo di pettegolezzi, in mezzo al quale non sai se l'onore delle ragazze americane va salvaguardato per non sfigurare coi conti e marchesi romani (le ereditiere del Middle West cominciano ad ambire i blasoni) o per non sprofondare nel pantano della promiscuità con una razza inferiore. Questa presenza d'un pericolo, più ancora che nel complimentoso signor Giovanni (che anche lui, come Eugenio, potrebbe essere un garante della virtù di Daisy, se non fosse per gli oscuri natali), s'identifica in un personaggio muto ma non per questo meno determinante nel meccanismo del racconto: la malaria.

Sulla Roma del secolo scorso calano la sera le esalazioni micidiali delle circostanti paludi: ecco il «pericolo», allegoria d'ogni altro pericolo possibile, la febbre pernicioso pronta a ghermire le ragazze che escono la sera sole o mal accompagnate. (Mentre andare in barca di notte sulle asettiche acque del Lemano non avrebbe presentato questi rischi.) Alla malaria, oscura divinità mediterranea, viene sacrificata Daisy Miller, di cui né il puritanesimo dei compatrioti né il paganesimo dei nativi erano riusciti ad aver ragione, e che proprio per questo è, dagli uni e dagli altri, condannata all'olocausto nel bel mezzo del Colosseo, dove i miasmi notturni si addensano avvolgenti e impalpabili come le frasi in cui James sembra sempre sul punto di dire qualcosa che non dice.

Robert Louis Stevenson, *Il padiglione sulle dune**

The Pavilion on the Links è innanzitutto la storia d'una misantropia: una misantropia giovanile, fatta d'autosufficienza e selvatichezza, misantropia che in un giovane vuol dire soprattutto misoginia, e che spinge il protagonista a cavalcare solo per le brughiere della Scozia, dormendo sotto la tenda e nutrendosi di *porridge*. Ma la solitudine d'un misantropo non apre molte possibilità narrative: il racconto nasce dal fatto che i giovani misantropi o misogini sono due, che si nascondono entrambi, l'uno spiando l'altro, in un paesaggio che di per sé evoca la solitudine e la selvatichezza.

Possiamo dire allora che *The Pavilion on the Links* è la storia del rapporto tra due uomini che si somigliano, quasi due fratelli, legati da una comune misantropia e misoginia, e di come la loro amicizia si trasformi, per ragioni che restano misteriose, in inimicizia e in lotta. Ma nelle tradizioni romanzesche la rivalità tra due uomini presuppone una donna. E una donna che faccia breccia nel cuore di due misogini dev'essere oggetto d'un amore esclusivo e incondizionato, tale da portare i due a rivaleggiare in ca-

* Nota introduttiva, in Robert L. Stevenson, *Il padiglione sulle dune*, Einaudi, Torino 1973, pp. V-IX.

valleria e altruismo. Sarà dunque una donna minacciata da un pericolo, da nemici di fronte ai quali i due ex amici divenuti rivali si ritrovano solidali e alleati pur nella loro rivalità amorosa.

Diremo allora che *The Pavilion on the Links* è un grande gioco a nascondersi giocato da adulti: si nascondono e si spiano tra loro i due amici, e il loro gioco ha per posta la donna; e si nascondono e si spiano i due amici e la donna da una parte e i misteriosi nemici dall'altra, in un gioco che ha per posta la vita d'un quarto personaggio che non ha altro ruolo che quello di nascondersi, in un paesaggio che pare fatto apposta per nascondersi e spiarsi.

Ecco dunque che *The Pavilion on the Links* è la storia che vien fuori da un paesaggio. Dalle dune desolate delle coste scozzesi non può nascere altra storia che di gente che si nasconde e si spia. Ma per dare evidenza a un paesaggio non c'è sistema migliore che introdurre un elemento estraneo e incongruo. Ed ecco che Stevenson, a minacciare i suoi personaggi, fa apparire tra le brughiere e le sabbie mobili della Scozia nientemeno che la tenebrosa società segreta italiana dei carbonari, coi loro neri cappelli a pan di zucchero.

Per approssimazioni e alternative ho cercato d'individuare non tanto il nucleo segreto di questo racconto – che, come spesso succede, ne ha più d'uno – quanto il meccanismo che assicura la sua presa sul lettore, il suo fascino che non vien meno nonostante l'approssimativa giustapposizione di progetti di racconto diversi che Stevenson intraprende e lascia cadere. Di questi il più forte è certo il primo, il racconto psicologico del rapporto tra i due amici-nemici, forse primo abbozzo della storia dei fratelli-nemici in *The Master of Ballantrae*, e che qui accenna appena a precisarsi in una contrapposizione ideologica: Northmour byroniano libero pensatore e Cassilis campione delle virtù vittoriane. Il secondo è il racconto sentimentale, ed è il

più debole, col peso di due personaggi convenzionali da portare avanti: la ragazza modello d'ogni virtù e il padre bancarottiere fraudolento dalla sordida avarizia.

Finisce per trionfare il terzo motivo, quello del romanzenesco puro, col tema, che dall'Ottocento a oggi non ha smesso d'aver fortuna, della inafferrabile congiura che estende i suoi tentacoli dovunque. Trionfa per vari motivi: perché la mano dello Stevenson che rappresenta con pochi segni la presenza incombente dei carbonari – dal dito che stride sul vetro bagnato, al cappello nero che volteggia sulle sabbie mobili – è la stessa mano che (pressappoco negli stessi anni) rappresentava l'approssimarsi dei pirati alla locanda «Admiral Benbow» dell'*Isola del tesoro*. Poi, perché il fatto che i carbonari, per quanto ostili e temibili, godano della simpatia dell'autore, secondo la tradizione romantica inglese, e abbiano palesemente ragione contro il banchiere a tutti odioso, introduce nella complessa partita che si sta giocando un contrasto interno in più, e più convincente ed efficace degli altri: i due amici-rivali, alleati a difendere Huddlestone per obbligo d'onore, sono però con la coscienza dalla parte dei nemici carbonari. E infine perché siamo più che mai nello spirito del gioco infantile, tra assedi, sortite, assalti di bande rivali.

La grande risorsa dei bambini è il saper trarre tutte le suggestioni e le emozioni dal terreno che hanno a disposizione per i loro giochi. Stevenson ha conservato questo dono: comincia con la suggestione di quel padiglione raffinato che sorge nella natura selvatica (di «stile italiano»: forse è già un annuncio della prossima intrusione d'un elemento esotico e spaesante?), poi l'ingresso clandestino nella casa vuota, la scoperta della tavola imbandita, il fuoco acceso, i letti preparati, mentre non si vede anima viva... un motivo di fiaba trasferito nel romanzo d'avventure.

Stevenson pubblicò *The Pavilion on the Links* sul «Cornhill Magazine» nei numeri di settembre e ottobre 1880;

due anni dopo, nel 1882, lo inserì nel volume *New Arabian Nights*. Tra le due edizioni c'è una differenza vistosa: nella prima il racconto figura come una lettera-testamento che un vecchio genitore, sentendo approssimarsi la morte, lascia ai figli per rivelare loro un segreto di famiglia: il modo in cui conobbe la loro madre, già defunta; per tutto il testo il narratore si rivolge ai lettori col vocativo «miei cari figlioli», chiama l'eroina «vostra madre», «la vostra cara mamma», «la madre dei miei figli», e chiama «vostro nonno» quel sinistro personaggio del padre di lei. La seconda versione, quella del volume, entra nel vivo della narrazione dalla prima frase: «Da giovane ero un gran solitario»; l'eroina vi è indicata come «mia moglie» oppure col suo nome: Clara, e il vecchio come «suo padre» o Huddleston. Dovrebbe essere uno di quei cambiamenti che implicano tutto uno stile diverso, anzi una diversa natura del racconto; invece le correzioni sono minime: il taglio del preambolo, delle apostrofi ai figli, delle espressioni più compunte riferite alla mamma; tutto il resto rimane tale e quale. (Altre correzioni e tagli riguardano il vecchio Huddleston, la cui infamia nella prima versione, anziché attenuata per *pietas* familiare come ci s'aspetterebbe, risultava accentuata. Forse perché le convenzioni teatrali e romanzesche rendevano ben naturale che un'eroina angelica avesse un genitore di sordida avarizia, mentre il vero problema era quello di far accettare la fine atroce e non confortata da sepoltura cristiana d'un congiunto, il che si giustificava moralmente se questo congiunto era un fior di canaglia.)

Secondo il curatore d'una recente edizione nella «Everyman's Library», M.R. Ridley, *The Pavilion on the Links* è da considerarsi un racconto fallito, i personaggi non suscitano alcun interesse nel lettore: solo la prima stesura, facendo nascere la narrazione dal cuore d'un segreto familiare, riesce a comunicare un calore e una tensione. Perciò, con-

trariamente alla regola che vuole si consideri definitiva l'ultima edizione corretta dall'autore, M.R. Ridley ripristina il testo nella versione del «Cornhill». Non abbiamo creduto di doverlo seguire. Per prima cosa non concordo sul giudizio di valore: considero questo racconto uno dei più belli di Stevenson, e proprio nella stesura delle *New Arabian Nights*. In secondo luogo, non sarei tanto sicuro dell'ordine di successione tra queste stesure: penso piuttosto a strati diversi che seguono le incertezze del giovane Stevenson. L'apertura che l'autore sceglierà come definitiva è talmente diretta e dotata di slancio che immagino più facilmente Stevenson che attacca a scrivere con quel piglio, secco e oggettivo, come si conviene a un racconto d'avventure. Andando avanti vede che i rapporti tra Casilis e Northmour sono d'una complessità che richiede un'analisi psicologica troppo più profonda di quella in cui egli intende imbarcarsi e che d'altra parte la storia d'amore con Clara gli riesce fredda e convenzionale; allora fa marcia indietro e ricomincia la storia involgendola in una cortina fumogena d'affetti familiari; pubblica in questa stesura il racconto in rivista; poi, insoddisfatto di queste sovrapposizioni svenevoli, decide di tagliarle, ma ha capito che per tenere a distanza il personaggio femminile il sistema migliore è di darlo per conosciuto e avvolgerlo d'un rispetto reverenziale; perciò adotta la formula «mia moglie» al posto di «vostra madre» (tranne in un punto in cui si dimentica di correggere e fa un piccolo pasticcio). Queste sono congetture mie, che solo un'indagine sui manoscritti potrebbe confermare o smentire: dal confronto delle due stesure stampate l'unico dato sicuro che emerge è l'incertezza dell'autore. Incertezza in qualche modo connaturata al gioco a nascondersi con se stesso di questo racconto d'un'infanzia che si vorrebbe prolungare pur sapendo bene che è finita.

I capitani di Conrad*

Joseph Conrad morì trent'anni fa, il 3 agosto 1924, nella sua casa di campagna di Bishopsbourne, vicino a Canterbury. Aveva sessantasei anni, venti dei quali spesi navigando e trenta scrivendo. Già in vita fu scrittore di successo, ma la sua vera fortuna nella critica europea cominciò dopo la sua morte: a dicembre del '24 usciva un numero della «Nouvelle Revue Française» dedicato tutto a lui, con scritti di Gide e Valéry: la salma del vecchio capitano di lungo corso scendeva in mare con la guardia d'onore della letteratura più raffinata e intellettuale. In Italia, invece, le sue prime traduzioni arrivavano con la rilegatura in tela rossa dei libri d'avventure di Sonzogno, ma già Emilio Cecchi aveva messo sull'avviso i lettori di becco fino.

In questi pochi dati sono già impliciti i contrastanti richiami che la figura di Conrad ha esercitato: l'esperienza di vita pratica e movimentata, la vena copiosa di romanziere popolare, la squisitezza formale di discepolo di Flaubert, e la parentela con la dinastia decadentistica della letteratura mondiale. Oggi che in Italia la sua fortuna sembra aver messo radici, a giudicare almeno dal nume-

* «L'Unità», 3 agosto 1954.

ro delle traduzioni (Bompiani che fa le opere complete, Einaudi e Mondadori che lo traducono sparsamente, in grossi volumi o in edizioni popolari, la Universale Economica che ha pubblicato recentemente due volumetti suoi) possiamo cercar di definire cosa ha significato e significa questo scrittore per noi.

Credo siamo stati in molti ad avvicinare Conrad spinti da un recidivo amore per gli scrittori avventurosi – ma non avventurosi soltanto: quelli per cui l'avventura serve a dire cose nuove degli uomini, e le vicende e i paesi straordinari servono a segnare con più evidenza il loro rapporto con il mondo. Su questo mio scaffale ideale, Conrad ha il suo posto accanto all'aereo Stevenson, che è pure quasi il suo opposto, come vita e come stile. Eppure più di una volta sono stato tentato di spostarlo su un altro ripiano – meno sottomano per me – quello dei romanzieri analitici, psicologici, dei James, dei Proust, dei ricuperatori indefessi d'ogni briciola di sensazioni trascorse; o perfino su quello degli esteti più o meno maledetti, alla Poe, gravidi di amori trasposti; quand'anche le sue oscure inquietudini d'un universo assurdo non lo assegnino allo scaffale – non ancora ben ordinato e selezionato – degli «scrittori della crisi».

Invece l'ho tenuto sempre là, a portata di mano, con Stendhal che gli assomiglia così poco, con Nievo che non ci ha niente a che vedere. Perché, se a molte cose sue non ho mai creduto, al fatto che fosse un bravo capitano ho creduto sempre, e che portasse nei suoi racconti quella cosa che è così difficile da scrivere: il senso di una integrazione nel mondo conquistata nella vita pratica, il senso dell'uomo che si realizza nelle cose che fa, nella morale implicita nel suo lavoro, l'ideale di saper essere all'altezza della situazione, sulla coperta dei velieri come sulla pagina.

Questo è il midollo di leone della narrativa conradiana. E mi piace ritrovarlo, senza scorie, in un'opera non nar-

rativa, *Lo specchio del mare*, raccolta di prose su argomenti marinareschi: la tecnica degli approdi e delle partenze, le àncore, la velatura, il peso del carico e così via. (*Lo specchio del mare* è stato tradotto – per la prima volta, credo – in bellissima prosa italiana da Piero Jahier – che dev'essersi divertito e torturato chissà quanto con tutta quella terminologia nautica – per il volume X-XI delle opere complete di Bompiani, che contiene fra l'altro anche i meravigliosi *Racconti di mare e di costa* che già uscirono nella stessa traduzione nell'Universale Einaudi.)

Chi ha mai, come Conrad in queste prose, saputo scrivere degli strumenti del suo lavoro con tanta accuratezza tecnica, con tanto appassionato amore e con una tale assenza di retorica e d'estetismo? La retorica spunta fuori solo all'ultimo, con l'esaltazione della supremazia navale inglese, la rievocazione di Nelson a Trafalgar, ma sta a sottolineare un fondo pratico e polemico di questi scritti, che è pur sempre presente quando Conrad parla di mare e navi, e lo si crede assorto in contemplazione di abissi metafisici: sempre egli poneva l'accento sul rimpianto del costume navale dei tempi della vela, sempre esaltava un suo mito di mariniera britannica che stava tramontando.

Una polemica tipicamente inglese, perché Conrad fu inglese, scelse di esserlo e ci riuscì, e se non si situa la sua figura nel quadro sociale inglese, se lo si considera solo un «ospite illustre» di quella letteratura, come lo definì Virginia Woolf, non si può darne una esatta definizione storica. Che fosse nato polacco, e si chiamasse Teodor Józef Konrad Nalecz Korzeniowski, e avesse «l'anima slava» e il complesso della patria abbandonata, e somigliasse a Dostojevskij pur odiandolo per motivi nazionali, sono cose su cui si è scritto molto e che in fondo ci interessano poco. Conrad decise d'entrare nella Marina mercantile inglese a vent'anni e nella letteratura inglese a ventisette. Della società inglese non assimilò tradizioni familiari, né di cul-

tura, né di religione (a queste ultime restò sempre estraneo): ma vi s'inserì attraverso la marineria, e ne fece il suo passato, l'*habitus* mentale, e sdegnò quel che gli pareva contrario al suo costume. È un personaggio tipicamente inglese, il capitano-*gentleman*, quello ch'egli volle rappresentare nella vita e nelle più diverse incarnazioni fantastiche: eroica, romantica, donchisciottesca, caricaturale, velleitaria, fallimentare, tragica. Da Mac Whirr, l'impassibile dominatore del *Tifone*, al protagonista di *Lord Jim* che sfugge l'ossessione di un suo atto di viltà.

Lord Jim da capitano diventa mercante: e qui s'apre l'ancor più copiosa galleria dei personaggi di trafficanti europei «insabbiati» ai tropici, che popola i suoi romanzi. Erano, anche queste, figure conosciute durante la sua esperienza navale nell'arcipelago malese. L'etichetta aristocratica dell'ufficiale marittimo e la degradazione degli avventurieri falliti sono i due poli tra i quali oscilla la sua partecipazione umana.

Questa passione per i paria, i vagabondi, i maniaci fu pure in uno scrittore assai lontano, ma press'a poco contemporaneo: Massimo Gor'kij. Ed è curioso notare come l'interesse per una tale umanità, così intrisa di compiacimento irrazionale e decadente (interesse che fu proprio di tutta una stagione letteraria mondiale, fino a Knut Hamsun e Sherwood Anderson) sia stato il terreno in cui tanto il conservatore britannico quanto il rivoluzionario russo affondarono le radici d'una concezione umana robusta e rigorosa.

Così siamo venuti a parlare delle idee politiche di Conrad: del suo feroce spirito reazionario. Certo, al fondo d'un così esasperato, ossessivo orrore per la rivoluzione e i rivoluzionari (che gli fece scrivere romanzi interi contro gli anarchici, senza mai averne conosciuto uno neanche di vista) c'erano la sua educazione di nobile terriero polacco, e gli ambienti che frequentò giovinetto a Marsiglia tra

esuli monarchici spagnoli ed ex-schiavisti americani, contrabbandando armi per Don Carlos. Ma è solo situandola nel quadro inglese che noi possiamo riconoscere nella sua posizione un nodo storico simile a quello del Balzac di Marx e del Tolstoj di Lenin.

Conrad visse in un periodo di trapasso del capitalismo e del colonialismo britannico: il passaggio dalla navigazione a vela a quella a vapore. Il suo mondo eroico è la civiltà dei velieri dei piccoli armatori, un mondo di chiarezza razionale, di disciplina nel lavoro, di coraggio e dovere contrapposti al gretto spirito di guadagno. La nuova mariniera dei piroscafi delle grandi compagnie gli pare sordida e vile, come il capitano e gli ufficiali del «Patna» che spingono Lord Jim a tradire se stesso. Così chi ancora sogna le antiche virtù si trasforma in un Don Chisciotte, o s'arrende, trascinato verso l'altro polo dell'umanità conradiana: i relitti umani, gli agenti commerciali senza scrupoli, i burocratici coloniali «insabbiati», tutto lo spurgo umano d'Europa che comincia a raggrumarsi nelle colonie, e che Conrad contrappone ai vecchi mercanti-avventurieri romantici come il suo Tom Lingard.

Nel romanzo *Vittoria*, che si svolge in un'isola deserta, in un feroce gioco a rimpiattino, c'è il donchisciotte inerme, Heyst, ci sono i sordidi *desperados* e c'è la donna combattiva, Lena, che accetta la lotta contro il male, cade uccisa, ma trionfa moralmente sul caos del mondo.

Perché in quell'aria di *cupio dissolvi* che spesso aleggia nelle pagine conradiane, la fiducia nelle forze dell'uomo non viene mai meno. Pur lontano da qualsiasi rigore filosofico, Conrad intuì il momento cruciale del pensiero borghese in cui l'ottimismo razionalista perdeva le ultime illusioni e uno scatenarsi d'irrazionalismi e misticismi invadeva il campo. Conrad vedeva l'universo come qualcosa d'oscuro e nemico, ma ad esso contrapponeva le forze dell'uomo, il suo ordine morale, il suo coraggio. Di fron-

te a una valanga nera e caotica che gli rotolava addosso, a una concezione del mondo gravida di misteri e disperazioni, l'umanesimo ateo di Conrad resiste e punta i piedi come Mac Whirr in mezzo al tifone. Fu un reazionario irriducibile, ma oggi la sua lezione può essere appresa appieno solo da chi ha fiducia nelle forze dell'uomo, da chi riconosce la propria nobiltà nel lavoro, da chi sa che quel «principio di fedeltà» cui egli soprattutto teneva, non può essere rivolto solo al passato.

Pasternak e la rivoluzione*

A metà del secolo ventesimo, il grande romanzo dell'Ottocento russo ritorna, come lo spettro di re Amleto, a visitarci. L'emozione che *Il dottor Živago* di Boris Pasternak (Feltrinelli, Milano 1956) suscita in noi, suoi primi lettori, è questa. Un'emozione d'ordine letterario, in primo luogo, dunque, non politico; ma il termine «letterario» dice troppo poco ancora; è nel rapporto tra lettore e libro che succede qualcosa: ci si butta a leggere con l'ansia d'interrogazione delle letture giovanili, di quando – appunto – leggevamo per la prima volta i grandi russi, e non cercavamo questo o quel tipo di «letteratura», ma un discorso diretto e generale sulla vita, capace di mettere il particolare in rapporto diretto con l'universale, di contenere il futuro nella rappresentazione del passato. Con la speranza che ci dica qualcosa sul futuro corriamo incontro a questo romanzo redivivo, ma l'ombra del padre d'Amleto, si sa, è nei problemi dell'oggi che vuole intervenire, pur sempre riportandoli ai tempi di quand'era in vita, agli antefatti, al passato. Il nostro incontro col *Dottor Živago*, così sconvolgente e commosso, è pure venato d'insoddisfazione, di disaccordi. Un libro

* «Passato e presente», 3, maggio-giugno 1958, pp. 360-374.

con cui si discute, finalmente! Ma alle volte, nel bel mezzo del dialogo ci s'accorge che stiamo parlando ognuno di una cosa diversa. È difficile discutere coi padri.

Anche i sistemi che il grande *revenant* usa per suscitare la nostra emozione, restano quelli dei tempi suoi. Dieci pagine non sono trascorse dall'inizio, e già un personaggio s'arrovella attorno al mistero della morte, il fine dell'uomo e l'essenza di Cristo. Ma la cosa sorprendente è che il clima per sostenere tali argomentazioni s'era già creato, e il lettore è rituffato in quella nozione di letteratura russa tutta intessuta d'esplicite interrogazioni supreme che negli ultimi decenni ci s'era abituati ad accantonare, da quando cioè si tende a considerarne Dostoevskij non più come la figura centrale ma come un gigantesco *outsider*.

Questa prima impressione non ci accompagna a lungo. Per venirci incontro, il fantasma sa ben trovare gli spalti dove più amiamo sostare: quelli della narrazione oggettiva, tutta fatti e persone e cose, da cui una filosofia si può spremere solo goccia a goccia, con fatica e azzardo personali del lettore, piuttosto che quelli della discussione intellettuale romanziata. La vena dell'appassionato filosofare continua sì a rampollare per tutto il libro, ma la vastità del mondo che vi si muove è tale da poter reggere questo e altro. E l'assunto principale del pensiero di Pasternak – che natura e storia non appartengano a due ordini diversi ma formino un *continuo* in cui le esistenze umane si trovano immerse e dal quale sono determinate – è dichiarabile meglio attraverso la narrazione che mediante proposizioni teoriche. Le riflessioni diventano così una cosa sola col respiro di tanta umanità e tanta natura, e non sovrastano, non prevaricano; cosicché – come sempre nei narratori veri – il significato del libro è da cercarsi non nella somma delle idee enunciate ma nella somma delle immagini e delle sensazioni, nel sapore di vita, nei silenzi. E tutte le proliferazioni ideologiche del romanzo, queste discus-

sioni che continuamente s'accendono e si spengono, di natura e di storia, d'individuo e di politica, di religione e di poesia, come riprendendo vecchie discussioni con amici scomparsi, e che creano come un'alta camera di risonanza alla rigorosa modestia delle vicende dei personaggi, nascono (per adottare una bella immagine che Pasternak usa per la rivoluzione) «come un sospiro troppo a lungo trattenuto». Pasternak ha soffiato in tutto il suo romanzo il desiderio d'un romanzo che non esiste più.

Eppure potremmo dire paradossalmente che nessun libro è più sovietico del *Dottor Živago*. Dove mai poteva esser scritto, se non in un paese in cui le ragazze portano ancora le trecce? Quei ragazzi del principio del secolo, Jura, Gordon e Tonja, che fondano un triumvirato «basato sull'apologia della purezza», non hanno forse lo stesso viso fresco e remoto dei Komsomolnij tante volte incontrati nei nostri viaggi di delegazione? Ci chiedevamo allora, vedendo l'enorme riserva d'energie del popolo sovietico sottratta al vertiginoso affanno (girare a vuoto di mode ma anche smania di scoperta, di prova, di verità) che ha conosciuto negli ultimi quarant'anni la coscienza nell'occidente (nella cultura, nelle arti, nella morale, nel costume), ci chiedevamo quali frutti avrebbe dato quell'assidua ed esclusiva meditazione dei propri classici, nel confronto con una lezione dei fatti quanto mai aspra e solenne e storicamente nuova. Questo libro di Pasternak è una prima risposta. Non la risposta d'un giovane, che più aspettavamo, ma quella d'un vecchio letterato, più significativa ancora, forse, perché ci mostra la direzione inaspettata d'un itinerario interiore maturato nel lungo silenzio. L'ultimo superstita dell'avanguardia poetica occidentalizzante degli anni Venti non ha fatto esplodere al «disgelo» una girandola di pirotecnie formali lungamente tenute in serbo; anche lui, da tempo interrotto il dialogo con l'avanguardia internazionale che era lo spazio naturale della sua

poesia, ha passato gli anni rimeditando i classici del natio Ottocento, e anche lui ha puntato lo sguardo sull'ineguagliabile Tolstoj. Però ha letto Tolstoj in tutt'altro modo dall'estetica ufficiale che troppo facilmente lo additava come modello canonico. E in altro modo da quello ufficiale ha letto l'esperienza dei suoi anni. Ne è uscito un libro non solo agli antipodi dell'ottocentismo di vernice del «realismo socialista», ma purtroppo anche il più aspramente negativo sull'umanesimo socialista. Dobbiamo dire che le scelte stilistiche non avvengono per caso? Che se il Pasternak dell'avanguardia si muoveva nella problematica rivoluzionaria, il Pasternak «tolstoiano» non poteva che voltarsi alla nostalgia del passato prerivoluzionario? Sarebbe, anche questo, un giudizio parziale. *Il dottor Živago* è e non è un libro ottocentesco scritto oggi, come è e non è un libro di nostalgia prerivoluzionaria.

Dagli anni di fuoco dell'avanguardia russa e sovietica, Pasternak ha salvato la tensione verso il futuro, la commossa interrogazione sul farsi della storia; e ha scritto un libro che, nato come il frutto tardivo d'una grande tradizione conclusa, giunge per sue vie solitarie a essere contemporaneo della maggiore letteratura moderna occidentale, a dare alle ragioni d'essa un'implicita conferma.

In effetti, io credo che oggi un romanzo impiantato «come nell'Ottocento», che abbracci una vicenda di molti anni, con una vasta descrizione di società, approdi necessariamente a una visione nostalgica, conservatrice. È questo uno dei tanti motivi per cui dissento da Lukács; la sua teoria delle «prospettive» può essere capovolta contro il suo genere preferito. Io credo che non per nulla il nostro è il tempo del racconto, del romanzo breve, della testimonianza autobiografica: oggi una narrativa veramente moderna non può che portare la sua carica poetica sul momento (quel qualsiasi momento) in cui si vive, valorizzandolo come decisivo e infinitamente significante; deve perciò es-

sere «al presente», darci un'azione che si svolga tutta sotto i nostri occhi, unitaria di tempo e d'azione come la tragedia greca. E chi oggi invece vuol scrivere il romanzo «d'un'epoca», se non fa della retorica, finisce per far gravitare la tensione poetica sul «prima».¹ Come anche Pasternak, ma non del tutto: la sua posizione verso la storia non è facilmente riducibile a definizioni così semplici; e il suo non è un romanzo «all'antica».

Tecnicamente, situare *Il dottor Živago* «prima» della dissoluzione novecentesca del romanzo è un non senso. Due sono soprattutto le vie di tale dissoluzione, e nel libro di Pasternak sono presenti entrambe. Primo: il frantumarsi dell'oggettività realistica nell'immediatezza delle sensazioni o nel pulviscolo impalpabile della memoria; secondo: l'oggettivarsi della tecnica dell'intreccio che viene considerata in sé, come un ghirigoro geometrico, portando alla parodia, al gioco del romanzo costruito «romanzescamente». Questo gioco del romanzesco è spinto da Pasternak alle estreme conseguenze: egli costruisce una trama di coincidenze continue, attraverso tutta la Russia e la Siberia, in cui una quindicina di personaggi non fanno altro che incontrarsi per combinazione, come se ci fossero solo loro, come i paladini di Carlo Magno nell'astratta geografia dei poemi cavallereschi. È un divertimento dello scrittore? Vuol essere qualcosa di più, in partenza: vuole esprimere la rete di destini che ci lega senza che noi lo sappiamo, l'atomizzarsi della storia in una fitta interrelazione di storie umane. «Erano tutti insieme, vicini, e alcuni non si conoscevano, altri non si conobbero mai, e certe cose rimasero per sempre ignote, altre attesero a

¹ Anche nell'Ottocento, a guardar bene, era spesso la nostalgia del passato ad animare la rappresentazione dei grandi romanzi, ma era una nostalgia con carica critico-rivoluzionaria verso il presente, come bene illustrarono Marx e Lenin a proposito rispettivamente di Balzac e di Tolstoj.

maturarsi fino alla prossima occasione, al prossimo incontro» (p. 157). Ma la commozione di questa scoperta non ha lunga durata: e il susseguirsi delle coincidenze finisce per testimoniare soltanto la coscienza dell'uso convenzionale della forma romanzesca.

Data questa convenzione e posta l'architettura generale, Pasternak si muove nella stesura del libro con assoluta libertà. Alcune parti le disegna completamente, d'altre traccia solo le linee principali. Da narratore minuzioso di giornate e mesi, con cambi di marcia repentini attraversa anni in poche righe: come nell'epilogo, dove in venti pagine di grande densità e vigoria, ci fa passare davanti agli occhi l'epoca delle «purghe» e la Seconda guerra mondiale. Allo stesso modo, tra i personaggi ce ne sono alcuni sui quali sorvola costantemente, e non si cura di farceli conoscere più a fondo: tra essi c'è addirittura la moglie di Živago, Tonja. Insomma un tipo di narrazione «impressionistico». Anche nella psicologia: Pasternak rifugge dal darci una giustificazione precisa del modo d'agire dei suoi personaggi. Per esempio, perché l'armonia coniugale di Lara e Antipov a un certo momento s'incrina, e lui non trova altra via d'uscita che partire per il fronte? Pasternak dice molte cose, ma nessuna è sufficiente e necessaria: quello che conta è l'impressione generale del contrasto di due caratteri. Non sono la psicologia, il personaggio, la situazione che gli interessano, ma qualcosa di più generale e diretto: la *vita*. La narrativa di Pasternak è la continuazione della sua poesia in versi.

Tra le liriche di Pasternak e *Il dottor Živago*, c'è una stretta unità del nucleo mitico fondamentale: il muoversi della natura che contiene e informa di sé ogni altro avvenimento, atto o sentimento umano, uno slancio epico nel descrivere lo scroscio degli acquazzoni e lo sciogliersi delle nevi. Il romanzo è lo sviluppo logico di questo slancio: il poeta cerca d'inglobare in un unico discorso natura e storia uma-

na privata e pubblica, per una definizione totale della vita: il profumo dei tigli e il rumore della folla rivoluzionaria mentre il treno di Živago nel '17 va verso Mosca (parte V, cap. 13). La natura non è più il romantico repertorio dei simboli del mondo interiore del poeta, il vocabolario della soggettività, è qualcosa che è prima e dopo e dappertutto, che l'uomo non può modificare ma solo cercare di capire, con la scienza e la poesia, e d'esserne all'altezza.² Verso la storia, Pasternak continua la polemica di Tolstoj («Tolstoj non ha spinto il suo pensiero fino in fondo...», p. 591): non sono i grandi uomini a fare la storia ma neanche i piccoli; essa si muove come il regno vegetale, come il bosco che si trasforma in primavera.³ Da ciò derivano due aspetti fondamentali della concezione di Pasternak: il primo è il senso della sacralità della storia, vista come un farsi solenne, trascendente all'uomo, esaltante anche nella sua tragicità; il secondo è un'implicita sfiducia nel fare degli uomini, nell'autocostruzione del loro destino, nella modificazione cosciente della natura e della società; l'esperienza di Živago approda alla contemplazione, all'esclusivo perseguimento d'una perfezione interiore.

Per noi che – nipoti diretti o indiretti di Hegel – intendiamo la storia e il rapporto dell'uomo col mondo in maniera diversa se non opposta, il consenso alle pagine «ideologiche» di Pasternak è difficile. Ma le pagine narra-

² Bisognerebbe studiare e interpretare questa resa dell'uomo alla natura (non più sentita come *alterità*), che si è venuta esprimendo negli ultimi anni: dalla poesia di Dylan Thomas alla pittura degli «aformali».

³ C'è in Pasternak un doppio uso della parola «storia», mi sembra: questo della storia assimilata alla natura e quello della storia come regno dell'individuo, fondata da Cristo. Il «cristianesimo» di Pasternak – soprattutto espresso negli aforismi dello zio Nikolaj Nikolaevic e del suo discepolo Gordon – non ha nulla a che fare colla terribile religiosità di Dostoevskij, ma si situa piuttosto nel clima di lettura simbolico-estetizzante e d'interpretazione vitalistica dei Vangeli che fu pure di Gide (colla differenza che qui s'appoggia su di una più profonda pietà umana).

tive ispirate dalla sua visione commossa della storia-natura (soprattutto nella prima metà del libro) comunicano quella tensione verso il futuro che riconosciamo pure come nostra.

Il momento mitico di Pasternak è quello della rivoluzione del 1905. Già i poemi da lui scritti nella sua stagione «impegnata» degli anni 1925-27 cantavano quell'epoca,⁴ e *Il dottor Živago* prende le mosse di là. È il momento in cui il popolo russo e l'*intelligenza* hanno in sé le potenzialità e le speranze più diverse; politica e morale e poesia marciano senz'ordine ma allo stesso passo. «“I ragazzi sparano” pensò Lara. E non si riferiva solo a Nika e a Patulja, ma a tutta la città che sparava. “Bravi ragazzi, onesti – pensò. – Sono bravi, per questo sparano”» (p. 69). La rivoluzione del 1905 racchiude per Pasternak tutti i miti della giovinezza e tutti i punti di partenza d'una cultura; è una vetta da cui egli fa correre lo sguardo sull'accidentato paesaggio del nostro mezzo secolo e lo vede in prospettiva, nitido e dettagliato nelle pendici più vicine e, man mano che ci s'allontana verso l'orizzonte dell'oggi, più rimpicciolito e sfumato nella nebbia, con solo qualche segno che affiora.

La rivoluzione è il momento del vero mito poetico di Pasternak: natura e storia che diventano tutt'uno. In questo senso il cuore del romanzo, dove esso tocca la sua pienezza poetica e concettuale, è la parte V, le giornate rivoluzionarie del 1917, viste a Meljuzeev, piccola città ospedaliera delle retrovie:

Ieri ho assistito a un comizio notturno. Uno spettacolo straordinario. La *matuska* Rus' si è mossa, incapace di rimanere al suo posto, cammina, non si trova, parla, sa

⁴ I poemi *L'anno novocentocinque* e *Il luogotenente Schmidt* sono stati tradotti da Angelo Maria Ripellino nel volume: Boris Pasternak, *Poesie*, Einaudi, Torino 1957.

esprimersi. E non è nemmeno che parlino solo gli uomini. Si sono incontrati e conversano gli alberi e le stelle, i fiori notturni filosofeggiano e le case di pietra comiziano (p. 191).

A Meljuzeev vediamo Živago vivere un tempo sospeso e felice, tra il fervore della vita rivoluzionaria e l'idillio ancora appena accennato con Lara. Pasternak esprime questo stato in una pagina bellissima (p. 184) di rumori e profumi notturni, in cui la natura e il brusio umano si fondono come tra le case d'Acì Trezza e il racconto si snoda senza bisogno di vicenda, fatto solo di rapporti tra dati dell'esistenza, come nella *Steppa* di Čechov, il racconto prototipo di tanta narrativa moderna.

Ma cosa intende, Pasternak, per «rivoluzione»? L'ideologia politica del romanzo è tutta nella definizione del socialismo come regno dell'autenticità che l'autore mette in bocca al suo protagonista nella primavera del '17:

Ognuno si è rianimato, è rinato, dappertutto trasformazioni, rivolgimenti. Si potrebbe dire che in ciascuno sono avvenute due rivoluzioni: una propria, individuale, e l'altra generale. Mi sembra che il socialismo sia un mare nel quale devono confluire come rivoli tutte queste singole rivoluzioni individuali, il mare della vita, il mare dell'autenticità di ognuno. Il mare della vita, dico, di quella vita che si può vedere nei quadri, della vita come la intuisce il genio, creativamente arricchita. Oggi però gli uomini hanno deciso di non sperimentarla più nei libri, ma su se stessi, non nell'astrazione, ma nella pratica.

Una ideologia «spontaneistica», diremmo nel linguaggio politico: e ben si comprendono le disillusioni future. Ma non importa se queste parole (e quelle – in verità troppo letterarie – con cui Živago plaude alla presa del potere dei bolscevichi all'ottobre) saranno più volte amaramente smentite nel corso del romanzo: il suo polo positivo resta

pur sempre quell'ideale d'una società dell'autenticità, intravisto nella primavera della rivoluzione, anche quando la rappresentazione della realtà accentua sempre di più il suo carattere negativo.

Le obiezioni di Pasternak al comunismo sovietico mi pare si rivolgano essenzialmente in due direzioni: contro la barbarie, la crudeltà senza freni risvegliata dalla guerra civile (ritorneremo a parlare di quest'elemento, che nel romanzo ha un rilievo preponderante), e contro l'astrazione teorica e burocratica in cui si congelano gli ideali rivoluzionari. Questa seconda polemica – quella che più a noi interessa – non è oggettivata da Pasternak in personaggi, in situazioni, in immagini,⁵ ma solo, ogni tanto, in riflessioni. Eppure non c'è dubbio che il vero termine negativo è questo, implicito o esplicito. Živago ritorna alla cittadina degli Urali dopo alcuni anni passati contro sua volontà tra i partigiani e vede le mura tappezzate da manifesti:

Che scritti erano quelli? dell'anno avanti? di due anni prima? Una volta nella sua vita egli si era entusiasmato per l'incontrovertibilità di quel linguaggio e la linearità di quel pensiero. Possibile che dovesse pagare quel suo incauto entusiasmo col non avere davanti ormai più altro per tutta la vita se non quelle forsennate grida e pretese, che nel corso degli anni non mutavano, anzi, col passare del tempo, diventavano sempre meno vitali, sempre più incomprensibili e astratte? (p. 148).

⁵ I comunisti, di fatto, non riusciamo mai a vederli bene in faccia. Il comandante partigiano cocainomane Liverij non è un personaggio riuscito. Di Antipov padre e di Tiverzin, vecchi operai, diventati dirigenti bolscevichi, si parla molto, ma come essi siano, cosa pensino, perché – da quei bravi tipi d'operai rivoluzionari che abbiamo intravisto al principio del libro – siano diventati delle specie di babau burocratici, non lo sappiamo. E il fratello di Jurij, Evgraf-Živago, che pare sia un comunista autorevole, il *deus ex machina* che scende ogni tanto dal cielo della sua misteriosa autorità, chi è? cosa fa? cosa pensa? cosa significa? La folta galleria dei personaggi pasternakiani presenta anche delle cornici vuote.

Non dimentichiamo che l'entusiasmo rivoluzionario del '17 proveniva già dalla protesta contro un periodo d'astrazione: quello della Prima guerra mondiale:

La guerra è stata un'interpretazione artificiosa della vita, come se l'esistenza si potesse momentaneamente rimandare (che assurdità). La rivoluzione è scoppiata senza intenzione, come un sospiro troppo a lungo trattenuto (p. 192).

(È facile scorgere in queste righe – scritte, crediamo, nel secondo dopoguerra – che la lingua di Pasternak batte su denti dolenti molto più prossimi.)

Contro il regno dell'astrazione, una fame di realtà, di «vita», che pervade tutto il libro; quella fame di realtà che fa salutare la Seconda guerra mondiale, «i suoi orrori reali, il pericolo reale e la minaccia d'una morte reale», come «un bene in confronto al dominio disumano dell'astrazione» (p. 659). Nell'*Epilogo*, che si svolge appunto durante la guerra, *Il dottor Živago* – da romanzo dell'estraneità qual era diventato – ritorna a vibrare della passione di partecipazione che l'animava all'inizio. Nella guerra, la società sovietica si riinvera, la tradizione e la rivoluzione ritornano compresenti.⁶

⁶ In queste pagine sulla Seconda guerra mondiale appare anche, indirettamente, di scorcio (p. 656), l'unico «eroe positivo» comunista del libro: una donna. Ed è (sappiamo da un altro fugace accenno a p. 627) la figlia d'un pope. Ancora bambina, mentre il padre è in prigione, per cancellare la vergogna, diventa «una seguace infantilmente appassionata di ciò che le sembrava più indiscutibile del comunismo». Venuta la guerra, si fa paracadutare oltre le linee naziste, compie una eroica azione partigiana e finisce impiccata. «Dicono che la Chiesa l'abbia messa tra i santi». Vuol dirci Pasternak che nello spirito di sacrificio dei comunisti rivive l'antica religiosità russa? L'accostamento dei due atteggiamenti non è nuovo; e, a noi, fautori d'un comunismo totalmente dissacrato, è sempre stato piuttosto ostico. Ma il clima della storia di Christiana Orlecov, contenuta in poche battute del romanzo, si collega subito nella nostra memoria al clima – unitario come atteggiamento umano pur nel coesistere di diverse fedi e ideali – delle *Lettere dei condannati a morte della Resistenza* italiana e europea.

Il romanzo di Pasternak giunge dunque a racchiudere nel suo arco la Resistenza, cioè l'epoca che per le giovani generazioni di tutta Europa corrisponde al 1905 dei coetanei di Živago: il nodo da cui tutte le strade si dipartono. È da notare come questo periodo conservi anche in Unione Sovietica il valore d'un «mito» attivo, d'immagine d'una nazione reale in contrapposto a una nazione ufficiale. L'unità della gente sovietica in guerra, sulla quale si chiude il libro di Pasternak,⁷ è pure la realtà da cui prendono le mosse scrittori sovietici più giovani, che si richiamano ad essa contrapponendola alla astratta schematizzazione ideologica, come a voler affermare un socialismo ormai «di tutti».⁸

Solo questo richiamo a un'unità e spontaneità reali, però, è il legame che finora possiamo riscontrare tra la concezione del vecchio Pasternak e quella delle generazioni più giovani. L'immagine d'un socialismo «di tutti» non può che partire dalla fiducia nelle forze nuove che la rivoluzione ha risvegliato e sviluppato. Ed è proprio questo che Pasternak nega. Nel popolo egli dimostra e dichiara di non credere. La sua nozione di realtà si configura sempre di più nel corso del libro come un ideale etico e poetico d'un individualismo privato, familiare, di rapporti dell'uomo con se stesso e con un prossimo racchiuso nella cerchia degli affetti (e più in là di rapporti cosmici, con la «vita»). Non ci si identifica mai con le classi che nascono a coscienza e delle quali anche gli errori e gli eccessi posson esser salutati come i primi segni d'un riscatto autonomo, come i segni – sempre carichi di futuro – della vita, contro l'astrazione. Pasternak limita la sua adesione e la sua pietà al mondo

⁷ C'è ancora un capitolo finale d'una paginetta, sui giorni nostri, con una piccola fanfara ottimistica, ma è appiccicato lì, melenso, quasi non fosse di mano di Pasternak, o l'autore volesse ostentare d'averlo scritto «con la mano sinistra».

⁸ Vedi il mio articolo su *Nella città natale* di Viktor Nekrasov, in «Notiziario Einaudi», a. V, n. 1-2, gennaio-febbraio 1956.

dell'*intelligenza* e della borghesia (anche Paša Antipov, che è figlio di operai, ha studiato, è un intellettuale), e gli altri sono comparse o macchiette.

Ne è prova il linguaggio; tutti i personaggi proletari parlano nello stesso modo, ed è il modo folkloristico, infantile e pittorescamente vaniloquo dei *mugiki* nei romanzieri russi classici. Tema ricorrente nel *Dottor Živago* è l'antideologicità del proletariato, l'ambivalenza delle sue prese di posizione, in cui i più diversi residui di morale tradizionale e di pregiudizi si sommano alla spinta storica, mai da essi pienamente compresa. Questo tema fa delineare a Pasternak alcune figurette assai belle (la vecchia madre di Tiverzin, quando protesta contro la carica di cavalleria zarista e insieme contro il figlio rivoluzionario, o la cuoca Ustin'ja che sostiene la verità del miracolo del sordomuto contro il commissario del governo Kerenskij) e culmina nella più cupa apparizione del libro: la fattucchiera partigiana. Ma siamo già in un altro clima; con l'ingrossarsi della valanga della guerra civile, questa rozza voce proletaria si fa sentire sempre più alta e prende un nome univoco: barbarie.

La barbarie insita nella nostra vita d'oggi è il grande tema della letteratura contemporanea, le cui narrazioni grondano del sangue di tutte le carneficine che il nostro mezzo secolo ha conosciuto, il cui stile cerca l'immediatezza del graffito delle caverne, la cui morale vuole ritrovare l'umanità attraverso il cinismo o la spietatezza o lo strazio. Ci viene naturale di situare Pasternak in questa letteratura, a cui già appartenevano in verità gli scrittori sovietici della guerra civile, da Šoločov al primo Fadeev. Ma mentre in gran parte della letteratura contemporanea la violenza è accettata, è un termine attraverso il quale si passa per superarlo poeticamente, per spiegarlo e purificarlo (Šoločov tende a giustificarla e nobilitarla, Hemingway ad affrontarla come un virile banco di prova,

Malraux a estetizzarla, Faulkner a consacrarla, Camus a svuotarla), Pasternak esprime la stanchezza di fronte alla violenza. Possiamo salutarlo come il poeta della non-violenza, che il nostro secolo non aveva ancora conosciuto? No, non direi che Pasternak faccia poesia del proprio rifiuto: egli registra la violenza con la stanca amarezza di chi ha dovuto lungamente assistere ad essa, di chi non può raccontare che atrocità su atrocità, registrando ogni volta il proprio dissenso, la propria estraneità.⁹

Sta il fatto che, se finora abbiamo trovato rappresentata nel *Dottor Živago* anche la nostra idea della realtà e non solo quella dell'autore, nel racconto del lungo soggiorno

⁹ Quest'angoscia della violenza della guerra civile ci richiama alla memoria *Prima che il gallo canti* di Cesare Pavese. Il secondo racconto (*La casa in collina*), quando il libro uscì, nel '48, ci parve avesse toni quasi di rinuncia, invece oggi rileggendolo pensiamo che lì Pavese andò più avanti di tutti, nella strada di una coscienza morale impegnata nella storia, e proprio in un terreno che è stato quasi sempre dominio degli altri, di concezioni del mondo mistiche e trascendenti. Anche in Pavese, la stessa sbigottita pietà del sangue versato, il sangue anche dei nemici, morti senza un perché; ma come la pietà di Pasternak è l'ultima incarnazione d'una tradizione russa di rapporto mistico col prossimo, la pietà di Pavese è l'ultima incarnazione d'una tradizione d'umanesimo stoico, che ha informato di sé tanta parte della civiltà d'Occidente. Anche in Pavese natura e storia, ma contrapposte: la natura è la campagna delle prime scoperte dell'infanzia, il momento perfetto, fuori dalla storia, il «mito»; la storia è la guerra, che «non finirà mai», che «dovrebbe addentarci anche più a sangue». Come Živago, il Corrado di Pavese è un intellettuale che non vuole sfuggire alle responsabilità della storia: vive in collina perché è la sua collina di sempre, e crede che la guerra non lo riguardi. Ma la guerra popola quella natura della presenza degli altri, della storia: sfollati, partigiani. Anche la natura è storia e sangue, dovunque egli posi gli occhi: la sua fuga è un'illusione. Scopre che anche la sua vita di prima era storia, con le sue responsabilità, le sue colpe. «Ogni caduto somiglia a chi resta e gliene chiede ragione». La partecipazione attiva dell'uomo alla storia nasce dalla necessità di dare un senso al sanguinoso cammino degli uomini. «Dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo». È in questo «placare», in questo «dare una ragione» il vero impegno storico e civile dell'uomo. Non si può stare fuori della storia, non ci si può rifiutare di fare tutto quello che possiamo per dare un'impronta ragionevole e umana al mondo, quanto più esso ci si configura davanti come insensato e feroce.

forzato tra i partigiani il libro, lungi dall'allargarsi a un più vasto respiro epico, si restringe al punto di vista di *Zivago-Pasternak* e cala d'intensità poetica. Si può dire che fino al bellissimo viaggio da Mosca agli Urali, Pasternak sembrava voler dar fondo a un universo in tutto il suo male e tutto il suo bene, rappresentare le ragioni di tutte le parti in gioco; ma di lì in poi, la sua visione diventa univoca, non assomma che dati e giudizi negativi, un seguito di violenze e brutalità. All'accentuata partigianeria dell'autore, corrisponde necessariamente un'accentuata nostra partigianeria di lettori: non riusciamo più a scindere il nostro giudizio estetico dal giudizio storico-politico.

Forse Pasternak voleva proprio questo: farci riaprire delle questioni che noi tendiamo a considerare chiuse: dico noi che abbiamo accettata come necessaria la violenza rivoluzionaria di massa della guerra civile, ma non abbiamo accettata come necessaria la direzione burocratica della società e l'imbalsamazione dell'ideologia. Pasternak riporta il discorso sulla violenza rivoluzionaria, e sussume ad essa il successivo irrigidimento burocratico e ideologico. Contro alle più diffuse analisi negative dello stalinismo, che partono pressappoco tutte da posizioni trozkiste o bukariniane, cioè parlano di *degenerazione* del sistema, Pasternak parte dal mondo mistico-umanitario della cultura russa pre-rivoluzionaria,¹⁰ per giungere a una condanna non solo del marxismo e della violenza rivoluzionaria, ma della politica come principale banco di prova dei valori dell'umanità contemporanea. Giunge, insomma, a un rifiuto di tutto che confina con un'accettazione del tutto. Il senso della sacralità della storia-natura sovrasta ogni cosa, e l'avvento della barbarie acquista

¹⁰ Un'analisi delle derivazioni culturali di Pasternak, della sua continuazione d'un discorso – anzi, di molti discorsi – della cultura russa, sarebbe pur necessaria, e l'attendiamo dagli specialisti.

(pur nella mirabile sobrietà dei mezzi stilistici di Pasternak) un alone di millennio.

Nell'*Epilogo* la lavandaia Tanja racconta la sua storia. (Ultimo colpo da romanzo d'appendice in luce d'allegoria: è una figlia naturale di Jurij Živago e Lara che il fratello di Jurij, generale Evgraf Živago, va cercando per i campi di guerra.) Lo stile è primitivo, elementare, così da risultare parallelo a quello di tanta narrativa americana; e un crudo e avventuroso episodio della guerra civile riemerge dalla memoria come un testo etnologico, diventato nodoso, illogico e truculento come una fiaba popolare. E l'intellettuale Gordon cala il sipario sul libro con queste sentenze emblematiche e sibilline:

Così è avvenuto molte volte nella storia. Quello che era stato concepito in modo nobile e alto, è diventato rozza materia. Così la Grecia è divenuta Roma, così l'illuminismo russo è diventato la rivoluzione russa. Se pensi all'espressione di Blok: «Noi, i figli degli anni terribili della Russia», vedrai subito la differenza delle epoche. Quando Blok diceva questo, bisogna intenderlo in senso metaforico, figurato. I figli allora non erano i figli, ma le creature, i prodotti, l'*intelligencija*; e i terrori non erano terribili, ma provvidenziali, apocalittici, il che è un'altra cosa. Ma adesso tutto quel che era metaforico è diventato letterale: i figli sono veramente i figli, e i terrori sono terribili, ecco la differenza (p. 673).

Così si conclude il romanzo di Pasternak: senza che in questa «rozza materia» egli riesca a rintracciare neppure un raggio di quella «nobiltà e altezza». La «nobiltà e altezza» si è tutta concentrata nel defunto Jurij Živago, che in un processo di crescente decantazione è giunto a rifiutare tutto, a una purezza spirituale cristallina che lo porta a vivere come un pezzente, dopo aver abbandonato la medicina e per un certo tempo essersi guadagnato da vivere scrivendo dei volumetti di considerazioni filosofiche e

politiche che «si vendevano fino all'ultima copia» (!), finché un infarto non lo stronca in tram.

Živago s'allinea così alla galleria – tanto folta nella letteratura occidentale contemporanea – degli eroi della negazione, del rifiuto a integrarsi, degli *étrangers*, degli *outsiders*.¹¹ Ma non direi che v'acquista un posto poetico di rilievo: gli *étrangers*, se non sono quasi mai personaggi compiuti, sono sempre fortemente definiti da una situazione-limite in cui si muovono. Živago al confronto resta pallido; e proprio la parte quindicesima,¹² quella degli ultimi suoi anni, dove si dovrebbero tirare le somme della sua vita, colpisce per la sproporzione tra l'importanza che l'autore vorrebbe dare a Živago e la sua scarsa consistenza poetica.

Insomma, dobbiamo dire che la cosa cui consentiamo di meno nel *Dottor Živago* è che esso sia la storia del dottor Živago, cioè che possa esser fatto rientrare in quel vasto settore della narrativa contemporanea che è la biografia intellettuale: non parlo tanto dell'esplicita autobiografia, la cui importanza è ben lungi dall'esser diminuita, ma delle professioni di fede in forma narrativa che hanno al centro un personaggio-portavoce d'una poetica o d'una filosofia.

Chi è questo Živago? Pasternak è convinto che sia una persona di fascino e autorità spirituale illimitate, ma in verità le sue ragioni di simpatia sono tutte nella sua statura d'uomo medio: sono la sua discrezione e mitezza, questo suo stare sempre come seduto sull'orlo delle sedie, il suo non veder chiaro né cercare di veder chiaro in se stesso,

¹¹ *The outsiders* è il titolo del libro su questo tipo di personaggio letterario, scritto da un giovane inglese pasticciatore, Colin Wilson, assunto nel suo paese a immeritata fama.

¹² Fanno eccezione i capitoli che rievocano gli ultimi vagabondaggi di Živago per la Russia, l'allucinante marcia tra i topi; tutto ciò che è viaggio in Pasternak è molto bello. La storia di Živago resta esemplare come Odissea del nostro tempo, con un incerto ritorno a Penelope intralciato da razionali ciclopi e da dimesse Circi e Nausiche.

il suo lasciarsi sempre determinare dall'esterno, lasciarsi vincere dall'amore a poco a poco.¹³ Invece, l'aureola di santità che Pasternak a un certo punto vuol fargli portare, gli pesa; si chiede a noi lettori di tributare a Živago un culto che noi – non condividendo le sue idee e le sue scelte – non riusciamo a tributargli, e che finisce per guastarci anche quella simpatia tutta umana che nutriamo per il personaggio.

La storia d'un'altra vita percorre da principio alla fine il romanzo: è una donna, che ci appare intera e inconfondibile, sebbene parli ben poco di sé, raccontata com'è più dall'esterno che dall'interno, nelle dure vicissitudini che la vediamo vivere, nella risolutezza che ne trae, nella dolcezza che riesce a spargere attorno a sé. È Lara, Larisa: il grande personaggio del libro è lei. Ecco che spostando l'asse della nostra lettura in modo che al centro del romanzo resti la storia di Lara anziché la storia di Živago, noi mettiamo *Il dottor Živago* nella piena luce del suo significato poetico e storico, riducendo a ramificazioni secondarie le sproporzioni e le digressioni.

La vita di Lara è nella sua linearità una perfetta storia del nostro tempo, quasi un'allegoria della Russia (o del mondo?), delle possibilità che le si sono via via aperte, o che sono state compresenti di fronte ad essa. Tre uomini si muovono intorno a Larisa. Il primo è Komarovskij, l'af-

¹³ Alcune di queste qualità fanno assomigliare (e già molti l'hanno notato) questo medico-scrittore immaginario a un medico-scrittore vero della generazione precedente: Čechov. Il Čechov uomo, con la forza della sua misura, quale ci appare dal suo epistolario (di prossima pubblicazione nelle edizioni Einaudi). Ma sotto altri aspetti, Čechov è proprio il contrario di Živago: il plebeo Čechov, per il quale la raffinatezza è un fiore selvatico di grazia naturale, e Živago raffinato per nascita ed educazione, che guarda la gente semplice dall'alto; Živago mistico-simbolista e l'agnostico Čechov, che sugli altari del simbolismo mistico immolò sì un paio di racconti, ma così isolati in un'opera che è proprio il contrario d'ogni misticismo da poter essere considerati come mero tributo a una moda.

farista spregiudicato che l'ha fatta vivere fin da bambina nella coscienza della brutalità della vita, che rappresenta la volgarità e la spregiudicatezza, ma anche in fondo una concretezza pratica, una non ostentata cavalleria d'uomo sicuro di sé (egli non le manca mai, neppure dopo che Lara ha voluto, sparandogli una revolverata, uccidere l'impurità del suo passato legame); Komarovskij che impersona tutta la bassezza borghese, ma che la rivoluzione non distrugge, facendolo – per vie sempre equivoche – ancora partecipe del potere.

Gli altri due uomini sono Paša Antipov, il rivoluzionario, il marito che si distacca da Lara per non aver ostacoli nella sua solitaria ostinazione di eversore moralista e spietato, e Jurij Živago, il poeta, l'amante che ella non riuscirà ad avere mai interamente per sé, perché totalmente arreso alle cose, alle occasioni della vita. Entrambi sono sullo stesso piano come importanza nella vita di lei, e come evidenza poetica, anche se Živago è continuamente in scena ed Antipov non lo è quasi mai. Durante la guerra civile sugli Urali, Pasternak ce li presenta entrambi già come predestinati alla sconfitta: Antipov-Strel'nikov, comandante partigiano rosso, terrore dei bianchi, non è iscritto al partito e sa che finiti i combattimenti sarà messo fuori legge e liquidato; il dottor Živago, l'intellettuale refrattario, che non vuole o non può inserirsi nella nuova classe dirigente, sa che non sarà risparmiato dalla ferrea macchina rivoluzionaria. Quando Antipov e Živago sono di fronte, dal primo incontro sul treno armato all'ultimo dei due braccati nella villa di Varykino, il romanzo raggiunge la sua gravidanza più alta.

Se teniamo sempre presente Lara come protagonista del libro, ecco che la figura di Živago, posta sullo stesso piano di quella di Antipov, non è più soverchiante, non tende più a trasformare il racconto epico nella «storia d'un intellettuale» e la lunga narrazione delle vicissitudini par-

tigiane del dottore viene confinata in una ramificazione marginale che non deve sbilanciare e soverchiare la linearità della vicenda.

Antipov, l'appassionato e freddo applicatore della legge della rivoluzione, sotto la quale sa che perirà lui pure, è una grande figura del nostro tempo, piena d'echi della maggiore tradizione russa, rivissuta con limpida semplicità. Lara, dura e dolcissima eroina, è e resta la sua donna anche quando è e resta la donna di Živago. Così come è e resta – in maniera inconfessata e indefinibile – colei che è stata la donna di Komarovskij; è da lui, in fondo, che ha appreso la lezione fondamentale, è per aver imparato il ruvido sapore della vita da Komarovskij, dal suo odore di sigaro, dalle sue grossolane sensualità da alcova, dalla sua prepotenza del più forte, che Lara ne sa più di Antipov e di Živago, i due candidi idealisti della violenza e della non-violenza; è per questo che vale più di loro, e più di loro rappresenta la vita, e più di loro ci vien fatto d'amarla, d'inseguirla e indovinarla tra i periodi sfuggenti di Pasternak che non ce la svelano mai fino in fondo.¹⁴

Ho cercato così di riportare le emozioni, le domande, i dissensi che la lettura d'un libro come questo – vorrei dire la lotta con esso – suscita in chi ha a cuore lo stesso nodo di problemi, e ammira l'immediatezza della sua rappresentazione della vita, ma non ne condivide l'idea fondamentale: la storia come trascendente all'uomo; anzi ha sempre cercato nella letteratura e nel pensiero proprio il contrario: un rapporto attivo dell'uomo verso la storia. Neanche l'operazione – fondamentale della nostra educazione letteraria – di sceverare la poesia dal mondo ideologico dell'autore, qui funziona. Quest'idea della storia-natura

¹⁴ E che in ultimo ce la cancellano, facendola frettolosamente scomparire in un campo di concentramento siberiano; una morte anche questa «storica», non privata come quella di Živago.

è proprio quella che dà al *Dottor Živago* la solennità sommessata che affascina noi pure. Come riuscire a definire il nostro rapporto col libro?

Un'idea che si realizza poeticamente non può mai essere senza significato. Aver significato non vuole affatto dire corrispondere a verità. Vuol dire indicare un punto cruciale, un problema, un allarme. Kafka, credendo di fare dell'allegoria metafisica, ha descritto in modo ineguagliabile l'alienazione dell'uomo contemporaneo. Ma Pasternak, così terribilmente *realista*? A ben guardare anche questo suo realismo cosmico consiste in un momento lirico unitario attraverso il quale egli filtra tutto il reale. È il momento lirico dell'uomo che vede la storia – ammirandola o esecrandola – come un alto cielo sopra di sé. Che nell'Unione Sovietica d'oggi un grande poeta elabori una simile visione dei rapporti tra l'uomo e il mondo – la prima che in tanti anni sia maturata per sviluppo autonomo, non conformemente all'ideologia ufficiale – ha un significato storico-politico profondo, conferma che l'uomo semplice ha avuto troppo poco il senso di possedere la storia nelle sue mani, di fare lui il socialismo, d'esprimere in esso la propria libertà, la propria responsabilità, la propria creatività, la propria violenza, il proprio interesse, il proprio disinteresse.¹⁵

Forse l'importanza di Pasternak è nell'avvertirci di questo: la storia – nel mondo capitalista come in quello

¹⁵ Forse il periodo sul quale Pasternak più si sofferma a raccontare è proprio quello per il quale meno varrebbe questo discorso. Pasternak scrivendo rifletteva sul passato la sua coscienza del presente. Probabilmente, nella situazione del dottore prigioniero dei partigiani, che, pur sentendosi loro nemico collabora con loro e finisce per sparare al loro fianco, Pasternak ha voluto esprimere la sua situazione in patria negli anni di Stalin. Ma tutte queste sono congetture; sarebbe importante sapere innanzitutto se Pasternak ha fatto finire la vita di Živago nel 1929 con una precisa intenzione, o se – cominciata una storia che doveva arrivare fino ai nostri giorni – si è accorto a quel punto d'aver già espresso compiutamente quel che gli stava a cuore di dire.

socialista – non è ancora abbastanza storia, non è ancora costruzione cosciente della ragione umana, è ancora troppo uno svolgersi di fenomeni biologici, stato di natura brutta, non regno delle libertà.

In questo senso l'idea del mondo di Pasternak è *vera* – vera nel senso di assunzione del negativo a criterio universale, in cui era vera quella di Poe o quella di Dostoevskij o quella di Kafka – e il suo libro ha la superiore *utilità* della grande poesia. Saprà il mondo sovietico trovare il modo di valersene? Saprà la letteratura socialista mondiale elaborare una risposta? Solo un mondo in fermento d'autodiscussione e autocreazione potrà farlo; solo una letteratura capace di sviluppare un'adesione alle cose ancor maggiore. Da oggi in poi, *realismo* significa qualcosa di più profondo. (Ma non lo ha sempre significato?)

Il mondo è un carciofo*

La realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla, spinosa, a strati fittamente sovrapposti. Come un carciofo. Ciò che conta per noi nell'opera letteraria è la possibilità di continuare a sfogliarla come un carciofo infinito, scoprendo dimensioni di lettura sempre nuove. Perciò sosteniamo che tra tutti gli autori importanti e brillanti di cui si è parlato in questi giorni, forse solo Gadda merita il nome di grande scrittore.

La cognizione del dolore è apparentemente il libro più soggettivo che si possa immaginare: quasi lo sfogo d'una disperazione senza oggetto; ma in realtà è un libro gremito di significati oggettivi e universali. Il *Pasticciaccio* invece è tutto oggettivo, un quadro del brulichio della vita, ma è nello stesso tempo un libro profondamente lirico, un autoritratto nascosto tra le linee d'un complicato disegno, come in certi giochi per bambini dove si deve riconoscere tra l'intrico d'un bosco l'immagine della lepre o del cacciatore.

Per *La cognizione del dolore*, Jean Petit ha detto oggi una cosa molto giusta: che il sentimento-chiave del libro, l'am-

* «Intervento in una riunione del Premio Internazionale degli Editori, Corfù, 29 aprile-3 maggio 1963, a sostegno della candidatura (che risultò vittoriosa) di C.E. Gadda. Traduzione dall'originale francese. Inedito». (Nda)

bivalenza odio-amore per la madre, può essere inteso come odio-amore verso il proprio paese e verso il proprio ambiente sociale. L'analogia può andare più in là. Gonzalo, il protagonista, che vive isolato nella villa che domina il paese, è il borghese che vede stravolto il paesaggio di luoghi e di valori che gli era caro. Il motivo ossessivo della paura dei ladri esprime il senso d'allarme del conservatore di fronte all'incertezza dei tempi. Di contro all'incombere dei ladri prende campo l'organizzazione d'un corpo di vigilanza notturna che dovrebbe ridare sicurezza ai padroni delle ville. Ma questa organizzazione è talmente losca, talmente equivoca, che finisce per costituire per Gonzalo un problema più grave che la paura dei ladri. I riferimenti simbolici al fascismo sono continui ma non sono mai tanto precisi da congelare la narrazione in una lettura puramente allegorica e da impedire altre possibilità d'interpretazione.

(Il servizio di vigilanza dovrebbe essere formato da reduci della guerra, ma Gadda mette continuamente in dubbio questi loro vantati meriti patriottici. Ricordiamo uno dei nuclei fondamentali dell'opera di Gadda e non solo di questo libro: combattente della Prima guerra mondiale, Gadda vede in essa il momento in cui i valori morali maturati nell'Ottocento trovano l'espressione più alta, ma allo stesso tempo il principio della fine. Si può dire che per la Prima guerra mondiale Gadda nutre un amore geloso e insieme lo sgomento d'uno shock dal quale né la sua interiorità né il mondo esteriore potranno mai riaversi.)

La madre vuole abbonarsi al servizio di vigilanza ma Gonzalo vi si oppone testardamente. Su un dissidio in apparenza formale come questo Gadda riesce a impiantare una tensione atroce, da tragedia greca. La grandezza di Gadda sta nello squarciare la banalità dell'aneddoto con lampi d'un inferno che è nello stesso tempo psicologico, esistenziale, etico, storico.

Il finale del romanzo, il fatto che la madre l'abbia vinta abbonandosi alla vigilanza notturna, che la villa sia saccheggata – pare – dalle stesse guardie, e che nell'assalto ladresco la madre perda la vita, potrebbe chiudere la narrazione nel cerchio compiuto d'un apologo. Ma è comprensibile che questo compimento a Gadda interessasse meno che il creare una tremenda tensione, espressa attraverso tutti i particolari e le divagazioni del racconto.

Ho abbozzato un'interpretazione in chiave storica: vorrei tentare un'interpretazione in chiave filosofica e scientifica. Uomo di formazione culturale positivista, laureato in ingegneria al Politecnico di Milano, appassionato di problematiche e di terminologie delle scienze esatte e delle scienze naturali, Gadda vive il dramma del nostro tempo anche come dramma del pensiero scientifico, dalla sicurezza razionalista e progressista ottocentesca alla coscienza della complessità d'un universo per nulla rassicurante e al di là d'ogni possibilità d'espressione. La scena centrale della *Cognizione* è una visita del medico del paese a Gonzalo, un confronto tra una bonaria immagine ottocentesca della scienza e la tragica autocoscienza di Gonzalo, di cui viene tracciato un ritratto fisiologico spietato e grottesco.

Nella vastissima sua opera edita e inedita, formata in gran parte di pezzi di dieci o venti pagine, tra cui sono alcune delle sue cose più belle, ricorderò una prosa scritta per la radio in cui l'ingegnere Gadda parla dell'edilizia moderna. Comincia con la classica compostezza della prosa di Bacone o di Galileo descrivendo come vengono costruite le case moderne di cemento armato; la sua esattezza tecnica acquista sempre maggior nervosismo e colore quando egli spiega come le pareti delle case moderne non riescano a isolare dal rumore; poi passa alla trattazione fisiologica di come i rumori agiscano sull'encefalo e sul sistema nervoso; e finisce in una pirotecnica verbale

che esprime l'exasperazione del nevrotico vittima dei rumori in un grande casamento urbano.

Credo che questa prosa rappresenti compiutamente il ventaglio delle possibilità stilistiche di Gadda; non solo, ma anche il ventaglio delle sue implicazioni culturali, questo arcobaleno di posizioni filosofiche dal razionalismo tecnico-scientifico più rigoroso alla discesa negli abissi più oscuri e sulfurei.

Carlo Emilio Gadda, *Il Pasticciaccio**

Quello che Carlo Emilio Gadda aveva in mente, mettendosi a scrivere nel 1946 *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, era un romanzo poliziesco ma anche un romanzo filosofico. L'intreccio poliziesco era ispirato da un delitto avvenuto recentemente a Roma. Il romanzo filosofico era basato su una concezione enunciata fin dalle prime pagine: non si può spiegare nulla se ci si limita a cercare una causa per ogni effetto, perché ogni effetto è determinato da una molteplicità di cause, ognuna delle quali a sua volta ha tante altre cause dietro di sé; dunque ogni fatto (per esempio un delitto) è come un vortice in cui convergono correnti diverse, mosse ognuna da spinte eterogenee, nessuna delle quali può essere trascurata nella ricerca della verità.

Una visione del mondo come «sistema di sistemi» era esposta in un quaderno filosofico ritrovato tra le carte di Gadda dopo la sua morte (*Meditazione milanese*). Lo scrittore, partendo dai suoi filosofi preferiti, Spinoza, Leibniz, Kant, aveva costruito un suo «discorso del metodo». Ogni

* Introduzione a un'edizione americana di *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (*That Awful Mess on Via Merulana*, George Braziller, New York 1984, pp. V-XIV).

elemento d'un sistema è sistema a sua volta; ogni sistema singolo si collega a una genealogia di sistemi; ogni cambiamento d'un elemento implica la deformazione dell'intero sistema.

Ma quel che più conta è come questa filosofia della conoscenza è riflessa nello stile di Gadda: nel linguaggio, che è un denso amalgama d'espressioni popolari e dotte, di monologo interiore e di prosa d'arte, di dialetti diversi e di citazioni letterarie; e nella composizione narrativa, in cui i minimi dettagli s'ingigantiscono e finiscono per occupare tutto il quadro e per nascondere o cancellare il disegno generale. Così succede in questo romanzo, in cui l'intreccio poliziesco a poco a poco viene dimenticato: forse siamo proprio sul punto di scoprire chi ha ucciso e perché, ma la descrizione d'una gallina e degli escrementi che questa gallina deposita sul suolo diventa più importante della soluzione del mistero.

È il ribollente calderone della vita, è la stratificazione infinita della realtà, è il groviglio inestricabile della conoscenza ciò che Gadda vuole rappresentare. Quando questa immagine di complicazione universale che si riflette in ogni minimo oggetto o evento è giunta al parossismo estremo, è inutile chiederci se il romanzo è destinato a restare incompiuto o se potrebbe continuare all'infinito aprendo nuovi vortici all'interno d'ogni episodio. La vera cosa che Gadda aveva da dire è la congestionata sovrabbondanza di queste pagine attraverso la quale prende forma un unico complesso oggetto, organismo e simbolo che è la città di Roma.

Perché va subito detto che questo non vuol essere soltanto un romanzo poliziesco e un romanzo filosofico, ma anche un romanzo su Roma. La Città Eterna è la vera protagonista del libro, nelle sue classi sociali dalla media borghesia alla malavita, nelle voci della sua parlata dialettale (e dei vari dialetti, soprattutto meridionali, che affiorano

nel suo *melting-pot*), nella sua estroversione e nel suo inconscio più torbido, una Roma in cui il presente si mescola al passato mitico, in cui Hermes o Circe vengono evocati a proposito delle vicende più plebee, in cui personaggi di domestiche o di ladruncoli si chiamano Enea, Diomede, Ascanio, Camilla, Lavinia come gli eroi e le eroine di Virgilio. La Roma stracciona e sbraitante del cinema neorealista (che proprio in quegli anni viveva la sua età dell'oro) acquista nel libro di Gadda uno spessore culturale, storico, mitico che il neorealismo ignorava. E anche la Roma della storia dell'arte entra in gioco, con riferimenti alla pittura rinascimentale e barocca (come la pagina sui piedi nudi dei santi, dagli enormi alluci).

Il romanzo di Roma, scritto da un non romano. Gadda infatti era milanese e s'identificava profondamente con la borghesia della sua città natale, i cui valori (concretezza pratica, efficienza tecnica, principî morali) sentiva travolti dal prevalere d'un'altra Italia, arruffona e chissosa e senza scrupoli. Ma anche se i suoi racconti e il suo romanzo più autobiografico (*La cognizione del dolore*) hanno le radici nella società e nella parlata dialettale di Milano, il libro che lo mise in contatto col grande pubblico è questo romanzo scritto in gran parte in dialetto romanesco, in cui Roma è vista e compresa con una partecipazione quasi fisiologica anche ai suoi aspetti infernali, da sabba stregonesco. (Eppure, al tempo in cui scrisse il *Pasticciaccio*, Gadda conosceva Roma solo per esserci vissuto appena qualche anno, negli anni Trenta, quando aveva trovato impiego come direttore degli impianti termoelettrici del Vaticano.)

Gadda era l'uomo delle contraddizioni. Ingegnere elettrotecnico (aveva esercitato la sua professione per una decina d'anni soprattutto all'estero), cercava di padroneggiare con una mentalità scientifica e razionale il suo temperamento ipersensibile e ansioso, ma non faceva che esasperare

arlo; e sfogava nella scrittura la sua irritabilità, le sue fobie, i suoi parossismi misantropici che nella vita reprimeva sotto la maschera d'una compitezza cerimoniosa di gentiluomo d'altri tempi.

Considerato dalla critica come un rivoluzionario della forma narrativa e del linguaggio, un espressionista o un seguace di Joyce (fama che egli ebbe fin dagli inizi negli ambienti letterari più esclusivi e che si rinnovò quando i giovani della nuova avanguardia degli anni Sessanta lo riconobbero come il loro diretto maestro), era, in quanto a suoi gusti letterari personali, affezionato ai classici e alla tradizione (il suo autore favorito era il calmo e saggio Manzoni) e il suo modello nell'arte del romanzo erano Balzac e Zola. (Del realismo e naturalismo dell'Ottocento aveva alcune delle doti fondamentali, quale la resa di personaggi e ambienti e situazioni attraverso la fisicità corporosa, le sensazioni materiali, come l'assaporamento d'un bicchiere di vino nel pranzo con cui s'apre questo libro.)

Ferocemente satirico verso la società del suo tempo, animato da un odio addirittura viscerale per Mussolini (come prova il sarcasmo con cui in questo libro è evocata la grinta tutta mascelle del Duce), Gadda era in politica alieno da ogni radicalismo, un moderato uomo d'ordine rispettoso delle leggi, nostalgico della buona amministrazione di una volta, un buon patriota la cui esperienza fondamentale era stata la Prima guerra mondiale combattuta e sofferta come ufficiale scrupoloso, con l'indignazione che non era mai venuta meno in lui per il male che può essere provocato dall'improvvisazione, dall'incompetenza, dal velleitarismo. Nel *Pasticciaccio*, la cui azione è supposta svolgersi nel 1927, agli inizi della dittatura di Mussolini, Gadda non si limita a una facile caricatura del fascismo: analizza capillarmente quali effetti provoca sull'amministrazione quotidiana della giustizia il mancato rispetto della divi-

sione dei tre poteri teorizzata da Montesquieu (e il richiamo all'autore dell'*Esprit des lois* viene fatto esplicitamente).

Questo bisogno continuo di concretezza, d'individuazione, questo appetito di realtà sono talmente forti da creare nella scrittura di Gadda congestione, ipertensione, ingorghi. Le voci dei personaggi, i loro pensieri, le loro sensazioni, i sogni del loro inconscio si mescolano con l'onnipresenza dell'autore, coi suoi scatti d'insofferenza, i suoi sarcasmi e la fitta rete delle allusioni culturali; come nella *performance* d'un ventriloquo tutte queste voci si sovrappongono nello stesso discorso, talora nella stessa frase con cambiamenti di tono, modulazioni, falsetti. La struttura del romanzo si deforma dal di dentro, per l'eccessiva ricchezza della materia rappresentata e per l'eccessiva intensità di cui l'autore la carica. La drammaticità esistenziale e intellettuale di questo processo sono tutte implicite: la commedia, lo humour, la trasfigurazione grottesca sono i modi d'espressione naturali di quest'uomo che visse sempre infelicissimo, tormentato dalla nevrosi, dalla difficoltà dei rapporti con gli altri, dall'angoscia della morte.

I suoi progetti non contemplavano innovazioni formali per sconvolgere la struttura del romanzo; sognava di costruire dei solidi romanzi con tutte le regole, ma non riusciva mai a continuarli fino alla fine. Li teneva in sospeso per anni, e si decideva a pubblicarli solo quando aveva perduto ogni speranza di portarli a termine. Si direbbe che alla *Cognizione del dolore* e al *Pasticciaccio* sarebbero bastate poche pagine in più per giungere al compimento dell'intreccio. Altri romanzi sono stati da lui smembrati in racconti e non è impossibile ricostruirli mettendo insieme i vari spezzoni.

Il *Pasticciaccio* racconta una doppia indagine della polizia per due fatti criminosi, l'uno banale e l'altro atroce, avvenuti nello stesso caseggiato nel centro di Roma a pochi giorni di distanza: una rapina di gioielli a una vedova

in cerca di consolazione e l'assassinio a coltellate d'una signora sposata, inconsolabile perché non poteva aver figli. Questa ossessione della mancata maternità è molto importante nel romanzo: la signora Liliana Balducci si circondava di ragazze che considerava figlie adottive, finché per una ragione o per l'altra non si separava da loro. La figura di Liliana, dominante anche come vittima, e l'atmosfera di gineceo che s'estende attorno a lei aprono come una prospettiva piena d'ombre sulla femminilità, misteriosa forza della natura davanti alla quale Gadda esprime il suo turbamento in pagine in cui considerazioni sulla fisiologia della donna si collegano a metafore geografico-genetiche e alla leggenda dell'origine di Roma che mediante il ratto delle Sabine assicura la propria continuità. Il tradizionale antifemminismo che riduce la donna alla funzione procreativa è espresso con molta crudezza: per flaubertiana registrazione delle «*idées reçues*» o perché anche l'autore lo condivide? A definire meglio il problema occorre tener presenti due circostanze, una storica e l'altra psicologica, soggettiva dell'autore. Al tempo di Mussolini, il primo dovere degli italiani, inculcato dalla martellante propaganda ufficiale, era quello di dare dei figli alla Patria; solo i padri e le madri prolifici erano considerati degni di rispetto. In mezzo a questa apoteosi della procreazione Gadda, scapolo oppresso da una timidezza paralizzante di fronte a ogni presenza femminile, si sentiva escluso e ne soffriva con un sentimento ambivalente d'attrazione e repulsione.

Attrazione e repulsione animano la descrizione del cadavere della donna orrendamente sgozzato, in una delle pagine più preziose del libro, come un quadro barocco del martirio d'una santa. Il commissario Francesco (Ciccio) Ingravallo mette nell'indagine sul delitto una partecipazione speciale, per due motivi: primo, perché conosceva (e desiderava) la vittima; secondo, perché è un meridionale nutrito di filosofia e animato da passione scientifica e da

sensibilità per tutto ciò che è umano. È lui che teorizza la molteplicità delle cause che concorrono a determinare un effetto, e tra queste cause (dato che le sue letture sembra includano anche Freud) comprende sempre anche l'eros, in una qualche sua forma.

Se il commissario Ingravallo è il portavoce filosofico dell'autore, c'è anche un altro personaggio in cui Gadda s'identifica a livello psicologico e poetico, ed è uno degli inquilini del casamento, il funzionario in pensione Angeloni, che per l'impaccio con cui risponde agli interrogatori viene subito sospettato, nonostante sia la persona più inoffensiva del mondo. Angeloni, scapolo introverso e melanconico, passeggiatore solitario per le vie della vecchia Roma, sottoposto alle tentazioni della gola e forse anche d'altro genere, ha l'abitudine di ordinare alle salumerie prosciutti e formaggi che gli vengono portati a domicilio da garzoni in calzoncini corti. La polizia ricerca uno di questi ragazzi, probabile complice del furto e forse anche dell'assassinio. Angeloni che evidentemente vive nel timore che gli si attribuiscono tendenze omosessuali, geloso com'è della sua rispettabilità e della sua privacy, s'impelaga in reticenze e contraddizioni e finisce per farsi arrestare.

Sospetti più gravi si concentrano su un nipote dell'assassinata, che deve spiegare il possesso d'un ciondolo d'oro con una pietra preziosa, un diaspro che è stato sostituito a un opale, ma questa ha tutta l'aria d'essere una falsa pista. Le indagini sul furto invece sembrano raccogliere dati più promettenti, spostandosi dalla Capitale ai villaggi dei Colli Albani (e diventando di competenza non più della polizia ma dei carabinieri) alla ricerca d'un elettricista gignolo, Diomede Lanciani, che aveva frequentato la smaniosa vedova dai molti gioielli. In questo ambiente paesano ritroviamo le tracce di varie ragazze a cui la signora Liliana aveva prodigato le sue cure materne. Ed è là che i carabinieri trovano, nascosti in un vaso da notte, i gioielli ru-

bati alla vedova, non solo ma anche uno che era appartenuto alla assassinata. Le descrizioni dei gioielli (come già prima quella del ciondolo d'oro e del suo diaspro o del suo opale) non sono solo *performances* d'un virtuoso della scrittura ma aggiungono alla realtà rappresentata un altro livello ancora – oltre a quelli linguistico, fonetico, psicologico, fisiologico, storico, mitico, gastronomico, ecc. –, un livello minerale, plutonico, di tesori nascosti, coinvolgendo la storia geologica e le forze della materia inanimata nella squallida vicenda d'un delitto. Ed è attorno al possesso delle pietre preziose che si stringono i nodi della psicologia o psicopatologia dei personaggi: la violenta invidia dei poveri così come quella che Gadda definisce la «psicosi tipica delle insoddisfatte» che porta la sventurata Liliana a colmare di regali le sue protette.

Alla soluzione del mistero ci avrebbe avvicinato un capitolo che nella prima versione del romanzo (pubblicata a puntate nella rivista mensile «Letteratura» di Firenze nel 1946) figurava come il IV, se l'autore non l'avesse eliminato per la pubblicazione in volume (edizioni Garzanti, 1957) proprio perché non voleva scoprire troppo presto le sue carte. Il commissario interrogava il marito di Liliana sulla relazione che egli aveva avuto con Virginia, una delle aspiranti figlie adottive, e il personaggio della ragazza vi appariva caratterizzato dalle tendenze lesbiche (l'atmosfera saffica intorno alla signora Liliana e al suo gineceo veniva accentuata), dall'amoralità, avidità di denaro e ambizione sociale (era diventata l'amante di questa specie di padre adottivo per poi ricattarlo), da raptus di odio violento (profferiva oscure minacce tagliando l'arrostolo col coltello da cucina).

È dunque Virginia l'assassina? Ogni dubbio in proposito viene eliminato leggendo un inedito ritrovato e pubblicato recentemente (*Il palazzo degli ori*, Einaudi, Torino 1983). Si tratta del *treatment* d'un film che Gadda scrisse

contemporaneamente – pare, o poco prima, o poco dopo – alla prima stesura del romanzo, e in cui l'intera trama è sviluppata e chiarita in tutti i particolari. (Apprendiamo anche che l'autore del furto non è Diomede Lanciani ma Enea Retalli, che per non lasciarsi arrestare spara sui carabinieri e viene ucciso.) Il *treatment* (che non ha niente a che fare col film che Pietro Germi trasse dal romanzo nel 1959 e al quale Gadda non collaborò) non fu mai preso in considerazione da produttori o registi, e non c'è da stupirsi: Gadda aveva un'idea piuttosto ingenua della scrittura cinematografica, a base di continue dissolvenze per rivelare i pensieri e i retroscena. Per noi è una lettura molto interessante come canovaccio del romanzo, ma non produce una vera tensione né come azione né come psicologia.

Insomma, il problema non sta nel «*Who's done it?*»: già nelle prime pagine del romanzo è detto che ciò che determina il delitto è il «campo di forze» che si stabilisce attorno alla vittima; è la «coazione al destino» che emana dalla vittima, dalla sua situazione in rapporto alle situazioni degli altri, a tessere la rete degli avvenimenti: «quel sistema di forze e di probabilità che circonda ogni creatura umana e che si suol chiamare destino».

Eugenio Montale, *Forse un mattino andando**

Da giovane mi piaceva imparare poesie a memoria. Già molte se ne studiavano a scuola – e oggi vorrei che fossero state molte di più – che poi hanno continuato ad accompagnarmi per la vita, in una recitazione mentale quasi inconsapevole, che riaffiora a distanza d'anni. Finito il liceo, continuai per qualche anno a impararne per conto mio, dei poeti che allora non erano compresi nei programmi scolastici. Erano gli anni in cui *Ossi di seppia* e *Le occasioni* cominciavano a circolare per l'Italia con la copertina grigia delle edizioni Einaudi. Così, verso i diciott'anni, mandai a mente parecchie poesie di Montale; alcune le ho dimenticate; altre ho continuato a portarmele dietro sin qui.

Una rilettura di Montale oggi mi porta naturalmente verso questo repertorio di poesie sedimentate nella memoria («che si sfolla»): verificare cos'è rimasto e cosa s'è cancellato (anzi «scancellato», per usare la forma familiare che Montale conserva), studiare le oscillazioni e deformazioni che i versi mandati a memoria subiscono, mi porte-

* *Lecture Montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Bozzi, Genova 1977, pp. 35-45; anticipato in «Corriere della Sera», 12 ottobre 1976 (*Una sua poesia commentata da I.C.*).

rebbe a un'esplorazione in profondità di quei versi, e anche del rapporto che ho stabilito con essi attraverso gli anni.

Ma vorrei scegliere una poesia che pur avendo abitato lungamente la memoria e portando le tracce di questo soggiorno, si presti meglio a una lettura tutta attuale e oggettiva, e non a una ricerca degli echi autobiografici, coscienti o inconsci, che i versi di Montale, soprattutto del primo Montale, evocano in me. Sceglierò dunque *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, una delle poesie che ha continuato a ruotare più sovente sul mio giradischi mentale, e che mi si ripresenta senza alcuna vibrazione nostalgica, ogni volta come una poesia che leggo per la prima volta.

Forse un mattino è un «osso di seppia» che si distacca dagli altri non tanto perché è una poesia «narrativa» (la tipica poesia «narrativa» di Montale è *La folata che alzò l'amaro aroma* dove il soggetto dell'azione è un colpo di vento e l'azione è la verifica dell'assenza d'una persona, quindi il movimento narrativo sta nel contrapporre un soggetto non umano presente a un oggetto umano assente), ma perché è priva di oggetti, di emblemi naturali, priva d'un paesaggio determinato, è una poesia d'immaginazione e di pensiero astratti, come raramente in Montale.

Ma m'accorgo che (a distanziarla ancor più dalle altre) la mia memoria aveva apportato una correzione alla poesia: il sesto verso per me comincia: «alberi case strade» oppure «uomini case strade» e non «alberi case colli» come solo ora rileggendo il testo dopo trentacinque anni vedo che dice. Cioè io sostituendo «strade» a «colli» ambiente l'azione su uno scenario decisamente cittadino, forse perché la parola «colli» mi suona troppo vaga, forse perché la presenza degli «uomini che non si voltano» mi suggerisce un viavai di passanti; insomma la scomparsa del mondo la vedo come scomparsa della città piuttosto che come scomparsa della natura. (M'accorgo ora che la mia memoria non faceva che stringere su questa poesia

l'immagine del verso «Ciò non vede la gente nell'affollato corso» che appare quattro pagine prima, in un componimento gemello a questo.)

A ben vedere, la molla che scatena il «miracolo» è l'elemento naturale, cioè atmosferico, l'asciutta cristallina trasparenza dell'aria invernale, che rende le cose tanto nitide da creare un effetto d'irrealtà, quasi che l'alone di foschia che abitualmente sfuma il paesaggio (qui torno ad ambientare la poesia di Montale, del primo Montale, nel consueto paesaggio costiero, assimilandolo a quello della mia memoria) s'identifichi con lo spessore e peso dell'esistere. No, non ci siamo ancora: è la concretezza di quest'aria invisibile, che appunto pare vetro, con una sua solidità autosufficiente, che finisce per imporsi sul mondo e farlo sparire. L'aria-vetro è il vero elemento di questa poesia, e la città mentale in cui la situo è una città di vetro, che si fa diafana fino a che scompare. È la determinatezza del medio che sbocca nel senso del nulla (mentre in Leopardi è l'indeterminatezza che raggiunge lo stesso effetto). O per esser più precisi, c'è un senso di sospensione, dal «Forse un mattino» iniziale, che non è indeterminatezza ma attento equilibrio, «andando *in* un'aria di vetro», quasi camminando nell'aria, in aria, nel fragile vetro dell'aria, nella luce fredda del mattino, fino a che non ci s'accorge d'essere sospesi nel vuoto.

Il senso di sospensione e insieme di concretezza continua nel secondo verso per via dell'oscillante andatura ritmica, con quel «compirsi» che il lettore è continuamente tentato di correggere in «còmpiersi», ogni volta poi accorgendosi che tutto il verso gravita proprio su quel prosastico «compirsi» che smorza ogni enfasi nella constatazione del «miracolo». È un verso a cui il mio orecchio è sempre stato affezionato proprio perché nella dizione (mentale) va aiutato un po', sembra che abbia un piede di troppo, che

invece non è affatto di troppo, ma la mia memoria spesso tende a scaricare qualche sillaba. La zona del verso più labile mnemonicamente è il «rivolgendomi» che alle volte mi viene da abbreviare in «voltandomi» o «girandomi», sbilanciando così tutta la successione degli accenti.

Tra le ragioni per cui una poesia s'impone alla memoria (prima chiedendo d'essere mandata a mente, poi facendosi ricordare) le peculiarità metriche hanno una parte decisiva. In Montale m'ha sempre attratto l'uso della rima: le parole piane che rimano con le sdruciole, le rime imperfette, le rime in posizioni insolite come «Il saliscendi bianco e nero dei (balestrucci dal palo)» che rima con «dove più non sei». La sorpresa della rima non è solo fonetica: Montale è uno dei rari poeti che conoscono il segreto d'usare la rima per abbassare il tono, non per alzarlo, con effetti inconfondibili sul significato. Qui, «il miracolo» che chiude il secondo verso viene ridimensionato dalla rima con «ubriaco» due versi dopo, e tutta la quartina resta come in bilico, con una vibrazione sgomenta.

Il «miracolo» è il tema montaliano primo e mai smentito della «maglia rotta nella rete», «l'anello che non tiene», ma qui è una delle poche volte in cui la verità *altra* che il poeta presenta al di là della compatta muraglia del mondo empirico si rivela in una esperienza definibile. Potremmo dire che si tratta né più né meno che della irrealtà del mondo, se questa definizione non rischiasse di sfumare nel generico qualcosa che ci viene riferito in termini precisi. L'irrealtà del mondo è il fondamento di religioni filosofie letterature soprattutto orientali, ma questa poesia si muove in un altro orizzonte gnoseologico, di nitidezza e trasparenza, come «in un'aria di vetro» mentale. Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione* ha pagine molto belle sui casi in cui l'esperienza soggettiva dello spazio si separa dall'esperienza del mondo oggettivo (nel buio della notte, nel sogno, sotto l'influsso della dro-

ga, nella schizofrenia, ecc.). Questa poesia potrebbe figurare nell'esemplificazione di Merleau-Ponty: lo spazio si disgiunge dal mondo e s'impone in quanto tale, vuoto e senza limiti. La scoperta è salutata dal poeta con favore, come «miracolo», come acquisizione di verità contrapposta all'«inganno consueto», ma anche sofferta come vertigine spaventosa: «con un terrore di ubriaco». Neanche l'«aria di vetro» sostiene più i passi dell'uomo; l'avvio librato dell'«andando», dopo il rapido volteggio, si risolve in un barcollare senza più punti di riferimento.

Il «di gitto» che chiude il primo verso della seconda quartina circoscrive l'esperienza del nulla nei termini temporali d'un istante. Riprende il movimento dell'andare all'interno d'un paesaggio solido ma ora come sfuggente; ci accorgiamo che il poeta non fa che seguire una delle tante linee vettoriali lungo le quali si muovono gli altri uomini presenti in questo spazio, «gli uomini che non si voltano»; è dunque su un molteplice movimento rettilineo e uniforme che si chiude la poesia.

Resta il dubbio se questi altri uomini fossero spariti anche loro durante l'istante in cui il mondo era sparito. Tra gli oggetti che tornano ad «accamparsi» ci sono gli alberi ma non gli uomini (le oscillazioni della mia memoria portano a esiti filosofici differenti), quindi gli uomini potrebbero essere rimasti lì; la sparizione del mondo, così come resta esterna all'io del poeta, così potrebbe risparmiare ogni altro soggetto dell'esperienza e del giudizio. Il vuoto fondamentale è costellato di monadi, popolato di tanti io puntiformi che se si voltassero scoprirebbero l'inganno, ma che continuano ad apparirci come schiene in movimento, sicure della solidità della loro traiettoria.

Potremmo vedere qui la situazione inversa da quella, per esempio, di *Vento e bandiere* dove la labilità è tutta dalla parte della presenza umana mentre «Il mondo esiste...»

nel tempo irripetibile. Qui invece solo la presenza umana persiste nel venir meno del mondo e delle sue ragioni, presenza come soggettività disperata perché o vittima d'un inganno o depositaria del segreto del nulla.

La mia lettura di *Forse un mattino* si può così considerare conclusa. Ma essa ha messo in moto dentro di me una serie di riflessioni sulla percezione visiva e l'appropriazione dello spazio. Una poesia vive anche per il potere d'irradiare ipotesi divagazioni associazioni d'idee in territori lontani, o meglio di richiamare e agganciare a sé idee di varia provenienza, organizzandole in una mobile rete di riferimenti e rifrazioni, come attraverso un cristallo.

Il «vuoto» e il «nulla» sono «alle mie spalle», «dietro di me». Il punto fondamentale del poemetto è questo. Non è una indeterminata sensazione di dissoluzione: è la costruzione d'un modello conoscitivo che non è facile da smentire e che può coesistere in noi con altri modelli più o meno empirici. L'ipotesi può essere enunciata in termini molto semplici e rigorosi: data la bipartizione dello spazio che ci circonda in un campo visuale davanti ai nostri occhi e un campo invisibile alle nostre spalle, si definisce il primo come schermo d'inganni e il secondo come un vuoto che è la vera sostanza del mondo.

Sarebbe legittimo aspettarsi che il poeta, una volta constatato che dietro di lui c'è il vuoto, estendesse questa scoperta anche nelle altre direzioni; ma nel testo non c'è nulla che giustifichi questa generalizzazione, mentre il modello dello spazio bipartito non viene mai smentito dal testo, anzi è affermato dalla ridondanza del terzo verso: «il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me». Durante la mia frequentazione puramente mnemonica del poemetto, questa ridondanza alle volte mi causava delle perplessità, e allora tentavo una variante: «il nulla a me dinanzi, il vuoto dietro / di me»; cioè il poeta si volta, vede il vuoto,

torna a girare su se stesso e il vuoto s'è esteso da tutte le parti. Ma riflettendo capivo che qualcosa della gravidanza poetica andava perduta se la scoperta del vuoto non era localizzata in quel «dietro».

La divisione dello spazio in un campo anteriore e in un campo posteriore non è soltanto una delle più elementari operazioni umane sulle categorie. È un dato di partenza comune a tutti gli animali, che comincia assai presto nella scala biologica, da quando esistono esseri viventi che si sviluppano non più secondo una simmetria raggiata ma secondo uno schema bipolare, localizzando in un'estremità del corpo gli organi di relazione col mondo esterno: una bocca e alcune terminazioni nervose di cui alcune diventeranno apparati visivi. Da quel momento il mondo s'identifica col campo anteriore, a cui è complementare una zona d'inconoscibilità, di *non-mondo*, di nulla, retrostante all'osservatore. Spostandosi e sommando i campi visuali successivi, l'essere vivente riesce a costruirsi un mondo circolare completo e coerente, ma si tratta pur sempre d'un modello induttivo le cui verifiche non saranno mai soddisfacenti.

L'uomo ha sempre sofferto della mancanza d'un occhio sulla nuca, e il suo atteggiamento conoscitivo non può che essere problematico perché egli non può essere mai sicuro di cosa c'è alle sue spalle, cioè non può verificare se il mondo continua tra i punti estremi che riesce a vedere storcendo le pupille in fuori a sinistra e a destra. Se non è immobilizzato può girare il collo e tutta la persona e avere una conferma che il mondo c'è anche lì, ma questa sarà anche la conferma che ciò che egli ha di fronte è sempre il suo campo visuale, il quale si estende per l'ampiezza di tot gradi e non di più, mentre alle sue spalle c'è sempre un arco complementare in cui in quel momento il mondo potrebbe non esserci. Insomma, ruotiamo su noi stessi spingendo davanti ai nostri occhi il nostro campo visuale

e non riusciamo mai a vedere com'è lo spazio in cui il nostro campo visuale non arriva.

Il protagonista della poesia di Montale riesce, per una combinazione di fattori oggettivi (aria di vetro, arida) e soggettivi (ricettività a un miracolo gnoseologico), a voltarsi tanto in fretta da arrivare, diciamo, a gettare lo sguardo là dove il suo campo visuale non ha ancora occupato lo spazio: e vede il nulla, il vuoto.

La stessa problematica, in positivo (o in negativo, insomma con segno cambiato), la ritrovo in una leggenda dei boscaioli del Wisconsin e del Minnesota riportata da Borges nella sua *Zoologia fantastica*. C'è un animale che si chiama *hide-behind* e che sta sempre alle tue spalle, ti segue dappertutto, nella foresta, quando vai per legna; ti volti ma per quanto tu sia svelto lo *hide-behind* è più svelto ancora e si è già spostato dietro di te; non saprai mai com'è fatto ma è sempre lì. Borges non cita le sue fonti e può darsi che questa leggenda se la sia inventata lui; ma ciò non toglierebbe nulla alla sua forza d'ipotesi che direi genetica, categoriale. Potremmo dire che l'uomo di Montale è quello che è riuscito a voltarsi e a vedere com'è fatto lo *hide-behind*: ed è più spaventoso di qualsiasi animale, è il nulla.

Continuo con le divagazioni a ruota libera. Si può obiettare che tutto questo discorso si situa prima d'una fondamentale rivoluzione antropologica del nostro secolo: l'adozione dello specchietto retrovisore delle auto. L'uomo motorizzato dovrebbe essere garantito dall'esistenza del mondo dietro di lui, in quanto è munito d'un occhio che guarda indietro. Parlo dello specchietto delle auto e non dello specchio in genere, perché nello specchio il mondo alle nostre spalle è visto come contorno e complemento alla nostra persona. Ciò che lo specchio conferma è la presenza del soggetto osservante, di cui il mondo è uno sfondo accessorio. È un'operazione d'oggettivazione dell'io

quella che lo specchio provoca, col pericolo incombente, che il mito di Narciso sempre ci ricorda, dell'annegamento nell'io e conseguente perdita dell'io e del mondo.

Invece, il grande avvenimento del nostro secolo è l'uso continuato d'uno specchio situato in modo da escludere l'io dalla visione. L'uomo automobilista può essere considerato una specie biologicamente nuova per via dello specchietto più ancora che per via dell'automobile stessa, perché i suoi occhi fissano una strada che s'accorcia davanti a lui e s'allunga dietro di lui, cioè può comprendere in un solo sguardo due campi visivi contrapposti senza l'ingombro dell'immagine di se stesso, come se egli fosse solo un occhio sospeso sulla totalità del mondo.

Ma, a ben vedere, l'ipotesi di *Forse un mattino* non viene scalfita da questa rivoluzione della tecnica percettiva. Se l'«inganno consueto» è tutto ciò che abbiamo davanti, questo inganno s'estende a quella porzione del campo anteriore che, per essere incorniciata nello specchietto, pretende di rappresentare il campo posteriore. Anche se l'io di *Forse un mattino* stesse *guidando* in un'aria di vetro e si voltasse nelle stesse condizioni di ricettività, vedrebbe al di là del vetro posteriore della macchina non il paesaggio che andava allontanandosi nello specchietto, con le strisce bianche sull'asfalto, il tratto di strada appena percorso, le macchine che ha creduto di sorpassare, ma una voragine vuota senza limiti.

Del resto, negli specchi di Montale – come Silvio D'Arco Avalle ha dimostrato per *Gli orecchini* (e per *Vasca* e altri specchi d'acqua) – le immagini non si riflettono ma affiorano «di giù», vengono incontro all'osservatore.

In realtà, l'immagine che vediamo non è qualcosa che l'occhio registra né qualcosa che ha sede nell'occhio: è qualcosa che avviene interamente nel cervello, su stimoli trasmessi dai nervi ottici, ma che solo in una zona del cervello acquista una forma e un senso. È quella zona lo

«schermo» in cui s'accampano le immagini, e se riesco, rivolgendomi, voltando me stesso dentro di me, a *vedere* al di là di quella zona del mio cervello, cioè a comprendere il mondo com'è quando la mia percezione non gli attribuisce colore e forma di alberi case colli, brancolerò in una oscurità senza dimensione né oggetti, attraversata da un pulviscolo di vibrazioni fredde e informi, ombre su un radar mal sintonizzato.

La ricostruzione del mondo avviene «come s'uno schermo» e qui la metafora non può che richiamare il cinema. La nostra tradizione poetica ha abitualmente usato la parola «schermo» nel significato di «riparo-occultamento» o di «diaframma», e se volessimo azzardarci ad affermare che questa è la prima volta che un poeta italiano usa «schermo» nel senso di «superficie su cui si proiettano immagini», credo che il rischio d'errore non sarebbe molto alto. Questa poesia (databile tra il 1921 e il 1925) appartiene chiaramente all'era del cinema, in cui il mondo corre davanti a noi come ombre d'una pellicola, alberi case colli si stendono su una tela di fondo bidimensionale, la rapidità del loro apparire («di gitto») e l'enumerazione evocano una successione d'immagini in movimento. Che siano immagini proiettate non è detto, il loro «accamparsi» (mettersi in campo, occupare un campo, ecco il *campo visivo* chiamato direttamente in causa) potrebbe anche non rimandare a una fonte o matrice dell'immagine, scaturire direttamente dallo schermo (come abbiamo visto avvenire dallo specchio), ma anche l'illusione dello spettatore al cinema è che le immagini vengano dallo schermo.

L'illusione del mondo veniva tradizionalmente resa da poeti e drammaturghi con metafore teatrali; il nostro secolo sostituisce al mondo come teatro il mondo come cinematografo, vorticare d'immagini su una tela bianca.

Due rapidità distinte attraversano il poemetto: quella della mente che intuisce e quella del mondo che scorre. Capire è tutta questione d'essere veloci, rivolgersi tutt'a un tratto per sorprendere lo *hide-behind*, è una giravolta su se stessi vertiginosa ed è in quella vertigine la conoscenza. Il mondo empirico invece è il consueto succedersi d'immagini sullo schermo, inganno ottico come il cinema, dove la velocità dei fotogrammi ti convince della continuità e della permanenza.

C'è un terzo ritmo che trionfa sui due ed è quello della meditazione, l'andatura assorta e sospesa nell'aria del mattino, il silenzio in cui si custodisce il segreto carpito nel fulmineo moto intuitivo. Un'analogia sostanziale unisce questo «andare zitto» al nulla, al vuoto che sappiamo essere origine e fine del tutto, e all'«aria di vetro, / arida» che ne è la parvenza esteriore meno ingannevole. Apparentemente questa andatura non si differenzia da quella degli «uomini che non si voltano», i quali hanno forse anche loro, ognuno a suo modo, capito, e tra i quali il poeta finisce per confondersi. Ed è questo terzo ritmo, che riprende con passo più grave le note lievi dell'inizio, a dare il suo suggello alla poesia.

Lo scoglio di Montale*

Parlare d'un poeta sulla prima pagina d'un quotidiano comporta un rischio: occorre fare un discorso «pubblico», sottolineare la visione del mondo e della storia, l'insegnamento morale implicito nella sua poesia; tutto quel che si dice è vero, ma poi ci s'accorge che potrebbe essere vero anche per un poeta diverso, che l'accento inconfondibile di quei versi resta fuori dal discorso. Cerchiamo dunque di tenerci il più possibile vicino all'essenza della poesia di Montale nello spiegare come oggi le esequie di questo poeta così poco incline a ogni ufficialità, così distante dall'immagine del «vate nazionale», siano un avvenimento in cui il paese intero si riconosce. (Fatto tanto più singolare in quanto le grandi fedi dichiarate dell'Italia del suo tempo non lo ebbero mai tra i loro adepti, anzi egli non risparmiò il suo sarcasmo verso ogni «chierico rosso o nero».)

Vorrei per prima cosa dir questo: i versi di Montale sono inconfondibili per la precisione e l'insostituibilità dell'espressione verbale, del ritmo, dell'immagine evocata: «il lampo che candisce / alberi e muri e li sorprende

* *Le parole nate nella Bufera*, in «la Repubblica», 15 settembre 1981.

in quella / eternità d'istante». Non parlo della ricchezza e versatilità dei mezzi verbali, dote che anche altri nostri poeti ebbero in grado sommo, e che s'apparenta spesso a una vena copiosa e ridondante, cioè a quanto è più lontano da Montale. Montale non spreca mai i suoi colpi, gioca l'espressione insostituibile al momento giusto e la isola nella sua unicità. «... Turbati / discendevamo tra i vepri. / Nei miei paesi a quell'ora / cominciano a fischiare le lepri.»

Vengo subito al dunque: in un'epoca di parole generiche e astratte, parole buone per tutti gli usi, parole che servono a non pensare e a non dire, una peste del linguaggio che dilaga dal pubblico al privato, Montale è stato il poeta dell'esattezza, della scelta lessicale motivata, della sicurezza terminologica intesa a catturare l'unicità dell'esperienza. «S'accese sui pomi cotogni, / un punto, una cocciniglia, / si udì inalberarsi alla striglia / il poney – e poi vinse il sogno.»

Ma questa precisione per dirci cosa? Montale ci parla d'un mondo vorticante, spinto da un vento di distruzione, senza un terreno solido dove poggiare i piedi, col solo soccorso d'una morale individuale sospesa sull'orlo dell'abisso. È il mondo della Prima e della Seconda guerra mondiale; forse anche della Terza. O forse la Prima resta ancora fuori dal quadro (nella cineteca della nostra memoria storica sui fotogrammi già un po' sbiaditi della Prima guerra mondiale scorrono come sottotitoli gli scarni versi d'Ungaretti) ed è la precarietà del mondo che si presenta agli sguardi dei giovani nel primo dopoguerra a far da sfondo agli *Ossi di seppia*, come sarà l'attesa d'una nuova catastrofe il clima delle *Occasioni*, e il suo compiersi e le sue ceneri il tema della *Buferà*. *La bufera* è il più bel libro che sia uscito dalla Seconda guerra mondiale, e anche quando parla d'altro, è di quello che parla. Tutto già vi è implicito anche delle nostre ansie del dopo, fino a quelle d'oggi: la catastrofe atomica («e un ombroso Lucifero

scenderà su una prora / del Tamigi, del Hudson, della Senna / scuotendo l'ali di bitume semi-mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora») e l'orrore dei campi di concentramento passati e futuri (*Il sogno del prigioniero*).

Ma non sono le rappresentazioni dirette e le allegorie dichiarate che voglio mettere in primo piano: questa nostra condizione storica è vista come condizione cosmica; anche le presenze più minute della natura nell'osservazione quotidiana del poeta si configurano come vortice. Sono il ritmo del verso, la prosodia, la sintassi che portano in sé questo movimento, dal principio alla fine dei suoi tre grandi libri. «I turbini sollevano la polvere / sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi / deserti, ove i cavalli incapucciati / annusano la terra, fermi innanzi / ai vetri lucicanti degli alberghi.»

Ho parlato di morale individuale per resistere al finimondo storico o cosmico che può cancellare da un momento all'altro la labile traccia del genere umano: ma bisogna dire che in Montale, pur lontano da ogni comunione corale e da ogni slancio solidaristico, è sempre presente l'interdipendenza d'ogni persona con la vita degli altri. «Occorrono troppe vite per farne una», è la memorabile conclusione d'una poesia delle *Occasioni*, dove l'ombra del gheppio in volo dà il senso del distruggersi e rifarsi che informa di sé ogni continuità biologica e storica. Ma l'aiuto che può venire dalla natura o dagli uomini non è un'illusione unicamente quando è un rivolo sottilissimo che affiora «dove solo / morde l'arsura e la desolazione»; è solo risalendo i fiumi fino a che diventano sottili come capelli che l'anguilla trova il luogo sicuro per procreare; è solo «a un filo di pietà» che possono abbeverarsi i porcospini dell'Amiata.

Questo difficile eroismo scavato nell'interiorità e nell'aridità e nella precarietà dell'esistere, questo eroismo d'antieroi è la risposta che Montale diede al problema della poesia

della sua generazione: come scrivere versi dopo (e contro) D'Annunzio (e dopo Carducci, e dopo Pascoli o almeno una certa immagine di Pascoli), il problema che Ungaretti risolse con la folgorazione della parola pura e Saba col recupero d'una sincerità interiore che comprendeva anche il pathos, l'affetto, la sensualità: quei contrassegni dell'umano che l'uomo montaliano rifiutava, o considerava indicibili.

Non c'è messaggio di consolazione o d'incoraggiamento in Montale se non si accetta la consapevolezza dell'universo inospite e avaro: è su questa via ardua che il suo discorso continua quello di Leopardi, anche se le loro voci suonano quanto mai diverse. Così come, confrontato con quello di Leopardi, l'ateismo di Montale è più problematico, percorso da tentazioni continue d'un soprannaturale subito corrosivo dallo scetticismo di fondo. Se Leopardi dissolve le consolazioni della filosofia dei Lumi, le proposte di consolazione che vengono offerte a Montale sono quelle degli irrazionalismi contemporanei che egli via via valuta e lascia cadere con una scrollata di spalle, riducendo sempre la superficie della roccia su cui poggiano i suoi piedi, lo scoglio cui s'attacca la sua ostinazione di naufrago.

Uno dei suoi temi, che con gli anni diventa sempre più frequente, è il modo con cui i morti sono presenti in noi, l'unicità d'ogni persona che non ci rassegniamo a perdere: «il gesto d'una / vita che non è un'altra ma se stessa». Sono versi d'una poesia in memoria della madre, dove tornano gli uccelli, un paesaggio in declivio, i morti: il repertorio delle immagini positive della sua poesia. Non potremmo ora dare al suo ricordo miglior cornice di questa: «Ora che il coro delle coturnici / ti blandisce nel sonno eterno, rotta / felice schiera in fuga verso i clivi / vendemmiati del Mesco...»

E continuare a leggere «dentro» i suoi libri. Questo certo garantirà la sua sopravvivenza: ché per quanto lette e rilette, le sue poesie catturano ad apertura di pagina e non si esauriscono mai.

Hemingway e noi*

C'è stato un tempo in cui, per me – e per molti altri, miei coetanei o giù di lì, – Hemingway era un dio. Ed erano tempi buoni, che ricordo con soddisfazione, senza neppure l'ombra di quell'ironica indulgenza con cui si considerano mode e scalmane giovanili. Erano tempi seri e li vivevamo con serietà e insieme con spavalderia e purezza di cuore, e in Hemingway avremmo potuto anche trovare una lezione di pessimismo, di individualistico distacco, di superficiale adesione alle esperienze più crude: c'era anche tutto questo, in Hemingway, ma o non sapevamo leggerlo o avevamo altro per la testa, sta di fatto che la lezione che ne ricavavamo era di un'attitudine aperta e generosa, d'impegno pratico – tecnico e morale insieme – nelle cose che si dovevano fare, di limpidezza di sguardo, di rifiuto a contemplarsi e compatirsi, di prontezza a cogliere un insegnamento di vita, il valore di una persona in una frase bruscamente scambiata, in un gesto. Presto cominciammo a vederne i limiti, i vizi: il suo mondo poetico e il suo stile, ai quali avevo pagato larghi tributi nelle mie prime prove letterarie, si rivelavano angusti,

* «Il Contemporaneo», 13 novembre 1954, p. 3.

facili a diventar maniera; e quella sua vita – e filosofia di vita – di cruento turismo cominciò a ispirarmi diffidenza e perfino avversione e disgusto. Ma oggi, a una decina di anni di distanza, tirando le somme del mio *apprenticeship* hemingwaiano, posso chiudere il bilancio in attivo. «Non me l'hai fatta, vecchio, – posso dirgli, indulgendo per l'ultima volta ai suoi modi, – non sei riuscito a diventare un *mauvais maître*.» Questo discorso su Hemingway, appunto – oggi che ha vinto il Premio Nobel, un fatto che non significa assolutamente nulla, ma che è un'occasione come un'altra per mettere sulla carta idee che da tempo mi porto dietro – vuol cercare di definire insieme quel che Hemingway è stato per noi, e quel che è ora, quel che ci ha allontanato da lui e quel che continuiamo a trovare nelle sue pagine e non in altre.

A quel tempo, è certo che fu una suggestione poetica e politica insieme, un confuso slancio per l'antifascismo attivo, in contrapposizione all'antifascismo della pura intelligenza, che ci spinse verso Hemingway. Anzi, a un certo punto, a esser sinceri, era la costellazione Hemingway-Malraux ad attrarci, che simboleggiava l'antifascismo internazionale, il fronte della guerra di Spagna. Per fortuna noi italiani avevamo avuto D'Annunzio a vaccinarci da certe inclinazioni «eroiche», e il fondo estetizzante di Malraux fu presto scoperto. (Per certuni, in Francia, come Roger Vailland, che pure è un simpatico tipo, un po' superficiale ma genuino, quel binomio Hemingway-Malraux fu un fatto fondamentale.) Anche per Hemingway la definizione di dannunziano è stata usata, e in qualche caso non a sproposito. Ma Hemingway scrive secco, non sbava quasi mai, non gonfia, ha i piedi per terra (quasi sempre; per intenderci: non posso soffrire il «lirismo» di Hemingway: *Le nevi del Kilimangiaro* sono per me la sua cosa peggiore), si tiene alle cose: tutte caratteristiche che col dannunzianesimo fanno a pugni. E poi andiamo piano con

queste definizioni: se basta che a uno piacciono la vita attiva e le belle donne per essere detto dannunziano, allora viva i dannunziani. Ma il problema non sta in questi termini: il mito attivistico di Hemingway si situa in un altro modo della storia contemporanea, ben più attuale e ancora problematico.

L'eroe di Hemingway vuole identificarsi con le azioni che compie, essere se stesso nella somma dei suoi gesti, nell'adesione a una tecnica manuale o comunque pratica, cerca di non avere altro problema, altro impegno che il saper bene fare una cosa: pescare bene, cacciare, far saltare un ponte, guardare una corrida come va guardata, anche far bene l'amore. Ma intorno, sempre, ha qualcosa da cui vuole sfuggire, un senso di vanità del tutto, di disperazione, di sconfitta, di morte. Si concentra nella precisa osservanza del suo codice, di quelle regole sportive che dovunque egli sente il bisogno di porsi con l'impegno di regole morali, sia che si trovi a lottare con uno squalo, sia che si trovi in una postazione assediata dai falangisti. È aggrappato a quello, perché al di fuori di quello c'è il vuoto, la morte. (Anche se non ne parla: poiché la sua prima regola è l'*understatement*.) Uno tra i più belli e più suoi dei 49 racconti: *Il gran fiume dai due cuori* (*The Big Two-Hearted River*) non è che un resoconto di tutto quel che fa un uomo che va a pescare da solo, risale il fiume, cerca il posto buono per alzare la tenda, fa da mangiare, entra nel fiume, arma la lenza, pesca delle trote piccole, le ributta in acqua, ne pesca una più grossa, e così via. Nient'altro che un nudo elenco di gesti, rapide e limpide immagini di paesaggio, e qualche generica, poco convinta notazione di stato d'animo, come «Era proprio felice». È un racconto tristissimo, con un senso d'oppressione, d'angoscia indistinta che lo stringe da ogni parte, quanto più la natura è serena e l'attenzione è impegnata nelle operazioni della pesca. Ora, il racconto in cui «non succede nulla» non è cosa nuova. Ma

prendiamo un esempio recente e a noi vicino: *Il taglio del bosco* di Cassola (che con Hemingway ha in comune soltanto l'amore per Tolstoj) dove si descrivono le operazioni di un taglialegna, con implicito e sempre presente il dolore per la morte della moglie. In Cassola i termini del racconto sono il lavoro da una parte e un sentimento ben preciso dall'altra: la morte d'una persona cara, una situazione che potrebbe essere di sempre e di tutti. In Hemingway è simile lo schema, ma completamente diverso il contenuto: da una parte un impegno sportivo, che non ha altro senso al di fuori della sua esecuzione formale, e dall'altra qualcosa di ignoto, il nulla. Siamo in una situazione limite, che si situa in una ben precisa società, in un ben preciso momento della crisi del pensiero borghese.

Di filosofia, Hemingway, è noto, non si impiccia. Ma con la filosofia americana, legata così direttamente a una «struttura», a un ambiente di attività e di concezioni pratiche, la sua poetica ha coincidenze tutt'altro che casuali. Al neopositivismo che propone le regole del pensiero in un sistema chiuso, senz'altra validità che in se stesso, corrisponde la fedeltà al codice etico-sportivo degli eroi hemingwaiani, unica realtà sicura in un universo inconoscibile. Al *behaviourism* che identifica la realtà dell'uomo coi paradigmi del suo comportamento, corrisponde lo stile di Hemingway, che nell'elenco dei gesti, nelle battute di una conversazione sommaria, brucia la realtà irraggiungibile dei sentimenti e dei pensieri. (Sul *code of behaviour* hemingwaiano, sulla conversazione «inarticolata» dei suoi personaggi, vedi alcune intelligenti notazioni in Marcus Cunliffe, *The Literature of the U.S.*, Penguin Books, 1954, pp. 271 sgg.)

Tutto attorno, l'*horror vacui* del nulla esistenzialista. *Nada y pues nada y nada y pues nada*, pensa il cameriere di *Un posto pulito, illuminato bene*. E *Il giocatore, la monaca e la radio* si conclude con la constatazione che ogni cosa è

«oppio del popolo» cioè illusorio riparo a un male generale. In questi due racconti (entrambi del 1933) si possono vedere i testi dell'approssimativo «esistenzialismo» di Hemingway. Ma non è a queste dichiarazioni più esplicitamente «filosofiche» che possiamo far fede, bensì al suo generale modo di rappresentare il negativo, l'insensato, il disperato della vita contemporanea, fin dal tempo di *Fiesta* (1926) coi suoi eterni turisti, erotomani e beoni. La vacuità del dialogo pausato e divagante, il cui antecedente più scoperto va visto nel «parlar d'altro» sull'orlo della disperazione dei personaggi di Čechov, si colora di tutta la problematica dell'irrazionalismo novecentesco. I piccoli borghesi di Čechov, sconfitti in tutto ma non nella coscienza della dignità umana, puntano i piedi sotto l'incombere del ciclone e conservano la speranza di un mondo migliore. Gli americani sradicati di Hemingway sono dentro il ciclone anima e corpo, e tutto quel che fanno opporgli è il cercare di sciare bene, di sparare bene ai leoni, d'impostare bene i rapporti tra uomo e donna, tra uomo e uomo, tecniche e virtù che ancora certo varranno in quel mondo migliore, in cui però essi non credono. Tra Čechov e Hemingway, c'è passata la Prima guerra mondiale: la realtà si configura come un gran massacro. Hemingway si rifiuta di mettersi dalla parte del massacro, il suo antifascismo è una delle sicure, nette «regole del gioco» su cui è basata la sua concezione della vita, però accetta il massacro come scenario naturale dell'uomo contemporaneo. Il noviziato di Nick Adams – il personaggio autobiografico dei suoi primi e più poetici racconti – è un allenamento a sopportare la brutalità del mondo. Comincia nel *Campo indiano* dove il padre medico opera una partoriente indiana con un temperino da pesca, mentre il marito silenziosamente, non sopportando la vista del dolore, si sgozza. Quando l'eroe di Hemingway cercherà un rituale simbolico che gli rappresenti questa concezione del mondo non troverà

di meglio che la corrida, aprendo il varco alle suggestioni del primitivo e del barbarico, sulla strada di D.H. Lawrence e di certa etnologia.

In questo accidentato panorama culturale si situa Hemingway, e qui possiamo come termine di confronto ricorrere a un altro nome che si fa spesso a suo proposito, quello di Stendhal: nome non arbitrario, questo, ma indicatoci da una sua dichiarata predilezione, e giustificato da una certa analogia nella programmatica sobrietà di stile – pur tanto più sapiente, «flaubertiana», nello scrittore moderno – e in un certo parallelismo di vicende biografiche e talora di luoghi (quell'Italia «milanese»). L'eroe stendhaliano è al confine tra la lucidità razionalista settecentesca e lo *Sturm und Drang* romantico, tra l'illuministica pedagogia dei sentimenti e la romantica esaltazione dell'individualismo amorale. L'eroe di Hemingway si ritrova allo stesso bivio cent'anni dopo, quando il pensiero borghese s'è impoverito del meglio di sé – passato in eredità alla nuova classe – e pur ancora si sviluppa, tra vicoli ciechi e soluzioni parziali e contraddittorie: dal vecchio tronco dell'illuminismo ramificano le filosofie tecnicistiche americane e il tronco romantico ha i suoi estremi frutti nel nichilismo esistenzialista. L'eroe di Stendhal, che pur era figlio della Rivoluzione, accettava il mondo della Santa Alleanza e si sottometteva alla regola del gioco della sua ipocrisia, per combattere la propria battaglia individuale. L'eroe di Hemingway, che pure ha visto aprirsi la grande alternativa dell'Ottobre, accetta il mondo dell'imperialismo e si muove tra i suoi massacri, combattendo anch'egli, con lucidità e distacco, una battaglia che sa perduta in partenza perché solitaria.

L'aver sentito la guerra come l'immagine più veritiera, come la realtà *normale* del mondo borghese nell'età imperialista, è stata l'intuizione fondamentale di Hemingway. Diciottenne, prim'ancora dell'intervento americano, solo

per il gusto di vedere com'era la guerra, riuscì a raggiungere il fronte italiano, prima come conducente d'ambulanze, poi come direttore d'una «cantina» a far la spola in bicicletta tra le trincee del Piave (come apprendiamo dal nuovo libro *The Apprenticeship of Ernest Hemingway* di Charles A. Fenton, Farrar and Straus, 1954). (E quanto dell'Italia egli capì, e come già nell'Italia del 1917 seppe vedere il volto «fascista» e il volto popolare contrapposti e li rappresentò nel 1929 nel più bello dei suoi romanzi, *A Farewell to Arms*, e quanto ancora capì dell'Italia del 1949, e rappresentò nel suo romanzo meno felice ma per molti rispetti interessante *Across the River and in the Trees*, e quanto invece non capì mai, non riuscendo a uscire dalla sua scorza di turista, potrebb'essere oggetto di un lungo saggio). Il suo primo libro (1924, e poi, ampliato, 1925), cui davano il tono i ricordi della Grande Guerra e quelli dei massacri in Grecia cui assistette come giornalista, si intitola *In Our Time*, titolo che in sé non ci dice molto, ma che si carica d'una cruda ironia se è vero che egli voleva richiamare un versetto del *Book of Common Prayer*: «Give peace in our time O Lord». Il sapore della guerra riportato nei brevi capitoli di *In Our Time* fu decisivo per Hemingway, come per Tolstoj le impressioni descritte nei *Racconti di Sebastopoli*. E non so se fu l'ammirazione di Hemingway per Tolstoj a spingerlo a cercare l'esperienza della guerra, o fu questa all'origine di quella. Certo il modo di stare in guerra descritto da Hemingway non è più quello di Tolstoj, né quello d'un altro autore a lui caro, il piccolo classico americano Stephen Crane. Questa è guerra in paesi lontani, vista col distacco dell'estraneo: Hemingway prefigura quello che sarà lo spirito del soldato americano in Europa.

Se il cantore dell'imperialismo inglese, Kipling, aveva ancora un legame preciso con un paese, per cui la sua India diventa anch'essa una patria, in Hemingway (che a

differenza di Kipling non voleva «cantare» nulla ma solo riportare fatti e cose), c'è lo spirito dell'America che si butta per il mondo senza un chiaro perché, seguendo la spinta della sua economia in espansione.

Ma non è per questa testimonianza della realtà della guerra, per questa denuncia del massacro, che Hemingway ci interessa di più. Come ogni poeta non s'identifica del tutto con le idee che incarna, così Hemingway non è tutto nella crisi della cultura che gli sta dietro. Al di là dei limiti del *behaviourism*, quel riconoscere l'uomo nelle sue azioni, nel suo essere o no all'altezza dei compiti che gli si pongono, è pur un modo vero e giusto di concepire l'esistenza, che può essere fatto proprio da una umanità più concreta di quella degli eroi hemingwaiani, le cui azioni non sono quasi mai un *lavoro* – se non un lavoro «di eccezione» come il pescatore di squali, – o un preciso compito di lotta. Delle sue corride, con tutta la loro tecnica, non sappiamo cosa farcene; ma la serietà netta e precisa con cui i suoi personaggi sanno accendere un fuoco all'aperto, gettare una lenza, piazzare una mitragliatrice, quella ci interessa e ci serve. Per quei momenti di perfetta integrazione dell'uomo nel mondo, nelle cose che fa, per quei momenti in cui l'uomo si trova in pace con la natura pur lottando con essa, in armonia con l'umanità pur nel fuoco di una battaglia, possiamo lasciar perdere tutto lo Hemingway più vistoso e celebrato. Se qualcuno riuscirà un giorno a scrivere poeticamente del rapporto dell'operaio con la sua macchina, con le operazioni precise del suo lavoro, dovrà rifarsi a questi momenti hemingwaiani, staccandoli dalla cornice di futilità turistica o di brutalità o di noia, e restituendoli al contesto organico del mondo produttivo moderno da cui Hemingway li ha colti e isolati. Hemingway ha capito qualcosa di come si sta al mondo a occhi aperti e asciutti, senza illusioni né misticismo, come si sta senza angosce e come si sta in compagnia meglio che soli: e,

soprattutto, ha elaborato uno stile che esprime compiutamente la sua concezione della vita, e che se talvolta ne accusa i limiti e i vizi, può nelle sue riuscite migliori (come nei racconti di Nick) essere considerato il linguaggio più secco e immediato, il più privo di sbavature e tumidezze, il più limpidamente realistico della prosa moderna. (Un critico sovietico, J. Kashkin, in un bel saggio che uscì in un numero del 1935 di «International Literature» e fu riportato nel volume simposio a cura di John K.M. McCaffery, *Ernest Hemingway: The Man and His Work*, The World Publishing Company, 1950, paragona lo stile di quei racconti a quello del Puškin narratore.)

Infatti, non c'è nulla più lontano da Hemingway che il simbolismo fumoso, l'esoterismo a sfondo religioso cui vuol ricondurlo Carlos Baker nel volume *Hemingway, the Writer as Artist* (Princeton University Press, 1952, recentemente tradotto in italiano da G. Ambrosoli per Guanda). Volume molto ricco di notizie, di citazioni da carteggi inediti di Hemingway col Baker stesso, con Fitzgerald e altri, e arricchito da preziosi elenchi bibliografici (che nella traduzione mancano) e che contiene anche singole messe a punto utili, come il rapporto polemico – e non l'adesione – di Hemingway verso la *lost generation* in *Fiesta*; ma che è basato su schemi critici funamboleschi, come la contrapposizione tra «casa» e «non casa», tra «montagna» e «pianura», e parla di «simbologia cristiana» a proposito del *Vecchio e il mare*.

Più modesto e più filologicamente sommario è un altro volumetto americano: Philip Young, *Ernest Hemingway*, Rinehart, 1952. Anche lo Young, poveretto, si deve dar da fare per dimostrare che Hemingway non è mai stato comunista, che non è *un-American*, che si può essere anche crudi e pessimisti senza essere *un-American*. Ma riconosciamo l'immagine del *nostro* Hemingway nelle linee generali della sua impostazione critica, che at-

tribuisce un valore fondamentale ai racconti della serie Nick Adams, e li situa nella tradizione aperta da quel libro meraviglioso – per il linguaggio, la pienezza realistica e avventurosa, il senso della natura, la adesione ai problemi sociali del tempo e del paese – che è *Huckleberry Finn* di Mark Twain.

Francis Ponge*

«I re non toccano le porte. Non conoscono questa felicità: spingere davanti a sé pian piano o bruscamente uno di quei grandi riquadri familiari, voltarsi indietro per rimetterlo a posto – tenere una porta tra le braccia.»

«... la felicità d'impugnare al ventre, per il suo nodo di porcellana, uno di quegli alti ostacoli d'una stanza; il rapido corpo a corpo in cui il passo si trattiene l'istante che basta perché l'occhio s'apra e il corpo intero s'adatti alla nuova dimora.»

«Con mano amica la trattiene ancora, prima di respingerla deciso e rinserrarsi – cosa di cui lo scatto della molla potente ma ben oliata gradevolmente l'assicura.»

Questo breve testo si intitola *I piaceri della porta* ed è un buon esempio della poesia di Francis Ponge: prendere un oggetto il più umile, un gesto il più quotidiano, e cercare di considerarlo fuori d'ogni abitudine percettiva, di descriverlo fuori d'ogni meccanismo verbale logorato dall'uso. Ecco che una cosa indifferente e quasi amorfa come una porta rivela una ricchezza inaspettata; siamo tutt'a un tratto felici di trovarci in un mondo pieno di porte da aprire e

* *Felice tra le cose*, in «Corriere della Sera», 29 luglio 1979.

da chiudere. E questo, non per qualche ragione estranea al fatto in sé (come potrebbe essere una ragione simbolica, o ideologica, o estetizzante), ma solo perché ristabiliamo un rapporto con le cose come cose, con la diversità d'una cosa dall'altra, e con la diversità d'ogni cosa da noi. Improvvisamente scopriamo che esistere potrebbe essere un'esperienza molto più intensa e interessante e vera di quel distratto tran-tran in cui s'è incallita la nostra mente. Per questo Francis Ponge è, io credo, uno dei pochi grandi saggi del nostro tempo, uno dei pochi autori basilari da cui ripartire per cercare di non girare più a vuoto.

Come? Lasciando che la propria attenzione si posi, per esempio, su una cassetta a gabbia di quelle da fruttivendolo. «Ad ogni angolo delle strade che portano ai mercati generali, riluce allora con lo splendore senza vanità del legno grezzo. Del tutto nuovo ancora, e lievemente stupito di ritrovarsi in posa maldestra buttato alla spazzatura senza ritorno, questo oggetto è in fin dei conti uno dei più simpatici – sulla sorte del quale non ci si deve tuttavia appesantire troppo a lungo.» La precisazione finale è un tipico movimento di Ponge: guai se, evocata la nostra simpatia per questo oggetto infimo e leggero, ci insistessimo troppo; sarebbe guastare tutto, quel tanto di verità appena raccolta sarebbe subito perduta.

Allo stesso modo la candela, la sigaretta, l'arancia, l'ostrica, un pezzo di bollito, il pane: un inventario d'«oggetti» che s'estende ai mondi vegetale e animale e minerale è contenuto nel volumetto che per primo diede fama a Ponge in Francia (*Le parti pris des choses*, 1942) e che Einaudi pubblica (*Il partito preso delle cose*) con una precisa e utile introduzione di Jacqueline Risset e una sua traduzione a fronte del testo francese. (Una traduzione di poeta con testo a fronte non può aspirare a funzione migliore di quella d'invitare il lettore a tentare altre versioni per conto suo.) Un libriccino che sembra fatto apposta per infilarsi in ta-

sca e per posarsi al capezzale accanto all'orologio (trattandosi di Ponge, la fisicità dell'oggetto-libro chiede d'essere presa in considerazione) dovrebbe essere un'occasione perché questo poeta discreto e appartato trovi in Italia un nuovo seguito d'adepti. Le istruzioni per l'uso sono: poche pagine ogni sera d'una lettura che s'identifichi col suo avanzare le parole come tentacoli sulla porosa e variegata sostanza del mondo.

Ho parlato d'adepti, per designare la dedizione incondizionata e un po' gelosa che ha caratterizzato finora la cerchia dei suoi lettori, sia in Francia, dove pure essa ha compreso, negli anni, personaggi molto diversi da lui se non opposti, che vanno da Sartre ai giovani di «Tel Quel», sia in Italia, dove tra i suoi traduttori c'è stato anche Ungaretti, oltre a Piero Bigongiari, da anni il suo esegeta più competente e appassionato, curatore, già nel '71, d'una ampia raccolta delle sue opere nello «Specchio» Mondadori (*Vita del testo*).

Con tutto ciò, l'ora di Ponge, (che ha compiuto da poco gli ottant'anni, essendo nato a Montpellier il 27 marzo 1899) deve ancora suonare, ne sono convinto, sia in Francia che in Italia. E poiché questo mio invito vuole rivolgersi ai moltissimi potenziali lettori di Ponge che ancora non lo conoscono per nulla, m'affretto a dire la cosa che avrei dovuto dire per prima: che questo poeta ha scritto esclusivamente in prosa. Brevi testi che vanno dalla mezza pagina a sei o sette, nel primo periodo della sua attività; mentre ultimamente questi testi si sono allargati a testimoniare il lavoro d'approssimazione continua che è per lui la scrittura: la descrizione d'un pezzo di sapone, per esempio, o di un fico secco, si è dilatata in un libro a sé, e così quella d'un prato è diventata «la fabbrica del prato».

Giustamente Jacqueline Risset contrappone a quella di Ponge altre due esperienze fondamentali della letteratura francese contemporanea nella rappresentazione del-

le «cose»: Sartre che (in un paio di passaggi della *Nausea*) guarda una radice, o una faccia allo specchio, come avulse da ogni significato e riferimento umano, evocandone una visione sconvolgente e stravolta; e Robbe-Grillet che fonda un tipo di scrittura «non-antropomorfo» descrivendo il mondo con attributi assolutamente neutri, freddi, oggettivi.

Ponge (che cronologicamente viene prima) è «antropomorfo» nel senso d'un'immedesimazione nelle cose, come se l'uomo uscisse da se stesso per provare com'è essere cosa. Questo comporta una battaglia col linguaggio, un continuo tirarlo e rimboccarlo come un lenzuolo qua troppo stretto e là troppo largo, il linguaggio che tende sempre a dire troppo poco o a dire troppo. Ricorda la scrittura di Leonardo da Vinci che anche lui in certi brevi testi ha cercato di descrivere attraverso faticate varianti l'avvampare del fuoco o il grattare della lima.

La «misura» di Ponge, la sua discrezione – che è poi la stessa cosa della sua concretezza – può definirsi col fatto che per arrivare a parlare del mare egli deve proporci come tema le rive, le spiagge, le coste. L'illimitato non entra nella sua pagina, ossia c'entra quando incontra i propri margini e solo allora comincia a esistere davvero (*Bordi di mare*). «Approfittando della lontananza reciproca che vieta alle coste di comunicare tra loro se non attraverso il mare o percorrendo lunghe giravolte, egli (il mare) lascia credere a ogni riva che si sta dirigendo verso di lei in particolare. In realtà, cortese con tutti, anzi più che cortese: capace per ogni costa di dimostrare tutti gli slanci, tutte le convinzioni successive, tiene a dimora in fondo alla sua bacinella un infinito possedimento di correnti. Dai suoi limiti non esce che appena appena, mette da sé un freno ai propri flutti, e come la medusa che abbandona ai pescatori quale propria immagine ridotta o campione, si limita a seguire una estatica riverenza lungo tutti i suoi bordi.»

Il segreto è fissare d'ogni oggetto o elemento l'aspetto decisivo, che è quasi sempre quello che meno si considera abitualmente, e di costruire intorno a esso il discorso. Per definire l'acqua, Ponge ne indica il «vizio» irresistibile che è la gravità, il tendere verso il basso. Ma alla forza di gravità non obbedisce qualsiasi oggetto, per esempio un armadio? Ed ecco Ponge distinguendo il modo tutto diverso che ha un armadio d'aderire al suolo, arriva a capire – quasi dal di dentro – cos'è l'essere liquido, il rifiuto d'ogni forma pur d'obbedire all'idea fissa del proprio peso...

Catalogatore della diversità delle cose (*De varietate rerum* è stata definita l'opera di questo nuovo sommessimo Lucrezio), Ponge ha pure un paio di temi su cui, in questa prima raccolta, ritorna di continuo, insistendo sugli stessi nodi d'immagini e d'idee. Uno è il mondo della vegetazione, con speciale riguardo alla forma degli alberi; l'altro è il mondo dei molluschi, con speciale riguardo alle conchiglie, alle chioccioline, ai gusci.

Per gli alberi, è il confronto con l'uomo che continuamente affiora nel discorso di Ponge. «Niente gesti: moltiplicano solo le braccia, le mani, le dita – alla maniera dei budda. E così, oziosi, vanno in fondo ai loro pensieri. Non sono altro che volontà d'espressione. Non hanno per se stessi nulla di nascosto, non possono tenere un'idea segreta, si spiegano interamente, onestamente, senza restrizioni. Oziosi, passano tutto il tempo a complicare la propria forma, a perfezionare nel senso d'una maggior complessità d'analisi il proprio corpo... L'espressione degli animali è orale, oppure mimata con gesti che si cancellano a vicenda. L'espressione dei vegetali è scritta, una volta per tutte. Non v'è modo di tornarci su, impossibile pentirsi: per correggere bisogna aggiungere. Correggere un testo scritto, e *pubblicato* per mezzo d'appendici, e così via. Ma bisogna anche dire che i vegetali non si scindono all'infinito. Per ciascuno esiste un limite.»

Dobbiamo concludere che le cose in Ponge rimandano al discorso parlato o scritto, alla parola? Trovare in ogni scrittura una metafora della scrittura è diventato un esercizio critico troppo ovvio per trarne ancora qualche profitto. Diremo che in Ponge il linguaggio, mezzo indispensabile per tenere insieme soggetto e oggetto, è continuamente confrontato a ciò che gli oggetti esprimono fuori dal linguaggio, e in questo confronto è ridimensionato, ridefinito – spesso rivalorizzato. Se le foglie sono le parole degli alberi, essi non sanno che ripetere sempre la stessa parola. «Quando in primavera... credono d'intonare un cantico variato, di uscire da sé, di estendersi a tutta la natura, di abbracciarla, emettono ancora, in migliaia di copie, la stessa nota, la stessa parola, la stessa foglia. *Non si esce dall'albero con mezzi da albero.*»

(Se nell'universo di Ponge, dove sembra che tutto si salvi, esiste un disvalore, una condanna, questo è la ripetizione: le onde del mare arrivando alla spiaggia declinano tutte lo stesso nome, «mille gran signori omonimi sono così ammessi nello stesso giorno alla presentazione da parte del mare prolioso e prolifico». Ma la molteplicità è anche il principio dell'individuazione, della diversità: il ciottolo è «la pietra all'epoca in cui comincia per essa l'età della persona, dell'individuo, cioè a dire della parola».)

Il linguaggio (e l'opera) come secrezione della persona è una metafora che s'affaccia a più riprese nei testi su chioccioline e conchiglie. Ma più conta (*Appunti per una conchiglia*) l'elogio della proporzione tra il guscio e il suo abitante mollusco, contrapposta alla dismisura dei monumenti e palazzi dell'uomo. È questo l'esempio che la lumaca ci dà producendo la sua chiocciola: «Ciò di cui è fatta la loro opera non comporta nulla d'esterno a loro, alla loro necessità, al loro bisogno. Nulla di sproporzionato al loro essere fisico. Nulla che non sia per loro necessario, obbligatorio».

Perciò Ponge chiama sante le lumache. «Ma sante in cosa? Nell'ubbidire precisamente alla loro natura. Conosci te stesso, quindi prima di tutto. E accettati quale sei. In accordo coi tuoi vizi. In proporzione con la misura di te.»

Il mese scorso concludevo un mio articolo su un altro – diversissimo – testamento d'un saggio (quello di Carlo Levi) con una citazione: l'elogio della lumaca. Ecco che ora chiudo questo con l'elogio della lumaca secondo Ponge. Che sia la lumaca l'ultima immagine di felicità possibile?

Jorge Luis Borges*

La fortuna di Jorge Luis Borges in Italia ha una storia ormai trentennale: comincia infatti nel 1955, data della prima traduzione di *Ficciones*, sotto il titolo *La biblioteca di Babele*, nelle edizioni Einaudi, e culmina oggi con l'edizione completa delle opere nei «Meridiani» Mondadori. A mio ricordo fu Sergio Solmi, che dopo aver letto i racconti di Borges in traduzione francese, ne parlò con entusiasmo a Elio Vittorini, il quale ne propose subito l'edizione italiana, trovando un traduttore appassionato e congeniale in Franco Lucentini. Da allora gli editori italiani hanno fatto a gara a pubblicare i volumi dello scrittore argentino, in traduzioni che ora Mondadori raccoglie insieme ad altre dei testi mai finora tradotti; di questa che sarà la più completa edizione della sua *opera omnia* oggi esistente, vede la luce proprio in questi giorni il primo volume, a cura d'un fedelissimo amico come Domenico Porzio.

Alla fortuna editoriale s'è accompagnata una fortuna letteraria che ne è allo stesso tempo causa ed effetto. Pen-

* Discorso pronunciato al ministero della Pubblica Istruzione in occasione di una visita a Roma di Borges, parzialmente edito in *I gomitoli di Jorge Luis*, in «la Repubblica», 16 ottobre 1984; la versione integrale nella prima edizione, 1991, del presente volume.

so ai tributi d'ammirazione da parte di scrittori italiani anche i più lontani da lui come poetica; penso agli approfonditi approcci a una definizione critica del suo mondo; e penso anche e soprattutto all'influenza che egli ha avuto sulla creazione letteraria italiana, sul gusto e sull'idea stessa di letteratura: possiamo dire che molti di coloro che hanno scritto in questi ultimi vent'anni, a partire dagli appartenenti alla mia generazione, ne sono stati profondamente marcati.

Cosa ha determinato quest'incontro tra la nostra cultura e un'opera che racchiude in sé un insieme di eredità letterarie e filosofiche, in parte familiari a noi, in parte insolite, e le traduce in una chiave che certamente era quanto mai lontana dalle nostre? (Parlo d'una lontananza d'allora, rispetto ai sentieri battuti dalla cultura italiana negli anni Cinquanta.)

Posso solo rispondere facendo appello alla mia memoria, cercando di ricostruire quello che ha significato per me l'esperienza Borges dall'inizio a oggi. Esperienza che ha per punto di partenza e per fulcro due libri, *Finzioni* e *L'Aleph*, cioè quel particolare genere letterario che è il racconto borgesiano, per poi passare al Borges saggista, non sempre ben separabile dal narratore, e al Borges poeta, che contiene spesso nuclei di racconto e in ogni caso un nucleo di pensiero, un disegno d'idee.

Comincerò col motivo d'adesione più generale, cioè l'aver riconosciuto in Borges un'idea di letteratura come mondo costruito e governato dall'intelletto. È questa un'idea controcorrente rispetto al corso principale della letteratura mondiale del nostro secolo, che tende invece nel senso opposto, cioè vuol darci l'equivalente del coacervo magmatico dell'esistenza, nel linguaggio, nel tessuto degli eventi, nell'esplorazione dell'inconscio. Ma c'è pure una tendenza della letteratura del nostro secolo, certamente minoritaria, che ha avuto il suo sostenitore più illustre in Paul

Valéry – e penso soprattutto al Valéry prosatore e pensatore – che punta su una rivincita dell'ordine mentale sul caos del mondo. Potrei cercare di rintracciare i segni d'una vocazione italiana in questa direzione, dal Duecento al Rinascimento al Seicento al Novecento, per spiegare come scoprire Borges sia stato per noi veder realizzata una potenzialità vagheggiata da sempre: veder prendere forma un mondo a immagine e somiglianza degli spazi dell'intelletto, abitato da uno zodiaco di segni che rispondono a una geometria rigorosa.

Ma forse per spiegare l'adesione che un autore suscita in ciascuno di noi, piuttosto che da grandi classificazioni categoriali bisogna partire da ragioni più precisamente connesse con l'arte dello scrivere. Tra queste metterò per prima l'economia dell'espressione: Borges è un maestro dello scrivere breve. Egli riesce a condensare in testi sempre di pochissime pagine una ricchezza straordinaria di suggestioni poetiche e di pensiero: fatti narrati o suggeriti, aperture vertiginose sull'infinito, e idee, idee, idee. Come questa densità si realizzi senza la minima congestione, nel periodare più cristallino e sobrio e arioso; come il raccontare sinteticamente e di scorcio porti a un linguaggio tutto precisione e concretezza, la cui inventiva si manifesta nella varietà dei ritmi, delle movenze sintattiche, degli aggettivi sempre inaspettati e sorprendenti, questo è il miracolo stilistico, senza uguali nella lingua spagnola, di cui solo Borges ha il segreto.

Leggendo Borges, mi è venuta spesso la tentazione di formulare una poetica dello scrivere breve, vantandone l'eccellenza sullo scrivere lungo, contrapponendo i due ordini mentali che l'inclinazione verso l'uno o verso l'altro presuppone, per temperamento, per idea della forma, per sostanza dei contenuti. Mi limiterò per ora a dire che la vera vocazione della letteratura italiana, come quella che custodisce i suoi valori nel verso o nella frase in cui

ogni parola è insostituibile, si riconosce più nello scrivere breve che nello scrivere lungo.

Per scrivere breve, l'invenzione fondamentale di Borges, che fu anche l'invenzione di se stesso come narratore, l'uovo di Colombo che gli permise di superare il blocco che gli impediva, fin verso i quarant'anni, di passare dalla prosa saggistica alla prosa narrativa, è stato di fingere che il libro che voleva scrivere fosse già scritto, scritto da un altro, da un ipotetico autore sconosciuto, un autore d'un'altra lingua, d'un'altra cultura, e descrivere, riassumere, recensire questo libro ipotetico. Fa parte della leggenda di Borges l'aneddoto che il primo straordinario racconto scritto con questa formula, *L'accostamento ad Almotasim*, quando apparve sulla rivista «Sur», fu creduto davvero una recensione a un libro d'autore indiano. Così come fa parte dei luoghi obbligati della critica su Borges osservare che ogni suo testo raddoppia o moltiplica il proprio spazio attraverso altri libri d'una biblioteca immaginaria o reale, letture classiche o erudite o semplicemente inventate. Ciò che più m'interessa qui annotare è che nasce con Borges una letteratura elevata al quadrato e nello stesso tempo una letteratura come estrazione della radice quadrata di se stessa: una «letteratura potenziale», per usare un termine che sarà sviluppato più tardi in Francia, ma i cui preannunci possono essere trovati in *Ficciones*, negli spunti e formule di quelle che avrebbero potuto essere le opere d'un ipotetico Herbert Quain.

Che per Borges solo la parola scritta abbia piena realtà ontologica e che le cose del mondo esistano per lui solo in quanto rimandano a cose scritte, è stato detto molte volte; ciò che io voglio sottolineare qui, è il circuito di valori che caratterizza questo rapporto tra mondo della letteratura e mondo dell'esperienza. Il vissuto è valorizzato da quanto esso ispirerà nella letteratura o da quanto a sua volta ripete da archetipi letterari: per esempio tra un'impresa eroica

o temeraria in un poema epico e un'impresa analoga vissuta nella storia antica o contemporanea c'è uno scambio che porta a identificare e comparare episodi e valori del tempo scritto e del tempo reale. In questo quadro si situa il problema morale, sempre presente in Borges come un nucleo solido nella fluidità e intercambiabilità degli scenari metafisici. Per questo scettico che sembra degustare equanimente filosofie e teologie solo per il loro valore spettacolare ed estetico, il problema morale si ripresenta tal quale da un universo all'altro nelle sue alternative elementari di coraggio e di viltà, di violenza provocata o subita, di ricerca della verità. Nella prospettiva borgesiana, che esclude ogni spessore psicologico, il problema morale affiora semplificato quasi nei termini d'un teorema geometrico, in cui i destini individuali formano un disegno generale che spetta a ciascuno riconoscere prima ancora che scegliere. Ma è nel rapido tempo della vita reale, non nel fluttuante tempo del sogno, non nel tempo ciclico o eterno del mito, che le sorti si decidono.

E qui va ricordato che dell'epos di Borges non fa parte soltanto ciò che si legge nei classici, ma anche la storia argentina, che in alcuni episodi s'identifica con la sua storia familiare, con i fatti d'arme dei suoi antenati militari nelle guerre della giovane nazione. Nel *Poema conjetural*, Borges immagina dantescaemente i pensieri d'un suo antenato per linea materna, Francisco Laprida, mentre giace in un pantano, ferito dopo una battaglia, braccato dai *gauchos* del tiranno Rosas, e riconosce il proprio destino nella morte di Buonconte da Montefeltro così come la ricorda Dante nel canto V del *Purgatorio*. Ha osservato Roberto Paoli, in una puntuale analisi di questa poesia, che Borges attinge, più ancora che all'episodio di Buonconte esplicitamente citato, a un episodio contiguo dello stesso canto V del *Purgatorio*, quello di Jacopo del Cassero. L'osmosi tra fatti scritti e fatti reali non potrebbe avere una migliore esem-

plificazione: il modello ideale non è un evento mitico anteriore all'espressione verbale, bensì il testo come tessuto di parole e immagini e significati, composizione di motivi che si rispondono, spazio musicale in cui un tema sviluppa le sue variazioni.

C'è una poesia ancora più significativa per definire questa continuità borghesiana tra avvenimenti storici, epos, trasfigurazione poetica, fortuna dei motivi poetici, e loro influenza sull'immaginario collettivo. Ed è anche questa una poesia che ci tocca da vicino perché vi si parla dell'altro poema italiano che Borges ha frequentato intensamente, quello di Ariosto. La poesia s'intitola *Ariosto e gli arabi*. Borges vi passa in rassegna l'epos carolingio e quello bretonne che confluiscono nel poema d'Ariosto, il quale trasvola su questi motivi della tradizione in sella all'Ippogrifo, cioè ne dà una trasfigurazione fantastica, allo stesso tempo ironica e piena di pathos. La fortuna dell'*Orlando Furioso* tramanda i sogni delle leggende eroiche medievali alla cultura europea (Borges cita Milton come lettore d'Ariosto), fino al momento in cui quelli che erano stati i sogni degli eserciti avversi a Carlo Magno, cioè del mondo arabo, non prendono il sopravvento: *Le mille e una notte* conquistano i lettori europei prendendo il posto che l'*Orlando Furioso* aveva nell'immaginario collettivo. C'è dunque una guerra tra i mondi fantastici d'Occidente e Oriente che prolunga la guerra storica tra Carlo Magno e i Saraceni, ed è là che l'Oriente trova la sua rivincita.

Il potere della parola scritta si collega dunque al vissuto come origine e come fine. Come origine perché diventa l'equivalente d'un avvenimento che altrimenti sarebbe come non avvenuto; come fine perché per Borges la parola scritta che conta è quella che ha un forte impatto sull'immaginazione, come figura emblematica o concettuale, fatta per essere ricordata e riconosciuta in qualsiasi sua apparizione passata o futura.

Questi nuclei mitici o archetipi, che probabilmente possono essere ricondotti a un numero finito, si staccano sullo sfondo smisurato dei temi metafisici più cari a Borges. In ogni suo testo, per ogni via, Borges viene a parlare dell'infinito, dell'innumerabile, del tempo, dell'eternità o della compresenza o ciclicità dei tempi. E qui mi ricollego a quanto dicevo prima sulla massima concentrazione di significati nella brevità dei suoi testi. Prendiamo un esempio classico dell'arte borgesiana: il racconto suo più famoso, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*. L'intreccio patente è quello d'un racconto di spionaggio convenzionale, un intreccio avventuroso condensato in una dozzina di pagine e un po' tirato per i capelli per arrivare a un finale a sorpresa. (L'epos che Borges utilizza comprende anche le forme della narrativa popolare.) Questo racconto di spionaggio include un altro racconto, in cui il *suspense* è di tipo logico-metafisico e l'ambiente è cinese: si tratta della ricerca d'un labirinto. In questo racconto è inclusa a sua volta la descrizione d'uno sterminato romanzo cinese. Ma ciò che più conta di questo composito gomitolo narrativo è la meditazione filosofica sul tempo che vi si svolge, anzi le definizioni delle concezioni del tempo che vi vengono successivamente enunciate. Ci si accorge alla fine che, sotto l'apparenza d'un *thriller*, è un racconto filosofico, anzi un saggio sull'idea del tempo quello che abbiamo letto.

Le ipotesi sul tempo che vengono proposte nel *Giardino dei sentieri che si biforcano*, ognuna contenuta (e quasi nascosta) in poche righe, sono: un'idea di tempo puntuale, quale un assoluto presente soggettivo («... riflettei che ogni cosa, a ognuno, accade precisamente, precisamente ora. Secoli e secoli, e solo nel presente accadono i fatti; innumerevoli uomini nell'aria, sulla terra e sul mare, e tutto ciò che realmente accade, accade a me...»); poi un'idea di tempo determinato dalla volontà, il tempo d'una azione decisa una volta per tutte, in cui il futuro si presenti irrevocabi-

le come il passato; e infine l'idea centrale del racconto: un tempo plurimo e ramificato in cui ogni presente si biforca in due futuri, in modo da formare «una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli». Questa idea d'infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengano realizzate in tutte le combinazioni possibili non è una digressione del racconto, ma la condizione stessa perché il protagonista si senta autorizzato a compiere il delitto assurdo e abominevole che la sua missione spionistica gli impone, sicuro che ciò avviene solo in uno degli universi ma non negli altri, anzi, che compiendo qui e ora, egli e la sua vittima possano riconoscersi amici e fratelli in altri universi.

Una tale concezione del tempo plurimo è cara a Borges perché è quella che regna nella letteratura, anzi, è la condizione che rende la letteratura possibile. L'esempio che sto per fare ci riporta ancora a Dante, ed è un saggio di Borges su Ugolino della Gherardesca, e più precisamente sul verso «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno», e su quella che fu definita l'«inutile controversia» sul possibile cannibalismo del Conte Ugolino. Passata in rassegna l'opinione di molti dei commentatori, Borges concorda con la maggioranza di loro che il verso va inteso nel senso della morte di Ugolino per inanizione. Ma egli aggiunge: che Ugolino potesse mangiare i propri figli, Dante, pur senza volere che noi lo credessimo per vero, ha ben voluto farcelo sospettare «con incertezza e timore». E Borges elenca tutte le allusioni cannibaliche che si susseguono nel canto XXXIII dell'*Inferno*, a cominciare dalla visione iniziale d'Ugolino che rode il cranio dell'arcivescovo Ruggieri.

Il saggio è importante per le considerazioni generali con cui si chiude. In particolare quella (che è una delle affermazioni di Borges che più coincide con il metodo strutturalista) sul testo letterario che consiste esclusivamente nella successione di parole che lo compongono, per cui

«di Ugolino dobbiamo dire che è un tessuto verbale, che consiste d'una trentina di terzine». Poi quella che si collega alle idee molte volte sostenute da Borges sulla impersonalità della letteratura per arguire che «Dante non seppe di Ugolino molto di più di quello che le sue terzine ci riferiscono». E finalmente l'idea alla quale volevo arrivare, che è quella del tempo plurimo: «Nel tempo reale, nella storia, ogni volta che un uomo si trova di fronte diverse alternative, opta per una ed elimina e perde le altre; non così nell'ambiguo tempo dell'arte, che assomiglia a quello della speranza e dell'oblio. Amleto, in un tale tempo, è sano di mente ed è pazzo. Nelle tenebre della Torre della Fame, Ugolino divora e non divora le salme dei figli amati, e questa imprecisione ondeggiante, quest'incertezza è la strana materia di cui egli è fatto. Così, in due agonie possibili, lo sognò Dante, e così lo sognano le generazioni a venire».

Questo saggio è contenuto in un libro pubblicato a Madrid due anni fa e non ancora tradotto in Italia, che raccoglie i saggi e le conferenze di Borges su Dante: *Nueve ensayos dantescos*. Lo studio assiduo e appassionato del testo capitale della nostra letteratura, la partecipazione congeniale con cui egli ha messo a frutto l'eredità dantesca nella meditazione critica e nell'originalità dell'opera creativa, sono una delle ragioni, non certo l'ultima, per cui Borges è festeggiato qui e per cui gli esprimiamo qui ancora una volta con commozione e con affetto la nostra riconoscenza per il nutrimento che continua a darci.

La filosofia di Raymond Queneau*

Chi è Raymond Queneau? Di primo acchito la domanda può sembrare strana, perché l'immagine dello scrittore appare ben netta a chiunque abbia qualche familiarità con la letteratura del nostro secolo e con quella francese in particolare. Ma se ognuno di noi prova a mettere insieme le cose che sa su Queneau, quest'immagine assume subito contorni segmentati e complessi, ingloba elementi difficili da tenere insieme, e più sono i tratti caratterizzanti che riusciamo a mettere in luce, più sentiamo che altri ce ne sfuggono, necessari per saldare in una figura unitaria tutti i piani dello sfaccettato poliedro. Questo scrittore che sembra accoglierci sempre con l'invito a metterci a nostro agio, a trovare la posizione più comoda e rilassata, a sentirci alla pari con lui come per giocare una partita tra amici, è in realtà un personaggio con un retroterra che non si finisce mai d'esplorare e alle cui implicazioni e presupposti, espliciti o impliciti, non si riesce a dar fondo.

Certo la fama di Queneau è innanzitutto legata ai romanzi del mondo un po' goffo un po' losco della *banlieue* parigina o delle città di provincia, ai giochi ortografici del

* *Introduzione e Nota*, in Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Einaudi, Torino 1981, pp. V-XXVII.

francese parlato quotidiano, un corpus narrativo molto coerente e compatto, che raggiunge il suo culmine di comicità e di grazia in *Zazie dans le métro*. Chi ricorda la Saint-Germain-des-Prés dell'immediato dopoguerra includerà in quest'immagine più vulgata qualcuna delle canzoni cantate da Juliette Gréco come *Fillette, fillette...*

Altri spessori s'aggiungono al quadro per chi ha letto il più «giovanile» e autobiografico dei suoi romanzi, cioè *Odile*: i suoi trascorsi col gruppo dei surrealisti di André Breton negli anni Venti (un avvicinamento con riserva – stando al racconto –, una rottura piuttosto rapida, un'incompatibilità di fondo e una caricatura spiettata) sullo sfondo d'una passione intellettuale insolita in un romanziere e poeta: quella per la matematica.

Ma qualcuno può subito obiettare che, lasciando da parte i romanzi e le raccolte di poesie, i tipici libri di Queneau sono costruzioni uniche ognuna nel suo genere, come *Exercices de style* o *Petite cosmogonie portative* o *Cent mille milliards de poèmes*: nel primo un episodio di poche frasi è ripetuto 99 volte in 99 stili differenti; il secondo è un poema in alessandrini sulle origini della terra, la chimica, l'origine della vita, l'evoluzione animale e l'evoluzione tecnologica; il terzo è una macchina per comporre sonetti che consiste di dieci sonetti con le stesse rime stampati su pagine tagliate a strisce, un verso su ogni striscia, in modo che a ogni primo verso si possa far seguire dieci secondi versi, e così via fino a raggiungere il numero di 10^{14} combinazioni.

C'è poi un altro dato che non può essere trascurato, ed è che la professione ufficiale di Queneau è stata per gli ultimi venticinque anni della sua vita quella di enciclopedista (direttore dell'*Encyclopédie de la Pléiade* di Gallimard). La mappa che si delinea è già abbastanza frastagliata, e ogni notizia bio-bibliografica che viene a aggiungervisi non farà che complicarla.

Tre sono i volumi di saggi e scritti d'occasione che Queneau ha pubblicato in vita: *Bâtons, chiffres et lettres* (1950 e 1965), *Bords* (1963), *Le voyage en Grèce* (1973). Questi libri, più un certo numero di scritti sparsi, possono darci un ritratto intellettuale di Queneau, presupposto della sua opera creativa. Dalla raggiera dei suoi interessi e delle sue scelte, tutti molto precisi e solo apparentemente divergenti, viene fuori il disegno d'una filosofia implicita, o diciamo d'un atteggiamento e d'un'organizzazione mentale che non s'adattano mai alla via più facile.

Nel nostro secolo, Queneau è un eccezionale esempio di scrittore sapiente e saggio, sempre controcorrente rispetto alle tendenze dominanti dell'epoca e della cultura francese in particolare (ma che mai – caso più unico che raro – per oltranza intellettuale si lascia trascinare a dire cose che prima o poi si rivelano funeste o balorde), con un bisogno inesauribile di inventare e di sondare possibilità (nella pratica della composizione letteraria come nella speculazione teorica) là dove il piacere del gioco – insostituibile contrassegno dell'umano – gli garantisca che non s'allontana dal giusto.

Qualità tutte che fanno di lui, ancora, in Francia e nel mondo, un personaggio eccentrico, ma che chissà potranno indicarlo, un giorno forse non lontano, come un maestro, uno dei pochi che restino in un secolo in cui i maestri cattivi o parziali o insufficienti o troppo bene intenzionati sono stati tanti. A me, per non andar più lontano, Queneau appare già da un pezzo in questo ruolo, anche se – forse per eccesso d'adesione – m'è sempre riuscito difficile spiegare compiutamente perché. Non ci riuscirò neanche stavolta, temo. Ma vorrei che fosse lui, attraverso le sue parole, a riuscirci.

Le prime battaglie letterarie a cui Queneau lega il suo nome sono quelle combattute per fondare il «neofrancese»,

ciò per colmare la distanza che separa il francese scritto (con la sua rigida codificazione ortografica e sintattica, la sua immobilità marmorea, la sua poca duttilità e agilità) dal francese parlato (con la sua inventiva e mobilità ed economia espressiva). In un viaggio in Grecia nel 1932, Queneau s'era convinto che la situazione linguistica di quel paese, caratterizzata – anche nell'uso scritto – dall'opposizione tra lingua classicheggiante e lingua parlata (*katharéousa* e *demotikì*) non era diversa da quella francese. Partendo da questa convinzione (e da letture riguardanti la particolare sintassi di lingue degli indiani di America, come il *chino-ok*), Queneau teorizza l'avvento d'una scrittura demotica francese di cui lui e Céline dovevano essere gli iniziatori.

Non è per realismo populista né per vitalismo che Queneau fa questa scelta («Non ho d'altronde alcun rispetto né considerazione particolare per il popolare, il divenire, la "vita", ecc.», egli scrive nel 1937); a muoverlo sono un intento dissacratorio verso il francese letterario (che egli peraltro non vuole affatto abolire, bensì conservare come una lingua a sé, in tutta la sua purezza, come il latino), e la convinzione che tutte le grandi invenzioni nel campo della lingua e della letteratura sono avvenute come passaggi dal parlato allo scritto. Ma c'è di più: la rivoluzione formale che egli preconizza s'inquadra in una tela di fondo che è, dagli inizi, filosofica.

Il suo primo romanzo, *Le chiendent*, del 1933 (traduzione italiana, *Il pantano*, 1947, ma il titolo, letteralmente, vuol dire «la gramigna»), scritto dopo l'esperienza fondamentale dell'*Ulysses* di Joyce, voleva essere un tour-de-force non solo linguistico e strutturale, (basato su uno schema numerologico e simmetrico e su un catalogo di generi di narrazione), ma anche una definizione dell'essere e del pensare, nientemeno che un commento romanzesco al *Discours de la méthode* di Descartes. L'azione del romanzo mette in luce le cose pensate e non vere che hanno un'in-

fluenza sulla realtà del mondo: mondo che in sé è privo di qualsiasi significato.

È proprio per sfida all'immenso caos del mondo senza senso che Queneau fonda la sua necessità d'ordine nella poetica e di verità interna al linguaggio. Come dice in un saggio su di lui il critico inglese Martin Esslin,¹ «è nella poesia che possiamo dare significato, ordine e misura all'universo informe; e la poesia si basa sul linguaggio, la cui musica vera può essere ritrovata solo in un ritorno ai veri ritmi del parlato vernacolo. La ricca e varia opera di Queneau poeta e romanziere persegue la distruzione delle forme ossificate e il disorientamento visuale dell'ortografia fonetica e della sintassi *chinois*. Basta un'occhiata ai suoi libri a rivelare numerosi esempi di questo effetto estraniante: *spa* per *n'est-ce pas*, *Polocilacru* per *Paul aussi l'a cru*, *Doukipudonktan* per *D'ou qu'il pue donc tant...*»

Il neofrancese, in quanto invenzione d'una nuova corrispondenza tra scrittura e parola, è solo un caso particolare della sua generale esigenza d'inserire nell'universo delle «piccole zone di simmetria», come dice Martin Esslin, un ordine che solo l'invenzione (letteraria e matematica) può creare, dato che tutto il reale è caos.

Questo proposito resterà centrale nell'opera di Queneau anche quando la battaglia per il neofrancese s'allontanerà dal centro dei suoi interessi. Nella rivoluzione linguistica egli si era trovato solo (i demoni che ispiravano Céline erano tutt'altri) ad attendere che i fatti gli dessero ragione. Ma stava avvenendo proprio il contrario: il francese non si evolveva affatto nel senso che lui credeva; anche la lingua parlata, invece, tendeva a ossificarsi, e l'avvento della televisione finirà per determinare il trionfo della norma colta sulla creatività popolare. (Allo stesso modo in Italia

¹ Nel volume di vari autori *The Novelist as Philosopher*, Studies in French Fiction 1935-60, a cura di John Cruickshank, Oxford University Press, London 1962.

la televisione ha avuto una formidabile influenza unificante sulla lingua parlata, caratterizzata, in maniera tanto più forte che in Francia, dalla molteplicità dei vernacoli locali.) Queneau lo comprende e in una dichiarazione del 1970 (*Errata corrige*) non si fa scrupolo d'ammettere la sconfitta delle sue teorie, che già da tempo, del resto, aveva smesso di propagandare.

Occorre dire che la presenza intellettuale di Queneau non era mai stata ridicibile a quell'aspetto soltanto: fin dagli inizi il fronte delle sue polemiche era vasto e complesso. Dopo il suo distacco da Breton, la frazione della diaspora surrealista a cui egli è più vicino è quella di Georges Bataille e di Michel Leiris, anche se la sua partecipazione alle loro riviste e iniziative sembra sia sempre stata piuttosto marginale.

La prima rivista a cui Queneau collabora con una certa continuità è, negli anni 1930-34, sempre con Bataille e Leiris, «*La critique sociale*», organo del Cercle communiste démocratique di Boris Souvarine (un «dissidente» *avant-la-lettre* che fu il primo a spiegare in Occidente cosa sarebbe stato lo stalinismo). «Bisogna ricordare qui – scrive Queneau trent'anni dopo – che “*La critique sociale*”, fondata da Boris Souvarine, aveva il suo nucleo nel Cercle communiste démocratique, composto d'ex militanti comunisti espulsi o in contrasto col partito; a questo nucleo era venuto ad aggiungersi un gruppetto di ex surrealisti come Bataille, Michel Leiris, Jacques Baron e io stesso, che avevamo una formazione ben diversa.»

Le collaborazioni di Queneau a «*La critique sociale*» consistono in brevi recensioni, raramente letterarie (tra le quali una in cui invita a scoprire Raymond Roussel: «un'immaginazione che unisce il delirio del matematico alla ragione del poeta»), e più sovente scientifiche (su Pavlov, o quel Vernadskij che gli suggerirà una teoria

circolare delle scienze, o quella – che riportiamo nel nostro volume – al libro d'un ufficiale d'artiglieria sulla storia delle bardature equestri, opera da lui salutata come di portata rivoluzionaria nella metodologia storica). Ma egli vi figura anche come coautore, con Bataille, d'un articolo «pubblicato – specificherà in seguito –, con le nostre due firme nel numero 5 (marzo 1932) sotto il titolo *La critique des fondements de la dialectique hégélienne*. La stesura era opera del solo Georges Bataille: io mi ero riservato il passaggio su Engels e la dialettica della matematica».

Questo scritto sulle applicazioni della dialettica alle scienze esatte in Engels (che Queneau ha poi incluso nella sezione «matematica» delle sue raccolte di saggi e che come tale figura anche nel nostro volume) rende solo parzialmente ragione della non breve stagione di frequentazioni hegeliane di Queneau; ma essa può essere più fedelmente ricostruita da uno scritto degli ultimi anni (da cui provengono due delle citazioni precedenti) pubblicato su «Critique» nel numero dedicato alla memoria di Georges Bataille. Dell'amico scomparso, Queneau rievoca le *Premières confrontations avec Hegel* («Critique», n. 195-196, agosto-settembre 1966), dove a confrontarsi con Hegel – filosofo quanto mai estraneo alla tradizione del pensiero francese – non vediamo solamente Bataille ma anche e più ancora Queneau. Se per il primo infatti si tratta d'una ricognizione intesa essenzialmente a assicurarlo di non essere affatto hegeliano, per Queneau si dovrà parlare invece d'un itinerario in positivo, in quanto comporta l'incontro con Alexandre Kojève e l'assunzione in una certa misura dell'hegelismo secondo Kojève.

Tornerò su questo punto più avanti: per ora basti ricordare che dal 1934 al 1939 Queneau segue all'École des hautes études i corsi di Kojève sulla *Fenomenologia dello spirito*, di

cui curerà la stesura e l'edizione.² Bataille ricorda: «Quante volte Queneau e io siamo usciti soffocati dalla piccola aula: soffocati, inchiodati... Il corso di Kojève m'ha frantumato, triturato, ucciso dieci volte».³ (Queneau invece, con una punta di malignità, ricorda il suo condiscipolo come poco assiduo e talvolta sonnacchioso.)

La cura dei corsi di Kojève resta certo il più impegnativo lavoro universitario e editoriale di Queneau, ma il volume non contiene nessun contributo originale suo; sull'esperienza hegeliana ci resta però la preziosa testimonianza centrata su Bataille ma indirettamente autobiografica, in cui lo vediamo coinvolto nei dibattiti più avanzati della cultura filosofica francese di quegli anni. Tracce di queste problematiche si possono ritrovare in tutta la sua opera narrativa, che spesso sembra reclamare una lettura in chiave di riferimenti alle teorie e alle ricerche erudite che in quel momento occupavano le riviste e le istituzioni accademiche parigine, il tutto trasfigurato in una pirotecnica di smorfie e capriole. In questo senso meriterebbe un esame puntuale la trilogia *Gueule di Pierre*, *Les temps mêlés*, *Saint Glinglin* (riscritta e raccolta in seguito sotto quest'ultimo titolo).

Possiamo dire che se negli anni Trenta Queneau partecipa alle discussioni dell'avanguardia letteraria e degli studi specialistici mantenendo il riserbo e la discrezione che saranno suoi tratti caratteriali stabili, per trovare una prima esplicitazione delle sue idee dobbiamo arrivare agli anni immediatamente precedenti la Seconda guerra mondiale, quando la presenza polemica dello scrittore trova espressione nella rivista «Volontés», cui egli collabora dal

² A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Leçons sur la phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à l'École des hautes études, réunies et publiées par R. Queneau, Gallimard, Paris 1947.

³ *Sur Nietzsche*, in G. Bataille, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, vol. VI, p. 416.

primo numero (dicembre 1937) all'ultimo (la cui uscita fu impedita dall'invasione del maggio 1940).

La rivista, diretta da Georges Pelorson (e che aveva nel suo comitato di redazione anche Henry Miller), copre lo stesso periodo dell'attività del Collège de sociologie di Georges Bataille, Michel Leiris, Roger Callois (cui partecipano tra gli altri anche Kojève, Klossowski, Walter Benjamin, Hans Mayer). Le discussioni di quel gruppo sono sullo sfondo degli interventi sulla rivista e specialmente di quelli di Queneau.⁴

Ma il discorso di Queneau segue una linea che può dirsi solo sua e che può essere sintetizzata in questa citazione di un articolo del 1938: «Un'altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l'equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora, *questa* ispirazione che consiste nell'ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo d'altre regole che ignora».

Al di là della polemica contingente contro il surrealismo, qui Queneau esplicita alcune costanti della sua estetica e della sua morale: rifiuto dell'«ispirazione», del lirismo romantico, del culto del caso e dell'automatismo (idoli dei surrealisti), e invece valorizzazione dell'opera costruita, finita e conclusa (in precedenza se l'era presa con la poetica dell'incompiuto, del frammento, dell'abbozzo). Non solo: l'artista deve avere piena coscienza delle regole formali cui la sua opera risponde, del suo significato particolare e universale, della sua funzione e influenza. Se si pensa al modo di scrivere di Queneau che sembra seguire

⁴ Si veda al proposito la raccolta di D. Hollier, *Le Collège de sociologie (1937-1939)*, Gallimard, Paris 1979.

solo l'estro dell'improvvisazione e dello sberleffo, il suo «classicismo» teorico può stupire; eppure il testo di cui stiamo parlando (*Che cosa è l'arte?* con l'altro che lo completa, *Il più e il meno*, entrambi del 1938) ha il valore d'una professione di fede che (a parte il timbro ancora giovanile di slancio e d'esortazione che scomparirà nel Queneau più tardo) possiamo dire non sia mai stata smentita.

A maggior ragione si può restar stupiti che la polemica antisurrealista porti Queneau a prendersela – proprio lui! – con l'umorismo. Uno dei primi interventi su «Volontés» è un'invettiva contro lo humour, certo legata a occasioni del momento, anche di costume (è con i presupposti riduttivi e difensivi dell'umorismo che se la prende), ma quel che conta anche qui è la *pars construens*: l'esaltazione della comicità piena, la linea di Rabelais e di Jarry. (Sul tema dell'*humour noir* di Breton, Queneau tornerà subito dopo la Seconda guerra mondiale, per vedere quanto esso aveva retto di fronte all'esperienza dell'orrore; e ancora in seguito, in una nota posteriore, terrà conto delle precisazioni di Breton sulle implicazioni morali della questione.)

Altro bersaglio ricorrente negli interventi di «Volontés» (e qui i conti da far quadrare sono quelli col futuro enciclopedista): la massa sterminata di cognizioni che si rovesciano addosso all'uomo contemporaneo senza entrare a far parte integrante della sua persona, senza identificarsi con una necessità essenziale. («Identità tra ciò che si è e ciò che si sa veramente, realmente... differenza tra ciò che si è e ciò che si crede di sapere e in realtà non si sa».)

Cosicché possiamo dire che le direzioni principali della polemica di Queneau negli anni Trenta sono due: contro la poesia come ispirazione e contro il «falso sapere».

La figura di Queneau «enciclopedista», «matematico», «cosmologico» va dunque definita con attenzione. Il «sapere» di Queneau è caratterizzato da un'esigenza di glo-

balità e nello stesso tempo dal senso del limite, dalla diffidenza verso ogni tipo di filosofia assoluta. Nel disegno della circolarità della scienza che egli abbozza in uno scritto databile tra il 1944 e il 1948 (dalle scienze della natura alla chimica e alla fisica, e da queste alla matematica e alla logica) la tendenza generale verso la matematizzazione si ribalta in una trasformazione della matematica al contatto con i problemi posti dalle scienze della natura. Si tratta dunque d'una linea percorribile nei due sensi e che può saldarsi in un cerchio, là dove la logica si propone come modello di funzionamento dell'intelligenza umana, se è vero che, come dice Piaget, «la logistica è l'assiomatizzazione del pensiero stesso». E qui Queneau aggiunge: «Ma la logica è anche un'arte, e l'assiomatizzazione un gioco. L'ideale che si sono costruiti gli scienziati nel corso di tutto questo inizio di secolo è stato una presentazione della scienza non come conoscenza ma come regola e metodo. Si dànno delle nozioni (indefinibili), degli assiomi e delle istruzioni per l'uso, insomma un sistema di convenzioni. Ma questo non è forse un gioco che non ha nulla di diverso dagli scacchi o dal bridge? Prima di procedere nell'esame di questo aspetto della scienza, ci dobbiamo fermare su questo punto: la scienza è una conoscenza, serve a conoscere? È dato che si tratta (sin questo articolo) di matematica, che cosa si conosce in matematica? Precisamente: niente. E non c'è niente da conoscere. Non conosciamo il punto, il numero, il gruppo, l'insieme, la funzione più di quanto conosciamo l'elettrone, la vita, il comportamento umano. Non conosciamo il mondo delle funzioni e delle equazioni differenziali più di quanto "conosciamo" la Realtà Concreta Terrestre e Quotidiana. Tutto ciò che conosciamo è un metodo accettato (consentito) come vero dalla comunità degli scienziati, metodo che ha anche il vantaggio di connettersi alle tecniche di fabbricazione. Ma questo metodo è anche un gioco, più esattamente quello

che si chiama un *jeu d'esprit*. Perciò l'intera scienza, nella sua forma compiuta, si presenta e come tecnica e come gioco. Cioè né più né meno di come si presenta l'altra attività umana: l'Arte».

Qui c'è tutto Queneau: la sua pratica si situa costantemente sulle due dimensioni contemporanee dell'arte (in quanto tecnica) e del gioco, sullo sfondo del suo radicale pessimismo gnoseologico. È un paradigma che per lui s'adatta ugualmente alla scienza e alla letteratura: da ciò la disinvoltura che egli dimostra nello spostarsi da un terreno all'altro, e nel comprenderli in un unico discorso.

Non dobbiamo tuttavia dimenticare che il già citato scritto del 1938 *Che cosa è l'arte?* s'apriva denunciando la cattiva influenza sulla letteratura d'ogni pretesa «scientifica»; né dimenticare che Queneau ha avuto un posto d'onore («Trascendant Satrape») nel «Collège de pataphysique», l'associazione dei fedeli d'Alfred Jarry che, secondo lo spirito del maestro, fanno il verso al linguaggio scientifico volgendolo in caricatura. (La patafisica viene definita come la «scienza delle soluzioni immaginarie».) Di Queneau insomma si può dire ciò che egli stesso dice di Flaubert, a proposito di *Bouvard et Pécuchet*: «Flaubert è per la scienza nella precisa misura in cui essa è scettica, riservata, metodica, prudente, umana. Ha orrore dei dogmatici, dei metafisici, dei filosofi».

Nel saggio-prefazione per *Bouvard et Pécuchet* (1947), frutto d'una lunga attenzione a questo romanzo-enciclopedia, Queneau esprime la sua simpatia per i due patetici autodidatti, ricercatori dell'assoluto nel sapere, e mette in luce le oscillazioni dell'atteggiamento di Flaubert verso il suo libro e i suoi eroi. Senza più la perentorietà della giovinezza, con quel tono di discrezione e possibilismo che sarà caratteristico della sua maturità, Queneau s'identifica con l'ultimo Flaubert e sembra riconoscere in quel

libro la propria odissea attraverso il «falso sapere», attraverso il «non concludere», alla ricerca d'una circolarità del sapere, guidato dalla bussola metodologica del suo scetticismo. (È qui che Queneau enuncia la sua idea sull'*Odissea* e l'*Iliade* come le due alternative della letteratura: «ogni grande opera è o un'*Iliade* o un'*Odissea*».)

Tra Omero, «padre d'ogni letteratura e d'ogni scetticismo» e Flaubert che ha capito che scetticismo e scienza (e letteratura) s'identificano, Queneau mette ai posti d'onore del suo Parnaso prima di tutti Petronio, che considera come un contemporaneo e un fratello, poi Rabelais, «che, malgrado l'apparenza caotica della sua opera, sa dove va e dirige i suoi giganti verso il *Trinc* finale senza lasciarsene schiacciare», e infine Boileau. Che il padre del classicismo francese figuri in questa lista, che l'*Art poétique* sia considerata da Queneau «uno dei massimi capolavori della letteratura francese» non deve stupire, se si pensa da una parte all'ideale della letteratura classica come coscienza delle regole da seguire e dall'altra alla modernità tematica e linguistica. Il *Lutrin* «mette fine all'epopea, completa il *Don Chisciotte*, inaugura il romanzo in Francia e annuncia insieme *Candide* e *Bouvard et Pécuchet*» (*Les écrivains célèbres*, vol. II).⁵

⁵ Prima dell'*Encyclopédie de la Pléiade* per Gallimard, Queneau diresse per l'editore Mazenod i tre grossi volumi in-folio *Les écrivains célèbres*, e compilò un *Essai de répertoire historique des écrivains célèbres* pubblicato in appendice all'opera. I capitoli riguardanti ciascun autore erano affidati a specialisti o a famosi scrittori. È significativa la scelta degli autori che Queneau volle essere lui a trattare: Petronio, Boileau, Gertrude Stein. Sono inoltre di Queneau le pagine introduttive dell'ultima sezione: *Alcuni maestri del XX secolo*, in cui si parla di Henry James, Gide, Proust, Joyce, Kafka, Gertrude Stein. I contributi di Queneau a quest'opera non sono stati da lui raccolti nei suoi volumi di saggi; noi abbiamo inserito nella nostra scelta il testo su Petronio e quello sui *Maestri del XX secolo*. Un'altra iniziativa editoriale molto «alla Queneau» è stata l'inchiesta *Pour une bibliothèque idéale*, da lui organizzata e presentata in volume (Gallimard, Paris 1956): i più noti scrittori e studiosi francesi erano invitati a proporre ognuno la propria scelta di titoli per una biblioteca ideale.

Tra i moderni, in questo Parnaso queneauiano figurano Proust e Joyce. Del primo è l'«architettura» della *Recherche* che lo interessa soprattutto, dal tempo in cui egli si batteva per l'opera «costruita» (cfr. «Volontés», 1938, n. 12). Il secondo è visto come un «autore classico» in cui «tutto è determinato, l'insieme come gli episodi, e nulla manifesta una costrizione».

Pronto a riconoscere il suo debito verso i classici, Queneau non era certo avaro delle sue attenzioni verso gli oscuri e i negletti. Già il primo lavoro d'erudizione da lui tentato in gioventù era stato una ricerca sui «fous littéraires», gli autori «eteroclitici», considerati matti dalla cultura ufficiale: creatori di sistemi filosofici al di fuori d'ogni scuola, di modelli cosmologici fuori da ogni logica e di universi poetici fuori da ogni classificazione stilistica. Attraverso una scelta di questi testi Queneau voleva mettere insieme un'*Enciclopedia delle scienze inesatte*; ma nessun editore volle prendere in considerazione il progetto, e l'autore finì per utilizzarlo in un suo romanzo, *Les enfants du limon*.

Sugli intenti (e sulle delusioni) di tale ricerca, si veda quanto Queneau ne scrive presentando quella che forse è l'unica «scoperta» in questo campo da lui sostenuta anche in seguito: il precursore della fantascienza Defontenay. Ma la passione per gli «eteroclitici» gli è sempre rimasta, siano essi il grammatico del VI secolo Virgilio da Tolosa o l'autore settecentesco d'epopee avveniristiche J.-B. Grainville, oppure Edouard Chanal, lewiscarroliano senza saperlo.

E nella stessa famiglia entra certamente Charles Fourier l'utopista, di cui Queneau s'interessò a più riprese. Uno di questi saggi studia i bizzarri calcoli delle «serie» che sono alla base dei progetti sociali dell'Armonia fourieriana; l'intento di Queneau è di dimostrare che Engels, quando metteva il «poema matematico» di Fourier sullo stesso piano del «poema dialettico» di Hegel era all'utopista

che pensava e non al suo contemporaneo Joseph Fourier, matematico famoso. Dopo aver accumulato prove a sostegno di questa tesi, egli conclude che forse la sua dimostrazione non sta in piedi e che Engels parlava proprio di Joseph. Questo è un gesto tipico di Queneau, a cui non è la vittoria della sua tesi che sta a cuore, ma il riconoscere una logica e una coerenza nella costruzione più paradossale. E ci viene naturale di pensare che anche Engels (cui dedica pure un altro saggio) sia visto da Queneau come un ingegno dello stesso tipo di Fourier: *bricoleur* enciclopedico, temerario inventore di sistemi universali messi su con tutti i materiali culturali di cui dispone. E Hegel allora? Cosa attrae Queneau verso Hegel al punto di fargli passare anni a seguire ed editare i corsi di Kojève? È significativo il fatto che negli stessi anni Queneau segue all'École des hautes études anche i corsi di H.C. Puech sulla gnosi e il manicheismo. (E Bataille, del resto, all'epoca del suo sodalizio con Queneau, non vedeva forse l'hegelismo come una nuova versione delle cosmogonie dualistiche degli gnostici?)

In tutte queste esperienze l'atteggiamento di Queneau è quello dell'esploratore d'universi immaginari, attento a coglierne i dettagli più paradossali con occhio divertito e «patafisico», ma che non si preclude per questo la disponibilità a scorgervi uno spiraglio di vera poesia o di vero sapere. È con lo stesso spirito dunque che egli muove alla scoperta dei «matti letterari» e alla frequentazione della gnosi e della filosofia hegeliana attraverso l'amicizia-discepolanza con due illustri maestri della cultura accademica parigina.

Non è un caso che il punto di partenza degli interessi hegeliani di Queneau (così come di Bataille) sia stato la *Filosofia della natura* (con una particolare attenzione, in Queneau, alle possibili formalizzazioni matematiche): in-

somma, il *prima* della storia; e se ciò che stava a cuore a Bataille era sempre il ruolo insopprimibile del negativo, Queneau punterà deciso su un punto d'arrivo dichiarato: il superamento della storia, il *dopo*. Già questo basta a ricordarci quanto l'immagine di Hegel secondo i suoi commentatori francesi e secondo Kojève in particolare sia lontana dall'immagine di Hegel che ha circolato in Italia per più d'un secolo nelle sue incarnazioni tanto idealistiche quanto marxiste, e anche dall'immagine accreditata da quella parte della cultura tedesca che più ha circolato e circola in Italia. Se per noi Hegel resterà sempre il filosofo dello spirito della storia, ciò che vi cerca il Queneau allievo di Kojève è la via verso la fine della storia, verso il raggiungimento della saggezza. Questo è il motivo che lo stesso Alexandre Kojève risconterà nell'opera narrativa di Queneau proponendo una lettura filosofica di tre suoi romanzi: *Pierrot mon ami*, *Loin de Rueil*, *Le dimanche de la vie* («Critique», n. 60, maggio 1952).

I tre «romanzi della saggezza» sono stati scritti durante la Seconda guerra mondiale, negli anni tetri dell'occupazione tedesca della Francia. (Che quegli anni vissuti come tra parentesi siano stati per la cultura francese anche anni d'una straordinaria ricchezza creativa è un fenomeno che mi pare non sia ancora stato studiato come si deve.) In un'epoca come quella, l'uscita dalla storia appare l'unico punto d'arrivo che ci si possa porre, dato che «la storia è la scienza dell'infelicità degli uomini». Tale definizione è enunciata da Queneau in apertura d'un curioso trattato anch'esso scritto in quegli anni (ma pubblicato solo nel 1966): *Une histoire modèle*, proposta di «scientificizzare» la storia, applicando ad essa un meccanismo elementare di cause ed effetti. Finché si tratta di «modelli matematici di mondi semplici», possiamo dire che questo tentativo funziona; e di fatto esso si ferma alla preistoria; ma «è difficile far entrare in quella griglia fenomeni storici riferentisi

a società più complesse», osserva Ruggiero Romano nella sua introduzione all'edizione italiana.⁶

Torniamo sempre all'intento principale di Queneau: quello d'introdurre un po' d'ordine, un po' di logica, in un universo che è tutto il contrario. Come riuscirci se non con l'«uscita dalla storia»? Sarà il tema del penultimo romanzo pubblicato da Queneau: *Les fleurs bleues* (1965), che s'apre con l'accorata esclamazione d'un suo personaggio prigioniero della storia: «Tutta questa storia, – disse il Duca d'Auge al Duca d'Auge, – tutta questa storia per un po' di giochi di parole, per un po' d'anacronismi: una miseria. Non si troverà mai via d'uscita?»

I due modi di considerare il disegno della storia, nella prospettiva del futuro o in quella del passato, s'incrociano e si sovrappongono nei *Fiori blu*: la storia è ciò che ha come punto d'arrivo Cidrolin, un ex carcerato che ozia su una chiatta ormeggiata sulla Senna? oppure è un sogno di Cidrolin, una proiezione del suo inconscio per riempire il vuoto d'un passato rimosso dalla memoria?

Nei *Fiori blu* Queneau si prende gioco della storia negandone il divenire per ridurla alla sostanza del vissuto quotidiano; nella *Storia modello* aveva cercato d'algebrizzarla, di sottometerla a un sistema di assiomi, di sottrarla all'empiria. Potremmo dire che si tratta di due *démarches* antitetiche ma che si corrispondono perfettamente pur essendo di segno diverso, e in quanto tali ben rappresentano i due poli tra cui si muove la ricerca di Queneau.

A ben guardare, le operazioni che Queneau compie sulla storia corrispondono esattamente a quelle che compie sul linguaggio: durante la sua battaglia per il neofranchise dissacra la pretesa immutabilità della lingua letteraria per avvicinarla alla verità del parlato; nei suoi amori (va-

⁶ R. Queneau, *Una storia modello*, introd. di R. Romano, Fabbri, Milano 1973.

gabondi ma costanti) con la matematica egli tende ripetutamente a sperimentare approcci aritmetici e algebrici alla lingua e alla creazione letteraria. «Comportarsi di fronte al linguaggio come se fosse matematizzabile», così un altro matematico poeta, Jacques Roubaud,⁷ definisce la preoccupazione principale del Queneau che propone un'analisi del linguaggio attraverso le matrici algebriche,⁸ che studia la struttura matematica della sestina in Arnaut Daniel e i suoi possibili sviluppi,⁹ che promuove le attività dell'«Ou-li-po». È appunto con questo spirito che nel 1960 egli si fa co-fondatore dell'«Ouvroir de Littérature Potentielle» (abbreviato in «Ou-li-po»), insieme all'amico che gli sarà più vicino negli ultimi anni, il matematico e scacchista François Le Lionnais, felice personalità di sapiente eccentrico dalle inesauribili invenzioni sempre sospese tra razionalità e paradosso, tra esperimento e gioco.

Anche nelle invenzioni di Queneau stabilire un confine tra esperimento e gioco è sempre stato difficile. Possiamo distinguervi la bipolarità cui accennavo prima: da una parte divertimento del trattamento linguistico insolito d'un tema dato, dall'altra divertimento della formalizzazione rigorosa applicata all'invenzione poetica. (Nell'uno e nell'altro c'è un modo d'ammiccare a Mallarmé che è tipico di Queneau e che si distacca da tutti i culti del maestro che hanno avuto corso durante il secolo, perché ne salva la fondamentale essenza ironica.)

Nella prima direzione si situa un'autobiografia in versi (*Chêne et chien*) in cui è soprattutto il virtuosismo metrico a ottenere effetti esilaranti; la *Petite cosmogonie portative*, il cui intento dichiarato è di far entrare nel lessico della

⁷ J. Roubaud, *La mathématique dans la méthode de R.Q.*, in «Critique», n. 359, aprile 1977.

⁸ «Cahiers de linguistique quantitative», 1963.

⁹ «Subsidia pataphysica», n. 29.

poesia in versi i più ostici neologismi scientifici; e naturalmente quello che è forse il suo capolavoro, proprio per l'estrema semplicità del programma, gli *Exercices de style*, dove un aneddoto banalissimo riferito in stili diversi dà origine a testi letterari distantissimi tra loro. Nell'altra direzione troviamo il suo amore per le forme metriche come generatrici di contenuti poetici, la sua aspirazione a essere l'inventore d'una struttura poetica nuova (quale quella proposta nell'ultimo libro di versi, *Morale élémentaire*, 1975), e naturalmente la macchina infernale dei *Cent mille milliards de poèmes* (1961). In una direzione o nell'altra, insomma, l'intento è quello della moltiplicazione o ramificazione o proliferazione delle opere possibili a partire da un'impostazione formale astratta.

«Il campo privilegiato del Queneau produttore di matematica è la combinatoria, – scrive Jacques Roubaud, – combinatoria che s'inserisce in una tradizione antichissima, quasi altrettanto antica che la matematica occidentale. L'esame, da questo punto di vista, dei *Cent mille milliards de poèmes* ci permetterà di situare questo libro nel passaggio dalla matematica alla sua letteralizzazione. Ricordiamo il principio: vengono scritti dieci sonetti con le stesse rime. La struttura grammaticale è tale che, senza sforzo, ogni verso di ciascun sonetto "base" è intercambiabile con ogni altro verso situato nella stessa posizione del sonetto. Si avrà dunque, per ciascun verso d'un nuovo sonetto da comporre, dieci possibili scelte indipendenti. I versi essendo 14, si avranno virtualmente 10^{14} sonetti, ossia centomila miliardi.

«... Proviamo, analogicamente, a fare qualcosa di simile con un sonetto di Baudelaire, per esempio: sostituirne un verso con un altro (preso nello stesso sonetto o altrove), rispettando ciò che fa un sonetto (la sua "struttura"). Ci si scontrerà con delle difficoltà d'ordine soprattutto sintattico, contro le quali Queneau s'era premunito in antici-

po (ed è per questo che la sua “struttura” è “libera”). *Ma*, ed è questo che insegnano i “centomila miliardi”, *contro* le costrizioni della verosimiglianza semantica, la struttura sonetto fa, virtualmente, d’un sonetto unico tutti i sonetti possibili per le sostituzioni che la rispettano.»

La struttura è libertà, produce il testo e nello stesso tempo la possibilità di tutti i testi virtuali che possono sostituirlo. Questa è la novità che sta nella idea della molteplicità «potenziale» implicita nella proposta di una letteratura che nasca dalle costrizioni che essa stessa sceglie e s’impone. Occorre dire che nel metodo dell’«Ou-li-po» è la qualità di queste regole, la loro ingegnosità ed eleganza che conta in primo luogo; se ad essa corrisponderà subito la qualità dei risultati, delle opere ottenute per questa via, tanto meglio, ma comunque l’opera non è che un esempio delle potenzialità raggiungibili solo attraverso la porta stretta di quelle regole. L’automatismo per cui le regole del gioco generano l’opera si contrappone all’automatismo surrealista che fa appello al caso o all’inconscio cioè affida l’opera a determinazioni non padroneggiabili, cui non resta che obbedire. Si tratta insomma di opporre una costrizione scelta volontariamente alle costrizioni subite, imposte dall’ambiente (linguistiche, culturali, ecc.). Ogni esempio di testo costruito secondo regole precise apre la molteplicità «potenziale» di tutti i testi virtualmente scrivibili secondo quelle regole, e di tutte le letture virtuali di quei testi.

Come Queneau aveva scritto già in una delle prime dichiarazioni della sua poetica: «Ci sono forme di romanzo che impongono alla materia tutte le virtù del Numero», sviluppando «una struttura che trasmette alle opere gli ultimi riflessi della luce universale o gli ultimi echi dell’Armonia dei Mondi».

«Ultimi riflessi», si badi bene: l’Armonia dei Mondi si manifesta nell’opera di Queneau da una lontananza remo-

ta, così come può venire intravista dai bevitori che fissano il bicchiere di pernod appoggiando i gomiti sul banco di zinco. Le «virtù del Numero» sembrano imporgli la propria evidenza soprattutto quando esse riescono a trasparire attraverso la spessa corporeità della persona vivente, con la sua imprevedibilità d'umori, coi suoi fenomeni emessi a bocca storta, con la sua logica a zigzag, in quel tragico confronto delle dimensioni dell'individuo mortale con quelle dell'universo che si può esprimere solo con risolini o con sogghigni o con cachinni o con scoppi di riso convulso, e nel migliore dei casi con risate a gola spiegata, risate a crepelle, risate omeriche...

Pavese e i sacrifici umani*

Ogni romanzo di Pavese ruota intorno a un tema nascosto, a una cosa non detta che è la vera cosa che egli vuol dire e che si può dire solo tacendola. Tutt'intorno si compone un tessuto di segni visibili, di parole pronunciate: ciascuno di questi segni ha a sua volta una faccia segreta (un significato polivalente o incomunicabile) che conta più di quella palese, ma il loro vero significato è nella relazione che li lega alla cosa non detta.

La luna e i falò è il romanzo di Pavese più fitto di segni emblematici, di motivi autobiografici, di enunciazioni sentenziose. Perfino troppo: come se dal caratteristico modo pavesiano di raccontare, reticente ed ellittico, si dispiegasse a un tratto quella prodigalità di comunicazione e di rappresentazione che permette al racconto di trasformarsi in romanzo. Ma l'ambizione vera di Pavese non era in questa riuscita romanzesca: tutto quel che egli ci dice converge in una direzione sola, immagini e analogie gravitano su una preoccupazione ossessiva: i sacrifici umani.

* «1965. Scritto su invito del settimanale "L'Express" in occasione della traduzione francese di *La luna e i falò*, ma non pubblicato dal settimanale per ragioni di lunghezza. Fu pubblicato dalla "Revue des études italiennes" (nouvelle série, tome XII), 2, avril-juin 1966, e poi sull'"Avanti!" del 12 giugno 1966». (NDA)

Non era un interesse momentaneo. Collegare l'etnologia e la mitologia greco-romana alla sua autobiografia esistenziale e alla sua costruzione letteraria era stato il costante programma di Pavese. Alla base della sua applicazione agli studi degli etnologi restano le suggestioni d'una lettura giovanile: *The Golden Bough* di Frazer, un'opera che era stata già fondamentale per Freud, per Lawrence, per Eliot. *The Golden Bough* è una specie di giro del mondo alla ricerca delle origini dei sacrifici umani e delle feste del fuoco. Temi che torneranno nelle rievocazioni mitologiche dei *Dialoghi con Leucò*, le cui pagine sui riti agricoli e sulle morti rituali preparano *La luna e i falò*. Con questo romanzo l'esplorazione di Pavese si conclude: scritto tra il settembre e il novembre 1949, fu pubblicato nell'aprile 1950, quattro mesi prima che l'autore si togliesse la vita, dopo aver ricordato in una lettera i sacrifici umani degli aztechi.

Ne *La luna e i falò* il personaggio che dice «io», torna ai vigneti del paese natale dopo aver fatto fortuna in America; ciò che egli cerca non è soltanto il ricordo o il reinserimento in una società o la rivincita sulla miseria della sua giovinezza; cerca il perché un paese è un paese, il segreto che lega luoghi e nomi e generazioni. Non a caso è un «io» senza nome: è un trovatello d'ospizio, è stato allevato da agricoltori poveri come mano d'opera a infimo salario; e si è fatto uomo emigrando negli Stati Uniti, dove il presente ha meno radici, dove ognuno è di passaggio e non ha da render conto del suo nome. Ora, tornato al mondo immobile delle sue campagne, vuole conoscere l'ultima sostanza di quelle immagini che sono l'unica realtà di se stesso.

Il cupo fondo fatalistico di Pavese è ideologico solo come punto d'arrivo. La zona collinosa del Basso Piemonte dov'egli è nato («la Langa») è famosa non solo per i vini e i tartufi, ma anche per le crisi di disperazione che colgo-

no endemicamente le famiglie contadine. Si può dire che non c'è settimana che i quotidiani di Torino non riportino la notizia d'un agricoltore che s'è impiccato o si è buttato nel pozzo, oppure (come nell'episodio che è al centro di questo romanzo) ha dato fuoco al casolare con dentro lui stesso e le bestie e la famiglia.

Certo, non è solo nell'etnologia che Pavese cerca la chiave di questa disperazione autodistruttiva: lo sfondo sociale delle valli di piccola proprietà arretrata è qui rappresentato nelle varie classi col desiderio di completezza d'un romanzo naturalista (cioè d'un tipo di letteratura che Pavese sentiva tanto opposta alla sua da credersi in grado di aggirarne e annettermene i territori). La giovinezza del trovatello è quella d'un *servitore di campagna*, un'espressione di cui pochi italiani conoscono il significato, tranne che – speriamo ancora per poco – gli abitanti d'alcune zone povere del Piemonte: un gradino al di sotto del salariato, il garzone che lavora presso una famiglia di piccoli proprietari o mezzadri e riceve solo il cibo e il diritto di dormire nel fienile o nella stalla, più una minima mercede stagionale o annuale.

Ma l'identificarsi con un'esperienza così diversa dalla propria, è per Pavese solo una delle tante metafore del suo tema lirico dominante: il sentirsi escluso. I capitoli più belli del libro raccontano due giorni di festa: vissuto l'uno dal ragazzo disperato rimasto a casa perché non ha le scarpe, l'altro dal giovane che deve guidare la carrozza delle figlie del padrone. La carica esistenziale che nella festa si celebra e si sfoga, l'umiliazione sociale che cerca la sua rivalsa, animano queste pagine in cui si fondono i vari piani di conoscenza su cui Pavese svolge la sua ricerca.

Un bisogno di conoscenza aveva spinto il protagonista a tornare al paese; e potremmo distinguere almeno tre piani su cui la sua ricerca si svolge: piano della memoria, piano della storia, piano dell'etnologia. Fatto caratteristi-

co della posizione pavesiana è che su questi ultimi due piani (storico-politico ed etnologico) è un solo personaggio che fa da Virgilio a colui che narra. Il falegname Nuto, suonatore di clarino nella banda civica, è il marxista del villaggio, colui che conosce le ingiustizie del mondo e sa che il mondo può cambiare, ma anche colui che continua a credere nelle fasi della luna come condizione alle varie operazioni agricole e nei fuochi di San Giovanni che «svegliano la terra». La storia rivoluzionaria e l'antistoria mitico-rituale hanno in questo libro la stessa faccia, parlano con la stessa voce. Una voce che è solo un brontolio tra i denti: Nuto è una figura che più chiusa e taciturna ed evasiva non si potrebbe immaginare. Siamo agli antipodi da ogni professione di fede dichiarata; il romanzo consiste tutto negli sforzi del protagonista per cavare a Nuto quattro parole di bocca. Ma è solo così che Pavese *parla* veramente.

Il tono di Pavese quando accenna alla politica è sempre un po' troppo brusco e *tranchant*, a scrollata di spalle, come quando già tutto è inteso e non vale la pena di spendere altre parole. Non c'era nulla d'inteso, invece. Il punto di sutura tra il suo «comunismo» e il suo recupero d'un passato preistorico e atemporale dell'uomo è lungi dall'essere chiarito. Pavese sapeva bene di maneggiare i materiali più compromessi con la cultura reazionaria del nostro secolo: sapeva che se c'è una cosa con cui non si può scherzare, questo è il fuoco.

L'uomo che è tornato al paese dopo la guerra registra immagini, segue un filo invisibile d'analogie. I segni della storia (i cadaveri di partigiani e di fascisti che ancora ogni tanto il fiume porta a valle) e i segni del rito (i fuochi di sterpi accesi ogni estate in cima alle colline) hanno perso significato nella labile memoria dei contemporanei.

Che fine ha fatto Santina, la bella e imprudente figlia dei padroni? Era davvero una spia dei fascisti o era d'ac-

cordo con i partigiani? Nessuno può dirlo di sicuro, perché quel che la guidava era un oscuro abbandono al gorgo della guerra. Ed è inutile cercare la sua tomba: dopo averla fucilata, i partigiani l'avevano avvolta in sarmenti di vite e avevano dato fuoco al cadavere. «A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò.»





Postfazione*

di Gian Carlo Roscioni

In tempi in cui il moltiplicarsi delle collane di testi classici o antichi costituisce una delle più concrete, positive novità del panorama editoriale italiano, quanto Italo Calvino ha da dire sul fenomeno sembra, a prima vista, fatto apposta per raffreddare i nostri entusiasmi. Nelle pagine che Mondadori raccoglie sotto il titolo *Perché leggere i classici*, i suoi interventi, ascrivibili per lo più agli anni Settanta e Ottanta, sono infatti ispirati a un misto di soddisfazione e di perplessità: soddisfazione del lettore e del letterato, perplessità dello scrittore e dell'editore, troppo esperti, questi ultimi, degli umori del pubblico per indulgere a un ottimismo che non sia adeguatamente giustificato nelle cose.

Accade così che il delizioso pezzo d'apertura, quello che dà il titolo al volume, dopo aver suggerito convincenti, anzi irresistibili motivi per riprendere il colloquio con i grandi autori del passato, si concluda con questa sommaria, sorprendente affermazione: «non si creda che i classici vanno letti perché “servono” a qualcosa. La sola ragione che si può addurre è che leggere i classici è meglio che non leggere i classici».

Il solito scetticismo di Calvino? L'abitudine a non identificarsi mai interamente con una causa, fosse anche la più pacifica e la più promettente? La verità è che, tra i principi e gli atteggiamenti che i suoi maestri illuministi gli hanno ispirato c'è una sorta

* Apparso con il titolo *Cos'è il classico? Un libro inutile*, in «la Repubblica», 5-6 gennaio 1992, p. 32.



di cauto, oculato pedagogismo: che si manifesta in questo libro sotto forma di reiterati «consigli» miranti a preparare il lettore ai disagi del confronto con un autore classico.

Gli annuncia, per esempio, il sicuro «piacere» che proverà alla lettura di un capolavoro persiano, *Le sette principesse di Nezami*, ma lo avverte che l'inizio sarà piuttosto spinoso («consigliamo perciò di cominciare dalle sette fiabe e risalire poi alla cornice»). Avvisa che *l'Orlando furioso* è una continuazione dell'*Orlando innamorato* di Boiardo ma poi, preoccupato che chi non conosce l'antefatto possa sentirsi «subito scoraggiato», garantisce che il poema dell'Ariosto si può leggere anche «senza far riferimento a nessun libro precedente». Paveggia che la mole di certe opere antiche distolga dall'impresa i meno volenterosi, e propone ricette e dosi appropriate: «Per il piacere della lettura, nella *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, consiglieri di puntare soprattutto su tre libri»...

Insomma, è come se, presentando un testo medievale o orientale, Calvino ritenesse sempre opportuno premettere: «È vero, si tratta di un classico, ma guardate che a percorrerlo nel senso giusto potete anche divertirvi». Una volta eliminate la distanza e la riverenza, nemiche giurate d'ogni distesa lettura, il classico diventa un libro come gli altri: solo pensato e scritto – saggiamente ricorda Calvino – secondo regole e convenzioni diverse da quelle che imperano oggi.

Ho usato non a caso la parola «ricette». Calvino non è un maestro di scuola, e da Voltaire e Diderot ha imparato anche l'ironia. Non è anzi difficile imbattersi in pagine in cui pare burlarsi della componente pedagogica del suo discorso sugli scrittori «difficili». Ecco l'inizio della ricetta che riguarda un classico moderno come Ponge: «Le istruzioni per l'uso sono: poche pagine ogni sera d'una lettura che...».

Ma a proposito di moderni: come meglio avvicinare gli antichi che cercando e ritrovando nelle loro pagine quanto le apparenta a quelle degli scrittori di oggi? Questo esercizio Calvino lo compie continuamente, un po' per mettere a suo agio il lettore meno agguerrito, un po' perché si diverte a provocare i dotti, gli specialisti: se fare il nome di Queneau o di Kundera

a proposito di Diderot non scandalizza nessuno, tirare in ballo Beckett parlando di Dickens, o Roussel parlando di Plinio, rischia di lasciare a bocca aperta anche i più spregiudicati eseguiti di Plinio e di Dickens.

Che sia questa, per Calvino, la scorciatoia che più rapidamente conduce alla comprensione dei classici appare chiarissimo: ce lo dice la verifica che egli tenta, nei loro scritti, della validità della sua propria poetica. Come non ricordare, davanti all'elogio della «nitida evidenza» della prosa di Plinio, o della «leggerezza» e della «velocità» di *Candide*, o della «molteplicità» che egli sottolinea nelle trame e nella scrittura di alcuni tra i maggiori autori moderni, le regole enunciate nelle *Lezioni americane*? Da questo punto di vista la decisione, di per sé discutibile, di affiancare nell'indice del volume ai nomi di classici veri e propri quelli degli autori contemporanei più apprezzati da Calvino, ha una sua ineccepibile motivazione.

Ma che cosa è, a rigore, un «classico»? Di fronte al senso di confusione e di fastidio che possono generare i cataloghi degli editori, con le loro iperboli e le loro fantasiose specificazioni, questo libro di Calvino sembra portare una nota d'ordine e di misura. Fatta eccezione per Giammaria Ortes, semiconosciuto veneziano del Settecento, gli scrittori di cui qui ci parla sono tutti dei grandi: niente spazio per le curiosità, né per quelli che in gergo editoriale vengono, un po' impropriamente, chiamati *re-pêchages*. Anche in questo i suoi saggi assolvono una funzione limpidamente didattica. Perché Calvino non si disinteressa affatto dei poco noti, dei marginali: lo ha dimostrato, e in modo assai brillante, come responsabile della collana einaudiana Centopagine. Ma una cosa è la curiosità nei confronti degli ingiustamente dimenticati, e un'altra il rapporto che s'instaura con i classici.

Prima di approdare alla conclusione apparentemente scettica da cui abbiamo preso le mosse, Calvino aveva formulato una definizione con quella radicalmente dissonante: «Chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo»... La definizione è così impegnativa che, dopo averla enunciata, egli sente subito il bisogno di ridimensionarla. Introduce infatti, poco più sotto, il problema della scelta, del «tuo classico», quello

«che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui». Ed è alla luce di questa esperienza che Calvino vive il *suo* rapporto, non solo con i classici, ma con tutti i libri.

Ma qui bisogna fare un'osservazione. Perché nella presenza dei contemporanei c'è un rovescio della medaglia. Diciamolo subito: non sono i pezzi migliori. Forse perché sono, almeno in qualche caso, «di circostanza», o redatti su commissione. Ma probabilmente c'è un'altra, più sostanziale ragione: è che di fronte ad autori come Hemingway, come Borges, come Queneau, il compito di «definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui» si presenta delicato. Si tratta, per Calvino, di fare i conti con il proprio passato, con una forse eccessiva permeabilità alle suggestioni del presente: dei successivi, diversi, mal conciliabili presenti. E di mettere così a nudo la sua troppo disponibile e al tempo stesso dubbiosa, scontrosa identità di scrittore. Ne deriva alla pagina un che di lievemente impacciato, o di compunto, che avviluppa la sottigliezza e l'eleganza dell'argomentazione.

Il confronto con gli «altri», quando questi sono lontani, e si chiamano Ariosto, Cyrano, Voltaire o Defoe, è infinitamente più libero e più remunerativo: ed è così che nascono i mirabili saggi sugli scrittori francesi e inglesi del Settecento. Qui veramente Calvino, oltre a formulare originalissime interpretazioni di testi su cui sembrava che tutto fosse stato detto, riesce meravigliosamente a «definire se stesso». A ogni passo traspare quel gusto dell'avventura – letteraria più che di terra o di mare –, quel diletto del gioco, dei numeri, delle combinazioni che, affratellandolo ad altri grandi, gli hanno dettato pagine indimenticabili.

Un'avventura e una ricerca che lo hanno condotto per strade anche molto lontane l'una dall'altra, suscitando consensi e discussioni che sono destinati a prolungarsi nel tempo. Ma nulla, da questo, lui deve temere. Ce l'insegna un'altra delle sue definizioni: «Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso».

Indice



V	<i>Presentazione</i>
VII	<i>Cronologia</i>
XXXVII	<i>Bibliografia essenziale</i>

PERCHÉ LEGGERE I CLASSICI

5	Perché leggere i classici
14	Le Odissee nell'Odissea
23	Senofonte, <i>Anabasi</i>
29	Ovidio e la contiguità universale
42	Il cielo, l'uomo, l'elefante
55	Le sette principesse di Nezami
63	Tirant lo Blanc
69	La struttura dell'«Orlando»
79	Piccola antologia di ottave
86	Gerolamo Cardano
92	Il libro della natura in Galileo
100	Cyrano sulla Luna
106	<i>Robinson Crusoe</i> , il giornale delle virtù mercantili
112	<i>Candide</i> o la velocità

- 118 Denis Diderot, *Jacques le fataliste*
125 Giammaria Ortes
132 La conoscenza pulviscolare in Stendhal
149 Guida alla *Chartreuse* a uso dei nuovi lettori
157 La città-romanzo in Balzac
164 Charles Dickens, *Our Mutual Friend*
171 Gustave Flaubert, *Trois contes*
174 Lev Tolstoj, *Due ussari*
178 Mark Twain, *L'uomo che corruppe Hadleyburg*
185 Henry James, *Daisy Miller*
189 Robert Louis Stevenson, *Il padiglione sulle dune*
194 I capitani di Conrad
200 Pasternak e la rivoluzione
222 Il mondo è un carciofo
226 Carlo Emilio Gadda, *Il Pasticciaccio*
235 Eugenio Montale, *Forse un mattino andando*
246 Lo scoglio di Montale
250 Hemingway e noi
260 Francis Ponge
267 Jorge Luis Borges
276 La filosofia di Raymond Queneau
297 Pavese e i sacrifici umani
- 303 *Postfazione*
di Gian Carlo Roscioni






















«Perché leggere i classici»
di Italo Calvino
Oscar Opere di Italo Calvino
Arnoldo Mondadori Editore

Questo volume è stato stampato
presso Mondadori Printing S.p.A.
Stabilimento NSM - Cles (TN)
Stampato in Italia. Printed in Italy