



Alberto
Granese

**« Per guisa d'orizzonte
che rischiari »**
Florilegio degli scritti

Rosa Giello
Un percorso intellettuale

a cura di
Angelo Favaro
Carlo Santoli

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

35

Alberto Granese

«PER GUISA D'ORIZZONTE CHE RISCHIARI»
FLORILEGIO DEGLI SCRITTI

Rosa Giulio
UN PERCORSO INTELLETTUALE

A cura di Angelo Fàvaro e Carlo Santoli

Edizioni Sinestesia

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata

2015 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-96-2 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-97-9 *ebook*

Progetto grafico della copertina: Massimo Cibelli

Settembre 2015

Stampa a cura di PDE Spa

presso lo stabilimento Legodigit s.r.l.

Lavis (TN)

INDICE

Nota (A. G.)	7
Prefazione (di Carlo Santoli)	9
Rosa Giulio, UN PERCORSO INTELLETTUALE	11
I LA «CARNE GLORIOSA» E GLI AFFETTI TERRENI DANTE, <i>PARADISO XIV</i>	53
II «RAGION CIVILE» E «DETTAME DI NATURA»: DA PROGETTO POLITICO A SCACCO ESISTENZIALE	87
III «ALZARONO GLI OCCHI ED AVVERTIRONO IL CIELO»: LUCI E OMBRE NELL'«EPICA» DI UNA SCIENZA NUOVA	117
IV «IN LIBERA CITTÀ SOLO LA LEGGE / SOVRANA IMPERA»: IMMAGINAZIONE E REALTÀ DI UNA MODERNA REPUBBLICA	155
V «UN NUOVO POTERE INESPLORATO»: DA VISIONE PROFETICA A COSTRUZIONE DEMONIACA	183

VI	L'«OSCURO SORTILEGIO»: PER UN ORESTE MODERNO, OLTRE LO <i>IUS CRUORIS</i>	205
VII	L'INDECIFRABILE MEDEA: EMARGINAZIONE E CRIMINE	221
VIII	SARÀ SEMPRE ODISSEA: <i>IL DISPREZZO-LE MÉPRIS</i> , DA MORAVIA A GODARD	271
IX	PASOLINI 1974: DALL'INCHIESTA SUL POTERE AL FILM MANCATO	303
X	GIACOMO DEBENEDETTI: PARADIGMA ERMENEUTICO E DRAMMATURGIA CRITICA	321
	Postfazione (di Angelo Fàvaro)	365
	Indice dei nomi	371

Nota

Ringrazio, anzitutto, Carlo Santoli, che mi ha offerto di pubblicare questa raccolta di dieci scritti nelle Edizioni Sinestesie; con lui, l'altro curatore del volume, Angelo Fàvaro, e l'autrice del mio "percorso" di studi, Rosa Giulio: a loro tre, così disponibili e generosi, esprimo la mia riconoscenza per avermi sollecitato a ristampare alcuni saggi, certo, non i migliori, ma quelli a cui mi sento maggiormente legato. Si ripropongono così come sono apparsi originariamente, senza interventi (aggiornamenti, correzioni, aggiunte), per non alterarne il momento storico, in cui si collocano all'interno appunto del "percorso". Si parte, quindi, in occasione dei 750 anni dalla nascita, da un omaggio a Dante (dal *Paradiso*, XIV 69, è tratto il luminoso e illuminante verso del titolo); seguono tre lavori, su Giannone, Vico, Pagano, che io definisco il mio "asse" civile; subito dopo, Alvaro e Quasimodo rispecchiano, per gli argomenti svolti, i miei interessi di ricerca, rispettivamente, sul Potere e sul Tragico, mentre la Medea, da Euripide a Lars von Trier, e *Il disprezzo* di Moravia-Godard riflettono i miei amori per il teatro e il cinema; infine, altri due omaggi: a Pasolini, per i 40 anni dalla sua tragica morte, e a Debenedetti, con cui mi sono laureato, considerato sempre da me il mio indimenticabile e ineguagliabile "maestro" di critica letteraria. Quanto alle fonti, i lavori su Dante, Medea, Moravia-Godard e Pasolini sono in *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico* (2010); gli studi

NOTA

su Giannone, Vico, Pagano in *Sterminare eredità. La letteratura del Mezzogiorno d'Italia dal Cinquecento al Settecento* (2002) e su Alvaro e Quasimodo in *Le occasioni del Sud. Civiltà letteraria dall'Ottocento al Novecento* (2003); il saggio su Debenedetti in *I campanili di Martinvilla. Debenedetti tra progetto e destino* (2007). Tutti conservano lo stesso titolo che hanno nei menzionati libri. Ho escluso Foscolo, su cui pure ho pubblicato una monografia (2004), perché molto presente in un volume, *Con pura passione*, che esce presso l'Edisud contemporaneamente a questo florilegio, insieme con la miscellanea di contributi a me affettuosamente offerti da colleghi e amici nell'edizione Guida, il cui titolo, *Non di tesori eredità*, è tutto foscoliano.

ALBERTO GRANESE

Prefazione

L'originalità dell'attività critica di Alberto Granese non consiste soltanto nell'aver operato una nuova ricognizione del significato di un'opera letteraria, ma anche nell'aver proposto un nuovo metodo ermeneutico.

Granese capta il valore e il *telos* attraverso una *praxis* euristica tesa alla identificazione e comprensione del testo poetico e narrativo, riscoprendone in tal modo la vera realtà, al di là dei pregiudizi, delle sovrastrutture che l'hanno appannato, nascosto.

Il critico esercita dunque l'*epoché*, mettendo da parte idee già espresse, logore e false, privandole e depurandole di significati sovrapposti, liberandoli da quel dogmatismo del senso comune, convenzionale, preconstituito, affinando tutto il suo acume nella rilettura dell'*Erlebnis* umano e artistico dell'autore.

Di qui il retaggio del suo autorevole magistero, ringraziando il Prof. Alberto Granese, sia per esserne stato allievo, sia per aver voluto donare a me e ad Angelo Fàvaro i suoi scritti, che hanno reso possibile l'ideazione di questo volume.

CARLO SANTOLI

Rosa Giulio

UN PERCORSO INTELLETTUALE

Essendo praticamente impossibile attraversare tutta la produzione letteraria di Alberto Granese, che si estende dagli articoli giornalistici, dai contributi pubblicati su riviste, ma anche in volumi miscellanei e in Atti di convegni, a prefazioni, postfazioni, presentazioni di opere poetiche, narrative e critiche, fino a interventi apparsi in opuscoli, programmi di iniziative culturali e cataloghi di mostre, mi limiterò a prendere in considerazione solo le personali raccolte di saggi a carattere più strettamente organico e soprattutto i lavori monografici, in quanto riescono a rendere con più rigore metodologico la struttura concettuale delle argomentazioni da lui svolte sempre secondo una coerente, stringente e coinvolgente logica. I suoi interessi scientifici, pur muovendosi nell'ambito fondamentale e prevalente di ricerca costituito dalla letteratura italiana, si estendono a una gamma variegata di discipline, con un'intensa e frequente penetrazione in tutte le loro affini e molteplici componenti¹. Alcuni raccordi interdisciplinari con le scienze umane

¹ Alberto Granese si è laureato nell'Università degli Studi di Roma con Giacomo Debenedetti, il più grande critico letterario del Novecento; ha poi frequentato il corso di perfezionamento in Filologia Moderna, diretto da Natalino Sapegno. Dopo un periodo di insegnamento nei Licei e un altro di contrattista e di ricercatore universitario, è stato, prima, professore associato, poi, ordinario di Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Salerno. Nella stessa Facoltà ha anche insegnato Storia della lingua italiana, Lingua italiana, Sociologia della letteratura, Letteratura teatrale

(sociologia, antropologia, psicologia), con la filologia, la linguistica e la storia della lingua italiana, ma anche con altri linguaggi non strettamente verbali-letterari (iconici, visivi, musicali), si sono nel tempo rivelati stimolanti, contribuendo a dare un'idea precisa della letteratura come momento non irrelato e, pur nell'autonomia dei suoi peculiari statuti, parte di un processo culturale e del circuito ben più ampio della comunicazione.

Rigore metodologico e disponibilità ermeneutica gli hanno, inoltre, consentito di collegarsi tempestivamente nei suoi studi ai nuovi e diversi livelli conoscitivi raggiunti dalla ricerca letteraria. Proprio questa è una delle ragioni per le quali le sue pubblicazioni hanno avuto una rilevante incidenza all'interno della comunità scientifica non solo nazionale, con traduzioni ed eventi culturali che le hanno valorizzato soprattutto nella loro portata scientificamente innovativa². Senza perdere mai di vista anche le ragioni del lettore, e dunque tenendo sempre sotto controllo possibilità e limiti del discorso critico, strettamente in rapporto con i testi analizzati (con la loro «circolare» centralità), il fondamentale e rigoroso impianto metodologico, sempre coerentemente alla base della sua produzione scientifica, consiste nello svelare lo specifico e autonomo processo di formazione delle opere, la reciproca e interna funzionalità delle strutture compositive, la loro inconfondibile e originale identità nell'ambito del sistema letterario. Dell'intero tessuto linguistico dei testi ha, pertanto, scandagliato non solo i nuclei lessicali e stilistici, ma anche le relazioni intertestuali e variantistiche, attraverso una

italiana, Letteratura e cinema, Letterature comparate e Didattica della Letteratura italiana, cattedra da lui istituita presso il corso di Laurea Specialistica / Magistrale in Filologia Moderna.

² Cfr., ad esempio, il Convegno berlinese (basato su di una sua pubblicazione), *Gewalt der Geschichte – Geschichten der Gewalt. Zur Kultur und Literatur Italiens von 1945 bis heute*, al quale è stato anche invitato a partecipare con la Prolusione, *Die Sprachen der Gewalt als Formen des Lebens oder Leben der Formen. Pasolini und die italienische Erzählung der 70er Jahre*, ora negli Atti del Convegno Internazionale di Studi: Berlin, Humboldt-Universität, vom 25 bis 27 September 1997, a cura di P. Brockmeier e C. Fischer, M. & P., Stuttgart 1998, pp. 127-147.

complessa rete di collegamenti delle procedure d'analisi con i loro presupposti epistemologici.

In questo variegato quadro critico le documentate ricerche delle coordinate storiche, delle componenti inconsce e delle originarie basi antropologiche, in cui gli autori studiati affondano le loro indissolubili radici, si intrecciano con i suoi costanti interessi per le teorie e i metodi della critica letteraria, per la circolazione delle opere e i rapporti della letteratura italiana con il pensiero filosofico, le letterature europee e le altre espressioni dell'attività estetica. In tal senso, il lavoro monografico, *La maschera e l'uomo. Saggio su Giacomo Debenedetti e la cultura europea del Novecento*, pur muovendo dallo studio della critica debenedettiana, finisce per essere sostanzialmente la ricerca di alcuni motivi centrali del romanzo europeo moderno (Joyce, Proust, Kafka, Pirandello, Svevo, Tozzi): la scissione dell'Io, la perdita dell'unità del Soggetto³. Il suo scavo fenomenologico nella cultura del Novecento ha fatto emergere, attraverso lo specifico letterario della forma-romanzo, la fitta rete di relazioni (anche tra campi del sapere tra loro lontani) che sottende alle novità essenziali delle strutture e dei personaggi della narrativa moderna. Granese illumina anche i parametri critici di Debenedetti, che non si impongono mai dall'esterno agli autori studiati come una griglia preformata, ma si pongono in "disponibilità", cercando gli approcci euristici da diverse angolazioni, secondo indicazioni e stimoli provenienti dall'opera stessa da interpretare. L'idea debenedettiana di critica si ispira alla lezione di Proust, per cui è concepita come un'avventura della memoria: il critico deve porre l'accento sull'aspetto fascinoso della poesia, che deposita le sue melodie nel

³ Vd. *La maschera e l'uomo. Saggio su Giacomo Debenedetti e la cultura europea del Novecento*, Palladio, Salerno 1976, monografia preceduta dal saggio, *La critica antropologica di Giacomo Debenedetti (Dal «cauto omaggio» a Renato Serra al Vittorini a Cracovia)*, in «Misure Critiche», 3, 1972, pp. 1-42. Per quanto concerne i suoi primi interessi critico-metodologici di area culturale non solo italiana, cfr. *Da Wellek a Hirsch. Metodologie critiche negli Stati Uniti*, in «Misure Critiche», 18, 1976, pp. 103-116.

fondo della memoria, mentre il tempo sembra rapirle; ma esse ritornano, evocate dagli atti istantanei della “memoria involontaria”, che ne ‘ricanta’ i ritornelli e ritrova il “tempo perduto”, che nessuna operazione della volontà e dell’intelligenza sarà mai capace di fare rivivere in tutta la sua gravidanza⁴.

Granese, inoltre, rileva in Debenedetti una tensione tra le sue rimosse aspirazioni narrative e il suo destino di critico letterario; questa tensione lo costringe a seguire particolari direzioni di approccio ai testi e a trovare soluzioni ermeneutiche diverse rispetto ai soliti luoghi comuni: eretiche, suggestive, sfuggono a tutte le logore etichette e, pertanto, sono uniche e irripetibili, perché sostanzialmente sono le metafore stesse del suo mito personale. Si fornisce, a questo punto, la spiegazione del particolare interesse debenedettiano per il romanzo italiano ed europeo: per Granese, essenzialmente consiste nell’idea che il vero romanzo rappresenta tutta la realtà con la sua complessa dialettica e l’ambiguità delle sue infinite componenti; in tal caso, diventa un’autentica e profonda presa di coscienza, in grado di rivelare non solo le contraddizioni di una determinata società, ma anche il mondo interno, il mondo dell’inconscio, il mondo stesso della vita. Pertanto, quando le linee del destino del critico “sposano”, per un tratto del loro corso, quelle del destino del personaggio di un grande romanzo, allora, attraverso questa operazione “osmotica”, si verifica uno scambio scrittore-critico, che riesce a svelare le ragioni interne di un’opera d’arte, pur se questa continua sempre a sfuggire nella sua inesauribile ricchezza⁵.

⁴ Si veda in particolare l’altra sua monografia, che affronta specificamente questo argomento: *I campanili di Martinville. Debenedetti tra progetto e destino*, Edisud, Salerno 2007.

⁵ Granese ha dedicato altri contributi alla conoscenza di questo inimitabile saggista, tra cui: *Gli ermetici e Pirandello: “campionario” Anni Trenta di Giacomo Debenedetti*, in *La cultura italiana negli anni ‘30-’45* («Omaggio ad Alfonso Gatto»), Atti del Convegno di Studi, Salerno, 21-24 aprile 1980, a cura dell’Università di Salerno, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984, I, pp. 431-462; il lavoro monografico, *Integrazione e rivolta. Dittico per Debenedetti e Salinari*, Edisud, Salerno 1985 (su Salinari vd. anche *Un lavoro critico ripassato “a contrappelo”*, Atti

Sviluppando il discorso ermeneutico del precedente lavoro, in *Parco centrale. Critica letteraria e sociologia della produzione culturale* Granese propone un'idea di letteratura più ampia e comprensiva di fenomeni espressivi di solito esclusi dalla sfera dell'estetico⁶. Il titolo, che allude agli scritti benjaminiani su Baudelaire e sulla centralità della sua opera nella cultura moderna, è ripreso con l'intento di mostrare come "centrali" le risposte date dalle avanguardie storiche – attraverso la rivoluzione dei mezzi tecnici di riproduzione dell'arte e il progetto di trasformare gli apparati culturali – ai tentativi di riduzione consumistica dei prodotti letterari e artistici. Lo studio filologico, inoltre, del pensiero gramsciano, che esclude le tradizionali ripartizioni disciplinari, si riflette anche nel titolo, *Strategia dello scambio. Letteratura, linguaggio, critica e classi sociali*, raccolta di saggi in prevalenza sulla letteratura italiana tra Otto e Novecento, organicamente collegati dal concetto generale e unitario di «scambio», inteso come reciprocità tra settori di ricerca spesso ritenuti diversi e distanti⁷. Attraverso questo nuovo metodo di indagine critica, la struttura dei linguaggi della comunicazione

del Seminario di Studi, *Per Carlo Salinari*, Salerno, 8 maggio 1978, a cura dell'Istituto di Letteratura italiana, Università di Salerno, in «Misure Critiche», 30, 1979, pp. 133-141; *La critica di Salinari tra avanguardie storiche e neoavanguardie degli anni Sessanta*, in *Atti del Simposio di Studi su Carlo Salinari*, Matera-Montescaglioso, 6-7 aprile 1981, a cura dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Matera, Edad, Matera 1986, pp. 29-97); *La critica come dramma, mito personale di un ingegnoso nemico di se stesso*, in *Il Novecento di Debenedetti*, Atti del Convegno di Studi, Roma, 1-3 dicembre 1988, a cura di R. Tordi, Mondadori, Milano 1991, pp. 207-215.

⁶ *Parco Centrale. Critica letteraria e sociologia della produzione culturale*, Fratelli Conte, Napoli 1979.

⁷ *Strategia dello scambio. Letteratura linguaggio critica e classi sociali*, Boccia, Salerno 1979. Vd. anche il contributo presentato al Convegno gramsciano: *I Quaderni del carcere: dalla "convertibilità" come principio ermeneutico all' "egemonia" come educazione reciproca all'autogoverno*, in *Politica e storia in Gramsci*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Gramsciani, Firenze, 9-11 dicembre 1977, a cura dell'Istituto Gramsci e di F. Ferri, Editori Riuniti, Roma 1977, II, pp. 395-418.

(iconico e verbale, filmico e letterario, poetico e scientifico) e i livelli della scrittura, gli archetipi culturali e i modelli narrativi, esaminati attraverso scrittori dal Trecento al Cinquecento e autori moderni da Verga a d'Annunzio, da Vittorini a Pasolini, rivelano insospettite omologie e imprevedibili disponibilità al passaggio da un codice espressivo a un altro.

Lungo questa linea, la sua indagine critica si è estesa alla letteratura del secondo Novecento, fino a incontrare un terreno privilegiato (per alcune sue peculiarità) nella narrativa degli anni Settanta, esplorata, ancora una volta, con un metodo di analisi particolarmente attento non tanto alla cronologia lineare degli eventi culturali, quanto – attraverso un discorso critico di taglio “orizzontale” – ai modi e alle forme dell’espressione letteraria, ai contenuti, emersi dal contesto sociale e dall’immaginario collettivo (in quel determinato momento storico), organizzati “stilisticamente” da personalità diverse di scrittori. Frutto di questa direzione di ricerca è il volume monografico, *La leggenda del Nilo. L’immaginario e il sociale nella narrativa italiana degli Anni Settanta*, in cui l’enigmatico mito dell’androgino, nella sua essenza diadica, doppia – in cui si fondono inscindibilmente il Bene e il Male, simboleggiati dall’Angelo ribelle o Lucifero celeste –, è interpretato come emblema satanico, demonizzazione del Potere, tema centrale nella narrativa e nella cultura non solo letteraria di quel decennio⁸. Gli argomenti, infatti, pur nella loro varia articolazione, ruotano intorno alla metafora ossessiva e possessiva del Potere. Se i sociologi hanno definito l’attuale società italiana come un insieme di poteri corporativi decentrati, il Pasolini “corsaro” e “luterano” alludeva suggestivamente a un unico “Potere senza volto”, una specie di Leviatano, individuato nel consumismo e nell’inevitabile “omologazione” che questo produce⁹.

⁸ *La leggenda del Nilo. L’immaginario e il sociale nella narrativa italiana degli Anni Settanta*, Fratelli Conte, Napoli 1984.

⁹ Cfr. anche *Il potere e la violenza nell’immaginario di Pasolini*, in *Il primato della cultura*, a cura di G. Scarsi, Sottotraccia, Salerno 1996, pp. 215-227.

Percorrendo una suggestiva linea ermeneutica, che dal Kafka di *Das Schloss* porta all'Alvaro di *L'uomo è forte*, Granese riesce a illuminare le manifestazioni e gli effetti perversi, che spesso producono intime catastrofi e alimentano le inquietudini del mondo moderno¹⁰. Il Potere genera violenza o direttamente o attraverso le azioni eversive, finalizzate a rovesciarlo e a instaurare un contropotere: ecco perché decide di affrontare anche i temi scottanti del terrorismo italiano, in particolare del caso Moro (attraverso Leonardo Sciascia e Alberto Arbasino), e delle diverse violenze che si sono manifestate nella storia (di qui il fenomeno del romanzo cosiddetto "storico", ma che è in realtà una proiezione in tempi passati di situazioni e problemi recenti)¹¹. Inoltre, il nuovo potere tecnologico e consumistico ha distrutto definitivamente la società contadina e messo in crisi, quasi irreversibile, l'intellettuale di tipo "tradizionale" (in senso gramsciano): argomento di grande interesse, che sviluppa nel capitolo delle "identità perdute", a cui è contrapposto quello delle nuove identità o dei nuovi soggetti, con riferimento al romanzo "al femminile", che mostra la donna autrice e protagonista, e alla singolare figura di operaio (creato da Primo Levi), che sembra una lungimirante proposta di un nuovo tipo di lavoratore, diverso sia da quello del cosiddetto romanzo "di fabbrica" degli anni Sessanta, sia dall'operaio della letteratura "selvaggia"¹². Un largo consenso alla novità di questo libro, soprattutto per l'ultimo capitolo sulle violenze della storia e le storie della violenza, gli giunse inaspettatamente dalla Humboldt Universität di Berlino (come racconta in

¹⁰ Su cui ritorna in *Terrore e tremore nel "diluvio" alvariano*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, Atti del Convegno di Studi, Cosenza–Reggio Calabria–San Luca, 27-29 settembre 2001, a cura di A. Giannanti e A. M. Morace, Pellegrini, Cosenza 2006, pp. 313-328.

¹¹ Vd. anche *L'invisibilità dell'evidenza nelle inchieste del commissario Sciascia*, in *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di L. Reina, Laveglia, Salerno 1990, II, pp. 1099-1118.

¹² Granese riprende questo tema leviano in *Primo Levi: l'eroe e i mostri dell'immaginario tecnologico*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Michele Cataudella*, a cura di M. Montanile, Poligraph Arti Grafiche, Salerno 2002, pp. 355-374.

Lettere dal deserto), che organizzò un Convegno internazionale di studi interamente basato, per esplicito riconoscimento, sulle tesi di fondo per la prima volta avanzate proprio in quel capitolo¹³.

I problemi della produzione e circolazione dei testi nella civiltà industriale di massa e, in genere, per le nuove avanguardie, emergono con maggiore approfondimento e più ampia articolazione di ricerca nelle tre pubblicazioni successive. Infatti, recuperando e ampliando argomenti parzialmente svolti in due studi preparatori (*Storia e metodologie della critica letteraria, I metodi critici del Novecento*), in *Segno Simbolo Sogno* Granese analizza i fondamenti estetici e filosofici delle moderne metodologie della critica letteraria italiana e straniera, innervando gli imprescindibili collegamenti teoretico-gnoseologici nel tessuto storico-culturale, attraverso la ricerca delle ragioni genetiche e l'attenzione al processo di svolgimento delle singole proposte teoriche all'interno di ogni specifico settore tematico¹⁴. Particolarmente interessanti i capitoli sull'autore come "produttore" nella società di massa (Benjamin), sulla critica dell'industria culturale (Adorno, Marcuse), sull'ermeneutica simbolica, tematica e archetipica (Bachelard, Poulet, Richard). Il suo lavoro, inoltre, articola, nel dibattito sui metodi critici del Novecento, una varietà e complessità di argomenti, organati con precisi riscontri testuali e frequenti rinvii alla ricca bibliografia che conclude il volume. Le sue considerazioni sulle teorie della critica letteraria si sviluppano in maniera personale, senza applicazioni dogmatiche di metodi o concessioni scolastiche ai linguaggi specialistici, soprattutto quando affronta, anche con riferimenti al pensiero scientifico-filosofico europeo e statunitense, alcuni temi di grande interesse, posti dai numerosi dibattiti sull'ermeneutica e le teorie dell'interpretazione.

In questo ambito si colloca anche *Integrazione e rivolta. Dittico per Debenedetti e Salinari*: nell'indagine letteraria di Giacomo Debenedetti e di Carlo Salinari, rispettivamente, la poesia ermetica

¹³ Vd. nota 2 e cfr. *Lettere dal deserto. Sulla letteratura del secondo Novecento*, Edisud, Salerno 2000.

¹⁴ *Segno Simbolo Sogno. Sulla critica letteraria*, Conte, Napoli 1982.

e la narrativa di Pirandello, le avanguardie storiche e il neorealismo costituiscono – secondo un nuovo e diverso metodo di lettura applicato ai loro testi – i rispettivi punti di partenza che, se pure distanti come oggetti di ricerca e per fondamenti metodologici, attraverso un filo sottile di inattesi precorrimenti, trovano l’approdo sorprendentemente comune nel dibattito sulle neoavanguardie dei primi anni Sessanta¹⁵. Di questo dibattito Granese ricostruisce la complessa articolazione, che ha al centro l’incontro-scontro con le nuove correnti di pensiero e i nuovi sperimentalismi espressivi, in cui – secondo la sua interpretazione – si intrecciano, con gioco ambiguo e ambivalente, integrazione al sistema di potere e rivolta contro di esso, adesione organica all’ideologia dominante e opposizione ai suoi codici abituali di comunicazione, cristallizzazione accademica dell’iniziale fase trasgressiva e rottura rivoluzionaria di tutte le inerti sedimentazioni del linguaggio cosiddetto ufficiale.

In *Sociologia della letteratura. La produzione culturale nella società di massa*, arricchendo il discorso precedente, già iniziato in questa direzione, analizza le fondamentali teorie critiche sulla produzione e socializzazione delle opere d’arte nella moderna civiltà industriale¹⁶. Una particolare attenzione rivolge al processo di svolgimento delle diverse proposte teoriche, attraverso la ricerca delle loro incidenze nel contesto storico-sociale delle rispettive aree culturali. A rendere completa questa sociocritica dei prodotti estetici e degli apparati culturali di massa contribuisce la seconda parte del volume con l’articolato quadro dei principali generi della cosiddetta paraletteratura (il romanzo popolare, poliziesco, rosa, fantascientifico) e con il profilo dei suoi maggiori e più accreditati autori, tutti accomunati in una rassegna organica.

¹⁵ *Integrazione e rivolta. Dittico per Debenedetti e Salinari*, cit. (vd. nota 5).

¹⁶ *Sociologia della letteratura. La produzione culturale nella società di massa*, Edisud, Salerno 1990 (su cui vd. l’esautivo contributo di C. SANTOLI, *Alberto Granese e lo studio della letteratura nelle società moderne*, in *Non di tesori eredità. Sudi di Letteratura Italiana offerti ad Alberto Granese*, Guida, Napoli 2015, pp. 1167–1186).

Così pure, un ulteriore approfondimento di una direzione di ricerca già da tempo intrapresa è rappresentato da *Il labirinto delle analisi infinite. L'interpretazione delle strutture profonde nel testo letterario*, concepito come un variegato periplo intorno al mondo sconfinato e imprevedibile della letteratura, in cui si indaga l'intricata e conflittuale pluralità dei livelli interpretativi che emergono dall'esplorazione, semiologica e psicoanalitica, degli infiniti sistemi di nessi e di rapporti tra le strutture semiotiche e le strutture profonde immanenti nel testo letterario¹⁷. Con Freud e Lacan, Bachtin e Jakobson, Jung e Frye, Eco e Barthes, Contini e Ricoeur, Debenedetti e Starobinski il viaggio labirintico, per la fitta rete di collegamenti delle procedure di analisi con i loro presupposti storico-teorici, non poteva che essere interminabile. Vi si incontrano, inoltre, archetipi e simboli, codici e segni, miti e simulacri, sogni e parole nascoste, metafore ossessive e universi immaginari: tutto come in una sorprendente avventura della memoria che, durante ogni sosta, rievoca e ripropone i luoghi testuali esemplari per proiettare sul percorso circolare e sotterraneo nuovi e più intensi fasci luminosi. Un particolare riconoscimento a questi lavori sulla critica letteraria è venuto dalla Sound Library di Oslo, che ne ha promosso la traduzione in lingua norvegese su schede magnetiche sonorizzate.

Iniziava intanto la frequentazione della poesia di Giorgio Caproni, pubblicandone testi inediti con nuove proposte ermeneutiche¹⁸. Anche Salvatore Quasimodo, poeta già molto discusso dalla critica letteraria, è interpretato con un'ottica completamente diversa, che, per la prima volta, rilegge le sue opere non più attraverso la traduzione e l'ascendenza della poesia lirica greca, ma attraverso il teatro; in particolare, la tragedia di Eschilo e Sofocle e quella del periodo elisabettiano¹⁹. Una novità è rappresentata anche dallo studio dei

¹⁷ *Il labirinto delle analisi infinite. L'interpretazione delle strutture profonde nel testo letterario*, Edisud, Salerno 1991.

¹⁸ Vd. *Note su Giorgio Caproni*, in «Misure Critiche», 55-57, 1985, pp. 125-132.

¹⁹ *Ritorno alla "terra impareggiabile": teatro, teatralizzazione e colore nell'opera di Quasimodo*, in *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, Atti del Convegno

poeti della potente famiglia abruzzese degli Acquaviva d'Aragona: il periodo storico preso in esame va dalla fine del Cinquecento alla prima metà del Settecento²⁰. Muta solo lo sfondo storico, ma il metodo di lettura è ancora una volta quello di privilegiare inediti percorsi euristici: in questo caso, l'interesse maggiore è dato dall'individuazione, in personalità poetiche vissute in periodi molto diversi, di una stessa identità antropologica, di un'ininterrotta memoria storica e di un'originale eredità culturale.

Nell'ambito di questo interesse per la letteratura regionale rientra lo studio sul molisano Giose Rimanelli, anche se il discorso spazia fino alla produzione degli anni "americani", al particolare sperimentalismo delle sue ultime opere, riconsiderate (sulla base delle indicazioni di Bachtin) alla luce di una tradizione letteraria da Rabelais a Sterne, a Joyce²¹. Infine, la Lucania di Albino Pierro. In uno studio, che propone un'originale interpretazione della sua poesia (con riferimenti ai nuovi interessi degli studiosi della filosofia rinascimentale per l'alchimia, sulla scorta della *Melancholia I* di Albrecht Dürer e degli studi di Walter Benjamin sull'allegoria nel dramma barocco tedesco e nell'arte espressionista del Novecento), l'opera poetica di Pierro viene scandagliata fino a penetrare le complesse stratificazioni del suo ricco e suggestivo universo semantico ed espressivo²². Sono questi alcuni contributi scientifici alla base

di Studi, Messina, 10-12 aprile 1985, a cura di G. Finzi, Laterza, Bari 1986, pp. 295-310.

²⁰ *Tracce poetiche degli Acquaviva d'Aragona dal tardo Rinascimento all'Arcadia*, in *Letteratura fra centro e periferia. Studi in memoria di Pasquale Alberto De Lisio*, a cura di G. Paparelli e S. Martelli, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987, pp. 439-461.

²¹ *Le anamorfosi di Rimanelli. Testo, pre-testo e contesto del romanzo* Graffiti, in «Misure Critiche» (*Su / per Rimanelli*), 65-67, 1988, pp. 168-215.

²² *Melancholia e allegoria nella poesia dialettale di Albino Pierro*, in *Il transito del vento: il mondo e la poesia di Albino Pierro*, Atti del Convegno di Studi, Salerno, 1-4 ottobre 1985, a cura di R. Meccia, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, pp. 141-200; poi ripreso con *L'universo scheggiato di Albino Pierro*, in «Filologia antica e moderna» (*Per Pierro*), 3, 1992, pp. 69-90.

di *L'aquila e il poeta. Ricerche e studi di letteratura italiana*, che – pur nella continuità e nella coerenza di una precisa metodologia di lettura – sposta ancora oltre gli orizzonti gnoseologici, sperimentando nuovi e inediti percorsi²³. L'episodio leggendario dell'aquila e del poeta Eschilo, nell'ultimo giorno della sua vita, assurge a simbolo dell'altezza vertiginosa della sublime poesia tragica e del mistero della sua origine, profondamente immerso nei sacri rituali del mito. Un'antica e grande tradizione storica di nobiltà e di cultura viene emblemizzata nell'austera immagine del poeta-guerriero; le cifrate allegorie della contemplazione melanconica assumono il volto, sfingetico e saturnino, del poeta-alchimista, mentre la continua tensione interna della parola verso il colore e l'armonia si manifesta nelle inquiete figure del poeta-pittore e del poeta-musicista. Nell'ampio e vario universo del romanzo si alternano e si intrecciano due coordinate essenziali: l'anamorfosi, come visionaria deformazione di una realtà, che appare oniricamente ribaltata e trasgressivamente "altra" rispetto a quella conformistica e "ufficiale"; la metamorfosi, come immediata trasformazione delle più diverse e brucianti esperienze esistenziali del drammatico presente nelle forme letterarie del racconto²⁴.

²³ *L'aquila e il poeta. Ricerche e studi di letteratura italiana*, Edisud, Salerno 1991.

²⁴ Questa monografia era stata preceduta da alcuni studi. Per quanto concerne il rapporto poesia-pittura da *La poetica del "cigno" nei cataloghi di Gatto*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, Atti del Convegno di Studi, Salerno–Majori–Amalfi, 8-10 aprile 1978, a cura di P. Borraro e F. D'Episcopo, Congedo, Galatina 1980, pp. 231-242; ma, sulla poesia del salernitano Gatto, Granese ritorna più volte in diversi Convegni, contribuendo a diffonderne l'opera anche al di fuori dell'ambito cittadino e provinciale: *Gatto o del "trobar clus" (poetica e poesia)*, in *Alfonso Gatto. L'uomo, il poeta*, Atti del Convegno di Studi, Fisciano – Salerno, 30-31 maggio 2001, a cura di L. Reina e N. Acanfora, Liguori, Napoli 2014, pp. 43-58; *Poetica e poesia di Alfonso Gatto tra le due guerre*, in *È morto il Novecento? Rileggiamo un secolo*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 23-24 marzo 2007, a cura di D. Maffia e C. Mezzasalma, Quaderno della Fondazione il Fiore, Passigli, Firenze 2007, pp. 33-52. Per la prosa, precedono la monografia: *Struttura e personaggio nella narrativa dell'"ultimo" Palumbo*, in *Le stagioni di Nino Palumbo*, a cura di S. Martelli, Bastogi, Foggia 1983, pp. 269-287; *La terra è di*

Va particolarmente segnalato che, all'interno di questi lavori, è possibile rilevare anche forti interessi per i problemi linguistici, come, ad esempio, lo studio dei rapporti tra livelli della scrittura e forme espressive non-verbali, dei sistemi di trascodifica e ricezione dei messaggi nei complessi percorsi della comunicazione multimediale, dei differenti statuti semantico-strutturali del linguaggio scientifico e del linguaggio poetico negli approdi teorici del "New Criticism" americano (*Strategia dello scambio*). Affrontando la sociocritica della produzione culturale nella civiltà di massa con *Parco centrale*, prima, e *Sociologia della letteratura*, successivamente, sono studiate, da un punto di vista semiotico, strutture linguistiche e codici della letteratura di massa e della narrativa di consumo con particolare riguardo alle relazioni tra il linguaggio della scienza e quello della moderna produzione fantascientifica (su cui si ritorna in alcuni capitoli, dedicati al romanzo italiano degli anni Settanta tra il sociale e l'immaginario, della *Leggenda del Nilo*). Con *Integrazione e rivolta* si estende questo tipo di ricerca allo sperimentalismo linguistico delle neo-avanguardie italiane degli anni Sessanta, collocate tra integrazione organica agli apparati ideologici del Potere e strategia oppositiva alle inerti sedimentazioni del linguaggio cosiddetto ufficiale. I problemi teorici della linguistica moderna sono affrontati con *Segno Simbolo Sogno*, in cui se ne analizzano alcuni momenti essenziali, dal Circolo linguistico di Praga alle proposte semiologiche di Peirce, Lotman ed Eco. Questo discorso è ripreso in *Il labirinto delle analisi infinite*, ampio studio sulle strutture profonde del testo letterario, in cui – come in un viaggio all'interno dell'universo testuale – le figure retoriche della psicanalisi postfreudiana si incontrano, anche sulla base dei suggerimenti teorici di Benveniste, con la linguistica saussuriana e i processi metaforici / metonimici jakobsoniani. In ambito più strettamente italiano, Granese si concentra sul rapporto tra lingua nazionale e linguaggi dialettali,

tutti di Mario Puccini tra "Bildungsroman" e romanzo storico, in Mario Puccini, *due giornate di studio e di testimonianze*, Atti del Convegno di Studi, Senigallia, 28-29 aprile 1985, a cura di A. Antonietti, Comune di Senigallia, Senigallia 1987.

soprattutto attraverso l'analisi dell'idioma tursitano di Albino Pierro e della frammentazione lessicale degli originari nuclei polisemici del suo linguaggio poetico (*Laquila e il poeta*). Nei costanti interessi per il confronto tra linguaggi verbali e non-verbali si collocano anche due altri studi apparsi sempre in quest'ultimo libro, che indagano le tensioni interne della parola verso la musica e la pittura attraverso alcuni significativi poeti italiani del Novecento²⁵.

Sulla base di questi studi e in coerente collegamento con alcune linee fondamentali, che vi cominciavano a emergere, i suoi lavori si sono ulteriormente estesi in diverse aree culturali, a partire dall'ampio volume, *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, che raccoglie organicamente – secondo una precisa strategia di risistemazione critica e metodologica dei diversi contributi scientifici – gli Atti di un Convegno Internazionale di Studi. Attraverso la pubblicazione e la diffusione di questo volume la conoscenza del Rinascimento meridionale si è notevolmente arricchita di elementi nuovi e ulteriormente approfondita, come hanno anche dimostrato gli unanimi riconoscimenti di illustri studiosi italiani e stranieri, oltre che la continua incidenza su tutte le recenti pubblicazioni di area umanistico-rinascimentale. Come Granese sostiene, nelle pagine introduttive e soprattutto conclusive del volume, gli studi sull'attività culturale dei Gaurico hanno confermato e, per certi aspetti, esaltato la peculiare identità del Rinascimento meridionale, contribuendo anche a metterne in luce le costanti e frequenti relazioni con le esperienze culturali più vive del Rinascimento italiano ed europeo, attraverso un'intelligente ricerca del loro scambio reciproco e il deciso superamento della precedente tendenza a contrapporre i diversi centri umanistici²⁶.

²⁵ Nei capitoli dedicati, rispettivamente, a Caproni e a Gatto (su cui cfr. note 18 e 24).

²⁶ Vd. *Introduzione e Conclusioni*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, Atti del Convegno di Studi, Montecorvino Rovella, 10-12 aprile 1988, a cura di A. Granese, S. Martelli, E. Spinelli, Centro Studi sull'Umanesimo Meridionale, Salerno 1992, pp. 581: VII-VIII, 547-549.

Con *La cultura italiana del Settecento* inizia una trilogia di studi dedicati alla civiltà letteraria del secolo XVIII: sono esplorati i momenti e le figure della cosiddetta età vichiana (dalla reazione antibarocca dell'Arcadica ai prodromi dell'Illuminismo), con una particolare sensibilità per il concreto tessuto storico, in cui quelle esperienze maturarono²⁷. Granese ne propone nuove interpretazioni, che spesso capovolgono acquisizioni apparentemente consolidate, soprattutto nell'indagine sulle resistenze della cultura tradizionale italiana alle innovazioni di quella inglese e francese. Attraverso lo studio del pensiero di Gianvincenzo Gravina, Ludovico Antonio Muratori, Antonio Conti e della complessa personalità di Giambattista Vico (di cui dà una lettura "diversa" e in chiave dialettica), fino al cosmopolitismo di Algarotti e al nuovo "codice" letterario di Saverio Bettinelli, rivolge una particolare attenzione alle origini filosofiche del libertinismo, al deismo di Alberto Radicati, al mito del mondo di natura di Pietro Giannone, sempre nel contesto storico-culturale del contraddittorio rapporto tra intellettuale riformatore e despota illuminato. Tutto il volume ha un articolato registro interdisciplinare, non solo nel rapporto tra culture letterarie di lingue diverse, ma anche nel confronto tra i risultati della storiografia, della letteratura, della critica d'arte, delle scienze e della filosofia²⁸.

Il lavoro scientifico sul secolo XVIII continua con *La "cornice" nel sistema tragico di Vittorio Alfieri*, in cui si sostiene che nell'universo poetico alfieriano il conflitto tragico si sviluppa lungo una linea contrassegnata da una dialettica profondamente negativa, in cui polarità radicalmente opposte e inconciliabili non raggiungono

²⁷ *La cultura italiana del Settecento*, Gentile, Salerno 1993.

²⁸ Su Vico e Giannone, Granese ritornerà con altri contributi, che sviluppano più ampiamente i temi precedentemente trattati: *Vico: luci e ombre*, in *Tra res e imago. In memoria di Augusto Placanica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, I, pp. 477-497; *Il riformismo politico-religioso di Pietro Giannone e Alberto Radicati*, in «Esperienze letterarie», 4, 2003, pp. 3-27.

l'armonia suprema della sintesi²⁹. Proprio la severa consapevolezza dell'assoluta assenza di una rassicurante, e perciò falsa e illusoria, composizione pacificatrice delle laceranti contraddizioni esistenziali, che travolgono le sue tragiche creature, fa di Vittorio Alfieri non solo un poeta di statura europea, ma soprattutto un intellettuale autenticamente moderno, non più il mito-monumento della tradizione agiografica risorgimentale. Il poeta astigiano, inoltre (ed è questo per Granese un altro emblematico segno della sua modernità), ha direttamente gestito la propria fortuna critica, orientando lettori e spettatori delle tragedie con la controllatissima guida di un ampio *corpus* di scritti autoesegetici, che costituiscono una singolare "cornice", una struttura, sia pure extratestuale, senza cui tuttavia leggere e interpretare il testo poetico vero e proprio sarebbe operazione metodologicamente riduttiva e parziale; anche perché il poeta stesso ha inteso correlare questi due aspetti della sua produzione letteraria (i versi e i rispettivi giudizi autoriali) in maniera dialetticamente speculare. Alla poetica complessa elaborazione dell'arte tragica sono organicamente collegati quegli scritti di Alfieri, che, pur provenendo da fonti testuali diverse e spesso distanti nel tempo, contribuiscono a formare, in base a un esplicito e coerente disegno sistematico, l'intero contesto autoanalitico di ogni singola tragedia.

Il terzo studio sul secolo XVIII è *Divina Libertà. La rivoluzione della Tragedia, la tragedia della Rivoluzione: Pagano Galdi Salfi*, in due tomi (il secondo, *Teatrali contese*, contiene alcune opere esemplari di questi tre autori, riedite per la prima volta)³⁰. La tesi centrale del libro, particolarmente innovativa sul piano letterario e soprattutto storiografico, è che Francesco Mario Pagano, oltre ad essere "costruttore" dello stato repubblicano, in quanto redattore della sua carta costituzionale, e il martire più illustre della repressione borbonica, è anche il pensatore e il poeta tragico che, con la sua

²⁹ *La "cornice" nel sistema tragico di Vittorio Alfieri*, Edisud, Salerno 1993.

³⁰ *Divina Libertà. La rivoluzione della Tragedia, la tragedia della Rivoluzione: Pagano Galdi Salfi; Teatrali contese* (con scritti di F. M. Pagano, M. A. Galdi, F. S. Salfi), Edisud, Salerno 1999.

opera drammatica del 1782, *Gli esuli tebani*, riesce a prefigurare la rivoluzione napoletana del 1799. In netto contrasto con la più consolidata tradizione storiografica, i documentati risultati scientifici di questo lavoro anticipano di circa dieci anni la rottura di Pagano con il riformismo borbonico, fondando le basi iniziali della ricerca sulla prima edizione dei suoi *Saggi politici* (1783-85), invece che, come gli studiosi hanno sempre fatto, sulla seconda (1792-93). Granese, inoltre, riesce a cogliere i toni prefoscoliani del suo stupendo epicedio, *In morte di Gaetano Filangieri*, ingiustamente trascurato della critica letteraria³¹. Se Pagano, nella Napoli borbonica, prefigura con illuminanti metafore la nascita della democrazia e della libertà, Francesco Saverio Salfi, nella Milano napoleonica, ne prevede il rapido tramonto, mentre Matteo Angelo Galdi, pubblicista molto attivo nella prima Repubblica Cisalpina, ne diffonde i motivi ideali, individuando non solo una via nazionale alla rivoluzione e alla costituzione di uno stato repubblicano, ma esprimendo anche la coscienza di un'identità italiana, secondo un'intuizione di fondo che sarà ripresa da Francesco Lomonaco e Vincenzo Cuoco³².

Attraverso un variegato percorso critico, intorno alla tragedia salfiana, *Pausania*, Granese costruisce una fitta rete di imprevedibili collegamenti, che ampliano lo scenario storico, fino ad abbracciare non solo tutta la grande tradizione culturale meridionale, da Vico a Filangieri, ma anche alcuni significativi contributi dei maggiori poeti italiani tra Sette e Ottocento: Parini, Alfieri, Monti, il giovane Manzoni e, soprattutto, Foscolo, a cui dedica molte pagine per meglio porre in rilievo, come aspetto paradigmatico del confronto tra intellettuale e potere, il rapporto del poeta ellenico-veneziano

³¹ Cfr. anche «*Visse come Aristide e morì come Socrate*»: Francesco Mario Pagano e la prefigurazione mitopoetica del Novantanove, in *Novantanove in idea. Linguaggi miti memorie*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002, pp. 405-426.

³² Granese svilupperà l'argomento nello studio, *La catastrofe napoletana del '99 e il 18 brumaio tra affabulazione mitopoietica e riflessione storico-politica negli esuli meridionali (Salfi, Lomonaco, Cuoco)*, in «La Nuova Ricerca», 11, 2002, *Studi in onore di Michele Dell'Aquila*, I, pp. 341-356.

con Napoleone, sulla scorta di una dettagliata analisi delle sue opere politiche³³. I parametri metodologici di *Divina Libertà* privilegiano, quindi, in maniera decisiva la centralità del quadro epocale, riscoprendone il senso e il gusto. Su questo sfondo Granese proietta eventi e personaggi: il riformismo illuministico e la rivoluzione napoletana, l'intensa attività politica degli esuli meridionali a Milano e la geniale e complessa personalità del grande condottiero corso. L'aspetto più squisitamente letterario di questo lavoro è rivolto a interpretare le strutture profonde e le forme espressive delle opere poetiche, in un continuo scambio con il contesto storico-politico e con le coordinate culturali del tempo, sì che poesia e storia ricevono reciprocamente da questo tipo di analisi spessore, respiro e significato.

Il secondo tomo, *Teatrali contese*, oltre a contenere le tragedie di Salfi e Pagano (e l'epicedio di quest'ultimo), presenta anche un'accurata ristampa del trattato di Galdi, *Delle vicende e della rigenerazione de' teatri*, in cui lo scrittore salernitano con grande lucidità politica traccia le linee fondamentali dell'educazione rivoluzionaria in Italia attraverso lo spettacolo teatrale, dimostrando che proprio la tragedia rappresenta la massima espressione artistica per diffondere gli ideali di libertà³⁴. Le «teatrali contese», che sono la drammatica apparenza delle azioni vere, soprattutto quando mettono in scena forti e vive passioni, possono «utilmente commuovere e piacevolmente istruire» (Pagano), possono quindi essere «la scuola più rilevante del popolo» (Salfi) e «rigenerarne» lo spirito, la mente e il costume (Galdi). Per questi scrittori, in tali principi consiste il fine supremo dell'opera tragica, che ha al centro un'azione rivoluzionaria per la libertà, in cui l'evento poetico è già di per sé evento politico che si

³³ Cfr. anche *Il Pausania di Francesco Saverio Salfi*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, a cura di P. Sabbatino, I, *L'Ottocento*, Liguori, Napoli 2002, pp. 13-25.

³⁴ Vd. un ulteriore contributo: *La rivoluzione culturale di Matteo Angelo Galdi*, in «Critica letteraria», 115-116, 2002: *Miscellanea di studi critici in memoria di Pompeo Giannantonio*, I, pp. 507-526.

svolge sullo scenario stesso della storia. Particolarmente elaborata la cura della riedizione di queste opere settecentesche: Granese, infatti, attenendosi a criteri filologici prevalentemente conservativi e generalmente assecondando le scelte di linguaggio e di scrittura degli autori, ma anche operando una serie organica e argomentata di interventi per restituirli alla più chiara e completa ricezione possibile del lettore moderno, è riuscito ad armonizzare (ed è stata questa la parte forse più delicata del lavoro) le differenti originarie impostazioni strutturali delle opere e trasferirle nell'insieme di un'organizzazione testuale che le rispecchia e rispetta interamente.

Subito dopo la conclusione della trilogia settecentesca, Granese scrive uno dei libri senza dubbio fondamentale nella sua produzione dei primi anni del nuovo millennio, soprattutto per le annotazioni e i riferimenti anche personali, *Lettere dal deserto. Sulla letteratura del secondo Novecento*, articolato in due parti, in cui restituisce alla loro lezione originaria i suoi lavori sulla letteratura italiana della seconda metà del Novecento³⁵. Le ragioni del recupero di questi studi e della loro ricomposizione testuale, spesso condotta con un'organica riutilizzazione di glosse e appunti rintracciati nei fogli sparsi, sono da lui spiegate, di volta in volta, nelle brevi premesse a ogni sezione del volume, in cui rievoca le occasioni che ne furono all'origine. Si viene così naturalmente a creare una cornice interna, che, oltre a costituire un ininterrotto filo conduttore attraverso il tempo, scandisce i ritmi di un variegato percorso euristico lungo sentieri letterari meno frequentati e scoperti, più eccentrici e nascosti, invece di quelli già noti e rivelati. Da questa serie organica di saggi su alcune significative opere del secondo Novecento emergono sulla scena della scrittura segni e codici, miti e simboli di nuovi universi immaginari ed assumono l'emblematico aspetto di cifre essenziali delle inquietanti contraddizioni del nostro tempo.

Nel libro, il cui titolo è un omaggio a Giorgio Caproni, con cui era in stretto contatto epistolare, Granese concentra una vasta gam-

³⁵ *Lettere dal deserto. Sulla letteratura del secondo Novecento*, cit.

ma di scritti significativi, anche quelli che, pur essendo a volte meno impegnativi sul piano strettamente ermeneutico, si sono invece rivelati poi molto incisivi per la diffusione e la conoscenza di alcuni autori. Tra questi va segnalato lo studio su Giose Rimaneli, uscito in edizione bilingue a New York con una postfazione di Antony Burgess, in cui Granese, attraverso l'analisi delle varianti d'autore e dei livelli espressivi della sua creatività linguistica e stilistica, non solo esplora il suo laboratorio poetico, ma ne individua anche le componenti antropologiche (italo-molisane, prima, e, poi, americane), in uno scambio interdisciplinare tra diverse strutture linguistiche e differenti aree etnico-culturali³⁶. Così pure, indaga le «finzioni e funzioni» del narrare di alcuni scrittori con una “chiave di lettura” (critico-ermeneutica) intesa essenzialmente a identificare e definire la tipologia della scrittura, la particolare cifra stilistica, la sintassi narrativa, la struttura compositiva, la costruzione dei personaggi, la scelta del linguaggio. In questa procedura d'analisi rientra anche il lavoro, presentato al Convegno internazionale di Berlino e pubblicato in lingua tedesca a Stoccarda, sulla formalizzazione letteraria di alcune tematiche storico-sociali contemporanee, a partire dalla dissacrazione del potere omologante e dalla critica ai sistemi della comunicazione nel Pasolini dei primi anni Settanta³⁷. Nella parte finale del libro, colloca alcuni scritti lungo un percorso diacronico per scandire le varie fasi di un organico complesso di riflessioni, osservazioni e proposte critico-metodologiche, che altrimenti sarebbero rimaste collegate alle diverse occasioni, dalle quali nel corso del tempo furono stimolate e provocate. Questi interventi, proprio perché non marginali e irrelati, riescono a raccordarsi all'insieme del volume, costituendone preziosi segmenti, indispensabili alla continuità e all'unità del discorso ermeneutico.

³⁶ *Il talismano dell'esule e la poesia di Alien Cantica*, introduzione a G. Rimaneli, *Alien Cantica. An American Journey (1964-1993)*, con Postfazione di A. Burgess, edizione bilingue a cura di L. Bonaffini, Peter Lang, New York 1995, pp. xvi-xxxvii.

³⁷ Vd. nota 2.

Con *Sterminata eredità. La letteratura del Mezzogiorno d'Italia dal Cinquecento al Settecento* comincia un appassionato recupero, su basi rigorosamente scientifiche, della civiltà culturale del Mezzogiorno d'Italia: il titolo deriva dalla diversa combinazione di due sintagmi vichiani: «sterminata antichità» (*Scienza nuova* [1744], capoverso 45) – in parte ripreso da Paolo Rossi per il suo fondamentale studio del 1969 – e «giacenti eredità» (ivi, capov. 1036), inserito nel contesto della geniale intuizione sulla natura «tutta poetica» dell'antica giurisprudenza, «la quale fingeva... i morti vivere nelle loro giacenti eredità». Basandosi soprattutto su quest'ultimo concetto, la nuova espressione, «sterminate eredità», a cui non è estranea una sottile intenzione provocatoria per il suo implicito richiamo alla giusta valorizzazione dei caratteri esemplari della cultura meridionale, indica significativamente le polarità ispirative e le coordinate essenziali del libro³⁸. Granese porta, quindi, alla luce, con un nuovo e più rigoroso percorso ermeneutico, i momenti cruciali e le figure emblematiche della civiltà letteraria meridionale, collegandoli in una fitta trama di rapporti italiani ed europei, e soprattutto inserendoli nel quadro organico della loro continuità e identità. Dalle sue complesse e variegata indagini testuali affiorano progressivamente non solo inesauribili ricchezze culturali accumulate nel corso di un lungo e difficile cammino storico, ma anche sconfinite potenzialità di un'alta e originale funzione paradigmatica. Nei capitoli iniziali, ripercorrendo alcuni significativi momenti della civiltà letteraria dalla fine del Quattrocento ai primi anni del secolo XVIII, accerta e, per certi versi, conferma la peculiare identità dell'Umanesimo e del Rinascimento meridionali: a partire da Masuccio Salernitano ai Gaurico, Pomponio e Luca, all'esperienza poetica di Bernardo Tasso, fino ad alcuni poeti poco noti (come Girolamo Britonio e Giovan Girolamo Acquaviva d'Aragona), ma innovativi e singolari nella cultura meridionale, Granese pone le premesse per studiare anche la produzione “minore” del Seicento, ricca e variegata, tra

³⁸ *Sterminata eredità. La letteratura del Mezzogiorno d'Italia dal Cinquecento al Settecento*, Edisud, Salerno 2002.

cui spiccano le opere di Fabrizio Pinto e Tommaso Gaudiosi, e del primo Settecento, con le rime di Gherardo degli Angioli (*De Angelis*), amico e discepolo di Vico³⁹.

Il recupero della cultura del Mezzogiorno d'Italia trova una temporanea conclusione nel libro immediatamente successivo, *Le occasioni del Sud. Civiltà letteraria dall'Ottocento al Novecento*. Va subito osservato che le «occasioni» sono anche quelle personali di Granese: interne spinte emotive e/o consapevoli sollecitazioni intellettuali che si manifestano non direttamente, ma si oggettivano nelle concrete scansioni e negli snodi dinamici del discorso critico, che consentono di accentuare la densità delle situazioni e l'intensità dei profili⁴⁰. La ricchezza e la novità della sua indagine rivelano, nelle strutture compositive delle opere e nelle riflessioni teoriche degli autori, inattesi collegamenti e soprattutto la sorprendente duplice funzione di essere cifre dell'inquieto presente e inquietanti premonizioni del futuro. Si crea così, naturalmente, una cornice interna, che, oltre a costituire un ininterrotto filo conduttore attraverso il tempo, scandisce i ritmi di un variegato percorso euristico lungo sentieri letterari meno frequentati e scoperti, più eccentrici e nascosti. Da questa serie organica di studi su alcune significative opere emergono la specificità della loro cifra stilistica, la sintassi narrativa e poetica, la scelta del linguaggio; in particolare: la prestigiosa attività giornalistica di Matilde Serao nell'ambito della letteratura di viaggio "fin de siècle" e del mondo magico-rituale napoletano⁴¹; il tragico, comune destino di alcuni intellettuali me-

³⁹ Fondamentale, quindi, il lavoro che precede la monografia e ne costituisce il 'cartone' preparatorio: *La cultura letteraria a Salerno in età moderna (XVI-XVII-XVIII secolo)*, in *Storia di Salerno*, a cura di G. Cacciatore, I. Gallo e A. Placanica, II, *Salerno in età moderna*, a cura di A. Placanica, Elio Sellino Editore, Pratola Serra 2001, pp. 201-212.

⁴⁰ *Le occasioni del Sud. Civiltà letteraria dall'Ottocento al Novecento*, Edisud, Salerno 2003.

⁴¹ Granese è ritornato in più "occasioni" sulla Serao: *Il misticismo della Serao: uno sport per l'aldilà?*, in *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*, Atti del Convegno di studi, Napoli, 28 novembre-1 dicembre 2001, a cura di E. Candela,

ridionali e di Piero Gobetti⁴²; l'archetipo eschileo, impersonato da Oreste, attualizzato nel mondo moderno dalla poesia di Quasimodo; la tensione libertaria e l'ardito sperimentalismo di Alfonso Gatto⁴³; la narrativa degli scrittori "selvaggi" tra lingua e dialetto⁴⁴; il suggestivo intreccio dell'ispirazione religiosa e della tensione civile con la ricerca letteraria nei poeti del Sud⁴⁵.

Si inserisce, a questo punto della produzione di Granese, con il recupero di alcuni spunti sparsi in *Divina Libertà*, una direzione

Liguori, Napoli 2003, pp. 333-346; *L'onomastica mistica di Matilde Serao*, in Atti dell'VIII Convegno Internazionale di *Onomastica & Letteratura*, Pisa, 21-22 febbraio 2002, a cura di M. G. Arcamone, D. De Camilli, B. Porcelli, in «il Nome nel testo», V, 2003, pp. 133-146; *Antroponimi e toponimi nella narrativa di Matilde Serao*, Atti del IX Convegno Internazionale di *Onomastica & Letteratura*, Napoli, 25-28 febbraio 2003, a cura di M. G. Arcamone, D. De Camilli, B. Porcelli, in «il Nome nel testo», VI, 2004, pp. 125-140; Storia di due anime (*quasi una sceneggiatura*), in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Atti del Convegno di Studi, Napoli, 1-4 dicembre 2004, a cura di A. R. Pupino, Liguori, Napoli 2006, pp. 175-190; *Toponimi nella narrativa di Matilde Serao*, in *Toponimi e antroponimi: Beni-documento e Spie d'identità per la Lettura, la Didattica e il Governo del territorio*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università di Salerno – Vietri sul Mare, 14-16 novembre 2002, a cura di V. Aversano, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, II, pp. 543-552.

⁴² Vd. anche *Gobetti e gli intellettuali meridionali (Fortunato, Salvemini, Dorso, Fiore)*, in *Piero e Ada Gobetti: due protagonisti della storia e della cultura del Novecento*, Atti del Convegno di Studi, Cassino, 21-23 novembre 2001, a cura di A. Fabrizi, Domograph, Roma 2006, pp. 183-200.

⁴³ Vd. anche *L'inferno della violenza nelle dissonanze di Quasimodo*, in *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, Atti del Convegno di Studi, Milano, 18-19 febbraio 2002, a cura di G. Baroni, in «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2003, pp. 85-95; *Alfonso Gatto: tensione libertaria e sperimentalismo ardito*, *Studi di letteratura italiana. Per Vitilio Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, Laterza, Roma-Bari 2006, III, pp. 573-591.

⁴⁴ Poi sviluppata nel contributo, *Trasmutazioni della scrittura "selvaggia" negli anni Settanta*, in «E'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, a cura di M. Guglielminetti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, II, pp. 913-928.

⁴⁵ Vd. l'avantesto, *L'attività letteraria di Carmine Manzi negli anni di fine millennio*, in «Misure Critiche», 97-99, 1996, pp. 103-112.

di ricerca organicamente collegata ai lavori sulla letteratura tra fine Settecento e inizio Ottocento, in cui più volte è richiamata l'ideologia politica foscoliana. Di qui ha origine la monografia, *Ugo Foscolo. Tra le folgori e la notte*: i suggestivi richiami analogici tra il titolo e i versi in epigrafe di Shakespeare costituiscono l'illuminante metafora delle esperienze umane e poetiche di Foscolo⁴⁶. «Tra le folgori e la notte», prelievo da una sua tragedia, *Ajace* (II I 47), è, infatti, un'espressione che, letta in controluce, sembra alludere alle tormentate vicende esistenziali del poeta. Secondo un'intuizione di Granese, i versi, tratti dal *Macbeth* («Give sorrow words: the grief that does not speak / Whispers the o'erfraught heart and bids it break», IV III 209-210), parzialmente citati da Foscolo nell'articolo *On Hamlet* – ora nel volume decimo, p. 588, dell'*Edizione Nazionale delle Opere* – e collegati nel ricordo a un'osservazione di Seneca («curae leves loquuntur, ingentes stupent», *Hyppolytus*, 606), incosapevolmente rivelano per fulminea associazione strati profondi del suo mondo interiore.

Il libro attraversa 'tutta' la ricca e varia produzione letteraria foscoliana con un rigoroso metodo di lavoro, che – fin dall'iniziale contestualizzazione storica di ogni singola fase compositiva del poeta – intreccia la memoria della tradizione critica e delle più recenti proposte ermeneutiche con i suggerimenti di nuovi percorsi euristici. Un ampio apparato esegetico, tramato di rinvii alle fonti, di osservazioni linguistiche e interventi nel "conflitto" delle interpretazioni, sottende alla "lettura" delle opere, condotta con puntuale aderenza al loro tessuto verbale e con assoluta essenzialità di scrittura. Pertanto, le composizioni giovanili, i tentativi di narrativa sperimentale, il romanzo epistolare, le liriche della maturità (odi, sonetti, carne), i frammenti del poema incompiuto, le traduzioni (Omero, Sterne), i saggi critici (Dante, Petrarca, Boccaccio) sono analizzati non solo rilevandone strutture essenziali e temi principali, ma anche in rapporto alla storia editoriale, alla genesi, alla cultura

⁴⁶ *Ugo Foscolo. Tra le folgori e la notte*, Edisud, Salerno 2004.

coeva e alle vicende biografiche del poeta, le cui tappe fondamentali vanno dall'impegno politico-militare, soprattutto negli anni giovanili, al periodo dell'esilio, prima in Svizzera e poi in Inghilterra.

Come momento esemplare della tensione interpretativa di Granese vanno almeno menzionate le conclusioni della sua esegesi ai *Sepolcri*, soprattutto quando sostiene che il carne, prevedendo, nella sua forma di epistola, un destinatario, in quanto si rivolge a un sia pure assente interlocutore, presenta un processo dialettico e quindi anche una struttura argomentativa, finalizzata, attraverso ampi quadri storici, a saldare la visione "privata" del sepolcro a quella di ordine più propriamente pubblico. Questa complessa struttura, infatti, si sostanzia, a livello intertestuale, di una complessa rete di riferimenti, a volte, esplicitamente citati, altre, finemente allusi, secondo una coerente applicazione della poetica classicista dell'*imitatio*, a partire dai molteplici rinvii mitologici (ad esempio, i miti di Elettra e di Aiace) e da una serie di immagini tipicamente classiche (come le ore danzanti, la Speranza ultima dea). Risultano fondamentali, inoltre, la presenza di Omero, per la personale e originale assimilazione del suo linguaggio epico, e la rilettura – fatta alla luce della *Scienza Nuova* di Giambattista Vico – dei poeti antichi, intesi come espressioni delle grandi civiltà del passato e creatori di eroi, divenuti «universali fantastici», ancora vivi e attuali. Nell'ambito della tradizione greca, si avverte l'ascendenza e di Pindaro e di Callimaco; ma è particolarmente il *De rerum natura* di Lucrezio – per quanto concerne quella latina, in cui rientrano anche Virgilio e Catullo, Properzio e il Lucano del *Bellum civile* – a esercitare un'*auctoritas*, poetica e filosofica insieme, sulla composita elaborazione del carne, dal momento che gli antichi scrittori rappresentano, per il vitale classicismo foscoliano, non solo dei modelli letterari, ma i valori stessi, religiosi, etici e sociali della civiltà umana. La letteratura italiana, medievale, rinascimentale (Dante, Petrarca, i lirici del Cinquecento, Tasso) e moderna (Parini, Alfieri, Monti, Pindemonte), i poeti sepolcrali inglesi ed Ossian (ma l'elenco potrebbe allargarsi a Delille e a Legouvé) completano il composito quadro dei richiami letterari.

Di tutta questa ricca e variegata tessitura intertestuale, nei versi dei *Sepolcri*, non rimane, a giudizio di Granese, alcuna scoria; tutto viene genialmente assorbito e bruciato nel «mirabile» e nel «passionato» della sublime poesia foscoliana. Come ha osservato lo stesso poeta, ogni verso ha una sua «melodia» e ciascun periodo è retto da una propria «armonia», per cui la complessa struttura semantica e la composita tessitura metrico-ritmica, con l'inconfondibile misura e l'originale accentazione degli endecasillabi, sono tali che nessuna approfondita indagine potrebbe svelarne il segreto: resta intatta, con il suo inesauribile "mistero", la sublime intensità lirica con cui Foscolo, a volo d'aquila, in poco meno di trecento versi, ha attraversato tutta la storia dell'umanità, creando un esempio imperituro di «liberal carme». Sulla base di queste, come di altre interessanti osservazioni, l'impianto monografico del lavoro di Granese si presenta complessivamente come un'armonica costruzione testuale, fondamentale in un libro che, nelle sue intenzioni, deve contribuire alla "visione globale" di un'esperienza umana e poetica tra le più complesse e affascinanti della moderna civiltà europea⁴⁷.

Diverso l'oggetto di studio di una successiva raccolta di saggi, il cui titolo, l'emistichio tratto da un sonetto tassiano, *Le «stelle erranti»*, e il verso di Georg Trakl in epigrafe («Wie scheint doch alles Werdende so krank») emblematicizzano le linee eccentriche che attraversano, come segnala il sottotitolo, *Manieristi e moderni*

⁴⁷ Vanno segnalati alcuni altri contributi foscoliani: oltre a *Ugo Foscolo*. "Modulo-Icon" (Italian Culture on the Net), (ca., in mat. cart.), settembre-ottobre 2003, *Agli albori del Risorgimento: Foscolo, il poeta "civile" dell'Unità d'Italia*, in «Sinestesie», fascicolo monografico: *La letteratura e le arti dell'Italia unita*, a cura di C. Santoli, IX, 2011, pp. 339-364; *Foscolo, l'Europa e l'Unità d'Italia*, in *La funzione civile della letteratura*, a cura di G. Scarsi, Studium, Roma 2012, pp. 259-282; *Napoleone a teatro: dall'illusione al disinganno. Il Pausania di Salfi e l'Ajace di Foscolo*, in *Culture del Teatro moderno e contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra*, Atti delle Giornate di Studi, Roma, 3-4 ottobre 2013, a cura di R. Caputo e L. Mariti, Edicampus, Roma 2014, pp. 79-91.

*nella letteratura italiana*⁴⁸. Granese mette sulla scena della scrittura tenebrosi orrori nel tramonto del Rinascimento (Tasso e Marino), esilaranti virtuosismi verbali di un estroso scienziato (Della Porta), tensioni epiche di un geniale filosofo (Vico) modulate sulla tradizione lirica italiana (Petrarca), singolari letture novecentesche con finale palinodia di due tra i maggiori poeti del primo Ottocento (Monti e Foscolo), profane storie in *pastiche* trecentesco in piena egemonia del Naturalismo (Fleres), sintomatici indizi premonitori nei “cartoni” preparatori di un celebre romanzo (d’Annunzio), eventi esistenziali visti (e raccontati) con sorprendente “occhio” filmico (Serao), quando il cinema non era ancora l’arte del Ventesimo secolo⁴⁹. Dall’intricata *texture* emergono figure e codici epocali, esplorati da Granese con variegata e complessa ermeneutica, in cui ai tradizionali strumenti esegetici (storico-letterari, filologico-linguistici, metrico-stilistici) si alternano indagini intertestuali, analisi variantistiche e percorsi euristici *à rebours*.

Facendo riferimento ad almeno alcuni di questi saggi, nel lavoro su amore e morte durante l’autunno del Rinascimento, protagonista è il Tasso lirico, che compiangere, insieme con tutta la città di Napoli, sullo sfondo di un cupo affresco prebarocco, la tragica sorte di due “nobilissimi” amanti, violentemente oltraggiati in una sinistra e tenebrosa notte. Granese rileva che queste composizioni sono sapientemente tramate con sintagmi contrastivi, che esaltano

⁴⁸ *Le «stelle erranti». Manieristi e moderni nella letteratura italiana*, Edisud, Salerno 2005.

⁴⁹ Vd. alcuni altri contributi sullo stesso argomento: *L’edizione delle commedie*, in *L’edizione nazionale del teatro e l’opera di G.B. Della Porta*, Atti del Convegno di Studi, Salerno, 23 maggio 2002, a cura di M. Montanile, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2004, pp. 97-102; *Le Profane storie di Ugo Fleres*, in *Narrativa minore del secondo Ottocento in Sicilia*, Atti del Convegno di Studi, Messina, 11-13 dicembre 2003, a cura di G. Rando, Sfameni, Messina 2004, pp. 151-158; *Idolatria e violenza: i “cartoni” napoletani del Trionfo della Morte*, in *d’Annunzio a Napoli. Napoli e d’Annunzio*, a cura di A. R. Pupino, Liguori, Napoli 2005, pp. 155-165; *Storia di due anime (quasi una sceneggiatura)*, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, cit.

e conferiscono una netta preminenza all'area semantica del lutto e del dolore, con il nero al vertice della scala cromatica, per cui è proprio la strumentazione linguistica ed espressiva che consente al poeta di far celebrare alla Morte, assisa sul carro funebre, il suo trionfo⁵⁰. Nello studio sulle poesie di Vico, in particolare sulla canzone dedicata a Massimiliano II Emanuele, elettore di Baviera, governatore imperiale nei Paesi Bassi spagnoli, individua, attraverso un'approfondita analisi intertestuale, la sostituzione, operata dall'autore della *Scienza Nuova*, dell'Amore e della Bellezza di Laura nelle canzoni 71, 72 e 73 dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, con la Virtù e la Potenza del valoroso guerriero, essendo il loro vero e unico punto di convergenza nella luce: come nelle cosiddette tre "sorelle" di Petrarca, in cui si lodano gli occhi di Laura, trattandosi dell'organo della vista domina la luce, così, nell'encomio di Massimiliano, il condottiero e il suo cantore sono investiti dalla stessa Luce superiore. Per Granese, è la dimensione luminosa, quindi, a collegare il trittico elogiativo petrarchesco con quello celebrativo vichiano: nell'uno, la luce spirituale, che si manifesta negli occhi della donna; nell'altro, la luce metafisica, che guida la Ragione dell'eroe e ispira la mente del poeta. Così pure, con un ampio saggio illumina l'opera più celebre del Monti "romano", la *Bassvilliana*, definita drasticamente il poema della "reazione" italiana, ritenendo, invece, di non sottovalutare la giustificazione di tipo "storicistico", data da Foscolo nell'*Esame su le accuse contro Vincenzo Monti*, perché l'opera montiana, il cui successo si dovette anzitutto alle grandi attese degli intellettuali moderati per il suo contenuto ideologico, fu la 'prima', di ampie dimensioni, completamente dedicata a vicende politiche contemporanee di assoluta centralità e assolutamente coinvolgenti, composta dal poeta non tanto per opportunismo di cortigiano, quanto per provare l'orchestrazione di una "macchina" di

⁵⁰ Vd. una premessa: «*Tenebrosi orrori*»: da Tasso a Marino le rime per il duplice delitto di Gesualdo, in *Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti*, Atti del Convegno di Studi, Taurasi-Gesualdo, 6-7 dicembre 2003, a cura di P. Mioli. Libreria Musicale Italiana, Lucca 2006, pp. 3-14.

preminente costruzione retorica, alla quale affidare il suo prestigio e la sua fama di artista “senza pari”⁵¹.

L'altro libro, *I campanili di Martinville. Debenedetti tra progetto e destino*, è, ancora una volta, una solida monografia di raffinata impostazione teorica, letteraria e soprattutto filosofica, sull'originale saggistica debenedettiana, rigorosamente ricostruita attraverso le ascendenze psicoanalitiche e filosofiche, da Freud e Jung a Bergson e Husserl, le suggestioni letterarie, da Montaigne e Proust a Saba e Svevo, il paradigma ermeneutico, da De Sanctis a Serra. Il volume è dedicato “Alla memoria di Giacomo Debenedetti in occasione dei quarant'anni dalla sua morte (1967-2007)” e “Alla memoria di Renata Debenedetti con la nostalgia dei primi anni Settanta del secolo scorso, quando la sua generosa ospitalità mi permise di ‘vivere’ per lunghi periodi tra i libri e i celebri quaderni, ancora inediti, dell'indimenticabile mio maestro”. Granese rileva in Debenedetti non tanto un “racconto critico”, secondo la nota definizione di Edoardo Sanguineti, ma una vera e propria “drammaturgia critica”, che da involontaria avventura della memoria, imprevedibile viaggio verso il mondo della vita e ininterrotta disponibilità a fondere orizzonti di lontani destini, anche attraverso inattesi precorrimenti di nuove correnti di pensiero e di avanguardistici sperimentalismi espressivi, finisce per rivelarsi fatale metafora di un segreto mito personale⁵².

Convinto che l'ermeneutica debenedettiana aveva un'ascendenza filosofica molto ampia e al tempo stesso coerente e rigorosa, spesso trascurata o sottovalutata dai suoi critici, ne traccia il percorso, a partire dall'idea di fondo secondo cui il raffinato e acuto saggista aveva frequentato le maggiori correnti del pensiero moderno sempre da un versante tutto personale, con parametri di approccio sugge-

⁵¹ Cfr. anche *Il “Monti” di Muscetta*, in «Sinestesie», fascicolo monografico: *Carlo Muscetta. Studi, testimonianze, note*, II, 2004, pp. 83-95; *Il “Foscolo” di Muscetta: una palinodia vent'anni dopo*, in *Ritratto di Carlo Muscetta*, Atti del Convegno di Studi, Avellino, 6-8 aprile 2005, Edizioni del Centro Dorso, Avellino 2007, pp. 241-260.

⁵² Cfr. *I campanili di Martinville. Debenedetti tra progetto e destino*, cit.

ritigli dal suo bergsonismo vitale e organico. Le *Weltanschauungen*, essenzialmente fondate sul dualismo dialettico interagiscono con l'*animus* bergsoniano di Debenedetti, che ne privilegia, in modo particolare, proprio quegli aspetti sentiti più affini e congeniali; pertanto, la permanenza di questo *animus*, nonostante l'assimilazione della psicoanalisi e successivamente della fenomenologia, induce Granese a ritenere che egli si era avvicinato a ben precise correnti del pensiero moderno proprio a causa del suo originario bergsonismo e che le traduceva in *praxis* critico-letteraria con parametri euristici squisitamente bergsoniani e proustiani. Il titolo del libro, infatti, rinvia a Proust, perché, secondo Debenedetti, come al giovane Marcel, il protagonista della *Recherche*, si presentano i famosi campanili di Martinville per svelare la loro anima segreta, così anche al critico si deve rivelare l'opera d'arte, deve cioè epifanizzarsi: in questo senso, l'operazione critica è una ricerca *du temps perdu* e, a livello fenomenologico, un "disoccultamento".

Il problema della scissione del soggetto, il recupero della sua totalità, la demistificazione delle illusorie sovrastrutture, che alterano o occultano il senso profondo del reale, sono i centri focali di tutta la concezione antropologica debenedettiana. Di qui il quadro delle ascendenze individuato da Granese: la classica distinzione della *Traumdeutung* freudiana tra contenuto latente e contenuto manifesto, e dunque la distinzione fondamentale della psicoanalisi tra *Es* ed *Ich*, implicante la polarità *libido* / coscienza; l'*Ichspaltung* junghiana, ossia la divisione del soggetto tra "persona", la maschera esteriore che si assume nei rapporti sociali, e io profondo (da Debenedetti più volte ricordata, insieme con la tipologia psicologica introverso / estroverso); la dialettica tra struttura economica e sovrastruttura ideologica della filosofia marxiana; la differenziazione husserliana tra descrizione naturalistica e descrizione fenomenologica, che permette di carpire le "donazioni di senso" del reale, e quindi *Lebenswelt* / costruzioni categoriali. Sono queste le polarità che richiamano analogicamente il dualismo bergsoniano *profondeur* / *surface*, *duré* / spazio, in cui il momento designato dal secondo

termine del binomio deriva dal primo, ma finisce per occultarlo e camuffarlo, e richiede, pertanto, un'operazione ermeneutica per imprimere un'inversione al processo mistificante e recuperare, al di là dell'opaca apparenza, il senso nascosto e, quindi, il valore e il *Telos* della realtà umana. Secondo Granese, prescindere da questi elementi basilari significa non comprendere compiutamente alcune eccezionali e irripetibili interpretazioni debenedettiane: si spiega in tal modo la ragione di avere privilegiato di tutto il denso lavoro, non tanto il discorso più strettamente letterario, ma, almeno in parte e per rapida sintesi, la componente filosofica, la meno scoperta e la più emarginata⁵³.

Comincia un particolare interesse per il mondo classico, che si manifesta in numerosi interventi critici soprattutto sui rapporti della cultura greca con la Modernità. Il punto di partenza è una spericolata avventura letteraria: in *Omero*, «*Odissea*», Granese, infatti, non fa altro che delibare e raccontarsi il poema in assoluto più amato fin dagli anni dell'adolescenza: compie, insomma, un atto d'amore⁵⁴. Illudendosi di non tradire l'ispirazione originaria, parafrasa, traduce, ridice il poema in una durata cronologica compatibile con le impazienti esigenze del lettore contemporaneo, selezionando e collegando gli episodi più significativi per dare linearità e scorrevolezza alle sequenze narrative. Non si esclude qualche novità: ad esempio, i tempi verbali misti e gli inserti di versioni libere dei versi greci riescono non solo a esaltare i momenti più intensamente poetici, ma, imprimendo movimento alla scrittura, anche a costruire un variegato tessuto testuale, che immediatamente suscita attenzione e interesse. Fondamentale, ai fini di una maggiore

⁵³ Cfr. un nuovo sviluppo di questo particolare aspetto: «*Non insegno, io racconto*». *Viaggio di Debenedetti verso il "mondo della vita"*, in *Studi sulla letteratura italiana della Modernità. Per Angelo R. Pupino. 2. Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di E. Candela, Liguori, Napoli 2009, I, pp. 223-236.

⁵⁴ *Omero*, *Odissea*, Edisud, Salerno 2007. Per la "passione" shakespeariana di Granese, vd. *Il mio Hamlet*, in *Le letture che abbiamo attraversato*, a cura di G. Cavallini, T. Tornitore e S. Verdino, Bulzoni, Roma 2001, pp. 107-110.

chiarezza rappresentativa, è l'articolazione del testo in segmenti diacronici, che, pur essendo funzionali alle diverse fasi diegetiche di ogni singolo evento, costituiscono delle microstrutture autonome e intrinsecamente unitarie.

Anche il libro, *Le tracce nel testo. Esperienze letterarie tra due millenni*, rientra in questa singolare disponibilità 'amatoriale' a dedicarsi, in tal caso, alla produzione letteraria di amici, esercitando la sua scrittura, attraverso l'esplorazione di alcune «esperienze letterarie» tra gli ultimi anni del Millenovecento e i primi del Duemila, sugli aspetti più difficili e rischiosi della critica militante che, nel “prendere posizione sul presente”, non si lascia attrarre dai circuiti mediatici dominanti delle grandi case editrici e delle organicamente connesse cordate giornalistiche⁵⁵. Se le prime due sezioni riguardano le “ricerche” di poesia e le “prove” di racconto, le ultime sono prevalentemente “inviti” alla lettura e soprattutto personali ricordi di “civili” scritture, in cui Granese traccia il profilo intellettuale di colleghi universitari, a lui in passato legati per stima e affetto. Primo tra tutti, un altro dei suoi maestri, Giocchino Paparelli, di cui ricostruisce non la produzione scientifica e accademica, ma la variegata gamma delle sue prose giornalistiche, in cui, secondo il riconoscente allievo, maggiormente balzano in primo piano non solo le sue esperienze esistenziali e intellettuali, ma soprattutto il polifonico e rapido alternarsi di vari e diversi registri espressivi: meramente informativo, ironico-umoristico, lirico-visionario. Evoca, inoltre, la fondazione della rivista «Misure Critiche» (1972), in un periodo intenso ed entusiasmante, in cui, proprio per suggerimento di Paparelli e per suggestione del suo relativismo metodologico ed ermeneutico, inizia lo studio preparatorio della monografia su Debenedetti. Negli anni Settanta del secolo scorso, gli interventi giornalistici paparelliani di critica militante presentano, secondo la radicata convinzione di Granese, un'inconfondibile cifra stilistica, venata di superiore e sottile ironia nei confronti dell'oggetto delle

⁵⁵ *Le tracce nel testo. Esperienze letterarie tra due millenni*, Edisud, Salerno 2009.

sue attenzioni, un'innata capacità di comunicare in un linguaggio di elegante semplicità e di illuminante chiarezza, un modo o, per meglio dire, un costume assolutamente 'laico', un'etica di lettura della sfuggente complessità del reale, attraverso i prodotti artistici e letterari dell'ingegno umano⁵⁶.

L'infatuazione omerica, l'insistente interesse per il mondo classico e soprattutto i suoi rapporti con la civiltà moderna trovano finalmente il loro naturale punto di approdo nelle quattrocento pagine del corposo volume, *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico*, pubblicato nell'ambito di un progetto di ricerca di interesse nazionale ("Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico")⁵⁷. Il libro, che presenta in evidenza alcuni versi della poesia, *Mito*, tratti da *Lavorare stanca* di Cesare Pavese, e una riproduzione della *Médée* di Eugène Delacroix, si apre con la "lectura" del canto XIV del *Paradiso*, ben corredata di riferimenti scientificamente controllati e motivati, in cui Granese appare particolarmente attratto dalla sua dimensione creaturale, di portata straordinaria nella storia dell'umanità, ancora attuale e presente nella sensibilità contemporanea: il *disio* e la resurrezione dei corpi, gli affetti terreni degli Spiriti Sapiienti nel cielo del Sole, esaltati dal poeta nei versi 43-66. Sarà, infatti, il *corpus gloriosum*, la *carne gloriosa e santa*, a ricostruire l'integrità della persona umana, e sarà la sua unità ad accrescerne la perfezione e, di conseguenza, ad aumentare la grazia illuminante, quel dono gratuito che, permettendo di vedere e intendere meglio il Sommo Bene divino, accrescerà l'ardore di carità e, quindi, lo splendore

⁵⁶ Cfr. anche il precedente intervento, *L'altra scrittura: da Kawagi a Breton. Gli interventi giornalistici di Paparelli*, in «Misure Critiche», 1-2, 2006, pp. 170-185. A un altro studioso, "civile" e amico, Granese ha rivolto un ricordo grato: *Antonio Palermo e gli ultimi convegni napoletani*, in *Il critico e l'avventura*, a cura di P. Sabbatino, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009, I, pp. 135-143.

⁵⁷ *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Edisud, Salerno 2010.

luminoso della persona umana, ormai eternamente ricostituita nella beatitudine del Paradiso⁵⁸.

Dopo questo omaggio a Dante, una parte consistente del volume sviluppa un lungo e approfondito discorso sui miti ellenici, che si presentano alla sensibilità culturale moderna, nelle sue riscritture e nelle sue autorappresentazioni, come le radici stesse, oscure e inestirpabili, della nostra civiltà, trasmessi da una lingua di assoluta fascinazione, come la lingua greca, dalla grande poesia omerica e dai poeti tragici: per Granese, sono cellule primarie, atomi di racconto, fasci di relazione, dotati di interna coerenza, di capacità combinatorie e polisemiche, essendo connotati da forte energia emotiva, tale da incidere sugli strati abissali della psiche e da sollecitare l'immaginario collettivo, soprattutto attraverso l'abilità affabulatrice del narratore in grado di risvegliarne e rivitalizzarne gli archetipi profondi. Tuttavia, il dato fondamentale, che caratterizza i più significativi recuperi dei miti nella Modernità, è la tendenza ad andare oltre i testi poetici della tradizione greco-romana e a ricollegarsi direttamente alla loro fonte archetipica, poiché si avverte la struttura letteraria classica come una delle varianti possibili del racconto mitico, anzi come una variabile, per così dire, "censurata", e soprattutto ispirata alla vittoria definitiva degli dei olimpici che, già dall'ottavo secolo avanti Cristo, popolano i poemi omerici. La tendenza, rilevata da Granese, è, dunque, quella di evocare le divinità preolimpiche, gli eroi di un mondo arcaico e primitivo: il mito, insomma, nella sua scaturigine ancestrale, prima ancora che sia diventato letteratura⁵⁹.

⁵⁸ Lo studio dantesco è poi sviluppato nel saggio, "Corpus gloriosum": Dante, Paradiso XIV, in «*Del nomar parean tutti contenti*». Studi offerti a Ruggero Stefanelli, a cura di P. Guaragnella, M. B. Pagliara, P. Sabbatino, L. Sebastio, Progedit, Bari 2011, pp. 35-59.

⁵⁹ Questo argomento, completamente rielaborato, era stato già al centro di una relazione: *Miti e archetipi dei classici greci e latini nella modernità letteraria*, in *Come parlano i classici. Presenza e influenza dei classici nella modernità*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli, 26-29 ottobre 2009, a cura di E. Malato, Salerno Editrice, Roma 2011, pp. 395-427.

Di qui l'analisi, in un saggio di ampie dimensioni, del mito di Medea attraverso il tempo – dalle fonti preuripidee a Euripide e a Seneca, da Grillparzer ad Alvaro, alle versioni cinematografiche di Pasolini e di Lars von Trier –, in cui Granese rileva che l'“intellettualismo” del tragico greco non esclude un'acuta esplorazione delle passioni e un altrettanto senso della crisi del Logos, poiché la sua Medea è un'eroina non dissociata tra passione e ragione, essendo in lei la spinta passionale a guidare e dominare i suoi lucidi piani d'azione, mentre il messaggio pasoliniano, nella costruzione filmica del versante intimo della protagonista, esclude il conflitto tra amore materno e vendetta omicida: l'infanticidio è, infatti, provocato dalla diversità culturale della donna “barbara”, dalla perdita delle sue radici, dalla non integrazione nella civiltà greca, dalla mancanza di quell'“eros”, che in lei aveva sostituito il “sacro” del suo mondo arcaico. Pertanto, il mito di Medea diventa allegoria dell'ineluttabilità ontologica della sofferenza, vissuta nella solitudine più assoluta: la conclusione completamente inattesa, a cui giunge Granese, è che a esprimerla cinematograficamente in maniera mirabile è non tanto Pasolini, quanto Lars von Trier, che ha dato al suo capolavoro non solo uno spessore moderno, ma – facendolo assurgere a metafora dell'umana esistenza, dominata dalle forze primigenie della natura – anche e soprattutto una dimensione metafisica di valore universale. Il regista danese, al di là delle divisioni per generi, è, quindi, considerato *tout court* uno dei più geniali artisti del nostro tempo ed è tra i massimi interpreti della Modernità⁶⁰.

L'attenzione per il mondo omerico e la passione per l'arte cinematografica trovano in Granese il loro punto di incontro nell'analisi comparativa, collocata non a caso a centro del libro, tra un romanzo di Alberto Moravia, *Il disprezzo*, i cui protagonisti devono girare un

⁶⁰ Il saggio è contemporaneamente e in parte riproposto in un volume, che raccoglie i contributi di una ricerca scientifica promossa dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Ateneo salernitano: *I volti di Medea da Euripide a Lars von Trier: mito letteratura cinema*, in Macramè. *Studi sulla letteratura e le arti*, a cura di R. Giulio, D. Salvatore, A. Sapienza, Liguori, Napoli 2010, I, pp. 1-38.

film sull'*Odissea*, da loro variamente interpretata, e la sua versione cinematografica, *Le mépris*, realizzata da Jean-Luc Godard. Di un episodio del film, da lui considerato un vero e proprio manuale di storia del cinema, una “summa” degli stilemi della *nouvelle vague* e in particolare dell’arte godardiana, esibisce un’illustrazione in termini rigorosamente tecnici, che è opportuno ripercorrere in sintesi, perché coglie una delle componenti più interessanti della sua poliedrica sensibilità culturale: dominio assoluto del piano-sequenza, con relativa riduzione al minimo degli stacchi, tipici del *découpage* classico, con campi e controcampi; uso costante dell’inquadratura fissa, della panoramica e del carrello, su cui la macchina da presa segue e insegue i personaggi nei loro movimenti; libertà degli spostamenti e della stessa recitazione degli attori, spesso improvvisata e sciolta dai vincoli della sceneggiatura; banalità da routine delle loro azioni, casualità degli eventi e della conversazione, con discorsi spesso franti e inconcludenti; ripetizioni delle stesse frasi; e, ancora, sempre sul piano del linguaggio filmico, movimento oscillatorio e pendolare della macchina da presa mobile, allo scopo di ridurre l’opera di montaggio; immagini che spezzano la normale e verisimile concatenazione diegetica con inserti spazio-temporali in *flash-back* di analesi e prolessi, che si susseguono rapidamente – secondo l’idea bergsoniana del tempo come *durée* – e presentificano per inconscia associazione microeventi già accaduti e che devono accadere, ma tali da interrompere con effetti di *Verfremdung* l’illusione realistica della scena rappresentata⁶¹.

Un tipo di analisi questa già sperimentata, all’inizio della seconda parte del volume, nel più veloce confronto tra *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann, un romanzo con cospicui e suggestivi

⁶¹ Il saggio, con modifiche, è poi confluito in volumi miscellanei: *Moravia-Godard: duplice lettura di un dramma coniugale*, in *Occasioni e percorsi di letture. Studi offerti a Luigi Reina*, a cura di R. Giglio e I. Chirico, Guida, Napoli 2015, pp. 417-438; e, precedentemente, riscritto però in sintesi: *Letteratura e cinema. Il disprezzo di Moravia dal romanzo al film*, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di P. Ponti, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2012, pp. 553-557.

riferimenti all'idea di Bello del mondo ellenico, e *Morte a Venezia* di Luchino Visconti. L'indagine di Granese, infatti, dopo una serie di significativi raffronti testuali tra le tragedie greche e le versioni "creative" moderne – sulla base della concezione di Walter Benjamin del tradurre come atto di comunicazione tra due culture – e un'esplorazione delle riscritture novecentesche di personaggi tragici esemplari (Edipo, Oreste, Antigone, Fedra), da Hofmannsthal a Brecht, da Gide ad Anouilh, da O'Neill alla Yourcenar, culmina proprio con un'interpretazione globale, attraverso lo studio dell'originale tedesco in rapporto alle fonti greche (Platone, Senofonte, Plutarco), di *Der Tod in Venedig*, considerata opera esemplare per l'originalità nella raffigurazione dell'archetipo mitico e la rivitalizzazione del classico antico. Così pure, non sul film, mai realizzato, ma sul romanzo-sceneggiatura del *San Paolo* di Pasolini – con continui richiami agli scritti "corsari" e "luterani" sul Potere "senza volto" e il Processo al Palazzo degli intrighi, lontano dai bisogni reali del Paese – si concentra un tipo di ricerca contestuale, nel senso che è attenta non solo a rilevare come la morte violenta di Paolo di Tarso, suo alter-ego, sia premonitrice della tragica fine del poeta, ma anche a confrontare l'opera pasoliniana con i romanzi degli anni Settanta del Novecento, ambientati in epoche lontanissime nel tempo, per dare uno spessore metaforico al mondo contemporaneo, ricostruendone una dimensione speculare in chiave allegorica. Secondo Granese, chi ribalta questa impostazione, poiché colloca nella situazione attuale l'antica vicenda dell'apostolo e le conferisce un valore simbolico di portata universale, è solo Pasolini con il *San Paolo*, in cui le storie di violenza, narrate in quei romanzi, si fondono in modo nuovo e originalissimo con le violenze della storia⁶².

⁶² Il tema pasoliniano era stato già discusso in occasione di un convegno salernitano: *Il «Potere senza volto»: Pasolini tra storie di violenza e violenze della storia*, in *Pasolini dopo Pasolini*, Atti del Convegno di Studi, Salerno, 8-10 novembre 2005, a cura di A. Pietropaoli e G. Patrizi, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011, pp. 303-315.

Affrontando poi, nelle pagine conclusive del libro, le *Novelle della Pescara* di d'Annunzio, ne individua gli aspetti tematici che si ritrovano nel *Trionfo della Morte*, e, in particolare, nella descrizione del pellegrinaggio al santuario di Casalbordino, in cui si realizza una profonda interrelazione tra violenza e idolatria (sacro). Granese, mettendo a fuoco questi dati fondamentali, con un inedito percorso euristico riesce, quindi, a dimostrare l'irrelevanza delle varianti tra le redazioni originarie, quasi sempre giornalistiche, di alcune novelle e i testi successivamente raccolti nei diversi volumi pubblicati dall'autore nell'arco di un ventennio, a partire proprio dal romanzo, uscito a puntate sul «Mattino» di Napoli. Così pure, scorrendo intorno al progetto teatrale, proposto, com'è noto, nel *Fuoco*, rileva che d'Annunzio già nella *Rinascenza della tragedia* aveva ideato, sull'esempio wagneriano, di riportare l'opera drammatica alla dimensione rituale delle sue origini, essendo la sola forma vitale con cui i poeti si manifestano al pubblico per offrirgli la rivelazione della Bellezza e comunicare i sogni eroici in grado di trasfigurare immediatamente la vita. Pertanto, sottolinea l'importanza di questo intervento, mettendone bene in primo piano la tesi programmatica: mito, rito ed eroismo si armonizzano nella visione dannunziana di un teatro che sappia risollevarsi alla dignità primitiva, infondendole l'antico spirito religioso, come appare nell'esordio drammaturgico dei *Sogni* con le innovazioni del loro linguaggio scenico⁶³.

Se l'accentuata presenza delle letterature del mondo ellenico-romano e di lingua non solo italiana contribuisce all'apertura

⁶³ Cfr. altri suoi scritti di argomento dannunziano: *Prima della Pescara: novelle di "violenza" e "sacrè" per i lettori francesi*, in «Sinestesie», fascicolo monografico: *Gabriele d'Annunzio. Letteratura e modernità*, a cura di C. Santoli, VI-VII, 2008-2009, pp. 316-327; *I Sogni e l'esordio teatrale a Parigi*, in *Gabriele d'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djagilev*, Atti del Convegno di Studi, Roma, 4-5 marzo 2010, a cura di C. Santoli e S. da Capua, *Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, 15, 2010, pp. 147-159; *Preludi del linguaggio scenico moderno nei 'Sogni' dannunziani*, in *d'Annunzio drammaturgo d'avanguardia. Le martyre de Saint Sébastien e La Pisanelle*, a cura di C. Santoli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 79-93.

europea di questi studi, in cui ininterrottamente l'Antico "parla" al Moderno, quando Granese si addentra in profondità nel mondo contemporaneo, inevitabilmente tocca la disciplina che più di tutte lo connota e lo rappresenta, la scienza, attraversandola, a fine libro, con Sinisgalli, di cui elegge a momento esemplare la sua «Civiltà delle macchine». La rivista, che non si rivolgeva solo agli intellettuali, ma a un pubblico di lettori attenti e interessati alle novità delle due culture, la scientifico-tecnologica e l'artistico-letteraria, si basava su un programma, implicante, certo, il rispetto della pagina scritta, ma finalizzato soprattutto alla chiarezza delle idee, tanto da presentare scritti rigorosi nelle diverse discipline, dalle traduzioni di Esiodo e di Lucrezio alle antologie dei poeti futuristi, dalle acute analisi delle teorie di Einstein e dai metodi per risolvere alcuni complessi problemi di alta meccanica alle applicazioni di statistica matematica all'industria⁶⁴. Scegliendo e privilegiando questa conclusione del volume, Granese ha verosimilmente voluto rendere, ancora una volta e attraverso un processo circolare nel tempo, un omaggio alla lezione del suo maestro, Giacomo Debenedetti, che riteneva – trasmettendo arte e scienza, pur nella diversità dei codici, lo stesso messaggio – ugualmente presenti l' "onda di probabilità" e il "principio di indeterminazione", scoperto da Heisenberg, sia nella fisica del Novecento, sia nelle grandi scritture della Modernità⁶⁵.

A questo punto termina anche la ricognizione dei suoi lavori, in attesa della diffusione dei nuovi libri, in cui sono pubblicati i saggi prodotti nel corso degli ultimi anni, che vanno da un ampio scritto, *Sulle tenebre della notte foscoliana lo stellato etere tra silenzio e pietà*, a

⁶⁴ Lo studio sul poeta lucano ha poi avuto un ulteriore sviluppo: *Sinisgalli e «Il Mattino» di Napoli*, in *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di S. Martelli e F. Vitelli, Salerno – Edisud – «Forum Italicum», Stony Brook, New York 2012, pp. 287-300.

⁶⁵ Nel libro si toccano anche altri argomenti, come lo sviluppo della narrativa napoletana del secondo Novecento, che Granese aveva già trattato: *Laureo sole di Napoli: dal guappo di Marotta al camorrista di Saviano*, in *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia unita*, Atti del Convegno di Studi, Napoli, 6-9 novembre 2006, a cura di E. Candela e A. R. Pupino, Liguori, Napoli 2008, pp. 141-151.

interventi decisamente innovativi su *Guerra vs Cultura – Guerra vs Natura* in «*La ciociara*» di Moravia e sul film pasoliniano, *Il Vangelo secondo Matteo*⁶⁶. Questi e altri scritti sono raccolti nel volume in uscita, *Con pura passione. Dall'«itale glorie» di Foscolo all'«umile Italia» di Pasolini*⁶⁷; mentre, in un altro libro, «*Per guisa d'orizzonte che rischiarare*». *Florilegio degli scritti*, con una mia Introduzione, *Un percorso intellettuale*, Angelo Fàvaro e Carlo Santoli hanno raccolto dieci saggi di Granese, già pubblicati in questi ultimi anni, a cui si sente particolarmente legato⁶⁸.

In un suo profilo completo rientrano anche alcuni impegni a carattere scientifico, a cui si è costantemente dedicato nel tempo: la progettazione e l'organizzazione di Convegni, tra cui “I Gaurico e il Rinascimento meridionale”, “Tasso e i Romantici”, “Leopardi e la cultura meridionale”; l'ideazione e la direzione del gruppo di ricerca (con finalità scientifiche e didattiche) del Corso di perfezionamento in “Letteratura, culture e linguaggi del Novecento in Italia”; la presenza, fin dalla fondazione, nel Comitato scientifico delle riviste «Misure Critiche» e «Sinestesie»; la direzione delle collane di saggi e testi “Civiltà letteraria italiana”, poi “Le civiltà letterarie”, dell'Edisud di Salerno e “Il cannocchiale rovesciato” delle edizioni Guida di Napoli. Ha, inoltre, rappresentato l'Università di Salerno nel Comitato Scientifico della “Fondazione Filiberto Men-

⁶⁶ Vd. alcune anticipazioni: *Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. Intellettuali, scrittori, amici*, in «Sinestesie», XI, 2013, pp. 11-20; *Guerra vs Cultura – Guerra vs Natura* in *La ciociara di Moravia*, in *Alberto Moravia e La ciociara. Letteratura. Storia. Cinema*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Fondi, 13 aprile 2012, a cura di A. Fàvaro, Edizioni Sinestesie, Avellino 2014, pp. 125-147; I «*fotogrammi sublimi*» del “*Discorso della Montagna*”, in «*Non sono venuto a portare la pace ma la spada*». *Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in Basilicata*, a cura di M. Locantore, Prefazione di F. Contorbia, Edizioni Sinestesie, Avellino 2015, pp. 111-122.

⁶⁷ *Con pura passione. Dall'«itale glorie» di Foscolo all'«umile Italia» di Pasolini*, Edisud, Salerno 2015.

⁶⁸ «*Per guisa d'orizzonte che rischiarare*». *Florilegio degli scritti*, Introduzione: *Un percorso intellettuale* di R. Giulio, a cura di A. Fàvaro e C. Santoli, Edizioni Sinestesie, Avellino 2015.

na. Centro Studi d'Arte Contemporanea" e del CIRLEG – "Centro Interuniversitario di Ricerca Letteratura e Giornalismo. La terza pagina"⁶⁹.

Di particolare rilievo i due Convegni, organizzati nell'ambito dei Progetti di ricerca di interesse nazionale, a cui ha dato un notevole contributo in fase di ideazione e programmazione: "Forme del romanzo storico in Campania dall'Ottocento al Novecento", con il compito di indagare alcuni innovativi procedimenti diegetici, soprattutto dal punto di vista narratologico, stilistico e linguistico, per poter comprendere e descrivere le diverse forme assunte dal romanzo storico nel corso dei due secoli, nonché i reali percorsi diacronici, a cui gli autori si sono ispirati, al fine di verificare il contributo concreto della produzione narrativa alla maggiore conoscenza di un determinato e particolare momento della storia otto-novecentesca; "Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico", con l'obiettivo di raccogliere e analizzare le opere tragiche in versi e in prosa, che hanno drammatizzato un comune patrimonio di memorie e di conoscenze nelle forme del mito, del sacro e della

⁶⁹ A tali impegni vanno anche aggiunti non solo il suo costante inserimento negli articolati programmi di ricerca sulla civiltà letteraria del secolo XVIII, svolti all'interno delle strutture accademiche salernitane (ivi compresa la sua attività di componente del Comitato di lettura per la pubblicazione di lavori filologici e letterari, finanziati con fondi universitari), ma anche il coordinamento scientifico, in qualità di Responsabile delle Unità di Ricerca, di diversi programmi interuniversitari di rilevante interesse nazionale: "Letteratura e istituzioni dalla crisi della cultura illuministica alle avanguardie del Novecento (storia, teoria, strumenti)", con particolare riferimento alla "Circolazione delle idee e modelli letterari nell'Italia meridionale tra Settecento e Ottocento"; "Forme letterarie tra Ottocento e Novecento: dagli aspetti testuali in Campania alla narrativa dell'emigrazione transoceanica", con il compito di individuare e raccogliere organicamente – attraverso un'articolata mappa di autori ottonovecenteschi – testi e manoscritti, in cui si rivela il fecondo e originale rapporto tra aspetti letterari e dati storico-regionali della Campania, stabilendo proficui contatti con diverse università italiane e straniere, in particolare con l'Università di Stony Brook (New York), sede del Center for Italian Studies, a cui fa capo «Forum Italicum», la più diffusa rivista di italianistica tra quelle pubblicate fuori dall'Italia.

storia, e di contribuire anche a comprendere e interpretare gli aspetti fondamentali dell'epoca in cui sono state prodotte⁷⁰.

⁷⁰ Di quest'ultimo Progetto ho poi assunto la responsabilità dell'Unità di Ricerca, dopo averne concordato con lui le finalità e portandone i risultati a conoscenza della comunità scientifica in un Convegno organizzato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno pubblicati nel volume, da me introdotto e curato, *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Liguori, Napoli 2013. Per quanto riguarda le "Forme del romanzo storico in Campania", Granese ha curato l'edizione del romanzo storico inedito, *Pro Patria*, di Carlo Del Balzo, Edisud, Salerno 2006.

I

LA «CARNE GLORIOSA» E GLI AFFETTI TERRENI DANTE, *PARADISO* XIV*

1. *La danza e il canto*

Il decimoquarto del *Paradiso* non presenta varianti sostanziali di rilievo, tali che possano determinare significative differenze di senso; pertanto, il testo seguito, dall'ormai discussa edizione Pe-

* Se già un grande poeta contemporaneo, Giovanni Giudici, ha collocato in epigrafe al suo libro del 1993, *Quanto spera di campare Giovanni*, i versi 64-66 del canto XIV del *Paradiso* – quando gli Spiriti Sapienti del cielo del Sole mostrano il vivo desiderio di ricongiungersi con i propri corpi, *forse non pur per lor, ma per le mamme, / per li padri e per li altri che fuor cari / anzi che fosser sempiterne fiamme* –, si deve a Giulio Ferroni l'aver richiamato e riaperto l'attenzione della sensibilità moderna su questo canto: «È certo la nostra esperienza di lettori contemporanei, il nostro impegno a far vivere fino in fondo la parola dantesca nel presente, a farci sentire tutto il rilievo che in questo canto XIV assume la dimensione creaturale: nel nostro orizzonte ermeneutico siamo particolarmente sensibili al vertiginoso circolo che qui lega la beatitudine celeste al *disio d'i corpi morti*, con il conseguente richiamo agli affetti familiari e 'domestici' dei beati [...]; pertanto, «l'attenzione di Giudici ci conduce all'orizzonte di un cristianesimo creaturale, ad una sensibilità rivolta a trarre alla luce, anche nel supremo approdo del *Paradiso*, la persistenza del corpo, l'appassionato radicarsi nell'esperienza terrena del poeta che procede verso l'aldilà del mondo sensibile: riconduce insomma a quel Dante poeta del mondo terreno che resta fissato nella linea De Sanctis-Auerbach e che le fittissime investigazioni degli ultimi decenni sull'orizzonte dottrinale e teologico, sulla compattezza dell'universo allegorico

trocchi, potrebbe essere – vista la quasi concordia delle *lectiones* (relativamente a questo canto) – non molto lontano dal perduto archetipo¹.

medievale, sulla sua specificità storica e linguistica, non arrivano a scalfire, ma piuttosto ad arricchire, motivandone la portentosa complessità, la forza d'urto e di contraddizione» (G. FERRONI, «*Forse non pur per lor, ma per le mamme*»: lettura di «Paradiso» XIV, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M. T. Girardi, U. Motta, Vita e Pensiero, Milano 2010, pp. 105-123: 106, 105; cfr. anche ID., *Io invento questo inizio al mio finire*, in *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999, pp. 217-225; G. GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con saggio introduttivo di C. OSSOLA, Mondadori, Milano 2000).

¹ Se si confronta, infatti, il testo della Petrocchi (1966-1967), «secondo l'antica vulgata», con un'edizione recente, come la Sanguineti (*DANTIS ALAGHERII Comedia*, edizione critica per cura di F. Sanguineti, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, seguita da un'Appendice bibliografica 1988-2000, per cura di Id., ivi, 2005), si può constatare che – almeno per quanto riguarda il XIV canto – le varianti sono tali da non produrre sostanziali differenze di senso. Se ne registrano, per offrire un esempio della loro ininfluenza semantica, solo alcune, tenuto conto che anche per le altre lo scarto variantistico è dello stesso tenore: v. 2: *ri-tondo* (Petrocchi), *rotondo* (Sanguineti); v. 3: *fuori* (Petrocchi), *fòri* (Sanguineti); v. 15: *eternalmente* (Petrocchi), *eternalmente* (Sanguineti); v. 18: *porà* (Petrocchi), *potrà* (Sanguineti); v. 21: *rallegrano* (Petrocchi), *ralegrano* (Sanguineti); v. 27: *eterna ploia* (Petrocchi), *santa ploia* (Sanguineti); v. 28: *Quell'uno* (Petrocchi), *Qello uno* (Sanguineti); v. 30: *circoscritto* (Petrocchi), *circoscritto* (Sanguineti); v. 42: *quant'ha* (Petrocchi), *quanto à* (Sanguineti); v. 42: *sovra* (Petrocchi), *sopra* (Sanguineti); v. 55: *folgór* (Petrocchi), *fulgór* (Sanguineti). L'unica variante sensibile è forse nel v. 40: *séguita* (Petrocchi), *seguirà* (Sanguineti); Sanguineti stesso – nell'Appendice bibliografica, cit., in particolare, nelle «Chiose a luoghi puntuali» del *Capitulum XIV* (pp. 380-382: 380) –, all'altezza del v. 40, annota: «Petrocchi legge *séguita*. Ma a norma di stemma (v. app.) si ha *seguirà*, var. con «buona base testimoniale», come ammette Petrocchi stesso». Nei circa venti testimoni di area settentrionale, inoltre, indagati da Paolo Trovato, successivamente all'edizione Sanguineti, per il canto XIV del *Paradiso* non emergono altre varianti rispetto a quelle già segnalate (cfr. P. TROVATO, *Fuori dall'antica vulgata. Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica del poema dantesco*, a cura di Id., Franco Cesati Editore, Firenze 2007, pp. 669-715). L'autore, partendo da un'indicazione del Barbi [1938] («[...] importa vedere se, oltre le due

Il XIV è un canto che conclude i precedenti, dedicati al cielo del Sole, e apre i canti del cielo di Marte; chiude, quindi, un blocco di canti, iniziato con il decimo. La divisione tra due cieli (Sole e Marte) potrebbe dare l'impressione di una sua frattura strutturale; ma, in realtà, è un canto assolutamente unitario; anzi, rivela una duplice unità: interna, tra la prima e la seconda parte; esterna, con gli altri quattro che lo precedono, a cominciare dal decimo, che segna proprio l'entrata nel cielo del Sole².

famiglie di codici che si sono profilate sinora [...] esista qualche tradizione indipendente da loro»), esplora testimoni non presi finora in considerazione, sostenendo che l'ipotesi di lavoro del Petrocchi «della maggiore genuinità testuale dell'antica vulgata non regge al confronto dei dati codicologici, filologici e linguistici oggi disponibili». Pertanto, secondo Trovato, l'edizione del 1966-67, allestita sulla base di un campione della più antica tradizione superstita (con apparato comunque prezioso), «è piuttosto distante dall'archetipo della *Commedia* che oggi è possibile intravedere»; certo, anch'esso perfettibile, ma «ricostruibile con sufficiente approssimazione grazie all'apporto decisivo dei *recentiores* settentrionali (tra i più antichi, R, almeno in parte anteriore al 1347)» (p. 712). Segnala una copia della *Commedia*, da Jacopo Alighieri trascritta sette mesi dopo la morte di Dante (14 settembre 1321), perché inviata a Guido Novello da Polenta nella primavera 1322: forse la prima, tratta dall'originale del poeta, purtroppo perduto. Fatto riferimento alle conclusioni di Trovato, dalla puntuale ricerca da lui condotta non vengono alla luce varianti del canto XIV del *Paradiso*; così pure, dall'edizione Sanguineti, particolarmente accreditata dallo stesso Trovato, non sono emersi varianti decisive dalla Petrocchi. Di qui la scelta di "leggere" il testo del canto XIV in questa edizione (rist., Einaudi, Torino 1977, pp. 333-336), anche per la sua ormai consolidata incidenza sulla cultura letteraria, a partire dalla seconda metà del secolo scorso.

² Su questo aspetto concordano quasi tutte le *Lecturae Dantis*, tra cui, oltre al contributo, cit., di Ferroni, cfr. C. STEINER, *Il canto XIV del Paradiso* [Firenze 1912], ora in *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1964, III. *Paradiso*, pp. 1627-1642; E. BONORA, *Struttura e linguaggio nel XIV del Paradiso*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLVI, 1969, pp. 1-17, poi in *Interpretazioni dantesche*, Mucchi, Modena 1988, pp. 181-201; G. FALLANI, *Il canto XIV del 'Paradiso'*, in *Nuove Letture Dantesche*, Casa di Dante-Le Monnier, Roma-Firenze 1973, VI, pp. 147-162; U. BOSCO, *Domesticità del 'Paradiso' (lettura del XIV canto)* [1973], in *Altre pagine dantesche*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1987, pp. 239-262; P. DRONKE, «*Orizzonte che rischiararsi*». *Notes toward the Interpretation*

Tra X e XIV i richiami sono molteplici. Anzitutto, il motivo trinitario, ripreso in una fondamentale terzina del decimoquarto, ma già presente nei tre versi incipitari del decimo:

*Guardando nel suo Figlio con l'Amore
che l'uno e l'altro etternalmente spira,
lo primo e ineffabile Valore [...]³.*

Essendo le anime beate avvolte da un intenso fulgore, nettamente visibile sullo sfondo illuminato del cielo del Sole – in stretta relazione e analogia con la sua dimensione teologica, poiché la luminosità degli Spiriti Sapiienti è manifestazione sensibile della loro beatitudine eterna –, ripreso dal decimo sarà anche il tema della luce:

of Paradiso XIV, in «Romance Philology», 29, 1975-1976, pp. 1-19; G. MURESU, *La «gloria della carne»: disfacimento e trasfigurazione ('Par.' XIV)*, in «La Rassegna della letteratura italiana», s. VIII, XCI, 1987 [1988], 2-3, pp. 253-268, poi in *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 153-175; E. ESPOSITO, *Il canto XIV del 'Paradiso'*, in *Paradiso. Letture degli anni 1979-'81*, Bonacci, Roma 1989, pp. 381-395; L. BLASUCCI, *Discorso teologico e visione sensibile nel canto XIV del 'Paradiso'*, in «La Rassegna della letteratura italiana», s. VIII, XCV, 1991, 3, pp. 5-19; M. ARIANI, *'Abyssus luminis': Dante e la veste di luce*, in «Rivista di letteratura italiana», XI, 1993, 1-2, pp. 9-71; A. COTTIGNOLI, *«Dal centro al cerchio» ('Paradiso' XIV)*, in *Il dominio della poesia. Intertestualità antiche e moderne*, Longo, Ravenna 1998, pp. 27-40; F. D'EPISCOPO, *Canto XIV*, in *Lectura Dantis Neapolitana. Paradiso*, Loffredo, Napoli 2000, pp. 299-308; C. SINI, *Canti XIII-XIV. Salomone e il cielo della luce*, in *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, a cura di T. Montorfano, Marietti, Genova-Milano 2010, pp. 157-168.

³ *Par. X 1-3. Più avanti (50-51): de l'alto Padre, che sempre la sazia, / mostrando come spira e come figlia* (Dio appaga sempre i desideri [degli Spiriti Sapiienti del cielo del Sole, il quarto], rivelando come il Padre genera il Figlio e come dall'uno e dall'altro proceda lo Spirito Santo: è il mistero della trinità). In XIV 28-30, come si vedrà: *Quell'uno e due e tre che sempre vive / e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno, / non circunscritto, e tutto circunscrive*. Sui primi tre versi di X, cfr. M. COLOMBO, *Dante, la 'Commedia', la mistica*, in *Guida alla Commedia*, Bompiani, Milano 1993, p. 178.

*quant'esser convenia da sé lucente!
Quel ch'era, dentro al sol dov'io entra'mi,
non per color, ma per lume parvente!⁴*

Sempre nel decimo sono già i motivi della gratitudine di Dante a Dio e dello splendore degli occhi di Beatrice, momentaneamente dimenticati:

*Cor di mortal non fu mai sí digesto
a divozione e a rendersi a Dio
con tutto 'l suo gradir cotanto presto,
come a quelle parole mi fec'io;
e sí tutto 'l mio amore in lui si mise,
che Bēatrice eclissò ne l'oblio.
Non le dispiacque, ma sí ne rise,
che lo splendor de li occhi suoi ridenti
mia mente unita in più cose divise⁵.*

Alla corona formata dagli Spiriti Sapiienti, ancora nel decimo, se ne aggiungeranno una seconda, nel decimosecondo, e una terza, nel decimoquarto, in relazione al tema della danza, armonicamente connesso con il motivo del canto e del suono: il *tin tin* dell'orologio

⁴ Par. X 40-42. Lo splendore eterno dei sapienti è prefigurato anche nella *Bibbia* (Daniele, XII 3); il motivo della luce, infatti, «è solo in apparenza, nel suo più intrinseco significato, un tema paesistico, ma, nella sua più riposta e autentica sostanza, esso si carica di una vasta responsabilità, di ordine schiettamente teologico»; si potrebbe, pertanto, parlare «di una vera e propria teoria teologica della luce» e, quando «si parla di luce in questo senso teologico, si istituisce un'assai intensa relazione analogica, dalla quale scaturisce tutto un nuovo senso di poesia» (G. GETTO, *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, Firenze 1966, p. 206).

⁵ Par. X 55-63. In particolare, su 61-62, cfr. D. DE ROBERTIS, *Per una cittadinanza dantesca. Considerazioni sulla lingua della 'Commedia'*, Le Lettere, Firenze 1997, p. 18.

(X 143) diviene il *tintinno* della giga e dell'arpa (XIV 119), con un ulteriore rinvio lessicale a *nota* e *tempra*⁶.

Il motivo unificante in assoluto di X e XIV, e di tutti e cinque i canti del Sole, è tuttavia la figura del cerchio, la circolarità dei movimenti dei Beati, in cui si riflette la cosmica armonia delle sfere celesti, simbolo della perfezione del Divino Artefice. E, con un'immagine circolare, con la figura del cerchio, si apre il XIV canto:

*Dal centro al cerchio, e sí dal cerchio al centro
movesi l'acqua in un ritondo vaso,
secondo ch'è percosso fuori o dentro:
ne la mia mente fè subito caso
questo ch'io dico, sí come si tacque
la gloriosa vita di Tommaso,
per la similitudine che nacque
del suo parlare e di quel di Beatrice,
a cui sí cominciar, dopo lui, piacque. (1-9)*

È un'esperienza familiare a Dante: il movimento dell'acqua in un vaso rotondo che, a seconda se percosso dall'esterno o dall'interno, produce delle ondulazioni concentriche dal bordo verso il centro e viceversa; esperienza che Dante ricorda per similitudine tra le parole di Tommaso, che fluivano dalla corona dei Beati verso il centro, dove si trovava con Beatrice, e le parole di quest'ultima che, dal quel centro, andavano verso la circonferenza, formata come ghirlanda degli Spiriti Sapienti. Insomma, le onde circolari dell'acqua, simili

⁶ *Indi, come orologio che ne chiami / ne l'ora che la sposa di Dio surge / a mattinar lo sposo perché l'ami, // che l'una parte e l'altra tira e urge, / tin tin suonando con sí dolce nota, / che 'l ben disposto spirto d'amor turge; // così vid'io la gloriosa rota / muoversi e render voce a voce in tempra / e in dolcezza ch'esser non pò nota // e non colà dove gioir s'insempra (Par. X 139-148). E come giga e arpa, in tempra tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa [...] (Par. XIV 118-120). Per l'onomatopea *tin tin* (X 143) e per la locuzione *tintinno* di XIV 119, cfr. Virgilio, *Georg.*, IV 64. *Nota* e *tempra*: X 143 e 146; XIV: *tempra* (118), *nota* (120). Quanto alla formazione delle tre corone: X 63-65; XII 5-6; XIV 67-75.*

alle onde sonore delle voci dell'Aquinate e di Beatrice, si alternano nei discorsi da due posizioni diverse: un paragone che nella struttura narrativa tende a creare una pausa, dopo la vibrante oratoria del Santo sul tema della salvezza, affidata al *consiglio divino*, conclusiva del canto precedente⁷. E, se nel XII, al momento in cui una seconda corona si aggiungeva alla prima (facendo combaciare *moto a moto e canto a canto*), Dante aveva immaginato per similitudine lo spettacolo naturale, grandioso e celeste, dei *due archi paralleli e concolori*⁸, ora il paragone coinvolge una domestica realtà, semplice e familiare, quale il movimento circolare dell'acqua in un vaso. Questo contrasto tra visioni spettacolari, che pongono al centro la volta celeste, e minuziose osservazioni di vita quotidiana è un altro aspetto che non solo collega i quattro canti precedenti al XIV, ma ne costituisce anche il motivo unitario, strutturale interno, tra la prima e la seconda parte⁹.

⁷ Par. XIII 141, su cui cfr. R. KAY, *L'astrologia di Dante*, in *Dante e la scienza*, Longo, Ravenna 1993, p. 130.

⁸ Par. XII 6; 11 (in particolare, su *concolori*, cfr. G. NENCIONI, *Struttura, parola (e poesia) nella 'Commedia'. Impressioni di una lettura postrema*, in «Studi danteschi», LXII, 1990 [1996], pp. 1-38; a pp. 16-20).

⁹ Nei cerchi concentrici, formati dall'acqua, non appare più lo scenario spettacolare dei due *archi paralleli e concolori*; «si fa invece ancora sentire quel raccoglimento che il poeta ha conosciuto nel canto X, quando, vedendosi circondato dalla prima ghirlanda degli spiriti sapienti, aveva contemplato la loro luce e ascoltato il loro canto, stupito e commosso di ritrovare la beatitudine celeste così simile alle cose che ci consolano in questa vita terrena: una danza di donne gentili; un orologio che batte le ore per invitare i fedeli al ridestarsi e a recitare le preghiere del mattino» (E. BONORA, *Struttura e linguaggio nel XIV del Paradiso*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», cit., p. 2). Nell'immagine dell'acqua, che si muove nel vaso rotondo a cerchi concentrici, è anche possibile ravvisare un'analogia con la stessa dialettica del pensiero umano: «da un centro logico l'idea si avvia ampliando i suoi cerchi, le sue responsabilità, le sue avventure e qui si pone quale pausa del silenzio e insieme di osservazione», dopo la tensione verbale del canto XIII (G. FALLANI, *Il canto XIV del «Paradiso»*, in *Nuove Letture Dantesche*, cit., pp. 150-51). Nel canto è, dunque, un vero e proprio «riscatto paradisiaco dell'umano e del dimesso», che inizia proprio con la similitudine dell'acqua nel vaso:

«A costui fa mestieri, e nol vi dice
né con la voce né pensando ancora,
d'un altro vero andare a la radice.

Diteli se la luce onde s'infiora
vostra sustannza, rimarrà con voi
etternalmente sí com'ell'è ora;
e se rimane, dite come, poi
che sarete visibili rifatti,
esser porà ch'al veder non vi nòi»

Come, da piú letizia pinti e tratti,
a la fiata quei che vanno a rota
levan la voce e rallegrano li atti,
cosí, a l'orazion pronta e divota,
li santi cerchi mostrar nova gioia
nel torneare e ne la mira nota. (10-24)

Beatrice, rivolgendosi agli Spiriti Beati, fa loro presente che per Dante è necessario comprendere a fondo un'altra verità, anche se non ha ancora parlato e anzi non ha neppure formulato compiutamente il suo pensiero, da lei stessa tempestivamente interpretato. Chiede, quindi, ai Sapienti di chiarire al poeta se la luce, di cui si

la «domesticità del Paradiso» consiste nell'intento, «che il poeta costantemente persegue, di avvicinare e fondere umano e divino, di segnare il riscatto celeste dell'umano. In stretta contiguità con passi in cui la sua poesia piú s'impegna nella descrizione dell'invisibile, nella dichiarazione dell'ineffabile, si hanno costantemente altri passi in cui non solo si fa appello all'esperienza quotidiana, ma si esaltano sentimenti umilmente solo umani. [...] Questo canto di alta spiritualità extra-umana comincia richiamando la modesta esperienza dell'acqua in un vaso tondo», dando l'avvio «a una serie d'immagini terrenamente concrete, così ricca da caratterizzare questo canto»: «è il *sermo humilis*, cioè lo stile dimesso adibito a comunicare le piú alte verità della fede»; e, pertanto, «se ci mettiamo dal punto di vista di questo riscatto paradisiaco dell'umano e del dimesso, ci si paleserà piú chiaro il carattere, che questo canto ha, di proemio, appunto, ai tre grandi canti seguenti, quelli di Cacciaguida» (U. Bosco, *Introduzione al canto quattordicesimo*, in D. ALIGHIERI, *La divina Commedia. III. Paradiso*, a cura di Id. e G. Reggio, Mondadori, Milano 2002 e 2009, pp. 311-320: 317, 319; cfr. anche Id., *Domesticità del 'Paradiso' (lettura del XIV canto)*, in *Altre pagine dantesche*, cit.).

adornano come un fiore le loro anime, rimarrà tale eternamente; e, in caso affermativo, di spiegare come, una volta che (dopo il giudizio finale) avranno ripreso i propri corpi, potrà avvenire che una luminosità così intensa non danneggi i loro occhi¹⁰. Alla sollecita e reverente domanda di quella guida amorevole e affettuosa che è Beatrice per Dante, espressa in forma di preghiera, le due corone di beati (*li santi cerchi*) dimostrano la loro rinnovata e accresciuta gioia muovendosi circolarmente con maggiore vivacità e cantando in modo mirabile, come spesso accade a quelli che, danzando in tondo, spinti e trascinati da crescente letizia, innalzano la voce nel canto e manifestano un più alto gaudium nei ritmi dei loro movimenti. Dante, quindi, per esprimere la letizia celestiale dei Beati, ricorre ancora una volta a un'esperienza di vita terrena, alla musica e alla danza del suo tempo, che assecondavano le variazioni ritmiche e metriche delle ballate: in questo senso, prefigurazioni delle anime beate danzanti, il cui movimento circolare è – secondo lo Pseudo Dionigi – simbolo della contemplazione di Dio. Nelle *Sentenze* di Pietro Lombardo, la lieta danza dei Santi è vista proprio in una circolarità infinita, accompagnata da un ineffabile e mirabile canto e dotata di una velocità di movimento pari alla visione di Dio, a

¹⁰ Quanto all'aggettivo *visibili* di v. 17, osserva Anna Maria Chiavacci Leonardi nel suo commento al canto: «su questo aggettivo si fonda tutto il grande discorso: riassumere il corpo, nella resurrezione, vuol dire tornare ad essere *visibili*, vale a dire fisicamente visibili da occhi corporei. Ma solo gli altri beati avranno tali occhi. Di qui la domanda: se avvolti di tanta luce, come potranno quegli occhi *veder*, cioè vedersi tra loro? È questo il vero senso della duplice domanda, e di tutta la straordinaria risposta, come la terzina conclusiva ci rivelerà» (D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, III. *Paradiso*, Mondadori, Milano 1994, p. 392: tutto il commento al XIV, compresa l'*Introduzione*, pp. 383-410; cfr. anche D. ALIGHIERI, *Commedia*, con Cd-rom per Windows, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, edizione in vol. unico, Zanichelli, Bologna 2001, p. 253: tutto il commento al c. XIV, compresa l'*Introduzione* e le pagine degli «Approfondimenti», pp. 248-65. Su *porà* di v. 18 (nell'ediz. Sanguineti, cit.: *potrà*, p. 452), cfr. A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana. Introduzione*, il Mulino, Bologna 2000, I, p. 447.

immagine, dunque, del movimento circolare dei cieli intorno a quel Motore Immobile, che muove ogni altra cosa¹¹.

*Qual si lamenta perché qui si moia
per viver colà sù, non vide quive
lo refrigerio de l'eterna ploia.*

*Quell'uno e due e tre che sempre vive
e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,
non circunsritto, e tutto circunscrive,
tre volte era cantato da ciascuno
di quelli spirti con tal melodia,
ch'ad ogni merto saria giusto muno. (25-33)*

Come già nel canto decimo¹² – altro motivo di collegamento strutturale –, Dante interrompe la narrazione e con un'improvvisa osservazione si rivolge al lettore, per riaffermare la veridicità della sua visione: chi si lamenta perché in terra si debba morire, per poter poi vivere in cielo, non ha visto, come egli vide, il sublime appagamento riversato dall'eterno piovere sulle anime beate della grazia divina (*lo refrigerio de l'eterna ploia*). *Refrigerio* è locuzione usata da Dante nel *Convivio* per "appagamento", ma è anche parola biblica; *ploja* è, invece, una forma provenzale, di origine latina (*pluvia*): i due lemmi si distendono nell'endecasillabo e lo dilatano ampiamente per esprimere, attraverso l'immagine dell'acqua che ristora e rianima la terra arida, il godimento ineffabile dell'anima, inondata e appagata da un'eterna felicità¹³. *La mira nota*, il mirabile coro dei beati, è, infatti, un inno alla Trinità, ripreso dal canto XIII,

¹¹ Cfr. FALLANI, *Il canto XIV del «Paradiso»*, in *Nuove Letture Dantesche* (cit., p. 156), sullo Pseudo Dionigi e sulle *Sentenze* di Pietro Lombardo, con riferimento al commento di un suo passo, «in un testo bonaventuriano, se non proprio del santo di Bognorea».

¹² *Par. X 74-75: chi non s'impenna sí che là sù voli, / dal muto aspetti quindi le novelle.*

¹³ «Iustus autem, si monte preoccupatus fuerit, in refrigerio erit» (*Sap. 4, 7*); Manzoni, nel secondo coro dell'*Adelchi* (morte Ermengarda): *Discende il refrigerio*

interrotto quando le due corone si erano fermate per far parlare Tommaso¹⁴. La lode alla Trinità (forse il *Gloria Patri*) è per tre volte cantata da ciascuna di quelle anime con tale melodia che il solo udirla sarebbe remunerazione adeguata (*giusto muno*) a qualunque merito. Dante rappresenta la Trinità in una terzina, che riprende l'immagine del cerchio, poiché i singoli termini, scanditi e staccati, si riecheggiano poi in ordine inverso nel passaggio dal primo al secondo verso, quasi a esprimere sensibilmente una perfezione assoluta che ritorna e si esaurisce in se stessa: Dio, essendo uno (il Padre) e, consustanzialmente, due (Padre e Figlio) e tre (Padre, Figlio e Spirito Santo), eternamente vive e regna in tre e due e una persona, non contenuto in alcun luogo, perché tutto contiene. Il mistero, razionalmente inesprimibile dell'unità e trinità di Dio (per cui i tre numeri indicano la triplice persona, che costituisce una sola sostanza), è tuttavia espresso da Dante con musicale e mirabile fusione di poesia e teologia¹⁵.

d' una parola amica. «[...] e poi che quivi sono adunate, in loco di saziamento e di refrigerio danno e recano sete di casso febricante intollerabile» (*Conv.* IV, XII 5).

¹⁴ Cfr. *Par.* XIII 28-30: *Compié 'l cantare e 'l volger sua misura; / e attenersi a noi quei santi lumi, / felicitando sé di cura in cura;* canto e danza si arrestano, come in XII 25, per consentire a Tommaso di riprendere la parola.

¹⁵ «Il movimento melodico di vv. 28-29, dove i vocaboli ad uno ad uno, quasi note staccate, si riecheggiano in ordine inverso, e l'analoga eco interna del v. 30, danno l'impressione, quasi si direbbe la presenza sensibile, di una pienezza di perfezione che in se stessa si esaurisce e su se stessa ritorna come in un circolo» (D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Paradiso* [1955, 1968, 1985], a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1997 e 2000, p. 186). «Questo inno a Dio non è uno dei soliti cantati dai beati in segno di giubilo: è l'inizio di un'ispirazione lirica che investe tutto il canto. Il quale è, con motivi sempre vari, tutto un inno a Dio, ed è perciò uno dei più unitari del *Paradiso*» (*La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da A. Momigliano, III. Paradiso*, Sansoni, Firenze 1956, p. 666). Nel *Convivio* (IV, IX 3), Dante aveva scritto, da un punto di vista sostanzialmente razionale: «[...] Colui che da nulla è limitato, cioè la prima bontade, che è Dio, che solo con la infinita capacitate infinito comprende; invece, «qui è diventato poesia [*non circumsritto, e tutto circunscrive*], in virtù di quella ripetizione verbale che conclude il ritmo circolare e turbinante della terzina» (p.

2. Il carbone e la fiamma

A rispondere è l'anima più luminosa della corona interna, che – nonostante il Landino l'abbia attribuita a Pietro Lombardo, il Maestro delle *Sentenze*, per avere risolto quello stesso dubbio nel quarto libro della sua opera – gli studiosi moderni ritengono appartenga al re Salomone, in quanto autore del *Cantico dei Cantici*, in cui avrebbe preannunciato non solo le nozze di Cristo con la Chiesa, ma anche quelle di Cristo con la natura umana: dal momento che Cristo morì e risorse, proprio perché uomo, determinò la causa della futura resurrezione del genere umano¹⁶. Salomone appare

667). In *Purg.* XI 1-2 si ha: «O padre nostro, che ne' cieli stai, / non circunscritto [...]; sul problema del luogo del mondo, dirà dell'Empireo che non è in nessun luogo (*non è in loco. Par.* XXII 67), ma contiene tutto l'universo e, a sua volta, risiede non in uno spazio fisico, ma nella mente divina: «non è in luogo, ma formato fu solo nella Prima Mente» (*Conv.* II, III 11). Sui vv. 28-29, cfr. anche F. FORTINI, *Dante, in Le rose dell'abisso. Dialogo sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 29-30 e 33.

¹⁶ Cfr. MAGISTRI PETRI LOMBARDI, *Sententiae in IV libris distinctae (Spicilegium Bonaventurianum IV-V)*, Collegii S. Bonaventurae ad claras aquas, Grottaferrata 1971-1981; *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino...*, per Niccolò di Lorenzo della Magna, Firenze 1481; Gio. Battista & Gio. Bernardo Sessa, Venezia 1596, ora, C. LANDINO, *Comento sopra la 'Comedia' [1481]*, a cura di P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 2001 («perché invero qui solve questo dubbio nella forma che il Maestro delle Sentenze lo solve nel quarto libro»); C. STEINER, *Il canto XIV del Paradiso*, in *Lecture dantesche*, cit., p. 1630 («eppure la ragione dottrinale della scelta appare chiarissima, se io non m'inganno, e inoppugnabile. Salomone era per Dante l'autore del Cantico dei Cantici, e il Cantico dei Cantici, secondo interpretazioni che Dante ben conosceva, non preannuncia solo le nozze di Cristo con la Chiesa, ma bensì ancora quella di Cristo con la umana natura: egli è il profeta della unione ipostatica in Cristo. Ora Cristo morì e risorse solo in quanto era uomo, determinando così la causa prima della nostra futura resurrezione»). Su *Salomone* (971-931 a. C., re d'Israele, figlio di David e Betsabea) cfr. la "voce", a cura di G. R. SAROLLI, in *Enciclopedia dantesca*, Biblioteca Treccani, Mondadori, Milano 2005, 14 (*Ris-Sol*), pp. 163-168 («S. è da considerare, dunque, una delle figure fondamentali nel sistema teologico-politico di D., e non sorprenderà il trovarlo

nella prima ghirlanda degli Spiriti Sapiienti del X canto (ancora un altro collegamento strutturale), presentato da Tommaso come la quinta delle dodici luci dei beati e con le stesse parole a lui riferite nella *Bibbia*, nel libro appunto dei *Re*¹⁷. Rispondendo poi, nel XIII canto, a un dubbio di Dante sulla sapienza di Salomone, Tommaso chiarisce l'importanza della perfezione non assoluta ma relativa, raggiunta dalle creature umane: questi, infatti, aveva chiesto a Dio la sola grazia di poter fare bene il suo dovere di re, di raggiungere la perfezione nel suo ufficio temporale; ed è perciò che nessun re fu più saggio di lui, e perfetto, limitatamente, pertanto, alla *regal prudenza*¹⁸. Per tale ragione Salomone, sacerdote e re, amministratore di giustizia in terra, adoratore e servo di Dio, suprema manifestazione di sapienza, appare nel cielo del Sole insieme con i teologi e i mistici più grandi della tradizione cristiana. Per divina ispirazione, aveva inoltre profetizzato l'unione della natura divina con l'umana: e questa è l'altra ragione per cui tra i beati profetizza, leggendola nella mente divina, la futura resurrezione dei corpi, che caratterizza l'asse centrale della sua risposta a Dante:

*E io udi' ne la luce più dia
del minore cerchio una voce modesta,
forse qual fu da l'angelo a Maria,*

ripetutamente citato»: p. 165; «nella *Commedia* il nome di S. non compare direttamente, ma viene alluso per mezzo di grandi perifrasi»: p. 167).

¹⁷ Cfr. *Par. X* 109-114: «*La quinta luce, ch'è tra noi più bella, / spira di tale amor, che tutto 'l mondo / là giù ne gola di saper novella: // entro v'è l'alta mente u' sì profondo / saver fu messo, che, se 'l vero è vero, / a veder tanto non surse il secondo*»; *Bibbia, I Re III, XI* 12: «Ecco io ti ho dato animo tanto sapiente e intelligente che nessuno fu prima di te, né sorgerà dopo di te, simile a te».

¹⁸ Cfr. *Par. XIII* 94-96; 103-109: «*Non ho parlato sí, che tu non posse / ben veder ch' el fu re, che chiese senno / acciò che re sufficiente fosse; // [...] Onde, se ciò ch'io dissi e questo note, / regal prudenza è quel vedere impari / in che lo stral di mia intenzione percuote; // e se al "surse" drizzi li occhi chiari, / vedrai aver solamente rispetto / ai regi, che son molti, e' buoni son rari. // Con questa distinzion prendi 'l mio detto; [...]*».

*risponder: «Quanto fia lunga la festa
di paradiso, tanto il nostro amore
si raggerà dintorno cotal vesta.
La sua chiarezza séguita l'ardore;
l'ardor la visione, e quella è tanta,
quant'ha di grazia sovra suo valore. (34-42)*

La sua voce è sentita dal poeta come *modesta*, non tanto nel senso di “moderata”, quanto, invece, di “umile” (*humilis*, come tutto ciò che attiene alla vita e alla passione di Cristo), conveniente a un re, che, proprio per essere il più sapiente di tutti i monarchi della terra, è consapevole dei limiti della sua sapienza. A Dante sembra (con il *forse* di inizio verso) che la sua voce *humilis*, *modesta*, sia come quella dell’Arcangelo Gabriele, nunzio a Maria della nascita del Redentore: la voce di Salomone è temperata e soave come dovette essere quella di Gabriele, conscio di essere non solo un semplice messaggero, ma anche il rivelatore di un profondo mistero. Il fatto che nel racconto evangelico non è traccia di questo singolare suono della voce dell’Arcangelo non solo potrebbe contribuire a spiegare il *forse* di Dante, ma chiarisce soprattutto l’accostamento, l’analogia tra due voci, annuncianti due dei più grandi doni della grazia divina: l’una, quella di Gabriele, nunzia della nascita di Cristo e dunque della redenzione dell’uomo; l’altra, di Salomone, nunzia della resurrezione dei corpi, che – secondo Bonaventura – prende esempio dalla resurrezione di Cristo e, in un certo senso, procede da quella¹⁹. Proprio a Bonaventura è ispirato, anche sotto il

¹⁹ La voce di Salomone è, dunque, *modesta*, «quantunque partisse dallo spirito del più savio de’ re» (*La Divina Commedia di Dante Alighieri*, nuovamente commentata da F. Torraca, quinta edizione riveduta e corretta, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C., Milano-Roma-Napoli 1921, p. 764; cfr., ora, a cura di V. Marucci, Salerno Editrice, Roma 2008); «*modesta* corrisponde al latino medievale *humilis*, uno degli aggettivi più importanti per definire l’incarnazione, che in questo uso diventò talmente predominante che in tutta la letteratura cristiana in lingua latina esso quasi esprime l’atmosfera e il livello della vita e della passione di Cristo» (E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960 e 1979, dove, in

profilo lessicale, la parte più sostanziosa della risposta di Salomone. Dopo avere profetizzato che l'ardore di carità dei Beati, manifesta nell'effusione luminosa, irraderà in eterno quello splendore di cui sono interamente fasciati, il re sapiente, infatti, quasi con le stesse parole del Bonaventura del *Soliloquium* – «tantum gaudebunt quantum amabunt; tantum amabunt quantum cognoscent» –, precisa che l'intensità della luce consegue, vale a dire è proporzionata, all'ardore della loro carità; l'ardore, a sua volta, è proporzionato alla visione, cioè alla cognizione di Dio, e questa, infine, è pari alla grazia divina, in aggiunta ai meriti individuali. Insomma, dice Salomone, tutto dipende dal gratuito dono della grazia divina: è questa che amplia la visione conoscitiva di Dio, donde deriva accendendosi l'ardore di carità, eternamente visibile come intenso splendore, la sola *vesta* in cui è umanamente possibile percepire le anime beate²⁰. Per esprimere questo concetto il re sapiente parte però da quello che vede il pellegrino, dalla manifestazione esterna, per giungere alla causa interna; ora, invece, con perfetta circolarità, il percorso è ricostruito in senso inverso:

epigrafe al suo capitale saggio sul *Sermo humilis*, pp. 33-79: a p. 33, sono collocati proprio i versi della *voce* dell'angelo). «Questa definizione della voce è tra le più straordinarie invenzioni del genio poetico di Dante, sia per l'aggettivo – che dice come umilmente e reverentemente il potente re si accinge a dire cosa così grande – sia per l'immaginato confronto, temprato dal *forse* (quasi il poeta non ardisca qualificare quell'arcana voce, pur tentando di farlo)» (A. M. Chiavacci Leonardi, comm. cit., ediz. Mondadori, p. 395; ediz. Zanichelli, p. 255). Cfr. *Purg.* X 37-42, per l'*atto soave* con cui l'arcangelo Gabriele annuncia a Maria l'incarnazione di Cristo.

²⁰ «Il principio della riposta è tutto ardente di carità a di luce [...] Sostantivi, verbi, aggettivi si rimandano senza tregua lo stesso ardore di gaudio e di fede; e i periodi si snodano facili ed alti, di arsi in arsi, come grandi volute di fiamme, lontanissimi da quelli circospetti delle solite discussioni teologiche [...] Il tessuto di questo passo è lirico [...] Da questo canto incomincia, nei passi dottrinali, un'intonazione nuova, che contribuisce alla maggiore altezza poetica della seconda parte del *Paradiso* [...]» (Momigliano, comm. cit., pp. 667-68). Per BONAVENTURA, cfr. *Soliloquium* IV 5, 27; quanto a *grazia sovra suo valore*, nel senso che non basta il merito personale, ma è necessaria anche la grazia divina, cfr. anche *Par.* XXV 67-69; XXIX 61-63.

*Come la carne gloriosa e santa
fia rivestita, la nostra persona
più grata fia per esser tutta quanta;
per che s'accrescerà ciò che ne dona
di gratuito lume il sommo bene,
lume ch'a lui veder ne condiziona;
onde la vision crescer conviene,
crescer l'ardor che di quella s'accende,
crescer lo raggio che da esso vène. (43-51)*

L'inversione circolare è prodotta, sul piano del discorso e del linguaggio, da un evento di portata straordinaria della storia dell'umanità: la resurrezione dei corpi, perché sarà il *corpus gloriosum*, la *carne gloriosa e santa*, a ricostruire l'integrità della persona umana, e sarà la sua unità ad accrescerne la perfezione e, di conseguenza, ad aumentare la grazia illuminante, quel dono gratuito che, permettendo di vedere e intendere meglio il Sommo Bene divino, accrescerà l'ardore di carità e, quindi, lo splendore luminoso della persona umana, ormai eternamente ricostituita nella beatitudine del Paradiso. Procedendo dalla causa all'effetto, mentre nella prima parte del ragionamento di Salomone si andava dall'effetto alla causa, le parole ritornano su se stesse, come in un andirivieni spiraliforme, di stringente, lucida e sillogistica razionalità, liricamente trasfigurato dal ritmo musicale dei versi danteschi, in cui la consequenzialità dei termini (sostantivi, aggettivi, verbi) si espande in un crescendo di intensità. Il ritmo incalzante e serrato delle immagini luminose, per cui cresce il lume della grazia e, dunque, la visione, l'ardore, lo splendore raggianti, è retto dalla mirabile *variatio* del verbo "crescere" (*s'accrescerà*; *crescer*, in anafora incipitaria ai versi 50-51 e a centro endecasillabo 49), che amplia e moltiplica all'infinito un'ininterrotta catena di luci²¹. E, pure, tutto questo non basta:

²¹ Sulla prevalenza dell'area semantica della luce, della luminosità, della visività, cfr. G. MURESU, *La «gloria della carne»: disfacimento e trasfigurazione ('Paradiso'*

Salomone ha risposto solo alla prima domanda di Beatrice, interprete della prima parte del dubbio di Dante; dovrà ora chiarire in che modo questa immane e abbacinante luminosità, manifestazione sensibile della grazia illuminante, possa consentire una reciproca visibilità. Ed è, a questo punto, che il poeta, pur ispirandosi a un passo di Bonaventura, quanto all'immagine del carbone ardente²², raggiunge – attraverso la voce di Salomone – l'apice del vorticoso ragionamento, esprimendo un concetto audace, ignoto alla teologia della resurrezione: lo splendore della carne gloriosa vincerà la luce irradiata dall'anima:

*Ma sí come carbon che fiamma rende,
e per vivo candor quella soverchia,
sí che la sua parvenza si difende;
cosí questo folgór che già ne cerchia
fia vinto in apparenza da la carne
che tutto dí la terra ricoperchia;
né potrà tanta luce affaticarne:
ché li organi del corpo saran forti
a tutto ciò che potrà dilettarne» (52-60)*

Come il carbone ardente – precisa Salomone – sovrasta, in quanto a luminosità (*vivo candor*), la fiamma che esso stesso genera, talché il suo aspetto visibile non si lascia nascondere dal fuoco, così lo splendore, che già ora avvolge le anime, sarà vinto, in quanto a visibilità, da quei corpi che ora giacciono sotto la terra: *che tutto dì*

XIV), cit. Sulla maggiore perfezione e, dunque, sul maggiore godimento divino dell'unità della persona umana, cfr. TOMMASO, *Summa Theologiae*, Ed. Leonina, Romae 1888-1906, III, Suppl. q. 93 a. 1, in cui si sostiene che l'anima, congiunta al corpo glorioso, è più simile a Dio di quando non è separata, poiché, unita al corpo, è più perfetta nel suo essere.

²² «Corpus resurgens per naturam suam habebit colorem, et claritas luminis superinduet ipsum sicut ignis carbonem» (BONAVENTURA, *In IV Sent.* d. 49, p. 2, a 2). Sulla resurrezione, nella *Commedia*, cfr. *Inf.* VI 94-111; *Purg.* I 73-75; XXX 13-15; *Par.* VII 139-148; XXV 91-96; 124-129.

la terra ricoperchia è il verso finale delle due terzine con l'evocazione della cupa oscurità della terra, contrapposta alla luminosità del corpo glorioso, dopo la resurrezione, totalmente esaltata dall'incandescenza semantica e ritmica dei bisillabi tronchi: *carbon, candor, folgor*²³. Tuttavia, conclude il più sapiente dei re, questa intensa luminosità non darà molestia alla vista dei Beati, perché i loro occhi saranno capaci di sostenere tutto ciò che potrà essere cagione di beatitudine: Salomone, come aveva in terra profetizzato nel *Cantico dei cantici* le mistiche nozze, l'unione tra Cristo e l'umanità, così ora, in Paradiso, profetizza, con il ritmo incalzante dei verbi al futuro, che scandiscono le ultime terzine del suo discorso, la fulgida resurrezione del corpo – nell'unità con l'anima – alla vita eterna, speranza e insieme certezza della fede cristiana, promessa all'uomo di immortalità (per allontanare dalla già grama esistenza il terrore della morte), che Dante racchiude in un giro di versi, enumeranti, con lo slancio ascensionale della passione e dell'entusiasmo, tutti i diversi, particolari aspetti della felicità ultraterrena²⁴.

²³ Sull'affermazione dello splendore del corpo nella resurrezione si sofferma – coerentemente all'impostazione del suo saggio –, con un'ampia gamma esegetica, Giulio Ferroni: dal Paolo di *Ad Corinthios* (I 15, 42-44, 50), in cui l'apostolo sembra accennare «all'emergere di corpi non direttamente coincidenti con quelli originari», prospettando l'ipotesi «di una vera e propria trasformazione» con la conseguente mancanza della carne e del sangue, all'Agostino del *De civitate Dei* (XIII 20, 22; XXII, 20, 3), che «sostiene invece con nettezza la corporeità della resurrezione» e il potere divino «di richiamare in vita anche le parti distrutte o perdute dei corpi, ricostruendoli nella loro integrità», al Tommaso, infine, della *Summa contra Gentiles*, dove ormai si afferma chiaramente che «homines resurgentes corpora palpabilia habebunt, ex carnibus et ossis composita» (IV 84, 3), potendo, inoltre, i corpi risorti essere «dotati di sensibilità e capaci di appropriati diletti» (IV 86, 4), e possedere, nella loro qualità di corpi gloriosi, la *claritas*, come si rileva nella *Quaestio LXXXV* del *Supplementum* alla terza parte della *Summa Theologiae* (cfr. FERRONI, «Forse non pur per lor, ma per le mamme»: lettura di «Paradiso» XIV, cit., pp. 113-115).

²⁴ «Non mai più magnifica promessa fu fatta all'uomo, giacché per essa, nel presagio d'un'immortalità così assolutamente intesa, dilegua anche dalla vita presente l'ombra odiosa che la morte vi protende. [...] E il discorso si chiude

Ed è a questo punto che Dante celebra con linguaggio semplice e, allo stesso tempo, sublime il più grande dei misteri cristiani, l'unione dell'umano con il divino, l'immissione nell'alta teologia degli affettuosi legami dell'amore terreno, che ad essa non sono estranei e anzi, nell'interpretazione del poeta, ne fanno parte:

*Tanto mi parver sùbiti e accorti
e l'uno e l'altro coro a dicer «Amme!»,
che ben mostrar disio d'i corpi morti:
forse non pur per lor, ma per le mamme,
per li padri e per li altri che fuor cari
anzi che fosser sempiterne fiamme. (61-66)*

Alle parole di Salomone, i beati delle due corone, con una tempestività che non sfugge a Dante, pronunciano, quasi a suggello e ad assenso, un *Amme* (*Amen*): il poeta ipotizza che tanta prontezza esprima il loro desiderio di ricongiungersi con i propri corpi, momentaneamente morti, ma non tanto per la maggiore beatitudine di cui essi stessi avrebbero goduto, quanto per il piacere di rivedere in anima e in carne i genitori e quanti altri erano stati a loro cari prima di divenire eterni splendori, di rivedere, come nella vita terrena, coloro che – chiosa acutamente Benvenuto – *dilexerant in carne*²⁵.

appunto con quest'abbagliante visione della carne glorificata. L'orrendo segreto del sepolcro è indotto nelle ultime parole: *che tutto di la terra ricoperchia*, perché meglio appaia la sconfitta della esosa figlia del peccato. I corpi che essa costrinse dentro l'angustia del sepolcro ne usciranno a spaziare nell'infinito; le lingue, convertite in putredine, ripiglieranno le lodi del Signore; gli occhi, dai quali balenò la luce dello spirito immortale e che essa avrà potuto spegnere e svuotare, si riaccenderanno e l'anima vi si affaccerà ancora a contemplare beata l'infinità bellezza di Dio, e allora la carne, che ora il più grave degli elementi copre e nasconde, non potrà essere velata neppure dalla spirituale luce del Paradiso e apparirà gaudioso trofeo della totale vittoria di Cristo» (STEINER, *Il canto XIV del Paradiso*, in *Lecture dantesche*, cit., pp. 1634-1635).

²⁵ Benvenuto da Imola, infatti, annota: «optabant videre in carne illos quos dilexerant in carne»; e, a proposito della forma popolare *Amme*, osserva Vittorio Sermoni: «L'adozione della forma vernacolare in luogo della corretta dizione

Forse – suppone Dante, con lo stesso avverbio del dubbio già usato per il tono della voce dell’Arcangelo Gabriele, rinchiudendo tutto il discorso del re d’Israele tra due supposizioni: un ardito tentativo di interpretare i due grandi e impenetrabili misteri dell’incarnazione e della resurrezione, di inscrivere, quindi, l’umano nel divino, come farà, quando, *traslato* subito dopo nel cielo di Marte, vedrà lo scenario fiammeggiante della croce inscritta nella circonferenza del pianeta, a ulteriore evocazione del motivo figurativo e musicale dominante: la circolarità della luce e del canto.

3. *Il riso della stella*

*Ed ecco intorno, di chiarezza pari,
nascere un lustro sopra quel che v’era,
per guisa d’orizzonte che rischiarì.*

*E sí come al salir di prima sera
comincian per lo ciel nove parvenze,
sí che la vista pare e non par vera,
parvemi li novelle sussistenze
cominciare a vedere, e fare un giro
di fuor da l’altre due circonferenze.*

*Oh vero sfavillar del Santo Spiro!
come si fece súbito e candente
a li occhi miei che, vinti, nol soffrìro!* (67-78)

ebraico-latina [...] mette di fatto in bocca a queste anime dottissime la voracità dei bambini piccoli (“amm”), e provoca una brusca escursione stilistica dal maestoso al casalingo»; Dante, come poeta, fa subito tesoro di questa regressione orale degli Spiriti Sapienti, «scaricando la rima “amme” su *mamme* (vocabolo puerile quant’altri, a norma *De Vulgari*)» (V. SERMONTI, *Il Paradiso di Dante*, revisione di C. SEGRE, Rizzoli, Milano 2001, p. 261). Cfr. anche A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Il ‘Paradiso’ di Dante: l’ardore del desiderio*, in «Lecture classensi», XXVII, 1998, p. 108.

All'improvviso, intorno alle due corone dei beati, si manifesta una luce diffusa, di luminosità uniforme, che si va ad aggiungere al loro splendore, con un aspetto simile a quello del chiarore che appare all'orizzonte (altro richiamo alla figura del cerchio) prima del sorgere del sole; come, poi, all'inizio della sera, cominciano ad apparire nel cielo le prime stelle, ma in modo ancora confuso, cosicché si dubita se quell'apparenza corrisponda o meno a verità, così a Dante pare di scorgere nuove e non bene identificate anime (*sussistenze*), che descrivono un'altra circonferenza, esterna alle due già presenti. Se prima il poeta aveva evocato gli affetti umani, che dalle anime del Paradiso non vengono dimenticati, ma celebrati come motivo di maggiore beatitudine – recuperando, quindi, le passioni periture dell'uomo nella dimensione dell'eterno –, ora evoca gli scenari terrenamente familiari del cielo – il rischiararsi dell'orizzonte allo spuntar del sole, l'apparire delle prime, indistinte stelle, appena percepibili nella crepuscolare ora vespertina – come proiezioni di un'alta dimensione teologica, per esprimere, nella triplice circolarità luminosa delle corone dei beati, il mistero della Trinità, di cui il nuovo cerchio rappresenta la terza persona: lo sfavillare dello Spirito Santo vi si riflette con tale incandescenza da vincere e sopraffare la sua vista²⁶.

*Ma Bēatrice sī bella e ridente
 mī si mostrò, che tra quelle vedute
 sī suol lasciar che non seguir la mente.
 Qunidi ripreser li occhi miei virtute
 a rilevarsi; e vidimi translato
 sol con mia donna in piū alta salute.
 Ben m'accors' io ch'io era piū levato,
 per l'affocato riso de la stella,
 che mī pareo piū roggio che l'usato.*

²⁶ Si è vista, in questa terza corona in cui sfavilla il *Santo Spiro*, un'allusione alla terza età, predetta nel *Liber Figurarum* da Gioacchino da Fiore, intesa come progresso nella storia e redenzione della società umana: cfr. P. DRONKE, 'Orizzonte che rischiararsi'. *Notes towards the Interpretation of 'Paradiso' XIV*, cit.

*Con tutto 'l core e con quella favella
ch'è una in tutti, a Dio feci olocausto,
qual conveniesi a la grazia novella. (79-90)*

È questo il momento della massima luminosità di tutto il canto, che, a guisa di architrave centrale, ne regge tutta la struttura e ne contrassegna stilisticamente la profonda unità: alla luce intensa delle tre corone di beati, nel momento di lasciare il cielo del Sole, infatti, si aggiungono sia la ridente luminosità dei bellissimi occhi di Beatrice – una pausa distensiva, narrativamente opportuna per staccare una sequenza dell'altra e passare alla seconda parte del canto –, che indica al Dante *viator* di essere asceso in un cielo più alto, dov'è un grado maggiore di beatitudine, sia lo splendore del nuovo cielo, Marte, sede delle anime combattenti per la fede, rosseggiante come il fuoco, che gli appare più rosso del solito²⁷. Il poeta aveva già accennato nel *Convivio* al pianeta Marte «affocato di colore»; ma qui non è una semplice connotazione astronomica, perché il rosso richiama analogicamente il colore del sangue versato

²⁷ Sul passaggio tra i diversi cieli, cfr. F. TATEO, *Retorica, matematica, musica: da Venere a Marte (Pd XIV)*, in *Contesti della Commedia. Lectura Dantis Fridericiana 2002-2003*, a cura di F. Tateo e D. M. Pegorari, Palomar, Bari 2004, pp. 255-68. Quanto al v. 81, *si vuol lasciar che non seguir la mente*, la Chiavacci Leonardi, alla fine del suo commento al c. XIV, cit., annota: «La lezione a testo, portata da quasi tutta l'antica tradizione manoscritta, e da tutte le edizioni, lascia perplessi, in quanto capovolge il processo indicato da Dante a I 7-9, per il quale è la memoria (*la mente*) a andare dietro (*sequire*) alle cose, e non viceversa [...] Per questa ragione riteniamo non sia da escludere la variante *seguì*, presente in tre soli ma autorevoli manoscritti, e nel commento del Buti (*seguie*), variante che potrebbe anche considerarsi *lectio difficilior* per il più comune ordine (soggetto-verbo-oggetto) offerto dall'altra lezione. La variante fu accolta dal Chimenz, di cui si vedano le ragioni nel suo commento» (Chiavacci Leonardi, ediz. Mondadori: pp. 409-10; ediz. Zanichelli: p. 264). Nell'ed. Sanguineti, si ha: *seguir*, con annotazioni di varianti (*Comedia*, cit., p. 454). Cfr. anche P. TROVATO, *Paradiso, XIV 81* [1981], in *Il testo della 'Vita nuova' e altra filologia dantesca*, Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 103-104; G. INGLESE, *Per il testo della 'Commedia' di Dante*, in «La Cultura», XL, 2002, 3, pp. 483-505: 496.

dagli spiriti militanti, il sangue della liturgia cristiana, ed è segno di un maggiore ardore di carità delle anime beate. L'immaginario poetico di Dante è tutto attraversato dall'archetipo del fuoco, tanto che, per esprimere idealmente – con la lingua muta dell'animo e della mente – il suo devoto ringraziamento a Dio per la grazia della nuova ascesa, usa il termine *olocausto*: ὅλος, intero/καυστός, bruciato, propriamente il sacrificio di una vittima interamente bruciata in onore di un dio. È, infatti, Tommaso a spiegare nella sua opera maggiore il significato figurale di questa forma di sacrificio praticato anche nell'Antico Testamento: come il vapore in cui si è dissolto l'animale sale verso l'alto, così tutto l'uomo deve essere offerto a Dio²⁸.

*E non er' anco del mio petto essausto
l'ardor del sacrificio, ch'io conobbi
esso litare stato accetto e fausto;
ché con tanto luore e tanto robbi
m'apparvero splendor dentro a due raggi,
ch'io dissi: «O Eliòs che sí li addobbi!» (91-96)*

L'*ardor del sacrificio* non era del tutto *essausto*, consumato, spento (ancora un termine dell'area semantica del fuoco), quando Dante si accorse che questa offerta era stata accettata con esito felice da Dio (il poeta usa il verbo latino, *litare*, un infinito sostantivato, con il senso di sacrificare, in linea espressiva con *olocausto* ed *essausto*), poiché gli apparvero degli splendori così luminosi e rossi dentro due raggi di luce da indurlo a esclamare: «O Sole, che li adorni di

²⁸ Tommaso, infatti sostiene che, come tutto l'animale, dissolto in vapore, saliva verso l'alto nei sacrifici, così tutto l'uomo, e tutto quello che è suo, deve esser offerto a Dio (cfr. *Summa Theologiae*, cit., I^a II^{ae}, q. 102 a. 3). Quanto al colore rossofuoco del cielo di Marte, Dante aveva scritto del *Convivio* (II, XIII 21) che questo pianeta «dissecca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco; e questo è quello per che esso pare affocato di colore, quando più e quando meno, secondo la spessezza e raritate de li vapori che 'l seguono, li quali per lor medesimi molte volte s'accendono [...]».

così splendida veste», li ammantati di tanta luce. Un evento, dunque, segue incessantemente l'altro, come in una delirante visione: una catena ininterrotta di invenzioni, che creano stupore e rapimento. La forma greca del Sole, *Eliòs*, nelle *Derivationes* di Uguccione da Pisa, Dante l'aveva trovata accostata al vocabolo ebraico *El*, Dio, mentre, per quanto riguarda la forma verbale *addobbi*, adorni (propriamente adorni con drappi), non è da escludere una derivazione dal francese *adober*, vestire da cavaliere: significato non incongruo, dal momento che nel cielo di Marte incontra le anime dei crociati, i cavalieri insigniti della croce, con un rinvio figurale, quindi, tra tempo ed eterno²⁹.

Il poeta precisa meglio la nuova visione, evocando due fenomeni: uno celeste e grandioso, quello della volta stellare attraversata dalla Via Lattea; l'altro, per così dire, domestico del raggio di sole in cui si muove il pulviscolo atmosferico; così come – a sottolineare l'unità poetica del canto – nella prima parte aveva descritto il chiarore dell'orizzonte all'alba e l'apparire delle stelle sul far della sera, ma anche l'esperienza quotidiana del movimento circolare dell'acqua nel vaso rotondo.

*Come distinta da minori e maggi
lumi biancheggia tra' poli del mondo
Galassia sí, che fa dubbiar ben saggi;
sí costellati facean nel profondo
Marte quei raggi il venerabil segno
che fan giunture di quadranti in tondo.* (97-102)

Come, formata da tante distinte luci di diversa grandezza, si estende biancheggiando tra i due poli estremi del cielo la Via Lattea, tale da lasciare in dubbio (sulla sua natura) i più sapienti scienziati

²⁹ Nelle *Derivationes* di UGUCCIONE si legge: «ab Ely, quod est Deus, dictus est sol helios, quod pro deo olim reputabatur». Sul v. 96, cfr. D. DE ROBERTIS, *Riabilitazione di una cornacchia*, in *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Slatkine, Genève 2000, p. 289.

(e, infatti, nel *Convivio*, aveva accennato alle diverse opinioni dei filosofi, sulla base del commento di Alberto Magno alle *Meteor* di Aristotele)³⁰, così, trapunti di innumerevoli stelle – si noti l’incisiva ripresa ritmica con *costellati*: ora il poeta determina meglio e in maniera più rigorosamente geometrica la sua visione –, quei due raggi luminosi, distesi e biancheggianti sulla vasta e concava profondità di Marte, formavano il segno venerabile che fanno le linee di congiunzione dei quadranti in un cerchio: una croce greca a bracci uguali. La prima delle due terzine, che rappresenta la prima parte della similitudine con l’aspetto della ben nota costellazione della volta celeste, è sorretta da due *enjambement* volti a creare una sospensione, tale da mettere espressivamente in risalto il bellissimo endecasillabo, *lumi biancheggia tra’ poli del mondo*, in cui il verbo si distende al centro e suggerisce uno spazio illimitato e lontano, tante volte intravisto e vagheggiato dalla fantasia dell’uomo. La seconda parte del paragone è dominata dall’immagine stupenda dei due raggi della croce sull’ampio e circolare sfondo del cielo di Marte, anche qui con *enjambement* (*profondo / Marte*), dove l’aggettivo a fine endecasillabo, così sospeso, sembra fonosimbolicamente alludere a un abissale scenario, su cui si proiettano i fasci luminosi, costellati dai rossi splendori delle anime beate e lampeggianti l’immagine di Cristo:

*Qui vince la memoria mia lo ’ngegno;
ché quella croce lampeggiava Cristo,
sí ch’io non so trovare essempro degno;*

³⁰ Dei più grandi *saggi* dell’antichità, ricordati da Dante, i pitagorici, Anassagora, Democrito, Avicenna e Tolomeo, che della Galassia «hanno avute diverse opinioni», è Aristotele, in particolare, a sostenere che questa è formata da una «moltitudine di stelle fisse in quella parte, tanto piccole che distinguere di qua giù non le potemo, ma di loro apparisce quello albore lo quale noi chiamiamo Galassia» (*Conv.* II, XIV 5, 7). Cfr. anche ARISTOTELE, *Meteor.* I, 8, 345 a, 16-18, 25-31; ALBERTO MAGNO, *Meteor.* I, ii, 6.

*ma chi prende sua croce e segue Cristo,
ancor mi scuserà di quel ch'io lasso,
vedendo in quell'albor balenar Cristo. (103-108)*

La memoria può evocare questa visione, ma l'ingegno poetico non può descriverla, né può trovare termini di paragone, perché Cristo balenante nella croce si può esprimere solo con Cristo, così come il suo nome – superiore a ogni altro nome, come vuole Paolo, e archetipo eterno di perfezione – rima tre volte solo con Cristo. Se Dante aveva forse osservato, durante il suo esilio a Ravenna, visitando la chiesa di San Apollinare in Classe, al centro degli ori dell'abside la croce gemmata con il volto del Redentore, e se in un passo del *Convivio* aveva già associato la figura della croce a Marte e ai suoi vapori, questa visione paradisiaca si colloca in una dimensione del tutto diversa, talmente ardita e vertiginosa che il poeta rinuncia a descriverla e, riecheggiando il Vangelo di Matteo, si appella, per scusarsi della sua incapacità, al vero cristiano, alla sua esperienza diretta, quando salirà in Paradiso e potrà constatare la veridicità di quell'evento soprannaturale e misterioso: la croce inscritta nel cerchio, l'umanità inserita nel divino. Ed è qui anche che la milizia cristiana di Dante si rivela analoga al consiglio di Cristo, letteralmente tradotto da Matteo³¹.

³¹ «Si quis vult post me venire, abneget semet ipsum et tollat crucem suam et sequatur me» (*Matth.* 16, 24). Cfr. A. JACOMUZZI, *Il «topos» dell'ineffabile nel 'Paradiso'*, in *L'immagine al cerchio e altri studi sulla 'Divina Commedia'*, Franco Angeli, Milano 1995, p. 89; G. LEDDA, *'Tópoi' dell'indicibilità e metaforismi nella 'Commedia'*, in «Strumenti critici», XII, 1997, I, p. 139. In riferimento alla croce gemmata di San Apollinare in Classe, va rilevato che Dante non si limitò a vedere e a trascrivere le immagini dell'arte, perché «la croce fa parte della sua meditazione, e nel costruire la croce nel cielo di Marte inventò una sua figura, in consonanza alla cultura figurativa» (FALLANI, *Il canto XIV del 'Paradiso'*, cit., p. 160). Quanto al collegamento della croce a Marte e ai suoi vapori, cfr. *Conv.* II, XIII 22: «[...] e in Fiorenza, nel principio della sua distruzione, veduta fu ne l'aere, in figura d'una croce, grande quantità di questi vapori, seguaci de la stella di Marte». Sul v. 104, *ché quella croce lampeggiava Cristo*, osserva la Chiavacci Leonardi: «Questa lezione, accolta dal Pe-

4. «Suggelli» d'ogni bellezza

Siamo giunti all'acme delle visioni luminose, che si sono susseguite nella seconda parte del canto a ritmo serrato e con inesausta profusione inventiva, come, nella prima, lo splendore del corpo risorto: è un punto di tensione molto alto, che segna la *Spannung* di tutte le sequenze narrative; oltre, non è agevole andare. Il poeta ne è consapevole e, come, prima, ha proceduto in crescendo, ora, nei trenta versi finali, procede gradualmente con toni smorzati, a partire dall'altra similitudine, quella domestica e tutta umana: l'immagine della stanza, costruita per proteggersi dalla violenza dei raggi solari.

*Di corno in corno e tra la cima e 'l basso
 sì movien lumi, scintillando forte
 nel congiugnarsi insieme e nel trapasso:
 così si veggion qui diritte e torte,
 veloci e tarde, rinnovando vista,
 le minuzie d'i corpi, lunghe e corte,
 moversi per lo raggio onde si lista
 talvolta l'ombra che, per sua difesa,
 la gente con ingegno e arte acquista.
 E come giga e arpa, in temprata tesa
 di molte corde, fa dolce tintinno
 a tal da cui la nota non è intesa,
 così da' lumi che li m'apparinno
 s'accogliea per la croce una melode
 che mi rapiva, senza intender l'inno.
 Ben m'accors'io ch'elli era d'alte lode,
 però ch'a me venia «Resurgi» e «Vinci»
 come a colui che non intende e ode. (109-126)*

trocchi, come “più rara ed elegante”, richiede senso transitivo: “faceva lampeggiare”. L'autorevole variante *che 'n quella croce* (accolta dal Vandelli), ci sembra tuttavia dare senso migliore: risplendeva “a modo di uno lampo” (Buti). Essa concorderebbe inoltre con l'espressione usata più avanti per dire la stessa cosa (v. 108)» (Chiavacci Leonardi, comm. cit., ediz. Mondadori, p. 404; ediz. Zanichelli, p. 264).

Dall'uno all'altro braccio orizzontale della croce, più attentamente osservata da Dante, ed anche tra le opposte estremità verticali, si muovevano anime di beati (che costellavano, dunque, ma non costituivano i raggi luminosi), scintillando più vivacemente, per l'accrescersi della loro carità e della loro letizia, nell'incontrarsi e nell'oltrepassarsi³². Per dare un'idea più semplice e comprensibile di questa visione, il poeta – attraverso Lattanzio (preceduto, a sua volta, dal Lucrezio del *De rerum natura*, quando descrive il movimento degli atomi, teorizzato da Democrito e riferito nel *De anima* da Aristotele) – la paragona ai corpuscoli del pulviscolo atmosferico (*le minuzie d'i corpi*: in Lattanzio, *pulveris minutias*), che in forme diverse, in tutte le direzioni e con differente velocità, cambiando continuamente il loro aspetto, si muovono in una striscia di luce, da cui è attraversata spesso la zona d'ombra di una stanza, costruita *con ingegno e arte* dall'uomo, per difendersi dalla luce del sole³³. Un ricordo, un'esperienza visiva del mondo terreno, a cui Dante accosta, subito dopo, un'esperienza auditiva. Come la giga (uno strumento simile alla viola) e l'arpa, a causa della diversa tensione delle loro numerose corde, producono una polifonica e dolce armonia anche per chi non distingue tra loro le differenti note – e nel *tintinno*, usato per il concerto, ritorna il *tin tin* dell'orologio del canto X (141) –, così si veniva raccogliendo sulla croce, diffusa dalle anime beate

³² «Lo sfavillare non è, come vogliono alcuni, e non se ne intende né il come né il perché, al punto dove s'intersecano i due bracci della croce, ma per tutta la sua estensione; giacché a Dante è piaciuto di rappresentarli letizianti in un tripudio santamente orgiastico dentro i limiti della figura che compongono e nella quale amano insieme di muoversi e di stare. Talché, la Croce, che fu letto di tanto dolore, rigata di sangue e di lacrime, è qui intessuta di tante gioie che ogni suo atomo è un'anima vibrante di perfetta letizia, ogni interstizio un fulgore di luce divina» (STEINER, *Il canto XIV del Paradiso*, in *Lectures dantesches*, cit., p. 1639).

³³ Cfr. ARIST., *De anima* 1 2, 404 a; LUCR., *De rer. nat.* II 114-119; LATT., *De ira Dei* X 3 («Haec per inane irrequietis motibus volitant et huc atque illuc feruntur, sint pulveris munitias videmus in sole, cum per fenestram radios ac lumen immiserit»); E. BIGNONE, in «Rivista di filologia e d'istruzione classica», XLI, 1913, p. 248; G. NENCIONI, *Struttura, parola (e poesia) nella 'Commedia'*, cit., p. 34.

(*lumi*), un'unica melodia, che rapiva il poeta *viator*, senza tuttavia poter distinguere le parole del canto, pur intendendolo come un inno di lodi per le sole espressioni giunte, in tono forse più alto, al suo orecchio, quali «*Resurgi*» e «*Vinci*» (celebranti nella liturgia la vittoria di Cristo sulla morte e sull'Inferno): lo stesso fenomeno capita spesso a chi, pur ascoltando un discorso, non riesce a comprenderlo nel suo complesso³⁴.

Le prime cinque delle sei terzine, che descrivono le percezioni visive e acustiche di Dante dinanzi alla croce, dove si è consumato il sacrificio di Cristo e si trovano gli spiriti militanti della fede cristiana, sono strutturate a chiasmo: al centro, nella seconda, terza e quarta, il poeta ha disposto le esperienze visive e musicali del mondo terreno, nella prima e nella quinta ha collocato la visione e la melodia della sovrumana realtà paradisiaca. La forma chiastica, che incrocia i due tipi di percezioni sensoriali e le due diverse esperienze (terrena e ultraterrena), contribuisce a esprimere in maniera più intensa, proprio perché tradotta sul piano metaforico della luce e della musica, l'estasi religiosa di Dante, smarrito di fronte all'immenso spettacolo dell'inconoscibile potenza di Dio. Il rapimento estatico è espresso soprattutto dall'ultimo verso della quarta, quinta e sesta delle sei terzine (*la nota non è intesa; senza intender l'inno; come a colui che non intende e ode*), in cui il dolce concerto, prima, è accennato in modo indeterminato; poi, l'inno non è compreso nella sua interezza, pur avvolgendo la melodia tutta la croce, poiché il pellegrino è al culmine della sua estasi; infine, lo stupendo endecasillabo circolarmente conclude e riecheggia i secondi emistichi degli altri due versi. Dante intende le due parole, celebranti la vittoria di Cristo sulla morte, proprio perché pienamente armonizzate con un canto, in cui si esaltano la resurrezione dei corpi e l'assunzione

³⁴ «Le parole *Resurgi* e *Vinci* sono spazeggiate da intervalli di silenzio: bastano questi intervalli a segnare il rapimento di Dante e a descrivere l'onda musicale in cui quelle si perdono. [...] Qui, come nei momenti di maggiore rapimento del *Paradiso*, la poesia non sgorga dall'immagine precisa, ma dalla melodia e dai richiami musicali [...]» (Momigliano, comm. cit., p. 673).

dell'umano nel divino. Sintesi di tutta la duplice sequenza, visiva e auditiva, è però la musica, l'armonica polifonia del coro dei beati, manifestazione sensibile, figura della loro concordia, in perfetta sintonia con il Volere divino, come già Agostino, in un passo del *De civitate Dei*, aveva interpretato in senso figurale i canti di David, quali prefigurazioni della concorde armonia della futura città di Dio³⁵.

Il canto volge ormai al termine:

*Io m'innamorava tanto quinci,
che 'nfino a lí non fu alcuna cosa
che mi legasse con sí dolci vinci.
Forse la mia parola par troppo osa,
posponendo il piacer de li occhi belli,
ne' quai mirando mio disio ha posa;
ma chi s'avvede che i vivi suggelli
d'ogne bellezza piú fanno piú suso,
e ch'io non m'era lí rivolto a quelli,
escusar puommi di quel ch'io m'accuso
per escusarmi, e vedermi dir vero:
ché 'l piacer santo non è qui dischiuso,
perché si fa, montando, piú sincero. (127-139)*

Negli ultimi versi, Dante, dopo avere sottolineato il suo innamoramento per quella celeste melodia, tanto che nessun'altra cosa era riuscita ad avvincerlo con sì dolci legami, si accorge di essersi spinto un po' troppo oltre con le sue ardite parole, mettendo al secondo posto la stessa bellezza degli occhi di Beatrice, nella cui contemplazione il desiderio del suo animo trova appagamento: *ne' quai mirando mio disio ha posa*, endecasillabo che non solo, dopo la

³⁵ Cfr. AGOSTINO, *De civitate Dei* XVIII 14. Per il coro dei beati, che è un canto polifonico, cfr. *Par.* X 145-148; XXV 130-132; ma è a XV, nei versi incipitari, che la mano divina fece tacere le corde di quei santi strumenti: *silenzio puose a quella dolce lira, / e fece quietar le sante corde / che la destra del cielo allenta e tira.* Quanto a *dolce*, cfr. anche *Purg.* IX 139-145.

cesura del primo emistichio, pone l'accento su *disio*, giudicata nel *De vulgari eloquentia* parola intensamente musicale, ma conferma la dimensione umana di Beatrice, pur nella sua funzione poetica di personaggio figurale³⁶. Tuttavia, chi considera il fatto che quegli occhi, *vivi suggelli / d'ogne bellezza* impressa dal cielo (qui *suggelli* è usato in forma passiva, nel senso di "impronte")³⁷, accrescevano nell'ascesa la loro potenza, e che Dante non si era ancora rivolto a guardarli da quando erano giunti su Marte, potrà scusarlo di ciò di cui si accusa, per poi discolparlo e rendersi conto della sua verità: infatti, la divina bellezza degli occhi di Beatrice non era stata affatto esclusa dalle sue parole, perché diventava sempre più splendente e

³⁶ Cfr. *De Vulg. eloq.* II, VII 5: *disio* è *vocabulum pexum* e fa parte dei vocaboli «dolata quasi, loquentem cum quadam suavitate relinquunt»; cfr. anche *Conv.* III, VIII 5-6. «Nei vv. 127-29 culmina e si risolve in un gaudio pacato ed assorto l'impressione di rapimento che investe tutte queste pagine e ne definisce il tono poetico. [...] La visione della Croce, nel cielo di Marte, è la prima delle maggiori invenzioni figurative [...] Nella genesi di siffatte invenzioni (la Croce, l'Aquila, la Scala) concorrono esperienze della pittura medievale ed elementi spettacolari del rituale e della liturgia. Si avverte tuttavia come Dante tende ad alleggerire e sfumare l'immagine, piuttosto che a materializzarla, a dare rilievo al sentimento più che alla figura, pur definita con geometrico rigore. Il linguaggio sottolinea il vago e l'indeterminato della visione [...] Alla fine la sensazione visiva si risolve in un musicale rapimento, nel fascino di una percezione indefinita, che è come il riflesso, spiritualizzato, dello spettacolo sensibile, riportato alla sua vera natura di simbolo e di mistero (vv. 118-126)» (Sapegno, comm. cit., pp. 191-92). Quanto a *quinci* di v. 127 è da intendersi con Benvenuto: «ab hac melodia et dictis verbis»; per il v. 132, cfr. anche *Purg.* XVIII 31-33.

³⁷ È lo stesso senso dato dal poeta in *Inf.* XIX 21. Va, pertanto, esclusa l'interpretazione di alcuni commentatori antichi, quali Buti e Benvenuto, che intesero per *suggelli* i cieli, i quali imprimono forme alla materia terrestre. È da accogliere, invece, la stringente argomentazione del Torraca: «Come si può pensare che non sieno gli occhi di Beatrice, i quali *più fanno più suso*; il cui potere tanto più cresce quanto più ella ascende verso l'Empireo? Come non sentire il fervor dell'amore nell'immagine, nel tono stesso? Essi suggellano ogni bellezza, compiono e danno l'ultima perfezione alla bellissima tra le donne» (Torraca, comm. cit., p. 770).

pura salendo di cielo in cielo³⁸. «Vero è che gli occhi stessi della sua donna, salendo in Marte, hanno acquistato più vivo fulgore; ma egli non li ha ancora guardati; e, solo per questo, può dire che niente più degli spiriti di Marte l'aveva sinora attirato»³⁹. Insomma, Dante vuole salvare con questo insolito finale di canto, con accusa e scusa, recuperando ciò che prima aveva trascurato, tutte e due le bellezze: quella della melodia paradisiaca nella visione della croce e quella degli occhi di Beatrice, riportandola in primo piano e facendo in modo che senza soste l'una seguisse l'altra.

Con l'appagamento negli occhi della sua donna, il poeta allenta la tensione dell'estasi e del rapimento, crea una pausa, un intervallo, per uscire gradualmente da un mondo di sole visioni e musiche paradisiache – pur con gli illuminanti confronti con le esperienze terrene – ed entrare, già dal prossimo *capitulum*, il decimoquinto, nel mondo della storia: dalla rievocazione dell'antica Firenze alla predizione del suo esilio, nel decimosettimo. Prepara, quindi, uno dei momenti centrali e cruciali di tutta la cantica del *Paradiso*: l'incontro con Cacciaguida, che rinsalderà la sua missione con un'investitura divina⁴⁰. Dal cerchio alla croce, dall'ardore di carità all'epopea cavalleresca dei crociati, dagli Spiriti del Sole, i sapienti, disposti in triplice corona e retti dalle Potestà, alle anime beate di Marte, i militanti per la fede, tripudianti nei due raggi luminosi del *venerabil segno* e retti dalle Virtù angeliche, Dante sceglie due poli unificanti, come rivelano anche le occorrenze lessicali e il registro

³⁸ La bellezza di Beatrice è, infatti, riflesso della Rivelazione; per *sincero* dell'ultimo verso, cfr. anche *Par.* VII 130; XXXIII 52.

³⁹ M. BARBI, *Problemi di critica dantesca*, Sansoni, Firenze 1975, I, p. 288.

⁴⁰ «Questo è il canto dei corpi glorificati, della luce, della danza, della croce. Il poeta che sa di combattere per la giustizia sta per avvicinarsi al trisavolo Cacciaguida [...] Così i confini cielo-terra tra loro si avvicinano La fantasia che cerca i segni arcani nella volta del cielo e nel profondo della coscienza dilata se stessa nel mondo infinito, che può accogliere lassù nel cielo di Marte gli echi dell'epopea cavalleresca di Cacciaguida, la rappresentazione di una Firenze sobria e pudica, gli emblemi araldici della vita cittadina» (FALLANI, *Il canto XIV del 'Paradiso'*, in *Nuove Letture Dantesche*, cit., p. 162).

I. LA «CARNE GLORIOSA» E GLI AFFETTI TERRENI

stilistico, la luce e la musica, ruotanti intorno all'asse centrale del fuoco (lo splendore incandescente dei corpi risorti, l'*affocato riso*, il *roggio* di Marte) e soprattutto intorno alla perfetta armonia, all'osmotica compenetrazione del livello sensibile e della dimensione intellettiva e, infine, intorno al grande mistero cristiano dell'umano inserito nel divino.

II

«RAGION CIVILE» E «DETTAME DI NATURA»: DA PROGETTO POLITICO A SCACCO ESISTENZIALE

In questi tempi, divulgandosi sempre più la mia *Istoria civile* per tutte le province della Germania, cominciai ad acquistar la conoscenza di molti letterati tedeschi, westfali, sassoni, svevi e di altre città libere imperiali, i quali ebbero la cortesia non solo scrivermi gentilissime lettere latine, ricercandomi di qualche notizia istorica delle cose d'Italia [...]; ma anche, dando alle stampe qualche loro opera, di allegar la mia e far di me onorata memoria. Conobbi, per loro cortesissime lettere che mi scrissero, i due Menckeni, padre e figlio, al quale mandai più riposte notizie intorno alla vita d'Angelo Poliziano, ch'era tutto inteso di dar alla luce.

Pietro Giannone è a Vienna, o meglio a Perchtoldsdorf, in cui trascorre l'estate del 1728, godendosi una «comoda» e «gradata» villeggiatura nell'«amenità della campagna», quando con evidente compiacimento constatata, come ricorderà nell'autobiografia, il vasto consenso europeo intorno alla sua opera. Proprio nello stesso periodo, in una lettera al fratello Carlo, con pari e non dissimulata soddisfazione lo informa che i celebri eruditi di Lipsia molto «si travagliano per intendere le fantastiche ed impercettibili idee» di Giambattista Vico (definito in una precedente missiva scrittore «fantastico» e «visionario»), mentre, «per non torcersi il cervello, non dovrebbero nemmeno futare i

suoi librettini»¹. Questi giudizi così taglienti sul filosofo – che intanto non è stato costretto ad allontanarsi da quella Napoli in cui, sempre nello stesso 1728, si abbatte sulla già tanto denigrata *Istoria civile* la confutazione etico-teologica del gesuita Giuseppe Sanfelice – sono anche il frutto dei tempi, agitati da complessi problemi di ordine politico, religioso e culturale, al centro di discussioni spesso aspre tra gerarchie ecclesiastiche e intellet-

¹ P. GIANNONE, *Opere*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 46, *Illuministi italiani*, a cura di S. Bertelli e G. Ricuperati, Milano-Napoli 1971, I, p. 1161. La lettera a Carlo Giannone, che si trovava a Napoli, è del 19 giugno 1728 (cfr. *ivi*, nella sezione delle «Lettere», curata da Sergio Bertelli, pp. 1160-1163). Per la precedente definizione di Vico, data da Giannone sempre in una lettera a Carlo, scritta da Vienna (8 maggio 1728), cfr. S. BERTELLI, *Giannonica. Autografi, manoscritti e documenti della fortuna di Pietro Giannone*, Milano-Napoli 1968, p. 249 (di questa lettera, non riportata nella scelta ricciardiana delle *Opere*, viene data una breve sintesi, con riferimento all'autografo, cc. 408v°-410, della biblioteca Nazionale Centrale di Roma). L'episodio riguardante Vico, a cui Giannone fa riferimento, è collegato a una nota, comparsa nella rubrica «Nova letteraria» degli «Acta Eruditorum Lipsiensium» (agosto 1727, p. 383) contro i *Principi di una scienza nuova* (Napoli 1725), a cui il filosofo napoletano rispose con le *Vindiciae* (Napoli 1729): cfr. B. CROCE, *Bibliografia vichiana accresciuta e rielaborata da Fausto Nicolini*, Napoli 1947, I, pp. 41-44, 194-195, 199-201. Per il passo autobiografico, relativo all'anno 1728 e alla prima parte del capitolo settimo, cfr. *Vita di Pietro Giannone scritta <in Savoia> nel castello di Miolans <da lui medesimo e continuata nella Liguria nel castello di Ceva>*, a cura di S. Bertelli, in P. GIANNONE, *Opere*, op. cit., p. 165. I due Mencken, a cui allude l'autore, sono Johann Burckard e Friedrich Otto Mencken, che pubblicavano gli «Acta Eruditorum Lipsiensium»; in particolare, il secondo è autore di un'*Historia vitae et literas meritorum Angeli Politiani, ortu Ambrogini*, Lipsiae 1736. Fu lo stesso Giannone a inviargli una sua copia della memoria sulla vita di Poliziano, stesa dall'abate Giovan Lorenzo Acampora (per cui cfr. anche F. NICOLINI, *Acampora Giovan Lorenzo*, in *ID.*, *Uomini di spada di chiesa di toga di studio ai tempi di Giambattista Vico*, Milano 1942, poi Napoli 1992, pp. 11-27). Cfr. anche P. GIANNONE, «*Vita scritta da lui medesimo*». *Scritti diversi: lettere e documenti*, 3 voll., a cura di G. De Martino, Napoli 1998.

tuali del ceto civile, molti dei quali con personalità differenti e, a volte, contraddittorie².

Qualche anno dopo, nell'estate del 1731, Giannone accentua la sua distanza da Vico, iniziando gli studi preparatori di quell'opera, che sarà conosciuta come *Il Triregno*, le cui tesi di fondo, andando ben oltre il giurisdizionalismo, sono ispirate – come ha osservato Natalino Sapegno – a una vera e propria riforma religiosa, a sua volta, «fondamento di una rivoluzione morale e, in ultima istanza, politica e sociale»³. Se proprio vi è, quindi, un rapporto tra i due

² Molto opportunamente, proprio nel capitolo dedicato a «L'ascesa del ceto civile», Giuseppe Ricuperati osserva: «[...] la storia del viceregno austriaco è difficile da cogliere nelle sue linee essenziali: per la complessità degli interessi che la agitano e la fanno vivere, per la contraddittorietà stessa degli uomini che la rappresentano» (G. RICUPERATI, *L'esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, Milano-Napoli 1970, p. 118). Ricordando che l'*editio princeps* dell'*Istoria civile del Regno di Napoli* è del 1723, il libro di Giuseppe Sanfelice fu pubblicato a Roma, ma ebbe eco e risonanza a Napoli: cfr. *Riflessioni morali e teologiche sopra l'Istoria civile del Regno di Napoli. Esposte al pubblico in più lettere familiari di due amici da Eusebio Filopatru*, Colonia (ma Roma) 1728. L'*Istoria civile* fu tradotta in inglese (Londra 1729-1731), in francese, prima parzialmente (Amsterdam 1738), poi integralmente (Ginevra 1742), in tedesco (Lipsia 1758), mentre intanto era uscita nel 1753 (L'Aia, ma in realtà Ginevra) la seconda edizione, accresciuta da note, riflessioni e correzioni dell'autore, che anticipa una ripresa delle stampe del testo italiano: Losanna 1763; Venezia 1766 e, finalmente, Napoli 1770 (seconda edizione napoletana e quinta italiana, curata dall'abate Lionardo Panzini). Un'edizione recente dell'*Istoria civile* è a cura di A. Marongiu, 7 voll., Milano 1970-1972. Giannone rispose all'attacco del padre gesuita Sanfelice con la *Professione di fede*, pubblicata nel primo volume delle sue *Opere postume* (Napoli 1770, pp. 347 sgg.; cfr. *Dalla «Professione di fede»*, in P. GIANNONE, *Opere*, cit., pp. 457-504).

³ N. SAPEGNO, *Giannone e la riforma religiosa. Nota sul «Triregno»*, in Id., *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari 1961, p. 10 (nella ristampa, Roma-Bari 1986, p. 5). Come avverte lo stesso autore, il saggio era stato già pubblicato in «Società», VII (1951). Sapegno vede in Giannone «una chiara consapevolezza della funzione educativa e *populistica* della sua opera» (ivi, p. 24), in prospettiva «intesa a redimere gli strati contadini e piccolo-borghesi del sud dal loro asservimento sul piano ideologico» (p. 9), poiché la polemica dell'autore è ispirata da una «coscienza civile e sociale» e a un «fine politico concreto e immediato» (p. 25). Per tale ragione dissente dal pur «importante ed utile» libro di Lino

massimi rappresentanti della cultura napoletana primosettecentesca, così lontani e diversi tra loro, questo consiste nelle soluzioni completamente opposte, che – proprio a partire dall’atteggiamento definitivamente assunto da Giannone negli anni viennesi – danno al fondamentale progetto culturale e politico, elaborato, su modelli anglolandesi, soprattutto nella Francia tra i secoli XVII e XVIII⁴.

Stimolo primo dell’indagine e dell’elaborazione dottrinale fu in Giannone la polemica anticurialista, che aveva già una tradizione illustre in giuristi, professori di diritto e, quindi, nel ceto civile napoletano; punto di arrivo l’eresia, anzi addirittura il rifiuto di ogni concezione trascendente della vita umana, attraverso uno svolgimento di tesi filosofiche e storiche profondo, organico e coerente. Formatosi sui testi di Gassendi e di Cartesio, rimase sostanzialmente fedele a quelle idee, che egli aveva assimilato nell’ambiente degli investiganti, dell’Accademia di Medinacoeli e degli ateisti napoletani, dove si era disposti a sottolineare piuttosto gli aspetti radicali ed eterodossi che non gli sforzi più o meno riusciti di conciliarli con il dogma e la tradizione religiosa⁵.

Marini, per il quale il pensiero di Giannone si identifica solo con la «fortuna del regalismo» (p. 26; cfr. L. MARINI, *Pietro Giannone e il giannonismo a Napoli nel Settecento*, Bari 1950; e cfr. anche: B. VIGEZZI, *Pietro Giannone riformatore e storico*, Milano 1961). Su questo discorso, avviato da Sapegno, ritorna Sergio Bertelli, che, pur ritenendo troppo «politicizzata» la sua tesi sul «populismo» di Giannone, considera comunque valida l’idea di superamento della fase più esclusivamente giurisdizionalistica (cfr. S. BERTELLI, *Giannoniana*, op. cit., p. 363). Per Giuseppe Ricuperati queste di Sapegno sono «felicitissime e sbrigative intuizioni» (G. RICUPERATI, *Pietro Giannone: bilancio storiografico e prospettive di ricerca*, in *Pietro Giannone e il suo tempo*, Atti del Convegno di studi nel tricentenario della nascita, Foggia-Ischitella, 22-24 ottobre 1976, 2 voll., a cura di R. Ajello, Napoli 1980, I, p. 187).

⁴ Cfr. R. AJELLO, *Presentazione a Pietro Giannone e il suo tempo*, a cura di Id., op. cit., p. XIII (e cfr. ID., *Introduzione. Cartesianismo e cultura oltremontana al tempo dell’«Istoria civile»*, ivi, pp. 3-181).

⁵ Cfr. per tutto questo aspetto: G. RICUPERATI, *L’esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, op. cit.; in particolare, tutto il primo capitolo: «La prima formazione di Pietro Giannone: l’Accademia Medina-Coeli e Domenico Aulisio»

Voleva difendere le prerogative dello stato e del sovrano, ma nel potere civile non trovò mai una sicura protezione contro le calunnie e le insidie dei suoi persecutori ecclesiastici. A ogni svolta del suo cammino, lo attendeva una nuova delusione: l'*Istoria civile* esce forse in ritardo rispetto al periodo più intenso della battaglia giurisdizionalistica, quando il viceré di Napoli, cardinale d'Althann, è ormai su posizioni filocurialiste⁶; costretto all'esilio, erra da Vienna a Venezia, a Ginevra, sempre incalzato dai suoi nemici implacabili, finché cade nell'insidia tesagli dal re di Sardegna e dal suo ministro, il marchese d'Ormea, i quali non esitano a sacrificarlo alla Curia in cambio della promessa di un concordato più vantaggioso. Quando lo prendono a Vesnaz con un vile tradimento, si sente soprattutto offeso dal fatto che l'arrestino «per ordine non meno del re, che del papa: cosa che io non poteva comprendere, sapendo che nella Savoia il re solo comanda, e non il papa»⁷. Rinchiuso nelle carceri sabaude, dove rimarrà fino alla morte, seguita a meditare e a scrivere, illudendosi di poter ancora dare un indispensabile contributo con le sue opere all'azione di quei politici, che egli ammira e dai

(pp. 3-78). «L'Aulisia da una parte, l'accademia Medina-Coeli dall'altra sono i due principali momenti della formazione del Giannone, che vive in essi l'ultima fiammata della stagione investigante, l'incontro con il pirronismo storico, il libertinismo e lo spinozismo» (ivi, pp. 9-10). Cfr. M. TORRINI, *L'Accademia degli Investiganti a Napoli 1663-1670*, in «Quaderni storici», 48, 1981, volume dal titolo *Accademie scientifiche del '600. Professioni borghesi*; L. OSBAT, *L'Inquisizione a Napoli. Il processo agli ateisti, 1688-97*, Roma 1974; e cfr. anche L. PANZINI, *Vita di Pietro Giannone*, in P. GIANNONE, *Opere postume*, Londra (ma Napoli) 1766; G. ORIGLIA, *Istoria dello studio di Napoli*, voll. 2, Napoli 1754; N. CORTESE, *Lo studio di Napoli nell'età spagnola*, Napoli 1924; R. COLAPIETRA, *Vita pubblica e classi politiche nel Vicereame napoletano (1656-1734)*, Roma 1961; C. GRIMALDI, *Memorie di un anticurialista*, a cura di V. I. Comparato, Firenze 1964; S. MASTELLONE, *Pensiero politico e vita culturale a Napoli nella seconda metà del Seicento*, Messina-Firenze 1965.

⁶ Cfr. S. BERTELLI, *Introduzione a P. GIANNONE, Opere*, cit., pp. XIV-XV. Per lo studioso, «l'apparizione dell'*Istoria civile*», nel marzo 1723, giungeva «quanto mai inopportuna, fuori tempo» (p. XV).

⁷ P. GIANNONE, *Opere*, p. 333 (*Vita di Pietro Giannone*).

quali si aspetta di avere «giustizia e clemenza» e soprattutto di non essere sacrificato all'«ira ed indignazione» della Corte di Roma, da cui le sue «disgrazie venivano»⁸.

Particolarmente intensa è la pagina autobiografica, che si apre sulle sofferenze del secondo anno di prigionia, quando teme di dover morire tra le impenetrabili mura del castello di Miolans:

È già scorso un anno e siamo entrati nel secondo, che in questa solitudine soffro la pena ed il tedio d'una vita misera e noiosa; e come fuori del mondo, da che ci fui menato niente so di ciò che sia avvenuto in quello o di pace, o di guerra, o di altro, e molto meno de' miei congiunti ed amici; sicché sembrami il mio vivere un'immagine di morte. Né so quel che fia di noi; ma temo e pavento che, sembrando alla corte di Roma troppo lungo l'aspettare la morte d'un vecchio, qual io mi sono, non procuri co' suoi accorti artifici ed ingegni di far prolungare qui il mio incolato, in sì misero ed infelice stato, per affrettarla, quanto fia possibile, almanco con incomodi, disagi e patimenti, a' quali la mia grave età d'uopo è che, finalmente, soccomba⁹.

Nel complesso e grave stile del suo periodare quasi cinquecentesco, articolato in lunghe cadenze, con l'effetto di sospensione e di prolungamento prodotto dalla prolessi delle coppie aggettivali, dalla iterazione delle endiadi verbali e delle parole tematiche, afferenti all'area semantica del dolore e della noia, Giannone esprime non solo il dramma dell'umiliante e ingiusta reclusione, ma anche tutta la sua dignità di condannato. Nell'autobiografia, infatti, riesce a rendere il tormentato cammino della propria esperienza esistenziale,

⁸ Ivi, p. 336. R. ROMEO, *Illuministi meridionali: 1. Giannone e Galiani*. in *La cultura illuministica in Italia*, a cura di M. Fubini, Torino 1957 e 1964², pp. 181-191; G. GALASSO, *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, Napoli 1989, pp. 171-334 (è tutta la parte terza su Vico e Giannone).

⁹ Ivi, p. 343 (dove «incolato» è un latinismo per dimora). La pagina si riferisce all'anno 1737 (capitolo decimoprimo: «Anni 1736 e 1737. Ginevra, Champéry e castello di Miolans»).

la durezza di una sorte avversa, la paradossale contraddizione tra la sua sostanziale innocenza e la subdola cattiveria dei persecutori, con dense e robuste sequenze narrative, rette da grande vigore espressivo, certamente prive della brillante vivacità di altre memorie settecentesche, ma ispirate al severo modello stilistico delle storie del prediletto Livio e attraversate in profondità da diversi registri tonali, ideali e sentimentali, elegiaci e tragici¹⁰.

¹⁰ «Questa è la vita di un libertino secentesco, drammatica, tragica nel suo finale, e così profondamente diversa dalle carriere d'un libertino del secolo successivo, quale visivamente ce la raffiguriamo con William Hogarth, o letterariamente con Casanova» – così inizia la *Nota introduttiva* di Sergio Bertelli alla *Vita* giannonica (in P. GIANNONE, *Opere*, cit., p. 3), in cui lo studioso riprende quell'idea fondamentale di un Giannone ancora tutto immerso nella cultura e nell'erudizione del secolo XVII, che lo aveva indotto a definire «barocco» il suo stile, modellato appunto sull'«oratoria barocca», nell'Introduzione alla precedente edizione dell'autobiografia da lui stesso curata (Milano 1960). Proprio in occasione dell'uscita di questa edizione e a proposito della prosa giannonica, Mario Fubini aveva preferito la definizione di «retorica classica, della quale lo stile barocco rappresenta uno sviluppo e una punta estrema, ma nel Giannone e in altri scrittori suoi contemporanei non già il barocchismo si riconosce, bensì la persistente influenza, positiva e negativa, della prosa latina e nel Giannone in particolare dell'ammiratissimo Livio (diremo Tito Livio uno scrittore barocco?), di quel Livio frequentemente citato nella *Vita* ... a cui l'avvocato fattosi storico guardava per elevare a dignità letteraria l'*Istoria civile*, e che ancora gli era presente nello stendere l'autobiografia» (M. FUBINI, *L'autobiografia del Giannone*, in ID., *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Milano-Napoli 1965, p. 258). Anche Walter Binni, nel sottolineare come «più altamente poetici», i «toni drammatici», particolarmente vibranti nel racconto della «persecuzione subita» e «saldamente unificati nella prevalente direzione sentimentale-ideale e tragico-elegiaca di un destino duro ed avverso», osservava: «[...] la contemporaneità (pur evidente nei problemi di fondo) del Giannone con l'epoca arcadico-razionalistica, da precisar poi nelle particolari condizioni della cultura meridionale più ricca di meditazione filosofica (fra Caloprese e Gravina, per non dir di Vico), appare caratterizzata da una singolarissima forma di esperienza e di vibrazione drammatica che anima anche poeticamente la sua prosa spesso irta e massiccia, ma di cui forse il Bertelli finisce per esagerare l'involuta complicatezza e l'ascendenza barocca vera e propria» (W. BINNI, *La «Vita» del Giannone*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze 1963 e 1984, rist. anastat., pp. 456-457). Natalino Sapegno, commentando un

Né mancarono le incomprensioni postume, soprattutto in merito ai cosiddetti plagi dell'*Istoria civile*, a partire – per fare un esempio illustre – dalle censure di Alessandro Manzoni, che, dopo averli ricordati nella sua *Storia della colonna infame*, insinuava la possibilità di scoprire ancora «altri furti», a lui sfuggiti, per chi ne avesse fatto ricerca, ritenendo davvero fenomenale la presenza, nell'opera di «un autor famoso e lodato», di pagine e capitoli interamente presi da altri scrittori: «sia stata, o sterilità, o pigrizia di mente, fu certamente rara, come fu raro il coraggio; ma unica la felicità di restare, anche con tutto ciò (fin che resta), un grand'uomo»¹¹. Sta di fatto, però, che

brano del *Triregno*, vi notava «un lievito di coperta ironia volteriana», che «increspa appena la superficie calma e severa dello stile di tipo cinquecentesco», dando un tono, «tra i più belli», alla «polemica giannoniana» (N. SAPEGNO, *Giannone e la riforma religiosa. Nota sul «Triregno»*, in ID., *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, op. cit., p. 18 dell'ediz. 1986, cit.). Michele Dell'Aquila, infine, nel mettere giustamente in evidenza il progressivo «sfaldarsi» delle riserve stilistico-formali sulla «pesantezza un po' barocca» della sua prosa e, quindi, su «un Giannone scrittore ingarbugliato», rileva, invece che «alla prova dei fatti, bisognerà poi riconoscere [...] nel grigio granito dell'opera» le non rare «zone da antologia, per calore umano, per vigore espressivo, per la drammaticità del racconto, pur nella pacatezza apparentemente distaccata e superiore del ricordo» (M. DELL'AQUILA, *Difficile vita col principe di Pietro Giannone*, in ID., *Giannone / De Sanctis / Scotellaro. Ideologia e passione in tre scrittori del Sud*, Napoli 1981, p. 19, già pubblicato in «Italianistica», VII (1978), 1, pp. 45-84). Cfr., inoltre: E. MALATO, *Introduzione a Pietro Giannone nel quadro dell'anticurialismo napoletano del Settecento*, Pozzuoli 1956; P. GIANNANTONIO, *Pietro Giannone. Tempi cultura e Istoria civile*, Napoli 1964; ID., *La lingua di Pietro Giannone*, in «Filologia e letteratura», 61, 1970.

¹¹ È proprio nella parte conclusiva (settimo e ultimo capitolo) che Manzoni stigmatizza – secondo una metodologia storica, romantica e di ascendenza muratoriana, sensibile alla verifica, analisi e discussione delle fonti – l'operato di Giannone (A. MANZONI, *Storia della colonna infame*, in *I Promessi Sposi*, a cura di A. Stella e C. Repposi, Torino 1995, p. 670, che segue l'edizione a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano 1954, pp. 675-785: testo del 1840 con suo apparato critico; cfr. anche le pagine precedenti, in cui vengono elencati alcuni «furti»: pp. 666-669). Osserva Carlo Dionisotti: «Ogni regola ha le sue eccezioni: alla regola della scarsa fortuna, che la *Colonna infame* ebbe nel tardo Ottocento, fa eccezione quel tratto dell'opera in cui il Manzoni segnalò l'abuso dell'altrui

l'Istoria civile, inizialmente frutto anche dell'elaborazione collettiva del gruppo di giuristi intorno a Gaetano Argento, intessuta con le fonti più diverse, ebbe un indubbio valore di rottura, soprattutto per la capacità di Giannone di unificare (certo, con risultati non sempre eccellenti) storia profana e storia ecclesiastica, portando su un piano tutto umano le secolari vicende della Chiesa, non solo attraverso nuove interpretazioni, ma soprattutto da un'angolazione ormai decisamente politica, piuttosto che strettamente storiografica.

È in quest'opera, infatti, che, per sostenere i diritti dello stato laico, affronta il problema delle origini della Chiesa e del suo potere, costituitosi attraverso una serie di usurpazioni e di arbitri. Nel cristianesimo primitivo, secondo Giannone, non esiste gerarchia, se non semplicissima, non cura di cose temporali, ma solo di idealità morali e religiose; non si manifestano pretese di giurisdizione, privilegio politico, cumulo di ricchezze e di potenza. La forza temporale, ottenuta in seguito dai pontefici, non deriva affatto dalla loro sovranità spirituale, come «una delle sue appartenenze necessarie, ma si è da loro acquistata di volta in volta per titoli umani, per concessioni di principi o per prescrizioni legittime». La Chiesa

proprietà letteraria fatto dal Giannone nella sua *Istoria civile del regno di Napoli* (C. DIONISOTTI, *Appendice storica alla «Colonna infame»*, in Id., *Appunti sui moderni: Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna 1988, p. 298). Un'ampia ripresa delle osservazioni manzoniane con accuse a Giannone di plagio, servilismo verso l'assolutismo, incoerenza anticlericale, sulla base di numerosi e inoppugnabili raffronti testuali, è in G. BONACCI (*Saggio sulla Istoria civile del Giannone*, Firenze 1903), oggetto, a sua volta, di un duro attacco da parte di G. GENTILE (*Pietro Giannone plagiatario e grand'uomo per equivoco*, in «La Critica», II, 1904, pp. 216-252). Sui plagi dell'*Istoria*, cfr. anche F. FIORENTINO, *Le fonti dell'«Istoria civile» di Pietro Giannone*, in «Belfagor», XIX (1964), pp. 141-153; 397-533 e soprattutto l'equilibrata valutazione di Sergio Bertelli nella *Nota introduttiva* (in P. GIANNONE, *Opere*, cit., pp. 349-364), che – dopo aver discusso alcuni giudizi anche di contemporanei (da Matteo Egizio a Pietro Metastasio, a Bernardo Tanucci), intesi a «svilire l'impegno giannoniano» – conclude: «Lasciamo dunque da parte gli sdegni moralisteggianti d'un Bonacci, come il sacro amor patrio d'un Gentile o d'un Nicolini; e riconosciamo all'*Istoria civile* quel valore e quella forza di rottura che i contemporanei mai si sognarono di negarle» (ivi, p. 364).

si è progressivamente insinuata nel corpo dello stato, rodendolo e minandolo alle fondamenta, mentre la ragione canonica, «col lungo correre degli anni, emula della ragion civile, maneggiata da' romani pontefici, ardi, non pur di pareggiare, ma interamente sottomettersi le leggi civili», fino a che,

non bastandole d'avere in tante guise trasformato lo stato civile e temporale de' principi, tentò anche di sottoporre interamente l'imperio al sacerdozio¹².

In tal modo, la Chiesa ha cercato di distruggere lo stato laico e di usurparne le prerogative; ha corrotto se stessa, trasformandosi mostruosamente in un organismo terreno, aristocratico e monarchico, lontanissimo dall'originaria legge cristiana di umiltà, semplicità e carità; ha sconvolto, infine, alla base l'assetto sociale, appropriandosi di un patrimonio, che appartiene all'universalità dei fedeli, e di un'autorità, che spetta di diritto al corpo dello stato e al principe, suo legittimo rappresentante. Da un principio di povertà, ascetismo e rinuncia, si è sviluppata lentamente l'enorme ed assurda potenza del clero, estendendosi dovunque con avidità e invadenza, tanto che ormai è possibile vedere «le chiese e i monasteri abbondare di tanti stati e ricchezze, ed in tanto numero, che piccola fatica resta loro d'assorbire quel poco ch'è rimasto in potere de' secolari»; e, «non senza stupore», per esempio,

scorgerassi come in queste nostre province abbiano potuto germogliare tanti e sì vari ordini, fondandosi sì numerosi e magnifici

¹² P. GIANNONE, *Istoria civile del Regno di Napoli*, I, I, cap. XI. Data la molteplicità delle edizioni, le citazioni verranno fatte per libro e capitolo, escluso qualche caso in cui è necessario fare riferimento a una delle tre edizioni criticamente rappresentative: la *princeps*, in quattro tomi, Napoli 1723; l'altra, con aggiunte dell'autore, op. cit.; e quella, a cura dell'abate Lionardo Panzini, sia in quarto sia in ottavo (quest'ultima in sedici volumi), op. cit. Cfr. anche: P. GIANNONE, *Opere postume*, I, Losanna 1760; ID., *Delle opere postume*, II, Venezia 1768.

monasteri, che ormai occupano la maggior parte della repubblica e de' nostri averi, formando un corpo tanto considerabile, che ha potuto mutar lo stato civile e temporale di questo nostro reame¹³.

L'Istoria civile è prima di tutto un *pamphlet* politico, uno strumento di lotta immediata. Il problema anticurialista vi ha senz'altro un rilievo dominante, mentre la critica religiosa e filosofica rimane per ora in un'ombra discreta, prendendo la forma di un energico richiamo alle origini evangeliche e apostoliche, alla spiritualità del cristianesimo primitivo, secondo le idee dei protestanti e di Paolo Sarpi. Particolare ammirazione, sulle orme di Claude Fleury e Louis Ellies Dupin, ma anche di Niccolò Machiavelli e Huig van Groot, viene manifestata per le istituzioni dei goti di Teodorico e dei longobardi di Rotari, dei normanni di Ruggiero I e degli svevi di Federico II, con cui lo stato meridionale, dal nucleo originario del ducato di Benevento, raggiunse il suo punto più alto nel processo di unificazione e organizzazione, realizzandosi compiutamente¹⁴.

Con una visione tutta terrestre e immanentistica dell'esperienza umana, trascendente di gran lunga i limiti della Riforma, è nel *Tri-regno* che Giannone scopre – al di là della stessa rivelazione cristiana – lo stato di natura (la politica, la religione, la morale naturale), operando in un clima di cultura ormai radicalmente diverso da quello dei primi decenni del secolo XVIII e scrivendo, nonostante alcune contraddizioni teologiche e complicazioni storiografiche, uno dei capolavori del nostro Settecento, per la lucidità con cui,

¹³ Ivi, I. II, cap. VIII.

¹⁴ Ivi, I. III, capp. II-V; I. IV, capp. VI-VIII; libri IX e X (sui normanni) e XV-XVII (sulla politica interna di Federico II). Cfr. C. FLEURY, *Institution du droit ecclesiastique composé par feu C. Bonel*, Paris 1677; ID., *Les moeurs des chrestiens*, Paris 1682; L.E. DUPIN, *Histoire de la monarchie de Sicilie*, Lyon 1720. Sull'utilizzazione di Huig van Groot (Grozio), da parte di Giannone, cfr. anche F. FIORENTINO, *Le fonti dell'«Istoria civile»*, cit., pp. 149-153. Per quanto concerne infine Paolo Sarpi, cfr. P. SARPI, *Scritti scelti*, a cura di G. Da Pozzo, Torino 1968; ID., *Opere*, a cura di G. e L. Cozzi, Milano-Napoli 1969.

oltre la polemica giurisdizionalistica, completa e approfondisce i temi fondamentali dell'*Istoria civile*, per la capacità di rappresentare, come in un vasto dipinto, il formarsi – sull'originario messaggio cristiano – di istituzioni e organizzazioni sacerdotali, tanto potenti da snaturare, nel corso del tempo, l'intima e spontanea religiosità umana, e, infine, per la temerarietà di concepire un programma riformatore di ampio respiro, finalizzato al ripristino integrale della Parola divina e fondato su un punto di vista politicamente illuminista. La Chiesa, impedendone la diffusione e nascondendone il manoscritto nei suoi archivi, tentò di soffocare l'ideologia del *Triregno*, ma le sue idee più significative dovevano essere riprese, in forma più moderna, comunicativa e popolare, da Gibbon e Voltaire, da Rousseau e Diderot¹⁵.

¹⁵ Tra il 1731 e il 1734, a Vienna, *Il Triregno* assorbì l'impegno di ricerca e di scrittura di Pietro Giannone; ma, quando fu arrestato, dovette separarsi dal manoscritto della sua opera ancora incompiuta, che finì negli archivi dei Savoia e dell'Inquisizione. Una copia, tuttavia, riuscì ad essere sottratta agli agenti sabaudi e, fin dal 1768, era ben nota all'editore veneziano delle *Opere postume*; nel 1783 a Napoli veniva copiato l'intero testo dell'opera, conosciuta per altro anche a Roma nell'ambiente del cardinale Neri Corsini. Quindi, la sua diffusione non fu completamente bloccata; «con tutto ciò – osserva Bertelli – l'opera non conobbe ugualmente quella circolazione, sia pure latomica, che conobbero altre opere polemiche giannoniane, diffuse in innumerevoli copie manoscritte», anche perché, «molto più probabilmente, una volta ancora, le pagine giannoniane giungevano in ritardo» (S. BERTELLI, *Introduzione* a P. GIANNONE, *Opere*, cit., p. XVIII). Infatti, l'editore veneziano, che si trovò tra le mani una copia del manoscritto (a oltre trent'anni dal suo sequestro) non volle pubblicarla, limitandosi a stampare solo la «tavola dei capitoli», forse perché «giudicò la sua tematica sorpassata»: mentre questa avrebbe potuto avere «un'azione dirompente» negli anni Trenta, negli anni Sessanta del secolo XVIII, invece, erano gli scritti giurisdizionalistici a ritornare attuali. Rimasto, dunque, inedito, *Il Triregno* fu stampato, per la prima volta, a Roma, nel 1895, a cura di Augusto Pierantoni in un'edizione molto scorretta. L'edizione, invece, che si terrà presente (e da cui saranno tratte le citazioni), è quella curata da Alfredo Parente, in tre volumi (Bari 1940), purtroppo basata sui due codici napoletani (tra i peggiori dello stemma dei manoscritti), senza collazione delle copie più attendibili della Biblioteca Marciana di Venezia e dell'Ambrosiana di Milano, a sua volta derivate da un codice della

L'ampia cultura di Giannone si misura soprattutto sull'apparato abbondantissimo di riferimenti e citazioni, non tutte però di prima mano, e comprende un'imponente erudizione storica e giuridica, il pensiero filosofico di Cartesio e Spinoza, di Gassendi e Malebranche, la critica ed esegesi biblica più innovativa di Jean Leclerc e Richard Simon. A questa vasta gamma di fonti ad ampio raggio europeo si aggiungano, oltre ad alcuni autori greci e latini (da Strabone a Tacito), le opere di Domenico Aulisio, tra le quali soprattutto *Delle scuole sacre* – in cui il *Tractatus theologico-politicus* e l'*Ethica* di Spinoza vengono criticati, ma, allo stesso tempo, se ne risente profondamente il fascino –, che lo spingono a percorrere fino in fondo la strada verso il deismo di Toland, spesso negato (sulla base della polemica anglicana, luterana e calvinista) e, contraddittoriamente, in ultima analisi, accettato¹⁶.

Biblioteca Nazionale di Vienna (limitato al *Regno celeste*). Pertanto, un'edizione critica dell'intera opera deve essere basata sul codice della Marciana, collazionato con quello di Vienna (per il *Regno celeste*) e (per il *Regno papale*) con un ampio frammento della Corsiniana di Roma (per la ricostruzione dei codici, cfr. S. BERTELLI, *Giannoniana*, op. cit., pp. 338-363). Tale operazione è stata fatta da Giuseppe Ricuperati, pur accettando in alcuni casi la lezione del testo Parente, per la scelta proposta nel citato tomo delle *Opere* giannoniane. Un significativo esempio dei buoni risultati di questo lavoro è alle pp. 618-619, in cui, lì dove il testo Parente (vol. I, p. 278) aveva «Cudworth», il testo Ricuperati, invece, ha «Covardo» (perché riferito al medico inglese William Coward). Questa imprecisa identificazione induce Parente a modificare arbitrariamente la data («1674», invece di «1704») di una polemica che riguarda il secondo autore, proprio perché aveva accolto nel suo testo il nome del primo (infatti, Ralph Cudworth, professore di lingua ebraica, morì nel 1688, mentre Coward, morto nel 1725, aveva pubblicato nel 1702 l'opera, da cui era partita la *querelle* con i suoi avversari).

¹⁶ Cfr. *Delle scuole sacre libri due postumi del conte palatino D. AUSILIO ...*, Napoli 1723. L'opera, dunque, uscì postuma, a cura di B. Troise e con dedica a Gaetano Argento, nel 1723, poco dopo (ma nello stesso anno) dell'*Istoria civile*. Per tutti questi aspetti si rinvia al citato volume monografico di Giuseppe Ricuperati e, in partic., per il rapporto del *Triregno* con quest'opera di Domenico Aulisio, ampiamente analizzata, alle pp. 52-78 (e cfr. anche G. RICUPERATI, *Alle origini del Triregno: la Philosophia adamito-noetica di Antonio Costantino*, in «Rivista storica italiana», LXXVII (3), 1965, pp. 602-638). Cfr., inoltre: F. NICOLINI, *Gli*

L'ideologia che si riflette nel *Triregno*, attraverso una ricostruzione della storia umana dalle origini fino ai tempi moderni, che per l'ampiezza dello sguardo e la profondità del pensiero trova un paragone solo in quella, diversissima, della *Scienza nuova* di Giambattista Vico, è abbastanza facile da sintetizzare nelle sue linee fondamentali – *regno terreno*, che corrisponde alla civiltà precristiana; *regno celeste*, predicato dal Cristo; *regno papale*, che si genera sulla distorsione e corruzione dei principi del regno celeste –, ma non è altrettanto semplice forse da interpretare, riconducendola a una visione organica e coerente della realtà. Stando all'impressione complessiva del primo libro sul regno terreno, sembra che nella costruzione giannonica si intreccino elementi di epicureismo e panteismo materialistico con affermazioni sull'entelechia di anima e corpo, il che non solo giustifica l'avversione dell'autore al concetto d'immortalità dell'anima, corrispondente al regno papale, sì anche stende un velo di ambiguità e suscita dei dubbi legittimi riguardo alla sua adesione all'altro concetto di risurrezione dei morti, corrispondente al regno celeste: ne vien fuori un Giannone lucreziano, materialista e deista¹⁷.

L'esposizione di questo libro è compatta e vigorosa, organizzata intorno a un'idea ben ferma nella mente dello scrittore, che gli si offre non tanto come criterio di una nuova interpretazione

scritti e la fortuna di Pietro Giannone. Ricerche bibliografiche, Bari 1913; U. TRIA, *Il pensiero del Giannone*, Città di Castello 1913.

¹⁷ La cultura di questo «secondo Giannone», nel corso della sua trilogia, «si trasforma in una missione», diventa «affermazione sincera del libero pensiero», facendo confluire i «risultati sparsi» della riflessione tra Sei e Settecento «in una visione organica dello sviluppo della religione umana» (A. OMODEO, *Il senso della storia*, Torino 1948 e 1955, pp. 250-251, *passim*, già pubblicato, come recensione all'edizione del *Triregno*, curata da Alfredo Parente, in «La Critica» del 1941, pp. 43 sgg.). La polemica giannonica diviene, quindi, vera e propria ricerca di una nuova religiosità, basata sulla convinzione che il cristianesimo primitivo si era andato sempre più corrompendo (cfr. A. CORSANO, *Il pensiero religioso italiano dall'umanesimo al giurisdizionalismo*, Bari 1937: tra i primi ad approfondire i motivi veramente fondamentali delle opere di Giannone).

storica del mondo antico, sì anche come rappresentazione di tutta la realtà, alla luce di una filosofia profondamente sentita e coraggiosamente polemica. Nel secondo, invece, l'esposizione sembra più cauta, imbarazzata, non esente da dubbi e incertezze, imposta forse più da ragioni tattiche che non da convinzioni profonde. L'analisi spregiudicata dell'Antico Testamento – pur accettato nel complesso secondo la tradizione, senza troppo addentrarsi in una critica filologica distruttiva – dimostra che la religione antica si basava esclusivamente sul regno terreno, escludendo ogni dottrina di immortalità dell'anima individuale e di giustizia ultraterrena. Per Mosè, «l'unico intento che mostrò aver Iddio in crear il mondo e formar l'uomo, non fu che per dargli la dominazione della terra e di quanto sopra la medesima si muove e cresce»¹⁸.

L'uomo

fu fatto mortale, e mortali per conseguenza dovevano essere non meno i suoi premi che i suoi castighi e supplizi. La trasgressione ed il peccato di Adamo introdusse nel mondo all'uomo le miserie, i travagli e la morte, ultima de' mali; ma morte nella quale per lui tutto finiva, e lo riduceva in quell'esser nel quale era prima che fosse nato. Questo era il concetto che costantemente si teneva della morte dell'uomo, e non altro¹⁹.

¹⁸ P. GIANNONE, *Il Tiriregno*, a cura di A. Parente, cit., I, p. 39 (è la pagina iniziale del primo capitolo, parte prima, di *Del regno terreno*). Soprattutto da alcuni scritti di J. TOLAND (*Letters to Serena* del 1704 e *Origines iudaicae* del 1709) Giannone riprende l'idea che gli antichi Ebrei avevano concepito la vita in senso tutto terreno, non credendo nell'immortalità dell'anima. Le *Origines* erano state pubblicate da Toland insieme con *L'Adeisidaemon, sive Titus Livius a superstitione vindicatus*, fonte dell'opera giannoniana, *Discorsi sopra gli Annali di Tito Livio*, scritta tra il 1736 e il 1739 e pubblicata, per la prima volta, nell'edizione delle *Opere inedite* (vol. I, Torino 1852, ma 1859), a cura di P. S. Mancini (cfr. P. GIANNONE, *Opere*, cit., pp. 731-788).

¹⁹ Ivi, p. 108. L'intero capitolo, il quarto, è dedicato da Giannone al «concetto che si ebbe per l'uomo di regno terreno», che fu «solo di felicità o miserie mondane», così come «lo stesso concetto del suo essere e morire» (ivi, p. 106). Proprio in questo capitolo i due motivi, trattati dall'autore, sono squisitamente

Solo un'errata interpretazione ha indotto gli esegeti cristiani della Bibbia a proiettare arbitrariamente sul mondo degli antichi Ebrei l'idea di un premio e di un castigo nell'eternità e a fingersi erronei concetti e false immagini, nonostante «i libri di Mosè e tutti gli altri dell'Antico Testamento ad alta voce gridassero il contrario, e gli avvenimenti che in que' si rapportano, ed il concetto che si ebbe per l'uomo era tutt'altro»²⁰. In tal modo, non avvertirono che

l'economia di Dio ... e la maniera di prender castigo de' loro errori e malvagità, siccome di premiar i giusti, era di conceder perpetuità e lunga durata a' loro regni ed imperi, felicità, abbondanza, dominazione ed altre prosperità tutte temporali e mondane; ed all'incontro a' rei e perversi desolazioni di regni, devastamenti, servitù, sterilità, guerre, fame, peste, ed altre terrene calamità e miserie²¹.

Né s'accorsero

che sovente Iddio prolungava i flagelli perché si ravvedessero, e che spessissime volte differiva la vendetta a' figliuoli de' reprobri [...] E la stessa economia vedesi praticata in distribuire a' buoni e loro discendenza premi e contentezze, in guisa che, sebbene agli uomini sembrassero tarde le pene e le vendette, siccome le remunerazioni ed i premi, non era così però verso Dio, a riguardo del quale ... mille

spinoziani: gli Ebrei non sono il solo popolo eletto, perché Dio si rivolgeva a tutti i popoli; anche il popolo ebreo, come tutti gli altri, subì delle sconfitte. Così pure Giannone esclude, come Spinoza, la dannazione totale degli uomini, propria di una concezione troppo rigorosa, poiché nel *Genesi* si accenna solo alla sofferenza fisica.

²⁰ Ivi, p. 151 (è la parte finale, paragrafo sesto, del lungo capitolo quarto, in cui vengono trattati, ripartiti in più paragrafi, alcuni argomenti, ispirati, oltre che a Spinoza, anche a Domenico Aulisio, quali la religione noetica, le leggi e i costumi degli uomini per vivere in società).

²¹ Ivi, pp. 151-152. Per Giannone questa «economia» divina poteva essere chiaramente ravvisata nei libri dell'Antico Testamento, in quanto «praticata sempre sopra gli uomini e tra tutte le nazioni della terra».

anni sembrano un sol giorno. Questa economia di Dio intorno a' premi e castighi vedesi chiaramente espressa ne' nostri libri sacri; e pure gli uomini chiudono gli occhi per non vederla²².

Dopo Mosè, questa è stata la religione di Davide, di Salomone, dei profeti: essa corrisponde del resto alla dottrina dei sapienti di tutte le antiche nazioni. Si elimina, quindi, il falso idolo di un carattere privilegiato e divino della storia degli Ebrei e si riconduce tutta la storia dell'antichità sotto uno schema unitario, aprendo la via alla rappresentazione solenne e commossa dello stato di natura e della religione naturale, a cui – non più al cristianesimo delle origini – Giannone sembra rivolgersi, come a modello e archetipo di ideale civiltà:

La morale e leggi che agli uomini, volendo vivere in società, era d'uopo osservare, non eran altre che quelle che per la propria conservazione e della loro specie, e per prolungar la vita con minor disagio, l'insegnava la natura istessa. Fondamento delle quali era quel principio di fare o non fare ad altri ciò che vuoi o non vuoi per te stesso. Questo era il vincolo che poteva stringere gli uomini a vivere in società, ed allontanargli dalla vita feroce e selvaggia de' bruti, e farne risorgere un'altra tutta colta ed agiata. A questo fine erano indirizzati i mezzi ed i governi che ciascuna società stimava più propri e confacenti alla loro indole e costumi: chi adattandosi al governo di un solo, chi d'alcuni pochi e chi della moltitudine; avendo con tutto ciò una suprema e somma legge, che dettava: *Salus populi suprema lex esto*. A questa doveano tutte l'altre cedere ed a questa adattarsi e come mezzi drizzarsi al fine, che riguardava la tranquillità dello stato e della repubblica, e per conseguenza de'

²² Ivi, p. 152. Infatti, aggiunge Giannone, «per la universal corruzione e malizia sparsa in tutto il genere umano il castigo fu l'universal diluvio ... per le scelleraggini di Sodoma e delle quattro altre città la vendetta fu il castigo del fuoco ... i misfatti di Saulle e la disubbidienza a' comandi e precetti di Dio fur puniti prima colla scissura e poi colla perdita del regno ... » (ivi, pp. 152-153). Anche benedizioni e maledizioni dei profeti, come sostiene lo stesso Spinoza, concernono solo i beni materiali.

cittadini che la compongono. Pure queste leggi erano poche e semplici, e la norma del giusto e dell'onesto era riposta principalmente in mano del costume ed indole de' popoli e delle somme potestà che ne avevano la cura e il governo²³.

Alla concezione tutta terrestre della vita si adeguarono, nel corso delle diverse epoche, le leggi semplici che regolavano i costumi, mentre la morale aveva il suo fondamento nel patto sociale e i suoi limiti in una ragione tutta politica:

Tutto ciò che riguarda alla conservazione di questa società, come drizzato alla salute del popolo e sua maggior agiatezza e comodità di vivere negli uomini, sarà ragion naturale, siccome ne' bruti è istinto tutto ciò che serve per conservar la loro vita e la loro specie. [...] Ciascheduna società si governa secondo quelle leggi e costumi che le somme potestà, per l'esperienza avutane, han riputato convenir meglio a quel fine, e perciò di ritenergli e non far novità, la quale spesso suol essere cagione disordini e confusioni. Perciò la norma del giusto e dell'onesto dev'esser riposta in mano del costume e dell'estimazione che la repubblica o il principe ed i suoi magistrati faranno delle azioni, usanze ed istituti de' popoli che stanno commessi al lor governo. [...] Quindi deriva il legame di dover prestare ubbidienza ed intiera rassegnazione alle somme potestà, le quali avevan la cura del governo delle repubbliche e de' popoli, per comunemente aderire alla convenzion fra loro stessi pattuita, trasferendo alle medesime a questo fine i loro dritti e ragioni, e per conseguenza ubbidire alle loro leggi ed agli editti de' magistrati, alle sentenze ed a' decreti de' giudici, ed a quanto costoro reputavano comandare che si facesse o proibire che non si facesse²⁴.

²³ Ivi, pp. 125-126 (è l'inizio del paragrafo quarto, sempre del quarto capitolo, «Intorno alle leggi e costumi»).

²⁴ Ivi, pp. 126; 127; 137.

Come la morale, determinata dalla necessità del patto sociale, così anche la religione era semplice, ridotta a poche nozioni, aliena da complicazioni metafisiche e rituali, sia per gli Ebrei che per tutti gli altri popoli succeduti al diluvio universale e non ancora decaduti nelle superstizioni del paganesimo:

La religione che tramandò Noè a' suoi posterì non fu certamente molto operosa, sottile e difficile, sicché tutti non potessero capirla e praticarla. Ella era tutta pura, semplice, senza riti, senza cerimonie, senza sacerdoti, senza tempî e senza altari; ella non ricercava altro, che si riconoscesse in tutto l'ampio universo un solo unico ed onnipotente Dio, il quale avesse creato e cielo e terra e sole e luna, uomini ed animali, e quanto si vede, nudre e cresce in tutto il mondo aspettabile. Questo Dio non esser circoscritto da alcun termine o confine, non aver alcun proprio nome, non forma umana, e molto meno d'animale o d'altra cosa creata; essere invisibile ed eterno, e colla sua presenza tutto empie e regge; perciò non aver bisogno di tempî, né di altari dove rinchiuderlo o collocarlo. Tutto il cielo, tutta la terra, tutto infine l'ampio universo esser suo tempio, essere suoi altari²⁵.

Giannone estende questa spontanea e naturale religiosità dal mondo ebraico a tutti gli esseri viventi, a cui erano state fatte le stesse promesse di felicità e dominio sulla terra, solo se,

allontanandosi dalle superstizioni ed idolatrie, e procurando vivere secondo il puro dettame di natura di fare o non fare ad altri quello che per te stesso vuoi o non vuoi, serbare le leggi del tuo principe, essere giusto e non opprimere il tuo prossimo, adempiendo a ciò, tutti erano amici di Dio, il quale non altra felicità e remunerazione avea lor promessa se non la dominazione della terra e degli animali e di tutte altre mondane prosperità e contentezze²⁶.

²⁵ Ivi, p. 111 (inizio di «Della religione noetica»).

²⁶ Ivi, p. 155.

Secondo l'autore, dunque, Dio non ha promesso agli uomini un regno eterno e celeste, di cui non potevano avere né idea né speranza, in quanto sicuri di dovere ritornare, essendo formati da elementi terreni, nel medesimo stato, che aveva preceduto la loro nascita e la possibilità di «vedere la risplendente faccia del sole»: come mortale e non eterna la loro natura, così mondani e terreni i loro castighi. Giannone li enumera in crescendo visionario e apocalittico, scandendoli in successione ossessivamente drammatica: «desolazione de' regni, di città, di famiglie, di campi ed armenti; sterilità, morbi, fame, peste, guerre, incendi, tremuoti, saccheggiamenti, uccisioni, infine, e morti»²⁷.

La rappresentazione del mondo di natura è il mito fortemente polemico e fecondo di sviluppi rivoluzionari, che lascia in eredità al pensiero illuministico (eredità non materiale, ma ideale, anche se a volte si ha l'impressione di ritrovare questa o quella formula giannoniana in pagine di Voltaire o di Rousseau). E intanto esso comporta una critica radicale di tutta la concezione e l'esegesi cristiana del mondo biblico, con i suoi concetti fondamentali di popolo eletto, di peccato originale e di predestinazione²⁸. E comporta soprattutto l'affermazione risoluta che l'immortalità dell'anima individuale non è un'idea propriamente religiosa, in quanto alla religione ebraica non «importava che si facesse morire l'anima insieme col corpo, perché dell'uomo non si ebbe altro concetto che di regno terreno»; e così pure a quella cristiana originaria non «importava il credersi l'anima umana mortale o immortale, poiché il regno celeste era stato promesso all'uomo e non alla sola anima», attraverso l'annuncio della resurrezione²⁹.

²⁷ Ivi (è questa la riflessione conclusiva di tutto l'ampio e significativo capitolo quarto, soprattutto sui fondamentali snodi teorici e concettuali).

²⁸ Ivi, pp. 106-110 (introduzione al capitolo quarto); 139-151 (l'intero paragrafo quinto dello stesso capitolo): ad integrazione del discorso finora condotto.

²⁹ Ivi, pp. 55-56 (in queste pagine, che rinviano al capitolo primo, Giannone tratta la creazione del mondo, la formazione dell'uomo, la sua natura e fine, secondo Mosè e gli antichi patriarchi).

Il vecchio e il nuovo testamento, in pieno accordo con la «solida e vera filosofia», sostengono, quindi, che l'uomo è mortale e la sua anima non può sopravvivere senza il corpo, da cui è distinta, ma non diversa, essendo essenzialmente «spirito» vitale; «sublime», però, nell'essere umano, per poter in lui produrre «quel discorso e quella riflessione» irraggiungibili ai «bruti»³⁰. Su questa via Giannone procede con arditezza fino a una concezione radicalmente materialistica, nella prima parte del *Regno terreno*, dedicato alla dottrina degli ebrei, per lui non diversa da quanto affermava Lucrezio sulla morte come fine, facendo propri, soprattutto nella concezione dello spirito vitale, alcuni motivi del materialismo moderno – derivati da Newton, attraverso Toland – sulla dinamicità della materia³¹. Tornando ancora su Lucrezio, nella seconda parte, per confutare il dualismo cartesiano di sostanza estesa e sostanza cogitante nell'uomo, definisce l'anima «un'armonia, un prodotto che sorge dalla compage e dall'unione e positura delle parti organiche de' nostri corpi»; a quel modo, inoltre, che dalla varietà e dissonanza degli strumenti musicali nasce l'armonia, così da una certa disposizione degli organi si crea la salute: «e non perciò diremo che l'armonia, ovvero la sanità, sia una nuova sostanza, o parte del nostro corpo, perché non possiam concepirla ne' corpi onde ne viene prodotta»³².

³⁰ Ivi, p. 54; per la citaz. precedente, p. 251 (e, in generale, per tutto il discorso giannoniano sull'anima come spirito vitale, cfr. pp. 48-54; 251-252, che concludono la prima parte).

³¹ Con la citazione degli esametri lucreziani (*De rerum natura*, III, 1009 sgg.) Giannone chiude l'ultimo capitolo della prima parte, in cui risponde «all'obiezione che, vedendosi sovente prosperati gli empî ed oppressi i giusti in questa vita, sarebbe somma ingiustizia se almeno nell'altra non vi fosse retribuzione (ivi, p. 244). Sulla non estraneità del «discorso newtoniano» in John Toland, cfr. G. RICUPERATI, *L'esperienza civile e religiosa di Pietro Giannone*, op. cit., p. 461; P. CASINI, *Toland e l'attività della materia*, in ID., *L'universo-macchina*, Bari 1969, pp. 205-237.

³² Ivi, p. 346. Per i versi di Lucrezio, cfr. *De rerum natura*, III, 102 sgg. (citati nel capitolo quinto della seconda parte).

In queste pagine di acuta speculazione, in cui si concentra, in un certo senso, tutta l'indagine del *Regno terreno*, mentre vi confluiscono le componenti più significative della formazione intellettuale dell'autore, si ha l'impressione che veramente stia il nucleo più schietto e genuino del suo pensiero, con il quale non sembra possa conciliarsi molto facilmente l'adesione, nel secondo libro, alla rivelazione cristiana del regno celeste. La buona novella del Cristo, annunciatore di questo nuovo regno, e tutta la religione del cristianesimo nelle sue origini non si fondano, tuttavia, per Giannone, sul dogma dell'immortalità dell'anima, ma sulla rivelazione di una resurrezione degli esseri umani, nella loro integrità, promessa «non già alle nude anime, ma agli uomini, de' quali non può aversi concetto se non saranno composti di corpo e d'anima»; resurrezione, dunque, «materiale e fisica»³³.

Nella concezione del regno celeste o cristiano, così come viene definito, è ancora ferma la distinzione tra la sfera etico-religiosa e quella politica, fra lo spirituale e il temporale: ed è qui che l'ideologia del *Triregno* riconfluisce nella polemica anticurialista dell'*Istoria civile*. Cristo, infatti, riportava la religiosità in una sfera della persona assolutamente intima e il succo vitale della sua predicazione era che

non basta adorar Iddio con atti esterni e culto corporeo, né con riti e cerimonie esterne che non purgano l'anima, ma con pietà interna, con affetto di un cuor sincero, puro e casto³⁴.

³³ Ivi (*Del regno celeste*, vol. II), pp. 82; 84. Le cit. sono relative alla premessa alla parte seconda («Della resurrezione de' morti») e all'inizio del primo capitolo («La resurrezione de' morti fu predetta veramente reale e fisica»). Secondo Giannone, l'erronea interpretazione delle *Epistole* di San Paolo ha contribuito alla corruzione del cristianesimo, perché questi, che era un fariseo ellenizzante, temendo di non essere compreso dal mondo gentile, pur credendo nella resurrezione totale dei morti in anima e corpo, accentuò la distinzione tra uomo celeste e uomo terreno. Per Toland, Paolo fu il vero corruttore della morale mosaica.

³⁴ Ivi, p. 43 (è una sezione, «De' riti di questa nuova legge», del terzo capitolo della parte prima, in cui Giannone tratta, nelle altre due sezioni, del battesimo e dell'eucaristia). In questa prima parte del *Regno celeste*, l'autore ne analizza signi-

Anche in lui, quindi, pochissimi elementi di dottrina, e non complicati, completamente estranei alle controversie metafisiche e astratte, che, adulterando la religione con la filosofia, hanno paganizzato il cristianesimo e contribuito a fondare il regno papale, attraverso tutta una serie di

dispute e vane ricerche: come sia Cristo figliuol di Dio, come incarnossi, come risusciteranno i morti, quando furon creati gli angeli, se fossero corporei od incorporei; [...] sopra la natura delle anime umane se siano corporee o puri spiriti, se fossero create con gli angeli ovvero si vadano alla giornata creando, come cooperano nelle nostre azioni, ed altre mille di simili vane ed oziose ricerche;

tutto questo «non fa altro che render profana la scienza di Dio e trattarla alla maniera delle altre scienze mondane», con il risultato di produrre nel mondo «tant'inutili ed insipidi volumi», inceppare «tanti preclari ingegni» e divertirli «in cose vane e pur troppo inutili»³⁵. Mentre il potere dei vescovi e del papa progressivamente s'ingrandiva, nello stesso tempo si corrompeva e moriva il cristianesimo come tale, perché, da puramente spirituale che era, divenne materiale, agevolando credenze superstiziose, decadendo in comportamenti corrotti, spettacolarizzando le cerimonie religiose, a

ficato, natura e luogo, additando in Gesù il portatore di una religione universale e mostrando la netta distinzione tra il regno terreno ebraico, che ha come fine la prosperità, e il regno celeste cristiano, che tende alla beatitudine in Dio e alla negazione di ogni egoismo e dominio. Nella trattazione del *Regno celeste* Giannone dà originale prova di far confluire nella sua erudizione di illuminista, in grado di superare ogni pregiudizio, la storiografia, oltre che cattolica, protestante, gallicana e l'estremismo deista (cfr. A. OMODEO, *Il senso della storia*, op. cit., pp. 245 sgg.).

³⁵ Ivi, p. 115 (è la sezione dedicata al «mescolamento della filosofia de' gentili con la nostra religione»). Giannone insiste con forza sulla contaminazione tra filosofia pagana e religione, particolarmente tra aristotelismo, platonismo e cristianesimo; ma sta di fatto che, quando deve fornire una spiegazione alla resurrezione dei morti, ricorre proprio a un argomento filosofico, secondo cui, essendo gli atomi particelle instabili in movimento, non necessariamente devono essere gli stessi nella formazione dello stesso corpo.

cui – conclude ironicamente Giannone – correva anche la «minuta e bassa plebe, la quale altrove non sarebbe ammessa per vedere sì nobili e ricchi apparati, e sentire sì armoniosi e dolci concetti, non vi essendo rimasto altro di pubblico che questo»³⁶.

In Pietro Giannone, come nel suo contemporaneo, Alberto Radicati, la polemica anticuriale e anticlericale supera di molto i limiti sia della polemica protestante, sia della controversia giuridica, e sconfina nell'eresia moderna, nel deismo o addirittura in un materialismo panteistico³⁷. Radicati è una delle figure più interessanti

³⁶ Ivi, p. 487 (è tra le pagine finali del *Regno celeste*, ultimo capitolo della parte quarta, dedicata all'Inferno e a «quanto fosse di sopra favoleggiato da' nostri teologi e casuisti...»). Nel successivo terzo volume, *Del regno papale*, composto di soli due periodi (fino al pontificato di Gregorio Magno) – nell'edizione, curata da Alfredo Parente, segue un'Appendice con il riassunto della perduta prefazione al *Triregno*, fatta dall'abate Palazzi di Selve, e un indice della parte mancante di quest'ultimo regno –, Giannone, che aveva previsto una suddivisione in dieci periodi, intende rappresentare il potere che i pontefici «tengono sopra il mondo e sopra le teste coronate stesse degli imperatori, re e de' più potenti principi della terra» (ivi, p. 4). La storia di questo potere si svolge attraverso vicende spesso parallele a quelle narrate nell'*Istoria civile*, ma non più con il punto di vista interno al regno di Napoli, perché, questa volta, il discorso di Giannone riguarda l'intera società umana (cfr. G. RICUPERATI, *Nota introduttiva* alla scelta dal *Triregno*, in P. GIANNONE, *Opere*, cit., p. 590). In questa terza parte l'impegno storico-politico è senza dubbio prevalente, conferisce all'intera opera un carattere di contemporaneità e di «storia civile e religiosa della società occidentale», il cui fine è di spiegare anzitutto la «realtà presente».

³⁷ Nei confronti di Spinoza, dell'eredità libertina e del messaggio deistico, pur nel difficile orientamento della «repubblica delle lettere» italiana, vi è tuttavia la presenza di una coerente e ininterrotta esperienza culturale, i cui punti di arrivo sono rappresentati dal *Triregno* di Giannone, dai *Discours* di Radicati e dal *Trattato dell'anima* di Conti (cfr. G. RICUPERATI, *Il problema della corporeità dell'anima dai libertini ai deisti*, in *Il libertinismo in Europa*, a cura di S. Bertelli, Milano-Napoli 1980, pp. 408-409; e cfr. inoltre: A. RADICATI DI PASSERANO, *Discours moraux, historiques et politiques*, Rotterdam 1736; A. CONTI, *Scritti filosofici*, a cura di N. Badaloni, Napoli 1972). In Pietro Giannone, Alberto Radicati e Antonio Conti, «che non rappresentano soltanto il più diretto incontro con il deismo, ma anche le proposte più avanzate della cultura preilluministica italiana, il tema della corporeità dell'anima acquista un rilievo ed un significato centrale. In Giannone vuol

di questo periodo: anche pochi dati delle tormentate vicende della sua breve esistenza bastano a tratteggiare nell'insieme l'immagine di uno spirito ribelle, scontroso e anarchico. Circondato da sospetti e inimicizie, in odio ai nobili e ai preti, messo al bando dagli stessi familiari, citato più volte dinanzi al tribunale dell'inquisizione come eretico e ateo, condannato in contumacia, viene protetto dal re Vittorio Amedeo II, che, contro i suoi implacabili persecutori, se ne serve nella sua ininterrotta battaglia anticurialista, pronto però a tradirlo, non appena si apra la possibilità di un compromesso diplomatico e di un favorevole concordato. Quando finalmente se ne accorge, Radicati fugge in Inghilterra, donde passerà poi a vivere nel più tollerante clima d'Olanda, pubblicando nel 1736 l'opera sua più importante, *Recueil de pièces curieuses sur les matières les plus in-*

dire una riforma politico-religiosa che elimini la Chiesa come intermediaria e come centro di un potere che deve essere restituito allo Stato e alla società civile. [...] Anche il ripiegamento del carcere non cancella i tratti essenziali di questo discorso», come è possibile evincere dalle altre due opere giannoniane, *Apologia de' teologi scolastici*, *L'ape ingegnosa* (ivi, p. 412; cfr. P. GIANNONE, *Opere*, cit., pp. 791-911; 989-1098); e, comunque, questi tre autori, «partendo da esperienze diverse, ma tutte collegate dal rapporto con il pensiero europeo che da Spinoza giunge a Toland, essi nella misura in cui affrontano in termini politico-religiosi, filosofici e scientifici il tema della corporeità dell'anima, aprono prospettive più ampie all'Illuminismo italiano, dall'esigenza di una riforma politico-religiosa, che si collega ad una nuova libertà e dignità dell'uomo e che passa proprio attraverso l'affermazione della sua terrestrità (Giannone) e il disprezzo della morte (Radicati) e che vedremo ritornare più volte nello sviluppo dell'Illuminismo, all'esigenza di una nuova epistemologia, che partiva ancora dalla negazione della spiritualità dell'anima (Conti)» (ivi, pp. 412-413; cfr. inoltre: A. ALBERTI, *Alberto Radicati di Passerano*, Torino 1931, con in appendice il suo discorso sulla morte; A. CONTI, *Scritti filosofici*, cit., pp. 203-210: per la corrispondenza, significativa e importante, tra Antonio Conti e Antonio Genovesi). Nell'ediz. completa delle *Opere giannoniane*, promossa a Napoli dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, è uscito il vol. V, *L'ape ingegnosa, ovvero raccolta di varie osservazioni sopra le opere di natura e dell'arte*, a cura di A. Merlotti e con introduz. di G. Ricuperati (Roma 1993), contenente anche: una lista di *Libri posseduti o letti da Giannone durante la prigionia, 1736-1748* (pp. XCIV-C); una *Cronologia giannoniana* (pp. CI-CXVI); una *Bibliografia giannoniana, 1910-1993* (pp. CXVII-CXXI).

téressantes, composta per il re di Sardegna, che la lesse manoscritta, ma dedicata a Carlo di Borbone, re delle Due Sicilie, al quale ora l'autore si rivolge nella speranza che possa abbracciare e far sua l'impresa della guerra contro il predominio ecclesiastico e attuare il sogno di una monarchia unitaria italiana, eliminando il principale ostacolo, che l'ha sempre impedita e da lui stesso identificato, sulla scorta di Machiavelli, nella politica del Vaticano³⁸.

Al centro della sua polemica è, infatti, un programma anzitutto politico, di indirizzo schiettamente anticurialista, in cui Radicati propone che il principe affermi intera la sua autorità, sopprima ogni dualità di poteri, sottomettendo gli organi della religione allo Stato,

³⁸ Cfr. il fondamentale studio di F. VENTURI, *Saggi sull'Europa illuminista. I. Alberto Radicati di Passerano*, Torino 1954, ma anche le acute osservazioni di P. GOBETTI, *Risorgimento senza eroi*, in ID., *Opere complete*, a cura di P. Spriano, II, *Scritti storici, letterari e filosofici*, con due note di F. Venturi e V. Strada, Torino 1969, pp. 33-47. Un'ampia scelta degli scritti di Radicati, con *Nota introduttiva* di F. VENTURI, è in *Politici ed economisti del primo Settecento*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 44, *Dal Muratori al Cesarotti*, Milano-Napoli 1978, V, pp. 3-165. Tracciando un profilo essenziale di Martino Ignazio Adalberto Radicati di Passerano e di Cocconato (1698-1737), Venturi inizia le sue pagine introduttive in maniera davvero suggestiva: «Il primo illuminista d'Italia» lo chiamò Piero Gobetti. Solitario, eretico, eppure accanto a Giannone, ai nostri riformatori, a Vittorio Alfieri. Il suo isolamento già colpì i contemporanei. La sua indipendenza parve stravaganza. [...] Perseguitato ed esule, Radicati è effettivamente il primo e più ardito esploratore proveniente dall'Italia sul terreno della settecentesca crisi della coscienza europea» (ivi, p. 3). La sua autobiografia, con il racconto sarcastico della conversione, è costituita dal *Récit fidelle et comique de la religion des Canibales modernes* (cfr. ivi, pp. 77-94), premesso all'edizione londinese dei *Discours* (1730), ma vanno tenuti presenti anche il *Manifesto* (Londra 1726) e il *Factum*, che fa da presentazione ai *Discours* (cfr. ivi, pp. 31-42; 69-76), tra cui, fondamentale, è il decimo sulla natura e le forme dei governi: Radicati mostra di tendere verso la democrazia perfetta, ritenendo la tirannia un'imposizione, che ha bisogno della superstizione per potersi reggere. Per quanto concerne il *Recueil* (1736), Venturi ritiene che sia stato pubblicato all'Aia, non a Rotterdam, come indicato nella stampa, in cui non è inclusa la *Dissertazione filosofica sulla morte*, «punta estrema della sua protesta illuminista» (ivi, p. 20; cfr. il testo inglese, *A philosophical dissertation upon death*, Londra 1732, con traduz. italiana, ivi, pp. 95-145).

conservando nelle sue mani l'investitura dei vescovadi, delle abbazie e delle parrocchie, confiscando il patrimonio del clero per assegnarlo ai nobili e ai comuni, all'assistenza dei poveri e alla fondazione di scuole, abolendo le confraternite e l'inquisizione, trasformando i preti in pubblici impiegati. Il punto di partenza è giurisdizionalista puro; ma nel concetto del potere assoluto del principe già prende corpo l'idea del despota illuminato, del sovrano riformatore, che, pur facendosi temere e amare ugualmente da tutti, sappia però rendere eguale giustizia a tutti i suoi sudditi, senza distinzione di classi sociali. La necessità di dimostrare il buon fondamento dell'autorità civile lo porta sul terreno di una critica dei testi evangelici, intesa a dimostrare che la Chiesa ha tradito le parole del Cristo, ha deformato la buona novella, usurpando funzioni e privilegi che non le appartenevano, ma erano nettamente contrari allo spirito del suo fondatore, come l'autorità del papa, del tutto opposta allo spirito del Vangelo, e non più erede del cristianesimo primitivo³⁹.

Il piemontese Radicati e il napoletano Giannone, quindi, prendendo le mosse da un'esigenza di lotta politica, approdano, per vie non dissimili, se pure indipendentemente, a una concezione sul piano religioso radicalmente eterodossa, che presenta negli scritti dell'uno e dell'altro alcune analogie. Il primo, che si fonda su una cultura apparentemente più moderna ed esperta di tutte le corren-

³⁹ Nel *Recueil* Radicati inserì il suo *Nazarenus et Lycurgos mis en parallèle*, in cui Gesù appare un saggio legislatore, che vuole liberare l'umanità dai tiranni: nessun deista, prima di lui, «aveva detto – sottolinea Franco Venturi – che Cristo era venuto a riportare l'uomo non soltanto alla morale di natura, ma allo stato naturale, all'innocenza, alla completa comunità, alla abolizione d'ogni famiglia e autorità. [...] Leggi positive quelle di Cristo e non soltanto precetti morali. Egli era venuto a liberare l'uomo da tutte le oppressioni psicologiche, le costrizioni economiche, le tirannidi politiche, che lo rendevano ovunque infelice e a riportarlo verso la comunità dei beni e degli intenti» (*Nota introduttiva* a Radicati, cit., p. 26). Va tuttavia sottolineato che la critica radicale del conte di Passerano, ispirata a un deismo di intonazione vagamente evangelica, proprio nei suoi accenni più arditi e rivoluzionari, non è sempre ragionata e approfondita, risultando, nelle sue punte più improvvisate, priva di intima coerenza e di rigore sistematico.

ti più spregiudicate del pensiero europeo contemporaneo, finisce, però, con il disperdere la sua attività in forme brillanti e spesso superficiali e dilettantesche; il secondo, invece, riscatta, soprattutto negli anni viennesi, con un impegno assai più profondo e sistematico, quel che vi può essere forse di provinciale nella sua iniziale formazione. Anche lo stile delle opere rispecchia questa diversità di temperamenti: il conte piemontese detta i suoi pensieri in un francese già voltairiano, leggero e ironico; il giurista meridionale riveste i suoi sillogismi con le forme sostenute e solenni della tradizione italiana cinquecentesca. E così quello, fundamentalmente estraneo alla cultura nostrana, trova posto piuttosto fra i minori rappresentanti dell'illuminismo francese; l'altro, con la sua opera maggiore, offre ai grandi illuministi un'arma ben altrimenti solida per le loro polemiche.

In Giannone, anche più che in Radicati, sono tuttavia numerosi gli spunti che preparano e preannunciano, sia pure in modo embrionale, certe battaglie di Voltaire e magari di Rousseau. Neppure si può dire che sia del tutto assente nelle loro pagine una preoccupazione sociale e una considerazione delle esigenze concrete di riforme, che in Radicati giungevano fino alla concezione di un despota illuminato, protettore anche dei poveri e dei contadini, e in Giannone all'idea di abolire una feudalità ecclesiastica, che invadeva ed usurpava tutto il patrimonio agrario del reame. Non predominanti, nell'uno e nell'altro, sono questi motivi sociali, che costituiranno l'interesse fondamentale dei riformatori illuministi europei; prevale, invece, l'impostazione giuridica, che concentra tutta la sua attenzione sul sovrano, come rappresentante esclusivo del potere laico, e non sui cittadini e sull'indagine dei loro bisogni. Giannone, infatti, sia nell'*Istoria civile* che nel *Triregno*, avvalora esplicitamente questa posizione sulla base del concetto tradizionale, secondo cui il popolo romano s'era spogliato volontariamente dei suoi diritti politici, trasferendoli tutti nel principe⁴⁰.

⁴⁰ Cfr. P. GIANNONE, *Istoria civile del regno di Napoli*, cit., I, I, c. VIII.

Il pensiero civile e politico degli anticurialisti del primo Settecento è, d'altronde, caratteristico, proprio per questo tentativo di promuovere un'alleanza ideale fra gli intellettuali e il despota illuminato; ed è aspetto tipico di una struttura sociale, in cui non s'è costituita ancora una borghesia efficiente con una sua visione autonoma. Specialmente nell'Italia meridionale, anche gli illuministi combatteranno il feudalesimo e l'oscurantismo, non tanto come rappresentanti delle aspirazioni del ceto civile alla conquista del potere, ma in nome delle prerogative regie, e la loro lotta, attraverso le riforme attuate dai sovrani, andrà in gran parte a vantaggio della monarchia centralizzatrice e dell'apparato burocratico di nobili e militari.

Pietro Giannone e Alberto Radicati precorrono, in tal senso, i tempi, dando il primo e importante esempio di un nuovo e diverso atteggiamento, che per altro non incontra successo in una situazione ancora immatura: il principe riformatore, ch'essi teorizzano, è ancora un'utopia assai lontana dalla realtà di fatto; e i politici, al cui servizio sacrificano l'ingegno e la vita, si sentono ancora troppo deboli per rischiare uno scontro diretto e aperto, preferendo le armi della diplomazia e del compromesso: dopo avere fino a un certo punto sfruttato per i loro fini il genio o il talento di questi intellettuali, «stravaganti» e pericolosi, finiscono con lo sconfessarli e tradirli.

III

«ALZARONO GLI OCCHI ED AVVERTIRONO IL CIELO»: LUCI E OMBRE NELL'“EPICA” DI UNA SCIENZA NUOVA

Nella cultura italiana tra Sei e Settecento la posizione di Vico appare singolare, per non dire, ambigua, tanto che si possono distinguere due diversi aspetti nella sua complessa personalità. Da una parte, un Vico completamente immerso nel clima culturale del suo tempo, accademico, umanista, arcade, che non esce dal cerchio alquanto ristretto degli interessi eruditi e del gusto tradizionale; dall'altra, un pensatore solitario, che su quei fondamenti così circoscritti elabora una costruzione filosofica profondamente nuova e feconda di successivi sviluppi, ma quasi senza reali collegamenti con le esigenze concrete della cultura a lui contemporanea. Il suo pensiero, da un lato, tende a confondersi con alcuni aspetti spesso mediocri di quello circostante, senza riuscire, per mancanza di attitudini comunicative, di chiarezza e sistematicità espositive, a prendervi una posizione di rilievo; dall'altro, lo trascende senza neppure sfiorarlo, intuisce e in parte definisce le linee di una visione filosofica precorritrice, ma senza contatti con i problemi più vivi della sua epoca e quindi senza possibilità di arricchirli e modificarli a fondo¹.

¹ Sul problema dell'«ambiguità» di Giambattista Vico ritorna Paolo Rossi, facendo il punto dei più recenti studi novecenteschi, dedicati al grande filosofo napoletano, in un essenziale e chiaro quadro complessivo: «Il tema dell' “ambiguità” vichiana ha una tradizione assai antica. E tuttavia è un tema ancora attuale

Grande filosofo, il suo pensiero si matura in un'atmosfera appartata e distante, non apre un colloquio con i contemporanei, non determina un principio di azione, non esercita influssi, né incontra risonanze; non si articola, quindi, in un moto polemico e immediato,

... Con quel termine si fa invece oggi riferimento ad una situazione: al fatto che le linee di difesa della tradizione cristiana contro le empie tesi del libertinismo, dell'hobbismo, dello spinozismo, contro la emergente scienza storica, che metteva in dubbio la validità del testo biblico, sono linee in più punti contorte e spezzate» (P. Rossi, *Gli studi vichiani*, in *Immagini del Settecento in Italia*, Atti del Convegno di studi, «Momenti e tendenze degli studi italiani sul secolo XVIII», Roma, 18-19 maggio 1979, a cura della Società italiana di studi sul secolo XVIII, Roma-Bari 1980, p. 101). In questa sintesi che, pur se inizialmente circoscritta al decennio 1969-1979, tocca alcuni punti nodali del dibattito critico su Vico, l'autore accenna anche all'altro controverso problema del rapporto del filosofo con il suo tempo: «Fare di Vico un pensatore che sarebbe "sulla cresta dell'onda della più aggiornata filologia del suo tempo" (l'espressione è di Gianfranco Cantelli) o un filosofo attento a tutte le voci dell'Europa a lui contemporanea e capace di tradurre nel suo linguaggio la problematica a lui contemporanea (come vorrebbe Eugenio Garin) è, a mio parere, un'impresa disperata. Non tener conto del "rifiuto del suo tempo" che è presente in Vico, insistere sul suo pieno aggiornamento culturale mi sembra (per usare una espressione di Isaiah Berlin) "una forma di devozione mal collocata". Si tratta forse di intendersi sul significato da attribuire al termine "contemporaneo". Io resto fermamente convinto che sia giustissimo dire che Vico, a causa della sua ignoranza delle lingue straniere moderne, aveva perso i contatti con il pensiero europeo a lui contemporaneo, vale a dire con il lavoro dei filosofi, degli scienziati, degli storici, degli eruditi che pubblicarono libri innumerevoli fra il 1680 e il 1740. Di questa produzione Vico conosce, e utilizza, pochissimo. E tuttavia Vico, sulla base di letture arretrate e di una conoscenza assai approssimativa delle scienze a lui contemporanee, giunse ad esprimere idee di importanza decisiva per la cultura moderna, idee che ancora, come avviene per tutti i classici, ci appaiono "attuali". [...] Ma dove è scritto che tutti i grandi filosofi (e tale fu Vico) debbano sentirsi contemporanei agli uomini del loro tempo?» (ivi, pp. 106-107). Rossi aveva già affrontato il complesso nodo culturale della «arretratezza» di Vico nei confronti del pensiero europeo a lui contemporaneo, dal momento che il filosofo italiano aveva per lo più trattato tesi discusse già ai tempi di Bacone, Cartesio e Bayle, vale a dire un secolo prima (cfr. P. Rossi, *Le sterminate antichità*, Pisa 1969; ID., *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Milano 1979; ID., *Chi sono i contemporanei di Vico?*, in «Rivista di filosofia», LXXII (1981), 19, pp. 51-82;

così da trovare posto, effettivamente e subito, nel processo in corso di una cultura che si rinnova. È tuttavia possibile tratteggiare l'immagine di un Vico non molto diversa da quella di Ludovico Antonio Muratori, di Gianvincenzo Gravina e Antonio Conti; un Vico, che, mentre si collega alle poetiche del Rinascimento e del Barocco, accoglie e insieme ripugna allo spirito innovatore del razionalismo cartesiano, sforzandosi, non diversamente da questi scrittori, di salvare il concetto della fantasia contro l'invadenza di una prepotente ragione geometrica². È il Vico che, con il *De nostri temporis*

Id., *Ancora sui contemporanei di Vico*, in «Rivista di filosofia», LXXVI (1985), 3, pp. 465-474, ripreso in *Giambattista Vico: arcaico e moderno*, in *Scienza e filosofia. Saggi in onore di Ludovico Geymonat*, a cura di C. Mangione, Milano 1986; e cfr. ancora i suoi lavori di più ampia divulgazione: Id., *Lineamenti di storia della critica vichiana*, in *I classici italiani nella storia della critica*, a cura di W. Binni, Firenze 1955 e 1973, II, pp. 2-41; Id., *Giambattista Vico*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Settecento*, Milano 1968, VI, pp. 7-54; Id., a cura di, *Il pensiero di Giambattista Vico*, antologia dagli scritti, Torino 1968). Per quanto riguarda le repliche gariniane alle tesi di Rossi, cfr. E. GARIN, *Vico e l'eredità del pensiero del Rinascimento*, in *Vico oggi*, a cura di A. Battistini, Roma 1979, pp. 60-93; Id., *Le citazioni di Vico*, in «Giornale storico della filosofia italiana», LX (1981), pp. 380-386.

² Sulla mancata «incidenza» politica del pensiero vichiano nell'ambiente culturale napoletano della prima metà del Settecento è abbastanza esplicito Raffaele Ajello, per il quale Vico, «nelle ricostruzioni della cultura meridionale, o anche italiana, che più risentono di un forte e generoso impegno politico-sociale», merita – in maniera «singolare» – «un posto centrale» per quanto attiene alla «storia del pensiero filosofico», ma «non ne ebbe uno altrettanto eminente in quello della vita politica e della contemporanea cultura militante né italiana, né meridionale». Pertanto, l'«incidenza del pensiero di Vico (in vita e subito dopo)» va considerata piuttosto un «riflesso» del suo successo «fuori di un ambiente, come quello napoletano, fortemente politicizzato», mentre durante la sua vita e nei successivi decenni «la sua speculazione esprime un segno politico molto ambiguo, le sue opere si prestarono ad interpretazioni disparate e discordanti» (R. AJELLO, *Cartesianesimo e cultura oltremontana al tempo dell'«Istoria civile»*, in *Pietro Giannone e il suo tempo*, Atti del Convegno di studi nel tricentenario della nascita, Foggia-Ischitella, 22-24 ottobre 1976, a cura di Id., Napoli 1980, I, pp. 107-108; dal nono paragrafo, che ha un titolo molto significativo: «Una tesi da respingere: Vico incompreso da una cultura depressa», ivi, p. 105). Il rapporto

studiorum ratione – in cui pure intuisce, contro il tecnicismo matematizzante, l'importanza dell'immaginazione creativa nell'uomo e il pluridimensionale significato del conoscere, anticipando alcuni temi attuali del "nuovo umanesimo", tendente all'unità del sapere –, interviene, con argomenti non diversi nella sostanza da quella di altri autori italiani, nella polemica Orsi-Bouhours, ponendosi come difensore della tradizione letteraria italiana contro i critici francesi, discutendo sulle preminenze dell'una e dell'altra lingua, e in quella francese ritrovando povertà di eloquenza, mancanza di metafore e

tra Vico e il coevo contesto culturale della Napoli tra Sei e Settecento non fu tuttavia di vera e propria separazione, come anche molti studi di storici delle idee sulla situazione intellettuale, sociale e politica di questo periodo hanno puntualmente documentato, tra cui cfr: F. NICOLINI, *Uomini di spada, di chiesa, di toga, di studio al tempo di Giambattista Vico*, op. cit.; P. PIOVANI, *Il pensiero filosofico meridionale tra la nuova scienza e la «Scienza nuova»*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche in Napoli», LXX (1959), pp. 77-109; S. MASTELLONE, *Pensiero politico e vita culturale a Napoli nella seconda metà del Seicento*, op. cit.; B. DE GIOVANNI, *La vita intellettuale a Napoli fra la metà del '600 e la Restaurazione del Regno*, in *Storia di Napoli*, Napoli 1970, VI, 1, pp. 403-534 (cfr. anche, ivi, A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, VI, II, pp. 811-1094 e R. SIRRI, *La cultura a Napoli nel Settecento*, VIII, pp. 167-310). Particolarmente efficace in questo tipo di studi si è rivelata la metodologia storico-filosofica di Nicola Badaloni, che muove da una prospettiva vichiana nell'indagine di questo periodo: cfr. N. BADALONI, *Introduzione a G.B. Vico*, Milano 1961 (ediz. feltrinelliana di Milano, su cui cfr. S. LANDUCCI, *Vico e il previchismo nella nuova interpretazione di Nicola Badaloni*, in «Belfagor», XVI (1961), pp. 347-361); ID., *Introduzione a Vico*, Roma-Bari 1984; e cfr. anche: M. AGRIMI, *Filosofia e politica a Napoli nel primo Settecento*, in «Trimestre», II (1968), pp. 3-42; M. DONZELLI, *Natura e humanitas nel giovane Vico*, Napoli 1970; G. GALASSO, *Napoli ai tempi di Vico*, in *Giambattista Vico nel terzo centenario della nascita*, a cura di E. Pontieri, Napoli 1971, pp. 13-36. Sugli sviluppi di cultura più significativi, sempre tra Sei e Settecento, e sugli intellettuali, legati a Vico, o comunque particolarmente influenti in quell'età, tra i quali vanno almeno ricordati Francesco D'Andrea, Giuseppe Valletta, Bernardo Maria Giacco, Matteo Egizio e Paolo Mattia Doria, cfr. (nell'ordine) gli studi di B. DE GIOVANNI, *Filosofia e diritto in Francesco D'Andrea. Contributo alla storia del previchismo*, Milano 1958; S. MASTELLONE, *Francesco D'Andrea politico e giurista (1648-1698)*, Firenze 1969; V. I. COMPARATO, *Giuseppe Valletta, un intellettuale napoletano alla fine del Seicento*, Napoli 1970;

colori, secchezza di lessico e costrutti, che la rendono poco incline al discorso poetico, a differenza di quella italiana, immaginosa, corpulenta e fantastica; e, mentre loda i nostri oratori, perché si esprimono con abbondanza e splendore di eloquio, dei francesi apprezza soprattutto l'aderenza al vero e il rigore dei concetti³.

F. F. MASTROIANNI, *Un amico di Giambattista Vico nella storia dei Cappuccini di Napoli: Bernardo Maria Giacco (1672-1744)*, Napoli 1972; S. USSIA, *Un altro rapporto napoletano difficile: Egizio e Vico*, in *L'epistolario di Matteo Egizio e la cultura napoletana del primo Settecento*, Napoli 1977 (specifico il cap. IV); V. CONTI, *Paolo Mattia Doria dalla repubblica dei togati alla repubblica dei notabili*, Firenze 1978 e gli Atti del Convegno di studi, *Paolo Mattia Doria fra rinnovamento e tradizione*, Galatina 1984; E. NUZZO, *Verso la «vita civile»*, Napoli 1984 (che estende l'indagine anche a Gregorio Caloprese). Per quanto concerne poi il rapporto di Vico con Rinascimento e Barocco, cfr. M. PAVAN, *Vico e la filosofia classica del Cinque-Seicento*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XI (1981), pp. 163-172 (in particolare sulla erudizione manieristica); B. DE GIOVANNI, *Vico barocco*, in «Il centauro», 1983, 6, pp. 52-69; e, sui rapporti della filologia vichiana anche con l'erudizione secentesca olandese, A. BATTISTINI, *La dignità della retorica. Studi su G.B. Vico*, Pisa 1975, pp. 101-152.

³ Per il *De nostri temporis studiorum ratione*, la più famosa delle orazioni inaugurali di Vico, letta il 18 ottobre 1708 e pubblicata l'anno successivo a Napoli presso l'editore Felice Mosca, si seguirà – come per le altre opere vichiane citate – il testo pubblicato in G. Vico, *Opere*, 2 tomi, a cura di A. Battistini, Milano 1990 (il *De ratione*, con traduzione italiana a fronte, occupa, compresa la *Dissertatio*, le pp. 88-215 del primo tomo mondadoriano dei «Meridiani»; per i due capitoli, il settimo e l'ottavo, che affrontano più specificamente i problemi relativi all'eloquenza e alla poesia, cfr. le pp. 130-149, e per la discussione sulle due lingue, italiana e francese, pp. 138-143). Secondo Vico, mentre la lingua francese è ricca di sostantivi, ma priva di traslati, che possono mutare significato alle parole (*verba invertere*), di ampi periodi e grandi metri (*nec amplius periodis, nec grandibus muneris apti sunt*), per cui solo i francesi potevano escogitare la «nuova critica», tutta pervasa di *esprit*, la lingua italiana, invece, è più dotata di metafore, più capace di suscitare immagini (*imagines semper excitat*), più piena di vitalità per la forza delle similitudini e per la pluralità di stili dei suoi poeti e scrittori (come Boccaccio, Petrarca, Guicciardini, Ariosto, Tasso), per cui meglio permette di coltivare la «topica» (*topicam excolat*), sì che *nos nostros oratores laudamus, quod diserte, explicate, eloquenter dicant, ii laudant suos, quod vera cogitarint*; di qui l'invito del filosofo a renderci pari agli antichi in saggezza ed eloquenza, così

Ed è lo stesso Vico, che partecipa senza riserve alla restaurazione del gusto, promossa dall'Arcadia, collabora alla varia attività accademica dei contemporanei, ottenendone più o meno espliciti riconoscimenti per la sua vasta dottrina, imprime a tanta parte

come li superiamo nella scienza: *ita sapientia et eloquentia aequemus, ut scientia superamus antiquos* (ivi, *passim*). Il problema della lingua, approfondito da Vico nel *De ratione*, è centrale, soprattutto perché, proprio in rapporto alle esigenze educative, egli polemizza contro il metodo geometrico cartesiano, incapace di risolvere le istanze fondamentali della verità e della vita, attaccandolo soprattutto nella sua accezione analitico-portorealista (che conferisce alla parola un valore funzionale e unisemico, da cui nettamente dissente): «il tanto discusso anticartesanesimo del *De ratione* più che anticartesanesimo è antigiansenismo, anzi antiarnaldismo» (A. CORSANO, *Umanesimo e religione in G.B. Vico*, Bari 1935, p. 62). Il problema linguistico ha un preciso riscontro in quello politico, legato ai concetti di prudenza nella vita civile, di persuasione, di probabile e verisimile, tanto da fare scrivere ad Andrea Battistini: «Il programma politico di coinvolgere tutti nella gestione della cosa pubblica può sembrare attestato sulle posizioni del filantropismo degli illuministi, ma, a riprova dell'ambivalenza del pensiero vichiano, risponde anche ai canoni pedagogici della controriforma e in particolare dei Gesuiti» (A. BATTISTINI, *Introduzione al De ratione*, in G.B. VICO, *Opere*, a cura di ID., op. cit., II, p. 1323). A sua volta, Raffaele Ajello, osservando che il discorso vichiano nel *De ratione* si sviluppa «su due piani, quello pratico-politico e quello specificamente speculativo» – quest'ultimo in contrasto con le posizioni degli «intellettuali napoletani più vivi ed attivi del suo tempo» e, dunque, tale da determinare «conseguenze forti di separazione e di distacco anche sull'altro piano» –, aveva sottolineato come Vico finisse sul «terreno», «abbastanza sgradevole, del “pedagogismo autoritario” ... in una richiesta assai concreta ... di unità coatta della cultura universitaria, se non di repressione», non essendo riuscito a cogliere con il suo «altissimo ingegno teoretico» le ragioni «del pluralismo filosofico transalpino ... nella loro, non solo contingente, validità» (R. AJELLO, op. cit., pp. 115-116; 119-121, *passim*). Sul contesto storico-culturale del *De ratione*, cfr. B. DE GIOVANNI, *Il «De nostri temporis studiorum ratione» nella cultura napoletana del primo Settecento*, in *Omaggio a Vico*, Napoli 1968, pp. 142-191, da considerare insieme con il lavoro di contrappunto, che ne fa M. AGRIMI, *Il «De nostri temporis studiorum ratione» e l'anticartesanesimo*, in ID., *Ricerche e discussioni*, Lanciano 1984, p. 87-116. E cfr., inoltre, solo alcuni studi (dell'ampia bibliografia sul *De ratione*), più strettamente inerenti agli argomenti trattati: G. TAGLIACCOZZO, *Vico oggi*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», CCCLXVI (1969), pp. 389-409;

della sua opera, pur così nuova e ricca di fermenti, una fisionomia di onnivora erudizione secentesca, si esercita a comporre versi, richiesti dal rituale delle occasioni sociali, solenni orazioni, scritti storici e didascalici in un bel latino paludato, enuncia giudizi fin troppo benevoli sulle opere in versi e in prosa di molti letterati suoi amici⁴. È il Vico, dunque, tenacemente attaccato alla tradizione

S. CAMPAILLA, *Metodo cartesiano e metodo baconiano nel «De nostri temporis studiorum ratione»*, in «Belfagor», XXVI (1971), 3, pp. 253-272; ID., *A proposito di Vico nella «Querelle des anciens et des modernes»*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», III (1973), pp. 181-192; C. VASOLI, *Topica, retorica e argomentazione nella «prima filosofia» del Vico*, in «Revue Internationale de Philosophie», XXXIII (1979), 127-128, pp. 188-201; A. VERRI, *G.B. Vico e l'unità del sapere*, in *G.B. Vico nella cultura contemporanea*, Lecce 1979, pp. 43-83; G. SANFILIPPO SCUDERI, *Da Vico a Gramsci. Linea italiana dello storicismo pedagogico e didattico*, Catania 1980.

⁴ Sui rapporti di Vico con l'Arcadia, cfr. G.L. MONCALLERO, *L'Arcadia*, Firenze 1953 (in partic. vol. I, cap. VII); P. GIANNANTONIO, *L'Arcadia napoletana*, Napoli 1962 (in partic. le pp. 118-123 e 192-195); M. RAK, *La fine dei grammatici*, Roma 1974. Sulla sua attività nelle accademie e in particolare nell'Accademia degli Oziosi (fondata nel 1611 da Giambattista Manso e frequentata da Della Porta, Marino e Basile, riaperta nel 1733 da Nicola Maria Salerno), in cui Vico, che ne era il "custode", lesse, il 6 gennaio 1737, il discorso inaugurale per il quinto anno di vita, *Le Accademie e i rapporti tra la filosofia e l'eloquenza* (in *Opere*, ediz. Battistini, cit., pp. 405-409), cfr. B. DONATI, *Nuovi studi sulla filosofia civile di G.B. Vico con documenti*, Firenze 1936, pp. 128-133; P. MINERVINI, *Lingua e cultura nel Settecento meridionale*, Napoli 1974, pp. 154-156. Per quanto concerne l'eredità in Vico della cultura secentesca, cfr. L. GIUSSO, *La filosofia di G.B. Vico e l'età barocca*, Roma 1943. Risulta, pertanto, giustificata la definizione di un Vico *Barockmensch*, suggerita da Meinecke (cfr. A. BATTISTINI, *Introduzione a G. B. Vico, Opere*, a cura di Id., op. cit., I, p. XXVIII). Sulle poesie vichiane, cfr. A. SORRENTINO, *La retorica e la poetica di Vico ossia la prima concezione estetica del linguaggio*, Torino 1927 (cap. X, pp. 210-247); N. BADALONI, *Introduzione a Vico*, op. cit. (edizione feltrinelliana di Milano), pp. 297-307; A. QUONDAM, *Il «lavorar canzoni» del Vico: la poesia nell'età della «ragione spiegata»*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXIV (1970), pp. 298-332; G. COSTA, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972, pp. 177-188, ma soprattutto le esaustive pagine introduttive alle poesie vichiane (II, pp. 1361-1370 della citata edizione delle *Opere*) di Andrea Battistini, il quale ne conferma il «giudizio punteggiato di riserve» e il circuito «mondano e cerimonioso», pur sottolineando che

umanistica, che si contrappone agli indirizzi di tutta una civiltà decisamente orientata in senso antiumanistico; e, dinanzi al prevalere degli studi scientifici, non nasconde la sua insensibilità per le scienze della natura, esaltando l'importanza di una formazione intellettuale greca e latina, in un momento storico, che tendeva invece con tutte le sue forze a rivendicare l'autonomia, se non la superiorità, dei moderni sugli antichi. Per questi suoi atteggiamenti egli prende posto tra gli scrittori del suo tempo, erudito tra eruditi, accademico tra accademici; la sua voce si perde in un coro, tra molte altre, delle quali alcune suonano assai più forti, chiare e ascoltate⁵.

«l'abilità di Vico consiste proprio nell'aver saputo adattare ai doveri encomiastici i nuclei gnoseologici che lo interessavano, perseguendo coi suoi versi il doppio obiettivo di una sua integrazione sociale e di una presa di coscienza ideologica e filosofica» (ivi, p. 1365).

⁵ Cfr. G. B. Vico, *A Francesco Saverio Estevan*, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, I, cit., pp. 330-337. È una lettera, scritta da Vico, il 12 gennaio 1729, contro il cartesianesimo e il metodo degli studi «ai suoi giorni, e circa le cagioni della poca fortuna della *Scienza nuova*», nella quale riprende i motivi del *De ratione* (in partic. sulla lingua greca e latina, ivi, p. 334). «Il nostro Settecento – scrive Paolo Rossi – non è più solo quello dei newtoniani e di Voltaire o della scoperta del mondo storico o dei moralisti inglesi, è anche quello delle origini dell'antropologia o della linguistica ... della grande discussione sulla biologia, della teoria e storia della Terra, della scoperta dei tempi lunghi della storia naturale e della storia umana ... Si è complicato il nostro Settecento e si è complicata, con esso, la nostra immagine di Giambattista Vico» (P. Rossi, *Gli studi vichiani*, in *Immagini del Settecento in Italia*, op. cit., p. 107). In questo quadro, Rossi trae spunto dal capitolo dedicato da Franco Venturi a «Boulanger e Vico», in cui il grande storico, nel mostrarne affinità e soprattutto differenze, sottolinea nel primo, diversamente dal nostro filosofo, «il tentativo di connettere insieme strettamente storia della natura e storia del genere umano» (ivi, p. 104; cfr. F. VENTURI, *L'antichità svelata e l'idea del progresso in N. A. Boulanger*, Bari 1947, pp. 124-140). Questo spiega perché Pietro Piovani ha definito la filosofia vichiana una «filosofia senza natura», per cui l'uomo viene solo collocato *nella* natura, ma non emerge *dalla* natura, che per giunta, a differenza dell'uomo, non ha una sua storia (cfr. P. PIOVANI, *Vico e la filosofia senza natura*, in *Atti del Convegno Internazionale sul tema: Campanella e Vico*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1969, pp. 247-268; P. Rossi, *Le sterminate antichità. Studi vichiani*, op. cit.; Id., *I segni del tempo. Storia della terra*

Il Vico, che interesserà la cultura italiana ed europea dagli inizi del secolo XIX in poi, è un altro: è il filosofo che fa batter l'accento sulla natura fantastica della poesia, stabilendo una distinzione fondamentale tra le due sfere della fantasia e della ragione, dell'immagine e del concetto, della poesia e della prosa; è lo scopritore della grande poesia, che promuove alle origini il nascimento delle civiltà:

e storia delle nazioni da Hooke a Vico, op. cit., in partic. p. 132: «È indubbio che Piovani ha parlato con ragione della filosofia di Vico come di una filosofia senza natura»). Sull'ignoranza vichiana «dei maggiori progressi scientifici del suo tempo» insiste anche Isaiah Berlin, che vede nel filosofo napoletano un sostenitore del «divorzio» tra le due culture, tra scientismo cartesiano e umanesimo, scienza e storia (cfr. I. BERLIN, *Vico ed Herder. Due studi sulla storia delle idee*, trad. ital., Roma 1978, la citaz. è a p. 106; preceduto da ID., *The divorce between the sciences and the humanities*, in «Salmagundi», 27, 1974, pp. 9-39). Va però registrato anche un polemico intervento di Nicola Badaloni, per il quale riesce difficile comprendere perché Vico «avrebbe dovuto drammaticamente contrapporre natura e uomo» e, di conseguenza, perché Pietro Piovani aveva trovato «ciò tanto importante modernamente come se non fosse risultato chiaro che l'impresa della scienza, filologica o no, è sempre umana» (N. BADALONI, *Introduzione a Vico*, edizione laterziana di Bari, op. cit., p. 170). Se va tuttavia stabilito un confronto tra le società che in Europa hanno raggiunto ormai un più stabile equilibrio e quella italiana, come problema del presente e argomento di indagini sul passato, e, di conseguenza, va posta tutta una serie di quesiti di ordine politico e storiografico, allora ci si dovrà chiedere con Raffaele Ajello: «È – ad esempio – un caso che in Italia abbia avuto tanta fortuna e continui ad averne una diagnosi complessiva, come quella vichiana, che si opponeva allo scientismo transalpino, in nome della sintesi umanistica, ma anche di un'etica individuale e sociale più vicina alla Controriforma che all'Illuminismo? ... È un caso che antiche diffidenze nei confronti delle scienze naturali e dei loro metodi vi abbiano trovato più spesso che altrove sostenitori e divulgatori in entrambi gli opposti schieramenti ideologici e politici? ... È un caso che trovi invece relativamente ancora poco spazio il concetto di verità come ipotesi precaria e come approssimazione, concetto ch'è decisamente e da tempo imperante nell'epistemologia europea?» (R. AJELLO, *Presentazione a Pietro Giannone e il suo tempo*, op. cit., vol. I, pp. XIII-XIV e cfr., nel vol. II, G. GALASSO, *Conclusioni. Giannone: crisi della coscienza europea e stato moderno*, pp. 855-885, in partic. pp. 868-875, in cui vengono discusse le tesi di Ajello con riflessioni poi riprese in ID., *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, op. cit., pp. 297-334).

Omero, Dante. Non si deve però dimenticare il punto di partenza di questo suo pensiero più alto e maturo, costituito dall'originaria posizione umanistica, se si vuol comprendere sia la scarsa risonanza immediata della sua opera nella cultura europea, sia una certa intrinseca contraddizione di questo pensiero, che, mentre illumina con straordinaria potenza nuovi punti di vista estremamente suggestivi, non riesce ad applicarli in un preciso giudizio su alcuni evidenti limiti della cultura e del gusto del tempo, non li trasforma in strumenti di una concreta riforma civile, politica e culturale.

Va, anzitutto, e in gran parte, respinta l'opinione di un Vico scopritore della poesia come facoltà dello spirito, categoria ideale e in eterno uguale a sé stessa. Non già che non sia possibile nelle sue pagine trovare traccia anche di una tale posizione, che prelude all'idealismo ottocentesco, ma è da sottolineare piuttosto in lui, come nel momento migliore e più fecondo di quell'idealismo, il forte accento storicistico della sua indagine, la capacità ancora intatta di accogliere, nel quadro di una sistematica generale, la maggior somma possibile di dati attinti alla realtà concreta, l'aderenza, ancora così intensa, ricca e versatile, alle esigenze di una realtà storica, che si vuole far confluire in tutta la sua imponenza e la sua varietà nell'architettura generale del sistema⁶.

⁶ Oltre l'idealismo ottocentesco, è nel neoidealismo del Novecento che rientra, invece, l'accentuazione del concetto di fantasia come categoria ideale. Si ricordi la ben nota espressione crociana: «Si potrebbe non troppo paradossalmente definire», quella di Vico, «una filosofia dello spirito con particolare riguardo alla filosofia della fantasia» (B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari 1933, terza edizione – la prima è del 1911 –, p. 47); ed anche l'altra, gentiliana, in chiave neoplatonica: «L'animo per Vico è *expressissimum simulacrum* di Dio ... e quindi tutto in tutto, e come Dio l'uno» (G. GENTILE, *La prima fase della filosofia vichiana*, in ID., *Studi vichiani*, Firenze 1927, seconda edizione – la prima è del 1915 –, p. 47). Naturalmente l'idea di Croce di collegare la concezione della fantasia, elaborata da Vico, alla sua teoria del primo momento della vita dello spirito, come intuizione del particolare, è completamente estranea alla complessità del pensiero vichiano su questo fondamentale problema e tale da precludergli l'esatta comprensione dell'«universale fantastico» e della «sapienza

Il suo merito è soprattutto, per questa parte, d'aver visto il modo in cui, concretamente e storicamente, sorge la poesia nel processo di svolgimento della civiltà umana: come espressione integrale e necessaria di una società nascente, nella quale sono impliciti, in forme fantastiche e mitiche, tutti gli sviluppi successivi, razionali ed etici; come fatto, quindi, eminentemente sociale e collettivo, non individuale e lirico. È sul piano della successione storica (e anche, parallelamente, della successione psicologica), non su quello della distinzione ideale, che in Vico la poesia precede (e prepara) la ragione, così come la fase eroica, aristocratica e mitica della società precede (e avvia) quella umanamente spiegata e razionalmente illuminata dei periodi più evoluti.

poetica», che costituiscono le basi essenziali della *Scienza nuova*. Insieme con gli studi crociani su Vico, vera e propria svolta decisiva per la conoscenza in Italia e all'estero del grande filosofo napoletano, vanno considerati, nello stesso ambito delle interpretazioni neoidealistiche, anche quelli di Fausto Nicolini, i cui meriti di instancabile e prezioso ricercatore sono unanimemente riconosciuti: cfr. F. NICOLINI, *La giovinezza di G.B. Vico*, Bari 1932; ID., *La religiosità di G.B. Vico: quattro saggi*, ivi, 1949; ID., *Commento storico alla seconda «Scienza nuova»*, 2 voll., Roma 1949-1950; e, in particolare, la *Bibliografia vichiana* (iniziata da Croce), op. cit. Per quanto riguarda altri repertori bibliografici su Vico, cfr. B. CROCE, *Bibliografia vichiana*, ivi, 1904 (rist. anast., ivi, 1987); M. DONZELLI, *Contributo alla bibliografia vichiana (1948-1970)*, ivi, 1973; A. BATTISTINI, *Nuovo contributo alla bibliografia vichiana (1971-1980)*, ivi, 1983; ID., *Momenti e tendenze degli studi vichiani dal 1978 al 1985*, in *Giambattista Vico. Poesia Logica Religione*, Brescia 1986, pp. 27-102; ID., *Bibliografie vichiane e banche dati*, in «Intersezioni», VIII (1988), 2, pp. 353-361; R. MAZZOLA, *Terzo contributo alla bibliografia vichiana (1981-1985)*, supplemento del «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XVII-XVIII (1987-1988), che contiene ulteriori aggiornamenti nei successivi fascicoli, insieme con quelli del «New Vico Studies», iniziati nel 1983. Va ancora osservato che, come nella prima metà del Novecento si è interpretato il pensiero vichiano in senso neoidealistico, nella seconda metà del secolo, invece, se n'è accentuata la lettura in chiave strutturalistica, per cui il filosofo napoletano avrebbe anticipato alcune attuali posizioni della linguistica (De Saussure), della psicologia (Piaget), della sociologia ed etno-antropologia (Lévi-Strauss): altro significativo esempio dell'ambivalenza e complessità della geniale speculazione di Giambattista Vico.

È sempre in rapporto con la scoperta delle forme e delle leggi del mondo primitivo che si definisce il concetto vichiano del linguaggio poetico, inteso come «parlare fantastico per sostanze animate», in cui «le mitologie devon esser state i propi parlari delle favole», mentre l'uomo, che nulla ancora intendeva e di tutto si meravigliava, immerso nelle cose e incapace a distinguerle e a distinguersene, abbracciava il mondo e se stesso in una sola, indiscriminata, concezione mitica, animava le cose, proiettandovi inconsciamente le proprie passioni. La poesia era allora essenzialmente verità, la sola forma possibile di rappresentazione della verità, perché,

i primi uomini della gentilità essendo stati semplicissimi quanto i fanciulli, i quali per natura son veritieri, le prime favole non poterono fingere nulla di falso; ... dovettero necessariamente essere ... vere narrazioni⁷.

⁷ G. B. Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* [1744], in ID., *Opere*, a cura di A. Battistini, op. cit., t. I, p. 591. Per le precedenti cit., pp. 586 e 587. Cfr. anche: «le prime favole furon istorie» (ivi, p. 826); «i poeti dovetter esser i primi storici delle nazioni» (ivi, p. 828). Tutte le citazioni dalla *Scienza nuova*, anche quando non indicate, sono tratte dall'edizione Battistini, che nella «Nota al testo e al commento» dichiara di seguire l'edizione curata da Fausto Nicolini (2 voll., Bari 1942³), ma di tener anche presenti tutte le riserve prospettate nel dibattito filologico ed esegetico, pubblicato nel «Bollettino del Centro di Studi Vichiani» del 1973, intervenendo, quindi, «per contenere la *vis correctoria*» nicoliniana soprattutto nella semplificazione di alcuni luoghi più ostici del testo (cfr. ivi, pp. LV-LXI). In questi passi citati Vico recupera il significato etimologico di «mitologia» come discorso contestato di miti, ossia di favole. Sul concetto di mito, anche nei suoi risvolti antropologici, cfr. G. VILLA, *La filosofia del mito secondo G.B. Vico*, Milano 1949; G. DORFLES, *Mito e metafora in Vico e nell'estetica contemporanea*, in ID., *L'estetica del mito da Vico a Wittgenstein*, Milano 1967-1990, pp. 5-23 (in cui cfr. anche: *Vico e Cassirer tra mito e metafora*, pp. 24-37); A. M. JACOBELLI ISOLDI, *Il mito nel pensiero di Vico*, in *Omaggio a Vico*, op. cit., pp. 39-71; e soprattutto: G. CANTELLI, *Mente corpo linguaggio. Saggio sull'interpretazione vichiana del mito*, Firenze 1986.

La poesia in Vico è tanto distante dall'intuizione pura – così implicata nelle forme fantastiche, imposte dalla condizione primordiale dei rapporti sociali, di sostanza morale e razionale ancora indiscriminata – che si attua per «caratteri poetici», «universali fantastici», miti e simboli, da cui è esclusa ogni «sapienza riposta», perché rappresentano tutta la sapienza palese di un mondo ancora affondato nei sensi e incapace di istituire una comprensione razionale delle cose, riuscendo solo a contemplarle e ammirarle nella loro sublimità. Nulla è più lontano in lui dall'idea di poesia come espressione di uno stato d'animo individuale: i monumenti poetici, che ha in mente, sono anzitutto documenti di una civiltà o di un'epoca storica, manifestazioni collettive; gli stessi poemi d'Omero «sono storie civili degli antichi costumi greci, ... grandi tesori del diritto naturale delle genti di Grecia»⁸.

Solo da questo punto di vista è possibile intendere come la fantasia assuma nel suo pensiero un carattere assai più netto e preciso che nei teorici sei-settecenteschi di poetica: non mera sensualità, che deve essere controllata e imbrigliata dalla ragione e dal buon gusto, ma facoltà, che precede ragione e gusto ed è, nei suoi limiti, espressione totale e autonoma dello spirito umano in una determinata situazione storica; la poesia, dunque, non è processo di individuazione e caratterizzazione di una materia intellettuale

⁸ Ivi, p. 501: è la *Degnità XX* («Degli elementi»). Cfr. anche p. 846, in cui Vico elenca (cap. primo della sezione seconda, «Scoperta del vero Omero») tutte le caratteristiche dell'arte omerica come «proprietà dell'età eroica de' greci». Per quanto concerne le cit. precedenti, cfr. pp. 513-514 (sui «caratteri poetici»); pp. 514 e 574 (sugli «universali fantastici» e, più in generale, pp. 569-576, capitolo primo della «Metafisica poetica», che concerne anche le origini della poesia); pp. 592-599 (capitolo terzo della «Logica poetica», dedicato al «parlare per caratteri poetici delle prime nazioni»); pp. 811-815 (sulla «sapienza riposta ch'hanno oppinato d'Omero»), cap. primo della «Ricerca del vero Omero». Sugli «universali fantastici», cfr. M. FUBINI, *Ancora dell'«universale fantastico» vichiano* [1956], in *Id.*, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Milano-Napoli 1965, pp. 201-204; A. BATTISTINI, *Autonomia e universale fantastico*, in *Retorica e critica letteraria*, a cura di E. Raimondi e L. Ritter Santini, Bologna 1978, pp. 105-121.

preesistente, ma rappresentazione della realtà nella sua interezza, non ancora toccata dall'intervento classificatore e organizzatore della razionalità. Proprio perché «la fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio», le «sentenze poetiche» vengono

formate con sensi di passioni e d'affetti, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocini: onde queste più s'appressano al vero quanto più s'innalzano agli universali, e quelle sono più certe quanto più s'appropriano a' particolari⁹;

e la stessa

ragion poetica determina esser impossibil cosa ch'alcuno sia e poeta e metafisico ugualmente sublime, perché la metafisica astrae la mente da' sensi, la facultà poetica dev'immergere tutta la mente ne' sensi; la metafisica s'innalza sopra agli universali, la facultà poetica deve profondarsi dentro i particolari¹⁰.

Per questa recisa contrapposizione della ragione al senso, della filosofia alla poesia, del raziocinio alla passione, Vico sarà dai romantici considerato come un precursore – anche se nel suo sistema

⁹ Ivi, p. 515 (secondo capoverso della LIII *Degnità*). Per la citaz. precedente, p. 509 (che corrisponde alla XXXVI *Degnità*). Sul concetto vichiano di fantasia, oltre a un confronto con la retorica barocca (D. BARTOLI, *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 36, *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli 1960, p. 327) e con le idee dei contemporanei (L. A. MURATORI, *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi*, in *Id., Scritti autobiografici*, a cura di T. Sorbelli, Vignola 1950, p. 32), cfr., tra gli studi novecenteschi: E. GRASSI, *La priorità del senso comune e della fantasia in Vico* e L. POMPA, *La fantasia in Vico*, in *Leggere Vico*, a cura di E. Rivero, Milano 1982, pp. 128-142 e 172-179); G. COSTA, *Genesi del concetto vichiano di «fantasia»*, in *Phantasia-Imaginatio*, V Colloquio Internazionale, Roma, 9-11 gennaio 1986, a cura di M. Fattori e M. Bianchi, Roma 1988, pp. 309-365.

¹⁰ Ivi, p. 828: «l'inconciliabilità della contraddizione è riassunta dalla netta antitesi dei verbi: “astrae”-“immergere”, “s'innalza”-“profondarsi”» (A. BATTISTINI, dal «Commento» alla *Scienza nuova*, ivi, II, p. 1698).

filosofico il contrasto si caratterizza essenzialmente come distinzione e criterio di interpretazione di diverse epoche storiche –, per cui nasce l'idea della poesia come espressione primitiva, spontanea, collettiva, popolare, teorizzata e privilegiata da critici e poeti del Romanticismo. Nella concezione vichiana «il mondo fanciullo fu di nazioni poetiche», in quanto essenzialmente rivolto non all'intelligenza, ma all'imitazione immediata della realtà:

Così i primi popoli, i quali furono i fanciulli del gener umano, fondarono prima il mondo dell'arti; poscia i filosofi, che vennero lunga età appresso, e in conseguenza i vecchi delle nazioni, fondarono quel delle scienze: onde fu affatto compiuta l'umanità¹¹.

La poesia è, dunque, opera di popoli ancora

tutti corpo e quasi niuna riflessione [...] tutti vivido senso in sentir i particolari, forte fantasia in apprendergli ed ingrandirgli, acuto

¹¹ Ivi, p. 639 (in questa riflessione del capitolo settimo della sezione dedicata alla «Logica poetica», Vico riafferma chiaramente il parallelismo tra filogenesi e ontogenesi). La cit. precedente è a p. 515 (dal secondo capoverso della LII *Degnità*, in cui viene anche confermata la definizione della poesia come «imitazione», derivata da Aristotele e dalla tradizione classicistica). Per quanto concerne l'influenza di Vico sulle maggiori personalità poetiche del Romanticismo italiano, cfr. G. MAZZACURATI, *Retaggi vichiani nella filologia e nella storiografia del Foscolo*, in *Atti del Convegno foscoliano*, a cura di M. Santoro, Napoli 1980, pp. 42-64; V. PLACELLA, *Leopardi e Vico*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 13-16 settembre 1976, Firenze 1978, pp. 731-757; F. TESSITORE, *Manzoni e la tradizione vichiana*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XVII-XVIII (1987-1988), pp. 115-135; M. CATAUDELLA, *Sugli scritti vichiani di Niccolò Tommaseo*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», II (1972), pp. 77-81; P. GIANNANTONIO, *Motivi vichiani nel De Sanctis*, in «Critica letteraria», VII (1979), 3, pp. 534-546, A. VALLONE, *Il vichismo di Settembrini*, in ID., *Civiltà meridionale*, Napoli 1978, pp. 365-397.

ingegno nel rapportargli a' loro generi fantastici, e robusta memoria nel ritenergli¹².

La poesia è il primo linguaggio umano, ancora immaginoso e indiscriminato, che più tardi la ragione, sopravvenendo, distinguerà e interpreterà, scoprendo negli «universali fantastici» l'equivalente mitico delle sue rappresentazioni intellettuali:

[...] quanto prima avevano sentito d'intorno alla sapienza volgare i poeti, tanto intesero poi d'intorno alla sapienza riposta i filosofi; talché si possono quelli dire essere stati il senso e questi l'intelletto del gener umano¹³.

Questa scoperta dell'«origine» della poesia, della sua genesi, ragione e condizione assolutamente storiche, è la vera scoperta di Vico, che senza dubbio annulla di colpo il secolare lavoro delle poetiche classiche:

[...] si rovescia tutto ciò che dell'origine della poesia si è detto prima da Platone, poi da Aristotile, infin a' nostri Patrizi, Scaligeri, Castelvetri; ritruovatosi che per difetto d'umano raziocinio nacque la poesia tanto sublime che per filosofie le quali vennero appresso,

¹² Ivi, p. 827. Vico aggiunge subito dopo: «Le quali facultà appartengono, egli è vero, alla mente, ma mettono le loro radici nel corpo e prendon vigore dal corpo. Onde la memoria è la stessa che la fantasia ...»; e, a questo punto, osserva giustamente (nel citato «Commento» al capolavoro vichiano) Andrea Battistini: «Benché il pensiero neoidealistico abbia proiettato queste categorie in avanti, verso il Romanticismo, in realtà sono comuni alle poetiche razionalistiche dell'età barocca» (ivi, II, p. 1697). Per quanto attiene poi al rapporto fantasia-memoria, Vico ribadisce il concetto altre volte espresso che «la fantasia altro non è che risalto di reminiscenze» (ivi, I, pp. 766-767).

¹³ Ivi, p. 560 (pagina iniziale dei «Prolegomeni» al libro secondo, «Della sapienza poetica»). Cfr. su questo aspetto (senso e ragione, logica e retorica): R. BARILLI, *Poetica e retorica*, Milano 1984², pp. 210-255.

per arti e poetiche e critiche, anzi per queste istesse non provenne altra pari nonché maggiore¹⁴.

Da questa geniale intuizione seguono due corollari – «in poesia è affatto negato a chi non vi ha la natura di potervi riuscir con l'industria», «l'arti poetiche e l'arti critiche servono a fare colti gl'ingegni, non grandi»¹⁵ – e alcuni concetti basilari: la formazione delle «prime» lingue, «cantando»; la poesia come immediatezza, per cui «gli uomini sfogano le grandi passioni dando nel canto»¹⁶; l'origine poetica del linguaggio; la spontaneità e primordialità dei cosiddetti artifici metrici e delle figure retoriche; la precedenza, in sede storica, della poesia sulla prosa¹⁷. Si stabilisce, inoltre, un'idea della poesia, ampia

¹⁴ Ivi, p. 575. Per Vico, Francesco Patrizi, autore di una *Retorica* [1562] e di una *Poetica* [1582], Giulio Cesare Scaligero, che scrisse i *Poetics libri septem* [1561], e Ludovico Castelvetro, a cui si deve la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* [1570], fanno esemplarmente parte di quel gruppo di dotti, i quali hanno voluto erroneamente vedere nei poeti antichi, soprattutto in Omero, una inesistente «sapienza riposta».

¹⁵ Ivi, p. 829 (è parte della dodicesima «pruova» filosofica per la «scoperta del vero Omero»).

¹⁶ Ivi, p. 517 (LIX *Degnità*). Sul canto come espressione funzionale (e non semplicemente ludica), cfr. A. PAGLIARO, *Lingua e poesia secondo Giambattista Vico*, in ID., *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1961, pp. 427-429 (su cui cfr. A. BATTISTINI, *Gli studi vichiani di Antonino Pagliaro*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», VII (1977), pp. 81-112).

¹⁷ Cfr. ivi, pp. 620-628 (cap. quinto della «Logica poetica»: «Corollari d'intorno all'origini della locuzione poetica, degli episodi, del torno, del numero, del canto e del verso»). Sulle teorie linguistiche, sulle figure retoriche (in particolare sulla metafora) e, più in generale, sulla concezione della retorica e della poetica in Vico, cfr. (nell'ordine): T. DE MAURO, *Giambattista Vico dalla retorica allo storicismo linguistico*, in *Idee e ricerche linguistiche nella cultura italiana*, Bologna 1980, pp. 29-44; G. WOHLFART, *Vico e il carattere poetico del linguaggio*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XI (1981), pp. 58-95; R. SALAMONE, *Lingua e linguaggio nella filosofia di Giambattista Vico*, Roma 1984; A. BATTISTINI, *Teoria delle imprese e linguaggio iconico vichiano*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XIV-XV (1984-1985), pp. 149-177; M. AGRIMI, *Ontologia storica del linguaggio in Vico*, in *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, Bologna

e complessa, che investe tutta la realtà nelle sue forme fantastiche, ed è al tempo stesso lirica e storia, legge e morale, costume e scienza in modo embrionale, perché si esplica soprattutto nel

ritruovare favole sublimi confacenti all'intendimento popolare, e che perturbi all'eccesso, per conseguire il fine ch'ella si ha proposto, d'insegnar il volgo a virtuosamente operare¹⁸.

È una concezione che implica l'assoluta coscienza del carattere popolare della poesia, in quanto «sapienza volgare», così come si deduce dallo studio della sua genesi storica, ma che, in un certo senso, si ripete sempre in ogni poesia, nella scelta del linguaggio, del contenuto e del pubblico, a cui è destinata a rivolgersi. Di qui le due

eterne proprietà in poesia: delle quali una è che 'l sublime poetico debba sempre andar unito al popolare; l'altra, ch'ì popoli, i quali prima si lavoraron essi i caratteri eroici, ora non avvertono a' costumi umani altrimenti che per caratteri strepitosi di luminosissimi esempi¹⁹;

e, quindi, l'idea «forte» vichiana che la poesia nacque come sapienza del popolo e rimane, in quanto sopravvive, come naturale manifestazione

1984, pp. 37-60; A. PENNISI, *La linguistica dei mercatanti. Filosofia linguistica e filosofia civile da Vico a Cuoco*, Napoli 1987; D. DI CESARE, *Sul concetto di metafora in Giambattista Vico*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XVI (1986), pp. 325-344; A. BATTISTINI, *La dignità della retorica. Studi su Giambattista Vico*, op. cit.; L. PAREYSON, *La dottrina vichiana dell'ingegno*, in ID., *L'esperienza artistica*, Milano 1974, pp. 39-75; O. PÖGGELER, *Vico e l'idea di topica*, Napoli 1982; A. BATTISTINI, *L'ingegno di Vico: «historia non facit saltus»*, in «Filologia moderna», VIII (1986), pp. 7-20; ID., *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Milano 1995.

¹⁸ Ivi, p. 571. «Nonostante i tentativi dell'idealismo crociano di trovare nella *Scienza nuova* i fondamenti dell'estetica moderna, Vico si mantiene fedele ai canoni della retorica classica, per la quale il fine della poesia era quello pedagogico ed etico del *docere*» (A. BATTISTINI, «Commento» all'ediz. cit. delle *Opere vichiane*, II, p. 1560).

¹⁹ Ivi, p. 824 (così Vico conclude il cap. quarto della «Ricerca del vero Omero» sull'«inarrivabile facultà poetica eroica» del grande poeta greco).

dell'ingenuo sentire popolare: concetti, in quel che hanno di vero e profondo, e anche di esagerato e unilaterale, tipicamente romantici.

Da questa impostazione della poetica di Vico dipende anche, in sede critica, il carattere profondamente storico, e non mai estetico in senso astratto, dei suoi più famosi giudizi sui poeti, a partire dal rilievo dato alla caratterizzazione dello sfondo storico nelle celebri pagine sul massimo poeta greco:

[...] Omero compose giovine l'*Iliade*, quando era giovinetta la Grecia e, 'n conseguenza, ardente di sublimi passioni, come d'orgoglio, di collera, di vendetta, le quali passioni non soffrono dissimulazione ed amano generosità; onde ammirò Achille, eroe della forza: ma vecchio compose poi l'*Odissea*, quando la Grecia aveva alquanto raffreddato gli animi con la riflessione, la qual è madre dell'accortezza; onde ammirò Ulisse, eroe della sapienza²⁰

– per cui le stesse qualità della sua poesia,

... quelle sue selvagge e fiere comparazioni, ... quelle sue crude ed atroci descrizioni di battaglie e di morti, ... quelle sue sentenze sparse di passioni sublimi, ... quella sua locuzione piena di evidenza e splendore, ... tutte furono proprietà dell'età eroica de' greci, nella quale e per la quale fu Omero incomparabil poeta²¹ –;

pagine, d'altronde, che presuppongono tutta la ricchissima analisi giuridica, politica, economica delle successive fasi della civiltà greca, elaborata dal grande filosofo nel corso del libro, di cui la «scoperta del vero Omero» costituisce in certo modo il punto più alto²².

²⁰ Ivi, p. 843 (sez. seconda, «Scoperta del vero Omero», cap. primo: «Le sconcezze e inverosimiglianze dell'Omero finor creduto divengono nell'Omero qui scoperto convenevolezza e necessità»).

²¹ Ivi, p. 846. Cfr. G. PERROTTA, *Le teorie omeriche di Giambattista Vico*, in ID., *Italia e Grecia*, Firenze 1939, pp. 25-58.

²² «Talché a' tempi d'Omero giovine a' popoli della Grecia piacquero la crudeltà, la villania, la ferocia, la fierezza, l'atrocità: a' tempi d'Omero vecchio già

Né diversamente la poesia dei lirici, sacri ed eroici, dei melici, dei tragici, dei comici è illustrata nella *Scienza nuova*, sempre in rapporto con l'evolversi dei costumi e delle istituzioni e con il progredire e affinarsi della vita sociale del popolo ellenico²³. La stessa *Commedia* di Dante è intesa come «istoria de' tempi barbari d'Italia», considerata nella sua forza espressiva in rapporto con l'energia dell'ambiente feudale e comunale, interpretata nella sua complessità, come creazione di un «animo informato di virtù pubbliche e grandi, e sopra tutte di magnanimità e di giustizia»²⁴. Proprio nell'ampiezza della visione

gli diletta vano i lussi d'Alcinoò, le delizie di Calipso, i piaceri di Circe, i canti delle sirene, i passatempi de' proci e di, nonché tentare, assediare e combattere le caste Penelopi: i quali costumi, tutti ad un tempo, sopra ci sembrarono impossibili ... In cotal guisa si dimostra l'Omero autor dell'*Iliade* avere di molt'età preceduto l'Omero autore dell'*Odisea*. Si dimostra che quello fu dell'oriente di Grecia verso settentrione, che cantò la guerra troiana fatta nel suo paese: e che questo fu dell'occidente di Grecia verso mezzodi, che canta Ulisse ch'aveva in quella parte il suo regno. Così Omero sperduto dentro la folla de' greci popoli, non solo si giustifica di tutte le accuse che gli sono state fatte da' critici, e particolarmente: delle vili sentenze, de' villani costumi, delle crude comparazioni, degl'idiotismi, delle licenze de' metri, dell'incostante varietà de' dialetti, e di avere fatto gli uomini dèi e gli dèi uomini ... Ma le sopradette furono tutte proprietà di essi popoli greci, e particolarmente l'ultima: che, nel fondarsi, come la teogonia naturale sopra l'ha dimostrato, i greci di sè pii, religiosi, casti, forti, giusti e magnanimi, tali fecero i dèi; e poscia, col lungo volger degli anni, con l'oscurarsi le favole e col corrompersi de' costumi ... dissoluti estimaron gli dèi ... » (ivi, pp. 843-845, *passim*). Sulla questione omerica di Vico, cfr. A. PAGLIARO, *Omero e la poesia popolare in Giambattista Vico*, in ID., *Altri saggi di critica semantica*, op. cit., pp. 447-474; S. NICOSIA, *Vico e Omero*, in «Forum Italicum», II (1968), pp. 418-423; G. BROCCIA, *La questione omerica*, Firenze 1979, pp. 10-15 e *passim*; G. CERRI, *Giambattista Vico e l'interpretazione oralistica di Omero*, in *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno internaz. di Urbino, 21-25 luglio 1980, a cura di B. Gentili e G. Paioni, Roma 1985, pp. 233-258.

²³ Cfr. ivi, pp. 849-853 (è tutta l'«Appendice» al libro terzo: «Istoria de' poeti drammatici e lirici ragionata»).

²⁴ G. B. Vico, *Scoperta del vero Dante ovvero nuovi principi di critica dantesca* (A proposito del commento d'un anonimo alla *Commedia*, tra il 1728 e il 1730), in ID., *Opere. La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 43, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli 1953, p. 952 e, per la precedente citaz., p. 950. Fausto Nicolini fa

storica prendeva radice la possibilità di letture così sorprendentemente originali, anche se questa potenza ermeneutica restò in Vico, almeno in parte, solo uno strumento di grandissima e precorritrice filologia, non divenne innovatore criterio di giudizio sulla cultura del suo tempo, rimanendo per allora senza seguito, ma destinata a risorgere nel vivo delle polemiche romantiche, che riuscirono finalmente a darle un significato concreto e una funzione attiva e militante²⁵.

seguire una «Nota» (ivi, pp. 953-954), in cui ricorda altri «passi vichiani intorno a Dante», trascrivendone alcuni dalle *Orazioni inaugurali* e da altre opere, tra le quali la *Scienza nuova prima*. Per quanto riguarda la *Scienza nuova* del 1744, cfr., nell'ediz. Battistini, le pp. 814 – in cui Vico definisce Dante «il toscano Omero, che pure non cantò altro che istorie» (ma cfr. anche L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, op. cit., III, I, p. 221) – e 826 («E Dante somigliò in questo l'Omero dell'*Iliade*»).

²⁵ La potenza dell'interpretazione storica di Vico, l'originalità dei suoi giudizi critici sono esemplarmente rappresentate in una precorritrice valutazione di Dante e dell'età medievale, consegnata però alla circolazione ristretta della corrispondenza epistolare. È la celebre lettera inviata a Gherardo degli Angioli (Gerardo De Angelis), il 26 dicembre 1725, della quale si trascrive qualche passo significativo e inerente al discorso finora svolto: «Egli nacque Dante in seno alla fiera e feroce barbarie d'Italia. la quale non fu maggiore che da quattro secoli innanzi, cioè nono, decimo ed undecimo. E nel dodicesimo, di mezzo ad essa. Firenze rincrudelì con le fazioni de' Bianchi e Neri. che poi arsero tutta Italia, propagata in quelle de' guelfi e de' ghibellini. per le quali gli uomini dovevano menar la vita nelle selve o nella città come selve, nulla o poco tra loro e non altrimenti che per le streme necessità della vita comunicando ... Ma la Provvidenza, perché, non si sterminasse affatto il gener umano, rimenandovi i tempi divini del primo mondo delle nazioni. dispose ch'almeno la religione, con la lingua della Chiesa latina (lo stesso per le stesse cagioni provvide all'Oriente con la greca), tenesse gli uomini dell'Occidente in società, onde color soli che se n'intendevano, cioè i sacerdoti, erano i sapienti. Di che, quanto poco avvertite, tanto gravi ripruove son queste tre: 1. che da questi tempi i regni cristiani, in mezzo al più cieco furore delle armi, si fermarono sopra ordini di ecclesiastici ...; 2. che di tempi sì miserevoli non ci sono giunte memorie che scritte in latin corrotto da uomini religiosi, o monaci o cherici; 3. che i primi scrittori de' novelli idiomi volgari furono i rimatori provenzali, siciliani e fiorentini; e la loro volgare dagli spagnuoli si dice tuttavia "lingua di romanzo", appo i quali i primi poeti furono romanzieri. Appunto come, per le stesse precorrenti cagioni, noi nella *Scienza*

Se degli anticurialisti primosettecenteschi si può sostenere che furono impegnati in una lotta legata in parte al passato (allo spirito della ragion di stato) e comunque ristretta, a paragone del più largo orizzonte degli interessi illuministici, Vico, invece, sembra essersi messo al di sopra e al di fuori di tutte le polemiche: al centro del suo pensiero è l'interpretazione della storia; il suo atteggiamento è quello del filosofo, che contempla e scopre le leggi del movimento storico, ma non tende a influirvi, né si propone di modificare la realtà. Il che è vero, in un certo senso, in quanto serve a distinguerlo nel quadro di una civiltà intellettuale prevalentemente rivolta all'azione, e soprattutto in quanto giova a definire il limite del suo pensiero, che non riesce a districarsi completamente dalla tradizione platonica e scolastica; ma non è più del tutto vero, quando si avverte che tutta l'impostazione della sua indagine e, in parte, i risultati raggiunti

nuova dimostrammo Omero, come egli è il primo certo autor greco che ci è pervenuto, così è senza contrasto il principe e padre di tutti i poeti che fiorirono appresso ne' tempi addottrinati di Grecia, che li tengon dietro, ma per assai lungo spazio lontani. La qual origine di poesia può ogniuno che se ne diletta sentire, non che riflettere, esser vera in se stesso, ché, in questa stessa copia di lingua volgare nella quale siamo nati, egli subito che col verso o con la rima avrà messa la mente in ceppi ed in difficoltà di spiegarsi, senza intenderlo è portato a parlar poetico, e non mai più prorompe nel meraviglioso se non quando egli è più angustiato da sì fatta difficoltà. Per cotal povertà di volgar favella, Dante, a spiegare la sua *Commedia* dovette raccogliere una lingua da tutti i popoli dell'Italia, come, perché venuto in tempi somiglianti, Omero aveva raccolta la sua da tutti quelli di Grecia; onde poi ogniuno ne di lui poemi ravvisando i suoi parlari natii, tutte le città greche contesero che Omero fosse suo cittadino. Così Dante, fornito di poetici favellari, impiegò il colerico ingegno nella sua *Commedia*. Nel cui *Inferno* spiegò tutto il grande della sua fantasia in narrando ire implacabili, delle quali una e non più fu quella d'Achille, ed in membrandò quantità di spietatissimi tormenti, come appunto, nella fierezza di Grecia barbara, Omero descrisse tante varie atroci forme di fierissime morti avvenute ne' combattimenti de' troiani co' greci, che rendono inimitabile la sua *Iliade*; ed entrambi di tanta atrocità risparmiarono le loro favole, che in questa nostra umanità fanno compassione, ed allora cagionavan piacere negli uditori, come oggi gl'inghilesi, poco ammolliati dalla delicatezza del secolo, non si dilettono di tragedie che non abbiano dell'atroce ...

sono determinati, più o meno direttamente, dalle esigenze di una realtà politica e sociale che si andava rapidamente modificando e metteva in primo piano i problemi dell'origine del diritto, della genesi storica delle strutture politiche, della storia come creazione umana e come progresso. In tal senso, come già nel campo delle sue speculazioni sulla poesia, anche in quello più comprensivo di tutta la sua personalità di filosofo e sistematore delle esperienze storiche e politiche del suo tempo, resta possibile indicare in Vico una dualità di atteggiamenti, che ha la ragion d'essere nel fondo contraddittorio della sua formazione intellettuale²⁶.

Ma nel *Purgatorio*, dove si soffrono tormentosissime pene con inalterabile pazienza; nel *Paradiso*, ove si gode infinita gioia con una somma pace dell'animo, quanto in questa mansuetudine e pace di costumi umani non lo è, tanto, a que' tempi impazienti di offesa o di dolore, era maravigliosissimo Dante; appunto come, per lo concorso delle stesse cagioni, l'*Odissea*, ove si celebra l'eroica pazienza di Ulisse, e appresa ora minor dell'*Iliade*, la quale a' tempi barbari d'Omero, simiglianti a quelli che poi seguirono di Dante, dovette recare altissima meraviglia» (G. B. VICO, *A Gherardo degli Angioli*, in ID., *Opere*, ed. Battistini, cit., pp. 317-319). La lettera fu pubblicata dallo stesso Degli Angioli, con il titolo: *Lettera del Chiarissimo Giambattista Vico all'Autore in Eboli, e va stampata nella seconda parte delle sue giovanili Rime nel 1726* (*Rime*, che furono pubblicate anche nel 1730 con prefazione di Vico). Per la sua biografia, cfr. la *Vita da lui stesso descritta*, s.l. e a., poi in *Opere*, Napoli 1780, III, pp. 339-362; e cfr. anche L. PAPA, *Gherardo degli Angioli*, Verona 1914.; M. FUBINI, *Il mito della poesia primitiva e la critica dantesca di G.B. Vico*, in ID., *Stile e umanità di Giambattista Vico*, op. cit., pp. 147-174; M. AGRIMI, *La lettera di Vico a Gherardo degli Angioli*, in «Trimestre», III (1969), 3-4, pp. 442-443; A. VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padova 1981, II, capp. 11 e 12.

²⁶ Sulla concezione vichiana della storia e della politica, cfr. F. CARUSO, *La metodologia storica in Giambattista Vico*, Palermo 1950; E. BETTI, *I principi di Scienza nuova di Giambattista Vico e la teoria dell'interpretazione storica*, in «Nuova rivista di diritto commerciale, diritto dell'economia, diritto sociale», I (1957), pp. 48-59; I. BERLIN, *Sulla teoria di Vico circa la conoscenza storica*, in «Lettere italiane», XVII (1965), pp. 420-432 e ID., *Appendice sulla teoria del Vico circa la conoscenza storica*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze 1967, I, pp. 357-371; F. AMERIO, *Sulla vichiana dialettica della storia*, in *Omaggio a Vico*, op. cit., pp. 115-140; F. BOTTURI, *Comunicazione e storia nella filosofia di G.B. Vico*, in *Giambattista Vico. Poesia Logica Religione*, op. cit., pp.

Si può insistere su un Vico, che tien fermo a una sua pregiudiziale platonica e metafisica – e respinge le teorie atomistiche, pur vagheggiate nella prima giovinezza, di Epicuro, Lucrezio e Gassendi, perché gli sembrano possano condurre all’ateismo e alla negazione di ogni fondamento morale –; che combatte Cartesio, Spinoza e Locke – per avere questi, in vario modo, rifiutato l’unica premessa possibile al filosofare, l’Ente, in quanto presupposto d’ogni essere finito, donde la loro caduta nel panteismo, nella metafisica della necessità o della casualità –; che si oppone a Grozio, Selden e Pufendorf, i teorici del diritto naturale – e li accusa di aver voluto istituire un sistema del diritto prescindente dalla cognizione di Dio come Provvidenza, ribadendo contro di essi (e, si potrebbe aggiungere, contro Giannone, suo concittadino e contemporaneo) la distinzione tra diritto delle antiche genti e costume privilegiato del popolo eletto, escluso esplicitamente dall’ambito della sua indagine –; che inquadra tutto il suo sistema in una concezione religiosa ortodossa – e dalla vasta e coraggiosa esperienza filologica sembra voler soltanto derivare una conferma di quella *pietas*, senza cui non può esistere vera saggezza (perché «il mondo de’ popoli dappertutto cominciò dalle religioni» e, «perdendosi la religione ne’ popoli, nulla resta loro per vivere in società») –, fino a individuare, nella nuova scienza, il suo portar «in-

133-161. Si vedano anche gli studi vichiani di E. AUERBACH, *S. Francesco Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, trad. it., Bari 1970 e Roma 1987 (cfr. F. TESSITORE, *Su Auerbach e Vico*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», II (1972), pp. 81-88; R. WELLEK, *Auerbach and Vico*, in «Lettere italiane», XXX (1978), 4, pp. 456-469; D. DELLA TERZA, *Auerbach e Vico*, in ID., *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria da Dante a Vico*, Roma 1979, pp. 296-321). In particolare sul «verum-factum», cfr. R. MONDOLFO, *Il «verum-factum» prima di Vico*, Napoli 1969; G. SEVERINO, *Principi e modificazioni della mente in Vico*, Genova 1981; e sul pensiero politico: G. GIARRIZZO, *Vico la politica e la storia*, Napoli 1981, su cui cfr. G. GALASSO, *Il Vico di Giarrizzo e un itinerario alternativo*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XII-XIII (1982-1983), pp. 199-235; P. PIOVANI, *Della apoliticità e politicità di Vico*, in *Scritti in onore di Cleto Carbonara*, Napoli 1976, pp. 721-735.

divisibilmente seco lo studio della pietà»²⁷. Di contro, però, a quel Vico, così restio e tetragono agli “assalti” della critica moderna, ce n’è un altro, in disparte rispetto al clima culturale della sua epoca e ai dibattiti che l’accompagnano, ma non estraneo alla cultura moderna, di cui anzi tratteggia e abbozza una delle direzioni fondamentali, lo

²⁷ G.B. VICO, *Opere*, ediz. Battistini, cit., pp. 970, 971 (ultime pagine della «Conchiusione dell’opera»: «Sopra un’eterna repubblica naturale, in ciascheduna sua spezie ottima, dalla divina Provvidenza ordinata»). La prima cit. è a p. 507. Per quanto riguarda la giovinezza di Vico, il punto di riferimento è naturalmente rappresentato dalla *Vita scritta da sé medesimo* (ivi, pp. 5-85), ma per il suo iniziale interesse lucreziano può essere utile tener presenti alcuni versi della sua canzone giovanile, *Affetti di un disperato*, composta nel 1692 e pubblicata l’anno successivo con dedica a Domenico Rocca, presso la cui famiglia era istitutore a Vatolla nel Cilento: ... *cadente omai è ’l ferreo mondo / e son già instrutti a farci strazio i fati, / di pari con le colpe i nostri mali / crebber sugli altri delle prische etati / troppo altamente, poiché sotto il pondo / di novi morbi i gravi corpi e frali / gemono smorti, ed a la tomba l’ali / il viver nostro ha più preste e spedite* ... (ivi, pp. 219-220, vv. 22-29). Il pessimismo cosmico, di evidente derivazione lucreziana, che risuona in questi versi, e la canzone nel suo complesso dettero spunto a Nicolini (in *La religiosità di G.B. Vico*, op. cit.) e a Corsano (in *Umanesimo e religione in G.B. Vico*, op. cit.) di formulare due interpretazioni diverse: il primo attribuiva alla lettura del *De rerum natura* l’origine della crisi religiosa di Vico, che appare vicino alle posizioni dei cosiddetti novatori napoletani (non esclusi epicurei, atomisti e ateisti); l’altro considerava la canzone un punto di svolta nella vita del giovane autore, che, proprio perché impressionato dal processo agli ateisti, decise di dedicarsi agli studi umanistici, abbandonando quelli di filosofia. *Affetti di un disperato* è una composizione vichiana, dunque, variamente interpretata: cfr., anche per il rilievo dato, in chiave esistenzialistica, alle implicazioni autobiografiche, E. PACI, *Ingens sylva*, Milano 1949, pp. 16-33; per gli echi petrarcheschi, F. LANZA, *Saggi di poetica vichiana*, Varese 1961 (partic. cap. II); per l’influsso di Lucrezio, U. PIZZANI, *Presenze lucreziane nel giovane Vico*, in *Letterature comparate: problemi e metodi. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna 1981, pp. 1425-1449. Per quanto concerne gli altri autori citati nei loro rapporti con Vico, cfr. G. FASSÒ, *I «quattro autori» del Vico. Saggio sulla genesi della «Scienza nuova»*, Milano 1949; ID., *Vico e Grozio*, Napoli 1971; B. DE GIOVANNI, «Corpo» e «ragione» in *Spinoza e Vico*, in *Divenire della ragione moderna*, op. cit., pp. 93-165; G. COSTA, *Vico e Locke*, in «Giornale critico della filosofia italiana», XLIX (1970), pp. 344-361; e cfr. anche G. CANTELLI, *Vico e Bayle: premesse per un confronto*, Napoli 1971.

storicismo: è questo il Vico, che muove da Bacone e ne trasferisce il metodo induttivo «dalle naturali alle umane cose civili» – cercando nell'autorità dei fatti la conferma dei ragionamenti e nella ragione la conferma all'autorità dei fatti –; che vuole ridurre a scienza la storia –

questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono, perché se ne debbono, ritruovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana

– e, quindi, scoprirne le leggi²⁸.

Il suo metodo induttivo, applicato ai fatti umani, consiste, pertanto, in un continuo confronto, che è continua e reciproca riconferma, tra vero e certo, dati della psicologia dell'uomo singolo e risultati dell'indagine storico-filologica dell'umano incivilimento, e reca con sé, come risultato preminente, la scoperta della storicità di tutte le forme del pensiero e della vita umana, e delle stesse forme del pensiero come riflesso delle esigenze poste dalla vita nella sua immediatezza, non come categorie eterne dello spirito. Infatti,

²⁸ Ivi, pp. 541-542 (fondamentale affermazione vichiana, collocata fin dal secondo capoverso della sezione terza: «De' principi», ripresa e riportata quasi per intero qualche pagina dopo, p. 552). Per le premesse storiche del *verum et factum convertuntur*, cfr. la precedente nota 26. Su Bacone, uno dei «quattro autori» di Vico, insieme con Platone, Tacito e Grozio, cfr. E. DE MAS, *Bacone e Vico*, in *Vico e l'instaurazione delle scienze*, Lecce 1978, pp. 11-74. Per quanto riguarda gli influssi sullo storicismo, cfr. F. TESSITORE, *Tradizione vichiana e storicismo giuridico nell'Ottocento napoletano*, in «Bollettino della Biblioteca degli Istituti Giuridici», VIII (1962), pp. 49-65; ID., *Vico tra due storicismi*, in «Il pensiero», XIII (1968), pp. 211-227; ID., *Il Vico di Meinecke e la metodologia delle epoche storiche*, in *Omaggio a Vico*, op. cit., pp. 589-639; ID., *Vico nelle origini dello storicismo tedesco*, in *Comprensione storica e cultura*, Napoli 1979, pp. 59-93; G. OLDRINI, *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Bari 1973; ID., *La questione del vichismo meridionale*, in *Ricerche sulla cultura dell'Italia moderna*, a cura di P. Zambelli, Bari 1973, pp. 201-213; F. D'EPISCOPO, *Vichismo e storicismo nella collaborazione di Gabriele Pepe al «Progresso»*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XIV – XV (1984-85), pp. 285-299.

III. «ALZARONO GLI OCCHI ED AVVERTIRONO IL CIELO»

natura di cose altro non è che nascimento di esse in certi tempi e con certe guise, le quali sempre che sono tali, indi tali e non altre nascon le cose²⁹;

a sua volta, «l'ordine delle idee dee procedere secondo l'ordine delle cose»; e, dal momento che «l'ordine delle cose umane procedette: che prima furon le selve, dopo i tuguri, quindi i villaggi, appresso le città, finalmente l'accademie»³⁰, analogamente avanzò e si sviluppò l'ordine dei riflessi mentali della società organizzata, dall'istinto alla fantasia, fin alla ragione umana, consapevole e tutta «spiegata»: in verità «le dottrine debbono cominciare da quando cominciano le materie che trattano»³¹.

²⁹ Ivi, p. 500 (è la celebre XIV *Degnità*). Già Aristotele aveva espresso un concetto analogo (cfr. *Pol.*, I, 2, 1252a), ma va particolarmente sottolineato che, con il termine «guisa», Vico intende indicare i modi del nascere, non l'essenza delle cose (cfr. A. PAGLIARO, *Lingua e poesia secondo Giambattista Vico*, in *Id.*, *Altri saggi di critica semantica*, op. cit., p. 390). Questo naturalmente significa che il filosofo accentua la determinazione storica, proprio concentrando tutto il suo interesse sul momento delle origini.

³⁰ Ivi, p. 519. Si risente l'influsso neoplatonico, soprattutto nella prima affermazione di Vico, che, tuttavia, non aderendo al panteismo, riferisce le idee all'uomo e, quindi, al corso della storia.

³¹ Ivi, p. 537. Su questa *Degnità* (la CVI, primo capoverso) e sul suo carattere «fondamentale», cfr. N. BADALONI, *Introduzione a Vico*, ediz. laterziana, op. cit., pp. 41-42. Sul piano dell'esperienza psicologica – secondo la concezione vichiana – «gli uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura»: a un momento di attività meramente istintiva e irriflessiva, in cui stimolo all'operare sono i bisogni e gli interessi immediati, succede una forma di vita fantastica, a cui corrispondono le «sentenze poetiche, che sono formate con sensi di passioni e d'affetti» e, infine, un momento razionale, che si manifesta nelle «sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocinio» (ivi, p. 515). Analogamente, sul piano dell'esperienza storica, come l'uomo passa dall'infanzia, stadio di vita ancora animale, alla fanciullezza immaginosa e alla maturità ragionevole, così l'umanità si evolve, attraverso l'età del senso ovvero degli dei, quella della fantasia ovvero degli eroi e finalmente quella della ragione ovvero degli uomini (cfr. ivi, p. 859). Alle tre età corrispondono tre specie di diritti: il primo divino, per cui gli uomini credono «sé e le loro cose essere

Vico afferma, pertanto, la storicità del diritto, dei costumi, delle forme di governo, della religione, dell'arte, della filosofia, di tutte le strutture giuridiche, politiche, ideologiche e tratteggia a grandi linee il processo dell'incivilimento umano nelle sue varie fasi. L'uomo si è sviluppato progressivamente, insieme con l'evolversi della società, procedendo dal certo al vero, dall'equità civile all'equità naturale, dalle strutture teocratiche ai governi moderni, popolari o monarchici, elaborando contemporaneamente le varie e sempre appropriate forme della sua civiltà. Questa concezione non comporta una polemica del tipo più diffuso fra gli illuministi: il passato non può essere combattuto, né tanto meno deriso, ma deve essere inteso nelle sue ragioni necessarie e giustificato in ogni suo momento e aspetto. Solo in tal modo Vico eleva l'oggetto della sua indagine al rigore disinteressato della scienza.

Al principio, è l'umanità barbara e ferina: i giganti, i «polifemi», vanno errando «per la gran selva della terra», intenti a difendersi dalle fiere e a procacciarsi pascolo, acqua e donne, per la soddisfazione dei loro istinti primordiali³². In questi primi uomini, «di niuno raziocinio

tutte in ragion degli dèi»; il secondo eroico, «ovvero della forza, ma però prevenuta già dalla religione, che sola può tener in dovere la forza»; il terzo umano, «dettato dalla ragion umana tutta spiegata» (ivi, p. 862); tre specie di governi: teocratico, aristocratico e umano, nelle due forme della repubblica popolare e della monarchia (cfr. ivi, p. 863); tre specie di lingue: «per atti muti religiosi, o sieno divine cerimonie», «per imprese eroiche», «per parlare ... articolati» (ivi, p. 864); tre specie di autorità: «la prima è divina, per la quale dalla provvidenza non si domanda ragione; la seconda eroica, riposta tutta nelle solenni formole delle leggi; la terza umana, riposta nel credito di persone sperimentate, di singolar prudenza nell'agibili e di sublime sapienza nell'intelligibili cose» (ivi, p. 870).

³² Ivi, p. 564 («Del diluvio universale e de' giganti»: pagine iniziali della «sapienza poetica»). L'espressione esatta di Vico è «con un ferino error divagando», per cui cfr. F. NICOLINI, *L'erramento ferino e le origini della civiltà*, in Id., *La religiosità di Giambattista Vico*, op. cit., pp. 67-99. Su tutto questo primo lungo capoverso (il 369 dell'ediz. Battistini, il cui *incipit* è «Gli autori dell'umanità gentile...»), cfr. lo studio di Mario Fubini, che analizza le varianti più significative rispetto alla *Scienza nuova prima* e al *Diritto universale* (M. FUBINI, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, op. cit., pp. 39-51). «Non vi è forse in tutta l'opera del Vico – scrive Fubini – una parte, nella quale appaia più evidente l'intervento

e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie», la profonda necessità del progresso si apre la via attraverso la meraviglia e il terrore: quando, dopo il gran diluvio, il cielo è per la prima volta lacerato dai bagliori accecanti dei fulmini e dai rumori «spaventosissimi» dei tuoni, quei

pochi giganti, che dovetter esser gli più robusti, ch'erano dispersi per gli boschi posti sull'alture de' monti, siccome le fiere più robuste ivi hanno i loro covili, ... spaventati ed attoniti dal grand'effetto di che non sapevano la cagione, *alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo*³³;

allora, si assoggettarono a «una forza superiore», si umiliarono a «una divinità», «tutte l'umane utilità ... e tutti gli aiuti pòrti nelle lor umane necessità immaginarono esser dèi»³⁴; cominciarono a rifugiarsi nelle grotte e a trascinarvi stabilmente le loro donne; nacquero il pudore, il matrimonio, la famiglia, i primi rudimentali organismi di società e le «repubbliche iconomiche di forma monarchica sotto padri ... ottimi per sesso, per età, per virtù»³⁵.

della fantasia nella sua speculazione, di quella che tratta del “divagamento ferino”, dei giganti, del primo fulmine ... » (ivi, p. 39). Cfr. anche A. DURO, *L'elaborazione delle concordanze della «Scienza nuova prima»*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», VIII (1978), pp. 98-105; ID., *Concordanze e indici di frequenza*, Roma 1981 (e per l'ediz. 1744: M. Veneziani, a cura di, Firenze 1997).

³³ Ivi, p. 571 (corsivo nostro). Per la citaz. precedente, pp. 569-570 (Vico esprime lo stesso concetto della XXXVI *Degnità*). Sulle qualità del linguaggio e dello stile vichiani, che, tra l'altro, emergono soprattutto in queste descrizioni, oltre al citato volume di Fubini, cfr. anche: ID., *Vico scrittore*, in «L'approdo letterario», XI (1969), pp. 3-13; E. AUERBACH, *Contributi linguistici all'interpretazione della «Scienza nuova» di Vico*, in ID., *San Francesco Dante Vico*, op. cit., pp. 66-77; L. ANCESCHI, *Formazione del Vico* [1942], in ID., *L'idea del Barocco*, Bologna 1984, pp. 169-191; G. NENCIONI, *Corso e ricorso linguistico nella «Scienza nuova»*, in ID., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli 1988, pp. 283-314.

³⁴ Ivi, pp. 961-962. Il verbo «umiliare» è qui usato da Vico in senso etimologico (da «humus»); quindi, indica l'atterrarsi; letteralmente: il nascondersi sotto terra, nelle caverne, per il terrore degli dei, che scagliavano i loro fulmini.

³⁵ Ivi, p. 962. Lo stile rapido e sintetico di Vico è naturalmente dovuto al fatto che sta avviandosi ormai alla «conclusione» del suo arduo lavoro.

In processo di tempo, quando i più deboli corrono «a ripararsi negli asili de' padri», per mettersi in salvo dagli empi e dai violenti, si costituiscono le clientele e le «repubbliche eroiche», in cui s'avverte un primo articolarsi e distinguersi dell'organismo sociale: protettori e protetti, signori e famoli, proprietari e servi; con l'ammutinarsi dei clienti, sorge la lotta delle classi e, per pacificare i ribelli, i padri concedono la «prima legge agraria», permettendo loro «il dominio bonitario» dei campi e conservando per sé quello sovrano: nascono «le prime città sopra ordini regnanti di nobili» e fondate sull'«ordine civile»³⁶. Quando poi, progressivamente, l'intelligenza si apre e si spiega, gli uomini avvertono l'inconsistenza del privilegio, attribuito agli eroi e al ceto dominante, rendendosi conto della «vanità di tal eroismo»; i plebei, che vogliono essere «d'ugual natura umana co' nobili», conducono una lotta, da cui scaturiscono le «popolari repubbliche», fondate sulla preminenza, non più della nascita, ma della virtù³⁷; si matura la riflessione, si elabora la giurisprudenza, la filosofia prende il posto della religione come regola di condotta e principio di moralità. Si attua, quindi, integralmente la natura dell'uomo, che costituisce un ordinamento, fondato sull'eguaglianza, in tutti, della ragione e realizzante l'equità naturale, attraverso un complesso di leggi, intese a soddisfare l'utilità comune e il benessere particolare di ciascuno. È questa l'età della «ragion umana tutta spiegata», nella quale

gli Stati provengono o liberi popolari o monarchici, perché i cittadini ne' primi comandano il ben pubblico, che si ripartisce loro in minutissime parti quanti son essi cittadini, che fanno il popolo che vi comanda, e ne' secondi son i sudditi comandati d'attendere a' loro privati interessi e lasciare la cura del pubblico al sovrano principe³⁸.

³⁶ Ivi, pp. 963-964 (*passim*).

³⁷ Ivi, pp. 964-965 (*passim*).

³⁸ Ivi, p. 875 (dopo aver trattato le prime due delle «tre spezie di ragioni», Vico sente la necessità di aggiungere un «corollario» sulla «sapienza di stato degli antichi romani»). La celebre espressione vichiana (della ragione «spiegata») è a p. 862. Per

La concezione vichiana del «corso» delle umane vicende, anche se approda alla giustificazione storicistica di tutto il passato, è ricostruita in funzione del suo punto di arrivo, che coincide con le esigenze del pensiero moderno: trionfo della «ragion naturale» o equità naturale sulla ragion di stato, dell'uguaglianza sulla distinzione e sul privilegio, della ragione sulla forza³⁹. In tal senso, Vico è un uomo del suo tempo, che partecipa alle speranze di un'epoca nuova, alla visione di una società, fondata su principi più giusti e leggi più uguali, più completamente umana e razionale: «Oggi una compiuta umanità sembra essere sparsa per tutte le nazioni, ... in Europa ... vi sono delle grandi monarchie ne' lor costumi umanissime»⁴⁰; inoltre,

in questa parte del mondo sola, perché coltiva scienze, di più sono gran numero di repubbliche popolari; ... l'Europa cristiana sflogora di tanta umanità, che vi si abbonda di tutti i beni che possano felicitare l'umana vita, non meno per gli agi del corpo che per gli piaceri così della mente come dell'animo⁴¹.

quanto concerne il discorso di Vico sulle forme statuali, cfr. N. BOBBIO, *Vico e la teoria delle forme di governo*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», VIII (1978), pp. 5-47; R. ESPOSITO, *La politica e la storia. Machiavelli e Vico*, Napoli 1980, pp. 169-297 (capp. III e IV, dedicati alla teoria vichiana e al concetto della «storia come scienza»); R. CAPORALI, *La politica in Vico. Note sugli attuali orientamenti storiografici*, in «Il pensiero politico», XVI (1983), 1, pp. 3-18; E. NUZZO, *Vico e l'«Aristotele pratico»: la meditazione sulle forme «civili» nelle «pratiche» della «Scienza nuova prima»*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XIV-XV (1984-1985), pp. 63-129; G. LAVANCO, *Il problema dello Stato nei «Principi di Scienza nuova» di Giambattista Vico*, in *La tradizione illuministica in Italia*, a cura di P. De Giovanni, Palermo 1968, pp. 233-243.

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 874-875. Per Vico *l'aequum bonum* è la «terza spezie di ragione» (le prime due sono la «ragione divina» e la «ragione di stato»), che «si dice «ragione naturale», e da' giureconsulti *aequitas naturalis* viene appellata, della quale sola è capace la moltitudine» (*ivi*, p. 875; cfr. anche pp. 862-863, 869, 889-890).

⁴⁰ *Ivi*, pp. 954-955 (*passim*). Vico vi tratta (cap. terzo del libro quinto, «Del ricorso delle cose umane nel risurgere che fanno le nazioni») la «descrizione del mondo antico e moderno delle nazioni osservata conforme al disegno de' principi» della *Scienza nuova*.

⁴¹ *Ivi*, pp. 955; 956. Questa impostazione federalistica è comune alla trattatistica barocca: cfr. L. MALAGOLI, *Seicento italiano e modernità*, Firenze 1970

È, tuttavia, a questo punto, che lo storicismo vichiano si converte in una remora del suo pensiero: l'idea del progresso, ricostruito con un'interpretazione così acuta e nuova della storia passata, non si apre verso il futuro, ma si ritorce su se stessa con la teoria dei perpetui «ricorsi». Il processo della storia reale, tutta spiegata nella sua concretezza e nelle sue fasi ascendenti, si immobilizza nella concezione platonica di una «storia ideal eterna, sopra la quale corron in tempo le storie di tutte le nazioni ne' loro sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini»; storia ideale, che, a sua volta, si modella sull'archetipo di «una storia dell'umane idee, sulla quale sembra dover procedere la metafisica della mente umana»⁴²: la premessa platonizzante del sistema filosofico di Vico prende il sopravvento sul suo profondo senso storico e lo stesso riconoscimento della civiltà moderna lascia trasparire le riserve di un timido conservatorismo.

Il mondo della ragione, dell'equità naturale, delle monarchie illuminate e delle repubbliche popolari non è, dunque, un punto d'arrivo e, al tempo stesso, quello di partenza per ulteriori e nuove esperienze; è, invece, il termine di un ciclo di progresso, che coincide con un ritorno alla barbarie originaria e, precludendo a una nuova, faticosa, contrastata ascesa, reca in sé il germe di una decadenza fatale, perché il trionfo della ragione e della filosofia approda allo

(in partic., p. 247). Cfr. anche G. COSTA, *Vico e l'Europa. Contro la «boria delle nazioni»*, Milano 1996; G. FRANCIOSI, *I rapporti internazionali nel pensiero di Giambattista Vico*, Salerno 2002; E. NUZZO, *Cittadini della storia. La «gran città del gener'umano» in Giambattista Vico*, in *L'idea di cosmopolitismo: circolazione e metamorfosi*, op. cit., pp. 71-89.

⁴² Ivi, p. 551 (la citaz. precedente: p. 552). Si risente il motivo fondamentale del *Timeo* di Platone, per il quale il tempo non è che un'immagine mobile dell'eternità. Su questo aspetto, cfr. V. MATHIEU, *La verità madre della storia*, in «Nuova Secondaria», 5, 15 gennaio 1985, pp. 32-35 e soprattutto J.A. MAZZEO, *Genesis, Timaeus and Vico's Conception of History*, in «Yale Italian Studies», II (1978), 3, pp. 169-181; M. PAPINI, *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella «Scienza nuova» di Giambattista Vico*, Bologna 1984; Id., *Arbor humanae linguae. Letimologico di Giambattista Vico come chiave ermeneutica della storia del mondo*, ivi, 1984.

scetticismo, la libertà del pensiero e della parola degenera in anarchia, la politica, sottratta ai vincoli di un'autorità trascendente, determina la lotta tra classi e fazioni diverse, la preminenza degli interessi individuali e di gruppo su quelli comuni, la «sfrenata libertà de' popoli liberi», che è la peggiore di tutte le tirannidi⁴³. L'ordine si ristabilisce normalmente con l'intervento dell'«eterna natural legge regia», per cui s'afferma l'autorità di

un solo (come tra' romani un Augusto), che con la forza dell'armi richiami a sé tutte le cure pubbliche e lasci a' soggetti curarsi le loro cose private, e tale e tanta cura abbiano delle pubbliche qual e quanta il monarca lor ne permetta⁴⁴.

Se poi fallisce questa soluzione normale, la Provvidenza ricorre ai rimedi estremi dell'assoggettamento del popolo, caduto nell'anarchia, a un altro popolo, più forte e ordinato, oppure della totale distruzione della civiltà con il ritorno alle origini ferine⁴⁵.

Il momento ideale del pensiero politico vichiano è la monarchia assoluta, non dispotica, che «si governa popolarmente»,

prima con le leggi, con le qual' i monarchi vogliono i soggetti tutti uguagliati; dipoi per quella proprietà monarchica, ch' i sovrani, con umiliar i potenti, tengono libera e sicura la moltitudine dalle lor

⁴³ Ivi, p. 966. Cfr. L. BERGEL, *La «Scienza nuova» de Vico et le problème de la décadence*, in «Archives de Philosophie», XL (1977), 2, pp. 177-201.

⁴⁴ Ivi, pp. 910 ; 911 (Vico vi tratta, infatti, di una «eterna natural legge regia, per la quale le nazioni vanno a riposare sotto le monarchie»).

⁴⁵ Cfr. ivi, pp. 966-968. Va però registrata questa stimolante ipotesi di Nicola Badaloni, a proposito del «ricorso» storico: «Il “ricorso” diviene avvertita minaccia che, nel presente, una classe nuova di “forti” (ricchi e potenti) può rompere l'equilibrio esistente. Abbiamo accennato al sottile utopismo del Vico; egli vuole che si formi una conversione tra il “vero” dei filosofi e il “certo” dei filologi. Non si tratta però solo di una reciproca verifica, ma anche di una spinta per procedere innanzi, a partire dallo stato esistente delle cose» (N. BADALONI, *Introduzione a Vico*, ediz. laterziana, op. cit., pp. 86-87).

oppressioni; appresso per quell'altra di mantenerla soddisfatta e contenta circa il sostentamento che bisogna alla vita e circa gli usi della libertà naturale; e finalmente co' privilegi, ch'i monarchi concedono o ad intieri ordini (che si chiamano «privilegi di libertà») o a particolari persone, con promuovere fuori d'ordine uomini di straordinario merito agli onori civili (che sono leggi singolari dettate dalla natural equità). Onde le monarchie sono le più conformi all'umana natura della più spiegata ragione [...]»⁴⁶.

Concezione questa che ben si accorda con la situazione di fatto della politica europea nei primi decenni del Settecento – ed è un'ulteriore conferma dei legami tra speculazione vichiana, esigenze e condizioni della società contemporanea –, ma esprime, al tempo stesso, la peculiare arretratezza delle strutture sociali in Italia ed esclude, pertanto, quell'analisi critica delle basi storico-giuridiche e degli stessi limiti del potere monarchico, già iniziata e condotta molto avanti tra la fine del secolo XVII e l'inizio del XVIII in Inghilterra (soprattutto da Locke) e, in parte, anche in Francia⁴⁷.

La duplice natura, antica e moderna, del pensiero di Vico si manifesta, inoltre, proprio nella sua idea di Provvidenza, ampiamente esplicitata in quel celebre passo della «conclusione dell'opera», che è opportuno rileggere per intero:

⁴⁶ Ivi, pp. 911-912. Vico aveva già toccato questo argomento nelle «tre spezie di governi» (divini, eroici, umani), in cui, trattando di quest'ultimi, a proposito delle monarchie, sostiene che «i monarchi uguagliarono tutti i soggetti con le lor leggi, e, avendo essi soli in lor mano tutta la forza dell'armi, essi vi sono solamente distinti in civil natura» (ivi, p. 863).

⁴⁷ Di John Locke basti pensare al secondo dei suoi *Two Treatises of Government* [1690], in cui la sovranità politica trova il suo limite nel fine stesso per il quale è sorta: la tutela dei diritti individuali, la difesa di quanto l'individuo ha in proprio (vita, libertà, beni); quando i poteri pubblici agiscono in modo da ledere costantemente quei diritti naturali, gli individui hanno diritto di resistenza e di ribellione al potere usurpatore. Cfr. A. ATTISANI, *Individuo storico e libertà*, Messina 1949 e soprattutto R. ESPOSITO, *Introduzione a ID., La politica e la storia*, op. cit., pp. 11-43; E. VOEGELIN, *La «Scienza nuova» nella storia del pensiero politico*, trad. it., Napoli 1996.

[...] gli uomini hanno essi fatto questo mondo di nazioni (che fu il primo principio incontrastato di questa Scienza ...); ma egli è questo mondo, senza dubbio, uscito da una mente spesso diversa ed alle volte tutta contraria e sempre superiore ad essi fini particolari ch'essi uomini si avevan proposti; quali fini ristretti, fatti mezzi per servire a fini più ampi, gli ha sempre adoperati per conservare l'umana generazione in questa terra. Imperciocché vogliono gli uomini usar la libidine bestiale e disperdere i loro parti, e ne fanno la castità de' matrimoni, onde sorgono le famiglie; vogliono i padri esercitare smoderatamente gl'imperi paterni sopra i clienti <, gli assoggettiscono agl'imperi civili>, onde sorgono le città; vogliono gli ordini regnanti de' nobili abusare la libertà signorile sopra i plebei, e vanno in servitù delle leggi, che fanno la libertà popolare; vogliono i popoli liberi sciogliersi dal freno delle loro leggi, e vanno nella soggezion de' monarchi; vogliono i monarchi in tutti i vizi della dissolutezza che gli assicurano, invilire i loro sudditi, e gli dispongono a sopportare la schiavitù di nazioni più forti; vogliono le nazioni disperdere se medesime, e vanno a salvarne gli avanzi dentro le solitudini, donde, qual fenice, nuovamente risurgano. Questo, che fece tutto ciò, fu pur mente, perché 'l fecero gli uomini con intelligenza; non fu fato, perché 'l fecero con elezione; non caso, perché con perpetuità, sempre così facendo, escono nelle medesime cose⁴⁸.

⁴⁸ Ivi, pp. 968-969. Basandosi sul secondo dei primi due periodi (pausati dal punto e virgola), i filosofi di formazione neoidealista hanno voluto scorgere in questa concezione vichiana l'idea di astuzia della ragione (cfr. B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, op. cit., pp. 113 e 223); mentre sull'ultimo periodo del passo citato, cfr. C. VASOLI, *Vico, Tommaso d'Aquino e il tomismo*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», IV (1974), pp. 5-35. Su religione e Provvidenza in Vico, cfr. inoltre: C. C. CAPPELLO, *La dottrina della religione in Giambattista Vico*, Chieri 1952; L. BELLOFIORE, *La dottrina della provvidenza in G.B. Vico*, Padova 1962; S.R. LUFT, *A Genetic Interpretation of Divine Providence in Vico's «New Science»*, in «Journal of the History of Philosophy», XX (1982), 2, pp. 151-169; G. M. POZZO, *Religiosità della «Scienza nuova»*, in *Giambattista Vico. Poesia Logica Religione*, op. cit., pp. 367-377; A. M. JACOBELLI ISOLDI, *Coscienza civile ed esperienza religiosa in Giambattista Vico*, in *Coscienza civile ed esperienza religiosa nell'Europa moderna*, Atti del Convegno di Pavia, 1-3 ottobre 1981, a cura di R.

Sulla base di tale *Weltanschauung*, la Provvidenza sembra avere due volti, consentendo due interpretazioni diverse, sebbene non completamente opposte: potrebbe essere intesa come necessità operante nelle cose e immanente in esse, in un senso affine al *Weltgeist* hegeliano; ma anche (ed è soprattutto nell'intenzione dell'autore, in realtà lontano dal razionalismo ottimistico di Hegel, che riduce la storia a logica), come Dio trascendente, che stimola le azioni umane, le trascina in un movimento e in un progresso piuttosto apparenti che reali, le adopera, le innalza, le travolge, per risospingerle ancora e nuovamente travolgerle all'infinito, quali pedine, inerti e inconsapevoli, del suo misterioso e ironico gioco. In ogni caso, questa Provvidenza è il simbolo e soprattutto la manifestazione più evidente del residuo metafisico ancora molto resistente nel sistema vichiano⁴⁹. Mentre la filologia, con il suo costante richiamo alla concretezza, porta il filosofo così vicino a cogliere e quasi a toccar con mano il progresso reale e la dialettica concreta della storia, la sua premessa teoretica la incatena: contro gli epicurei e gli stoici, contro Machiavelli, Hobbes e Spinoza, contro i fondatori del giu-

Crippa, Brescia 1983, pp. 149-162 (cfr. anche le pagine dedicate alla concezione vichiana della Provvidenza nella sua monografia: EAD., *G.B. Vico. La vita e le opere*, Bologna 1960, pp. 332-345, con particolare riguardo all'«eterogeneità dei fini»; e nel più agile volume, *Invito al pensiero di Vico*, Milano 1989, pp. 111-119; mentre, in un altro lavoro monografico, oltre a studiare la religiosità vichiana, collegandola al *pudor* e al senso comune, estende la sua analisi anche al mito e al linguaggio: EAD., *G.B. Vico. Per una «scienza della storia»*, Roma 1985). Commenta con finezza, anche a livello stilistico, questo celebre passo vichiano sulla Provvidenza, Andrea Battistini (cfr. ediz. citata, II, pp. 1751-1752), di cui cfr. anche l'*Introduzione* generale (I, pp. XI-XXXI) e quella specifica ai *Principi di Scienza nuova* (II, pp. 1471-1476).

⁴⁹ Oltre ai riferimenti bibliografici della precedente nota 48, cfr. P. PIOVANI, *Vico senza Hegel*, in *Omaggio a Vico*, op. cit., pp. 553-586; N. PETRUZZELLIS, *La Provvidenza nel pensiero di Vico e di Hegel*, in «Sapienza», XXXI (1978), 3, pp. 296-304.

snaturalismo, Vico riconduce sul trono il «divino Platone», sola guida infallibile dei «filosofi politici»⁵⁰.

⁵⁰ Ivi., p. 969. I teorici del giusnaturalismo, a cui si fa riferimento, sono Hugo de Groot (Grozio), autore del *De jure belli ac pacis* [1625], che comunque è uno dei «quattro autori» di Vico, John Selden, al quale si deve il *De jure naturali et gentium* [1640], e Samuel Pufendorf, autore del *De jure naturae et gentium* [1672]. Agli studi sul rapporto di Vico con Grozio, Machiavelli e Spinoza, già citati, si aggiunga, per quanto concerne Hobbes, F. FOUCHER, *Vico e Hobbes*, Napoli 1977; A. MONTANO, *Storia e convenzione. Vico «contra» Hobbes*, ivi, 1996. Per quanto, infine, riguarda alcune interpretazioni complessive del pensiero vichiano, e in particolare del suo capolavoro, cfr., oltre quelle già citate: E. CHIOCCHETTI, *La filosofia di Giambattista Vico*, Milano 1935 (che rivaluta, contro la lettura immanentistica della filosofia vichiana, soprattutto da parte di Croce e Gentile, i motivi della trascendenza per avvicinarla alla verità cristiana e all'ortodossia cattolica); M. CIARDO, *Le quattro epoche dello storicismo*, Bari 1947 (per il quale la concezione della Provvidenza in Vico si identifica con la razionalità immanente della storia); F. AMERIO, *Introduzione allo studio di G.B. Vico*, Torino 1947 (tendente ad accentuare il dualismo fra divino e umano in favore della trascendenza, identificando in Dio l'unico autore della storia); A. DEL NOCE, *Il problema dell'ateismo*, Bologna 1964 (in cui Vico appare come difensore del cattolicesimo contro il pensiero libertino, rappresentato soprattutto da Bayle). Per quanto concerne alcune interpretazioni all'estero: L. POMPA, *Giambattista Vico. Studio sulla «Scienza nuova»*, trad. it., Roma 1977; e, in raccolte collettanee: *G.B. Vico. An International Symposium*, a cura di G. Tagliacozzo, Baltimore 1969 (su cui cfr. l'ampia recensione di M. GORETTI, *Attualità di G.B. Vico*, in «Italia», XLVIII (1971), 4, pp. 463-481); *Giambattista Vico's Science of Humanity*, a cura di Id. e di D.P. Verene, Baltimore and London 1976; *Vico and Contemporary Thought*, a cura di iid, 2 voll., Atlantic Highlands (N. J.) 1979; *Vico: Past and Present*, a cura di G. Tagliacozzo, ivi, 1981. Infine, oltre all'ediz. delle *Opere vichiane*, cfr. di A. BATTISTINI, *Principi di scienza nuova di Giambattista Vico*, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino 1993, pp. 1055-1102 (e, a completare i riferimenti ai suoi studi vichiani, cfr. le pagine dedicate all'autobiografia del filosofo in ID., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna 1990, pp. 57-64 e *passim*). Battistini sottolinea la concezione della *Scienza nuova* come «teatro della memoria», «inclusiva enciclopedia antropologica» e l'idea di un «Vico lettore agonistico». Un quadro complessivo, includente anche Pietro Giannone, traccia G. COSTA, *Preilluminismo meridionale: Giannone e Vico*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. VI, *Il Settecento*, Roma 1998, pp. 340-368 (in cui Vico è presentato in disparte *au dessus de la mêlée*).

IV

«IN LIBERA CITTÀ SOLO LA LEGGE / SOVRANA IMPERA»: IMMAGINAZIONE E REALTÀ DI UNA MODERNA REPUBBLICA

Fin dai primi anni Ottanta del secolo XVIII – e, dunque, almeno quindici anni prima della sua definitiva rottura con la monarchia borbonica – Francesco Mario Pagano aveva sostenuto con stringente rigore argomentativo che il teatro diventa vera e propria «scuola di un popolo» solo e soprattutto se questo «ha da governar se stesso», come avviene quando, «erudito e colto», «polito» e dotato dei necessari «lumi», vive «nelle repubbliche» e non «nelle monarchie», in cui, declassato a «volgo», può anche essere «ignorante e rozzo»¹.

¹ Queste idee generali sul teatro e in particolare sul primato della tragedia, genere poetico tipico delle società «colte e polite», luogo del «diligato», proprio dell'età della «ragione», in cui soprattutto «l'amore ha gran parte nelle azioni eroiche» (siamo dunque lontani dalla problematica vichiana di privilegiata attenzione alla poesia delle età «barbare»), sono il fulcro centrale del cap. XXII (*Della Tragedia*) del *Discorso sull'origine e natura della poesia*. In altri capitoli (XVII, XX) l'autore aveva tuttavia trattato le varie forme del teatro, dalla pantomimica alla commedia, al rapporto poesia-musica nel melodramma. Le preferenze di Pagano vanno all'«antica tragedia», secondo una posizione classicistica che si accentua nell'altro saggio, *Del gusto e delle belle arti*. Cfr.: F. M. PAGANO, *De Saggi Politici*, vol. I. *Del civile corso delle nazioni o sia de' principi, progressi, e decadenza delle società*, presso Gennaro Verriento, Napoli 1783, (il *Discorso* è «appendice» al primo saggio, con numerazione autonoma delle pagine 1-82); ID., *De' Saggi politici*, vol. II. *Del civile corso delle nazioni*, presso Vincenzo Flauto, Napoli 1785 (il saggio *Del gusto* è il sesto, pp. 171-230). Cfr. ora la ristampa anastatica di questa prima edizione, a cura di Fabrizio Lomonaco e con presentazione di Fulvio Tessitore:

Publicando, inoltre, nello stesso periodo, la sua prima opera teatrale, la tragedia *Gli esuli tebani*, e dedicandola a Gaetano Filangieri, decise di allegarvi un suo precedente scritto, l'*Oratio* al conte Orlov sull'indipendenza della Grecia, quasi a stabilire un ideale rapporto di continuità tra due opere che, se pure di genere letterario differente e composte in momenti diversi, proprio nell'idea di libertà, ottenuta o conquistata da un popolo, avrebbero dovuto trovare il loro punto di incontro².

Napoli 2000. Nella seconda edizione, da lui direttamente curata, l'autore eliminò i due scritti estetici, pensando di pubblicarli in un volume a parte: F. M. PAGANO, *Saggi politici de' principii, progressi e decadenza delle società*, vol. I, edizione seconda, corretta ed accresciuta, presso Filippo Raimondi, Napoli 1791; ID., *De' saggi politici*, voll. II e III, a spese di Filippo Raimondi, Napoli 1792. Di questa seconda edizione (1791-1792) è uscita l'edizione critica a cura di Luigi Firpo e Laura Salvetti Firpo (volume I delle «Opere complete di F.M. Pagano»): Napoli 1993 (che si terrà presente in tutte le citazioni dalla seconda edizione dei *Saggi politici*). I due scritti estetici, tenuti fuori da questa seconda edizione, non furono più ripubblicati dall'autore. Furono, per la prima volta, ristampati a Milano: nel 1801 il *Discorso* e nel 1802 il saggio *Del gusto* (nella tipografia di Tosi e Nobile). Le citazioni nel testo sono tratte dal *Discorso* (prima edizione, I, 1783, p. 80). Nel cap. XVI (*Dell'epoche progressive de' varj rami delle belle arti*) del saggio VI, *Del gusto* (prima edizione, II, 1785, p. 223), Pagano sottolinea l'importanza della vicenda scenica, che con la sua «drammatica» apparenza sostituisce le «azioni vere»: in tal modo gli uomini possono prendere nelle «teatrali contese» quella parte che, in altri momenti della loro storia, «ne' reali partiti avrebbero preso», occupando l'anima con qualcosa di grande, straordinario e «sublime»

² Questa profonda ammirazione di Pagano per la civiltà greca era precocemente iniziata alla scuola di grecisti insigni, come Giovanni Spena e Giuseppe Glinni, di studiosi del mondo antico, come Alessio Pelliccia, maestri elogiati e amati: a Glinni indirizzò la lettera dedicatoria del suo *Politicum universae Romanorum nomothesiaie examen* (Napoli 1768), in cui è una critica serrata delle ingiustizie del diritto romano, soprattutto di età imperiale, e un'entusiastica esaltazione di legislatori illuminati, quali Licurgo e Solone, oltre che della filosofia e della musica del popolo greco (in linea anche con le teorie dell'amico Francescantonio Grimaldi, che nella *Lettera sopra la musica* del 1766 aveva rivalutato la musica «filosofica» dei Greci per il suo altissimo valore etico e civile). Si vedano pertanto la lettera a Glinni e il cap. XI (parte seconda) del *Politicum* in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 46, *Illuministi italiani*, t. V, *Riformatori napoletani*, a

Questa scelta non può essere trascurata o sottovalutata per interpretare *Gli esuli tebani*, non solo rilevandone il “primato politico” dell’organizzazione strutturale e lo stretto “rapporto” con l’impostazione teorica dei *Saggi politici*, ma anche privilegiandone i momenti di più alta tensione democratica e valorizzandone le esigenze più sentite di eguaglianza civile, che collocano la tragedia – soprattutto nei confronti dell’arretramento “tattico” delle opere teatrali successive – sul piano inclinato del lento, ma progressivo distaccarsi degli intellettuali napoletani dall’area ancora tranquilla del dispotismo illuminato³. Senza l’intenzione programmata di

cura di F. Venturi, Milano-Napoli 1962, pp. 920-923 e 834-841 (testo latino e traduzione italiana a fronte). L’interesse filologico-erudito e la buona conoscenza delle lingue classiche permisero a Pagano di tradurre personalmente testi latini e greci, anche in versi, compresi quelli citati nelle sue opere, come documenta Luigi Firpo nell’edizione critica dei *Saggi politici* da lui curata (op. cit., p. 26, nota 27). L’*Oratio* in lode dell’ammiraglio russo, conte Orlov, vincitore della flotta turca, fu da Pagano scritta interamente in latino e pubblicata a Napoli nel 1771. La tragedia, *Gli esuli tebani* è, invece, senza data, luogo di stampa ed editore, ma fu pubblicata a Napoli nel 1782, come si desume dalla dedica a Filangieri: cfr. ora la ristampa in F. M. PAGANO – M. A. GALDI – F. S. SALFI, *Teatrali contese*, a cura di A. Granese, op. cit., pp. 1-76.

³ Il “primato politico” di questa prima tragedia viene particolarmente sottolineato da Quondam soprattutto rispetto alle altre opere teatrali (cfr. A. QUONDAM, *Il teatro senza rivoluzione: politica e sentimento nelle opere drammatiche di Francesco Mario Pagano*, in *Atti dell’Accademia di scienze morali e politiche*, vol. LXXXVI – anno 1975, Napoli 1976, pp. 348-353; 347-371; ID., *Dal «piacevole» all’«ordine»: sensismo e classicismo negli scritti estetici di Mario Pagano*, in *Nuove idee e nuova arte nel ‘700 italiano*, Atti del Convegno internazionale, Roma, 19-23 maggio 1975, Roma 1977, pp. 313-336). Sullo stretto “rapporto” con i *Saggi politici*, fondamentale per intendere ed apprezzare la tragedia, pone l’accento Gioele Solari (cfr. G. SOLARI, *Studi su Francesco Mario Pagano*, a cura di L. Firpo, Torino 1963, p. 81), mentre per l’area del dispotismo illuminato, in cui rientrano le prove drammatiche di Pagano, cfr. l’Introduzione di F. VENTURI alla scelta antologica da lui curata nel vol. *Riformatori napoletani*, op. cit., p. 815 («il teatro di Pagano ... è il teatro del dispotismo illuminato, delle sue speranze e debolezze, della sua esaltazione e delle sue impotenze»). Per il ruolo svolto da Pagano («certo fra i più tempestivi degli illuministi napoletani») tra gli intellettuali della generazione genovesiana

voler gettare discredito sull'attendibilità della monarchia borbonica, non considerata ancora come oppressiva e tirannica, iniziano tuttavia alcuni segnali premonitori e precorritori, che, a guisa di intermittenti e sotterranee scosse, rivelano inquietanti incrinature tra le fiduciose speranze finora riposte nell'assolutismo riformatore, non solo in questa prima opera drammatica di Pagano, ma anche nella prima edizione della sua opera politica, l'una e l'altra elaborate nello stesso periodo di tempo, intorno agli anni 1782-1783.

Se la tragedia, *Gli esuli tebani*, si intende quale l'autore la presenta nella dedica a Filangieri («una pruova ... come per saggio»), allora, punto di riferimento, per comprendere le componenti essenziali della sua visione politica, nettamente ispirata a un ideale storico di democrazia (e, dunque, non più propositiva per una soluzione monarchico-riformatrice, ma repubblicana e rivoluzionaria), diventa proprio il confronto serrato e il continuo dialogo con quella parte dei *Saggi politici*, in cui la concezione in ultima istanza democratica di Pagano tocca le punte più alte di elaborazione teorica e di convinta adesione ideologica. Avendo fisso l'ideale di Atene, il governo democratico è per Pagano la forma più perfetta di governo che, nello stesso tempo, indica l'alto grado di indipendenza e di maturità raggiunte da un popolo. Un governo monarchico, per quanto illuminato dal saggio consiglio di filosofi e intellettuali, non può stargli alla pari; tra governo popolare e governo monarchico passa la stessa differenza che tra anima e corpo e, come – platonicamente – la prima è superiore al secondo, così pure, tra i due tipi di governo, la forma politicamente migliore è quella del governo democratico:

L'amore de' più interni piaceri dello spirito, cioè delle cognizioni, della virtù, della libertà, del potere, forma il costume e carattere, che fa nascere per lo più le popolari repubbliche. L'amore de' piaceri

e filangieriana e quella di Cirillo, Salfi, ecc., cfr. anche il capitolo sui giacobini meridionali in G. GALASSO, *La filosofia in soccorso de' governi. La cultura napoletana del Settecento*, cit., pp. 509-548.

IV. «IN LIBERA CITTÀ SOLO LA LEGGE / SOVRANA IMPERA»

del corpo, amore che porta seco quello dell'opulenza e della pace, dà vita e moto alle monarchie⁴.

I termini oppositivi, a cui si possono naturalmente collegare le polarità di libertà *vs* schiavitù, educazione *vs* ignoranza, diritto *vs* forza, ragione *vs* istinto, spirito *vs* corpo, sono tra loro inconciliabili, non sembra esserci integrazione o compromesso o eventuale rapporto dialettico, perché l'uno esclude l'altro, con una netta preminenza del primo termine di ogni coppia antitetica sul secondo. Questa dicotomia profonda, con tutte le sue interne corrispondenze e implicazioni, mostra quanto sia chiara la scelta di campo da parte di Pagano e teoricamente motivata la sua adesione ideologica alla repubblica e alla democrazia. Riferiva, dunque, una posizione vera Flaminio Massa, amico, allievo e tra i primi biografi di Pagano, quando nell'*Elogio storico*, che inserì nella ristampa dei *Saggi politici* nel 1801 a Milano, scriveva:

Or può ben dirsi senza timor di nuocergli. La Tirannia già disbramatasi nel suo sangue non può più incrudelire contro di lui, se pur non voglia schiuder la tomba ed insultare le ceneri. Egli aveva sempre amato la democrazia, sino quando era ricolmo d'onori e d'autorità⁵.

⁴ F. M. PAGANO, *Saggi politici*, edizione critica a cura di L. Firpo e L. Salvetti Firpo, op. cit., p. 309. La citazione è tratta da un punto cruciale dei *Saggi politici*, il fondamentale capitolo *Della educazione*, quinto del saggio V (*Delle società colte e polite*), uno dei momenti più intensi della passione politica e dell'elaborazione teorica di Pagano. Tale passo si trova, con qualche variazione, già nella prima edizione del secondo volume (1785), sempre nel quinto capitolo sull'educazione del saggio V (*De' principj e progressi delle società colte e polite*), e corrisponde alla p. 101. Il confronto rivela ancor meglio che Pagano era convinto della superiorità dei governi repubblicani e democratici fin dai primi anni Ottanta, all'epoca della composizione della sua prima tragedia, e che non fece sua questa convinzione solo in tempi successivi, nei primi anni Novanta, quando decise di stampare la seconda edizione dei *Saggi politici*.

⁵ F. MASSA, *Elogio storico di Francesco Mario Pagano*, in F. M. PAGANO, *Saggi politici*, vol. III, Milano, IX repub. (1801), p. XVIII. È l'importante edizione

L'asse ideologico degli *Esuli tebani* è quindi da collegare in maniera diretta e speculare all'elaborazione teorica dei *Saggi*, proprio intorno a questo principio di fondo: la superiorità della legge sull'individuo, dell'eticità e razionalità del diritto sulla forza. L'assenza di un potere assoluto e monocratico sono i requisiti essenziali della libertà e dell'indipendenza di un popolo: Carone e Fillia, i due saggi cittadini della drammatica vicenda, preparano la congiura, contando sulla sollevazione popolare, e aprono le porte della città all'eroico Pelopida non certo per collocarlo, in quanto possibile re "buono" o probabile despota "illuminato", al posto del tirannico Leontida, ma perché garantisca con l'apporto collettivo e risolutivo degli esuli e dei loro compagni (*della Repubblica il partito*, III, IX, 284) la fondazione di una Tebe nuova, ordinata e pacifica, ma soprattutto libera e democratica.

*In libera città solo la legge
Sovrana impera e tutti son soggetti,
Né quivi serve, né comanda alcuno.*
(IV, III, 102-104)

milanese in tre volumi (1800-1801), stampata presso Cesare Dones e fedelmente condotta su quella raimondina di Napoli, curata dall'Autore, nel 1791-92. L'edizione Dones fu curata, insieme con Vincenzo Cuoco, dal «cittadino» Massa, che, dopo il VI saggio, collocò questo suo elogio di Pagano (pp. III-XXXVI), poco attendibile soprattutto nella parte finale (non poté infatti personalmente seguire alcune vicende napoletane, soprattutto dopo il 1794, essendosi rifugiato a Milano durante gli anni della Cisalpina), ma abbastanza preciso in tutta la prima, relativa agli anni napoletani (almeno fino al 1794), durante i quali aveva frequentato il suo maestro Pagano. Massa non interviene con un suo commento dei *Saggi*, ma – in linea con quel che aveva scritto nell'*Elogio* – quando Pagano, nell'Introduzione, paragona il regno di Ferdinando IV di Borbone a quello dell'illuminato e clemente imperatore Tito, non può fare a meno di scrivere questa sua unica annotazione: «Che dirà il lettore in veder applicato il nome di Tito ad un Re tanto crudele? ed applicato da quello stesso che fu poi la vittima della di lui crudeltà? ... Dirà che un'utile prudenza è l'asilo del libero pensatore; che bisogna talvolta illuder l'oppressore per giovare all'oppresso; che conviene chiamar Tito un Claudio, col soporifero delle lodi addormentar la Tirannia, per levar alto la voce a scuotere il Popolo dal suo letargo» (edizione Dones, 1800, I, p. 8).

Diametralmente opposta a questa concezione (di evidente ispirazione filangieriana) – sulla sovranità impersonale e sovraindividuale della legge, esposta dall'umile e popolano Telefo, domestico di Fillia, all'arrogante capitano della guardia dei tiranni, Polifonte – è l'altra, espressa a Carone da Leontida, secondo cui il monarca assoluto non può essere soggetto a ciò che è diretta emanazione del suo illimitato potere:

*Su i principi poter non han le leggi,
Ché, se di quelle sono essi gli autori,
All'opre lor non denno esser soggetti.*
(I, VI, 278-280)

I costumi e i caratteri della Tebe rappresentata nella tragedia sono simili a quelli che nei *Saggi politici* Pagano attribuisce alle società corrotte, sia nella seconda edizione del 1791-92 (soprattutto nel sesto saggio, dedicato alla «decadenza delle nazioni»), sia soprattutto nella prima edizione del 1785 (nel settimo ed ultimo saggio), a conferma di come questo nucleo fondamentale del suo pensiero politico intorno alle degenerazioni dei governi dispotici fosse già formato fin dai tempi della composizione degli *Esuli tebani*.

Pagano si muove in questa desolante rappresentazione degli squallidi effetti del dispotismo lungo le coordinate già tracciate da Tacito nei suoi capolavori (soprattutto *Annales* e *Historiae*) e, quindi, sembra ripercorrere i moduli e i *topoi* di una consolidata tradizione storiografica e letteraria. E tuttavia – non è da escluderlo – egli teneva anche presente il triste quadro della Napoli borbonica che, al di là delle abituali e formali lodi alla politica riformatrice di Ferdinando IV, aveva disegnato nel *Generale prospetto della storia del regno*, con cui aveva amaramente concluso i *Saggi politici* della prima edizione, ma che, prudentemente, aveva escluso dalla seconda. Questo ritratto, così «doloroso» che quasi gli impediva di scrivere, non è certamente la descrizione di un regime tirannico, ma mette crudemente a nudo la mancanza di un'autentica società

civile meridionale e riesce ad esprimere la lucida convinzione di vivere ed operare in un momento storico di profonda decadenza⁶.

Leontida, il tiranno di Tebe, manifesta una concezione assoluta del potere, a cui sono subordinate non solo la ragione e la giustizia, ma la stessa religione, intesa come *instrumentum regni*, diabolica invenzione umana per sottomettere astutamente il popolo ignorante e superstizioso alla sfrenata volontà dispotica. Viene, dunque, rappresentato secondo l'archetipo tacitiano del tiranno crudele, lascivo e sanguinario, con cui non è possibile nessuna intesa, nessun dia-

⁶ Il *Generale prospetto della storia del regno* con la successiva *Continuazione e conchiusione dell'opera* sono gli ultimi due capitoli della prima edizione dei *Saggi politici* (vol. II, 1785, pp. 249-259 e 260-263), esclusi dall'autore dalla seconda edizione del 1791-92. Ha colto l'importanza di questo «prospetto», nel capitolo dedicato a Pagano (giustamente avvertendo: «L'inno di speranza che da quelle pagine si levava verso Ferdinando IV e la sua politica di riforme non deve trarre in inganno, se solo si ponga mente al desolante quadro tracciato poche righe innanzi»), V. FERRONE, *I profeti dell'Illuminismo. Le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma-Bari 1989, p. 298 (e cfr. anche, ivi, pp. 299-300). Non va, quindi, posto tanto l'accento sull'assenza nell'edizione 1791-92 della Prefazione con i riferimenti al catastrofico terremoto calabro-messinese (che apriva il primo volume della prima edizione del 1783), ma dovrebbe invece far riflettere la mancanza di questa conclusione, che, a nostro parere, è dovuta alle preoccupazioni di Pagano e, quindi, a una sua decisione "prudente" in un periodo in cui l'avvicinamento della monarchia borbonica alla Santa Sede, i sospetti sempre più assidui della Corte verso gli intellettuali, la persecuzione non mai sopita dei cattolici ortodossi verso la sua opera cominciavano a porre le premesse che avrebbero portato al decreto del 26 gennaio 1795 con il quale venivano posti all'Indice i *Saggi politici*. Molto opportunamente l'antologia delle opere di Pagano, curata da Franco Venturi, nel vol. dei *Riformatori napoletani*, op. cit., riporta, insieme con molti passi della seconda edizione dei *Saggi politici*, sia la Prefazione alla prima edizione («A coloro che leggeranno», pp. 854-862), sia la sua «conchiusione» con il «prospetto» della storia del regno (pp. 894-900). Per quanto concerne, infine, la convinzione di vivere in un periodo di decadenza, espressa da Pagano nei *Saggi*, ma propria di altri intellettuali e artisti europei del tardo Settecento, cfr.: J. STAROBINSKI, 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, Milano 1981 (saggio illuminante soprattutto per l'individuazione delle radici storiche della produzione di miti e della creatività simbolica, che sono, a loro volta, esse stesse, alla base degli eventi storici).

logo. Pagano spinge il personaggio «negativo» della tragedia verso le forme più basse e degradate (che toccano il fondo nella figura di Polifonte, il «satellite» cinico e opportunistico), in cui l'elemento corporeo ha netta prevalenza: dal sordido egoismo all'irrisione blasfema, dalla concupiscenza dei sensi all'inclinazione per la crapula.

Nell'organizzazione strutturale della vicenda drammatica il banchetto, con lo smodato consumo di cibo e di sesso da parte dei padroni della città, ne rappresenta l'acme, il momento in cui scatta inesorabile e spietata l'azione decisiva della congiura, che segna l'inizio della fine per Leontida: all'orgia violenta in casa Fillia risponderà con pari violenza la carneficina dei convitati, gli usurpatori della libertà di Tebe, per mano dei patrioti, dei congiurati travestiti da cacciatori e guidati dal fiero Pelopida. La strage dei tiranni, non rappresentata direttamente nella scena e narrata dal giovane Polinice, è modellata in stile epico-narrativo sul finale dell'*Odissea*: Pelopida e gli esuli, che uccidono a tradimento durante il convito gli insidiatori delle libere istituzioni e delle oneste donne tebane, ricordano Ulisse e i suoi fidi, che compiono l'eccidio dei proci, assidui pretendenti della virtuosa Penelope e del regio potere.

Pelopida nell'architettura della vicenda drammatica agisce come l'alter-ego, il complemento speculare di Carone: *Metà dell'alma mia!* (I, II, 89) – lo chiama non a caso quest'ultimo, appena si rivedono al rientro dall'esilio dell'eroe tebano. Il suo ritorno in patria, alle sacre, amate mura della terra nativa, in cui ritrova i domestici lari e le antiche tombe dei padri (I, II, 70-78), è come – nelle *Coefore* di Eschilo – il ritorno di Oreste, che invoca per compiere la propria vendetta il regno e la potenza dei morti; come Oreste, egli è coraggioso e impaziente, agitato da un continuo e furente desiderio di vendicare con il tirannicidio le anime illustri dei suoi concittadini, trucidati dalla violenza dispotica di Leontida:

*Voi del vostro furor m'empite il petto.
Ed io vi giuro che a' dolenti regni
Di morte ne verranno in questa notte*

Le pallid'ombre de' tiranni esangui.
(III, I, 48-51)

Se il *feroce aspetto*, che lo rende simile a Marte (I, V, 22-26), distingue Pelopida da Carone, essi hanno però lo stesso devoto culto dell'amicizia, lo stesso amore per la patria, basati sui più sacri principi e i più profondi sentimenti umani –

[...] *i rari sensi*
Dell'amistà più fida e della patria
L'acceso amor [...]
(I, I, 11-13)

– e sono uniti dalla stessa passione politica, che li porta a cospirare insieme contro i signori di Tebe, servendosi prudentemente di un'azione segreta e silenziosa come la congiura, che richiede *maniere accorte* (II, I, 28) per non destare i sospetti dei tiranni e per poter meglio raggiungere lo stesso scopo: la libertà e la democrazia, conquistate con le armi in pugno (*Ché, quando è generoso e retto il fine / Il finger è lodato*, I, II, 123-124).

Se, dunque, l'uno e l'altro sono le espressioni più autentiche delle idealità di Pagano, Carone si distingue da Pelopida, oltre che per una maggiore saggezza e prudenza, anche per l'animo più «diligato», che ne fa il vero cittadino di una società «colta e polita». Mentre l'esule è più deciso nell'azione e non sembra avere alcun vincolo familiare, Carone è, nello stesso tempo, marito, padre e fratello, oltre che sincero amico e appassionato amante della libertà della patria. Anche se, alla fine, sarà proprio quest'ultimo sentimento a prevalere, il suo animo è più volte scosso da terribili momenti di dubbio e di incertezza, che segnano alcuni tra i punti più significativi della tragedia, in cui l'autore meglio manifesta le proprie apprensioni e perplessità con intensa ricchezza di sfumature psicologiche e delicata sensibilità per gli intimi chiaroscuri. Il monologo di Carone esprime il terrore delle torture fisiche che dovrà

subire, il raccapriccio di procurare egli stesso la morte al figlio, il tormento per la sorte della moglie e della sorella, ma soprattutto la volontà di rispettare i sacri vincoli dell'amicizia e della patria, per cui è disposto ad accettare qualsiasi sacrificio, nella speranza – è questo un motivo molto caro a Pagano, ripreso nell'epicedio in morte di Filangieri e di grande suggestione prefoscoliana – che egli possa continuare a vivere, anche dopo la morte, nella memoria e nel ricordo dei suoi amici (III, V, 141-173).

Nell'impianto letterario della tragedia, la buona conoscenza dei classici greci e latini, la lezione di Voltaire e, specie nella versificazione, di Metastasio hanno in Pagano indubbiamente il loro peso; ma nella costruzione del personaggio di Carone, a lui il più vicino per sensibilità e pensiero, si risentono chiaramente gli inevitabili riflessi teorici della concezione ormai elaborata nei *Saggi politici* sulle orme di Vico, di Filangieri e degli illuministi francesi. Nella stessa tradizione teatrale napoletana della prima metà del Settecento, che faceva capo a Gianvincenzo Gravina e Saverio Pansuti, poteva trovare rappresentato il contrasto tra l'eroe della libertà e il tiranno. Nell'opera drammatica graviniana, di più chiara ispirazione “democratica” e anticurialista, proprio alla tragedia veniva riconosciuta un'insostituibile funzione etica e civile con l'opporre sulla scena alla violenza contro natura del potere dispotico la razionalità del diritto e le ineliminabili esigenze di libertà.

Di natura diversa, invece, la moglie di Carone, Aspasia, la figura più squisitamente femminile della tragedia con le sue apprensioni, i suoi turbamenti e deliri, amorevolmente dedita al consorte, ma soprattutto visceralmente legata al figlio Polinice (III, IX, 308-322), che, a sua volta, aspira a cimentare nella prova delle armi la rigogliosa e intrepida giovinezza. Proprio i quindici endecasillabi, in cui Aspasia si dispera per la temeraria decisione del marito di andare coraggiosamente incontro all'oscura sorte riservatagli dai tiranni, lasciando sola lei stessa e privando il figlio della sua paterna protezione, sono emblematici della capacità – non sempre riconosciuta a Pagano – di riuscire a tradurre in linguaggio poetico un'intensa e sofferta passione.

Rivolta, dunque, a Carone e, successivamente, a Polinice, presente sulla scena, verso la fine dell'atto terzo, la dolente moglie e madre, scossa da sinistri presentimenti, chiede:

*Dove, crudel, ne vai? Tu me qui sola
 Pensi lasciare? E dove il figlio mio
 Senza di me n'andrà? Seguir io voglio
 Entrambi. Il petto mio riparo al figlio
 Sarà contra del ferro ostile. O parte
 Delle viscere mie, figlio mio caro,
 Stringi al tuo petto la tua cara madre.
 O leggiadro sembante! O vaghe membra!
 O bianco eburneo petto, o Dio! squarciato
 E sanguinoso ti rimiro. Il seno
 Ti veggio palpitar, l'ampia ferita
 Versa di sangue un fiume. E a nome chiami
 Tra singulti interrotti la tua madre.
 Ah! spietato consorte, a qual mi serbi
 Barbaro strazio, a qual crudel tormento?*
 (III, IX, 308-322)

Nei primi sette versi (308-314) gli *enjambements*, i brevi periodi paratattici dei tre, incalzanti interrogativi iniziali – con *climax* ascendente del secondo, che il doloroso stupore della donna scandisce in un crescendo di mono-bi e trisillabi, a partire dall'accostamento fulmineo dei due pronomi (*Tu me*), la cui diversa funzione, soggettiva e oggettiva, accentua il timore del distacco, intensamente sottolineato dall'iperbato –, il suono palatale liquido dei trigrammi in quasi rima (*voglio, figlio*, vv. 310-311) e, infine, l'epifora del centro assoluto di ogni apprensione (il *figlio*, vv. 309, 311) concorrono a rappresentare fonosimbolicamente lo sciogliersi in lacrime della trepidante Aspasia.

Negli altri otto versi (315-322), oltre che l'anafora (*O*) nei primi due, soprattutto l'ossessiva disseminazione nel tessuto verbale del gruppo archifonemico *a/i/o* (con la seconda vocale di maggiore

occorrenza e in posizione centrale), variamente e diversamente asonanzato, produce gli allusivi significanti del materno lamento (*O bLAncO; OdIO; squArcIAtO; pAlpItAr; AmpIA; chIAmI; strAzIO*), mentre il prevalente *ictus* sulle /a/ slarga come in una più vasta eco l'incontenibile dolore e l'iterazione della dentale sonora /r/ negli ultimi tre versi – raddoppiata in *inteRRotti*, consonanzata con la bilabiale occlusiva /b/ in *seRBi* e *baRBaro*, ripetuta in presenza della sibilante con la dentale occlusiva sorda /t/ in *conSoRTe* e *STRazio* – ne rende l'inconsolabile crudeltà e durezza.

Lo sfondo corale è rappresentato dagli «esuli», dai congiurati, che, promettendosi reciprocamente *morte o libertà*, prendono parte, insieme con Pelopida e Carone, al sacro giuramento, in apertura dell'atto terzo, momento idealmente e strutturalmente centrale della vicenda tragica. I congiurati invocano le divinità celesti e infernali, olimpiche e ctonie, perché presiedano all'atto sacrificale, come prefigurazione allegorica di ciò che dovrà accadere:

*Come io di questa vittima nel seno
Il ferro immergo e il vivo sangue spargo,
Concedete così che de' tiranni
In mezzo al cor si affondi
Dalla mia man questa lucente spada.
(III, I, 65-69)*

Alle parole rituali, pronunziate da Pelopida, come un sacerdote che recita una formula magica, rispondono augurali bagliori dal cielo, mentre ognuno beve il sangue della vittima e giura. È il secondo momento del rito arcaico-sacrificale, il più impegnativo, inquietante e pericoloso, al quale presiedono direttamente gli dei inferi e le Erinni (*della notte orrende figlie*), che dovranno punire gli spergiuri: il *sacro, orrendo patto* lo definirà Carone, quando, temendo che i tiranni lo possano indurre con la tortura a rivelare i nomi dei propri compagni, offre in pegno ai congiurati, al momento di allontanarsi, il figlio Polinice, ricordando al generoso Pelopida il

significato profondo del loro giuramento, attraverso il quale hanno definitivamente rinunciato a poter decidere della propria vita, ormai consacrata per sempre al bene comune della patria (III, VII, 213-216).

Anche nel giuramento, infatti, la formula rituale si basa sulla perfetta simmetria dell'azione che si sta svolgendo e di quella che dovrà accadere, se la promessa verrà tradita:

*Come il sangue, che bevo, il mio si versi,
Se alla promessa io manco.
A te, mia patria, o mio gran Nume, il sangue
E 'l viver mio consagro.*
(III, I, 80-83).

A questo sacro patto di sangue, che si stabilisce tra uomini votati a una causa comune, sono chiamati come testimoni gli dei e la stessa Patria divinizzata, proprio perché la dimensione trascendente deve, come superiore razionalità regolatrice di tutte le cose, contrastare le forze irrazionali del caso, le quali possono far prevalere la violenza sul diritto e impedire l'azione eroica, fine ultimo in cui si dovrà realizzare l'essenza stessa dell'uomo, la libertà. Il sangue stesso, che nella tragedia ha un alto indice di frequenze, diventa simbolicamente elemento catartico di punizione (dei tiranni) e di liberazione (della patria), in suggestiva e armonica antitesi dialettica con il bianco candore della neve, che avvolge e nasconde nel suo denso spessore coloro i quali dovranno attuare con un'azione esemplare (una *giusta impresa*) questa catarsi: gli «esuli» tebani, gli eroi della rivoluzione e della libertà (I, II, 79-86).

La catastrofe, immaginata dall'autore a conclusione della tragedia, si svolge in due tempi: prima, il racconto dell'eccidio dei tiranni, che avviene fuori scena, con la descrizione della morte violenta di alcuni di essi; subito dopo, la rappresentazione in scena della fine del signore di Tebe, Leontida, sfuggito all'agguato e ucciso, sotto gli occhi degli spettatori, dall'intrepido Carone, dopo un avvincente

duello, in cui viene alfierianamente emblemizzata l'idea centrale dello scontro armato, come unica soluzione possibile dello scontro politico tra libertà e tirannide. In tal modo, le due convenzioni teatrali della morte del tiranno (o dell'eroe) direttamente in scena e fuori scena vengono fuse attraverso l'abile espediente della fuga di Leontida, che dà la possibilità all'autore di aggiungere un ulteriore elemento di tensione drammatica.

La minaccia di Polifonte, infatti, pronto ad uccidere dinanzi ai genitori il giovane Polinice, pone ancora una volta alla coscienza di Carone il dilemma della scelta tra la libertà della patria e la difesa della sua famiglia, nel momento in cui si rende conto che può salvare la vita al figlio solo risparmiandola al tiranno. L'eroe, secondo una consolidata tradizione repubblicana di padri che hanno sacrificato l'amore per i propri figli a quello per la patria, quindi come Giunio Bruto e Manlio Torquato, dopo un attimo di esitazione, sceglie la libertà di Tebe, ma l'ultimo colpo di scena, l'improvvisa irruzione di Pelopida, scioglie in senso positivo l'azione. Questo inatteso intervento, non solo funziona a livello di *topos* scenico come un inevitabile *deus ex machina*, che libera gli spettatori dalle forti emozioni accumulate durante lo svolgimento della movimentata catastrofe, ma su di un piano più profondo e significativo rappresenta anche il messaggio stesso dell'autore, per il quale l'azione rivoluzionaria finalizzata all'indipendenza della patria, oltre ad essere eticamente e razionalmente giusta, giustificata dalle leggi naturali e umane, si avvale anche della volontà e della protezione delle leggi divine. L'atto quinto, infatti, si apre con la preghiera agli dei di Carone che, prostrato solo dinanzi all'altare, poco prima dell'attacco decisivo, prega le divinità supreme della razionalità e della giustizia, Pallade e Apollo, di proteggere gli eroi della libertà contro i tiranni della patria, e si chiude con la sua felice constatazione che la *celeste mano* (*più vicina, allorché men si vede*) ha guidato favorevolmente lo svolgersi degli eventi, con una chiara allusione proprio all'imprevedibile e «miracolosa» salvezza avvenuta per mano di Pelopida: attraverso il gesto vindice e vittorioso dell'eroe tebano si attua e si compie la

nemesi divina sugli usurpatori delle libertà civili e politiche, nemici della ragione e della giustizia.

Solo alcuni anni dopo Pagano si rese conto che vicende e personaggi, come quelli degli *Esuli tebani*, non potevano essere più proponibili. I re buoni e generosi, come Osmida, sultano di Granada, e lo sventurato Corradino di Svevia sarebbero stati molto più graditi alla monarchia borbonica e forse più istruttivi per gli stessi sovrani. Da questo punto di vista poteva ben invocare per la tragedia, nella dedica del *Gerbino* a Maria Carolina, regina di Napoli, il «dritto alla protezione» regale, essendo essa «un'offerta non indegna di porsi al piè del Trono» e, per questa ragione, nella prefazione «al lettore» del *Corradino*, ignorare poi la «pruova» degli *Esuli tebani*, indicando, proprio in quell'«offerta» al trono, la sua «primiera tragica produzione»⁷.

Pagano aveva, dunque, dimenticato l'eroico Pelopida e il saggio Carone dinanzi agli amori di Erbele e Gerbino, di Geldippe e Corradino, oppure, come insinuerà Napoli Signorelli, ritenendo quella «pruova» letterariamente non riuscita, l'aveva ripudiata in vista di una produzione tragica più matura?⁸ Se nel *Corradino*, che

⁷ Cfr. F. M. PAGANO, *Il Gerbino*, tragedia, e *L'Agamennone*, monodramma lirico, Napoli 1787, presso i fratelli Raimondi; ID., *Corradino*, Napoli 1789, presso Filippo Raimondi. Sono stati ristampati: *L'Agamennone*, a cura di V. Imbriani (Napoli 1885) e *Corradino*, a cura di G. Distaso (Bari 1994). Mentre *Il Gerbino* ha la dedica «A S. M. la Sovrana delle due Sicilie», *Corradino* contiene una prefazione dell'autore: «Al lettore» (la citaz. dall'ediz. Distaso è a p. 35). *Il Gerbino* fu pubblicamente rappresentato; a *Gli esuli tebani* invece Pagano riservò solo una recita privata.

⁸ Cfr. P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli 1813, t. X, p. I, in cui si insinua che, della sua tragedia, Pagano ha «fatto ogni sforzo per abolirne la memoria», essendosi «conformato all'avviso del pubblico». Per Quondam, non solo la scelta del carattere «nazionale» della tragedia, da Pagano preferito alle «argive muse», ma anche e soprattutto la considerazione che essa è propria di una società «colta e polita», «implica un riferimento autocritico alle opere precedenti», mettendo «fuori linea» *Gli esuli tebani*, che vengono quindi «rifiutati» dall'autore, quando cita *Il Gerbino* come sua «primiera» opera drammatica. Soprattutto in quest'ultima tragedia la svolta «dileicata» di Pagano,

ha scene di vibrante denuncia dell'odiosa opera "antinazionale" della Curia romana e di un dispotico re straniero, Pagano era riuscito a trovare un maggiore equilibrio tra sentimento amoroso e passione politica, ma con un'accentuata preminenza del primo sulla seconda, nel *Gerbino*, nonostante il forte impegno etico e civile nella decisa condanna della tortura e della perfida viltà dei cortigiani, la componente politica viene tenuta ai margini della vicenda drammatica, con un evidente ribaltamento delle idealità rivoluzionarie e libertarie, in senso democratico e repubblicano, nettamente dominanti negli *Esuli tebani*.

Sia questa sua concezione della centralità del sentimento amoroso nella tragedia che la scelta del dramma ispirato alla storia "nazionale" sono certamente plausibili ragioni per spiegare il silenzio di Pagano sulla sua vera, «primiera tragica produzione», *Gli esuli tebani*, pur essendo questa rispettosamente dedicata a un personaggio per lui carismatico come Gaetano Filangieri, idealmente collegata all'*Oratio* per Orlov auspicante il ritorno alle antiche glorie di un popolo per lui simbolo della libertà e profondamente amato come il popolo greco, ideologicamente ispirata al nucleo politico fondamentale dei suoi *Saggi politici*. Proprio queste ultime considerazioni generano tuttavia il sospetto che anche altre ragioni possano aver suggerito all'autore il silenzio sugli *Esuli tebani* e che, quindi, questo vada piuttosto interpretato come un "atto mancato", l'inevitabile rimozione di un'opera troppo legata (nel tempo e nelle idee) a quella prima edizione dei *Saggi politici*, che gli aveva attirato contro la malignità dei letterati invidiosi, la censura dei cattolici ortodossi,

«sentimentale, e a tratti *larmoyante*, rispetto all'impostazione politica e civile, "alfieriana", degli *Esuli tebani*», è particolarmente chiara nell'«essenziale scelta di una tematica amorosa», secondo anche un'«omologia» drammatica con il *Corradino* (A. QUONDAM, *Il teatro senza rivoluzione: politica e sentimento nelle opere drammatiche di Francesco Mario Pagano*, in *Atti dell'Accademia di scienze morali e politiche*, cit., pp. 352-353). Va comunque ricordato che, insieme con *Il Gerbino*, Pagano pubblicò anche *L'Agamennone*, «monodramma-lirico», che certo non rientrava nella sfera della tragedia di carattere «nazionale».

il sospetto dei nobili e dei cortigiani⁹. La tragedia, anche se scritta e non rappresentata in pubblico, una semplice «pruova» di un poeta dilettante, non assolutamente paragonabile alla dignità culturale e teorica dell'opera principale, in cui l'autore ardiva mettersi sulle orme di Vico e degli illuministi francesi, ne respirava comunque l'atmosfera ideologicamente pregnante, soprattutto intorno ai due poli inconciliabili di tirannia e libertà, tra i quali non trovava posto la possibilità intermedia di una monarchia illuminata, ma si affermava chiara un'azione rivoluzionaria, preparata dalla cospirazione segreta e clandestina, per creare l'unica forma di governo degna di un popolo libero, quella democratica e repubblicana.

Sulla base di queste considerazioni, da un punto di vista squisitamente politico, *Il Gerbino*, con la dedica e l'offerta della tragedia alla regina Maria Carolina, e *Corradino*, con l'accentuazione della passione amorosa e delle invettive anticurialistiche, in quel periodo gradite ai sovrani di Napoli, rappresentano un arretramento "tattico", dettato dalla prudenza, di Pagano dinanzi ai sospetti che già circolavano nella stessa corte borbonica sulle sue idee, giudicate troppo pericolose per la nobiltà e la monarchia, e che gli procurarono grandi amarezze e delusioni. Già qualche anno prima della

⁹ Fin dalla pubblicazione del primo volume della prima edizione dei *Saggi politici* presso l'editore Verriento di Napoli nel 1783 si scatenò contro Pagano un'accanita campagna denigratoria da parte degli ambienti più reazionari del mondo ecclesiastico e aristocratico, nonostante il parere favorevole (sull'opera già in parte stampata), dato dal regio revisore Luigi Serio, poeta, professore di eloquenza, amico di Pagano e sostenitore della Repubblica partenopea del 1799): cfr. R. GIGLIO, *Un letterato per la rivoluzione. Luigi Serio (1744-1799)*, Napoli 1999; in particolare cfr. il suo elogio, come poeta che si ispirava alle «muse argive» (p. 124), fatto da Pagano, e il *Ragionamento al popolo napoletano*, scritto da Serio e dedicato proprio a quest'ultimo, il 29 marzo 1799 (pp. 242-252), considerato da Giglio il suo «testamento spirituale» (ivi, p. 241). Questi stessi ambienti, in un primo tempo, ritardarono l'uscita del secondo volume (pubblicato nel 1785 presso un altro editore, Flauto, di Napoli) e, subito dopo la stampa – nonostante molti elogi ricevuti (tra i quali quello di Girolamo Tiraboschi) – sottoposero di nuovo Pagano a violenti attacchi (cfr. G. SOLARI, op. cit., pp. 59-62).

pubblicazione e rappresentazione del *Gerbino*, tra la fine del 1785 e l'inizio del 1786, Pagano aveva dovuto scrivere una *Lettera* apologetica, «avverso le imputazioni fatte a' *Saggi politici*», per difendere le sue idee dalle accuse di essere contro la religione, la morale, l'aristocrazia e la monarchia. Gli stessi revisori della sua opera, che pure tentavano di proteggerlo per ammirazione e stima nei suoi confronti, avevano incontrato continue e serie difficoltà per giustificare alcune teorie chiaramente eversive¹⁰.

¹⁰ La *Lettera* (senza data e indicazione tipografica, ma Napoli, fine 1785-inizio 1786) fu indirizzata da Pagano ai teologi di corte e regi revisori, Diodato Marone e Francesco Conforti (abate salernitano, giustiziato poi, insieme con gli altri martiri della Repubblica partenopea, nel 1799), per difendersi da quaranta proposizioni, giudicate erronee dai suoi implacabili avversari. Oltre ad essere accusato di materialismo e panteismo, di propugnare idee antireligiose e immorali, gli fu contestato, sul piano politico, di avere sostenuto nei suoi *Saggi* la superiorità della democrazia sui governi aristocratici e monarchici. Pagano fu assolto, non solo perché seppe difendersi dalle accuse nella sua *Apologia*, ma anche perché la corte borbonica guardava allora con favore alla sua posizione decisamente anticurialista (cfr. ancora G. SOLARI, op. cit., pp. 64-68). Per quanto concerne le difficoltà del revisore ecclesiastico, soprattutto in merito all'approvazione della stampa del secondo volume del 1785, cfr. quanto rileva anche R. PETTI, *Saggio critico sulle opere di F.M. Pagano*, Napoli 1905, pp. 36-40. Secondo Petti, «tutta l'opera spesa nelle annotazioni del revisore ecclesiastico fu vana, trovandosi questo sempre in completa contraddizione col pensiero del nostro filosofo [Pagano], pensiero che egli avrebbe voluto distruggere o almeno modificare colle sue note». Insomma, il revisore non capiva o forse fingeva di non capire che i *Saggi* «rappresentavano una dichiarazione di guerra contro tutti i sistemi di governo»; pertanto, da un minuto esame delle sue annotazioni al testo di Pagano risulta evidente la contraddizione tra il suo pensiero e «la convenevole spiegazione» che il censore tentava di dare, anche per non danneggiarlo. Se, infatti, si confronta il testo originale della prima edizione dei *Saggi* (1783) con quelli successivi, «sui quali si fermò l'artiglio inquisitoriale e dove compaiono le note della censura, ne troviamo lo stile differente e il contenuto alterato» (ivi, p. 40). Vi è qualche forzatura nelle affermazioni di Petti, ma risulta chiara anche l'idea di fondo che Pagano dinanzi a queste pressioni non poteva non fare, almeno parzialmente e in prima istanza, un prudente arretramento tattico (rispetto alle precedenti posizioni ideologiche espresse nell'edizione 1783 dei *Saggi* e negli *Esuli tebani*), che è una delle ragioni fondamentali della «svolta» drammatica del *Gerbino*.

Dedicando le *Considerazioni sul processo criminale* nel 1787 a Luigi Medici, Pagano ricordò l'«amaro frutto» che aveva raccolto dai suoi *Saggi politici*, in quanto sottoposto a «una fiera persecuzione, che la calunnia ordì», quale beffardo compenso alle sue «lunghe vigilie» e «mortal ferita» alla sua «intera fama»¹¹. Ed è proprio in quest'opera che, a livello più squisitamente teorico e tecnico-giuridico e, comunque, in ultima istanza, sempre politico, è possibile rendersi conto del livello alto di prudente mediazione da lui raggiunto tra i due soggetti principali del dispotismo riformistico: gli «illuminati ministri», che osano avvicinarsi al trono in quanto portatori di sapienza filosofica; i «più amabili de' sovrani», che sanno «placidamente» accogliere le loro modeste proposte di «ingenua verità»¹².

Pagano con vigile e intelligente senso realistico riuscì a collegare e a coordinare una sua nuova proposta di riforma legislativa alla forma politica di governo del regno borbonico. Sono le «circostanze presenti» e il momento particolarmente delicato della sua attività intellettuale a suggerirgli un'operazione culturale sostanzialmente omologa, ideata e condotta in due opere afferenti ad ambiti disciplinari diversi, ma pubblicate nello stesso anno, il 1787: sul piano giuridico, l'opzione teorica per il sistema processuale misto nelle *Considerazioni sul processo criminale*; sul piano letterario, la scelta di rappresentare nel *Gerbino* la passione amorosa di una figura posi-

¹¹ F. M. PAGANO, *Considerazioni sul processo criminale*, Napoli 1787 e 1799, presso Raimondi (ristampa conforme alla prima edizione), pp. 3-4. È la dedica al R. Consigliere D. Luigi Medici, de' principi d'Ottaiano, capo della polizia e reggente della Gran Corte della Vicaria nelle materie criminali (pubblicata anche in *Riformatori napoletani*, a cura di F. Venturi, op. cit., pp. 933-935, in cui cfr. anche la lettera a Gaetano Filangieri, che accompagnò il dono del libro, ivi, pp. 935-936). L'opera fu anche tradotta in francese da M. De Hillerin nel 1789. Cfr. ora la ristampa anastatica dell'ediz. milanese del 1801, con presentazione di G. Conso, Milanofiori-Assago 1998.

¹² Ivi, pp. 5-6. Anche R. PETTI (op. cit., p. 53) sottolinea che quest'opera «ci mostra il Pagano come giureconsulto *politico*; in essa infatti è dimostrata l'intima connessione tra le leggi e la politica».

tiva di sovrano, invocando la protezione regale sull'arte tragica e offrendola alla monarchia borbonica.

L'occasione invece di una diversa ripresa della tematica «eroica» degli *Esuli tebani* avviene qualche anno dopo, in seguito a un doloroso episodio che ferisce profondamente la sensibilità di Pagano e ne scuote i forti e sinceri sentimenti di amicizia: l'immaturo morte di Filangieri, avvenuta a soli trentacinque anni in Vico Equense, il 21 luglio 1788¹³. Nell'epicedio – che, ancora affranto, compone –, *In morte di Gaetano Filangieri*, il celebre autore della *Scienza della legislazione* è raffigurato come un *nuovo Alcide domator de' mostri*, che combatte *l'idra dell'error* e la menzogna, o come un *Prometèo novello*, che libera l'umanità dalle dure catene dell'ignoranza e della schiavitù.

Riprendendo le caratteristiche essenziali dei due protagonisti degli *Esuli tebani*, Pelopida e Carone, l'uno e l'altro personaggi paradigmatici, in cui aveva proiettato i suoi stessi sentimenti e le sue idealità etiche e politiche, Pagano – attraverso la forza di Alcide e la saggezza di Prometeo, due vichiani «universali fantastici» – le fa convergere e le unifica in una figura storica fondamentale, Gaetano Filangieri, trasfigurato e innalzato *tra gli eccelsi eroi, del Ciel prole ed immago, Messo del Ciel* per ridestare nel cuore degli uomini *l'antico valor*, ormai spento. Il *gran Filangier* – per i suoi altissimi meriti di prometeico liberatore degli uomini dall'oscurantismo dell'ignoranza e della schiavitù e di eroico difensore della ragione contro

¹³ Appena appresa la notizia dell'aggravarsi del male di Filangieri, consumato dalla tisi, Pagano accorse con Albanese, Cirillo e Tommasi (di cui cfr.: *Elogio storico del cavaliere Gaetano Filangieri*, Napoli 1788). Gaetano Filangieri, che era nato nel 1753, aveva pubblicato (nel 1780) già i primi due libri della *Scienza della legislazione*, quando Pagano gli dedicò *Gli esuli tebani*; tra il 1783 e il 1785, uscirono gli altri due, il terzo e il quarto (in cui Filangieri loda e definisce «dotto» Pagano); nel 1788 fu pubblicata postuma la prima parte del quinto libro dell'opera, progettata in sette libri e rimasta incompiuta. I versi dell'epicedio di F. M. PAGANO, *In morte del cavalier Gaetano Filangieri* (presso F. Raimondi, Napoli 1788), vengono citati da *Teatrali contese*, op. cit., pp. 71-79.

la forza, del diritto contro la violenza – resterà sempre vivo nella memoria dei cari amici, ricevendone continui e costanti tributi d'amore, che non interromperanno la dolce consuetudine dei loro intimi e riservati colloqui:

*Ma tu, gran Filangier, spento non sei.
 Tu vivi ancor nel sen de' fidi amici.
 La tua memoria ognor dolce e soave
 È il nostro nume; il cor è il tempio e l'ara,
 Ove tributo di costante amore
 Avrai per sin che il dì fatal ne giunga.
 E della tomba all'onorato marmo,
 Che il cener sacro tien, nel dì solenne
 Assisa intorno la dolente schiera
 Amaro pianto verserà, chiamando
 La tua grand'ombra, che passeggia gli astri
 Ed all'incanto d'amistà risponde.*
 (191-202)

Sono tra i versi di più profonda e commossa ispirazione poetica di Francesco Mario Pagano, in cui il variare dell'accento ritmico negli endecasillabi – assecondato anche dalla solenne *gravitas* della costruzione sintattica, resa ampia e distesa dagli iperbati, e dalla stessa scelta lessicale, semanticamente non immune dall'ascendenza della poesia e della grande oratoria funebre del suo antico maestro Gherardo degli Angioli –, il rapporto sottile tra la spezzatura delle pause e l'inarcatura degli *enjambements* riescono pienamente a esprimere, insieme con il compianto per la perdita irrimediabile, la ferma convinzione e la fede incrollabile nella sopravvivenza dell'illustre uomo, nel suo continuare ad esistere, contemporaneamente, nella memoria degli amici e negli infiniti spazi astrali, che assurgono a simbolo di immortalità.

Continuerà ancora a ricordare il «sempre caro, e amato ed immortal Filangieri» nella nuova introduzione alla seconda edizione dei suoi *Saggi politici* (1791-1792). Alcuni anni dopo, durante la

solenne commemorazione del 26 maggio 1799, alla presenza del comitato legislativo della Repubblica napoletana, lo innalzerà a «genio tutelare della rivoluzione»¹⁴; sarebbero trascorsi ancora pochi mesi e la morte, *in mano la fatal sua falce*, avrebbe atteso anche lui, non come l'illustre amico compianto *sul mortal suo letto*, ma sullo squallido e tetro patibolo innalzato in una piazza dalla sua amata Napoli. E aveva già conosciuto la durezza della prigionia e l'amarezza dell'esilio, mentre la sua «musa» tragica taceva da tempo.

Quando gli fu affidato il difficile compito di preparare una nuova costituzione, democratica e repubblicana, per il popolo napoletano finalmente libero di autogovernarsi, fece convergere tutte le sue energie nella realizzazione di quest'opera, in cui – pur non potendo non tenere conto delle due più importanti costituzioni della Repubblica “madre” (e non tanto di quella del 1793, quanto della costituzione del 1795, adottata dal Direttorio francese) – seppe collegarsi alla cultura e alla tradizione riformistica del suo Paese e

¹⁴ G. SOLARI, *Studi su Francesco Mario Pagano*, op. cit., p. 76. Per la commemorazione di Filangieri, cfr. il «Monitore napoletano», n. 29 (18 maggio 1799) e n. 32 (1° giugno). Cfr. anche: *Il Monitore napoletano. 1799*, a cura di M. Battaglini, Napoli 1974. La citazione da Pagano è in *Saggi politici*, ediz. Firpo, p. 14. Rimase invece critico su Filangieri il giudizio di un eminente riformatore “genovesiano”, Giuseppe Maria Galanti (cfr. G. M. GALANTI, *Testamento forense*, Venezia 1806, ristampa anastatica, Napoli 1977, vol. II, p. 252), che aveva del resto preso le distanze anche dallo stesso Pagano. Diversa la posizione di un altro sventurato esule meridionale, amico di Foscolo e Manzoni, Francesco Lomonaco, che, concludendo il terzo e ultimo volume delle sue opere sulle *Vite degli eccellenti italiani* (1802) proprio con il profilo di Filangieri, rilevò come la morte prematura del grande giurista napoletano avesse fatto un «grave danno alla filosofia, poiché egli meditava un nuovo sistema di storia»; inoltre, per Lomonaco, la prestigiosa figura morale e politica di Filangieri avrebbe potuto evitare la «catastrofe» del 1799, impedendo gli eccidi e la fuga dei suoi compatrioti con le conseguenti «amarezze dell'esilio» (F. LOMONACO, *Vite degli eccellenti italiani*, in ID., *Opere*, Matera 1974, rist. anast. dell'ediz. Lugano 1836, VIII, pp. 353-354; sulla *Vita di Gaetano Filangieri*, cfr. S. MARTELLI, *Francesco Lomonaco un intellettuale della diaspora*, in ID., *La floridezza di un reame. Circolazione e persistenza della cultura illuministica meridionale*, Salerno 1996, pp. 159-181).

riuscì soprattutto a stabilire una coerente linea di continuità con il fondamentale nucleo ideologico dei suoi *Saggi politici*. Questa era ormai la sua nuova rivoluzione¹⁵.

¹⁵ *Il Progetto di Costituzione della Repubblica Napoletana* (Biblioteca Nazionale di Napoli, coll. S.Q. XXXIII A. 54/5, ora in *La costituzione della Repubblica Napoletana del 1799*, Napoli 1997, rist. a cura di A. Fratta, ivi, 1999) è anonimo, ma unanimemente attribuito a Pagano, che invece firma il *Rapporto del Comitato di legislazione al Governo provvisorio*. Sia nel *Rapporto* che nel *Progetto* (in particolare nel titolo X) Pagano dà grande rilievo all'educazione del cittadino, all'istruzione pubblica e all'istituzione dei teatri repubblicani (art. 299). Sull'impegno legislativo, cfr. il saggio di ampio respiro di G. SOLARI, *L'attività legislativa di Mario Pagano nel governo repubblicano del 1799 a Napoli*, in ID., *Studi su Francesco Mario Pagano*, cit., pp. 255-335. Il lavoro di Solari chiarisce la posizione precisa di Pagano sia nei confronti degli altri componenti il comitato di legislazione sia nei confronti dei francesi, mettendo in rilievo la coerenza e la continuità di pensiero con i *Saggi politici*, che già nel 1794-95 erano divenuti il testo "sacro" dei giacobini napoletani; Pagano nel '99 rimane ancora «l'allievo del Genovesi, l'ammiratore del Filangieri» (ivi, p. 258). Il suo lavoro legislativo era pienamente «compenetrato con la vita e la cultura napoletana di quest'epoca: esso si radicava in una lunga tradizione di studi e di riforme legislative» (*ibid.*) e, dunque, non subiva passivamente le influenze delle costituzioni repubblicane francesi (quelle del 1793 e del 1795), né era permeato di astratta utopia, come pure è stato sostenuto da una consolidata e tradizionale storiografia, da Galanti a Cuoco (ivi, p. 262). Soprattutto per quest'ultimo, va però riconsiderata con maggiore attenzione la sua idea di fondo sulla rivoluzione, tenendo presente, invece della seconda edizione (1806) – le cui varianti furono suggerite all'autore dalla normalizzazione imposta dal potere napoleonico – la prima (1801), scritta subito dopo la tragica conclusione degli avvenimenti del 1799, del *Saggio storico sulla Rivoluzione di Napoli* (cfr. l'edizione critica, con il testo della prima redazione e apparato delle varianti della seconda, a cura di A. De Francesco, Manduria-Bari-Roma 1998). In quell'anno, infatti, il 1801 (e nella Milano della seconda Cisalpina), essendo le prospettive rivoluzionarie ancora possibili, il *Saggio* di Vincenzo Cuoco rappresentò una riflessione sulle cause della sconfitta dei patrioti napoletani, con lo scopo preciso di evitarle in ogni futura rivoluzione e, quindi, meglio contribuire alla formazione e stabilizzazione della repubblica. Proprio per queste ragioni il *Saggio*, in quel particolare momento storico, suscitò un grande interesse, non tanto per i problemi meridionali, quanto per quelli più generalmente italiani (cfr. anche il cap. VII).

Avendo trionfato *della Repubblica il partito*, così come si era augurato Carone, il suo alter-ego protagonista degli *Esuli tebani*, Pagano doveva inverare nell'azione la grande tensione ideale, che vibrava, egualmente, nella struttura ideologica della sua opera politica e nei versi della sua prima tragedia, in cui aveva prefigurato la vittoriosa lotta della libertà contro la tirannia, anche se gli avvenimenti non si erano svolti proprio come egli li aveva rappresentati: non un patriota esule era ritornato nella sua città, come Pelopida a Tebe, per darle con le armi in pugno la libertà, ma questa aveva assunto il volto di un giovane generale straniero, sia pure portatore dei sacri principi di eguaglianza e fraternità. E tuttavia la rivoluzione non avrebbe potuto compiersi senza l'intervento diretto dei cittadini, soprattutto di quelli, saggi e democratici, che, come Carone, guidando la ribellione contro i tiranni, dovevano diventare la nuova classe dirigente dello stato repubblicano¹⁶.

Negli *Esuli tebani* – attraverso i moduli paludati di una tradizione drammatica antitirannica, umanistica e classicheggiante, e l'adombramento metaforico di una “fabula” di ambientazione greca, che esplicitava e rivelava il denso nucleo democratico e repubblicano del pensiero politico dei *Saggi*, il cui “rimosso” ideologico, per ragioni di censura e di “prudenza”, poteva trovare liberamente sbocco nella “finzione” teatrale – la rivoluzione rappresentata sulla scena aveva immaginariamente anticipato una rivoluzione vera che, molti anni dopo, si sarebbe tragicamente compiuta in uno spazio più ampio e reale, quello vissuto da un popolo intero, e in un tempo, non più illusorio come nella finzione poetica, ma inesorabile come quello della storia. Dal teatro di un'epoca ancora senza rivoluzioni, il percorso esistenziale e intellettuale di Pagano, andando oltre le

¹⁶ Il generale Championnet entrò in Napoli il 23 gennaio 1799; il giorno prima, era stata proclamata la repubblica. Mario Pagano, il 1° febbraio, giunse da Milano a Napoli per far parte del comitato legislativo del governo provvisorio, presieduto da Carlo Lauberg, insieme con Forges Davanzati, Albanese e Logotetta. Sul rapporto tra parola profetica e azione rivoluzionaria, cfr. J. BILLINGTON, *Con il fuoco nella mente, alle origini della fede rivoluzionaria*, Bologna 1986, p. 3.

ingannevoli riforme del dispotismo illuminato, era giunto fino allo sbocco rivoluzionario, in un tempo in cui le «azioni vere» – come aveva egli stesso intuito nel saggio *Del gusto* – dovevano prendere il posto della loro «drammatica» apparenza¹⁷. Tuttavia, soprattutto sulla base di questa sua riflessione, quel fondamentale e organico nesso, che collega le «teatrali contese» della scena ai «reali partiti» della storia, predisponendo gli animi alle passioni vive, forti e sublimi con la rappresentazione di imprese straordinarie, grandi e commoventi (come accade nella tragedia, «apice della poesia», «profonda filosofia» teatralizzata), aveva contribuito in maniera certo non secondaria ad entusiasmarli e prepararli – proprio con la rivoluzione a teatro e con il teatro – all'azione rivoluzionaria storicamente “vera”. Se, dunque, dello stato repubblicano del 1799 egli fu la principale “mente” costruttrice, ne fu anche il poeta divinatore con *Gli esuli tebani*.

Francesco Mario Pagano, vissuto come Aristide e destinato a morire come Socrate, di una repubblica libera e democratica aveva prefigurato la realizzazione, condotta da un'azione rivoluzionaria vittoriosa, cruenta e inaspettata, ma non gli esiti funesti: il ritorno dei tiranni, con una reazione altrettanto trionfale, sanguinaria e inattesa...

E quando, rassegnato ormai all'avversa fortuna, veniva condotto bendato al patibolo, mentre scendevano sul golfo le prime, minacciose ombre di una triste serata d'autunno, quelle che, più di tante altre, meglio si addicevano alla sua disperata situazione erano forse le parole estreme di Carone, proprio l'eroe di un dramma apparentemente dimenticato.

Appena gli sembra di aver perduto per sempre la causa della libertà e di dover prendere definitivamente congedo anche dalla vita, il tragico protagonista degli *Esuli tebani* saluta familiari e compagni di lotta ed esprime intensamente – nell'incalzante alternarsi di

¹⁷ Per il saggio *Del gusto*, cfr. la nota 1, mentre, per la teoria del «teatro senza rivoluzione» si rinvia alla nota 3.

IV. «IN LIBERA CITTÀ SOLO LA LEGGE / SOVRANA IMPERA»

enjambements, anastrofi, cesure, che dilatano e insieme spezzano il ritmo lento e la severa compostezza degli endecasillabi – tutto il suo amaro tormento per non aver saputo impedire la terribile violenza di quella *nera* procella, che ormai assurge ad allusiva e inquietante metafora della fatale catastrofe:

*Conosci dunque il gran disegno e l'empio
Destin che a terra sparse ogni mia speme.
A liberar la patria era rivolto
Ogni nostro pensier. Vicino il lido
Già n'appariva. Il Cielo, alle bell'opre
Nemico, suscitò nera procella
Che ne sommerge e in mezzo al porto affonda*¹⁸.
(III, VIII, 232-238)

¹⁸ Pagano fu condotto al patibolo alle 18.30 del 29 ottobre 1799 e afforcato nella piazza del mercato di Napoli, dopo aver conosciuto l'infame prigione nelle fosse cosiddette del Coccodrillo ed avere invano difeso la libertà della patria.

V

«UN NUOVO POTERE INESPLORATO»:
DA VISIONE PROFETICA A COSTRUZIONE DEMONIACA

Corrado Alvaro al tema del «potere» e della società totalitaria ha dedicato *L'uomo è forte*, il cui titolo originario, certo più pertinente, era *Paura sul mondo*¹. Di qui muove il peculiare taglio ermeneutico di questa indagine, volta non tanto a collocare il romanzo all'interno della narrativa alvariana o nel contesto di un'analisi comparatistica (che in seguito pure sarà affrontata), ma a studiarne la fenomenologia, lungo un asse più generalmente diacronico, intorno ai grandi temi del potere, della violenza e del terrore, sempre in rapporto alle soluzioni espressive e strutturali. L'esame del romanzo e lo studio comparatistico verranno, quindi, proiettati su uno sfondo più ampio, poiché questa fondamentale tematica, fermo restando le notevoli differenze individuali e storiche tra gli scrittori, rappresenta una

¹ La prima edizione di *L'uomo è forte* uscì a Milano, nel maggio 1938, presso le edizioni di Valentino Bompiani, con in copertina una significativa immagine di Bernard. Il titolo originale del romanzo era *Paura sul mondo* e tale è rimasto in alcune traduzioni in altre lingue. Fu, infatti, la censura del regime a guardare con sospetto questo titolo e a chiedere che venisse mutato, con interventi censori per altro molto modesti all'interno del testo. L'edizione da noi seguita è quella del 1945 (1959⁸), che sarà citata con la sigla *UF*, seguita dal numero di pagina, avvertendo che nel 1984 è uscita una pregevole ristampa con una penetrante prefazione di Michele Prisco (ivi, pp. I-VI) e una puntuale ricostruzione del rapporto tra Corrado Alvaro e Valentino Bompiani, dovuta a Giuseppe Zaccaria («Cronaca di una collaborazione», ivi, pp. VII-XVI).

costante, per così dire, antropologica nel corso del tempo, le cui radici sono contemporaneamente o alternativamente psichiche e / o sociali, e trovano la loro espressione più naturale e pregnante nella formalizzazione letteraria.

Affiora, nei personaggi dell'*Uomo è forte*, un incontenibile senso di colpa: il nemico, il sovversivo coesistono nel fondo di ogni individuo; il delitto contro l'ordine costituito può essere concepito da chiunque. La paura impedisce agli uomini di agire liberamente, perché temono che ogni gesto, ogni parola possano essere la causa di una probabile punizione. Vivono come se ci fosse tra loro la presenza oscura di un individuo, a cui è impossibile nascondere ogni piccolo atto o pensiero; dal quale si sentono osservati, senza che egli possa direttamente udirli o vederli: l'arbitro che decide della loro vita e della loro morte, a cui è impossibile dare delle sembianze umane. È l'immagine archetipica di un dio onniveggente, di ascendenza biblica, ma propria del nostro inconscio collettivo, che Alvaro riattiva nei personaggi del romanzo.

In una società, dominata dalla diffidenza e dal timore, anche l'apparenza della colpevolezza può essere una colpa: la capacità a delinquere è infinita; bisogna impedire a se stesso e agli altri di cadere nella colpa. Tutti si sentono invasi nella volontà, nei pensieri da un assurdo potere, inafferrabile nella sua concretezza, ma onnipresente nella sua forza perseveratrice, dinanzi al quale la libertà diventa un ideale astratto. Si è indotti, allora, alla delazione, anche ai danni del proprio amico, in maniera funzionale al potere, che spesso ha bisogno di un capro espiatorio da esporre agli istinti aggressivi della folla.

L'uomo è forte si apre con il ritorno in patria del protagonista, Dale, profondamente insoddisfatto della società che lo aveva fino ad allora ospitato. È per lui quasi una fuga dal mondo, ma, nello stesso tempo, una ricerca di valori autentici, a cui aggrapparsi nei momenti di sconforto per vincere tutte le ansie, provocate da una civiltà smarrita all'inseguimento di falsi valori.

Giunto in patria, Dale scopre gradualmente come ne fossero cambiati l'aspetto, il costume, la vita stessa, dopo le stragi, gli or-

rori, i soprusi delle lotte civili, prodotti da una rivoluzione che aveva instaurato un regime totalitario. Perciò avverte un pericolo sospeso su tutto e un divieto, senza che ci sia una ragione evidente. Il suo stesso rapporto con un'amica d'infanzia, Barbara, è offuscato dalla paura e dalla proibizione. È, infatti, guardato da tutti con sospetto, poiché viene dall'estero, un mondo ritenuto libero e privo di preoccupazioni.

Fin dai primi giorni, Dale è consapevole di vivere in una società alienata: la paura impedisce a tutti di impegnarsi attivamente, affinché l'assurdo sistema possa essere eliminato, mentre nel loro animo vorrebbero costruire un mondo nuovo, abbandonando i valori del passato e fuggendo ciò che ricorda costumi di altri paesi. Per ottenere un mondo nuovo bisogna estirpare tutto ciò che impedisce una pacifica sopravvivenza, distruggere ciò che è privato, personale, intimo, causa di tutti i mali di cui soffre l'umanità. Ma proprio dall'oscuro timore di non aver nulla di individuale nasce l'amore ossessivo per le più piccole cose, che in condizioni diverse non interesserebbero e che in altri Paesi non avrebbero senso. Una realtà, quindi, dominata da forze oscure e misteriose che tiene in agitazione gli uomini, vittime della grande macchina del Potere, la quale, mentre crede di imporre «la verità, la giustizia, la felicità», non si accorge di creare intorno un mondo solitario che odora di morte².

I protagonisti del romanzo vivono nell'attesa di un evento che possa allontanare quel clima di terrore che li invade. Hanno coscienza del male, vorrebbero evadere dal sistema totalitario, ma la paura li spinge verso la rinuncia e la sconfitta. Dale, avendo vissuto per molto tempo all'estero, si adatta mal volentieri a questo clima di terrore, non riuscendo a trovare una giustificazione valida a quel senso di proibizione che avvolge tutte le cose, uccidendo perfino i sentimenti più nobili. Il suo rapporto con Barbara è vissuto nella

² *UF*, 109. «Noi vogliamo – dice l'Inquisitore alvariano – che i nostri cittadini siano felici. Devono essere felici per forza. Tutto quello che li turba è delittuoso».

paura di essere giudicati colpevoli; ed è per questo che Barbara, stanca di sotterfugi, viene subdolamente spinta, in un intreccio inestricabile di odio-amore, a denunciarlo all'Inquisitore.

Vuole vivere padrona della sua solitudine e, nel momento stesso in cui promette di denunciare Dale, reo solo di essere straniero, le sembra di avere riacquistato la vita e si sente parte dell'enorme macchina del Potere. Con tale stato d'animo si reca dall'Inquisitore senza una precisa idea di quale fosse la colpa da confessare, ma consapevole che con la delazione avrebbe allontanato da sé l'ansia e l'angoscia, entrando nell'ubbidienza e nella regola. Ciò che in una società libera avrebbe portato all'unione dei due protagonisti finisce per diventare sinonimo di ansia e di inquietudine: la tecnocrazia uccide persino i sentimenti. Dale vive quest'esperienza traumatica, all'interno di un regime totalitario, dominato dall'incubo e dal terrore, dal quale cerca di tenersi lontano, ma finisce invece per introiettare il ruolo, necessario al potere, dell'assassino.

L'uomo è forte riesce, dunque, a rappresentare lo stato di paura che accompagna ogni azione dell'uomo, costretto a subire i rigori di un regime assolutistico, su cui incombe il senso minaccioso di un apparato burocratico, vampiresco e spionistico: una realtà dominata da forze misteriose e avverse, dove la gente vive in uno stato continuo di angoscia e di paura, dove i rapporti sono inquinati dalla diffidenza e dal sospetto. Dale avverte, fin dai primi giorni, la presenza ossessiva di un pericolo di cui non riesce a spiegarsi le cause: «Là per là questo sentimento di paura e di ignoto, questa proibizione senza ragione, diedero a Dale un nuovo e inesplicabile piacere»³. Capiva che «c'era un pericolo sospeso su tutto e un divieto... si trovava in un mondo in cui c'era qualcosa di proibito e senza una ragione evidente». La paura impediva agli uomini di vivere serenamente la loro vita; sapevano, infatti, che era molto difficile sottrarsi alle direttive impartite da un occulto e inafferrabile

³ *UF*, 12. Per le altre due citazioni, all'interno dello stesso capoverso: rispettivamente, pp. 17; 54.

Potere. Era senza dubbio difficile per un uomo, vissuto in un mondo libero da qualsiasi preoccupazione, inserirsi in una realtà alienante, dominata da misteriose forze, in cui «ogni suo atto, ogni suo gesto, ogni sua parola potevano essere un delitto, e portare come punizione la morte». Non è difficile capire quanto siano sospettosi di tutte le novità coloro i quali sanno che il pericolo è sempre in agguato.

Dale è consapevole di essere oggetto di curiosità, perché mostra, persino nel suo modo di comunicare, la provenienza dall'estero:

– Sì, mi guardano, perché non sono abituate a vedere gente di fuori, perché immaginano fuori tutto libero, sciolto, senza preoccupazioni. Io credo che uno di voi all'estero si distingua subito. Camminate un poco di lato, come se voleste sempre sfuggire a uno sguardo [mentre] altrove, gli uomini camminano con le braccia distese, aperti verso la vita, e non come se aspettassero che qualcuno li abbia a picchiare (*UF*, 67-68).

La realtà in cui vive Dale è una realtà alienante e feroce che non rispetta nemmeno i valori fondamentali della personalità umana, la dignità e la libertà; diffonde su tutto il suo alone di mistero e di proibizione. La paura si è ormai diffusa nell'animo degli uomini, per cui agiscono

come alla presenza di un individuo che vedesse tutto e a cui era impossibile nascondere ogni più piccolo atto o pensiero... l'arbitro della vita e della morte, padrone e sovrano con un'onnipotenza e un'ubiquità da Dio, con cui tutti facevano il loro esame, sebbene egli non udisse e non vedesse, cui nessuno avrebbe potuto mentire, e che era soltanto una immagine cui non si poteva prestare un corpo; da cui tutti si credevano osservati e veduti, che si era sostituito al cielo e all'inferno e che dominava di sé anche i sogni notturni (*UF*, 75-76).

Anche Dale, che ormai condivideva assieme agli altri il tremore e il timore, faceva promesse all'individuo onnisciente e onnipotente

presente nell'animo e nei pensieri di tutti: «Io non farò nulla di male, non ne farò mai. Non merito la tua punizione. Tu lo sai che non sono colpevole di nulla»⁴. Attaccarsi a qualcosa di particolare era sfuggire alla norma: «Bisognava essere tutti». Tutti «potevano farsi reciprocamente male. Alcuni... si compiacevano evidentemente della loro potenza e del sospetto degli altri». Si voleva costruire una società nuova, distruggendo tutto quello che apparteneva ad altri tempi e ad altri paesi: Dale «per la prima volta sentì intorno a lui la sofferenza e la morte come un elemento nuovo nel mondo, il vero tema di tutta la vita».

Coloro che detenevano e regolavano i meccanismi del potere lottavano per distruggere ed estirpare i mali che insidiavano l'umanità. Si infiltravano negli animi degli uomini, impedendo ad ognuno di avere qualcosa di esclusivamente suo. Dale era consapevole di essere il bersaglio di quell'oscuro potere che aveva bisogno di oppositori per poter continuare la sua opera di demolizione e realizzare una società nuova. Veniva dall'estero e come tale non avrebbe sopportato a lungo le privazioni e si sarebbe dato ad atti di terrorismo: «Egli poteva essere pericoloso, poteva nuocere. Era la conoscenza di un nuovo potere inesplorato, la rivelazione di un segreto»⁵. Giungeva a solenni promesse con quel qualcuno che sorvegliava le azioni di tutti: «Con questo qualcuno che egli non conosceva parlava come se lo avesse presente, accanto a lui e ogni suo pensiero gli fosse noto. Arrivava a trattative con lui...».

Con il trascorrere dei giorni cresceva la sua angoscia e sempre più spesso prometteva di essere come tutti gli altri, ma l'individuo presente nel suo animo gli rispondeva: «Tu non puoi. C'è qualcosa in te che è colpevole». Dale aggiungeva pregando:

– Ammiro la tua potenza e tutta la potenza oscura che si trova intorno a me. Perché devo passare senza essere l'uomo che devo

⁴ *UF*, 79. Le altre tre citaz. nel capoverso: nell'ordine, pp. 94; 102; 108-109.

⁵ *UF*, 117; la successiva: p. 129.

essere e che voglio essere? – Poi, nella sua mente, quella figura si velava, non parlava più e tutto cadeva nel mistero (*UF*, 146).

Considerava la sua amicizia con Barbara causa delle sue angosce, anche se nessuno aveva detto loro di essere nella colpa; sentivano di agire contro i rigori di quel regime totalitario e assolutistico che permeava di sé qualsiasi cosa. La loro vita era continuamente in pericolo; la loro amicizia li isolava dagli altri, a cui desideravano tornare, per «potere andare insieme dappertutto senza paura, vivere insieme senza paura»⁶.

I loro ultimi discorsi avevano avuto il medesimo carattere: avevano discusso del loro salvataggio... Per la prima volta Dale pensò a qualcosa che gli pareva una rivelazione: che cioè l'uomo ha una sola... possibilità e che sbagliato l'indirizzo delle proprie azioni non vi sia più rimedio. Il fatto più importante – egli pensava – è di tenersi in equilibrio nel mondo di tutti; ad un tratto per una disattenzione, per aver misurato male le proprie possibilità, l'uomo decade in un mondo basso tra i disperati, gli oziosi, i vagabondi, i fuorilegge (*UF*, 182).

Barbara, avendo deciso di accusare Dale, si sente già diversa, capisce che la sua amicizia è stata un momento di debolezza, poiché «è un uomo ostinato, puntiglioso, cieco che crede di poter fermare con la sua passività la grande macchina che si muove su tutta l'estensione di quella terra, che domina pensieri e sentimenti, che sovrasta le illusioni umane»⁷. La ragazza considera l'amico un essere da distruggere; ha bisogno di confessare la sua colpa, sente su di sé la violenza del mondo: «Tutto intorno è violenza, e tutto è fatto di violenza. Gli uomini hanno costruito torri e palazzi, hanno costruito la pompa maestosa del potere, del dominio, della forza».

⁶ *UF*, 173.

⁷ *UF*, 184; poi: p. 185.

La certezza di non poter fare nulla contro il potere fagocitante finisce per troncare gli slanci di evasione dei protagonisti, ormai vittime di una società alienante, disumanizzante e totalitaria, che assume un'identità aberrante, anche perché, nel suo interno, la guerra civile non è del tutto finita: «Bande e Partigiani si combattevano ancora; in questo momento i Partigiani avevano il sopravvento, mentre le Bande erano ricacciate ai margini della contrada»⁸. In Alvaro l'atmosfera demoniaca che opprime i protagonisti è prodotta da alcune situazioni oggettive: Dale si sente continuamente osservato e spiato, qualcuno cerca di investirlo, gli si inviano anonimi messaggi per invitarlo ad incontri dove non si reca mai nessuno, la sua camera di albergo viene perquisita. In alternativa, vi sono i meccanismi di conservazione del potere: organizzazione del consenso, controllo e manipolazione delle notizie, ricerca di un capro espiatorio in funzione paradigmatica ed esemplare, onnipresenza dei servizi segreti, istituzionalizzazione della calunnia e della delazione.

Sono state già evidenziate le analogie tra *Il processo* di Kafka e *L'uomo è forte*, che, a parte certi aspetti dell'intreccio narrativo, culminano in una comune atmosfera di paura e di sospetto, ferme restando le diversità di fondo tra Kafka e Alvaro, oltre che per la differente genesi culturale, anche per la loro antitetica visione del mondo: cupa, volta alla rappresentazione del negativo, nello scrittore ebreo di Praga; cristiana e fiduciosa nel trionfo finale della giustizia, venata di umanistico e mediterraneo ottimismo, nel narratore calabrese⁹. Nel *Processo* il protagonista, Josef K., e nell'*Uomo è forte*

⁸ UF, 9.

⁹ Un puntuale confronto tra *L'uomo è forte* e *Il processo* di Franz Kafka è in L. REINA, *Su Alvaro e Kafka*, in ID., *Il viaggio della Démetra. Elegismo regressivo ed ansia di modernità negli scrittori meridionali del Novecento*, Napoli 1982, pp. 35-52 (cfr. anche ID., *Alvaro e un suo modello europeo*, in ID., *Percorsi alvariani*, Pompei 1988, pp. 155-171; ma vanno tenuti presenti: A. BALDUINO, *Corrado Alvaro*, Milano 1972²; L. REINA, *Cultura e storia di Alvaro*, Napoli, 1973; *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa*, Atti del Convegno di studi, Reggio Calabria – novembre 1978, Reggio Calabria 1981).

Dale introiettano il ruolo del colpevole, assumono comportamenti eterodiretti e originariamente non insiti nel loro carattere. Il personaggio alvariano viene spinto a commettere un assassinio, non previsto e non voluto, se non da una potenza diabolica e indecifrabile che lo domina, attraverso una dinamica coscienziale, la quale, partendo da un irrefrenabile senso di colpa, evolve verso un desiderio di punizione, ottenibile solo con un gesto criminale avvertito come atto liberatorio.

Un confronto più diretto Alvaro-Kafka va però fatto sulla scorta dell'altro capolavoro kafkiano, *Il castello*, che, oltre alle affinità profonde con *Il processo*, rappresenta, forse ancor meglio, il Potere, inteso come meccanismo complesso, indecifrabile e inafferrabile, gestito dalla compagine burocratica operante nel misterioso maniero. D'altronde, a differenza del *Processo*, che è del 1914, *Das Schloss*, il castello kafkiano, essendo il romanzo incompiuto a cui lo scrittore praghese lavorò fino al 1924, anno della sua morte (e fu, dunque, pubblicato postumo – come del resto lo stesso *Processo* – dall'amico e biografo Max Brod), si inserisce perfettamente nel clima culturale tra le due guerre, soprattutto in quello immediatamente successivo alla prima guerra mondiale¹⁰.

Atmosfera allucinata, perversa, da incubo; senso di oppressione e di mancanza di libertà, prodotto dall'apparato di solerti ed enigmatici funzionari, che detengono di fatto il potere nel castello; indifferenza e inospitalità diffidente degli abitanti del villaggio, che spiano e sfuggono il protagonista; clima di sospetto e di delazione; andirivieni di messaggeri e messaggi, che non concludono mai un incontro decisivo: nel romanzo, insomma, sono tutti questi elementi a giustificare un confronto con il libro dello scrittore italiano.

¹⁰ *Il processo* uscì, infatti, a Berlino nel 1925 (la prima traduzione italiana: Torino 1933). Max Brod è anche autore di una monografia kafkiana (1946; trad. ital., Milano 1956), ma rimane sempre pregevole: G. BAIONI, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1962. Per *Il castello* (sigla: C, seguita dal numero di pagina) seguiremo l'edizione, in traduzione italiana, Milano 1973.

Anche K., protagonista di *Il castello*, come Dale di *L'uomo è forte*, sente fortemente l'angoscia del vivere in una società oppressiva, in cui non si è nemmeno liberi di agire secondo il proprio modo di pensare. Tenta disperatamente di inserirsi nella vita di un villaggio, di affermare la sua personalità in un clima inospitale e rigido, di essere libero, nonostante i dettami di un'autorità che si erge ad arbitro della sorte degli uomini:

K. sapeva che non lo minacciavano vere costrizioni, di queste non aveva paura... temeva invece la potenza di un ambiente scoraggiante, l'abitudine alle delusioni, la violenza degli influssi imponderabili che avrebbe subito ad ogni momento, ma contro questo pericolo doveva arrischiare la lotta (C., p. 65).

Come straniero si sentiva oggetto di curiosità da parte degli abitanti del villaggio: «la loro tenace curiosità gli pareva più malvagia della riservatezza degli altri»¹¹. Una cappa d'angoscia avvolge il villaggio dove i rapporti umani sono dominati dall'estraneità, dalla solitudine, dalla diffidenza e dall'indifferenza reciproche, nonostante ogni azione venga compiuta senza urtare minimamente la suscettibilità dei custodi del castello. Il soggiorno dell'agrimensore K. è turbato, fin dai primissimi giorni, dal sospetto e dalla diffidenza che sente su di sé: «Non fanno altro che spiarmi; è una cosa stupida, ma insopportabile».

Gli uomini che vivono nelle società rette da un regime totalitario non hanno niente di personale, sono legati persino dai loro stessi sentimenti. Il pericolo incombe ovunque; tutti hanno l'aria di investigare e di controllare. Questo clima di alienazione e di sospetto, quasi ai confini della realtà, è tipico sia della comunità, descritta da Alvaro, che dell'ambiguo villaggio in cui si svolge la vicenda narrata da Kafka. I protagonisti cercano di liberarsi dalle insidie, dai timori, ma subentra un elemento che rende inefficace

¹¹ C, 66; l'altra cit. nel capoverso: p. 84.

qualsiasi sforzo di evasione. Dale infatti vorrebbe poter vivere senza paura, ma è proprio questo sgomento che lo spinge alla sconfitta e alla rinuncia, togliendogli il gusto della lotta. Le costanti invece del carattere di K. sono l'ostinazione e l'impazienza di raggiungere la sua meta, sia pure in mezzo a un groviglio di difficoltà. Paradossalmente vi è una maggiore carica agonistica nel protagonista di Kafka, l'autore del nichilismo più conseguente, che in quello di Alvaro.

K. deve lottare su due fronti: da un lato, la paura, l'ostilità e la totale indifferenza degli abitanti del villaggio e delle sue autorità; dall'altro, la tenace fermezza degli alti funzionari del castello di non concedergli un colloquio chiarificatore e di deviare le sue richieste, o comunque di persuaderlo delle assurdità delle sue pretese. Il suo diretto antagonista è Klamm, l'enigmatico capo della decima sezione, che, sia pure non desistendo mai dal proposito di parlargli, K. non sarà mai in grado di raggiungere. La figura di Klamm è pervasa di ambiguità e le persone più vicine a K. cercano di convincerlo che «non gli potrà mai parlare. Sono cose semplicemente impossibili», proibite, non soltanto a lui, straniero, ma anche a chi vive da sempre nel villaggio; anzi, nessuno può essere sicuro di averlo personalmente conosciuto. È inavvicinabile, come l'Inquisitore di Alvaro.

Il protagonista kafkiano si avvede di non essere libero in nessuno dei suoi atteggiamenti, di non possedere niente di personale e di privato; persino i suoi assistenti, Artur e Jeremias, sembrano rispondere più agli ordini dell'ostessa che ai suoi desideri: «Signora ostessa, quelli sono i miei assistenti, ma lei li tratta come se fossero i suoi»¹². Il conte Westwest, proprietario del castello, e i suoi intermediari impersonano quella gerarchia, a cui è oscuramente demandato di decidere sul destino degli uomini, al di sopra del loro arbitrio e delle loro aspirazioni. Apparentemente i rapporti con l'autorità «non erano molto difficili, perché l'autorità, per bene organizzata che fosse, non aveva che da difendere in nome di signori lontani e invisibili cose altrettanto invisibili e lontane»; ma

¹² C, 90; per le altre due citaz., nell'ordine: pp. 94; 94-95.

K. aveva lasciato il paese nativo proprio per libera elezione e lottava «per qualcosa di molto vivo e vicino, per se stesso». La presenza di un occulto potere facilitava le vicende secondarie della sua vita: i suoi detentori non imponevano categoricamente le cose da fare e da non fare, «escludevano qualsiasi conflitto e lo relegavano in una esistenza torbida, strana». Il potere era, però, sempre in agguato, pronto a far soccombere con la sua forza fagocitante la già alienante vita di K.; infatti, poteva accadere,

se non stava costantemente in guardia, che un bel giorno, nonostante la cortesia dell'autorità... egli, illuso dal favore che in apparenza gli si dimostra, regolasse la sua vita privata con tanta imprudenza da fallire in pieno, così che l'autorità, con la solita dolcezza e cortesia, quasi a malincuore, ma in nome di un ordine pubblico a lui ignoto, fosse costretta a toglierlo di mezzo (C, 95).

Bisognava essere perciò molto cauti, qualsiasi cosa si facesse, poiché i funzionari del castello erano molto sospettosi: «Sordini sospetta di tutti»¹³. Anche se ha constatato infinite volte che una persona è degna di fiducia, ne diffida alla prima occasione, come se non la conoscesse. Non si può, dunque, non essere circospetti nel villaggio: «non si deve mai contemplare la possibilità di uno sbaglio».

K. continua a desiderare un colloquio con qualche esponente del potere, ma si rende conto che ci sono più difficoltà di quanto avesse pensato. Lentamente cerca di accattivarsi la simpatia di qualche abitante, ma la sua solitudine si alleggerisce solo per fuggevoli intervalli nel rapporto erotico con Frieda. Tenta più volte di colloquiare con Klamm, nonostante gli sia stata ribadita l'impossibilità materiale di vedere esaudito il suo desiderio, perché questi è inaccessibile, troppo lontano dai suoi problemi meschini. Infatti, egli «pensava alla sua lontananza, alla sua dimora inaccessibile, ai cerchi indistruttibili, troppo alti perché K. dal suo abisso li potesse turbare, che descriveva

¹³ C, 99; la successiva: p. 100.

secondo incomprensibili leggi»¹⁴. La sua invisibile presenza insidia la vita di tutti; tutti agiscono come se fosse sempre in agguato a sorvegliarli, come l'Inquisitore di Alvaro. Gli abitanti del villaggio sono abituati ad agire rispettando i dettami del potere, senza nulla osare per far mutare corso alle vicende che regolano la loro vita: Barnabas, messaggero di Klamm, dubita persino di conoscerlo, ma non osa interrogare nessuno di quelli che incontra negli uffici del castello, «perché teme di perdere il posto, violando involontariamente qualche regola che ignora». L'amministrazione è assisa nel castello, nella sua impenetrabile grandezza, nel suo ostentato distacco dagli abitanti del villaggio e «quasi tutti i funzionari sembrano assenti quando si trovano in pubblico». Vorrebbero piegare la volontà degli altri con un solo ordine: è il caso di Sordini che, invaghito della popolana Amalia, pensa di ottenerla, solo per la sua carica di funzionario; ma «la possibilità di simili abusi del potere» desta orrore nel cuore della gente onesta. Proprio per avere osato contrastare un ordine di un fautore del potere, la famiglia Barnabas, di cui faceva parte Amalia, cade in miseria e, anziché avere aiuto e fiducia dagli abitanti del villaggio, anch'essi in condizione di sudditanza rispetto al castello, li vede allontanarsi sempre di più.

La gente è schiava di una paura inconsiderata: «la gioia maligna del danno altrui, l'infedeltà degli amici» prevalgono sulla solidarietà¹⁵. Anche K. vive soggiogato dalla paura: «tu degli aiutanti hai paura e solo per paura hai picchiato Artur». Si è alienato la possibilità di un colloquio con Klamm, poiché ha fatto invaghire di sé Frieda, sua ex amante, e minore è «la forza che rimane per difendersi dal mondo esterno e per conseguenza qualsiasi mutamento nelle cose più insignificanti è di grave disturbo». Il segretario Erlonger invita K. a far ritornare Frieda al suo posto, al banco di mescita dell' «Albergo dei Signori»: i sentimenti personali devono

¹⁴ C, 145; per le altre citaz., nello stesso capoverso, rispettivamente: pp. 204; 211; 213.

¹⁵ C, 222; poi: pp. 248; 278.

essere dimenticati, soltanto i sentimenti dei fautori del potere devono essere rispettati.

La Frieda di Kafka svolge in effetti un ruolo di mediazione tra K. e Klamm; così pure in Alvaro, Barbara mette in relazione Dale con l'Inquisitore. È comune, dunque, ai due romanzi la funzione di intermediaria svolta dalla protagonista femminile. Particolarmente in Barbara si attua una «metamorfosi» (proprio nel senso metaforico della *Verwandlung* kafkiana, capitata a Gregor Samsa, il celebre protagonista dell'omonimo racconto), perché la sua denuncia di Dale all'Inquisitore si configura freudianamente come liberazione di profondi sensi di colpa, materializzazione di tormentati e angosciosi percorsi da incubo, vera genesi dell'inconscia trasformazione da amica a delatrice¹⁶.

Nelle relazioni predeterminate tra padroni, esecutori e servi appare che la struttura portante di questa comunità non si discosta dal modello consueto di una società autoritaria e totalitaria, in cui il potere viene esercitato attraverso inavvicinabili funzionari, meticolosamente attaccati alle sottili distinzioni gerarchiche delle loro mansioni burocratiche, secondo una visione feudale dell'organizzazione statale e dell'amministrazione della giustizia, fatta di privilegi, arbitri, soprusi e sempre volta alla difesa di interessi costituiti. Evidentemente il solo modello che Kafka poteva tenere presente era quello dell'impero austroungarico retto dalla decrepita dinastia absburgica; ma è impossibile decodificare univocamente il romanzo, con il suo intreccio indissolubile di divagazione fantastico-onirica e di descrizione cristallina del particolare realistico. La realtà del *Castello* è scolorita e smaterializzata; domina una trasfigurazione simbolica e metafisica del dato certo, poiché Kafka intende attirare l'attenzione del lettore sulla policromia del reale, che nasconde sempre un raccordo con altri misteri.

¹⁶ Per *La metamorfosi* (*Die Verwandlung*, 1916), cfr. F. KAFKA, *Racconti*, Introduzione di C. Bo, Roma 1980 (cfr. anche: F. KAFKA, *Diari*, trad. di E. Pocar, Milano 1952).

Il rapporto con il reale non è mai esplicito, ma sempre obliquo, allusivo, ambiguo; l'identificazione storica della società di *Il castello*, come quello di *L'uomo è forte*, risulta, quindi, altamente problematica. Nonostante il romanzo di Alvaro sia stato composto in anni difficili, in cui si assisteva alla crisi generale delle istituzioni, mentre le dittature europee consolidavano il potere, creando situazioni allarmanti in un clima indubbiamente repressivo, non sembra che nel libro si possano scorgere riferimenti espliciti, che rinviano a fatti fondamentali della vita di un regime. Si possono fare confronti con la situazione politica postrivoluzionaria della Russia sovietica, sulla base del suo diario di viaggio, *I maestri del diluvio*, pur senza escludere qualche "contaminazione" con l'Italia di Mussolini, essendo stato scritto il suo romanzo durante il fascismo¹⁷. Tuttavia, qualsiasi localizzazione spazio-temporale sarebbe sempre poco esaustiva e convincente in quanto univoca, unilaterale e finirebbe per snaturare il senso ultimo del romanzo, la cui vicenda acquista una dimensione paradigmatica proprio collocandosi oltre una circoscritta e definita situazione storica.

Il motivo dominante è, infatti, l'immagine del Potere, resa espressivamente dall'autore, proprio operando un'astrazione da fatti troppo contingenti. Il Potere è forza catalizzatrice e irresistibile, che invade con i suoi tentacoli infiniti ogni cosa, che riesce a creare particolari atmosfere inquietanti e richiede la subordinazione alle sue regole di chi lotta per ottenerlo. In senso formale appare sempre meno connesso con i bisogni umani; vi sono, pertanto, poteri, difficili non soltanto da comprendere, ma anche da individuare: infatti, «uno dei poteri più insidiosi del potere consiste nel potere di nascondersi, di agire indirettamente, senza esporsi»¹⁸. Nessuno

¹⁷ Per quanto concerne il confronto tra il romanzo, *L'uomo è forte*, e il precedente diario alvariano, *I Maestri del Diluvio. Viaggio nella Russia sovietica* (Milano 1935), si rinvia all'analisi comparativa di R. PATERNOSTRO, *Corrado Alvaro: «L'uomo è forte», ovvero la poetica della colpa-espiazione*, Roma 1980 (in partic. pp. 46-62).

¹⁸ F. FERRAROTTI, *Una sociologia alternativa*, Bari 1975, p. 247. Sui medesimi problemi, cfr. dello stesso autore, *Idee per la nuova società*, Firenze 1974.

può dire cosa in realtà esso sia: il potere è tabù; si possono dare dei resoconti formali, ma la sua essenza rimane mobile, sfuggente. Il Potere inafferrabile di Kafka e di Alvaro si presenta, quindi, non come un bene posseduto, una proprietà facilmente identificabile, ma come una funzione, una strategia.

Il Potere ha due ottiche differenti: o è rapporto interpersonale, oppure è caratteristica oggettiva di un dato sistema sociale. A causa della complessità che avvolge la sua natura, può essere visto in modo fuorviante: spesse volte come se in realtà non esistesse, altre, come forza demoniaca o come una sorta di brutto sogno. I meccanismi di coercizione, pressione, manipolazione garantiscono il potere: esso si centralizza; il controllo delle decisioni importanti si concentra nelle mani di pochi gruppi ristretti, che cercano di favorire soltanto il loro tornaconto personale, relegando in secondo piano i bisogni primari dei cittadini, per cui «la facoltà di decidere acquista l'apparenza di un processo razionale, anonimo, depersonalizzato»¹⁹.

Un'altra grande incognita, che aleggia in questi romanzi, è sapere chi esercita il potere e dove lo esercita. Nessuno ne è titolare in senso stretto, ma, dovunque è presente, sembra che si eserciti attraverso collegamenti e istanze, spesso infime, di gerarchia, di controllo, di sorveglianza, d'interdizione e costrizione. È un potere che «si esercita», piuttosto che non lo si possieda; non si applica puramente e semplicemente come un obbligo a quelli che «non lo hanno»; esso, dunque, penetra nello spessore della società e non si localizza solo nelle relazioni fra lo Stato e i cittadini.

Nella sorveglianza gerarchizzata il potere «non si detiene come una cosa, non si trasferisce come proprietà: funziona come un meccanismo»; ciò gli permette di essere «dappertutto e sempre all'erta e, perché non lascia, in linea di principio, alcuna zona d'ombra, controlla senza posa quelli stessi che sono incaricati di controllarlo»²⁰. Il Potere viene, quindi, rappresentato come forza ubiquitaria,

¹⁹ Ivi, p. 255.

²⁰ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Torino 1976, p. 194.

come qualcosa di onnipresente; non per il privilegio di raggruppare tutto sotto la sua «invincibile unità», ma perché si produce in ogni istante, in ogni punto: «Il potere è dappertutto; non perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove». Non è un'istituzione, non è una struttura, ma è «il nome che si dà ad una situazione strategica complessa in una società data»²¹.

Potere e sapere si implicano strettamente: ogni volta che si creano relazioni di potere non si può non costituire in diretta correlazione un campo di sapere e, viceversa, quest'ultimo dovrà necessariamente supporre e istituire relazioni di potere. La «verità», quindi, è essa stessa potere²². Il potere autocostruitosi come verità genera la società totalitaria dell'antiutopia, in cui o la mostruosa «isola del dr. Moreau» dell'omonimo romanzo di Wells o la società di Zamyatin in *Noi* o il *Mondo nuovo* di Huxley e soprattutto il Grande Fratello in *1984* di Orwell, il cui antecedente nella letteratura europea è il Dostoevskij dei *Demoni* e dei *Fratelli Karamazov* (soprattutto per la figura del grande Inquisitore), potrebbero rappresentare la nuova barbarie, il Medioevo prossimo venturo, dominato dal Gulag, dal Lager, come punto di approdo della società rappresentata da Alvaro, la società dell'utopia negativa, l'opposto della visione profetica – nell'ambito almeno della cultura calabrese – dei suoi corregionali Gioacchino da Fiore e Tommaso Campanella (la cui città del sole si ispira per certi versi alla repubblica platonica), che hanno invece immaginato la società armonica dell'utopia positiva²³.

Il Potere è un tradizionale attributo dell'ente demoniaco, ma anche un dono che Satana ha elargito all'uomo pronto a dannarsi. Dal Mefistofele goethiano allo schermo «demoniaco» dei maestri dell'espressionismo corre un filo rosso che Alvaro raccoglie, una

²¹ M. FOUCAULT, *La Volontà di sapere*, Milano 1978, pp. 81-82.

²² Cfr. P. BOURDIEU, *Campo del potere e campo intellettuale*, Cosenza 1978.

²³ «Campanella fu un prodotto naturale della sua terra, uno dei più curiosi frutti della civiltà dell'Italia meridionale [...] . La sua filosofia diviene talvolta visione e ricordo» (C. ALVARO, *Introduzione a Le più belle pagine di Tommaso Campanella*, Milano 1935, pp. IV-V).

lezione di alto prestigio culturale, di cui subisce prepotentemente il fascino. La costruzione immaginaria del demoniaco è propria di ogni secolo, età e cultura. La vera questione del diavolo, infatti, non è né religiosa, né fantastica, ma essenzialmente antropologica: la sindrome demoniaca ha sempre sovrastato l'umanità, perché l'universale fantasma di Satana è una concezione mitica, proiettata all'esterno, del male che è in noi. Le lugubri fantasie medievali raffiguravano il demonio come presenza corposa e visibile per poterlo meglio dominare, dissolvendo in un'immagine conosciuta e concreta l'enigma inafferrabile del male²⁴.

Nella fase attuale della storia umana si demonizza quel Potere che, dal volto diabolicamente non identificabile, regge le società totalitarie, limitando la libertà e l'autonomia degli individui, nei quali genera il terrore. Il Potere, il senso della fine non lontana della civiltà sono i simboli demoniaci delle inquietudini e delle paure, onde l'idea cardine alvariana della «paura sul mondo», che va intesa non in uno specifico senso spazio-temporale, ma in un'accezione più generale. Forse non esiste e non è mai esistita una società senza paura: dalla paura primordiale delle grandi ombre notturne, del nuovo e dello sconosciuto a quella della vendetta divina, di Satana, della donna strega e anche, più avanti nei secoli, della peste, delle epidemie, del dominio dei popoli islamici sulla Cristianità²⁵.

Prima tra queste paure, spesso inconfessate, quella della morte; subito dopo, individuale e collettiva, quella escatologica e millenaria dell'imminente fine del mondo²⁶. La società, che non ha paura, ha di fatto rimosso la paura. L'*Unheimliche*, che è in noi, compie le sue irruzioni dai labirinti profondi e insondati della psiche: siamo schiacciati, come aveva intuito Freud, tra l'ansia e il terrore; ab-

²⁴ Cfr. A. M. DI NOLA, *Inchiesta sul diavolo*, Bari 1979; ID., *Il diavolo*, Roma 1980.

²⁵ Cfr. J. DELUMEAU, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII)*, Torino 1978; A. OLIVERIO FERRARIS, *Psicologia della paura*, Torino 1980.

²⁶ Cfr. PH. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, Milano 1978; ID., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Bari 1980; *Luoghi e oggetti della morte*, Milano 1979.

biamo bisogno di immaginare scene terrificanti per esorcizzarle e farci trovare preparati quando queste possono realmente accadere. L'immaginario della paura prova sollievo dinanzi alla morte collettiva: catastrofi, calamità ecologiche, collassi atomici sono i più privilegiati²⁷.

Il protagonista di Alvaro è dominato dal «senso della fine», che avverte come immanente e imminente, e perciò si sente insicuro, soprattutto incapace di penetrare nell'alta torre del Potere²⁸. Se l'abulia, il comportamento da rinunciatario, la tendenza all'auto-distruzione (le pulsioni di *Thanatos*) fanno di lui un fratello minore dei personaggi di Svevo e di Tozzi, il suo senso di colpa, la stessa mania di persecuzione, quel sentirsi sempre spiato, braccato, senza alternative possibili lo avvicinano ai personaggi di Dostoevskij, soprattutto – per il rapporto con l'onnipresente Inquisitore – al Raskolnikov di *Delitto e castigo*. La stessa atmosfera del delitto è tipicamente dostoevskijana. D'altronde, il rapporto di Alvaro con il grande narratore russo è stato ampiamente provato: il libro alvariano di più proficuo riscontro con *L'uomo è forte*, ossia *L'uomo nel labirinto*, mostra un'accentuata intertestualità con il dostoevskiano *L'eterno marito*, ma anche, per certi aspetti, con le *Memorie del sottosuolo* e con *La mite*²⁹.

²⁷ Cfr. A. M. DI NOLA, *Apocalisse e liberazione. L'irrazionale come soglia di una cultura post-apocalittica*, in *Religiosi e laici di fronte all'apocalisse*, Milano 1979.

²⁸ Cfr. F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano 1972.

²⁹ Cfr. A. M. MORACE, *Alvaro nel labirinto*, in *Alvaro uomo mediterraneo e scrittore europeo* (Atti del Convegno di studi, San Luca, 19-20 aprile 1995), San Luca 1997 (ristampa, settembre 2001), pp. 97-132; poi, con lo stesso titolo, in ID., *Letture critiche*, Reggio Calabria 1999, pp. 141-174. Alvaro scrisse a Parigi nel 1921 *L'uomo nel labirinto*; lo pubblicò a puntate sullo «Spettatore» di Corrado Pavolini nel corso del 1922 e nel 1926 lo fece uscire a Milano in volume (lo ripubblicò, poi, come «romanzo breve», nel 1934 a Milano, insieme con altri tre romanzi, tra cui *Il mare*, che dà il titolo al libro). Molto opportunamente, nell'edizione da lui curata (Milano 1994), Natale Tedesco ha ristampato la *princeps* del 1926. Il titolo moraciano è un omaggio a Pietro Pancrazi (cfr. P. PANCAZZI,

Il potere, accompagnato da tremore e timore, ha il suo fondamento sulla violenza, come fattore insito nella storia. Le violenze della storia sono quelle interne agli stessi eventi, connaturate e organiche ad essi; i comportamenti violenti sono un naturale portato della storia, che appunto da questi è stata sempre materiata e formata: in tal senso il genitivo («della storia») è soggettivo e tutta l'espressione si riferisce ai contenuti, ai fatti della diacronia eventuale. Lo scrittore può fare tuttavia gravi «violenze» alla natura peculiare e irripetibile delle vicende «della storia»: in questo senso il genitivo è oggettivo e il sintagma si riferisce alle forme, ai moduli narrativi, alle strutture compositive, alle deformazioni stilistiche e ai *pastiches* linguistici, ossia agli strumenti specifici e tecnico-espressivi con cui vengono inevitabilmente violentati gli avvenimenti storici. In questa accezione particolare le violenze della storia finiscono per diventare storie di violenza, ossia racconti, sul piano letterario, degli aspetti e delle forme, dell'epifania, insomma, della violenza, che a livello molecolare pervade qualsiasi realtà, naturale, umana e storica, lungo un ininterrotto asse spazio-temporale.

Alvaro, nei confronti del suo protagonista, Dale, è narratore eterodiegetico, che, nell'apparente struttura storica del racconto, pone sullo stesso livello fatti irreali / virtuali e fatti insiti nella logica del reale, attribuendo loro un identico statuto di credibilità sul piano della logica narrativa (coincidente con quello della plausibilità realistica), e facendo penetrare l'assurdo talmente in profondità nel tessuto della realtà oggettiva da farlo identificare con essa. Ottiene,

Alvaro nel labirinto, «Corriere della sera», 1935, poi in Id., *Scrittori d'oggi*, Bari 1946, IV, pp. 103-109). Proprio a Parigi lo scrittore tradusse molto dal russo (cfr. *Novelle russe*, I-II, pref. e cura di C. Alvaro, Milano 1920), tra cui anche *L'eterno marito* (Milano 1921). Aldo Maria Morace, attraverso un approfondito studio variantistico di tutte le redazioni a stampa e del manoscritto autografo di *L'uomo è forte*, ha individuato non solo il periodo di più intensa elaborazione del romanzo, ma ne ha messo anche in rilievo una maggiore essenzializzazione della scrittura, insieme con un minore impianto architettonico-strutturale nel progressivo passaggio dalle prime all'ultima stesura.

dunque, un capovolgimento dei piani narrativi del reale e dell'irreale, secondo quella "tecnica dell'inversione", l'*Umkehrungstechnik* magistralmente usata da Kafka³⁰.

I complicati e perversi meccanismi della società totalitaria – il «diluvio» alvariano che sommerge la libertà dei personaggi – i sofisticati e tortuosi intrighi, adoperati dal Potere per autoriprodursi, trovano nell'*Uomo è forte* un'adeguata espressione, attraverso gli strumenti specifici del linguaggio letterario, nei congegni stessi delle strutture narrative, oltre che nel comportamento circospetto dei personaggi e delle atmosfere inquietanti, proprio perché Alvaro ha raggiunto un perfetto isomorfismo tra l'oggetto del discorso e la sua formalizzazione estetica, tra ciò che scrive e come lo scrive. Proprio da questo, dal soggetto del narrare e dalla sua efficace traduzione espressiva a livello di scrittura, deriva la giusta e imprescindibile necessità di collocare il romanzo alvariano in una prestigiosa componente nella narrativa europea, che continua ad avere un indubbio e singolare fascino.

³⁰ Su Kafka cfr. ancora: R. BARILLI, *Comicità di Kafka*, Milano 1982; P. CITATI, *Kafka*, Milano 1987.

VI
L'«OSCURO SORTILEGIO»:
PER UN ORESTE MODERNO, OLTRE LO *IUS CRUORIS*

Il drammatico gioco delle parti, insieme con lo scambio, a volte sorprendentemente paradossale, tra la sostanza e l'apparenza, la realtà e la finzione, ha sempre attratto l'immaginario quasimodiano, sensibile allo scorrimento dialettico di tipo eracliteo tra essere e non-essere, *thanatos-athanatos*, visibile-invisibile, vero-falso¹. La situazione tipica, in cui è possibile avvenga questo inatteso e repentino ribaltamento, è quella rappresentata nei versi finali di *Quasi un madrigale*:

*E l'uomo che in silenzio s'avvicina
non nasconde un coltello fra le mani
ma un fiore di geranio*².

¹ *Thànatos Athànatos* è il titolo di una lirica di *La vita non è sogno* (1946-1948): S. QUASIMODO, *Poesie e Discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, Milano 1983⁶ (1971¹), p. 158. (Questo volume sarà citato, nel testo e nelle note, con la sigla: Q, seguita dal numero della pagina). *Visibile, invisibile* è il titolo della prima poesia e della prima sezione di *La terra impareggiabile* (1955-1958): Q, pp. 196-197; *Il falso e vero verde* è il titolo della terza lirica, della prima sezione e di tutta la raccolta di poesie del 1949-1955: Q, pp. 161-162, 168. Già la critica aveva rilevato queste «coppie di opposizioni tipiche del suo mondo interiore», definendole, appunto, «antinomie della vita, nessi dialettici» (G. FINZI, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*: Q, XXXII).

² Da *La vita non è sogno* (Q, 155).

Lì dove si credeva fosse uno strumento di morte, si scopre invece un simbolo di vita: *un fiore di geranio*; così come è possibile – per un *oscuro sortilegio della terra* – che

*anche fra le tombe di macerie
l'erba maligna solleva il suo fiore.
(19 gennaio 1944)*³

Se non si tiene presente questa ispirazione di natura essenzialmente ossimorica, allora si dovrà ammettere che, nella *Terra impareggiabile*, «dizioni gnomiche», notizia di cronaca, mito, «vicenda esemplare» non riescono a fondersi in maniera persuasiva e che, soprattutto nella sezione *Dalla Grecia*, «la memoria erudita occupa troppo spazio [...] l'immagine resta decorazione [...] il fatto antico che Quasimodo cerca di resuscitare a nuova ammonizione resta troppo spesso arido schema, rievocazione archeologica»⁴. Al contrario, la notizia che *un generale ha innalzato a Eleusi / una torre di cemento e piombo*, data nei primi due versi di *Eleusi*, non è un fatto di cronaca recente, esibito solo per rendere meno erudita la memoria storico-letteraria della seconda parte della lirica. Quell'orologio della torre, *che batte di notte / le cifre dei misteri*, anticipa, infatti, l'enigmatico colloquio di Eschilo con le sacre ombre d'oltretomba (*Ecate lunare*) e, quindi, i due momenti, l'evento cronachistico e l'evocazione mitica, non rimangono due poli irrelati, ma si comportano come due accadimenti contestualmente organici, gravitanti intorno a un unico centro ispirativo, che è metaforicamente costituito dall'ambigua espressione tratta dal grande tragico greco

³ Da *Giorno dopo giorno* del 1947 (Q, 129).

⁴ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Quasimodo tra mito e realtà*, in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, Milano 1969 e 1975, pp. 399, 401. Il saggio di Bàrberi Squarotti era stato pubblicato in «La situazione», 1958, 6, poi in *Id.*, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano 1961 e 1967. Per la sezione *Dalla Grecia* in *La terra impareggiabile*: Q, 215-224.

e posta, proprio come un'allusiva e significativa chiave di lettura, ad epigrafe dell'intera silloge poetica⁵.

Sempre nella stessa sezione *Dalla Grecia* è possibile riscontrare questa dialettica di nuclei ispirativi antitetici anche in altre liriche: il ricordo, squisitamente erudito, del Minotauro mugghiante nel labirinto e dei *sensi di Pasifae (Minotauro a Cnosso)*, proiettato nel tempo mitico e infinitamente metastorico della *Grecia di prima della Grecia*, è il naturale e aurorale antecedente, nella sua labirintica e tortuosa sensualità, del contemporaneo *mercato / d'Hiràklion confuso e sporco d'Oriente*, che si offre alla inquieta curiosità del turista (Q, 223). Così pure, per il poeta che, *Seguendo l'Alfeo*, cerca *dissonanze ... qualcosa di più della perfezione, il venditore d'acque arzille* – il quale

*ride
vicino alla fonte con due statuette
votive umide di muffa
(Delfi)*

– si trova a suo agio (dissonante, e perciò meglio che perfetto) in compagnia di Febo, che *alza l'arco e scocca dritto al tendine* (Q, 219, 221). Inoltre, *lo scoppio d'una polveriera turca*, che *(nel centro del Partenone) guastò l'armonia dei volumi (Di notte sull'Acropoli)*, e l'antica reggia di Agamennone (*Micene*), divenuta

*covo di briganti sotto il monte
Zara di sasso non scalfito
di radici a strapiombo su burroni
sghebbi,*

si inseriscono – soprattutto il secondo evento con la sua scenografia terremotata, mossa, espressionisticamente asimmetrica – nel *continuum* tragico di una comune storia umana, fatta di violenza e di

⁵ Il verso 886 (*Dico che i morti uccidono i vivi*) dalle *Coefore* di Eschilo è posto come epigrafe di *La terra impareggiabile* (Q, 193). Per *Eleusi*: Q, 224.

sangue (Q, 217, 218). Ancora oggi essa dura; anche come modulo ripetuto dai poeti. Una volta vide, come protagonisti, gli Atridi: il *fu-rore funebre di Elettra* (la creatura-simbolo del dialogo ininterrotto con la morte, come la stessa *Elettra* di Sofocle, da lui tradotta nel 1954),

*che nutrì per dieci anni con l'occhio
del sesso il fratello lontano
al matricidio;*

Oreste, il cui *viso scomparve senza / maschera d'oro*; Clitemestra, *la moglie del soldato assente*; e, come scena, la loro reggia, *la casa di crisi*, in cui si dipanò *l'invenzione del delitto*.

In questo senso la poesia *Notizia di cronaca* (Q, 212) – in cui chi ha indicato, negativamente, una nuda «notizia di giornale» (Bàrberi Squarotti); chi ha letto, positivamente, come nell'ultimo Montale, uno «stimolante ... dettato spoglio e sottovoce, quasi afono»⁶ (specialmente nei versi iniziali:

*Claude Vivier e Jacques Sermeus,
già compagni d'infanzia d'alti muri
in un orfanotrofio, freddamente
a colpi di pistola, senza alcuna
ragione uccisero due amanti giovani
su un'auto ferma al parco di Saint-Cloud)*

– si pone certamente come «dissonante» nei confronti della letteratissima sezione di liriche *Dalla Grecia*, ma non come una contraddizione che crei fratture all'interno di un centro ispirativo, coerente nel rappresentare la storia come dominio della violenza.

⁶ P. V. MENGALDO, *Salvatore Quasimodo*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Id., Milano 1978 e 1981, p. 589. Per l'altra citazione, cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Quasimodo tra mito e realtà*, in *Quasimodo e la critica*, cit., p. 398. Per un bilancio complessivo dell'opera e della poetica quasimodiana, cfr. *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di G. Finzi, Atti del Convegno nazionale di studi (Messina, 10-12 aprile 1985), Bari 1986.

La storia, infatti, dall'*invenzione del delitto*, nella mitica reggia degli Atridi, fino al *delitto / da pochi soldi*, perpetrato dai due giovani *compagni d'infanzia*, ha conosciuto la violenza ancora più terribile della guerra: *i morti abbandonati nelle piazze (Alle fronde dei salici)*; il *campo di morte (Auschwitz)*; gli *imbuti di fanghiglia bollente, nell'inferno dell'idrogeno che brucia / la terra (Ancora dell'inferno)*, già sperimentati con l'atomica sul Giappone, ma che potranno diventare segni inconfondibili di una non improbabile conflagrazione nucleare totale, immaginata come incubo onirico, come visionaria e apocalittica liberazione delle energie contratte e inconsce del male, anche con effetti di teatralizzazione barocca, dall'accesa fantasia di Quasimodo⁷. È il cosiddetto "giorno dopo", la moderna apocalisse, quando

*il fuoco
è un vischio sui crani dei cavalli,
negli occhi umani*

e a noi morti / voi morti direte nuove tavole / della legge (*Ancora dell'inferno*), risolto terrificante della scienza del XX secolo, di quella stessa *intelligenza laica* dell'uomo, che, *senza mai riposare e senza timore*, procede all'esplorazione e alla conquista pacifica dello spazio attraverso i satelliti artificiali,

*altri luminari uguali
a quelli che giravano
dalla creazione del mondo.
(Alla nuova luna, Q., 227)*

Pertanto, le due liriche, *Ancora dell'inferno* e *Alla nuova luna*, vanno lette in controcanto, proprio per il contrappunto tematico-stilistico che le caratterizza. Vi sono le contraddizioni di una

⁷ I tre momenti diversi, a cui le liriche appartengono (rispettivamente: *Giorno dopo giorno*, 1947; *Il falso e vero verde*, 1954; *La terra impareggiabile*, 1958: Q., 127, 184, 211), sono le "spie" di questa "costante" nell'ispirazione quasimodiana.

stessa epoca: la nostra. La *civiltà dell'atomo* è anche quella in cui vive il contorsionista, che

*afferra come un cane
un fazzoletto sporco
con la bocca,
(Quasi un epigramma, Q, 213)*

mentre *la macchina / che stritola i sogni*, azionata da un *gettone*, non potrebbe scongiurare i mostruosi *funghi di fumo* (*In questa città*), né le devastanti fiamme sui cavalli, animali-simbolo di una civiltà passata, arcaica, preindustriale e preatomica, destinata ad essere distrutta. Il gesto innaturale del contorsionista, i cavalli con i crani cosparsi di fuoco, la cui apocalittica immagine sembra quasi rievocare quella del vento *acceso / nelle criniere dei cavalli* (*Strada di Agrigentum*), la macchina stritolatrice di sogni sono tutte metafore di un'immane e comune sofferenza (Q, 210, 211, 102).

Questa sofferenza, nel secondo periodo della poesia quasimodiana, è anzitutto sofferenza del "corpo", che trova la sua immediata espressione nel corpo della "parola". Se la "prima" parola del poeta, quella della sua fase strettamente ermetica, era parola liquida, la "seconda" parola, quella della produzione del dopoguerra, è essenzialmente parola-corpo. Eppure non si tratta di due momenti, se non antitetici, del tutto diversi. Il suo esordio lirico, infatti, con *Acque e terre* (1930) conteneva *in nuce* queste due potenzialità che, prima ancora di essere elementi naturali elementari, sono forze psichiche originarie, forme interne dell'immaginazione. Questa matrice, bipolare ma unica, spiega la sostanziale continuità di Quasimodo, pur nell'inevitabile trasformazione di motivi e forme a contatto con una realtà storica profondamente mutata.

La *terra impareggiabile*, la Sicilia greca di Aretusa e di Galatea, fatta rivivere dai miti delle *Metamorfosi* di Ovidio⁸, non è solo quella

⁸ Cfr. S. QUASIMODO, *Dalle Metamorfosi di Ovidio*, Milano 1959.

primaverile – con le *raffiche che la natura prepara sottoterra e la prima schiuma sulle piante (Oggi ventuno marzo)* – o quella estiva con le *spine dei fichidindia / sulla siepe, il fischio dei merli, la frutta dura di semi / viola e ocre (Un'anfora di rame)*; non è solo la *terra dipinta* – per usare una suggestiva espressione di Alfonso Gatto, emblematica della dimensione mitopoietica, dell'affabulazione in cui gli ermetici meridionali calavano la loro patria del Sud – ⁹, la *terra dei carri / rossi di saraceni e di crociati, sotto una luna rossa e verde (Che lunga notte)*; ma è anche quella rovinosa del

*vento
che macchia e rode l'arenaria e il cuore
dei telamoni lugubri
(Strada di Agrigentum)*

e del *mormorio afoso, immobile (Tempio di Zeus ad Agrigento, Q, 199, 202, 173, 176)*.

È la *terra lontana, nel sud, / calda di lacrime e di lutti, lì dove le donne*

*nei neri scialli
parlano a mezza voce della morte,
sugli usci delle case,
(A me pellegrino, Q, 138)*

dove si trascinano *morti / in riva alle paludi di malaria, mentre*

*i suoi fanciulli tornano sui monti,
costringono i cavalli sotto coltri di stelle,
mangiano fiori d'acacia lungo le piste
nuovamente rosse, ancora rosse, ancora rosse.
(Lamento per il Sud, Q, 149)*

⁹ Cfr. A. GATTO, *Rime di viaggio per la terra dipinta*, Milano 1969.

È, infine, la terra del duro lavoro, di quei muratori *tutti uguali*,
piccoli, scuri / in faccia, dei quali

*ogni tanto qualcuno precipita
dalle impalcature e subito un altro
corre al suo posto;
(Il muro, Q., 209)*

una terra, in cui non esistono l'*armonia dei volumi*, né l'*armonia scenica*, né l'*olimpica perfezione*, ma solo *dissonanze*, contrasti drammatici tra elementi solari ed elementi notturni, tra oscurità dionisiaca e chiarezza apollinea, proprio come nell'antica Grecia, che non fu solo – e Quasimodo ne era convinto – luminosa serenità mediterranea.

Testo esemplare della disponibilità quasimodiana «al dialogo più che al monologo», alla «poesia drammatica», come «elementare “forma” di teatro», a un linguaggio, che condensa un «continuo processo drammatico pieno di domande e di risposte», è la poesia *Laude* (compresa nel *Falso e vero verde*), perché in posizione centrale e di cerniera tra *Dialogo* della raccolta precedente (*La vita non è sogno*) e le liriche di quella immediatamente successiva (*La terra impareggiabile*). «Questa è veramente l'ora X di Quasimodo, il momento conclusivo della sua caccia rischiosa: la metamorfosi – appunto – della sua poesia»¹⁰. Nel «rinnovato ritmo narrativo della sacra rappresentazione», nel clima di «crudeltà» e di «terrore verbale», nel «linguaggio plebeo»¹¹, in cui si sviluppa il tema della laica «Passione»

¹⁰ G. PAPARELLI, «*Humanitas* e poesia di Quasimodo», in ID., *Humanitas e Poesia*, Napoli 1973, p. 256. Il saggio era stato già pubblicato in «Letterature moderne», XI (1962), 6. Si veda, poi, nello stesso volume, *Quasimodo e la critica* (pp. 201-224), già pubblicato nel «Baretti», II (1961), 7; in «Inventario» (Milano 1961) e in *Quasimodo e la critica*, a cura di G. Finzi, cit., pp. 261-282. Per le citazioni precedenti sulla forma «dialogica» della poesia, cfr. S. QUASIMODO, *Discorso sulla poesia* (1953), in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano 1967, p. 40.

¹¹ Ivi, p. 256.

*(E perché, madre, sputi su un cadavere
a testa in giù, legato per i piedi
alla trave?)*

dice il figlio alla madre; e questa: *Sempre abbiamo sputato sui cadaveri, / figlio*, invocando una medievale legge del taglione), in quella esasperata e grottesca gestualità, dunque, certamente non sarebbe facile ritrovare la prima “maniera” del poeta, che si era ripiegato narcisisticamente ad auscultarsi, riflettendo ossessivamente solo su di sé, come in autoerotica contemplazione.

Nel Quasimodo, infatti, di *Ed è subito sera* (1942) predomina un martellante «mi» riflessivo: *oggi m'assali, e tu mi predi, mi hai posto / amaro pane a rompere (Vento a Tindari); piegato hai il capo e mi guardi, mi supera la luce (E la tua veste è bianca); mentr'io mi piego e secco / e sul mio viso tocco la tua scorza (Albero, Q., 10-11,13, 14)*. Si potrebbe naturalmente andare avanti nella registrazione di questa alta frequenza di monemi egotistici da *Acque e terre* (1930) ad *Oboe sommerso* (1932), ad *Erato e Apollion* (1936), fino a buona parte delle *Nuove poesie* (1936-1942), in cui pure ha inizio la sintassi prosastica quasimodiana. Come trattenuto, oltre la dimensione simbolica, in una sfera puramente immaginaria, in cui risulta ancora tenace l'immedesimazione speculare tra il “sé” e il reale, il poeta trasferisce la “libido” autoerotica delle sue pulsioni profonde direttamente sui significanti, in posizione di rilievo rispetto ai livelli semantici, almeno in questa fase della produzione poetica. In fondo la stessa *Lettera alla madre (La vita non è sogno)*, pur nel suo apparentemente familiare impianto colloquiale, se paragonata alla concretezza drammatica, al tono asciutto e controllato della lirica *Al padre (La terra impareggiabile)*, rivela un manierato autocompiacimento vittimistico, soprattutto nel narcisistico *topos* del figlio-poeta, *povero, così pronto di cuore, che fuggì di notte con un mantello corto / e alcuni versi in tasca* (Q., 159) per andare a ingrossare «l'ondata melodica dell'emigrazione meridionale»¹².

¹² E. SANGUINETI, *Introduzione a Poesia del Novecento*, a cura di Id., Torino 1969, p. XXXV.

La forte spinta antilirica e oggettivizzante della composizione dialogata *Laude* (Q, 181-182) ha chiare ascendenze drammatiche medievali: da Jacopone, dalla riscoperta attualità del suo potente realismo¹³, a Villon, come appare evidente, ancor meglio, nella seconda variante – una stesura manoscritta datata «notte del 16 febbraio 1953» – i cui versi risultano più ricchi di particolari allucinanti e macabri rispetto alla redazione definitiva (Q, 908). È comunque l'incontro con un poeta di *Thanatos*, Leonida di Taranto, che ha arricchito di nuovi strumenti espressivi l'ispirazione tanatologica quasimodiana¹⁴. Nei suoi epigrammi gli sembrò di trovare anticipate «molte ragioni oscure, fatali, gli impulsi sul genere dello Jacopo Ortis foscoliano», essendo Leonida «poeta dell'esilio interiore oltre che reale», la cui «dimensione macabra fa pensare a Villon, alle veglie punitive del '600 nelle quali la morte ha un plastico rilievo», alle componenti ossianiche della poesia foscoliana, frequentemente individuate e sottolineate da Quasimodo¹⁵.

Il riferimento «alle veglie punitive del '600» non può non richiamare alla mente le rappresentazioni funebri dell'età barocca e soprattutto la forzatura espressiva del loro linguaggio drammatico che poi sarà tipica dell'espressionismo linguistico del primo Novecento. Di tali elementi formali è tramato anche il tessuto dell'oratoria funebre quasimodiana, della sua solenne eloquenza funeraria, tutta pervasa dalla amplificazione retorica del senso della fine, della rovina, della catastrofe. Il sincretismo di elementi di ascendenza biblica e di derivazione giovannea (la traduzione del *Vangelo secondo Giovanni* è del 1945), di elementi orfici e ctonii, provenienti dalla frequentazione dei poeti dell'arcaicità ellenica, la lettura attenta, condotta con la sensibilità moderna di un lettore che ormai conosce Baudelaire, degli epigrammisti dell'*Antologia palatina* e soprattutto

¹³ Il saggio quasimodiano su *Jacopone da Todi* è del 1958 (*Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 164-173).

¹⁴ «Poeta di Thanatos», non di Eros, lo definisce, infatti, M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Napoli 1970, p. 60.

¹⁵ S. QUASIMODO, *Leonida di Taranto*, Manduria 1969, pp. 40-41, 50.

di Leonida, l'influsso del gusto neoclassico e preromantico per il sepolcro e la rovina, mediato naturalmente da Foscolo e da Leopardi, sono alla base, non solo dell'oratoria funebre del poeta, ma anche della sua epigrafia sepolcrale¹⁶.

Che egli ebbe un'acuta sensibilità per il lamento funebre appare evidente in un passo significativo della sua recensione (1955) alla rappresentazione dell'*Ecuba* di Euripide, interpretata dalla celebre attrice greca Katina Paxinou: «Le monodie di Ecuba non sono letterature del dolore; sono lamenti affettuosi ai morti, che le donne del Sud non ignorano. [...] Abbiamo udito un pianto cantato da Katina Paxinou: un canto terribile e pieno di tenerezza [...] le nostre orecchie sono conchiglie troppo preziose per poter ascoltare urla e lamenti»¹⁷. A parte il riferimento alle «donne del Sud», che allude al persistere nella civiltà contadina meridionale del lamento funebre¹⁸, Quasimodo nelle sue riflessioni sulla tragedia euripidea, scritte (1962) mentre ne portava a termine la traduzione, sottolinea come Ecuba, la barbara nemica della Grecia fatta rivivere dalla *pietas*

¹⁶ Per questo aspetto si vedano alcune liriche, tra le quali: *Davanti al simulacro d'Ilaria del Carretto* (Q, 105), *Scritto forse su una tomba* (Q, 137), *Epitaffio per Bice Donetti* (Q, 161), *Nemica della morte* (Q, 166), *Vicino a una torre saracena, per il fratello morto* (Q, 175), *Ai quindici di piazzale Loreto* (Q, 183), *Epigrafe per i caduti di Marzabotto* (Q, 231), *Epigrafe per i Partigiani di Valenza* (Q, 232). L'anno successivo alla traduzione del *Vangelo secondo Giovanni*, Quasimodo tradusse *La Bibbia d'Amiens di Ruskin, introdotta da Proust* (Milano 1946, poi 1971). Il suo impegno fu anche rivolto, «nel tempo dell'occupazione nazista in Italia, alla letteratura religiosa di redenzione» (C. F. GOFFIS, *La poesia di Salvatore Quasimodo nella luce della «Bibbia di Amiens»*, in *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, I, Salerno 1988, p. 571).

¹⁷ S. QUASIMODO, *Ecuba di Euripide*, in *Id.*, *Scritti sul teatro*, Milano 1961, pp. 316-317.

¹⁸ In *Maratona*, una lirica della sezione *Dalla Grecia* di *La terra impareggiabile* (1958), Quasimodo evocherà il «lamento delle madri», «il grido delle viscere popolane» (Q, 222). Si ricordi, inoltre, che, proprio in quegli anni, De Martino realizzò uno studio-rapporto («Società» X, 1954, 4) sul lamento funebre dell'area antropologica lucana (cfr. E. DE MARTINO, *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera 1975, pp. 135-145).

di Euripide, sia non solo il simbolo della *mater* dolorosa in lutto, ma anche della donna-cagna, che si richiama alla truce legge del taglione (proprio come la madre di *Laude*) ed è, perciò, non «povera o infelice», ma «temeraria»¹⁹.

In questo senso l'alta frequenza di alcuni *topoi* lessicali, propri della lamentazione funebre, nella poesia quasimodiana (soprattutto da *Giorno dopo giorno* in poi) – come *grido*, *urlo*, *lamento*, *ululo* e altri termini collegati alla stessa fascia semantica – è in funzione di una forzatura parossistica della voce umana per conseguire effetti di violento coinvolgimento fonico-acustico, oltre che visivo, del lettore, in cui – a parte le ascendenze più dirette su Quasimodo della poesia ispano-americana da Lorca a Neruda – furono maestri i poeti e pittori dell'espressionismo quando rappresentarono il grido contratto e primordiale delle loro creature²⁰.

Di qui, in alcune liriche, il manierismo timbrico, il gioco delle analogie foniche, degli echi interni, delle iterazioni martellanti e ossessive, delle dissonanti percussioni ritmiche, degli *enjambements*, funzionali alla propagazione dell'onda sonora, per tradurre in linguaggio sequenze drammatiche attraversate da una concitata gestualità, specie nell'evocazione di scene di massa:

*Avete finito di battere i tamburi
a cadenza di morte su tutti gli orizzonti
dietro le bare strette alle bandiere*²¹;

*... migliaia di donne spinte fuori
all'alba dai canili contro il muro
del tiro a segno o soffocate urlando
misericordia all'acqua con la bocca*

¹⁹ S. QUASIMODO, *Ecuba di Euripide*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 101. Il poeta conclude il saggio ricordando l'Ecuba di Dante, «trista, misera e cattiva», che «forsennata latrò sì come cane», a causa del suo immenso dolore.

²⁰ Per la traduzione quasimodiana delle *Poesie* di P. NERUDA: Torino 1952.

²¹ *Anno Domini MCMXLVII* da *La vita non è sogno* (Q, 156). Successivamente il poeta compose l'omonimo oratorio in un atto (Milano 1960).

di scheletro sotto le docce a gas;
(*Auschwitz*, Q., 185)

... vilipendio dei ladroni
presi fra i rottami e giustiziati al buio
dalla fucileria degli sbarchi.
(*Al padre*, Q., 203)

Sono parole listate a nero, il cui chiaroscuro monocromatico (*colore di pioggia e di ferro*, Q., 154) è accentuato dall'enfatizzazione gestuale, dall'amplificazione acustico-vocale, che tende come a debordare oltre i limiti definiti e circoscritti della struttura segni-co-scritturale, provocando un'intensa sinestesia fonico-visiva, tale da lasciare un'eco vibrante, una scia sonora ancora in tensione.

Il descrittivismo del primo Quasimodo, la cui originaria tendenza (volta non tanto all'evocazione analogica quanto all'immersione del soggetto lirico nella natura) era ingegnosamente riuscita a ricantare l'*obscurisme* del "secondo tempo" ungarettiano, si trasforma nell'acceso cromatismo e nell'accentuato gusto timbrico della sua nuova poesia retorico-manieristica, ispirata all'impegno civile e politico fin dalla seconda metà degli anni Quaranta, non per influsso della pur eccellente traduzione dei lirici greci (tuttavia rimasta un'esperienza isolata), ma per suggestione del primo grande tragico di Grecia e del massimo poeta d'Inghilterra. Ed Eschilo, infatti, rappresenta un incontro fondamentale nell'itinerario artistico quasimodiano, un polo di ispirazione prepotente, che trova il suo riscontro dialettico nell'altro polo, altrettanto forte e significativo, della tragedia di William Shakespeare.

Già in una lettera d'amore del 1936 a Maria Cumani un verso del *Prometeo* di Eschilo (*Sapevo già tutto, e vollen peccare*) è da lui ricordato alla donna proprio in riferimento alla nascita della sua poesia e del suo amore per l'arte: «Lo sapevo quando cominciai ad amare la poesia che per essa avrei sofferto e fame, e patimenti della carne, e uragani dello spirito»²². La traduzione delle *Coefore*

²² S. QUASIMODO, *Lettere d'amore a Maria Cumani*, Milano 1973, pp. 35-36.

(1949) – eseguita subito dopo quelle dell'*Edipo re* (1946) e di *Romeo e Giulietta* (1948) – costituì una tappa decisiva in un momento in cui si andava consolidando la struttura dialogico-drammatica della sua poesia del dopoguerra, anche sotto la spinta di una costante attenzione, non solo al testo teatrale, ma alla vita dello spettacolo nel suo insieme, che – come al principe Amleto – gli sembrò il vero, autentico «specchio dei problemi» di una determinata società²³.

Di Eschilo Quasimodo dice che «soltanto i poeti potevano rileggerlo e valutarne la grandezza» e che il suo «continuo colloquio» con l'oltretomba, la sua partecipazione alle «sacre rappresentazioni» dei misteri eleusini fanno supporre che, proprio nelle *Coefore*, «nel fuoco delle invocazioni agli dèi sotterranei, troveremo gli elementi di qualcuno di quei canti misteriosi»²⁴. Di qui la scelta di questa tragedia all'interno della trilogia eschilea, la cui traduzione anticipa solo di pochi anni quella del *Macbeth* di Shakespeare (1952). Nelle sue fosche vicende sembra ancora aleggiare il sinistro fato della stirpe degli Atridi, poiché, se lady Macbeth ricorda Clitemestra, le streghe shakespeariane, quali primordiali sostanze che materializzano la proiezione inconscia di inconfessabili desideri, non sono poi tanto dissimili dalle greche erinni, che come cupi rimorsi perseguitano il matricida Oreste.

È allora nella *Terra impareggiabile* che la musa eschilea diventa centrale, né si riduce alla sola rievocazione della giovanile iniziazione ai misteri eleusini: Quasimodo immagina che il poeta greco si sia rivolto alle divinità inferie (*Ecate lunare*) con le stesse parole che la figlia di Agamennone pronunzia, nelle *Coefore*, sulla tomba del pa-

²³ *Teatro come specchio di problemi* (Milano 1985) è, infatti, il titolo di una raccolta di articoli che documentano la sua intensa attività di recensore e che già erano stati ordinati e pubblicati dal poeta stesso: cfr. S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, cit.

²⁴ S. QUASIMODO, *L'uomo di Eschilo*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 89, 85-86. Si vedano anche le finissime e acute osservazioni di O. MACRÌ, *La poesia di Quasimodo*, Palermo 1986, pp. 203-213.

dre: *Che c'è di bene, / che c'è privo di male*²⁵. Dinanzi alle angosciose domande di Elettra sull'invincibilità del male e l'inevitabilità della violenza, gli anapesti di risposta della corifea invitano la supplice a intravedere che da questo dolore possano nascere, non funebri lamenti, ma un lieto peana²⁶. Anche per Quasimodo è possibile – come si è visto – *l'oscuro sortilegio*, per cui *fra le tombe di macerie / l'erba maligna solleva il suo fiore* (19 gennaio 1944): nel saggio, infatti, su *L'uomo di Eschilo* (1942), il poeta ha scritto che il protagonista dell'*Oresteia* rappresenta «sulla scena l'uomo “nuovo” obbediente alle leggi primitive del sangue, alla tradizione religiosa, ma già pensoso e che già dubita che si possa raggiungere una giustizia pacificatrice con lo *ius cruoris*»²⁷.

Il Quasimodo che si sente esule non è tanto l'«Ulisse» foscoliano, quanto l'«Oreste» eschileo, l'uomo «nuovo», sì «obbediente alle leggi primitive del sangue», ma anche l'«uomo del tempo, quello che prepara ... la democrazia», l'«uomo giusto ... che ha operato secondo la legge» e si oppone «al fato con la ragione e il suo sentimento»²⁸. Sono proprio tutte queste espressioni, con cui il viene definito l'eroe tragico greco, che si possono leggere in controluce come la proiezione dell'arduo compito, impostosi dal poeta in quegli anni, o anche del ruolo, impropriamente assegnatogli da chi credeva di scorgere in lui il vate di una nuova e significativa svolta epocale. Il suo vero e più autentico talento portava però Quasimodo nella direzione e nel perimetro culturale, che si è cercato di individuare e configurare all'interno del sistema poetico novecentesco.

²⁵ Da *Eleusi* (Q., 224). I due brevissimi versi quasimodiani traducono un solo breve verso di Eschilo (il verso 337 della tragedia), che Elettra pronuncia nel primo episodio.

²⁶ Cfr. ESCHILO, *Coefore*, 340-345.

²⁷ S. QUASIMODO, *L'uomo di Eschilo*, in ID., *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 86-87.

²⁸ Ivi, pp. 87, 89.

VII
L'INDECIFRABILE MEDEA:
EMARGINAZIONE E CRIMINE

1. *L'archetipo euripideo: ambivalenza e polisemia*

Come Ecuba, Clitemnestra, Antigone e Fedra, anche Medea, che, pur amando i propri figli, si macchia dell'orrenda colpa dell'infanticidio, è una grande eroina del mito greco e della tragedia classica antica. Personaggio complesso e dalle molteplici sfaccettature, ha avuto un'immensa fortuna, dal teatro alla letteratura, dalla musica alle arti e, infine, al cinema. Già nell'omonima tragedia di Euripide rimane difficile definire l'inquietante identità di Medea, che con le sue sconcertanti e provocatorie confessioni, le sue abili e astute simulazioni ne costruisce la struttura.

Proveniente dalla Colchide, una terra dai Greci ritenuta "barbara", una volta giunta nell'ellenica Corinto, Medea ne assimila leggi e costumi, tanto da mostrarne le profonde contraddizioni, smascherando le subdole offese alla giustizia (δίκη, da lei più volte invocata, contro i soprusi dell'ἀδικία), perpetrate dal fedifrago Giasone; esperta di magia e di letali stregonerie, si esprime con la raffinatezza intellettuale di un sofista nello stigmatizzare i pregiudizi della città che la ospita; dotata di un forte senso dell'onore, reagisce come un aristocratico guerriero alle prevaricazioni del re Creonte e dello sposo, ma si comporta in maniera ferina e come una sanguinaria Erinni, nel momento di far valere il suo ἀλάστωρ, il suo demone vendicatore; con la complicità delle donne corinzie ro-

vescia lo stereotipo dell'inaffidabilità muliebre di tradizione omerica, ma si appropria poi (con il proposito di uccidere la famiglia reale e i figli) di tutte le topiche negative “delle donne artefici di ogni male”; si comporta come una creatura mostruosa, una fattucchiera infanticida, ma nel finale appare come una divinità intangibile, diretta discendente del Sole, che fonda il culto dei figli uccisi e predice la morte al marito traditore; rassicurante personaggio – data la sua diversità di stirpe divina – per la mentalità androcratica nel pubblico ateniese, a cui la tragedia è rivolta, ma anche “demone” che assume la maschera della finzione per mettere sotto accusa le ipocrisie con cui il potere e l'egoismo nascondono le loro continue violenze alla Giustizia (Δίκη)¹.

Eroina complessa e multipla, Medea incarna la finzione insita nella rappresentazione teatrale con i sottili e perfidi inganni con cui manipola interlocutori e avversari, tessendo, quindi, la trama stessa della tragedia, che Euripide decontestualizza dalla saga argonautica di Giasone e dalla leggenda della principessa colchica. L'intelligenza astuta, la sua μητις, con persuasiva arte retorica induce le donne di Corinto a concederle un'iniziale solidarietà, a causa del suo «letto» reso deserto, abbandonato, «insaziato» dall'ingiusto e spergiuro coniuge (vv. 434, 555, 568): l'occorrenza di termini, quali λέχος, λέκτρον, κοίτη εὐνή, tra loro interrelati e intrecciati a δίκη, definisce, infatti, una componente tematica fondamentale, per cui, data la loro evidente implicazione erotica, non vanno espressi con traduzioni banali (tipo “nozze” o “matrimonio”).² Strappa, poi, a

¹ Si procede a un'analisi rapida ed essenziale della *Medea* di Euripide, basata sul parametro ermeneutico dell'“ambivalenza”, a nostro avviso, componente primaria e fondamentale del testo: l'archetipo euripideo – per la sua inesauribile polisemia – sarà, infatti, punto di riferimento costante in tutto il discorso critico.

² Cfr. B. GENTILI, *Il «letto insaziato» di Medea e il tema dell'adikia a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella Medea di Euripide*, in «Studi Classici e Orientali», 21, 1972, pp. 60-72. La *rhêsis* di Giasone (vv. 522-575) è fondata proprio sulla contrapposizione di *gâmos* (il matrimonio con la figlia del re Creonte) e *léchos* (la sua convivenza sessuale con Medea).

Creonte il fatale “giorno in più” di permanenza, in deroga al perentorio bando di immediato esilio; convince il re di Atene, Egeo, a dare ospitalità a lei, una donna che sta per macchiarsi di atroci delitti; raggira subdolamente Giasone, al fine di inviare senza sospetti i micidiali doni alla sua nuova sposa. Incita se stessa in una lunga ῥῆσις a compiere il delitto, dando apparenza di necessità all’infanticidio volontariamente deliberato, a non rimanere vittima di uno sterile conflitto tra ragione e passione, ma a mettere in atto l’opera criminale, facendo in modo che sia proprio il suo passionale “furore” a dirigere i propositi di vendetta, che il θυμὸς sia superiore e, dunque, guidi i suoi βουλευματα (come nel fondamentale verso 1079 della tragedia)³.

2. Dal furor al nefas: Ovidio e Seneca

Se Apollonio Rodio nel terzo libro delle *Argonautiche* rappresenta Medea come una παρθενική, sacerdotessa di Ecate, dedita alle arti magiche e all’uso dei filtri, che, colpita da una freccia di Eros, brucia d’amore per Giasone (vv. 284 ss., 464-70), tanto da rimanere folgorata dal suo aspetto (vv. 962 ss.), ma nel quarto ne attenua la colpa dell’uccisione del fratello Apsirto commessa con la complicità dell’eroe argonauta (vv. 435-74), in epoca romana sarà soprattutto Ovidio a porre la perturbante principessa della Colchide in più

³ Cfr. H. DILLER, *Θυμὸς δὲ κρίσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*, in «Hermes», 94, 1966, pp. 267-275. Cfr. anche G. PADUANO, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alceste, Medea*, Nistri Lischi, Pisa 1968; V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Einaudi, Torino 1971; U. ALBINI, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell’Atene classica*, Garzanti, Milano 1991; *Sulle orme dell’antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di A. Cascetta, Vita e Pensiero, Milano 1991; M. G. CIANI-D. SUSANETTI, *Euripide, Medea*, Marsilio, Venezia 1997; *Medea nella letteratura e nell’arte*, a cura di B. Gentili e F. Perusino ivi, 2000; D. SUSANETTI, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Carocci, Roma 2007, pp. 43-59 (su *Medea*).

luoghi della sua opera poetica, a partire da una tragedia, purtroppo perduta. I primi 450 versi del libro settimo delle *Metamorfosi* sono dedicati al racconto mitico, fino alla fuga della maga in Atene, dove, una volta sposa di Egeo, cerca di eliminarne il legittimo figlio, Teseo; tutta la parte iniziale, sull'esempio del poema di Apollonio (tradotto a Roma da Varrone Atacino), ricostruisce la figura della fanciulla innamorata, combattuta tra *ratio* e *furor*, tra rispetto per il padre e passione per l'eroe straniero, in cui agisce anche il modello virgiliano dell'alternativa tra *pudor* e *amor* nell'animo di Didone. Nel corso del libro sarà tuttavia la figura della maga a prevalere; alle note vicende di Corinto, al centro della tragedia euripidea, Ovidio dedica solo due versi (396-97), ma vi ritorna nella lettera di Medea a Giasone, la dodicesima delle *Heroides*, scritta prima di compiere gli efferati delitti, subito dopo il momento dell'abbandono. Nell'epistola, *Medea Iasoni*, l'eroina appare ancora innamorata dell'argonauta, *perfidus*, che ha infranto il *foedus amoris: redde torum, pro quo tot res insana reliqui* (v. 193, "ridammi il talamo per cui, folle, ho tutto lasciato"). Diversa la Medea descritta da Ipsipile, prima moglie di Giasone, nella sesta delle *Heroides*, in cui è accusata di avere sedotto l'eroe con filtri magici e di essere stata proprio lei l'artefice delle sue imprese: Medea viene definita *adultera virgo* (v. 133), traditrice del padre, assassina del fratello Apsirto, sì che le "sue mani sono rotte al delitto" (*Medeae faciunt ad scelus omne manus*, v. 128). Il fratricidio della principessa dei Colchi viene riproposto da Ovidio nella nona elegia (di tipo eziologico sull'origine del nome Tomi), del terzo libro dei *Tristia*, ponendo in primo piano la crudeltà di un delitto, perpetrato con lo smembramento del corpo, i pezzi gettati sulla strada e fatti raccogliere dal padre, che inseguiva i fuggiaschi, per rallentarne la corsa: la sorella *perforat* il "fianco innocente" (*innocuum latus*) del fratello, *membra per agros / dissipat*, affinché il genitore, "gli arti senza vita cercando, sostì nel triste viaggio" (*artus / dum legit extinctos, triste moretur iter*, vv. 26-32, *passim*).

L'immagine di una Medea non più fanciulla innamorata, sulla scia di Apollonio Rodio, come nei versi iniziali del settimo libro

delle *Metamorfosi* o nella dodicesima epistola delle *Heroides*, ma l'archetipo di ogni efferato delitto, la maga, la nefanda fattucchiera, è la controfigura consegnata da Ovidio alla poesia latina e raccolta subito da Seneca, che nella sua tragedia, *Medea*, mentre presenta Giasone come un novello *pius* Enea, dipinge a fosche tinte la barbara principessa dei Colchi. Ad apertura di scena, infatti, non compare la nutrice, come nella tragedia di Euripide, ma la stessa protagonista, rappresentata a invocare e a pregare (*voce non fausta precor*) il "caos della notte eterna, i regni avversi al cielo, le ombre empie, il sovrano del cupo regno" (*noctis aeternae chaos, / aversa superis regna manesque impios / dominumque regni tristis*, vv. 9-11), al contrario del coro delle donne di Corinto, che, invece di assicurarle la loro solidarietà, augurano la protezione divina sulle nozze di Giasone e della nuova sposa: *Ad regum thalamos numine prospero / qui caelum superi quique regunt fretum / adsint cum populis rite faventibus* (vv. 56-58). Per Creonte, Medea, in preda alla furia di un amore infelice (*saevit infelix amor*, 136), è soprattutto la figlia criminale (*noxium genus*) di un re straniero, un mostro orribile e spietato (*monstrumque saevum horribile*, 191), mentre la mano di Giasone non si è macchiata di sangue, si è astenuta dall'uccidere con la spada, è rimasta pura (*nullus innocuum cruor / contaminavit, afuit ferro manus / [...] purus [...] stetit*, vv. 263-65). Seneca enfatizza soprattutto le arti magiche di Medea, per condannare, non solo la sua eroina, ma una pratica molto diffusa nella Roma imperiale, per cui rappresenta l'occultismo come una forma di *nefas*, quando fa dire a Creonte che la fattucchiera assassina deve purificare il suo regno, portando via con sé le erbe mortali e liberando i cittadini dal timore (*purga regna, letales simul / tecum aufer herbas, libera cives metu*, 269-70), e soprattutto quando fa raccontare alla nutrice che la sua padrona evoca ogni razza di rettili, ammicchia i vegetali più mortiferi, sminuzza le erbe micidiali e ai veleni aggiunge parole non meno terribili (*evocavit omne serpentum genus, / congerit in unum frugis infaustae mala / [...] Mortifera carpit gramina [...] Addit venenis verba non illis minus / metuenda*, vv. 705-706, 731, 737-38).

Medea stessa, nell'atto di invocare Ecate triforme e *noctium sidus*, riconosce di avere sconvolto con i suoi incantesimi le leggi della natura, invertendo il ritmo delle stagioni (*temporum flexi vices*, 759), placando i flutti irosi e rallentandone il corso (*truces / compressit undas omnibus ripis piger*, 763-64); lei, Medea, il cui ingegno è ora maturato nel male (*Medea nunc sum; crevit ingenium malis*, 910), sì che nell'antiapoteosi finale, dopo un attimo di incertezza, divisa tra *ira* e *amor*, desiderio di vendetta e amore materno, uccide prima un figlio, ne porta il cadavere sul tetto della casa, dove uccide anche l'altro, e getta i corpi ai piedi di Giasone (*Recipe iam natos, parens*, 1024), accorso per salvarli e pronto a immolarsi per loro (*si quod est crimen, meum est: / me dedo morti; noxium macta caput*, 1004-5).

Il Giasone di Seneca non è, dunque, come l'eroe euripideo un calcolatore, che giustifica le nuove nozze, non con l'amore per la giovane figlia di Creonte, ma con il desiderio di poter vivere bene e di educare i figli in modo degno del suo rango (ὀικοῖμεν καλῶς [...] ἀξίως δόμων ἐμῶν, vv. 559, 562). È, invece, un personaggio fondamentalmente buono e «innocente», a cui tuttavia gli dèi hanno destinato una serie di sciagure a causa dell'impresa argonautica, da lui compiuta e guidata, inconsapevole che quella spedizione per mare fu un'azione empia, una violazione dell'ordine cosmico nei suoi sacri confini, nelle sue leggi e nei suoi misteri, per cui la sua colpa consiste proprio nell'aver ampliato la conoscenza del mondo e la sua sorte non sarà diversa da quella di molti argonauti, morti per scontare l'audace trasgressione. Il mito argonautico non solo toglie ogni merito a Medea di aver salvato i giovani greci con le sue arti, ma è visto dal coro, secondo la linea "teologica" della tragedia, come una sorta di peccato originale, che devono espiare anche i più innocenti, come Giasone, perché chi infranse con la violenza le sacrosante leggi dell'universo (*violente sancta / foedera mundi*, 605-6), per tornare con la preda d'oro straniero, espìo con una fine tremenda la profanazione del mare (*raptor externi rediturus auri, exitu diro temerata ponti / iura piavit*, 613-15), come è accaduto a Ercole, Orfeo, Admeto.

3. «Trage! Dulde! Büße!»: il *Trauerspiel* di Grillparzer

Se in Seneca l'impresa di Giasone viene demitizzata e degradata a *nefas*, sarà Pasolini ad andare oltre con la sua *Medea* e a rappresentare gli Argonauti come dei giovani arroganti e violenti, dediti a ogni sorta di scorrerie e ruberie, devastando e contaminando la sacra terra della Colchide. Prima di giungere alla modernità, il *Fortleben* di questo grande personaggio tragico e del suo eccezionale *mythos*, gravitante intorno agli opposti nuclei di mondo barbaro e mondo civilizzato, individuo straniero e cittadino autoctono e soprattutto intorno all'infanticidio, attraversa infinite incarnazioni, dall'amante tradita nella tragedia omonima di Pierre Corneille (1635) all'eroina pentita dei suoi delitti nei drammi di Friedrich Maximilian Klingler (*Medea a Corinto*, 1786 e *Medea nel Caucaso*, 1790), dalla complessa sintesi musicale dell'opera di Luigi Cherubini (1797) alla trilogia di Franz Grillparzer, *Das Goldene Vlies* (*Il vello d'oro*, 1821), divisa ciclicamente nei drammi di *L'ospite* (il mitico Frisso, portatore del famoso ariete in Colchide, ucciso a tradimento), *Gli Argonauti* e *Medea*.

All'inizio del *Trauerspiel in fünf Aufzügen* di Grillparzer, Medea depone in un cofano nero tutti i simboli dell'antico potere di principessa e di maga, come per liberarsi del suo passato e integrarsi nella nuova terra di Grecia, ma i noti eventi dell'abbandono e delle nozze di Giasone si abbattano su di lei, isolandola e umiliandola; pur dichiarandosi estranea all'uccisione del fratello, sembra che un malefizio legato al Vello d'oro la perseguiti e ineluttabilmente la spinga all'orrenda decisione dell'infanticidio. Una delle novità della tragedia è che i figli rifiutano Medea come madre e scelgono di rimanere con la figlia di Creonte; alla fine del *Dritter Aufzug*, viene rappresentato il momento della separazione: Medea chiama i figli (*Nun kommt zu mir! – Zu mir!*), ma i fanciulli le sfuggono (*Sie fliehn mich! Fliehn!*) e danno l'opportunità a Creonte di incalzarla, di farle constatare l'evidenza del rifiuto filiale e andarsene (*Du siehst, Medea, nun, / Die Kinder wollen nicht und also geh!*); l'eroina rima-

ne dubbiosa, disorientata (*Sie wollen nicht? Die Kinder die Mutter nicht?*) e, alla fine, gettandosi a terra, vinta, distrutta, è costretta ad ammettere che i figli veramente non la vogliono e desiderano allontanarsi da lei (*Sie fliehn mich, fliehn! Meine Kinder fliehn!*), traendone, all'inizio del *Vierter Aufzug*, una terribile conclusione, per cui l'essere i piccoli tanto uguali nell'aspetto al padre è motivo fondamentale di accomunarli nel suo odio per lui (*Gut? Und fliehen die Mutter? / Gut? Sie sind Jasons Kinder! / Ihm gleich an Gestalt, an Sinn, / Ihm gleich in meinem Haß*)⁴. Alleggia soprattutto su Giasone la maledizione derivante dal furto del Vello d'oro; Grillparzer ripropone il motivo, svolto nella *Medea* di Seneca, della sventura che ha colpito gli Argonauti, infelicemente morti per scontare la pena del loro tradimento, dei loro delitti, commessi durante l'empia impresa; tale sarà anche la fine del loro capo: Medea alla Nutrice – *Die Argonauten, sagtest du, / Sie fanden alle ein unselig Grab, / Die Strafe des Verrats, der Freveltat?* e la donna conferma – *So ist's! und Jason findet es wohl auch*, dando a Medea la possibilità di preannunziare per lo sposo fedifrago la stessa sorte toccata ai compagni – *Er wird's, ich sage dir, er wird's!* Così pure l'autore viennese riprende l'altro motivo di Seneca, la magia della principessa colchica, e lo ripropone poco prima dell'infanticidio, attraverso gli incantesimi e le formule stregate, che fanno riaprire la cassa, in cui erano stati riposti la verga e il velo che conferiscono una malefica potenza (*Untres herauf, / Obres hinab; / Öffne dich, bergendes, / Hüllendes Grab!* – “il basso salga, l'alto discenda, apriti, tomba, che copri e nascondi”, e la cassa si riapre di colpo – *Die Kiste springt auf*).

L'altra importante novità del *Trauerspiel* è la continuazione della vicenda, dopo l'infanticidio, in un *Fünfter Aufzug*: nella parte finale, Medea e Giasone si incontrano ancora sullo sfondo di un paesaggio solitario e selvaggio, circondato da boschi e rupi (*Wilde, einsame*

⁴ Cfr. F. GRILLPARZER, *Medea*, in *Medea* (Vorwort di K. KERÉNYI), Langen-Müller, München-Wien 1963, pp. 211-246; i riferimenti testuali saranno dati per *Aufzügen*.

Gegend, von Wald und Felsen umschlossen); è il loro ultimo incontro: Giasone è distrutto, disperato, ed è soprattutto l'eroina a parlare, affermando che esiste un male peggiore e più crudele della morte, l'infelicità; perciò, dice Medea, "io non piango perché i nostri figli non ci sono più, ma piango perché hanno vissuto, perché sono esistiti, e perché noi esistiamo e siamo vivi" (*Nicht traur'ich, daß die Kinder nicht mehr sind, / Ich traure, daß sie waren und daß wir sind*). Il suo compito ora è di restituire al "dio oscuro" ciò che è suo (*dem dunkeln Gott das Seine gebend*), quel Vello d'oro portato via dal mitico Frisso, e di chiedere ai sacerdoti di potere espiare le sue colpe, anche a costo di patire pene infinite; quel Vello che per lui, Giasone, era la fama e la felicità; ma "cos'è la felicità? – si chiede l'eroina – un'ombra! Cos'è la fama sulla terra? un sogno!" (*Was ist der Erde Glück? – Ein Schatten! / Was ist der Erde Ruhm? – Ein Traum!*). E all'argonauta, da cui si separa definitivamente nell'infelicità (loro che si erano incontrati per essere felici), consiglia di sopportare, di imparare a sopportare, di espiare (*Trage! Dulde! Büße!*), mentre lei si allontana per non essere vista mai più (*Ich geh, und niemals sieht dein Aug mich wieder!*).

Medea diviene in Grillparzer un personaggio romantico. Ormai decisa a pentirsi e a espiare, sembra anche invocare la possibilità di una speranza, di un riscatto, di un rimedio al male, come superamento, pur nell'infelicità, del dramma esistenziale: una concezione, dunque, antitragica che, all'altezza degli anni Venti dell'Ottocento, rientrava pienamente nella temperie culturale del tempo, ma che difficilmente poteva essere accolta dalla sensibilità moderna, così come si è manifestata dalla seconda metà del secolo XIX a tutto il Novecento. Tuttavia, per alcuni aspetti, l'opera di Grillparzer si avvicina anche all'archetipo euripideo, perché è anche – secondo un'acuta osservazione di Claudio Magris, a cui si deve la splendida traduzione italiana⁵ – «la storia di una terribile difficoltà o impossi-

⁵ Cfr. GRILLPARZER, *Medea* (trad. di C. Magris), Marsilio, Venezia 1994 e 1998 (sec. ed.). Cfr. L. BELLONI, *Tre «Medee»: Euripide, Cherubini, Grillparzer. E una postilla sulla «Norma» di Bellini*, in «Lexis», 16, 1998, pp. 63-75.

bilità di intendersi fra civiltà diverse, un monito tragicamente attuale su come sia difficile, per uno straniero, cessare veramente di esserlo per gli altri»: questo è, infatti, il ruolo della barbara principessa della Colchide nella Grecia civile, uno *status* conflittuale che, quando non viene superato con l'integrazione, può far maturare decisioni estreme e pericolose, scatenate dall'isolamento, dalla solitudine, dalla ghettizzazione. È il dilemma che ha suggestionato e stimolato l'immaginario di alcuni autori moderni.

4. *Il Verkommenes Ufer di Müller: mito e Medee nel Novecento*

Un dato fondamentale, che caratterizza i più significativi recuperi e le più innovative rielaborazioni dei miti nel corso del XX secolo, soprattutto in ambito teatrale, ma anche nella poesia, nel romanzo e nel cinema, è la tendenza ad andare oltre il testo classico (sia Omero e i tragici greci o Virgilio, Ovidio e Seneca), e a ricollegarsi direttamente alla loro scaturigine ancestrale. Si avverte, infatti, la struttura letteraria classica come una delle varianti del *mythos*, anzi come una variabile, per così dire, "censurata", e soprattutto ispirata alla vittoria definitiva degli dei olimpici che, già dall'VIII secolo a. C., popolano i poemi omerici. In alcune opere moderne, le tensioni, le inquietudini, le crisi dell'unità coscienziale trovano, infatti, il loro correlativo oggettivo, anche per suggestione delle teorie psicanalitiche di Freud e di Jung, nell'essenza originaria del mito, inteso come realtà vera e profonda, che abita ancora nelle pieghe più riposte della modernità. Esprime compiutamente il coesistere dell'arcaico con il contemporaneo, per cui rimangono indifferenti le distanze spazio-temporali, la definizione, data da Elisabeth Lenk – riportata nel frontespizio del romanzo "a più voci" di Christa Wolf, *Medea. Stimmen* (1996) –, del concetto di acronia, consistente non nell'affiancarsi delle epoche storiche (*nebeneinander*), ma nel loro intrecciarsi e compenetrarsi (*ineinander*), proprio perché le pareti del tempo sono "porose" (*durchlässig*) e,

anche se avvertiamo gli antichi come estranei, non è da escludere il frequente sentirci “ospiti stranieri” (*fremde Gäste*) nella nostra stessa vita, l'essere spesso estranei a noi stessi⁶.

Tra le molte Medee ricreate e fatte rivivere sulle scene novecentesche, una delle più suggestive e innovative si deve al poeta espressionista tedesco Hans Henny Jahnn, rappresentata nel 1925 allo Staatstheater di Berlino: la principessa colchica è una negra, che ha due figli incestuosi (uccisi dalla madre proprio mentre hanno un rapporto sessuale) e un marito ancora efebico, con un sottile legame omoerotico verso il primo dei loro *Knaben*; ma una Medea di colore si trova anche nel romanzo sul mito argonautico di Perceval Everett, *For Her Dark Skin*, e non è da escludere che l'esempio di Jahnn abbia trovato consensi nel Pasolini dell'*Orestiaide africana*⁷. Anche Henry-René Lenormand, nel suo dramma in prosa, *Asie* (1931), trasponendo la vicenda in epoca contemporanea, fa di Medea una principessa indocinese, Katha Naham Moun, sedotta da un francese che la conduce a Marsiglia, città evoluta e commerciale, una specie di Corinto moderna: la fiera mediorientale, una

⁶ Cfr. CH. WOLF, *Medea. Stimmen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996 [trad. it. di A. Raja, *Medea. Voci*, e/o, Roma 1996].

⁷ Per un confronto Jahnn-Pasolini, cfr. F. KRÖHNKE, *Pasolinis «Medea» – Hans Henny Jahnn's «Medea»*, in *Homosexualität und Kultur*, Die blaue Eule, Essen 1986, pp. 90-101. Cfr. anche ID., *Gennariello könnte ein Mädchen sein. Essays über Pasolini*, Materialis, Frankfurt am Main 1983; K. KENKEL, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahnn, Anouilh, Bouvier*, Bonn 1979. Per un quadro degli autori che hanno riscritto il mito di Medea, cfr. D. MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Ophrys, Paris 1980; A. CAIAZZA, *Medea: fortuna di un mito*, in «Dioniso», 59, 1989, pp. 9-85; 60, 1990, pp. 82-118; 63, 1993, pp. 121-141; 64, 1994, pp. 155-166; A. MOREAU, *Le mythe de Jason et Médée*, Les Belles Lettres, Paris 1994; I. TOPPANI, *Perché Medea ebbe tanta fortuna*, in «Sileno», 21, 1995, pp. 139-60; P. FORNARO, *Medea italiana e Medea di Euripide ed archetipo letterario*, in *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino, 23-24 ottobre 1995, a cura di R. Uglione, CELID, Torino 1997, pp. 117-163 e 167-200; G. IERANÒ, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in *Medea nell'arte e nella letteratura*, cit., pp. 177-197.

volta abbandonata, non uccide la rivale, ma i figli, con un mango avvelenato, e, pertanto, la sua vendetta, di donna sfruttata e isolata, assurge a denuncia del colonialismo in difesa delle culture primitive. Nel dramma di Maxwell Anderson, *The Wingless Victory* (1936), Medea è una principessa orientale, la malese Oparre; ma qui il tema fondamentale della vicenda è di natura etnico-sociale, problema allora in primo piano negli Stati Uniti (siamo ancora in epoca contemporanea): l'odio razziale si riversa soprattutto sull'altro protagonista, Nathaniel, controfigura di Giasone. Qualche anno prima (1935), nel poema *Solstice*, Robinson Jeffers aveva cantato una Medea americana, abitante un ranch sulle Montagne Rocciose, che uccide i figli in una delirante vendetta contro le violenze del progresso, incarnate dal marito, deciso a trasformare la fattoria in una confortevole stazione turistica. Anche nel secondo dopoguerra l'eroina colchica non lascia le scene, dalla *Médée* (1946) di Jean Anouilh, che inizia con i rumori delle festa nuziale di un Giasone imborghesito, desideroso di vivere accanto a una donna semplice per trovare una tranquilla felicità da uomo comune, e dalla *Medea postbellica* (1947) dell'austriaco Franz Theodor Csokor, in cui è un ulteriore demitizzazione della saga argonautica con l'ex partigiano Peter (Giasone), eroico combattente contro i nazisti, ormai emarginato e sradicato, deciso a lasciare la moglie Anna (Medea) per una nuova e dissoluta attrazione erotica, a *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* di Heiner Müller (testo pubblicato nel 1983 in *Theater heute*), che rappresenta una Medea violata e usata da Giasone come uno strumento per i suoi fini: «esigendo la sua vendetta – scrive Marianne McDonald nella rigorosa traduzione di Francesca Albini – essa lo distrugge attraverso il suo futuro (i suoi figli), e distrugge anche la principessa che potrebbe dargli altri figli [...]». La studiosa americana sintetizza poi e interpreta il trittico teatrale del drammaturgo di area germanica:

La Medea di Müller priva Giasone persino della sua identità rifiutando di conoscerlo: Giasone: “Medea”; Medea: “Amme, kennst

du diesen Mann" (Nutrice, conosci quest'uomo?). Medea rifiuta di essere il suo riflesso, e Giasone cessa di esistere. Questa sezione forma il *Medeamaterial*. Le cornici – *Verkommenes Ufer* e *Landschaft mit Argonauten* – completano il quadro e ci portano ai tempi moderni. L'uomo ha violato la terra, come Giasone e Medea: vediamo *Verkommenes Ufer* ("riva abbandonata"). In *Landschaft mit Argonauten* vediamo la terra esigere vendetta su Giasone per la sua violazione, come Medea ha fatto per la propria⁸.

Una certa affinità con l'opera di Müller presenta la sperimentazione teatrale di Antonio Latella, *Studio su Medea*, che Nicole Kehrberger ha coprodotto con il Totales Theater International di Berlino, in cui il mito di Medea viene ricondotto alla sua origine rituale, alle violente pulsioni primarie, affidate unicamente al linguaggio del corpo. Nei tre episodi con solo quattro attori (Giasone, Medea e i due figli) e una scenografia ridotta all'essenziale (un letto smontabile, maschere di gomma), il linguaggio verbale è estremamente frammentato, ridotto ai suoi elementi alfabetici con inserti stranianti di greco antico, mentre l'infanticidio si risolve in un evento tutto carnale e viscerale, con punte di grottesco, in cui non è da escludere la lezione di Brecht⁹.

In questa rivisitazione novecentesca del mito di Giasone e Medea, a un livello alto di resa espressiva e artistica, si inseriscono una tragedia in prosa di Corrado Alvaro, *Lunga notte di Medea* (1949), e il film di Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969), tenendo conto che, complessivamente, e non solo nella produzione culturale italiana, la barbara principessa della Colchide è al centro di numerose opere letterarie teatrali e cinematografiche. Si deve ad Albrecht Dihle la

⁸ M. McDONALD, *Sole antico luce moderna*, trad. it. di F. Albini, Levante Editore, Bari 1999, p. 148 (l'opera di H. MÜLLER è in *Theater heute*, 1983, 6, 36-38); cfr. anche EAD., *Euripides in cinema: the heart made visible*, Centrum, Philadelphia 1983. Per le opere su Medea, a cui si è fatto un breve cenno, si rinvia alla bibliografia della nota 7.

⁹ *Studio su Medea* di A. LATELLA è andato in scena nell'edizione 2006 del Teatro Stabile dell'Umbria (la "prima" per il Festival delle Colline Torinesi).

tripartizione in macrocategorie dei testi che hanno trattato, attraverso i secoli, il mito di Medea: anzitutto, le opere che hanno rappresentato l'eroina come *ein göttliches oder demonisches Wesen*, “un essere divino o demoniaco”; quelle che ne hanno accentuato la natura barbarica e *l'exotische Anderartigkeit*, l’“alterità esotica”; e, infine, le *Leidenschaftstragödien*, le “tragedie delle pene d'amore”, che mettono in risalto l'amore di Medea e il tradimento di Giasone e interpretano l'*Übermaß an Haß*, la “dismisura nell'odio” e nella vendetta, come conseguenza dell' *Übermaß an Liebe*, la “dismisura nella passione erotica”, tra l'altro, l'aspetto più diffuso¹⁰. Riduzione, questa del Dihle, orientativa, ma non del tutto adeguata per una completa ermeneutica delle *Medee* polisemiche e complesse del XX secolo, anche perché i tre motivi della Medea demoniaca, della Medea barbarica, in cui emerge il conflitto della civiltà occidentale e della civiltà orientale, e della Medea innamorata si intrecciano spesso e interagiscono. Un motivo finisce per essere, tuttavia, predominante e, indubbiamente, la trilogia di Grillparzer, le opere di Jahnn e di Lenormand, ma anche la tragedia di Alvaro e soprattutto il film di Pasolini, che enfatizzano il conflitto tra le culture e le differenze etniche, rientrano nella seconda macrocategoria individuata da Dihle, mentre un romanzo, come *Medea. Stimmen* di Christa Wolf, dove Medea non appare né una maga, né una barbara assassina, né una donna innamorata, non potrebbe essere ascritto a nessuna classificazione tipologica.

5. Alvaro: il «disperato amore materno»

È, infatti, Alvaro stesso che, una volta scritta la «tragedia in due tempi», *Lunga notte di Medea*, per l'attrice russa Tatiana Pavlova, in occasione della “prima” nel Teatro Nuovo di Milano, l'11 luglio 1949 (con scene e costumi di Giorgio De Chirico e musiche di Il-

¹⁰ Cfr. A. DIHLE, *Euripides' Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama*, in «Antike und Abendland», 22, 1976, pp. 175-183.

debrando Pizzetti), pubblica un illuminante articolo sul settimanale «Il Mondo», *La Pavlova e Medea* (11 marzo 1950), in cui dichiara di avere anzitutto rispettato il mito, pur animandolo «di quel tanto di vivo e attuale [...] che giustificasse una nuova opera», ma – come accade in molte tragedie contemporanee, divenute, secondo George Steiner, “manuali” di miti greci – di averlo soprattutto studiato alle «origini», allo scopo di trovarvi «un appiglio ben moderno, che è poi il senso di questo fatto terrificante». Non solo, dunque, il mito, «alle sue origini», ma anche e soprattutto il conflitto culturale ed etnico scandiscono l'opera di Alvaro, così come egli la illustra in questo passo autoesegetico:

Medea mi è apparsa un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale, e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi di profughi. Secondo me ella uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame; estingue il seme di una maledizione sociale e di razza, li uccide in qualche modo per salvarli, in uno slancio di disperato amore materno¹¹.

Nella tragedia alvariana è tuttavia presente anche il motivo magico e demonico della personalità di Medea, legato soprattutto al culto di Ecate lunare: la presenza inquietante dell'astro notturno si proietta nello specchio della «leonessa», tanto che la nutrice, Nosside, e i figli, Mermèros e Feres, ne restano atterriti: «il disco luminoso che scaturisce dallo specchio si muove lungo la parete. Medea, fissandolo, parla come una veggente»; «vede là dentro come

¹¹ C. ALVARO, *La Pavlova e Medea*, in ID., *Lunga notte di Medea*, Bompiani, Milano 1966, p. 116 (poi, in ID., *Cronache e scritti teatrali*, Edizioni Abete, Roma 1976, pp. 283 sgg.). La tragedia alvariana era già uscita in «Sipario», IV, 1949, 40-41, pp. 45-58. Cfr. G. STEINER, *The Death of Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1961 [trad. it. *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1965 e 1991, p. 281].

in un occhio», osserva Nosside, e non manca di rilevare la differenza tra il mondo magico e notturno della «Vasilissa» barbara e la civiltà olimpica e solare della sua patria ellenica: «Per fortuna, queste cose da noi non succedono più. Gli Dei, in Grecia, sono tornati nel loro cielo. [...] Ma questi barbari! Si portano dentro i loro orrori». Intanto, Medea, nel pieno rapimento della veggenza, si rivolge alla luna con una formula rituale («Vergine implacabile, che non perdoni a chi ti offende. Che distruggi le messi. Che fai abortire i semi nel ventre della terra») e vi legge, come in uno specchio magico, il fascino seduttivo che, proprio in quel momento, Giasone consapevolmente sta esercitando nella reggia di Creonte su sua figlia Creusa («Divina omicida, guarda Giasone con i tuoi occhi di gelo. Agghiaccialo. Che non rida. Che non piaccia»)¹².

Questa componente magica è strettamente collegata alla furente passione erotica, come pone in evidenza lo stesso Alvaro: Medea è personaggio «molto umanizzato», la sua potenza magica, «la sua facoltà di operare portentosi era contenuta nell'amore». Quando Creonte, che vuole bandirla da Corinto, nell'ultima scena del primo tempo la incalza, accusandola di avere tradito la patria, rubato il Vello d'oro, ucciso il fratello, Medea, disperata, scandisce anaforicamente: «Per lui. Perché lo amavo. [...] Per lui. [...] Per lui. Per salvare lui»; e a Giasone, che l'ha ormai abbandonata, ricorda il loro primo incontro in Colchide («E tremai di una di una pietà sconosciuta. E questo era amore. Amai te. Desiderai il tuo popolo, la tua patria. Desiderai il tuo letto»), poi, in un impeto di gelosia, lo ferisce e «con uno scatto ugualmente selvaggio» gli afferra il braccio e «succhia il sangue dalla ferita»: una scena (la sesta del secondo

¹² C. ALVARO, *Lunga notte di Medea*, in EURIPIDE, SENECA, GRILLPARZER, ALVARO, *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, Venezia 1999, 2003 (seconda edizione ampliata) e 2004 (terza edizione), p. 197; da questo volume sono tratte le citazioni della tragedia (pp. 187-252): i riferimenti testuali verranno in seguito indicati per «Tempi» e scene. *Lunga notte di Medea* è anche in C. ALVARO, *Teatro*, a cura di A. M. Morace, Fondazione Corrado Alvaro, San Luca 2009, pp. 171-234.

tempo) di alta tensione erotica, culminante nella femminile suzione e nella maschile brutalità dell'argonauta, che scaraventa la donna a terra, mentre lei continua a guardarlo «perdutamente».

Va tuttavia ricordato che il motivo del «letto», il desiderio del rapporto sessuale con l'uomo, impudicamente espresso dalla donna, è già nell'archetipo euripideo: nel primo Episodio della tragedia, Medea dice al coro che, quando l'offesa colpisce la donna nel talamo (propriamente: «che ha sofferto ingiustizia nel letto»), non c'è al mondo cuore che sia più sanguinario (*ὄταν δ'ἔς εὐνήν ἡδίκημένη κυρή, / οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφονωτέρα*, 265-66); nel secondo Episodio, Giasone conferma a Medea che le nozze con la figlia d'un re gli sono utili per vivere bene, non perché nutrisse odio del suo letto (*οὐχ, ἦ σὺ κνίζῃ, σὸν μὲν ἐχθαίρων λέχος*, 555). Euripide, dunque, ha trasmesso al teatro tragico di ogni tempo una creatura femminile non solo duttilmente razionale, ma anche tutta senso e istinto, recuperandone il carattere dalle scaturigini ancestrali del mito, su cui si concentra il maggiore interesse della sensibilità moderna: tali sono l'incubo del talamo tradito, del deserto dei rapporti sessuali e la fitta lancinante della gelosia nell'intima natura di Medea, che sente nel vivo della carne la ferita dell'abbandono e reagisce con forza selvaggia.

Ai motivi interagenti della magia e dell'amore (Medea «demonica», Medea «innamorata») si intreccia l'altro, che diventa preminente, del conflitto etnico e culturale (Medea «barbara»); è sempre Alvaro a rivelarlo: «Medea è la vittima tipica del passaggio d'una civiltà quando la società umana, da primitiva e patriarcale ed eroica, diventa società politica retta da concetti politici» ed è, ancora una volta, la greca nutrice, Nosside, discorrendo con Medea nelle scene iniziali, a mettere in luce la differenza di civiltà: «Da noi, un Dio ragionevole ha insegnato a filare e a tessere [...] così c'è molto da fare, con queste belle invenzioni nuove [...] Mi viene la vertigine se penso che esiste una terra come la tua, popolata di mostri, di tori coi piedi di bronzo e il fiato di fiamma»; ma anche l'eroina ne è consapevole: «Tutti oracoli, questi greci. Tutti pieni di sentenze

e di saggezza. E crepano di prudenza». Nello scontro con Creonte il conflitto si accentua: Medea è la «straniera», la fattucchiera «esperta in molte arti», una pericolosa indovina; il popolo di Corinto «mormora sul *suo* conto», teme che la sua presenza «possa suscitare qualche catastrofe»; Giasone è «un campione della Grecia», lei è «una vagabonda»; nemmeno per i suoi figli c'è «asilo» in Grecia, nessuno potrebbe difenderli «dall'ira del popolo». Al fosco quadro dei pregiudizi, dell'odio etnico, della violenza xenofoba, dipinto da Creonte, fanno eco, all'inizio del secondo tempo, due «donne ammantellate», sinistre figure, che hanno funzione di coro malefico, minaccioso, ed esprimono la torbida volontà popolare di punire con il linciaggio la straniera, la diversa, e con lei la prole innocente: «Sono figli di una straniera. Sono abbandonati dal padre. Sono banditi. Gli Dei per essi non esistono più. [...] Chiunque li può uccidere impunemente. Sono gente senza città. Chiunque può farli schiavi».

Subito dopo si aggiungono le voci concitate della folla, che Medea ascolta turbata e in timore per i figli: «Al bando la megera! Non vogliamo fattucchiere a Corinto! Basta con la straniera! Via la straniera! Fuori la barbara!». Quando poi si diffonde la notizia della morte di Creusa, figlia del re Creonte, il popolo si agita con ferocia («Assassini. Regicidi! A morte!»), il tumulto cresce sotto la casa di Medea che, appena vede la porta completamente scardinata, cerca un riparo per i figli («Ma risparmiatemi i ragazzi. Chiudete loro le orecchie. Se potessi farli ringoiare nell'utero materno, questo sarebbe il solo rimedio») e brandisce un pugnale, gridando alla folla di prendere lei sola; ma la violenza dilaga ormai incontenibile («come un uragano»), i primi facinosi irrompono nelle stanze («Non te sola! La madre e i figli! La vipera e i piccoli serpenti!») e Medea si precipita verso i ragazzi fuori scena (la decima del secondo tempo); si ode dall'interno gridare, lei rientra e getta contro la folla il pugnale insanguinato. Dunque, la Medea di Alvaro uccide i figli non per vendetta contro Giasone, ma – come lo stesso autore ha dichiarato nell'articolo sulla Pavlova – per sottrarli al linciaggio della folla inferocita o, nel caso ne fossero usciti indenni, alla persecuzione e alla fame; li uccide per salvarli,

«in uno slancio di disperato amore materno». Anche se in Euripide la vendetta di Medea su Giasone è radicale, perché cancella ogni possibile prospettiva – il presente (l'assassinio della nuova sposa), il futuro (la probabile prole corinzia) e soprattutto il passato (i figli) –, tuttavia è anche presente l'eventualità di un'aggressione popolare ai bambini, che ella non esclude, avendoli usati come esecutori materiali, in quanto latori dei doni stregati, del duplice delitto dei sovrani corinzi. Nelle molteplici sfaccettature dell'archetipo euripideo questa componente (il lucido delirio omicida di Medea) agisce, e Alvaro non solo l'ha acutamente individuata, ma – in rapporto al contesto della vicenda da lui drammatizzata e con tempestivo riferimento ai codici culturali moderni – l'ha resa preminente e determinante.

6. *Alvaro: il Kindermotiv e l'ospitalità negata*

La contestualità organica della tragedia alvariana è comprovata anche dall'introduzione del re ateniese, Egeo, che molti autori hanno eliminato dalle loro *pièces* (da Grillparzer a Jahnn, a Pasolini), ma che è, invece, presente in Euripide, se pure con motivazioni diverse da quelle dello scrittore calabrese. Nella tragedia greca compare, infatti, in scena Egeo, di passaggio a Corinto, di ritorno dal santuario di Delfi e diretto a Trezene; nella sticomitia con Medea della prima parte del terzo Episodio (vv. 663-763) è subito il re di Atene a spiegare le ragioni del suo viaggio: ha interrogato l'oracolo sulla possibilità di generare un figlio e si reca dal saggio Pitteo, per farsi chiarire il responso. Medea, rivelandogli il ripudio di Giasone e di essere in procinto di andare in esilio, lo prega di accoglierla nella sua città e nella sua casa, e in cambio riceverà il soccorso dei farmaci, che dovranno garantirgli la prole; pertanto, Egeo con solenne giuramento le promette sicurezza e protezione nel soggiorno ateniese, che l'eroina dovrà impegnarsi a raggiungere da sola.

Già Aristotele, nella *Poetica* (1461b 19ss.), aveva giudicato un ἄλογον, “una cosa irrazionale” (non essendovene nessuna necessità),

questa improvvisa e inattesa entrata in scena di Egeo, una *variatio* della tradizione mitica, un'irrelata forzatura. Tuttavia, l'episodio del re ateniese ha una profonda giustificazione drammatica e psicologica in funzione proprio di Medea, un'organica connessione con la sua azione successiva, consistente proprio nel *Kindermotiv*, che si conferma come fondamentale della tragedia: il re di Atene viaggia per ottenere quell'aiuto divino che gli consenta di generare un erede, indirettamente evidenziando a Medea l'importanza della discendenza nella visione dell'uomo, in generale e, in particolare, nella concezione aristocratica. L'eroina aveva già manifestato la necessità di trovare un sicuro rifugio ai suoi figli nel chiedere a Creonte il rinvio di un giorno, ed ora fa sperare a Egeo la possibilità di allietare le sue sterili nozze, grazie ai poteri magici che lei possiede: la conseguenza logica che ne deduce è che Giasone dovrà essere colpito proprio nei figli, in quanto valore superiore a tanti altri, e quindi l'acme della vendetta della donna tradita sarà il *Kindermord*, l'infanticidio. Subito dopo la partenza di Egeo, infatti, Medea svelerà al coro il suo piano vendicativo (l'uccisione della rivale e dei figli), soprattutto perché ha trovato un "porto" (λιμὴν) sicuro nella persona dell'affidabile re ateniese, pedina importante per coronare con successo la sua azione¹³.

Ora è chiaro che la geniale riscrittura del mito compiuta dal grande tragico greco, nonostante le riserve aristoteliche e le esclusioni ottonovecentesche, relativamente all'episodio di Egeo, è stata pienamente accolta da Alvaro nella scena quarta del secondo tempo del suo lavoro drammatico, con una variante significativa e perfettamente organica alla diversa motivazione dell'infanticidio. Egeo, infatti, a Medea supplice («Per i tuoi figli che dal tuo ceppo nasceranno, numerosi e sani, Egeo, abbi pietà per i miei figli. Accoglimi ad Atene con i miei due orfani») – si noti come il discorso ruoti, anche in Alvaro, intorno al *Kindermotiv* – non

¹³ Cfr. E. SCHLESINGER, *Zu Euripides' Medea*, in «Hermes», XCIV, 1966, pp. 48-49.

promette ospitalità, risponde in modo vago ed evasivo («Essere duri di cuore è ormai la sola cosa che hanno in comune i popoli. [...] Il focolare è oggi tutto quanto uno possiede. Scacciato da quello, è scacciato dal mondo. [...] E sai chi sono i peggiori persecutori degli esuli? Quelli che si fecero un vanto di proteggerli. E sai perché? Perché temono il nuovo occupante. E sai perché...»); insomma, Egeo, «prendendola larga», alla fine, non promette l'asilo sperato e riparte da Corinto. Se in Euripide il re ateniese rappresentava il "porto" sicuro, dopo il programmato infanticidio, in Alvaro questa sicurezza di fuga non ha ragione di essere, perché nella sua tragedia l'uccisione dei figli non è conseguenza della lucida follia di un piano di vendetta, ma avviene in un atto di «disperato amore materno» per sottrarli al linciaggio e alla morte violenta bramata dalla folla corinzia inferocita. In tal modo, la diversità etnica, l'odio razziale, il conflitto di civiltà, il pregiudizio verso l'altra, la straniera, la solitudine della donna, abbandonata e braccata, dopo aver sacrificato tutto all'amore, risultano in piena luce essere i veri, essenziali, fondamentali temi dell'innovazione tragica alvariana, perfettamente coerenti con i problemi e le inquietudini della modernità.

7. La demitizzazione novecentesca dell'eroe

Anche nella costruzione dell'altro protagonista, Giasone, Alvaro trovava elementi innovativi rispetto al mito già in Euripide, che aveva attenuato l'aura leggendaria dell'argonauta, rappresentandolo come un astuto calcolatore, deciso a non impegnarsi in future ardue imprese e a dedicarsi a una vita tranquilla nell'agiatazza e nel benessere all'ombra del potere, sposando la figlia di un re, secondo quanto confida egli stesso alla disperata Medea. Nella tragedia alvariana questa componente della personalità dell'argonauta è programmaticamente accentuata in direzione demitizzante, antierica e "borghese", come dichiara l'autore:

E Giasone non è l'eroe che ha tutti i diritti in quanto eroe, come in Seneca che gli attribuisce gli stessi caratteri di Enea di fronte a Didone (la missione per cui l'eroe può calpestare l'amata), ma un personaggio affatto moderno, spinto dalla sua stessa ambizione a liquidare il suo passato eroico per assumere un rango politico. L'uomo vittima, nei suoi stessi affetti, della sua stessa popolarità. Su questi concetti ho lavorato¹⁴.

Eroina rimane Medea, cui già Euripide aveva dato un carattere "eroico".

Fin dalla prima metà del Novecento, alcuni scrittori tendono a dissacrare le figure mitiche dell'antichità classica, cominciando dall'eroe in assoluto più grande di tutta la tradizione poetica occidentale: Odisseo. *L'ipotesi* (1907) di Guido Gozzano rappresenta in chiave ironica un Ulisse che vuole andare con i compagni di una volta a cercare fortuna in America, parodiando con punte di brillante *divertissement* non tanto l'Odisseo di Omero, ma il superomistico *Re di Tempeste*, esaltato da d'Annunzio nei primi versi di *Maia* (1903)¹⁵. Ne riprende l'aspetto caricaturale Alberto Savinio con la *pièce*, *Capitano Ulisse* (scritta nel 1925, ma pubblicata nel 1934 e rappresentata, per la prima volta, quattro anni dopo), in cui paradossalmente l'eroe non porta a termine il dantesco "ultimo viaggio", torna indietro e si imborghesisce, riducendosi a vivere in modi più prosaici e umanamente comuni: lo scrittore con le armi del ridicolo e del grottesco rovescia, quindi, il mito dell'eroe omerico in parodia, facendone in forma tragicomica e surreale un'allegoria satirica della civiltà moderna¹⁶.

Quanto a Giasone, qualche anno prima della tragedia alvariana, nel 1947, Cesare Pavese, in uno dei *Dialoghi con Leucò*, *Gli Argonauti*,

¹⁴ C. ALVARO, *La Povlova e Medea*, cit., pp. 116-117.

¹⁵ Cfr. G. GOZZANO, *L'ipotesi*, in ID., *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1973, pp. 330-340.

¹⁶ Cfr. A. SAVINIO, *Capitano Ulisse*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano 1989 (già uscito in «Quaderni di Novissima», Roma 1934).

rappresenta l'eroe, ormai vecchio, che sull'Acrocorinto, discorre con la giovane Mélita e ricorda l'avventura argonautica:

C'era un tempo che questo mare era tutto deserto. Noi per primi l'abbiamo violato. Tu non eri ancora nata [...] Noi partimmo da Iolco una mattina come questa, ed eravamo tutti giovani e avevamo gli dèi dalla nostra. [...] Era un mondo più giovane [...] dove tutto poteva succedere. Di volta in volta i prodigi erano fonti, erano mostri, erano uomini o rupi.

Eravamo forti allora, dice Giasone, anzi «re Iasone», come lo chiama Mélita, «eravamo come dèi», niente per noi era impossibile in quel mondo mitico e favoloso, popolato di draghi, in cui anche il figlio di Egeo, l'ateniese Teseo, anche lui «navigatore», anche lui «quasi un dio», compiva imprese prodigiose; ma ora, a Corinto, ho imparato «a non essere un dio», perché quel mondo è scomparso per sempre: dopo l'avventura della leggenda si è scatenata, ineluttabile, la tragedia della storia con le sue violenze e i suoi delitti; la giovinezza del mondo è finita, non ci sono più dèi, né eroi, ma solo uomini, maturati nelle sciagure e nel dolore: *Verrà il giorno che il giovane dio sarà uomo*, così inizia la poesia, *Mito*, di *Lavorare stanca*, alludendo al trapasso epocale evocato anche dal vecchio argonauta pavesiano¹⁷. Gli fa eco il Giasone alvariano: «Ora il tempo delle grandi imprese è terminato» – dice a Medea – e la contingenza costringe «a piegarsi alla miserabile politica»; «eravamo giovani», «pieni di speranza», ma ora «il condottiero dell'Argo» si è ridotto ad abitare «in una casuccia isolata ai margini di Corinto» e, per tale ragione, egli argomenta con opportunistiche motivazioni, non posso «seguire a vivere poveramente» («questo era il mio tormento»), devo, sposando la figlia del re, avere ricchezza e potere («regnarci, comandare sugli altri, è una voluttà grande come l'amore»), non è

¹⁷ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, in ID., *Romanzi*, Einaudi, Torino 1999, rist. 2005, pp. 339-343 (*passim*); ID., *Mito*, in *Poesie*, Prefazione di M. MILA, ivi, 1961 e 1964, p. 117 (cfr. anche *Sempre vieni dal mare*, pp. 155-156).

ormai necessario essere un eroe («non sarò più il ricordo di un eroe»). Quando poi la tragedia si è consumata con il suicidio della nuova sposa e l'assassinio dei figli, come il vecchio Iasone di Pavese dal tempio sull'Acrocorinto vede le navi che si allontanano dal porto, così il Giasone di Alvaro, completamente distrutto nel corpo e nello spirito, vede il suo destino futuro rinchiuso in una spiaggia da cui contemplare nostalgicamente l'infinita distesa delle acque marine: «Andrò a battere alle porte del mio villaggio. Nessuno mi riconoscerà. Io stesso dimenticherò il mio nome. Purché mi lascino guardare il mio mare, seduto sul lido donde sognai di partire»¹⁸.

8. *Corrado Alvaro e Christa Wolf: le fonti preuripidee e la morte degli innocenti*

Decisiva è l'innovazione alvariana del personaggio di Creusa: la fanciulla, figlia di Creonte, non compare sulla scena in Euripide e in Seneca, di lei si hanno notizie indirette, è una figura quasi evanescente; ma già Corneille l'aveva fatta assurgere a deuteragonista (rappresentandola come una fanciulla ingenua e dolce in contrapposizione a Medea, donna vendicativa e selvaggia) e Grillparzer le aveva assegnato un ruolo importante nel suo dramma "borghese", tanto che i figli di Medea l'avevano prescelta come nuova madre. Anche in Alvaro, come negli autori antichi, non è un personaggio del dramma, ma per lo scrittore calabrese la giovane, di nome Creusa (chiamata anche Glauce), diventa il simbolo dell'innocenza, violentata dalle vicende della storia, dalle forze oscure che si scatenano nell'animo umano e colpiscono gli inermi: non muore, infatti, per le arti magiche di Medea, che, anzi, nella tragedia alvariana non nutre propositi di vendetta contro di lei, ma perisce lasciandosi cadere da

¹⁸ È l'ultima battuta di Giasone nella scena finale (la tredicesima del secondo tempo) della *Lunga notte di Medea* (nel testo cit., Ciani 2004, p. 252); per le citazioni precedenti, dal dialogo Giasone-Medea (scena sesta), *ivi*, pp. 232-233.

una torre della reggia corinzia, quando vede il popolo inferocito dare l'assalto alla casa della «straniera» per ucciderla insieme con i figli. È il re Creonte, «scaduto da ogni maestà, dimesso e afflitto», che, nell'epilogo tragico, parlando «con voce affranta, poi a mano a mano delirante», ne dà il triste annunzio: «Vide la folla che assaliva questa casa. Io la supplicavo di non guardare, di coprirsi gli occhi. Ed ella coprendosi il viso col velo, precipitò cadendo e non fu più niente sulla terra. [...] È caduta come un fiore sfiorisce. [...] Gl'innocenti periscono». Come i figli, innocenti, di Medea, anche Creusa, innocente, muore: turbata dalle vicende che coinvolgono Giasone, terrorizzata dalla violenza omicida del suo popolo, in preda a un profondo senso di colpa, la giovane principessa di Corinto sale sulla torre più alta e, in uno stato di completo, passivo abbandono, “precipita”, senza che la volontà e la coscienza dirigano la sua azione, spinta unicamente dalle pulsioni di *Thanatos*. Muoiono per Alvaro gli innocenti, sopravvive chi innocente non è, come lo stesso Creonte (ulteriore variante rispetto al mito), come Giasone e Medea.

Anche nel romanzo di Christa Wolf, la figlia di Creonte, la «povera Glauce» (*die arme Glauke*), rinuncia alla vita, raggiungendo il pozzo nel cortile del suo palazzo e, senza un lamento, precipitandosi nel vuoto; per la scrittrice tedesca, Glauce ha una funzione determinate, divenendo il doppio di Medea, una delle *Stimmen*, che concorrono a costruire la sua scrittura. La Wolf va oltre l'archetipo euripideo: se Glauce è vittima del suicidio, Medea non uccide il fratello Apsirto, né i figli, che vengono lapidati dalla folla corinzia – avviene quel linciaggio che nella tragedia alvariana l'eroina ha evitato con l'infanticidio –, non è gelosa di Giasone, perché ha trovato un nuovo amore nello scultore Oistros, non è una maga selvaggia, ma una donna libera, lucidamente razionale, perseguitata dai governanti di Corinto, perché vuole svelare le perverse, segrete trame del potere di Creonte¹⁹. Per l'uccisione dei figli di Medea, avvenuta non per mani materne, ma corinzie, in *Medea. Stimmen*, l'autrice ha

¹⁹ Cfr. Ch. WOLF, *Medea. Stimmen*, cit.

inteso ristabilire una verità originaria del mito, nella fallace ipotesi che esista un suo nucleo primitivo, su cui si sarebbero stratificate nel tempo diverse varianti. Come ha giustamente argomentato Hans Blumenberg nel suo *Arbeit am Mythos*, non ha senso sostenere un “avvicinamento” (*Annäherung an*) a un nucleo originario del mito, mai esistito²⁰; anzi, è possibile che, oltre il travestimento del mito, si trovi, occultato, il rito, secondo la nota tesi di René Girard²¹. Recuperano tuttavia l’infanticidio corinzio e non materno alcuni autori particolarmente attenti alle fonti preuripidee, a cui si è ispirata la Wolf: dallo scolio al v. 264 del testo greco – che attribuisce questa diversa tradizione a Parmenisco, allievo di Aristarco, autore di un commento a Euripide – all’Apollodoro della *Biblioteca* (1.9.28), dal periegeta Pausania (2.3.6.) all’Eliano della *Varia Historia* (5.21). Il mancato infanticidio indebolisce senza dubbio la *Spannung* tragica: nell’archetipo euripideo, infatti, alla possibilità di una violenza sui fanciulli, da parte dei suoi nemici, Medea dedica solo un rapido cenno (vv. 1060-61, 1238-39). Oltre a Robert Graves nel romanzo, *Il vello d’oro*, eliminano l’infanticidio di Medea anche lo scrittore cubano Reinaldo Montero nella sua tragedia «alla maniera attica», con risvolti politici e metaletterari, uscita a L’Avana nel 1996, e Darko Lukić in una *Medeja* che appare influenzata dalla Wolf; mentre

²⁰ Cfr. H. BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979 e 1984, p. 186 [trad. it. di B. Argenton, *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna 1991, p. 212].

²¹ Cfr. R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris 1972 [trad. it. *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980]. In generale, sul mito, cfr. M. DÉTIENNE, *L’invention de la mythologie*, Gallimard, Paris 1981 [trad. it. *L’invenzione della mitologia*, Boringhieri, Torino 1983]; Id., *Il mito. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1975; P. VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Le Seuil, Paris 1983 [trad. it. *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, il Mulino, Bologna 1984]; F. GRAF, *Griechische Mythologie. Eine Einführung*, Artemis, München-Zürich 1985 [trad. it. *Il mito in Grecia*, Laterza, Roma-Bari 1987]; G. S. KIRK, *The Nature of Greek Mythos*, Penguin, Harmondsworth 1974 [trad. it. *La natura dei miti greci*, Laterza, Roma-Bari 1977]. Per un quadro esaustivo e aggiornato, cfr. *Il mito greco. I. Gli dèi*, a cura di G. Guidorizzi, Mondadori, Milano 2009.

Tony Harrison, in *Medea. A Sex War Opera*, si limita ad attenuarlo, ricorrendo a un accentuato straniamento di tipo brechtiano²².

9. Pasolini: nevrosi e visioni

Come la Creusa di Alvaro e la Glauce della Wolf, la giovane principessa di Corinto, anche Glauce, nella *Medea* di Pasolini, muore (insieme con il padre Creonte), lasciandosi cadere dall'alto delle mura della reggia. La scrittrice tedesca probabilmente non conosceva la soluzione adottata da Alvaro; non è da escludere però che avesse visto il film di Pasolini, a cui era ben nota la tragedia alvariana (riproposta con successo al Teatro La Cometa di Roma da Maurizio Scaparro nella stagione 1966/67), tanto da accoglierne il prezioso suggerimento del suicidio di Creusa/Glauce: anche il regista, considerandola un doppio di Medea, ne ha fatto un personaggio innocente, che si nega alla vita dinanzi agli ambigui e drammatici aspetti esistenziali. Nel «Trattamento» del film, *Visioni della Medea*, Pasolini descrive Glauce come una giovinetta dalla psiche ancora infantile, angosciata, tormentata dal suo «male antico»: «Essa è rimasta una bambina: la nevrosi le ha impedito di crescere e di indurirsi di fronte alle necessità del mondo, di fronte a cui lei, visibilmente, si sente eternamente sgomenta». Quando queste «necessità del mondo» diventano incalzanti e insopprimibili, Glauce cade in preda a una mortale angoscia:

[...] i suoi occhi si perdono altrove, nel vuoto. Qualcosa di orribile sta succedendo. Ha il pallore della nevrosi – della ragazza che ha

²² Cfr. R. GRAVES, *Il vello d'oro*, trad. it. di F. Antonini, TEA, Milano 1997; R. MONTERO, *Medea*, Petrilli, L'Aquila 1998; D. LUKIĆ, *Medeja*, trad. it. in M. RUBINO-C. DEGREGORI, *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, Tilgher, Genova 2000, pp. 191-222. Per T. HARRISON, cfr. M. McDONALD, *Sole antico luce moderna*, cit., pp. 115-44 (analisi dell'opera e intervista della studiosa all'autore).

fatto della vita un nodo atroce di colpe e di doveri, a cui non sa far fronte. Uno sgomento infantile, invincibile le appanna gli occhi, la segna con precoci occhiaie. Sta immobile a lungo. [...] Di colpo, come presa da un raptus, Glauce si alza. E guarda atterrita davanti a sé. Come se avesse l'apparizione della verità. Poi si volta e, prima che le serve possano fermarla, fugge fuori dalla sua stanza. [...] arriva in cima alla torre, e senza un attimo di esitazione, scavalca il basso parapetto tra le colonnine bianche, e si butta nel vuoto²³.

Il corpo di Glauce è ancora avvolto nel «nero vestito barbaro pieno di ori» che, per mezzo dei figli e di Giasone, le aveva inviato in dono Medea; ma, nel film di Pasolini, non muore avvolta dalle fiamme, scatenate dagli indumenti stregati dalle arti malefiche della maga colchica, anche se questa soluzione, che ricalca la tragedia euripidea, è presente come “visione”, fantasia onirica della protagonista. Pasolini, infatti, crea due macrosequenze, che hanno un *incipit* identico e un *explicit* completamente diverso, analogo al finale alvariano della morte di Creusa, precipitatosi dall'alto della torre: la “visione”, prima, come proiezione immaginaria di Medea, legata al suo mondo magico; l'accadimento reale dei fatti, poi. Nel “sogno” l'eroina prende coraggio dal suo progenitore, il dio Sole, assume un aspetto regale con gesti perentori e risoluti, chiama le donne della casa e rivela i suoi propositi omicidi, pronunciando un

²³ P. P. PASOLINI, «*Visioni della Medea*» (*Trattamento*), in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, I, pp. 1266-1267 (scene 91-94): da questo volume sono tratte le citazioni della *Medea* pasoliniana (pp. 1207-88, compresi i *Dialoghi definitivi di «Medea»*, pp. 1272-1288); i riferimenti testuali verranno dati non dal numero di pagina, ma di scena. Il testo della *Medea* è uscito per la prima volta nel 1970 (Milano, Garzanti), insieme con *Il Vangelo secondo Matteo* e *l'Edipo re*. Al film si sono ispirate l'opera musicale di Adriano Guarnieri e la *pièce* di Aurelio Pes. Cfr. anche *Medea di Pasolini. Cronache del tempo e ricordi dei protagonisti*, a cura di L. Ceccarelli-M. Cipriani-M. Militello, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2006; D. MIMOSO-RUIZ, *Figures du miroir: confrontation de la Creusa de Corrado Alvaro («Lunga notte di Medea») et de Glauce dans «Medea» de Pier Paolo Pasolini*, in «*Revue des études italiennes*», 27, 1981, pp. 214-232.

passo della tragedia di Euripide che, originariamente, Pasolini, almeno nel proposito espresso nel «Trattamento», avrebbe voluto recitato direttamente in greco, per produrre stranianti effetti arcaici, e tradotto per mezzo dei sottotitoli.

Anche se non è propriamente una sceneggiatura, al «Trattamento» (comunque accompagnato in appendice da alcune scene dialogate) si dovrà inevitabilmente fare riferimento e considerarlo una scrittura relativamente autonoma. Pasolini, in un saggio del 1965, pubblicato poi su *Empirismo eretico*, aveva sostenuto che la sceneggiatura è una «struttura che vuol essere altra struttura», nel senso che il suo «elemento strutturale primo è il riferimento integrativo a un'opera cinematografica da farsi»; ciò non esclude che tutte le sceneggiature presentino «un momento in cui sono delle "tecniche" autonome», testi orientati verso la produzione di un'altra opera, ma dotati di una loro autonomia espressiva²⁴. Sempre facendo riferimento all'opera realizzata, non si può escludere dall'analisi del film il trattamento, *Visioni della Medea*, non solo per i «momenti» di relativa compiutezza drammaturgica, ma anche perché il linguaggio scritto di alcune scene difficilmente poteva essere reso nel linguaggio visivo delle sequenze cinematografiche; l'uno e l'altro sono, quindi, imprescindibili, in quanto espressioni dell'immaginario e dell'atto creativo dell'autore.

²⁴ PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in ID., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 193. Cfr. anche, per un confronto con le tesi pasoliniane, C. METZ, *Essais sur la signification au cinéma I*, Klincksieck, Paris 1968 [trad. it. *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972 e 1989]; ID., *Langage et cinéma*, Larousse, Paris 1971 [trad. it. *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano 1977]; ID., *Essais sur la signification au cinéma II*, Klincksieck, Paris 1972 [trad. it. *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano 1975]; G. DELEUZE, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Le Minuit, Paris 1983 [trad. it. *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milano 1984]; ID., *Cinéma II. L'image-temps*, Le Minuit, Paris 1985 [trad. it. *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano 1989]; W. SITI, *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini*, in «Rivista di Letteratura italiana», 7, 1989, pp. 97-131; M. VIANO, *A Certain Realism. Towards a Use of Pasolinis Film Theory and Practice*, Berkeley University Press, Berkeley 1993.

I versi, pronunciati da Medea, sono quelli della seconda scena del terzo Episodio, che iniziano con il suo grido di trionfo, appena rimane sola con il coro, dopo la partenza di Egeo: ὦ Ζηῦ Δίκη τε Ζηνὸς Ἥλιου τε φῶς, inneggiante a Zeus, alla Giustizia di Zeus, alla luce del Sole, perché ha ottenuto dal re ateniese la richiesta ospitalità. L'invocazione, liberamente tradotta «O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole», è ripetuta più volte anche dalle donne del coro, mentre girano in cerchio tutte insieme, in maniera agitata e frenetica, e si sente in sottofondo la musica “barbara”, propria dell'universo colchico: la scena ha un chiaro valore rituale, in cui non tanto si esprime un messaggio comunicativo, quanto invece si trasmettono segni magico-emotivi, con un conseguente depotenziamento semantico dello scambio verbale dominato dalla parola. Pasolini, come molti autori moderni, ha eliminato l'incontro con Egeo; di conseguenza, dalle parole di Medea sono esclusi i versi 768-71 del testo euripideo, che accennavano all'insperato porto (λιμὴν) offertole in Atene, e vengono collegati subito (senza segnalare l'omissione) i versi, in cui si espongono i βουλευματα di vendetta con il netto dissenso delle donne del coro. In Euripide, questa svolta cruciale della vicenda occupa i versi 764-823; in Pasolini, un momento centrale del film e tutta la scena 72. Tralasciato è anche il celebre monologo di Medea nel quinto Episodio (vv. 1021-80), con l'*incipit* rivolto ai figli, ὦ τέκνα τέκνα, in cui riaffiora l'amore materno in conflitto con l'ineluttabile volontà infanticida, ma si tratta solo di un momento, perché, alla fine, ἄλαστωρ, il demone della vendetta, si imporrà; il θυμός, il furore passionale della donna, guiderà i suoi βουλευματα: Pasolini, interessato alla dimensione antropologica piuttosto che psicologica della vicenda di Medea, sensibile, quindi, allo scontro di civiltà e di culture, ritenne irrilevante il suo dilemma, conclusosi con il ritorno al proposito iniziale.

Riprende ancora Euripide, prima, con la versione libera dei vv. 866-75, in cui Medea finge di riconciliarsi con Giasone, affidando a lui e ai figli i doni per Glauce (scena 81), poi, con la straziante morte della rivale e di Creonte (scena 85) – nella tragedia raccontata

dal Nunzio (vv. 1136-1230) –, che, nel film, in modo «esattamente fedele» al testo greco diventerà una “visione” di Medea. Come in Alvaro, la maga “vede”, osservando la luna riflessa nello specchio, il comportamento di Giasone alla corte del re, così in Pasolini, la barbara della Colchide, ispirata dall’avo Sole, oniricamente “vede”, in questa stessa corte regale, la fine terribile dei suoi nemici: la fanciulla ingenua che indossa gli ornamenti da lei inviati in dono; il tremito convulso, gli occhi stravolti; il diadema e i pepli, divenuti incandescenti, che corrodono le carni; la corsa folle, l’inseguimento del padre; l’abbattersi al suolo dell’una e dell’altro, completamente sfigurati dalle fiamme.

La marcata presenza euripidea nelle due parti della «visione» (l’esposizione al coro dei propositi di vendetta e la morte “stregata” dei sovrani corinzi) potrebbe indurre a leggere un uso della tragedia solo in chiave onirica, ma la ripresa di Euripide è evidente e dichiarata anche in scene più decisamente realistiche, come nella 66, dove avviene l’incontro di Medea e Creonte, che le annuncia l’esilio: Pasolini segue il testo greco (vv. 272-356), operando vistosi tagli, ma traduce letteralmente i versi 348-51, in cui il re concede alla donna il rinvio di un giorno, anche se poi ne inserisce una confidenza, assente in Euripide, sulle vere motivazioni dell’esilio, dovute al timore di un gesto inconsulto da parte della figlia, che si sente colpevole verso Medea e prova dolore per la sua sofferenza di sposa tradita. Mentre poi la scena 87 replica la 81, non più come «sogno» di Medea («la scena si ripete uguale – scrive l’autore nel Trattamento – solo tutto accade in modo più realistico»), ma come evento della realtà, in cui l’eroina invia alla rivale doni nuziali non avvelenati (Glauce, infatti, muore suicidandosi), nella scena 79 viene riproposto l’incontro dei protagonisti (vv. 446-626) con qualche variante: «Medea lo [Giasone] sta aspettando davanti alla porta. Segue la prima parte del dialogo, succinto, del secondo episodio della tragedia di Euripide». Nella sezione dedicata ai *Dialoghi definitivi di «Medea»*, il tenore delle battute che si scambiano i protagonisti è il seguente: «Giasone – Mi hai mandato a chiamare. Bene. Ec-

comi, eccomi qui. Ti ascolterò di buon grado, anche se tu mi odi, ormai. Sentiamo che novità ci sono. Medea – No, nessuna novità. Volevo soltanto che tu mi perdonassi». Siamo, dunque, al dramma borghese, per cui, anche se il testo euripideo viene seguito nelle sequenze oniriche, «gioca un ruolo ambivalente – come osserva Massimo Fusillo – ma, in ultima analisi, più legato al versante “realistico”, per quanto possa sembrare a prima vista il contrario». È vero che la fine di Glauce, dovuta alle arti magiche di Medea, compare solo nel «sogno», mentre nella realtà la fanciulla muore precipitandosi dalla torre, ma la morte per malefizio «è un dato del mito, che è in fondo lo stesso materiale su cui lavorava Pasolini»; il regista, quindi, intendendo «risalire alle radici antropologiche della tragedia greca», o rende più «arcaico» il testo euripideo, riportandolo alle origini rituali, come nella visione, oppure «lo modernizza con delle aggiunte psicologiche, come nella parte realistica»²⁵.

Si tenga comunque presente che l'intellettualismo di Euripide non esclude un'acuta esplorazione delle passioni e un altrettanto senso della crisi del logos, a cui Pasolini era particolarmente sensibile. Naturalmente, nel linguaggio cinematografico, la sequenza onirica è rappresentata con una maggiore incidenza emotiva dei segni visivi e un debole scambio dialogico, mentre la scena realistica è narrata con una netta prevalenza verbale nella comunicazione tra i personaggi e con un linguaggio filmico limpidamente denotativo e referenziale. Come Euripide rappresenta una Medea non dissociata tra passione e ragione, essendo in lei la spinta passionale a guidare e dominare i suoi lucidi piani d'azione, così Pasolini, nella costruzione del versante intimo della protagonista, esclude il conflitto tra

²⁵ M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2007, p. 121. Cfr. N. FUSINI, *Il grande occhio di Medea*, in *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, Roma 1991, pp. 392-397; *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Esi, Napoli 1995; M. RUBINO, *La Medea di Pasolini: un magnifico insuccesso*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Forum, Udine 2004, pp. 99-108.

amore materno e vendetta omicida, perché, per lui, l'infanticidio è provocato dalla diversità culturale della donna colchica, dalla perdita delle radici, dalla non integrazione nella civiltà greca, dalla mancanza di quell'"eros", che la legava totalmente a Giasone e che in lei aveva sostituito il "sacro" del suo mondo arcaico.

10. *Pasolini: le illusioni della «sintesi»*

La sequenza pasoliniana dell'uccisione dei figli, che si svolge attraverso una catena di significanti allusivi, è tutta organizzata intorno ai gesti rituali di Medea, che sottolineano il loro passaggio dalla vita alla morte. In Euripide, essi si ribellano e chiedono aiuto, quando si accorgono delle sinistre intenzioni della madre; in Pasolini, il duplice delitto ha un «ritmo pacato e quasi soave» (scena 95). Medea, come ogni sera, prepara i figli per andare a dormire; appare «come staccata da sé, perduta in una dolcezza insensata»; tutto si svolge come in una notturna danza magica. La madre lava e asciuga il primo figlio e lo riveste con candidi lini; poi, si siede e lo culla, mentre a terra, accanto alla sedia, si vede brillare un coltello: questo particolare e l'altro, immediatamente successivo, il fuoco del focolare, a lungo inquadrato dalla mdp, sono immagini metonimiche e prolettiche dell'eccidio dei fanciulli e dell'incendio della casa. Il fuoco e la terra sono elementi primordiali dell'immaginario di Medea; il mare e il vento (l'acqua e l'aria), di Giasone. Anche l'altro figlio viene preparato allo stesso modo, mentre domina il silenzio della sera: i gesti, i rumori della madre hanno «una lievità e un mistero quasi religiosi». È il "linguaggio della realtà" che si manifesta in questa sequenza del film, un linguaggio "senza lingua" – secondo la nota concezione di Pasolini – dove l'assenza e la "sfiducia nel logos" sono totali; è un andare oltre e al di là del testo euripideo, un ritorno alle origini, un immergersi nel mondo magico-rituale del mito attraverso il cinema, di cui proprio la *Medea* è l'esemplare più significativo.

Come Grillparzer si estende nella sua trilogia sul Vello d'oro fino al mitico Frisso, andando a ritroso, così anche Pasolini, seguendo i poeti dei cicli, recupera in analesi tutta la parte delle vicende di Giasone e Medea, precedente alla tragedia di Euripide, orchestrando la diegesi filmica con un montaggio "in antitesi", che contrappone simbolicamente e con evidente connotazione antropologica il mondo primitivo, magico e sacrale di Medea e della sua "barbara" Colchide all'universo "moderno" del greco Giasone, razionalistico e preborghese, che ha rimosso dalla vita sociale il sacro. Nella prima parte del film, mentre Giasone viene educato dal centauro Chirone, nel duplice aspetto semiequino (per gli insegnamenti mitico-religiosi) e umano (per i consigli pratici di efficienza e competitività), l'esistenza di Medea è immersa nel silenzio di una realtà arcaica, regolata da un tempo ciclico, come nelle comunità primitive, con riti agrari che si ripetono per invocare la fecondità della terra, nella loro mescolanza magica di sacralità e violenza, implicante cruenti sacrifici umani, che Pasolini rappresenta avendo come punti di riferimento il Frazer del *Ramo d'oro* e soprattutto il capitolo sull'*Agricoltura e i culti della fertilità* del *Trattato di storia delle religioni* di Mircea Eliade²⁶.

I due centauri, che in una casa lacustre hanno educato Giasone (scene 7 e 15) – il primo, al sacro («Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. [...] Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito»), il secondo, allo sconosciuto, al razionalismo («Tu andrai dal tuo zio usurpatore del tuo regno a reclamare i tuoi diritti. [...] ciò che intendi dal rinascere dei semi è per te senza significato, come un lontano ricordo che non ti riguarda più. Infatti non c'è nessun Dio») –, vengono

²⁶ Cfr. J. G. FRAZER, *The Golden Bough*, Macmillan & Co., London 1912 [trad. it. *Il ramo d'oro*, Boringhieri, Torino 1973]; M. ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1948 [trad. it. *Trattato di storia delle religioni*, Einaudi, Torino 1954]. Cfr. anche: C. COVIN, *Médée, la violence et le symbole*, in «Revue d'Esthétique», 3, 1982, pp. 59-64 (numero monografico su Pasolini); G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano 1994; S. RIMINI, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Postfazione di R. TESSARI, Bonanno, Acireale-Roma 2006.

di nuovo incontrati dall'eroe nella scena 69 del film, all'esterno della reggia di Corinto, che l'antinaturalismo pasoliniano ambienta nella Piazza dei Miracoli di Pisa. L'incontro ha una dimensione onirica, come proiezione fantasmatica di Giasone, per cui il primo, il Vecchio Centauro, di natura semiequina, potrebbe rappresentare la «logica» del suo *Es* rimosso (e, dunque, anche l'educazione infantile al sacro), il secondo, il Nuovo Centauro, di forma umana, l'insegnamento laico impartitogli da adulto. A Giasone, che si stupisce di vederne due, mentre a lui sembrava di averne conosciuto uno, il Nuovo Centauro risponde: «Ne hai conosciuto due: uno sacro, quando eri bambino, uno sconosciuto, quando sei diventato adulto. Ma ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconosciuta. Ed eccoci qua, uno accanto all'altro!». All'eroe che gli chiede, sulla base della funzione da loro diversamente esercitata, per quale ragione egli si sia solo sostituito al Vecchio, senza farlo scomparire, il Nuovo Centauro chiarisce: «Esso non parla, naturalmente, perché la sua logica è così diversa dalla nostra, che non si potrebbe intendere... Ma posso parlare io, per lui. [...] Perché nulla potrebbe impedire al Vecchio Centauro di ispirare dei sentimenti e a me, Nuovo Centauro, di esprimerli». Il Nuovo Centauro, quindi, ha il compito di razionalizzare ed esprimere il mondo primigenio e mitico del Vecchio, che non scompare del tutto, perché la sua «logica» (e non, semplicisticamente, il suo istinto o la sua *mentalité primitive* e «prelogica», inferiore – secondo Lévy-Bruhl – al “logos” delle civiltà evolute)²⁷ continua a vivere anche all'interno dell'esperienza matura, come le componenti arcaiche e mitico-rituali delle civiltà primitive continuano a essere presenti nelle società moderne.

La bipolarità pasoliniana della coesistenza delle due culture, rappresentate dai due Centauri, è espressa anche nella poesia *Callas*

²⁷ Cfr. L. LÉVY-BRUHL, *La mentalité primitive* (1922) [trad. it. *La mentalità primitiva*, Einaudi, Torino 1966 e 1981⁴]. Diversa la visione della mentalità primitiva in C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, I e II, Plon, Paris 1958 e 1973 [trad. it. *Antropologia strutturale*, I e II, Il Saggiatore, Milano 1966 e 1978].

– composta nel giugno del 1969, mentre girava *Medea*, interpretata dall'insostituibile artista, che già all'omonima opera lirica del Cherubini aveva dato voce e volto –, dove, polemizzando proprio con Lévy-Bruhl, dai cui studi antropologici pure aveva tratto molti suggerimenti, viene rifiutata la sintesi e sostenuta la contemporaneità e contestualità della tesi e dell'antitesi:

Le due cose furono (e sono) sempre contemporaneamente.

I superamenti, le sintesi! Sono illusioni.

[...] *La tesi*

e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco

la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico

*ma reale [...].*²⁸

Il centauro Chirone è da Pindaro epifanizzato nella *Nemea III* come vero educatore, e avvolto di fascino nella *Pythica IV*, perché dotato di ferinità primordiale (φῆρ θεῖος), mentre nei *Fasti* (5, 378-414) Ovidio narra il magico momento in cui viene trasformato in costellazione, dopo aver insegnato ad Achille la musica e la *pietas* verso il maestro. Chirone è, dunque, simbolo della fase primigenia del mito, identificata come figura benefica e magistralmente ricostruita nelle *Origini e forme del mito greco* da Paula Philippson; ma perde rilievo nei poemi omerici e viene sostituito nel nono libro dell'*Iliade* (vv. 432-605) dal personaggio, non più semiferino, di un altro educatore, Fenice: in *Paideia*, Jaeger sostiene che Fenice è lo sdoppiamento umano di Chirone, in quanto rappresenta il nuovo mondo eroico ed è espressione dell'educazione aristocratica, perfettamente contestuale all'*epos* di Omero, dominato dalle divinità olimpiche²⁹.

²⁸ PASOLINI, *Callas*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, II, pp. 262-263.

²⁹ Cfr. P. PHILIPPSON, *Origini e forme del mito greco* [Zürich 1944], Boringhieri, Torino 1983, pp. 215-54; W. JAEGER, *Paideia* [Berlin und Leipzig 1936; Oxford 1945], La Nuova Italia, Firenze 1967, p. 67. Cfr. anche G. DUMÉZIL, *Le problème des Centaures*, Gerthner, Paris 1925.

La coppia Vecchio Centauro / Nuovo Centauro di Pasolini, al di là delle interpretazioni in chiave psicanalitica e / o antropologica, potrebbe corrispondere alla duplice figura di Chirone/Fenice, già creata dall'immaginario mitopoetico greco: come il Nuovo Centauro, anche Fenice si muove in una dimensione razionale e realistica, dando al suo insegnamento un fine pratico. Quando ammaestra Achille, già educato da Chirone, a "essere compositore di discorsi e operatore di azioni" (*Il*, IX 443), mentre l'ideale dell'eroe era essenzialmente ἄριστεία (distinguersi nel valore ed essere superiore agli altri), Fenice dimostra, infatti, che non è più un personaggio del mito, ma di servirsi dei miti (narrando la vicenda di Meleagro, vv. 524-99), come un mitologo – allo stesso modo del vecchio Nestore omerico³⁰ –, per collegare il passato al presente, il regno dei morti al mondo dei vivi e trasmettere attraverso la memoria un sapere iniziatico, altrimenti destinato a essere perduto per sempre.

11. Pasolini: *il centro, il sacro, il sesso*

Questo sapere, che viene insegnato al piccolo Giasone dal Vecchio Centauro, è anche quello del mondo di Medea, rappresentato in montaggio alternato con sequenze ellitticamente giustapposte, un mondo ancestrale, la Colchide, dominato dal sacro, in cui la protagonista officia con gestualità ieratica un rito agrario, che ha come momento centrale un sacrificio umano, simbolo della restituzione dello spirito vitale alla terra per ottenerne la fertilità. In quel chiuso e silente universo giungono, come predoni arroganti e aggressivi, gli Argonauti, portatori di una concezio-

³⁰ Cfr. F. JESI, *Mito*, Mondadori, Milano 1973 e 1980, pp. 16, 25; J-P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études des psychologie historique*, Maspero, Paris 1965 [trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino 1970, p. 96]. Sul mito argonautico in Pasolini, cfr. P. LAGO, «Petrolio» e l'antico. *La presenza delle letterature classiche nel romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, in *Progetto Petrolio*, a cura di P. Salerno, CLUEB, Bologna 2006, pp. 45-70.

ne razionalistica e lineare della storia, che produce un violento impatto su una visione ciclica e rituale del tempo: due civiltà diametralmente opposte, per cui la nuova, moderna e pragmatica, si comporta (secondo una lettura allegorica in chiave politica, da Pasolini ripresa nelle «Argonautiche» di *Petrolio*) come una nazione colonizzatrice nei confronti di un Terzo Mondo ancora primitivo. Il fattore scatenante, che sconvolge dall'interno quella realtà arcaica, animata da musiche "barbariche", da gesti sacri e, al tempo stesso, violenti (secondo gli acuti studi di René Girard), da suoni inarticolati e laceranti il silenzio, è rappresentato dalla forza dirompente dell'eros di Medea, a cui già Euripide e Apollonio Rodio avevano attribuito una carica distruttiva, dal suo innamoramento per Giasone, ispirato, senza un reciproco scambio comunicativo, da un potere ignoto, eteronimo, quasi sovrumano, descritto in maniera particolareggiata nel «Trattamento» e, solo dove era possibile, trascodificato nel linguaggio prevalentemente visivo del film.

Mentre la «banda» degli Argonauti depreda avidamente la sua terra e le donne cantano ossessivamente di un forestiero «bello e affascinante», ma portatore di distruzione e morte, Medea indossa l'abito per le cerimonie divine e si reca verso il luogo – «il Centro, l'Omphalos» –, dove si trova il Vello d'oro (scena 43); va «sola», pur essendo la sacralità «un bene collettivo», in quel luogo sacro; va, come spinta da una misteriosa «ispirazione». Vi giunge e prega, mentre un «profondo, *innaturale*, silenzio cade sulle cose»; come se lo attendesse, appare e, subito, scompare Giasone; Medea vuole seguirlo, ma cade a terra «priva di sensi» e, quando si rialza, «si muove, osservando intorno tutte le cose che avevano avuto per lei un così grande, profondo, vitale significato. Esse non rispondono al suo sguardo. Sono come riprecipitate indietro, nell'insignificante: sono cose morte» (scena 44). È avvenuto un trapasso enigmatico, una metamorfosi sconvolgente e terribile: la realtà è divenuta vuota, indecifrabile, ha perduto il senso sacro, che aveva per Medea, perché ormai l'eros lo ha fulmineamente sostituito.

Da quel momento gli eventi precipitano: la fanciulla innamorata ruba il Vello d'oro, fugge inseguita dal padre e, per rallentarne la corsa, uccide il fratello Apsirto, si imbarca sulla nave Argo e giunge con Giasone in una costa nei pressi di Iolco (scena 57): è il tramonto, gli Argonauti piantano le tende, mangiano, scherzano; Medea, invece, è colpita da un raptus e riprende l'ormai inutile autorità sacerdotale: «Non si possono piantare le tende così, a caso; bisogna prima rivolgersi agli Dèi, pregarli: consacrare il luogo», trovarne il *centro*, perché questo centro dovrà svolgere la funzione del *sacro*. «Cosa cerca, in quella terra sconosciuta? – si chiede l'autore nel Trattamento – Cerca il “sacro” che ha abbandonato nella Colchide, e il cui sentimento è cessato di colpo con l'apparizione “carnale” di Giasone, proprio nel Centro, nell'Omphalos, in cui era custodito il Vello d'oro»; ma quello che tenta disperatamente di ricostruire, il suo rapporto sacro con la realtà, «non riesce; non può più riuscire»: la natura intorno non risponde alle sue suppliche, rimane indifferente e «insignificante». La «Scienza» di Medea, il suo sapere iniziatico e sacerdotale, «che rendeva giusta e necessaria la sua presenza nel mondo», è scomparsa per sempre («essa ha smarrito questa scienza»), ed è questa assenza a renderle il mondo un dato «permanente fisico, come un'atroce e stupenda apparizione irreal». Solo quando Giasone, paziente, deciso e virile, la possiede, Medea «nell'amore trova, di colpo (umanizzandosi), un sostituto della religiosità perduta; nell'esperienza sessuale ritrova il perduto rapporto sacrale con la realtà»: l'«umanizzazione» e la «sacralità» si congiungono nell'esperienza dell'eros. La «visione» pasoliniana segna, a questo punto, la massima distanza dal testo di Euripide e la maggiore vicinanza ai testi antropologici, ma l'uno e gli altri gli sono indispensabili per accedere alla fonte originaria e ancestrale del mito, alla vivente realtà mitica («perché solo chi è mitico – dice il Centauro nella scena 15 a Giasone – è realistico e solo chi è realistico è mitico»), attingibile solo da quella «lingua della realtà» che è il cinema, in quanto anche la grande *pièce* euripidea rientra nell'alta formalizzazione letteraria, nella convenzione tradizionale del genere tragico.

12. *Tra antico e moderno: Dreyer, Dassin, Ripstein*

Nell'Archivio Pasolini si conservano alcuni dattiloscritti con descrizioni di diversi riti religiosi, soprattutto solari e lunari (materiale probabilmente fornito al poeta-regista da Angelo Brelich, consulente di antropologia durante la lavorazione del film (7 maggio-16 agosto 1969: prima proiezione nel Cinema Mignon di Milano, il 28 dicembre dello stesso anno); le riprese furono effettuate, parte a Cinecittà, ma, soprattutto per gli esterni, in Cappadocia, Anatolia, Siria (le mura di Aleppo per la casa di Medea nella Colchide), Piazza dei Miracoli a Pisa (Corinto), laguna di Grado (casa lacustre del Centauro e imbarco degli Argonauti) e in altri luoghi. Tra questi dattiloscritti è anche una traduzione inglese della sceneggiatura, *Medea*, scritta da Carl Theodor Dreyer, in collaborazione con Preben Thomsen, forse avuta tramite Maria Callas, a cui il grande regista danese aveva proposto il ruolo della protagonista, ma questo *screenplay* non fu mai realizzato in film per la morte di Dreyer nel 1968³¹; appena un anno dopo, Pasolini farà dell'espressiva e melodrammatica interprete la sua Medea cinematografica. Sarà un giovane regista, Lars von Trier, a realizzare nel 1988 per la televisione lo *script* del suo maestro e connazionale, rielaborandolo e trasformandolo in un'opera geniale: il film di Trier è l'unico capolavoro che la modernità può mettere a confronto con l'ineguagliabile tragedia di Euripide, la più alta espressione poetica del mondo antico sul mito di Medea.

Anche altri registi si sono interessati all'inquietante figura di Medea, tra cui Jules Dassin con *Cri de femmes* (*Dream of Passion*) del 1978, che rappresenta un evento di cronaca nera (in una donna americana infanticida si identifica un'attrice greca interprete di Medea), e soprattutto Arturo Ripstein con *Asì es la vida* (2000), film liberamente ispirato alla *Medea* di Seneca e alla lezione cinematografica di Buñuel, di cui questo artista messicano di origini

³¹ Cfr. la sceneggiatura in C. T. DREYER, *Jésus de Nazareth, Médée*, dossier reuni par M. Drouzy, Paris 1986.

ebraiche è stato assistente. Ripstein ambienta la vicenda del suo film nei moderni bassifondi di Città del Messico, in un laido cortile che diventa il centro del dramma, vissuto da Julia (Medea), Nicolàs (Giasone), La Marrana (Creonte), Raquel (Creusa/Glauce): Julia procura aborti clandestini con pozioni simili a intrugli magico-alchemici; Nicolàs è un pugile di basso livello; La Marrana è un corpulento boss del quartiere; Raquel, la figlia, che dovrà sposare Nicolàs; ma va aggiunta anche la madrina di Julia (la nutrice di Medea), donna delusa, misantropa e rancorosa. Lo squallido mondo dei personaggi non impedisce al regista di seguire con una relativa fedeltà il cupo ed esasperato linguaggio tragico di Seneca – a cui si era già richiamato il teatro rinascimentale e barocco –, tradotto in uno stile filmico essenziale, a tratti surreale, non privo di ingegnosi e manieristici virtuosismi espressivi: il coro è costituito da tre cantanti Mariachi, che suonano la chitarra, e da un ragazzino, all'improvviso apparsi in televisione tra un notiziario e un *réportage* per commentare ironicamente le frustrazioni di Julia, abbandonata da Nicolàs, esternate con interminabili monologhi; la mdp si muove all'interno delle stanze della casa di Raquel come se fosse l'occhio indiscreto dello spettatore, che in maniera straniante viene inserito all'interno del film, allo stesso modo dei personaggi televisivi, per cui è abolito il diaframma tra *fiction* e realtà; la morte di La Marrana e Raquel avviene, citando la *Medea* di Pasolini, in una "visione", una fantasia allucinatoria di Julia, che li fa perire in un incendio. L'infanticidio si protrae in due momenti: Julia, prima, uccide il figlio più piccolo, ne trascina il corpo sull'alto di una scala, dove pugnala anche la bimba più grande e ne mostra i cadaveri a un Nicolàs impotente, che, giunto nel cortile, è inquadrato in un rapporto alto (Julia-Medea) / basso (Nicolàs-Giasone) – così come i due protagonisti di collocano nell'epilogo della tragedia di Seneca –, cinematograficamente utilizzando il gioco dei controcampi³².

³² Cfr. R. M. DANESE, *Tre Medee sullo schermo*, in *La nuova musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*, a cura di A. Camerotto, C. De Vecchi e C. Favaro, Liceo

13. *Lars von Trier e le metafore dell'incomunicabilità: la nebbia, il telaio, la tenda*

Fedele, invece, all'archetipo euripideo è il film di Lars von Trier, ma se ne discosta per l'ambientazione, così come si allontana in molti punti dallo *script* di Dreyer, che voleva girare il film in Grecia, affidando il prologo al coro per narrare l'antefatto della tragedia. La sceneggiatura, che presenta una sua relativa autonomia, puntava su una rappresentazione molto sobria, tendente a moduli arcaizzanti, attraverso le danze rituali del coro, ma eliminando le componenti magico-demoniche e sottolineando l'orgoglio femminile della protagonista, straniera e "barbara", e, allo stesso tempo, autoconsapevole e combattiva. Il film rispetta la struttura della tragedia di Euripide, ma la visione assolutamente moderna di von Trier, in controtendenza rispetto alle rivisitazioni novecentesche in chiave psicologica e soprattutto etnico-antropologica, va oltre i canoni tradizionali, anche cinematografici e televisivi: la sua regia si basa sui campi lunghi e totali ottenuti con il grandangolo, girando prima in video le immagini, poi, riprese direttamente dal monitor, riversandole su pellicola e di nuovo in video, fino a raggiungere effetti di decolorazione, tendenti alla monocromia: «Abbiamo attenuato la gamma dei colori in fase di misurazione e rilevazione – dichiara von Trier, conversando con Stig Björkman, in *Il cinema come dogma* –, poi ci siamo serviti di una *paint-box* per la versione definitiva in video. I colori sono stati sempre più attenuati»³³. Ha, inoltre, utilizzato anche delle retro-proiezioni, particolarmente efficaci nella sequenza in cui la protagonista parla della propria vita, mentre sullo sfondo appaiono i volti dei figli ingranditi dallo zoom.

A. Canova, Treviso 2008, pp. 51-66: alle pp. 54-55 è un elenco delle *Medee* cinematografiche, dal 1919 al 2007.

³³ *LARS VON TRIER – Il cinema come dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, Mondadori, Milano 2001, p. 121.

Medea, girato dopo *Forbrydelsens element* (*L'elemento del crimine*, 1984) ed *Epidemic* (1987), rientra, dunque, pienamente nello stile di von Trier, sensibile agli aspetti espressivamente manieristici e alla lezione, oltre che di Dreyer, di Orson Welles e di Andrej Tarkovskij³⁴: il film non è ambientato in Grecia, ma in una brumosa e onirica Europa del Nord, in una dimensione atemporale, che molto vagamente potrebbe far pensare a un Medioevo danese, e la stessa protagonista perde la sua connotazione ellenica di creatura del fuoco e della terra e diventa parte di uno scenario naturale, primordiale e selvaggio, dominato essenzialmente dall'acqua, dall'immensa distesa marina alle profonde paludi che circondano la sua casa, dalla pioggia incessante e battente agli acquitrini melmosi. Se Dreyer nel suo *script* aveva intenzione di far cominciare il film in un anfiteatro greco, la prima scena di von Trier inquadra, avvolta in un lungo abito nero, Medea, impersonata dalla splendida attrice Kirsten Olesen, immersa nell'acqua, che stringe rabbiosamente la sabbia, con gambe e braccia divaricate a croce, in attesa dell'alta marea; poi, la mdp, enfatizzando proletticamente la sua centralità, gira vorticosamente e si immerge in un mare freddo e grigio. Quando l'eroina, sommersa dall'acqua, come a prefigurare con catarsi lustrale la sua liberazione, si rialza, vede subito a largo un'imbarcazione con degli uomini a bordo: sono i marinai di Egeo, il personaggio da Euripide legato al *Kindermotiv* e alla salvezza dell'infanticida in Atene, che, diversamente da Pasolini e da altri autori, il regista danese ripropone e fa apparire per ben tre volte. Egeo è come Medea, creatura del mare, tra di loro si stabilisce un'intesa, quando il rapporto con Giasone precipita: l'argonauta, da eroe del mare e del vento, è ora uomo legato alla terra, all'immutabile luogo dov'è Glauce³⁵.

³⁴ Cfr. T. PORCELLI, *Lars von Trier e Dogma*, Il Castoro Cinema, Milano 2001.

³⁵ Sulla *Medea* di von Trier cfr. gli interventi di F. DE BERARDINIS, in «Segno-cinema», 71, gennaio-febbraio 1995; M. FUSILLO, in «il manifesto», 15 maggio 1997; cfr. anche M. RUBINO-C. DEGREGORI, *Medea contemporanea*, cit.

Significativamente la dimora dei sovrani è un'oscura e tetra cavità sotterranea con cunicoli tortuosi – emblemi degli intrighi della Ragion di Stato e del Potere, impersonati dal re e dai suoi dignitari –, per accentuare il contrasto terra/mare, Giasone/Medea, capovolto rispetto alla tradizione e, quando Creonte va ad annunciare alla “straniera” di lasciare il suo regno, questa lo attende in una palude spettrale, totalmente immersa nella nebbia, una specie di “inferno in terra”, secondo la poetica di von Trier. Si tratta di una delle scene più suggestive del film con una recitazione scarna, quasi sussurrata, inquadrature oblique e volti in primo piano, intensamente espressivi, come nel cinema muto: mentre Creonte parla, Medea già è pronta alla vendetta e scrolla dagli arbusti le bacche velenose con cui streggerà la corona da inviare come dono nuziale alla novella sposa; il re parla, si smarrisce e cerca la donna, che scompare nella nebbia impenetrabile ed appare all'improvviso, voltandogli le spalle. Von Trier riesce a trasmettere un senso di angoscia profonda, a rendere con assoluta potenza visionaria la mancata comunicazione tra i due personaggi, divisi dalla spessa barriera nebbiosa, a tradurre con un inedito correlativo oggettivo l'inganno e l'ἀλάστωρ di una Medea che controlla in maniera lucida la realtà, facendo scattare una trappola insidiosa per Creonte, a lei nettamente inferiore. Subito dopo, infatti, il dettaglio in primissimo piano delle sue mani di abile fattucchiera, in atto di pestare le bacche velenose, suggerisce metonimicamente la preparazione della morte.

Anche la scena dello scontro verbale dei protagonisti è dominata dall'elemento acquatico: Giasone e Medea si incontrano sotto la pioggia e discutono separati dai fili di un telaio, che accentua il motivo euripideo dell'incomunicabilità, la disperazione della donna tradita, l'arroganza del fedifrago. Né diversamente accade durante la prima notte di nozze, quando Giasone e Glauce, separati da una tenda trasparente e mossa dal vento, si intravedono, si parlano, ma non riescono a unire i loro corpi: Glauce (etimologicamente la “dolce”), gelosa della “straniera”, percepisce anche Giasone come un estraneo («Avevi molte parole per gli altri, nessuna per me») e si

rifiuta di concedersi a lui, fino a che la “barbara” non sarà cacciata: le dissolvenze incrociate (scena nozze – casa di Medea – scena nozze) accentuano il rapporto speculare Medea / Glauce, l’una “doppio” dell’altra. All’insegna della perfetta comunicazione si svolge, invece, il secondo incontro con Egeo sulle opposte sponde di un fiume quasi asciutto e guadabile: un marinaio del re, infatti, l’attraversa, andando verso Medea, accompagnata dai figli, quasi a significare una linea di congiungimento tra il sovrano ateniese e la principessa colchica e soprattutto fra presente e futuro della protagonista.

La scena della finta riappacificazione si svolge su una spiaggia deserta al cospetto di un mare burrascoso e minaccioso: Medea cerca di sedurre Giasone con l’evocazione nostalgica dell’innamoramento, di avere, ancora una volta, un rapporto sessuale con lui; mentre in Pasolini i due protagonisti stanno per l’ultima volta insieme, in von Trier è Giasone, dopo un momentaneo cedimento – ma svoltosi con abbracci freddi, gesti rigidi e quasi surreali –, a rifiutare il richiamo erotico, schiaffeggiando e insultando la donna («Puttana!»), mentre a livello cromatico il distacco comunicativo è accentuato con filtri di una straniante e intensa luce blu, aggiunti alla pellicola per inquadrare nello sfondo un inquietante moto ondoso. In Euripide manca questo episodio, dai due registi rappresentato sulla base della prorompente sessualità e del delirio per il “letto abbandonato”, a cui la donna continuamente allude nel testo greco; così pure, nel film danese, diversamente dall’archetipo euripideo, Medea consegna direttamente a Giasone il dono avvelenato da portare a Glauce: una corona metallica da lei indossata, per la prima volta, da sposa.

14. *Lars von Trier e i simboli di morte: il cavallo, l’albero, il cappio*

Giasone si reca alla reggia anche con i figli; il più piccolo, inavvertitamente, urta con uno dei puntali della corona avvelenata un cavallo che, da quel momento, diventa folle e bizzarro, in preda al maleficio. Comincia un’altra sequenza di alta tensione drammatica,

costruita con un montaggio alternato e “in crescendo”: la corsa del cavallo – che scalpita, si libera dai vincoli, attraversa i cunicoli sotterranei della reggia, si slancia in una corsa frenetica nella prateria battuta dal vento, stramazza al suolo sulla spiaggia e muore con la bava alla bocca –, tutta girata in campi lunghi dall’alto e carrelate profonde, si alterna con l’ingenua figura di Glauce, ripresa in primi e primissimi piani, che osserva la corona, se ne invaghisce e, mentre la pone sul capo, maldestramente, si ferisce un dito. Inizia anche per lei il malessere letale dell’avvelenamento, mentre stormi di uccelli neri e premonitori, a volo radente, attraversano l’ampia distesa dei campi percorsi dal cavallo e la cavità sotterranea, dove anche Creonte, come in Euripide, nel tentativo di salvare la figlia, subisce la stessa sorte.

La morte di Glauce, prima, anticipata figuralmente in prolessi, poi, contemporanea a quella del cavallo, con l’alternarsi di spazi aperti e spazi chiusi, di gelide luci e sinistre ombre – preceduta anche da rapide, allusive sequenze (Medea che cammina sola in una landa desolata; Medea, seduta davanti al focolare, che sembra emergere dalle fiamme) –, è certamente invenzione assolutamente nuova di von Trier, che rinvia ai cavalli agonizzanti del suo primo lungometraggio e, dunque, in linea con il suo cinema, come lo stesso personaggio di Medea da lui prescelto, al di là dell’«omaggio» a Dreyer, anticipa la protagonista di un film del 2003, *Dogville*, interpretata da Nicole Kidman, che, dopo aver subito una lunga serie di angherie e persecuzioni, in un piccolo borgo dove si era rifugiata, si vendica ferocemente e fa uccidere tutti coloro che l’hanno fatta soffrire. Mentre le pire ardenti segnalano visivamente i funerali di Glauce, Giasone si rifugia vilmente in un nascondiglio sotterraneo.

Anche l’infanticidio è orchestrato in maniera del tutto nuova: precede una scena da incubo, di livello visionario e antinaturalistico, dove Medea, in un’alba livida e plumbea, come se arasse la terra con un giogo al collo, trascina con enormi sforzi i figli su un carro, lungo un acquitrino ghiacciato, inquadrata obliquamente dal basso, mentre in sovrimpressioni nella reggia-caverna, attraversata

da una violenta luce rosso-cupo, Creonte è in agonia. Segue una scena talmente iperrealistica da sconfinare nell'assurdo: raggiunta la sommità di una collina, dove appare un solo, contorto e nudo albero, privo di linfa vitale (secondo una simbologia chiaramente tanatologica), stranamente in contrasto con la rigogliosa natura estiva, con due rami, uno più in alto, l'altro più in basso, la donna si prepara a impiccare i figli. Nella sua sceneggiatura Dreyer aveva previsto una morte per avvelenamento, nascosto sotto la finzione di un farmaco benefico, accompagnato da una materna ninna nanna, mentre da Euripide ad Alvaro, a Pasolini l'infanticidio avviene con il pugnale; von Trier giunge alle estreme conseguenze e decide di rappresentare una morte ancora più orribile e con risvolti psicologici raccapriccianti: il paesaggio intorno, prima, è avvolto in una fosca tenebra notturna, poi, progressivamente si rischiarava fino a essere illuminato da una luce accecante, innaturale. Dal ramo secco, collocato più in basso, la donna fa calare un cappio, il bambino più grande comprende le intenzioni della madre e le approva, come se ne avesse introiettato l'odio verso il padre, trasformatosi in pulsione autopunitiva e annientatrice: rincorre il fratellino, lungo il pendio, su cui ondeggiano bionde spighe di grano, lo afferra, risale e lo consegna a Medea, aiutandola e impiccarlo; poi, egli stesso, afferra l'altro cappio sul ramo più alto, se lo mette al collo, convinto della ineluttabilità di questo atto atrocemente sacrificale, e lascia che la madre lo tiri disperatamente in giù con le gambe fino a strangolarlo.

Il gesto del figlio di Medea evoca un momento altrettanto drammatico del capolavoro di Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc*: la pucelle sta per essere legata a un palo, prima che il rogo venga acceso; la corda scivola a terra, lei la accoglie e la porge al boia; è una soluzione narrativa, questa, che von Trier accoglie e trasforma in un'altra a lui più congeniale, ritenendo la storia del cinema un immenso archivio, da cui attingere immagini, temi e figure. La Olesen, che aveva interpretato la *Medea* di Euripide nello spettacolo teatrale allestito da Brigitte Price, durante l'impiccagione dei figli, nel volto, ripreso in primissimo piano, esprime in maniera inimitabile lo strazio

materno e allo steso tempo la decisione vendicativa dell'assurda azione che sta compiendo. L'infanticidio, momento culminante della vendetta, non esclude, infatti, l'amore e la sofferenza della donna: al figlio grande, che le ha chiesto: «Cosa dovrai appendere al ramo?», la madre risponde: «Qualcosa che amo»; del piccolo, che penzola senza vita dal ramo, la madre focalizza a lungo il ginocchio ferito, su cui la mamma, subito dopo la caduta, aveva depresso i suoi baci. Sulla collina-calvario si consuma anzitutto il dramma dell'innocenza violata con l'assassinio del secondo figlio, mentre il primo, il maggiore di età, che condivide in pieno i valori materni e si sottopone volontariamente al martirio, con il suo sacrificio compie un atto decisamente eroico, in netto contrasto con il comportamento antierico del padre.

15. *Lars von Trier e l'“inferno in terra”: il capolavoro della modernità*

Intanto Giasone, che aveva saputo della morte dei sovrani e temeva per i figli, comincia una disperata ricerca della maga assassina, lanciando il cavallo lungo le ventose distese della West Coast danese, inquadrata sempre dall'alto e in grandangolo. Giunge al cospetto della collina, si ferma costernato dinanzi alla macabra scena dei figli impiccati: la carrellata parte dall'alto e scende fino al suo volto, in primissimo piano, che precede la “soggettiva” dell'albero con i due corpi senza vita. Iniziano, a questo punto, i due viaggi diversi, opposti, degli antichi amanti: lineare, verso il futuro, in una situazione per lei completamente ribaltata, quello di Medea; circolare, in un avvolgente, concluso perimetro, il viaggio di Giasone. Medea riesce a raggiungere Egeo, a imbarcarsi sulla sua nave pronta a salpare: ritorna donna del mare, donna libera, come sottolinea il gesto di togliersi la nera calotta, che sempre copriva la sua testa, simbolo della costrizione in cui era fino ad allora vissuta, affidando alla brezza marina la chioma fluente. La simbologia luminosa (il fuoco, il carro dell'avo Sole) del testo euripideo è totalmente

sostituita, anche nel finale, da immagini equoree (il mare, la nave che, tolta l'ancora, lentamente si allontana sull'azzurra distesa), che confermano l'ispirazione ponto-idrocentrica del regista.

Il dolore impotente di Giasone, la frustrazione per non avere raggiunto e punito i delitti di Medea, sono resi visivamente dalla corsa frenetica attraverso praterie, sempre battute dal vento – segno dell'instabilità, come altra “figura” centrale del film –, e boschi fitti, intricati, labirintici, dove il cavallo, seguito dai cani, è costretto a tornare più volte indietro, a girare vertiginosamente su se stesso, fino a stramazzone senza forze al suolo, disarcionando il cavaliere: la corsa è ripresa con un ritmo accelerato di carrellate e un sovrapporsi ossessivo di primi piani, che accentuano i turbinosi volteggi, gli scatti, le impennate. Giasone continua la sua corsa a piedi, si muove in maniera erratica e convulsa: con inquadratura fissa dall'alto e in grandangolo viene ripresa una radura erbosa, deserta, in cui il protagonista entra ed esce sempre di lato, sempre più piccolo rispetto allo spazio che attraversa; poi, alla fine, in piano intero, appare disteso a terra con accanto la spada, nella stessa posizione simbolica di Medea all'inizio del film, mentre in dissolvenza incrociata passa veloce la nave, che porta lontano la donna straniera venuta dal mare, e nei titoli di coda riappare l'albero con i due fanciulli impiccati raffigurante una M.

Il mito di Medea diventa allegoria dell'ineluttabilità ontologica della sofferenza, vissuta nella solitudine più assoluta: von Trier l'ha espressa cinematograficamente in maniera mirabile e ha dato al suo capolavoro non solo uno spessore moderno, ma – facendolo assurgere a metafora dell'umana esistenza, dominata dalle forze primigenie della natura – anche e soprattutto una dimensione metafisica di valore universale. Lars von Trier, pertanto, al di là delle divisioni per generi, è *tout court* uno dei più geniali artisti del nostro tempo ed è tra i massimi interpreti della Modernità.

VIII

SARÀ SEMPRE ODISSEA: *IL DISPREGGIO-LE MÉPRIS*, DA MORAVIA A GODARD*

1. *La vocazione del poeta e il saggio indù*

Nelle ultime pagine del celebre saggio, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, letto alla tavola rotonda organizzata nel 1965 a Venezia dalla Mostra del Cinema, Debenedetti, discorrendo del *nouveau roman* e di Robbe-Grillet, di *caméra-stylo* e *nouvelle vague*, dell'*école du regard* e delle *scenes-à-faire*, del Moravia della *Noia* e dell'*Attenzione*, dell'Antonioni dell'*Eclissi* e del *Deserto rosso*, dell'antiromanzo e del personaggio-particella, lì dove precisa che «il cinema favorisce le resistenze del personaggio-uomo», mettendo «quasi sempre in scacco l'antipersonaggio», e tratta delle «donazioni di senso» (in accezione husserliana e fenomenologica), chiama in causa Jean-Luc Godard e il suo film-manifesto, *Vivre sa vie* (1962), divenuto sugli schermi italiani *Questa è la mia vita*¹. Il regista francese vi farebbe una «donazione di senso»: «qui la parabola

* La prima parte del titolo è un omaggio a un illuminante saggio di Calvino, *Sarà sempre Odissea*, pubblicato in «la Repubblica» del 21 ottobre 1981 e ristampato con il titolo, *Le Odissee nell'Odissea* (cfr. I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 888-896).

¹ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in ID., *Il personaggio-uomo*, il Saggiatore, Milano 1970, pp. 42-51. Debenedetti mutua l'espressione («donazioni di senso») da E. PACI, *Funzione delle scienze*, ivi, 1963, pp. 474 e 476, facendovi esplicito riferimento (p. 47). Cfr. anche A.

è nientemeno che una novella di Poe, letta alla protagonista («questa Germinie Lacerteux rapportata a una commessa dei nostri giorni») dal piccolo gentile amante, prima che lei vada a farsi freddare dal suo protettore»². Per il grande critico, le “parabole”, all’interno delle opere letterarie e cinematografiche dei primi anni Sessanta del secolo scorso, sono degli “avvertimenti”, che agiscono «sul lettore perplesso» come «donazioni di senso». Prendendo spunto da questa suggestiva intuizione debenedettiana, si potrebbe ipotizzare che anche nel film successivo di Godard, *Le mépris* (1963), agiscano parabole donatrici di senso.

Nell’ultimo dei *douze tableaux di Vivre sa vie*, un giovane legge alla prostituta Nana Kleinfrankenheim (interpretata da una splendida Anna Karina), dalle *Oeuvres complètes* di Poe tradotte da Baudelaire, un racconto, *Il ritratto ovale*; la voce fuori campo non è dell’interprete, ma dello stesso Godard. Nel ritratto il pittore raffigura in maniera mirabile il volto della giovane moglie, tanto prodigiosamente somigliante al vero che i colori vitali della donna sembrano tolti dalle gote e riversati sulla tela del quadro. Quando dà l’ultimo tocco all’opera ormai compiuta e la contempla, improvvisamente comincia a tremare, atterrito, e urla: «Ma questa è la vita, che ho creato!». Si volge a guardare la consorte, che per tutto il tempo del lavoro ha posato per lui; ma la sua amata è morta³. In Poe, la bellissima donna muore quando diventa un’opera d’arte assoluta, quando avviene un enigmatico trapasso, una misteriosa metamorfosi da una realtà a un’altra; in Godard, la prostituta Nanà rimane banalmente uccisa in uno scontro tra bande di “protettori” rivali, quando si è innamorata del «piccolo gentile amante» e vuole

GRANESE, *I campanili di Martinville, Debenedetti tra progetto e destino*, Edisud, Salerno 2007, pp. 133-138.

² Ivi, p. 48.

³ Cfr. E. A. POE, *Il ritratto ovale*, in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano 1971, pp. 508-512. Il titolo originario di *The Oval Portrait* (1842), uscito in testo definitivo sul «Broadway Journal», 1, 26 aprile 1845, era *Life in Death*.

cambiar vita, mutare la sua degradata situazione esistenziale in un'altra più dignitosa. Nell'uno e nell'altro caso la trasformazione è fatalmente letale: il racconto di Poe, letto poco prima della morte di Nanà, diventa una «parabola», che «dona» questo «senso», non intuito dagli ignari protagonisti, ma dal regista specularmente comunicato allo spettatore.

Le mépris è un film ispirato al regista francese da un romanzo di Alberto Moravia, *Il disprezzo* del 1954, in cui lo scrittore romano riprende in parte il tema del fallimento letterario ed erotico-sentimentale di un racconto lungo del 1949, *L'amore coniugale*⁴. Godard, che aveva giudicato *Il disprezzo* un'opera arretrata sul piano narrativo e tutt'al più da leggersi distrattamente in treno («un vulgaire et joli roman de gare»), utilizza il romanzo come un pretesto per realizzare un film autonomo e originale; così pure, si era servito di un'inchiesta sociologica di Marcel Sacotte sulla prostituzione in Francia (*Où en est avec la prostitution?*), pubblicata sul «Nouvel Observateur», per costruire un lavoro cinematografico profondamente innovativo soprattutto a livello espressivo, *Vivre sa vie*⁵. Proprio in una sequenza che si svolge in una sala di proiezione a Cinecittà, totale invenzione

⁴ *Il disprezzo* di A. MORAVIA, pubblicato da Bompiani, Milano 1954, è stato più volte ristampato; essendone in circolazione diverse edizioni, si citeranno i capitoli del libro (quando non sono esplicitamente indicati nel testo), invece delle pagine, per agevolare gli eventuali riscontri ai lettori in possesso di una tra le tante ristampe con paginazioni differenti. Così pure per *L'amore coniugale e altri racconti* (ivi, 1949).

⁵ Cfr. J.-L. GODARD, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1981; Id., *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, a cura di A. Bergala, Editions des Cahiers du cinéma, Paris 1985; Id., *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, a cura di O. Leogrande, Minimum Fax, Roma 2007. Sul regista francese, autore anche di *Histoire(s) du cinéma*, in quattro volumi (Gallimard, Paris 1998), e ora in cofanetto con due dvd, cfr. A. MOSCARIELLO, *Il cinema di Godard*, Partisan Edizioni, Roma 1970; A. FARASSINO, *Jean-Luc Godard*, La Nuova Italia, Firenze 1974; Il Castoro Cinema, Milano 2002; R. CHIESI, *Jean-Luc Godard*, Gremese Editore, Roma 2003; J. CHESSA, *Jean-Luc Godard. Fino all'ultimo respiro*, Lindau, Torino 2007.

del regista e assente nel romanzo moraviano, appare una prima parabola “donatrice di senso”, che illumina il significato complessivo del messaggio godardiano sul rapporto tra l’umano e il divino, presente solo nell’edizione francese, ma tagliata dal produttore italiano, Carlo Ponti, nel contesto di una serie di interventi gratuiti, che hanno svuotato e alterato la struttura originale del film.

I personaggi, nella buia sala di proiezione, sono Paul Javal (Michel Piccoli), sceneggiatore, il Riccardo Molteni di Moravia, protagonista e voce narrante del suo romanzo; il produttore, l’americano Jeremiah (Jerry) Prokosch (Jack Palance), e il regista, Fritz Lang, interprete di se stesso (nel *Disprezzo*, rispettivamente, Battista e Rheingold); la segretaria, Francesca Vanini (Georgia Moll), che ha il compito non secondario di tradurre le lingue (francese, americano, tedesco), parlate da attori di nazionalità diverse, e metterli in comunicazione tra loro, mentre visionano i provini di un film tratto dall’*Odissea* con interpreti inadeguati al ruolo di eroi mitici (Ulisse, Penelope), sullo sfondo marino del golfo di Napoli, e dèi olimpici (Minerva, Nettuno), rappresentati da statue rotanti con occhi e labbra dipinti. Anche la profezia di Louis Lumière, che appare scritta sulla base dello schermo («Il cinema è un’arte senza avvenire»), ha – come gli attori del film ispirato al poema omerico e gli dèi pagani dai volti deformati – una funzione antifrastica; né diversamente suonano alcuni frammenti dei celebri versi del canto XXVI dell’*Inferno* dantesco sull’ultimo viaggio di Ulisse, declamati a commento delle immagini proiettate: evidente l’antifrase tra l’accentuata banalità delle scene e l’alta poesia di Omero e di Dante. Godard enfatizza con implicita polemica i comportamenti dispotici del produttore, che pretende da Lang un film spettacolare (con una Penelope infedele): emblematico il gesto di costringere la sua segretaria a curvarsi; poggiandole poi il blocchetto degli assegni sulla schiena, scrive la cifra per il lavoro di Paul Javal, che deve modificare la sceneggiatura del film in corso di lavorazione. Prokosch è abile nel mascherare i suoi fini economico-commerciali leggendo in un minuscolo libro alcune massime morali, scontate e

stereotype, così come Battista, il produttore italiano del romanzo di Moravia, avvolge furbescamente i suoi interessi finanziari nelle “cortine fumogene” di discorsi etici ed estetici sulla poesia e sulla sua funzione educativa.

Nella mutila edizione italiana del film, appena Paul ha accettato il lavoro di revisione della sceneggiatura, i quattro personaggi escono dalla sala di proiezione e si soffermano a dialogare nello spiazzo antistante; nell'originale francese, mentre Prokosch raggiunge la sua spider rossa e il protagonista va incontro alla moglie Camille (in Moravia, Emilia), interpretata da Brigitte Bardot, il regista e la segretaria-interprete vi rimangono ancora per pochi minuti. Ed è qui che Godard inserisce una prima «donazione di senso», volta a illuminare tutta la sequenza della sala di proiezione: il rapporto tra il divino e l'umano nel mondo classico (Odisseo perseguitato da Posidone, gli eroi tragici dal Fato e dagli Dèi) e nel mondo moderno. È vero che questo motivo si intreccia agli altri menzionati, ma appare, nel contesto dell'incontro per visionare i provini e nei diversi dialoghi, senza dubbio predominante. Lang chiama Francesca Vanini e la invita a tradurre i versi di una lirica di Hölderlin, da lui recitati nella lingua originale, che compongono la strofa finale di *Dichterberuf* (*Vocazione del poeta*):

*Furchtlos bleibt aber, so er es muss, der Mann
Einsam vor Gott, es schützt die Einfalt ihn,
Und keiner Waffen brauchts und keiner
Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft⁶.*

Proviamo a farne una traduzione letterale che aiuti a comprenderne il significato: “ma senza timore, quando deve, rimane solo l'uomo davanti a Dio; il (suo) candore lo difende. E non ha bisogno di armi, né di astuzie, fin tanto che (*so lange, bis*) la mancanza

⁶ F. HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Mondadori, Milano 1971 (prima ed. Einaudi, Torino 1958; poi, 1963, 1967), p. 96 (pp. 92-97: tutta la lirica, in originale e in trad. italiana).

di Dio (*Gottes Fehl*) (lo) aiuta (*hilft*); oppure, finché Dio lo aiuta mancandogli o venendogli meno”; in altri termini, nel verso finale il poeta paradossalmente afferma che l’uomo (difeso dal suo candore, senza avere bisogno né di armi, né di astuzie) è aiutato non dalla presenza, ma dall’assenza di Dio. Lang cita anche alcune precedenti varianti: “finché Dio non fa errori”; “finché Dio è vicino”; infine, smentendo queste lezioni originarie, nella redazione definitiva: “finché Dio lo aiuta venendogli meno”. E Lang conclude: «Non è, dunque, la presenza di Dio, ma la sua assenza a rassicurare l’uomo. È molto strano, ma vero».

In un contesto in cui si richiama anche la celebre tesi di Senofane di Colofone (“non sono gli dèi ad avere creato gli uomini, ma sono gli esseri umani ad avere inventato le divinità”), considerato che le peregrinazioni di Odisseo sono minacciate dall’odio terribile di Posidone, il verso finale della lirica di Hölderlin, profondo conoscitore del mondo ellenico e rivoluzionario traduttore delle tragedie di Sofocle, suona sconfessione e liberazione da un’alterità divina, intesa come proiezione umana, ostacolo che l’uomo pone a se stesso, illudendosi sia invece un aiuto⁷. La verità, allusa da Lang, consiste proprio in questo: pur ammettendo ontologicamente un’esistenza di Dio, è la sua assenza e non la sua presenza ad aiutare l’uomo; l’eroe moderno, personaggio o antipersonaggio, proprio agendo senza Dio, può conquistare fino in fondo la sua libertà: è il messaggio di Godard in una chiave esistenzialistica mediata dalla grande cultura tedesca, romantica di Hölderlin, mitteleuropea di Lang. Se anche l’insegnamento, ai moderni giunto dal mondo classico (gli eroi epici e tragici perseguitati e sciagurati), è di considerare il divino non sempre necessario per il bene dell’umano, tutta la vicenda del film mostrerà che l’eventuale presenza di Dio (favorevole o sfavorevole) e la sua supposta influenza (positiva o negativa) sono irrilevanti nell’accadere casuale degli eventi.

⁷ Cfr. F. HÖLDERLIN (Übersetzt von), *Die Trauerspiele des Sophokles*, Wilmans, Frankfurt a. M. 1804.

Nell'invenzione eminentemente filmica e godardiana della sala di proiezione è messa in atto la differenza strategica dal romanzo moraviano, già iniziata con la prima sequenza dell'edizione francese (tagliata nella versione italiana), che inquadra i due protagonisti a letto scambiarsi intime confidenze. *L'ouverture* di *Le mépris* è, quindi, completamente godardiana, a cominciare dai titoli di testa, che non appaiono in sovrimpressioni, ma è Francesca Vanini, l'interprete italiana e segretaria del produttore, a leggere i nomi dei componenti il cast cinematografico, mentre la mdp la segue carrellando e punta poi l'obiettivo sullo spettatore, catturandone lo sguardo, per coinvolgerlo come diretto osservatore degli eventi. L'unico dettaglio, che appare sullo schermo, è un'affermazione di André Bazin, teorico della *nouvelle vague* e direttore dei celebri «Cahiers du cinéma», la rivista in cui Godard, Truffaut e Chabrol si erano formati: «Il cinema sostituisce al nostro sguardo il mondo che desideriamo»; segue poi un'indicazione del regista: «*Le mépris* è la storia di questo mondo»⁸. La scena del letto – girata in penombra con fasci luminosi intermittenti che esaltano lo stupendo corpo nudo di Camille, mentre le voci della Bardot e di Piccoli ne commentano le seducenti bellezze, fino alla dichiarazione di Paul di amarle «totalmente, teneramente, tragicamente» – potrebbe avere tratto ispirazione da alcuni passi del romanzo moraviano: Riccardo Molteni, all'inizio del racconto, ricorda i primi due anni del matrimonio con Emilia, in cui «l'accordo dei sensi» era «completo e profondo, era accompagnato da quell'oscuramento o, se si preferisce, da quel silenzio della mente che in simili circostanze sospende ogni giudizio e si rimette al solo amore per ogni valutazione della persona amata»; nel quarto capitolo, descrive poi il corpo della donna, ritraendolo proprio quando gli stava disteso accanto:

⁸ Godard (in *Il cinema è il cinema*, cit.) ha dichiarato di aver messo lo “sguardo” della mdp su dei personaggi alla ricerca di Omero al posto di quello delle antiche divinità su Odisseo e i suoi compagni.

Il suo corpo nudo ora mi appariva grande, ampio, possente, sebbene sapessi che, in realtà, ella non era affatto massiccia. Ella aveva le più belle spalle, le più belle braccia, il più bel collo che io abbia mai visto, rotondi, pieni, eleganti nel disegno, languidi nelle movenze. Il viso era bruno, con il naso pronunziato e di forma severa: la bocca carnosa, fresca, ridente, con due file di denti di una bianchezza luminosa, sempre come inumidita e resa brillante dalla saliva; gli occhi molto grandi, di un bel marrone dorato, d'espressione sensuale e, talvolta, nei momenti di abbandono, stranamente sfatti e smarriti. Ella non era, come ho già detto, veramente formosa; ma tuttavia tale appariva per non so qual motivo, forse per la snellezza flessuosa della vita che faceva risaltare il disegno dei fianchi e del petto; forse per il portamento eretto e pieno di dignità; forse per la baldanza e forza giovanile delle lunghe gambe dritte e ben piantate.

A Godard questo indugio descrittivo potrebbe avere suggerito uno spunto per la sua sequenza iniziale, ma nient'altro che un vago suggerimento, perché i dialoghi e soprattutto il gioco raffinato delle luci, i chiaroscuri, gli effetti cromatici, realizzati da Raoul Coutard, sono assolutamente originali, così come originale è la sequenza della sala di proiezione, in cui il regista fonda la diversità strutturale dal romanzo, che influirà decisamente sullo svolgimento filmico: Paul Javal non deve scrivere *ex novo* una sceneggiatura dell'*Odissea*, come il Riccardo Molteni di Moravia, ma deve modificare un copione già scritto di un film iniziato sotto la direzione di Lang; particolare, questo, nuovo e decisivo, che non solo propone un caso esemplare di metacinema, ma rappresenta soprattutto una *work in progress*, un'opera da fare, teorizzata anche dagli esponenti del *nouveau roman*. Alla *mise en abîme* di film nel film si collegano i discorsi sul rapporto tra sceneggiatura e linguaggio visivo del cinema, tra produttore, regista e sceneggiatore – in cui queste due ultime figure appaiono subito nella divisione dei compiti lavorativi subordinate alla prima –, l'irrealizzata profezia di Lumière sull'avvenire della decima arte e i riferimenti letterari, da Omero a Dante, a Hölderlin. Il tessuto verbale delle conversazioni è essenzialmente plurilinguistico: tra

il tedesco di Lang, l'angloamericano di Prokosch e il francese di Paul a stabilire l'intesa comunicativa è l'interprete italiana, che puntualmente traduce le battute dei tre attori. Il monolinguisimo della versione italiana non solo appiattisce la variegata polifonia dell'originale, ma rende parzialmente incongruo il ruolo della traduttrice, che si giustifica solo se appare come segretaria del produttore. E, pertanto, la complessa rete di segmenti tematici emergenti nella sala di proiezione, spazio cinematografico per eccellenza, è creazione nuova di Godard, che assurge a dimensione significativa e paradigmatica.

Se la sequenza che si svolge nello slargo antistante la sala di proiezione, con al centro la fiammante spider rossa del produttore (Battista-Prokosch), è interamente trasposta dal romanzo al film, con una riscrittura dialogica, realizzata nella traduzione intersemiotica, della sintesi narrativa moraviana – e così pure l'iniziale ritrosia di Emilia-Camille a prendere posto nell'auto, il ritardo di Riccardo-Paul, in seguito all'incidente del taxi, da lui vagamente raccontato, tanto da non essere creduto e destare sospetti sul suo comportamento in apparenza equivoco⁹ –, tutta la scena nella villa romana del produttore è ancora di fattura godardiana, non solo perché enfatizza meglio la diffidenza di Camille verso Paul e rivela più apertamente la corte serrata di Prokosch, ma soprattutto per un'altra funzione attribuita alla segretaria-interprete. È, infatti, la Vanini a essere destinataria di una seconda "parabola" del film, a lei narrata da Paul: l'apologo del saggio indù, Ramakrishna.

La storia del saggio indù e del suo allievo è raccontata da Paul a Francesca per dimostrare la futilità degli affanni umani, nel tentativo di farle passare una momentanea tristezza: il discepolo, dopo aver meditato a lungo in cima a una montagna, ritorna dal suo maestro e, annunciandogli di conoscere finalmente la verità, gli dimostra di saper camminare sull'acqua senza bagnarsi; ma Ramakrishna

⁹ Cfr. MORAVIA, *Il disprezzo*, cap. I (dove Riccardo narra brevemente l'episodio; il dialogo è ridotto a poche battute).

afferma che da molto tempo ottiene lo stesso risultato, attraversando qualsiasi fiume con una barca, e gli fa pertanto notare di essersi comportato da stolto, per non aver creduto nei suoi insegnamenti sui vantaggi di una vita semplice. Potrebbe l'apologo narrato da Paul essere un'ulteriore «donazione di senso», che adombra la situazione complessa e intricata in cui inesorabilmente i coniugi Javal rischiano di trovarsi: proprio nella villa romana del produttore, spazio scenico assente nel romanzo moraviano, cominciano le ombre e le incomprensioni tra Paul e Camille; il loro rapporto, vissuto in semplicità e nella perfetta comunione degli affetti e dei sensi, entra in crisi nell'impatto traumatico con il mondo del cinema, mentre l'aggressività erotico-finanziaria di Prokosch, mascherata dalle massime etiche continuamente declamate, si manifesta con sempre maggiore invadenza. Se nel romanzo Riccardo, attraverso una sua ricognizione memoriale, indaga minuziosamente i cambiamenti progressivi e inspiegabili di Emilia, tracciando un vero e proprio diagramma del logoramento della loro intesa coniugale, secondo i procedimenti analitici del racconto psicologico, attenti alla consequenzialità causale degli affetti¹⁰, e giudicati, pertanto, anacronistici da Godard, nel film gli eventi accadono, invece, nella più assoluta banalità e casualità, con inattese e depistanti digressioni, sia all'interno della villa, in cui circola tra le mani dei personaggi un libro sulla pittura romana, distrattamente e nevoticamente sfogliato, sia nel nuovo appartamento, non ancora arredato, dalla coppia francese acquistato a Roma.

Nel passaggio da uno spazio chiuso, il salone, in cui si epifanizza la «donazione di senso», a un altro, aperto, il parco della villa, si riparla di cinema, in rapporto speculare con lo stesso argomento al centro del dialogo nello spiazzo di Cinecittà. All'uscita dalla sala di proiezione, mentre Prokosch attende Camille nella sua spider rossa, i coniugi Javal si intrattengono in cordiale conversazione con il celebre regista tedesco, che era fuggito negli Stati Uniti quando Hitler aveva imposto

¹⁰ Cfr. *ivi*, cap. II.

la dittatura in Germania e i gerarchi nazisti mettevano mano alla pistola, se sentivano parlare di cultura. Discorrono, infatti, dei film di Lang, con un'interessante microautoesegesi quando il regista pone al vertice della sua produzione artistica il film *M*, ossia *Morder (Assassino)*, girato nel 1931, all'inizio del sonoro, unanimemente ritenuta opera fondamentale della storia del cinema; ma si accenna anche al suo periodo statunitense, ricordando un western con Marlene Dietrich¹¹. Nel parco della villa il colloquio si svolge, invece, su Griffith e Chaplin, sui film degli Artisti Associati, con toni nostalgici e in contrapposizione polemica alla più recente produzione. Il rapporto speculare tra i due tempi diegetici è sottolineato non solo dall'analogia del motivo metacinematografico e dalla ripresa di spazi aperti, ma anche dalla riapparizione, durante il tragitto di Paul e Camille verso il loro appartamento, di un minaccioso Posidone-Nettuno – con allusivo recupero dello stesso inserto di statua ruotante, visto nella sala di proiezione –, mentre dalla colonna sonora dell'originale francese si innalza la musica solenne e classicheggiante di Georges Delerue, sostituita da una sincopata composizione jazz di Piero Piccioni nell'arbitraria versione italiana.

2. *Penelope per Ulisse: fedeltà, non amore?*

Nel film, come nel romanzo, l'appartamento di Paul e Camille Javal / Riccardo ed Emilia Molteni ha un ruolo centrale, in quanto spazio reale, in cui si proiettano e si concretizzano pulsioni erotiche ed esigenze economiche, ma anche luogo deputato al diapason dei conflitti, alla "tensione" dell'intera vicenda, culminante nella difficoltà

¹¹ Dopo *Metropolis* (1926), l'altro film di alto livello artistico di Fritz Lang è quindi *M, il mostro di Düsseldorf* (1931). Il western con la Dietrich, a cui alludono i personaggi godardiani, è *Rancho Notorius* (1952), girato negli Stati Uniti; nella seconda metà degli anni Cinquanta, Lang ritornò in Europa. Cfr. sul regista tedesco, P. BERTETTO, *Fritz Lang: Metropolis*, Lindau, Torino 1990; S. SOCCI, *Fritz Lang*, Il Castoro Cinema, Milano 1995.

comunicativa e infine nella rivelazione del «disprezzo»: l'appartamento, dunque, in Moravia e in Godard, è il baricentro diegetico dove si manifesta la *Spannung*; il regista vi gira la scena più lunga, condensando i tempi dilatati del romanzo, scanditi in diversi capitoli. L'episodio filmico è da manuale di storia del cinema, una vera e propria "summa" degli stilemi della *nouvelle vague* e in particolare dell'arte godardiana: dominio assoluto del piano-sequenza, con relativa riduzione al minimo degli stacchi, tipici del *découpage* classico, con campi e controcampi; uso costante dell'inquadratura fissa, della panoramica e del carrello, su cui la mdp segue e insegue i personaggi nei loro movimenti attraverso le stanze semiarredate della casa; libertà degli spostamenti e della stessa recitazione degli attori, spesso improvvisata e sciolta dai vincoli della sceneggiatura; banalità da routine delle loro azioni (muoversi nelle camere, svestirsi, fare un bagno e rivestirsi); casualità degli eventi e della conversazione, con discorsi spesso franti e inconcludenti; ripetizioni delle stesse frasi (come nella discussione se andare o meno nella villa del produttore a Capri e, quindi, sui rapporti con Prokosch); e, ancora sul piano del linguaggio filmico, movimento oscillatorio e pendolare della mdp mobile, allo scopo di ridurre l'opera di montaggio; immagini che spezzano la normale e verisimile concatenazione diegetica con inserti spazio-temporali in *flashes-back* di analessi e prolessi, tali da interrompere con effetti di *Verfremdung* l'illusione realistica della scena rappresentata. Questi inserti stranianti che si susseguono rapidamente – secondo l'idea bergsoniana del tempo come *durée* – presentificano per inconscia associazione microeventi già accaduti e che devono accadere, tali che lo spettatore ha già visto e dovrà in seguito vedere; oppure brevissime sequenze nuove, di completa fattura godardiana, evocanti momenti felicemente erotici della coppia Javal.

Così pure ritornano nella scena dell'appartamento discorsi sul cinema, assenti nel romanzo, e ulteriori riferimenti al mondo classico: Camille legge, mollemente distesa nella vasca da bagno, una monografia su Lang, segmento filmico riprodotto anche nella versione italiana della pellicola. Già il regista tedesco, nella sala di proiezione,

aveva sostenuto che in ogni film deve emergere con chiarezza uno specifico punto di vista e, a proposito dell'*Odissea*, che nella lotta di Ulisse contro gli dèi (la resistenza alla proposta di immortalità fattagli da Calipso, la ribellione all'ingiusta violenza di Nettuno) si manifesta l'eterno dilemma degli antichi greci tra l'autonomia dell'uomo e la sua subordinazione al divino. Ora Camille legge nel libro su Lang che questo problema esistenziale si basa unicamente sul modo diverso di concepire il mondo, perché una *Weltanschauung* può essere positiva o negativa, ispirata all'ottimismo o al pessimismo. La tragedia classica esprime una concezione pessimistica della vita, facendo dell'uomo la vittima designata dal Fato, impersonato a volte anche dagli dèi, che lo abbandonavano senza speranza al suo infelice destino. A questa riflessione viene collegata un'altra di ordine generale, ma implicitamente allusiva alla pericolosa situazione in cui stanno scivolando Paul e Camille: l'uomo può rivoltarsi contro ciò che ritiene cattivo oppure falso, in base alle circostanze e/o alle convenzioni; tuttavia, l'omicidio non costituisce mai una soluzione e, dunque, il delitto passionale è sciocco e inutile; pertanto, uccidere la persona che si ama, perché tradisce, non risolve nulla, anzi si finisce per perderla definitivamente, così come si perde il suo amore, ricevendone in cambio solo il disprezzo, se si uccide il suo (o la sua) amante.

Tutto questo ragionamento, insieme con la favola dell'"asino volante" raccontata da Camille (che sembra assolutamente gratuita in rapporto ai fatti rappresentati), rientra nella tendenza di Godard a immettere nei suoi film sia discorsi di metacinema, sia riflessioni filosofico-esistenziali, tra cui, esemplari, i dialoghi di Nanà e del filosofo Brice Parain in *Vivre sa vie*, mentre gli inserti spazio-temporali sono anche comuni al linguaggio filmico di altri registi della *nouvelle vague*, inopportunosamente eliminati dagli operatori della produzione italiana, che non erano riusciti a comprenderne la finalità espressiva¹². Significativo, nella lunga sequenza dell'appartamen-

¹² Della vasta biografia sulla *nouvelle vague*, cfr. L. PIERI, *La Nouvelle Vague. Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffaut*, Minimum Fax, Roma 2004;

to, è il segmento filmico di Paul e Camille seduti su due opposte poltrone, con al centro una lampada, posta su un tavolino, che si accende e si spegne durante la loro difficile conversazione, conclusa dalla definitiva confessione del “disprezzo”: la *mdp* con un *continuum* pendolare oscilla senza *découpage* tra i due protagonisti per enfatizzarne la vicinanza spaziale che, allo stesso tempo, è ormai una distanza esistenziale. «È la vita»: è, infatti, la risposta di Camille alle insistenti domande di Paul sul suo atteggiamento, per lui inspiegabile; ed è la stessa risposta di Emilia a Riccardo nel romanzo, da cui sono ripresi alcuni motivi della scena dell'appartamento, che connotano la catabasi comunicativa della coppia Molteni / Javal: la separazione dei letti, la freddezza meccanica dei rapporti sessuali, i «discorsi evasivi, indifferenti», dislocati da Moravia in diversi giorni, concentrati da Godard in più breve tempo.

Altri temi sono del resto suggeriti al film dal romanzo: ad esempio, l'attività “servile” dello sceneggiatore verso le decisioni del produttore, suffragate dalla sua consistente superiorità finanziaria, argomento trattato dallo scrittore con taglio decisamente saggistico nel capitolo quinto, che è speculare al precedente, dove la componente “economica” dell'appartamento è evidenziata in rapporto a Emilia, e diverso dal successivo, il sesto, in cui è prevalente l'analisi introspettiva dell'Io narrante; infatti, la visita a casa del regista Gino Pasetti (assente nel film) è occasione per Riccardo di ulteriori e più profonde indagini sulle motivazioni dei comportamenti della moglie. Mentre il capitolo settimo ripropone la scena dell'appartamento, iniziata nel quarto (tra l'uno e l'altro è trascorso circa un mese, diversamente dal film) – e, in attesa di una telefonata del produttore, viene ripreso il dialogo sui sentimenti d'amore di Emilia per Riccardo, che sembrano a lui sempre più labili –, l'ottavo rappresenta una svolta decisiva, perché introduce due nuovi personaggi, il produttore Battista e il regista tedesco Rheingold (il

M. MARIE, *La nouvelle vague*, Lindau, Torino 2006; A. MOSCARIELLO, *Nouvelle Vague*, Audino, Roma 2008.

Prokosch e il Lang del film). Come la proposta dell'andata a Capri è per la prima volta avanzata dal produttore nella sua villa romana, così pure i due personaggi godardiani sono introdotti in anticipo rispetto al loro ingresso nella vicenda del *Disprezzo* moraviano.

Spunti per un discorso sul mondo del cinema sono dati al regista dallo stesso romanziere, che, soprattutto nell'ottavo capitolo, offre un'articolata descrizione del sottobosco cinematografico romano dei primi anni Cinquanta e del funzionamento di una casa di produzione. In tale ambiente Moravia inserisce il ritratto di Battista, fisicamente come uno «scimmiotto», astuto e non privo di una certa finezza, con un leggero accento straniero, perché nato in Argentina, che si dilunga in appassionati quanto interessati sproloqui sul valore etico ed estetico di un film per meglio nascondere il vero fine di ogni produttore, il profitto; quanto basta per indicare a Godard la scelta dell'attore, Jack Palance, atletico, sensuale e irruento, che ama leggere sentenze morali, fingendo di sorvolare sui motivi economici del suo lavoro. Se il ritratto di Rheingold, il regista tedesco moraviano, è volutamente uno stereotipo, una rapida allusione a Pabst e a Lang ha suggerito a Godard di scegliere proprio quest'ultimo come personaggio del suo film, ma con una novità essenziale: fargli interpretare se stesso; quanto a Pabst, è possibile un'allusione al film *Ulisse* (1955), che gli doveva essere affidato dalla "Ponti-De Laurentiis", realizzato poi da Mario Camerini. Anche in questo contesto, tutto dedicato al cinema, Riccardo riesce mentalmente a isolarsi per continuare l'«indagine» sulle cause del comportamento di Emilia, giungendo alla parziale conclusione della sua sostanziale «fedeltà» – tipica della sua estrazione sociale di semipopolana priva di immaginazione e perciò sincera –, che tuttavia esclude l'amore, come nei primi tempi del loro matrimonio; Battista, invece, traccia un paradossale bilancio del neorealismo, rispecchiando il punto di vista dei ceti conservatori italiani e degli intellettuali che non ne avevano compreso la novità del linguaggio di vera e propria avanguardia, tanto ammirata e amata dai cineasti dei «Cahiers du cinéma»:

«Secondo me il film neorealistico ha stancato un po'tutti soprattutto perché non è un film sano». Egli si fermò e io guardai in tralice Rheingold: non batteva ciglio. Battista, che con quel silenzio aveva voluto sottolineare la parola «sano», passò adesso a spiegarla: «Quando dico che il film neorealistico non è sano, dico che non è un film che incoraggi a vivere, che aumenti la fiducia nella vita... il film neorealistico è deprimente, pessimistico, grigio... a parte il fatto che esso rappresenta l'Italia come un paese di straccioni, con gran gioia degli stranieri che hanno tutto l'interesse a pensare, appunto, che il nostro sia un paese di straccioni, a parte questo fatto dopo tutto già abbastanza importante, esso insiste troppo sui lati negativi della via, su tutto quello che c'è di brutto, di sporco, di anormale nell'esistenza umana... insomma è un film pessimistico, malsano, un film che ricorda alla gente le sue difficoltà invece di aiutarla a sormontarle».

Sempre nell'ottavo capitolo si accenna al progetto di un film tratto dall'*Odissea* (che Godard colloca, fin dall'inizio, come lavoro già cominciato da Lang), la cui sceneggiatura dovrà essere scritta dal Molteni, dopo averne concordato le linee essenziali nella villa caprese del produttore. Ed è proprio sul taglio, sul punto di vista di questa nuova opera che emergono le divergenze tra produttore, regista e sceneggiatore: nel romanzo, su come Riccardo dovrà stabilire una perfetta sintonia di idee con Rheingold e soprattutto con Battista; nel film, su come Paul dovrà modificare, secondo la volontà di Prokosch, un copione su cui Lang sta già lavorando in base al suo modo di intendere il grande poema omerico. Il problema del «punto di vista» è comunque fondamentale, come fa osservare Riccardo a Battista, in risposta alla sua banale osservazione che nell'*Odissea* si trova qualcosa di utile anche alla vita, la poesia.

Si confrontano, quindi, tre ipotesi di film completamente differenti. Il produttore, attento al suo tornaconto economico, vuole realizzare un film «spettacolare», un kolossal, come le opere «in costume di Hollywood, con mostri, donne nude, scene di seduzione, erotismo e grandiloquenza», perché «infallibilmente» piacciono al

grande pubblico. Il regista intende invece fare un lavoro «sui rapporti psicologici tra Ulisse e Penelope [...] un film su un uomo che ama sua moglie e non è riamato», poiché Penelope è fedele al marito lontano, ma non lo ama: «fedeltà, non amore», dunque, proprio come si andava configurando il rapporto già in crisi tra i coniugi Molteni / Javal, per cui l'interpretazione del cineasta teutonico in chiave freudiana rispecchia esattamente e involontariamente la vicenda centrale, che, lungo il piano inclinato dell'incomunicabilità, giunge alla confessione del "disprezzo"¹³. Da questo momento, la curvatura psicanalitica che il regista intende dare all'*Odissea* prosegue nel romanzo secondo un ritmo speculare alla storia dei protagonisti, anzi consentirà a Riccardo di comprendere le ragioni del "disprezzo" di Emilia e di trovare una soluzione, purtroppo vana e tardiva. Nel capitolo nono, infatti, i due motivi (il lavoro della difficile riscrittura odisseica e l'inquietudine per l'incalzante crisi matrimoniale) si intrecciano: lo sceneggiatore, che parte da una *sinopsis* del poema, tenendo sott'occhio la classica traduzione del Pindemonte, si pone il problema della rappresentazione degli dèi (tema ampliato e più assiduamente discusso nel film di Godard), risolvendosi a escluderli («perché né spettacolari, né psicologici», secondo le idee del produttore e del regista), e critica le riduzioni cinematografiche di celebri opere letterarie, considerandole uno «scempio»; Emilia, in un colloquio chiarificatore e conclusivo di tutte le conversazioni svoltesi nell'appartamento, grida finalmente ed esasperatamente la sua «verità»: «Io ti disprezzo... ecco quello che provo per te, ed ecco il motivo per cui non ti amo più... ti disprezzo e mi fai schifo ogni volta che mi tocchi... Eccola la verità... ti disprezzo e mi fai schifo»¹⁴.

Riccardo immagina che la freddezza di Emilia sia iniziata da quando l'aveva sorpreso mentre baciava una sua occasionale dattilografa: ricordo evocato in analessi, ma recuperato e variato da

¹³ Cfr. MORAVIA, *Il disprezzo*, cap. VIII.

¹⁴ Ivi, cap. IX.

Godard, che nella villa romana del produttore rappresenta un gesto troppo libero e confidenziale di Paul verso Francesca, la segretaria-interprete di Prokosch, involontariamente scoperto da Camille. Nel film la scena del bacio viene ripresa, ma inserita in un contesto diverso (nella villa di Capri) e attribuita a Prokosch e Camille, mentre nel romanzo il tentativo di seduzione di Battista si svolge diversamente, costringendo Emilia, che si accorge di essere osservata dal marito, a sottrarsene¹⁵. La scena richiama un'analogia situazione, ma di esito differente, dell'altro romanzo di Moravia, *L'amore coniugale* (1949), quando il protagonista, Silvio Baldeschi, si trova a spiare (come accade a Riccardo Molteni) la bellissima moglie Leda che si congiunge con il pingue barbiere Antonio, su un'aia illuminata dalla luna, in «una danza senza musica e senza regola ma non per questo meno ubbidiente ad un suo ritmo furioso»; e la sorprendente scoperta (fine del capito XIV) è appena successiva alla conclusione di un suo libro, “velleitario” e “sterile”, praticamente fallito (come il suo rapporto erotico-affettivo), intitolato proprio, con gioco metanarrativo, *L'amore coniugale*.

3. *L'avventurosa scoperta del Mediterraneo*

Il rapporto del regista francese con il romanzo è basato sul diverso intreccio degli episodi, sulla creazione di nuovi spazi e la fusione di tempi diversi, che ne alterano la struttura, e sui prelievi decontestualizzati e variamente disseminati nella trama del film, mentre, in altre occasioni, segue più o meno da vicino il filo conduttore della narrazione moraviana, come quando Rheingold espone a Riccardo la sua interpretazione dell'*Odissea*, nell'incomparabile scenario insulare di Capri. Mentre gli esterni del “film nel film”, tratto dal poema, si girano nel golfo di Napoli, per realizzare gli interni di *Le mépris* Godard utilizza la villa caprese di Curzio Malaparte,

¹⁵ Cfr. *ivi*, cap. XIV.

facendo muovere i suoi personaggi tra una terrazza-solarium, tutta esposta *en plein air*, e camere dalle enormi vetrate, come gabbie di cristallo sospese su un mare azzurro, ma freddo, circondato da una natura lussureggiante, ma distante e indifferente ai loro conflitti.

La premessa dell'idea di Rheingold sul rapporto Ulisse-Penelope è narrata allo stupito sceneggiatore durante il primo tratto del viaggio per l'isola partenopea, iniziando da un'osservazione di ordine generale sul significato profondo del mito antico, che trova d'accordo i due personaggi: «Tutti i miti greci adombrano drammi umani senza tempo né luogo, eterni [...] sono allegorie figurate della vita umana» e, pertanto, ai moderni spetta il compito di decrittarne il senso riposto, «interpretarlo, illustrarlo... ma in maniera viva, autonoma», senza subire passivamente l'ascendenza e la suggestione delle opere greche, poemi e tragedie, che hanno al centro una vicenda mitica¹⁶. Va subito osservato che questa chiave di lettura è adottata anche da Corrado Alvaro nella sua tragedia in prosa, *Lunga notte di Medea*, e da Pasolini nei film su Edipo e Medea, in cui, pur utilizzando i testi di Sofocle e di Euripide, non rappresenta un solo segmento mitico, se pure centrale, come i due tragici greci, ma, alla maniera di un poeta ciclico, ricostruisce interamente le saghe, dall'inizio alla fine¹⁷. Rheingold, quindi, si dichiara in disaccordo con la via seguita da Eugene O' Neill in *Il lutto si addice a Elettra*, perché l'autore, da moderno, ha interpretato sì psicanaliticamente il mito, ma «si è lasciato intimidire» dall'*Orestia* di Eschilo, facendone «una trascrizione troppo letterale»; non avrebbe dovuto «rispettare» l'argomento, ma «sventrarlo, rinnovarlo», per non fare un dramma «noioso e freddo... un compito di scuola»¹⁸. Pertanto,

¹⁶ Ivi, cap. XII.

¹⁷ Cfr. C. ALVARO, *Lunga notte di Medea*, in «Sipario», IV, 40-41, 1949, pp. 45-58; poi in volume, cit.; ID., *La Pavlova e Medea*, in ID., *Cronache e scritti teatrali*, cit., pp. 283 sgg; P. P. PASOLINI, *Edipo re; Medea*, in ID., *Per il cinema*, cit., I, pp. 967-1059; 1205-1288.

¹⁸ *Il lutto si addice a Elettra (Mourning becomes Electra)* di E. O'NEILL è una trilogia del 1931.

si dovrà fare con l'*Odissea* un'operazione diversa, che, così come esposta dal regista, sembra avvicinarsi al metodo di analisi tipico dello strutturalismo: l'opera si dovrà «apirla, come si apre un corpo sul tavolo anatomico, esaminarne il meccanismo interno, smontarlo e poi rimontarlo di nuovo secondo le nostre esigenze moderne». Un tale lavoro dovrà partire da un presupposto, o meglio da una domanda, la più importante, sulle ragioni vere della lunga assenza dell'eroe dalla patria e dalla consorte; per Rheingold, l'unica risposta, non dichiarata da Omero, ma evidente ai moderni, scaltriti da Freud a cogliere le motivazioni inconscie, è che «Ulisse non voleva tornare a casa, non voleva riunirsi a Penelope», nonostante «il suo amore tanto proclamato» per lei, del resto tradita «ogni volta che gli capita l'occasione»:

Ulisse, in realtà, è un uomo che teme di tornare presso la moglie e vedremo dopo perché, e temendo questo, cerca nel suo subcosciente di crearsi degli ostacoli al ritorno... Il suo spirito di avventura, così famoso, in realtà non è che un desiderio inconscio di rallentare il viaggio, disperdendolo in avventure che, infatti, lo interrompono e lo sviano... non sono Scilla e Cariddi, Calipso e i Feaci, Polifemo e Circe e gli dèi che si oppongono al ritorno di Ulisse; è il subcosciente di Ulisse che via via crea ad Ulisse stesso dei buoni pretesti per star qui un anno, lì due anni e così via¹⁹.

Rheingold, dunque, tedesco, vissuto anche negli Stati Uniti, dove la psicanalisi era molto seguita, applica la *Deutung* freudiana al mito di Odisseo-Ulisse, il più grande personaggio creato da genio poetico: dell'«eroe per eccellenza privo di complessi» si dovrà esplorare l'*Es*, la sfera nascosta della sua sfuggente personalità, non seguirlo lungo il viaggio del Mediterraneo; e, pertanto, l'*Odissea* non va considerata «un'avventura in estensione attraverso lo spazio geografico», ma «un dramma tutto interno di Ulisse» e le avventu-

¹⁹ MORAVIA, *Il disprezzo*, cap. XII.

re, narrate da Omero, si devono intendere come «simboli» del suo inconscio. Alla luce di questa interpretazione,

la sola giusta secondo le ultime scoperte della psicologia moderna, l'*Odissea* non è che la storia interna di una ripugnanza, per così dire, coniugale... questa ripugnanza coniugale è a lungo dibattuta e approfondita da Ulisse e finalmente, soltanto dopo dieci anni di lotta con se stesso, egli riesce a vincerla e a superarla accettando proprio la situazione che l'aveva provocata... Ulisse, in altri termini, per dieci anni crea a se stesso tutti i possibili ritardi, si inventa tutti i possibili pretesti per non tornare al tetto coniugale... addirittura pensa più volte di legarsi ad un'altra donna... finalmente, però, riesce a dominarsi e ritorna... ora, questo ritorno di Ulisse equivale, appunto, ad un'accettazione della situazione per cui era andato via e non voleva più tornare²⁰.

Della situazione in Itaca, prima della partenza di Ulisse per la guerra di Troia, Rheingold parlerà a Riccardo in un secondo momento, dopo alcuni giorni di permanenza a Capri (XVII capitolo), svelando i motivi che spingono l'eroe a lasciare la moglie, con cui i rapporti coniugali non sono buoni: Ulisse non è «un bellicista», ma «un uomo prudente, saggio e avveduto», e, dunque, non si allontana da Itaca per fare la guerra. Se Penelope è «la donna tradizionale della Grecia arcaica, feudale, aristocratica: virtuosa, nobile, altera, religiosa», Ulisse anticipa, invece, la Grecia dei filosofi, ed è «un uomo senza pregiudizi, e, se necessario, senza scrupoli, sottile, ragionevole, intelligente, irreligioso, scettico, talvolta anche cinico». È evidente una prima forzatura del carattere di Ulisse, ma il regista si affretta a sostenere che non bisogna badare al poema, perché l'*Odissea* è stata già scritta, e ora si tratta di fare un'altra opera, di realizzare un film, che può al massimo trarne ispirazione, interpretarla, svilupparla. La differenza dei caratteri e dell'educazione dei due coniugi è, pertanto, fondamentale e risulterà speculare ai

²⁰ *Ibid.*

temperamenti e alla cultura di Riccardo e di Emilia: l'uno, intelligente, raffinato, acuto indagatore della sua psiche, scrittore, critico e intellettuale; l'altra, scolasticamente poco acculturata, rozza e superficiale nelle valutazioni e nei giudizi, abituata al lavoro meccanico di dattilografa.

La forzatura ermeneutica di maggiore evidenza sulla vicenda odissea è però fatta sul ruolo dei Proci, anche se i miti possono essere sempre variati, reinventati e riscritti, a cominciare dallo stesso Omero, che nega il sacrificio di Ifigenia e fa morire Edipo in guerra (*Iliade* IX 287; XXIII 679). Secondo Rheingold, i Proci corteggiano la bella Penelope già prima della guerra di Troia e soprattutto il loro capo, Antinoo, la colma di lodi e di doni, ma la regina, dignitosa e all'antica, vorrebbe rifiutarli, sperando che Ulisse allontani i suoi ammiratori. L'astuto eroe, prudente e ragionevole, fidando ciecamente nella fedeltà della moglie, non dà importanza alla corte dei Proci e le consiglia di accettare i loro doni, dei quali, come tutti gli antichi Greci, è molto avido, ma Penelope rimane disgustata da questo comportamento passivo del marito e comincia a disprezzarlo. Ed è allora che Ulisse decide di partire e dilaziona poi il ritorno, perché sa di non essere più amato, ma addirittura disprezzato dalla consorte; solo quando comprende che per riconquistarne la stima deve eliminare i Proci, torna a Itaca e li uccide spietatamente: in tal modo si riconciliano e possono finalmente celebrare le vere nozze, le loro «nozze di sangue», le loro *Bluthochzeit*. Rheingold giunge a questa chiave interpretativa constatando l'apparente contraddizione tra il carattere di Ulisse, «furbo, duttile, sottile, ragionevole, accorto», assolutamente «non sanguinario», e la violenza, la brutalità e la ferocia della strage dei Proci: vuole dimostrare alla moglie, per riaverne l'amore, che, all'occorrenza, sa essere «violento come Aiace, irragionevole come Achille, spietato come Agamennone». Questo non significa che Ulisse sia un uomo senza dignità e onore; egli, invece, «è semplicemente l'uomo civilizzato, rappresenta la civiltà», che spesso non dà importanza alle cosiddette questioni d'onore, come invece le donne tradizionali e non civilizzate, quale

dimostra di essere Penelope, volte a privilegiare «l'istinto, il sangue, l'orgoglio» e a vedere nel comportamento civile «corruzione, immoralità, mancanza di principi, cinismo...»²¹.

Naturalmente Riccardo si ribella a questa interpretazione che, a suo avviso, falsifica completamente l'*Odissea* e il carattere del suo eroico protagonista, chiamando a confronto l'*Ulysses* di Joyce, come romanzo emblema della modernità, in cui il suo geniale autore offre un'interpretazione assolutamente nuova e autonoma del poema omerico. Il grande scrittore irlandese, secondo Molteni,

fece di Ulisse un cornuto, un onanista, un fannullone, un velleitario, un incapace; e di Penelope un'emerita puttana... e Eolo diventò la redazione di un giornale, la discesa agli inferi il funerale di un compagno di ribotte, Circe la visita ad un bordello, e il ritorno ad Itaca il ritorno a casa, a notte alta, per le vie di Dublino, non senza una sosta per pisciare ad un cantone... ma almeno Joyce ebbe l'avvertenza di lasciare stare il Mediterraneo, il mare, il sole, il cielo, le terre inesplorate dell'antichità... Mise tutto quanto per le strade fangose di una città del nord, nelle taverne, nei bordelli, nelle camere da letto, nei cessi... Niente sole, niente mare, niente cielo... tutto moderno, ossia tutto abbassato, avvilito, ridotto alla nostra miserabile statura...²²

Alla rapida sintesi del romanzo joyciano Riccardo fa seguire la declamazione dei versi del celebre episodio dantesco dell'ultimo viaggio di Ulisse nel canto XXVI dell'*Inferno*, che nel film di Godard sono recitati in antifrastico commento alle immagini dei provini visionati nella sala di proiezione a Cinecittà: il regista li ha decontestualizzati da questo capitolo (il XIX), in cui Moravia narra l'incontro decisivo di Riccardo e Rheingold a Capri, e li ha diversamente posizionati. Evocando l'*orazion picciola* di Ulisse – quando l'eroe, ormai vecchio, convince i suoi compagni a volgere la prua

²¹ Tutto il discorso di Rheingold a Riccardo è sempre nel capitolo XVII.

²² Ivi, cap. XIX.

della nave verso Occidente, *di retro al sol, del mondo senza gente*, e li invita a considerare l'essenza stessa degli esseri umani, non nati a *viver come bruti, ma per seguir virtute canoscenza* –, «un'improvvisa commozione» fa tremare la voce recitante di Molteni: «Pensavo che in quei pochi versi era contenuto non soltanto l'idea che mi facevo del personaggio di Ulisse, ma anche di me stesso e della mia vita come avrebbe dovuto essere e, purtroppo, non era; e capivo che la commozione nasceva dalla chiarezza e bellezza di questa idea in confronto con la mia effettiva impotenza». Sono gli stessi versi che – squillo di tromba, voce divina – si innalzarono sullo spettrale Lager di Auschwitz, per ricordare ai prigionieri degli aguzzini nazisti la loro vera natura e riaffermarne l'identità, integrità e dignità umana, come ha narrato Primo Levi in *Se questo è un uomo*²³. «Questo, Rheingold, è l'Ulisse che avrei voluto fare... così io vedo Ulisse [...] Mi è sembrato – conclude Riccardo – di poterlo fare con questo passo di Dante meglio che con le mie parole». Molteni assimila l'Ulisse dantesco all'Odisseo omerico, che in realtà sono due personaggi poetici completamente diversi; questa oscillazione tra i due modi di intendere la complessa e poliedrica personalità del mitico eroe è evidente nella lettura in chiave vichiana dell'*Odissea*, data sempre da Riccardo, che rappresenta nel romanzo, dopo le interpretazioni, psicanalitica del regista e spettacolare del produttore, la terza ipotesi ermeneutica del poema:

Su quel mare dalle tinte così fresche, sotto quel cielo luminoso, lungo quel litorale deserto, non sarebbe stato difficile immaginare le navi nere di Ulisse, profilate tra un'onda e l'altra, in navigazione verso le terre allora vergini e sconosciute del Mediterraneo. E Omero aveva voluto rappresentare proprio un mare come quello, sotto un cielo simile, lungo un simile litorale, con personaggi che

²³ Sull'episodio del libro di P. LEVI, *Se questo è un uomo* (1947), in rapporto al canto XXVI dell'*Inferno* di Dante, cfr. le argomentazioni di R. GIULIO, *Sotto il segno di Athena. L'Ellade eroica tra mito e storia nella letteratura italiana*, Edisud, Salerno 2008, pp. 25-26.

rassomigliavano a questa natura e ne avevano l'antica semplicità, l'amabile misura. Tutto qui e nient'altro. E ora, invece, Rheingold voleva fare di questo mondo così colorato e luminoso, animato dai venti, illuminato dal sole, popolato di creature argute e vivaci, una specie di latebra viscerale, senza più colori né forma, senza sole e senz'aria: il subcosciente di Ulisse. Così l'*Odissea* non era più la meravigliosa avventura della scoperta del Mediterraneo, nell'infanzia fantastica dell'umanità, bensì il dramma interiore di un uomo moderno impigliato nelle contraddizioni di una psicosi. [...] la bellezza dell'*Odissea* sta proprio in questo credere nella realtà come è e come si presenta oggettivamente... in questa forma, insomma, che non si lascia né analizzare né smontare e che è quella che è: o prenderla o lasciarla... in altri termini», conclusi sempre guardando non a Rheingold ma al mare, «il mondo di Omero è un mondo reale... Omero apparteneva ad una civiltà che si era sviluppata in accordo e non in contrasto con la natura... per questo Omero credeva nella realtà del mondo sensibile e lo vedeva realmente come l'ha rappresentato e anche non dovremmo prenderlo com'è, credendoci come ci credeva Omero, letteralmente, senza andare a cercare riposti significati»²⁴.

Non è da escludere in questa interpretazione dell'*Odissea* anche qualche reminiscenza di scuola, come sembra dall'improvviso affiorare alla memoria del protagonista, in altra parte del romanzo, di alcuni versi del penultimo libro del poema (*Ab! tu con me non t'adirare, Ulisse...*) nella traduzione «aulica» e non troppo fedele del Pindemonte, paragonati per associazione di idee agli endecasillabi della seconda terzina di un sonetto del Petrarca, *Tranquillo porto avea mostrato Amore*²⁵. Viene tuttavia colpito dalla lettura di Rheingold, perché nel rapporto Ulisse-Penelope, falsato dalla chiave

²⁴ MORAVIA, *Il disprezzo*, cap. XII.

²⁵ Cfr. *ivi*, cap. XIV. Il sonetto di PETRARCA citato da Riccardo è il CCCXVII del *Canzoniere* (cfr. nell'edizione curata da M. Santagata, Mondadori, Milano 1996 e 2004, pp. 1222-1224). Quanto al «passo dell'ultimo canto dell'*Odissea*» – come scrive testualmente Moravia all'inizio del capitolo quattordicesimo del *Disprezzo*, citando sette endecasillabi della traduzione del Pindemonte –, in re-

psicanalitica del regista, vede riflesso il suo rapporto con Emilia, la crisi coniugale sfociata nel “disprezzo”: l’eroe, per conquistare di nuovo l’amore della pur fedele consorte, uccide i Proci, ma egli non può fare altrettanto con Battista, che tenta in tutti i modi di sedurre la sua donna; decide allora di usare l’unica arma in suo possesso: rinunciare alla sceneggiatura, nonostante l’invito a scriverla espresso da Emilia, forse per confermarsi nel suo disprezzo, nel caso egli avesse passivamente accettato il lavoro in cambio della ricompensa finanziaria del produttore. Questa parte del romanzo, che si svolge a Capri tra l’interno della villa, il parco e la grande terrazza sul mare, coincide con il film, in cui Paul si trova nello stesso dilemma di Riccardo, fino a decidere di troncane ogni genere di rapporti con Prokosch e ritornare a Roma con Camille; ma la moglie non acconsente, anzi lo precede e nella spider rossa viaggia con il produttore alla volta della capitale²⁶.

4. *Gli imprevisti dei viaggi in Italia*

Se la seconda parte del film, che ha per sfondo Capri, è la più vicina al romanzo, rispetto a tutta la prima, che si svolge a Roma, almeno due sono le altre variazioni più importanti. Una va collocata tra la scena dell’appartamento – che in Moravia è narrata nei capitoli IV, VII, IX e XI e Godard rappresenta in una sola e lunga sequenza – e l’andata a Capri: nel romanzo, Emilia e Riccardo si recano in un ristorante, dove la donna ribadisce il suo disprezzo, senza darne le motivazioni²⁷; nel film, tutti i personaggi, il produttore, Lang, la segretaria-interprete, oltre ai coniugi Javal, si ritrovano in un cineteatro, per scegliere l’attrice che dovrà impersonare Nausicaa.

altà si tratta del penultimo libro del poema, il XXIII, in cui sono i vv. 260-266, recitati da Riccardo.

²⁶ Cfr. *ivi*, capitoli XVIII, XX, XXII.

²⁷ Cfr. *ivi*, cap. X.

Ascoltano, quindi, una mediocre cantante da avanspettacolo, la cui esibizione è notevolmente ridotta nell'edizione italiana, ma nell'originale è prolungata per enfatizzarne la notevole differenza rispetto al celebre personaggio odisseo, tanto da suscitare l'irritazione di Lang per il misero spettacolo offerto; il regista all'uscita dal locale ricorda i versi di una ballata di Bertolt Brecht, in cui si allude al rapporto tra lingua e menzogna, tema che in *Vivre sa vie* era stato affrontato nel colloquio tra Nanà e il filosofo Parain: «Ogni mattina, per guadagnarmi il pane, mi reco al mercato, dove si vendono bugie, e, pieno di speranze, mi metto anch'io in fila con i venditori».

L'altra variazione romanzo-film è nel finale. Moravia conclude *Il disprezzo* con l'inaspettata morte di Emilia nella spider di Battista in viaggio verso Roma per una brusca frenata, che le causa una frattura alla colonna vertebrale²⁸; il Godard di *Le mépris* fa morire entrambi, Camille e il produttore, in un incidente stradale, preceduto dal dettaglio, ingrandito a tutto schermo, delle ultime parole del biglietto di addio di Camille a Paul²⁹, e seguito dalla scena in cui Lang sta portando a termine il film sull'*Odissea* e si prepara (aiuto-regista lo stesso Godard) a girare la sequenza di Ulisse che avvista finalmente Itaca. Diversamente da un ultimo indugio retrospettivo della scrittura moraviana – ripiegata su un inquietante sogno (o allucinazione) di Riccardo in una grotta marina (appena accennato dal momentaneo assopimento di Paul) e sull'amaro bilancio del suo matrimonio³⁰ –, con la mdp che inquadra la scintillante, infinita distesa delle azzurre acque del mare di Capri, volgendo alla fine l'opera del regista tedesco (“il film nel film”), termina in perfetta sincronia lo spettacolo godardiano. Muoiono Prokosch e Camille, ma il mito odisseo, inesauribile, continua il suo immortale cammino attraverso il tempo; la poesia, l'arte vanno

²⁸ Cfr. *ivi*, cap. XXIII.

²⁹ Cfr. *ivi*, cap. XXII: all'inizio di questo capitolo Moravia colloca il biglietto di addio di Emilia a Riccardo.

³⁰ Cfr. *ivi*, capitoli XXII-XXIII.

oltre la breve e caduca esistenza umana. La versione italiana inverte le sequenze: colloca nel montaggio, prima, il lavoro filmico di Lang; poi, il mortale scontro automobilistico, ristabilendo, quindi, il finale del romanzo moraviano, ma alterando il significato del messaggio di Godard, che, coerentemente agli argomenti discussi nella fondamentale e originale sequenza della sala di proiezione, aveva voluto svolgere fino in fondo il suo discorso sul cinema.

Il metacinema godardiano è, infatti, evidente proprio nella scena che si svolge a Cinecittà, anche attraverso la citazione di quattro film, i cui manifesti si intravedono sui muri dello spiazzo antistante la sala di proiezione. Si allude a due film americani: *Hatari!* (1962) di Howard Hawks con John Wayne, film-compendio del cinema di questo regista, particolarmente apprezzato da Godard per le scene di caccia girate dal vero in Tanganika, senza trucchi, né controfigure, per la vena di ironia e di sottile umorismo che l'attraversa, per i personaggi di provenienza multinazionale (tra cui una fotografa italiana, interpretata da Elsa Martinelli), come in *Le mépris*; *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock, maestro riconosciuto della *nouvelle vague*. Autocitazione è poi il manifesto di *Questa è la mia vita*, traduzione riduttiva a confronto dell'allitterante e ambiguo titolo originale, *Vivre sa vie*, opera capitale del cinema godardiano, con i suoi *douze tableaux*, che ne accentuano il *coté* teatrale e brechtiano, e la registrazione casuale degli eventi (celebre il piano-sequenza di sette minuti, che inquadra la nuca dei personaggi, visti di spalle, diversamente dalla positura frontale e funzionale allo sguardo degli spettatori), con l'ibridazione di registri stilistici diversi (dal sociologico al poetico) e le indagini sul linguaggio, con i richiami, infine, filosofici, letterari, filmici (come *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, di cui viene riprodotta la sequenza del monaco, interpretato da Antonin Artaud, che annuncia il martirio sul rogo alla *pucelle* con il volto della Falconetti³¹, per alludere, attraverso l'immedesimazione di Nanà – espressa dal simpatetico intreccio

³¹ C. T. DREYER girò in Francia nel 1927-28 *La passion de Jeanne d'Arc*.

dei primissimi piani in bianco e nero e dal gioco alternato delle didascalie –, alla premonizione della sua morte).

Il quarto manifesto è di un film italiano, *Vanina Vanini* (1961), di Roberto Rossellini, altro maestro riconosciuto della *nouvelle vague*, che ritorna nella sequenza del cine-teatro, dove si esibisce la cantante da scritturare per la parte di Nausicaa, con l'immagine pubblicitaria di un altro film, *Viaggio in Italia* (1953), sceneggiato da Vitaliano Brancati e interpretato da Ingrid Bergman. Le ragioni che inducono Godard a ricordarlo, al di là dell'omaggio al grande regista del neorealismo, appartengono a un duplice ordine: interno, perché – diversamente dall'irreversibile crisi del rapporto di coppia e dalla mancata riconciliazione, dovuta anche alla tragica conclusione della vicenda, di Paul e Camille, i due francesi "in viaggio" per l'Italia, da Roma a Capri – nel film di Rossellini i coniugi londinesi, Alexander e Katherine Joyce, giunti in Italia durante un periodo di grave disagio matrimoniale, separati dalla folla mentre si svolge una processione, si ritrovano e si riabbracciano riconciliati nella scena finale con uno slancio emotivo immediato, secondo quella casualità e non logica consequenzialità degli eventi, privilegiate dall'esistenzialismo godardiano: dunque, un *Viaggio in Italia* evocato per contrasto con *Le mépris*; esterno: per una ragione polemica e di solidarietà con il regista italiano, perché il film fu letteralmente massacrato dalla critica in Italia, ma esaltato dai nuovi registi francesi, con Jacques Rivette, per il quale quest'opera di Rossellini, dopo la sua apparizione sugli schermi, si lasciava indietro, e invecchiati di almeno dieci anni, tutti gli altri film usciti in quel periodo, e con François Truffaut, che promosse un'azione legale contro la distribuzione francese per ripristinare l'edizione originale, alterata arbitrariamente dal montaggio³².

³² Dell'ampia bibliografia sul grande regista del neorealismo cinematografico, cfr. G. RONDOLINO, *Roberto Rossellini*, La Nuova Italia, Firenze 1974; S. MASI-ENRICO LANCIA, *I film di Roberto Rossellini*, Gremese, Roma 1987; G. MICHELONE, *Invito al cinema di Rossellini*, Mursia, Milano 1996.

Anche *Vanina Vanini*, la tragica storia di una principessa romana innamorata di un giovane carbonaro, subì in patria la stessa sorte di *Viaggio in Italia*. Anzitutto, Godard, in omaggio a Rossellini, ha dato al personaggio di Francesca, la segretaria-interprete di Prokosch, il cognome Vanini; potrebbe, inoltre, aver alluso a una singolare analogia: come il regista italiano si era ispirato all'opera di un autore francese, *Chroniques Italiennes* (1829) di Stendhal – in cui si trova il racconto della Vanini –, così il suo film, *Le mépris*, prendeva spunto da un romanzo italiano, *Il disprezzo*, di Moravia. Vi aggiungeva una ragione polemica: *Vanina Vanini* non solo era stata stroncata dalla critica italiana, ma il suo produttore, Moris Ergas, marito dell'interprete principale, Sandra Milo, aveva anche disatteso le indicazioni del regista in merito al doppiaggio dell'attrice, tanto che Rossellini fu costretto a non riconoscere la paternità dell'opera, molto apprezzata dai cineasti dei «Cahiers», che ne recuperarono la copia di lavorazione, ora custodita in versione originale, presso gli archivi della “Cinémathèque Française”.

Ritornando alle «donazioni di senso», accennate da Debenedetti a proposito del film di Godard, in particolare alla funzione svolta in questo senso dal racconto di Poe in *Vivre sa vie*, e ricordando alcune «donazioni di senso» in *Le mépris* – i versi di Hölderlin, l'apologo del saggio indù, la breve ballata di Brecht –, di assoluta invenzione godardiana, perché tutte assenti in *Il disprezzo* di Moravia, si potrebbe avanzare la cauta ipotesi che i due film di Rossellini, citati dal regista attraverso il loro annuncio pubblicitario, e soprattutto *Vanina Vanini*, legato anche onomasticamente al personaggio di Francesca, presentino una sorprendente “donazione di senso”, configurandosi come un'inconscia premonizione dell'inausto destino di *Le mépris-Il disprezzo*, a cui il suo produttore italiano, Carlo Ponti, riserverà la stessa sorte toccata ai due film rosselliniani. L'avventura commerciale del film di Godard fu, infatti, pesantemente condizionata da maldestri interventi, da disinvolute manomissioni, tanto che furono distribuite due edizioni diverse: al pubblico francese, il cui gusto estetico era ormai affinato dal linguaggio sperimentale

della *nouvelle vague*, veniva offerta un'opera originale con caratterizzanti elementi plurilinguistici e allusivi richiami intertestuali; al pubblico italiano si serviva un manufatto violentato dalle inversioni sceniche del montaggio, dal piatto monolinguismo del doppiaggio, dall'arbitraria sostituzione della colonna sonora, dall'alterazione cromatica della fotografia, come dichiarato dallo stesso Godard in un'intervista a «Filmcritica» del novembre-dicembre 1963. Non comprendendo la sostanziale differenza tra i procedimenti analitici da romanzo psicologico della scrittura moraviana e l'imponderabile dominio dell'assurdo negli irrelati accadimenti esistenziali rappresentato dal capovolgimento espressivo godardiano – tanto da esercitare ancora un notevole influsso sul mercato attuale attraverso uno spot di Chanel ispirato alla raffinata *ouverture* del suo film –, l'*équipe* operativa della Produzione Ponti, con il suo irresponsabile lavoro di destrutturazione dell'edizione francese, si era avvicinata e adeguata al congegno narrativo di Moravia, per venire incontro alle pigre attese di quei lettori italiani che già conoscevano il suo libro.

Jean-Luc Godard, richiamando i due film di Rossellini, aveva inconsapevolmente anticipato, offrendo un'inedita “donazione di senso”, l'incredibile vicenda del suo prodotto artistico in Italia, che – da opera esemplare della *nouvelle vague* e da paradigma di metacinema – si trasformerà, attraverso la grottesca edizione Ponti, in uno dei più celebri casi di prevaricazione e di violenza al lavoro di un regista dell'intera cinematografia europea³³.

³³ In un periodo, come questo, di maggiore sensibilità filologica per il linguaggio filmico e di complesse operazioni di restauro dei capolavori del cinema mondiale, è possibile rivedere, distribuite in cofanetto da Cecchi Gori, le due versioni di *Le mépris – Il disprezzo* (nell'originale francese e nella riduzione italiana).

IX
PASOLINI 1974:
DALL'INCHIESTA SUL POTERE AL FILM MANCATO

1. *La violenza del Potere «senza volto»*

Nei primi anni Settanta del secolo scorso, Pasolini attribuì gli effetti dell'omologazione della cultura italiana all'esistenza di un nuovo «Potere» non riconoscibile nel Vaticano, né nelle forze armate, né nei magnati dell'industria o nei potenti democristiani. Infatti, scrisse potere con la P maiuscola: «solo perché sinceramente non so in cosa consista questo nuovo Potere e chi lo rappresenti. So semplicemente che c'è»¹. Sosteneva anche di conoscere alcune caratteristiche del nuovo «Potere ancora senza volto» e di ravvisarle nella «sua decisione di abbandonare la Chiesa», nella «sua determinazione (coronata da successo) di trasformare contadini e sottoproletari in piccoli borghesi» e soprattutto nella «sua smania, per così dire cosmica, di attuare fino in fondo lo “Sviluppo”: produrre e consumare»².

L'identikit di questo nuovo potere presenta tratti decisamente moderni, dovuti alla tolleranza e all'ideologia edonistica, ma, nel fondo, feroci e repressivi. Siamo ormai in piena polemica pasoli-

¹ P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975 e 1977, p. 54. L'articolo, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, era, invece, intitolato *Il Potere senza volto*, quando uscì per la prima volta sul «Corriere della Sera» del 24 giugno 1974.

² *Ibid.*

niana, all'indomani dell'esito referendario sul divorzio con il suo indice di alta laicizzazione del Paese, che allo scrittore "corsaro" dava tutta l'impressione di una deteriore americanizzazione³. Il Potere, anche se non è specificamente rappresentato da nessuno, viene identificato in «una forma "totale" di fascismo», il cui fine è «la riorganizzazione e l'omologazione brutalmente totalitaria del mondo», che non permette più alcuna distinzione: tutti compiono gli stessi atti, hanno il medesimo linguaggio, sono «interscambiabili»⁴.

L'italiano medio degli anni Sessanta e Settanta del Novecento è stato, dunque, "unidimensionato" dal potere totalizzante del consumismo. Pasolini personifica metaforicamente il Potere con il Palazzo: «Solo ciò che avviene "dentro il Palazzo" pare degno di attenzione e interesse: tutto il resto è minutaglia, brulichio, infirmità, seconda qualità [...]»⁵. E di tutto quello che accade dentro il Palazzo, ciò che veramente importa è la vita di coloro che stanno ai vertici, dei loro intrighi, delle loro alleanze e delle loro congiure.

Gli intellettuali italiani, pur essendo dei cortigiani, nel passato si erano occupati non solo dei meccanismi del potere, ma avevano rivolto il loro interesse anche al popolo; nel presente, invece, sono attenti alla realtà che vive «dentro il Palazzo» e sporadicamente si occupano dei cittadini, attraverso quelle statistiche che cercano di puntualizzare l'incidenza dei voti popolari nelle elezioni: solo blandi interessi di cronaca, mentre ai vertici del Palazzo vivono nella Storia. Fra i due mondi vi è un incolmabile vuoto, un immenso iato:

³ Cfr. *ivi*, pp. 46-52: *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*, uscito sul «Corriere della Sera» del 10 giugno 1974 con il titolo *Gli italiani non sono più quelli*. Sulla posizione di Pasolini si aprì un dibattito, in cui tra i primi a intervenire furono Maurizio Ferrara («l'Unità», 12 giugno 1974) e Franco Ferrarotti («Paese Sera», 14 dello stesso mese). Per la valutazione di questa polemica, cfr. E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano 1978 e 1981, pp. 446-448.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 54-59 (*passim*).

⁵ PASOLINI, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, p.93 («Corriere della Sera», 1 agosto 1975).

ciò che accade fuori dal Palazzo è storicamente diverso da quel che vi avviene dentro.

La realtà è, invece, fuori dal Palazzo, sia pure «dentro il penitenziario del consumismo»⁶, mentre si è sconvolti da una crisi di valori, perché il potere ha distrutto ogni cultura precedente per crearne una propria, essenzialmente consumistica. Vi è, quindi, una notevole distanza tra il Potere e la realtà del Paese: «Si tratta di una vera e propria diacronia storica: per cui nel Palazzo si reagisce a stimoli ai quali non corrispondono più cause reali nel Paese»⁷. I fenomeni del Palazzo avvengono in compartimenti stagni, ognuno dentro l'invalidabile area di potere; ognuno dei potenti si assume le sue responsabilità e, grazie a queste separazioni delle responsabilità, si salva l'insieme del potere. La causa prima della distanza tra la realtà del Paese e la realtà del Palazzo

consiste nella radicale mutazione del «modo di produzione» [...]: il nuovo potere reale che ne è nato ha scavalcato gli uomini che fino a quel momento avevano servito il vecchio potere clericofascista, lasciandoli soli a fare i buffoni nel Palazzo⁸.

Pasolini, proprio perché analizza i meccanismi del potere in una ben determinata società, la nostra, è in grado di proporre un rimedio: si potrebbe ovviare alla terribile realtà del Paese soltanto istituendo un Processo, che denunci le malefatte di coloro i quali hanno detenuto il potere per molti anni, sì da rilevarne la leggerezza nella gestione della cosa pubblica. La colpa da imputare ai potenti consiste nell'errore, che commettono quando giudicano se stessi, e nel potere, di cui sono esempio deplorabile. Attraverso il Processo verrebbe rivelato ai cittadini qualcosa di essenziale per la loro esistenza: i potenti che li hanno governati non hanno capito che la forma di potere, da essi servilmente servita, si è esaurita

⁶ Ivi, p. 96.

⁷ Ivi, p. 108 («il Mondo», 28 agosto 1975).

⁸ Ivi, p. 111.

e, di conseguenza, «è finita l'epoca [...] di un "certo" potere ed è cominciata l'epoca di un certo "altro" potere»⁹. Il Processo renderebbe chiaro che governare e amministrare bene significa agire in relazione al nuovo potere, per cui sembra impossibile che persista una continuità democratica.

Pasolini cerca di trovare le cause della degradante e disperata situazione del Paese e ne individua la prima nell'assoluta mancanza di ogni ideologia che non sia di carattere morale. Si chiede, inoltre, da dove nasca in un uomo la vocazione a governare, senza per altro trovare una risposta, poiché «la vocazione al governare resta, di per sé, un enigma»¹⁰. Il governare è un fenomeno strettamente legato a quello di detenere il Potere, ma in Italia la vocazione a governare non esiste; esiste, invece, la vocazione a detenere il potere, resa conveniente da tutti i vantaggi che ne derivano: «Quindi, a quanto pare, in Italia il governare altro non sarebbe che una noiosa, sgradevole incombenza che deve assumersi chi vuole detenere il potere»¹¹. Prima che il governare male giunga ai limiti del reato si deve istruire un Processo, perché «è solo attraverso il processo dei responsabili che l'Italia può fare il processo a se stessa, e riconoscersi»¹².

Potere, Palazzo, Processo furono i fantasmi diabolici che ossessionarono Pier Paolo Pasolini nei mesi precedenti la sua tragica morte (tre idee fisse, le cui iniziali lacaniamente coincidono con quelle del suo nome). Non certo scansioni metaforiche e fantastiche di una visione solo poetica, ma fattori costitutivi dell'orrendo universo borghese, su cui si accanivano le denunce visceralmente provocatorie dell'autore delle *Ceneri di Gramsci*, che investivano con argomentazioni di ascendenza marcusiana la radice stessa della società antropologicamente omologata: il consumismo. E, in effetti, la Scuola di Francoforte aveva criticato i meccanismi delle società avanzate, presentandole come

⁹ Ivi, p. 116 («Corriere della Sera», 24 agosto 1975).

¹⁰ Ivi, p. 135 («il Mondo», 11 settembre 1975).

¹¹ *Ibid.*

¹² Ivi, p. 137.

essenzialmente totalitarie, e denunciato le operazioni dell'industria culturale, volte sia a nascondere le differenze e le contraddizioni di classe, sia ad alimentare il desiderio di beni superflui.

L'analisi di Marcuse individua nella smania consumistica il mezzo di cui si serve il sistema per impedire l'insorgere di tendenze autenticamente eversive: proprio attraverso il consumismo le classi egemoni relegano in uno stato di asservimento o di passiva integrazione le classi subalterne. Gli individui, sottoposti a una pressione che agisce anche sul loro inconscio, perdono il senso della realtà e della loro stessa personalità, giacché non sono più autonomi, ma diretti da forze esterne: le loro scelte vengono orientate, fino a scambiare per propri impulsi vitali ciò che il sistema vi ha trafuso. Il carattere repressivo della civiltà implica un potere sempre più ampio sull'individuo; questo potere è in primo luogo esterno e si impone come coercizione, come repressione diretta, ma penetra facilmente anche all'interno dell'individuo, che lo introietta per trasformarlo in Super-io. Nelle società moderne prevalgono la tendenza a prefigurare i desideri dei propri membri, per dominarli totalmente, e la tendenza a negare e reprimere le possibilità di migliorare la vita umana, dal momento che il progresso tecnologico rafforza di fatto il sistema.

La società industriale contemporanea diventa totalitaria quando determina non solo le occupazioni socialmente richieste, ma anche le disposizioni individuali: «il termine "totalitario", infatti, non si applica soltanto a una organizzazione politica terroristica della società, ma anche a un'organizzazione economico-tecnica, non terroristica, che opera mediante la manipolazione dei bisogni da parte di interessi costituiti»; e, quindi, «non soltanto una forma specifica di governo o di dominio partitico producono il totalitarismo, ma pure un sistema specifico di produzione e di distribuzione»¹³. Si struttura così l'identità del nuovo potere politico, che si afferma proprio a causa dell'egemonia esercitata sulla produzione:

¹³ H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967, p. 23. Cfr. anche A. GRANESE, *Segno Simbolo Sogno*, Conte, Napoli 1982, pp. 136-138.

Quanto più l'amministrazione repressiva della società diventa razionale, produttiva, tecnica, tanto più inimmaginabili sono i mezzi e i modi mediante i quali gli individui amministrati potrebbero spezzare la loro servitù e conseguire la propria liberazione¹⁴.

Il carattere distintivo della società avanzata consiste nel modo in cui riesce a soffocare i bisogni che vorrebbero essere liberati, alimentando la sua funzione repressiva e organizzando la tecnologia e la scienza in modo da conseguire un dominio più efficace sull'uomo e sulla natura; questo perché la razionalità tecnologica si estende a tutte le sfere dell'esistenza privata e pubblica, rivelando il suo carattere politico e creando un universo totalitario. Con Marcuse e Pasolini, quindi, il concetto di Potere si amplia: la società totalitaria non è solo quella retta da un regime autoritario e poliziesco, ma anche quella, apparentemente democratica, dominata dalla logica del profitto, dal monopolio industriale, dalla frenesia consumistica indotta dai mezzi di comunicazione di massa, posseduti e manipolati da quei potentati economico-finanziari, che finiscono per costituire degli autorevoli gruppi di pressione, incidenti e determinanti anche le funzioni istituzionali della classe politica al governo.

Con l'evolversi della società il potere politico in senso formale appare sempre meno connesso con i nuovi bisogni umani; la sua essenza rimane mobile, sfuggente: il Potere senza volto di Pasolini si presenta non come un bene posseduto o una proprietà, facilmente identificabili, ma come una funzione, una strategia. Anche a volerlo analizzare con due ottiche differenti (come rapporto interpersonale e come caratteristica oggettiva di un dato sistema sociale), rimane inesplicabile cosa significa per chi lo detiene; è, invece, irrinunciabile comprendere in che modo si configura l'interazione fra governanti e governati, come gli individui si comportano all'interno di una struttura di potere, vi si adattano, le resistono o eventualmente riescono a modificarne la forma. A causa della complessità che avvolge la

¹⁴ Ivi, p. 27.

sua natura il potere è stato trattato, a volte, come se in realtà non esistesse, altre, come forza demoniaca o una sorta di brutto sogno. Se i meccanismi di coercizione, pressione, manipolazione, che lo garantiscono nella società consumistica, sono centralizzati, il controllo delle decisioni importanti si concentra nelle mani di pochi gruppi ristretti, che cercano di favorire soltanto il loro tornaconto personale, relegando in secondo piano i bisogni primari dei cittadini.

Chi ha messo persuasivamente in luce le condizioni di funzionamento delle modalità sociali e delle dinamiche di forza che si organizzano negli ambiti specifici di costituzione del potere e, in dipendenza di tale analisi, ha posto anche il problema della posizione dell'intellettuale (sostenendo che è proprio il potere a imporre la possibilità di intervento per la sua azione politica) è stato Michel Foucault. Non basta l'analisi tradizionale degli apparati di Stato oppure la teoria dello Stato per esaurire il campo di esercizio e di funzionamento del potere: infatti, un'altra grande incognita attuale è sapere chi esercita il potere e dove lo esercita. Nessuno ne è titolare in senso stretto, ma, dovunque è presente, il potere si esercita attraverso collegamenti e istanze, spesso infime, di gerarchia, controllo, sorveglianza, interdizione, costrizione.

Questo potere lo si esercita, piuttosto che non lo si possieda; non si applica puramente e semplicemente come un obbligo a quelli che «non lo hanno»; penetra, dunque, nello spessore della società e non si localizza solo nelle relazioni fra Stato e cittadini. Nella sorveglianza gerarchizzata il potere «non si detiene come una cosa, non si trasferisce come proprietà: funziona come un meccanismo»,

perché è dappertutto e sempre all'erta e perché non lascia, in linea di principio, alcuna zona d'ombra e controlla senza posa quelli stessi che sono incaricati di controllare; è assolutamente "discreto", perché funziona in permanenza e in gran parte in silenzio¹⁵.

¹⁵ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976, p. 194.

Il potere è, dunque, forza ubiquitaria, onnipresente, non per il privilegio di raggruppare tutto sotto la sua «invincibile unità», ma perché si produce in ogni istante, in ogni punto: «il potere è dappertutto; non perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove»¹⁶. Non è un'istituzione, né una struttura, ma è «il nome che si dà a una situazione strategica complessa in una società data»¹⁷. Tenendo inoltre presente che il legame tra potere e sapere, individuato e analizzato acutamente da Foucault, costituisce il punto decisivo della sua ricerca, si comprende perché gran parte della sua problematica sia incentrata sui compiti e sulle funzioni dell'intellettuale, visto non più come oppositore del potere, bensì legato alla sua stessa strategia. Il compito dell'intellettuale nella società moderna dovrebbe essere quello di chiarire il rapporto tra potere e sapere; ogni sua ricerca non potrà essere esterna alle situazioni di potere e non potrà porsi come un'analisi asettica e pura, poiché la verità che egli cerca non è al di fuori del potere, né senza potere¹⁸.

Potere e sapere si implicano strettamente: ogni volta che si creano relazioni di potere non si può non costituire in diretta correlazione un campo di sapere e, viceversa, quest'ultimo dovrà necessariamente supporre e istituire relazioni di potere. La "verità", quindi, è prodotta, sostenuta e diffusa dai grandi apparati politico-economici, organici ai sistemi di potere (università, stampa, mass media). In questo quadro, l'intellettuale non è più il "portatore di valori universali", con l'illusoria missione di affrancare la verità dal potere (dal momento che la verità è essa stessa potere), ma il suo compito consiste nel capire se si può costituire una nuova politica della verità; il problema dell'intellettuale è, insomma, un problema essenzialmente politico¹⁹.

¹⁶ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 81-82.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cfr. M. FOUCAULT, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.

¹⁹ Cfr. N. AJELLO, *Lo scrittore e il potere*, Laterza, Bari 1974; P. BOURDIEU, *Campo del potere e campo intellettuale*, Lerici, Cosenza 1978.

2. *San Paolo tra noi: l'antico nel moderno e la "visione" della morte del poeta*

Se si considera che la maggiore diffusione in Italia delle idee di Foucault avviene negli anni immediatamente successivi alla scomparsa di Pasolini, si comprendono il clima ideologico e il quadro teorico, in cui maturano – proprio nel corso del decennio Settanta del Novecento – alcune puntuali riflessioni sul Potere, che inevitabilmente si estendono all'altro fenomeno, ad esso collegato, la Violenza. Inquieto, intemperante, incalzante, Pasolini lo affrontò in molti interventi sulla stampa, ma lo espresse con maturità di arte e di pensiero nel *San Paolo* che, pur essendo un lavoro del 1968, venne ripreso proprio nel '74, l'anno precedente la sua tragica morte.

La presenza dell'apostolo era allora particolarmente ossessiva nelle sue opere: nel rifacimento di alcune poesie inserite in *La nuova gioventù*, come nella *Dansa di Narcís* e nella *Pastorela di Narcís*, frequente è il richiamo alla figura del Santo²⁰. Nella seconda forma della *Dansa di Narcís* (1974), tradotta in italiano – si ricorda, intanto, che nella prima, composta negli anni Quaranta, non si fa cenno all'apostolo –, a un certo punto il poeta esclama: «Oh dolore, proprio dentro, nel fondo più mio del mio cuore, di sapere che San Paolo è stato la grande disgrazia di questo piccolo mondo. / Liberarsi vuol dire liberarsi dal suo abbraccio: ma ahi con esso spariscono anche le preghiere dei ragazzi [...]»²¹; e, nella seconda versione della *Pastorela di Narcís*, con apparente contraddizione scandisce:

[...] Credo nella Chiesa e nei ragazzi di quattordici anni che si masturbano ridendo sul greto del Tagliamento: là dove nei suoi viaggi non è mai arrivato San Paolo.

²⁰ Cfr. PASOLINI, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Einaudi, Torino 1975.

²¹ PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., II, p. 471.

Non credo nella Chiesa e nei ragazzi di quattordici anni che se sono manovali sembrano studenti, e il contrario: sono cattivi e seri come vuole San Paolo²².

La poesia più significativa è *Tarso, da lontano*, composta dal poeta in Cappadocia, quando vi si recò per il film *Medea* (1969): nell'oscurità della sera, riconosce, di lontano, Tarso, la città natale di San Paolo e gli sembra che

*furono aboliti
questi eterni due millenni. Il punto in cui Paolo
era lì e il punto in cui Noi arrivammo furono contigui
[...] insomma
ho Ri-trovato il luogo, Ri-vedo le azioni, Ri-ascolto le parole [...] ²³.*

Subito dopo l'identificazione con l'apostolo, in cui probabilmente accomuna anche il fratello Guido (attraverso l'iniziale lettera maiuscola del *Noi*), quasi a presagire che non dissimile dal destino fraterno sarà anche il suo, riprende la prima persona al singolare (*Ri-vedo*) per sottolineare il rapporto profondo, l'immedesimazione totale di lui in San Paolo: un'inquietante simbiosi che si rivelerà una tragica premonizione.

San Paolo è opera di singolare fattura, a mezza strada tra narrativa e film, tra la parabola storica, che allude al presente discorrendo del passato, e la cronaca attuale, che allude a episodi e a figure del passato, immergendoli nel caldo flusso di fatti accaduti nel presente. È, infatti, l'abbozzo della sceneggiatura di un film (sotto forma di appunti per un direttore di produzione), al quale lo scrittore aveva lavorato intensamente già nel 1968²⁴. Dello stesso periodo è anche il suo *Progetto per un film su San Paolo* che illustra chiaramente l'idea poetica, la tematica e la composizione del film e che indica

²² Ivi, p. 472.

²³ Ivi, p. 241.

²⁴ Cfr. PASOLINI, *San Paolo*, Einaudi, Torino 1977.

le trasposizioni e le analogie che l'autore intendeva evidenziarvi, per sottolineare l'attualità della vicenda di San Paolo. Le due opere dunque si presentano inscindibili, legate dallo stesso messaggio.

Nel 1974 sembrò finalmente giunto il momento della realizzazione. Pasolini apportò all'abbozzo di sceneggiatura delle modifiche, dettate, dopo sei anni, da scelte storiche e ambientali diverse, che però non ne variano l'essenza e la struttura. Il preventivo di spesa risultò troppo alto per un soggetto «così rischioso», per cui l'autore rinunciò all'idea del film e cominciò a progettarne, dopo una nuova sistemazione, la pubblicazione come opera letteraria. Anche questo progetto non si realizzò: *San Paolo* si presenta ora così come era stato dattiloscritto originariamente e con i ritocchi fatti dallo scrittore nel 1974. Le correzioni sulla precedente stesura sono a penna, le sostituzioni e gli ampliamenti soltanto abbozzati. Nella prima stesura Pasolini traspone l'intera vicenda di San Paolo nei nostri giorni e tutto questo ha lo scopo preciso di

dare cinematograficamente nel modo più diretto e violento l'impressione e la convinzione della sua attualità. Per dire insomma esplicitamente, e senza neanche costringerlo a pensare, allo spettatore che «San Paolo è qui, oggi, tra noi» e che lo è quasi fisicamente e materialmente. Che è alla nostra società che egli si rivolge; è la nostra società che egli piange e ama, minaccia e perdona, aggredisce e teneramente abbraccia²⁵.

È per questo che le antiche capitali del potere e della cultura vengono sostituite con gli odierni centri: New York, Parigi, Roma, Monaco, Marsiglia. L'antica Gerusalemme, ad esempio, viene sostituita con la Parigi degli anni 1938-44. Nella revisione, invece, Pasolini muta Parigi, «sacrario del conformismo illuminato e intelligente», con Roma, che nella prima stesura si identificava con l'antica Atene, città dalla grande tradizione storica, ma non religiosa. Così,

²⁵ Ivi, p. 5.

mutando le città, mutano gli edifici: il palazzo del Gran Sacerdote si identifica con il Vaticano.

Anche la narrazione subisce la revisione dei cambiamenti: vi sono scene nuove che sostituiscono altre (segnate con parentesi quadre), o si inseriscono nella vecchia struttura e tendono ad approfondire la figura di San Paolo: la sua infanzia, il rapporto con il padre, l'adolescenza, o presentano nuovi personaggi: Satana, i Diavoli, un diabolico Mandante. Il film avrebbe dovuto strutturarsi, quasi come una «tragedia episodica», su un insieme di sequenze significative e determinanti della vita del Santo: la morte di Stefano, la conversione di Paolo, la predicazione e il suo martirio.

Obiettivo principale dell'autore è rappresentare fedelmente l'apostolato ecumenico del Santo nel conformismo contemporaneo, tipico dell'attuale civiltà borghese, «sia nel suo aspetto ipocriticamente e convenzionalmente religioso (analogo a quello dei Giudei), sia nel suo aspetto laico liberale e materialista (analogo a quello dei Gentili)»²⁶. San Paolo nella realtà storico-sociale «ha demolito rivoluzionariamente, con la semplice forza del suo messaggio religioso, un tipo di società, fondata sulla violenza di classe, l'imperialismo e soprattutto lo schiavismo»²⁷.

Oggi non è più Roma «il centro del mondo moderno-la capitale del colonialismo e dell'imperialismo moderno-la sede del potere moderno sul resto della terra», ma New York con Washington, la cui società si basa sugli stessi elementi che diedero potenza all'antica Roma. Ed è per evidenziare l'attualità di questi problemi che Pasolini tende a far sì che le cose, i personaggi, gli ambienti si esprimano direttamente in modo nuovo: le domande che gli evangelizzati pongono al Santo o le critiche degli intellettuali borghesi sono circostanziate, problematiche, politiche, formulate con un linguaggio tipico dei nostri giorni:

²⁶ Ivi, p. 6.

²⁷ Ivi, pp. 6-7.

C'è qualcosa che non va dentro di lui: qualcosa di orribile. Ammazza lui stesso i prigionieri, quand'era nazista. Cose così non si cancellano più da una vita, ne sono una componente. E, infatti, continua a essere fanatico. Il suo moralismo è atroce [...]»²⁸.

Le parole di San Paolo, invece, sono esclusivamente religiose e formulate con linguaggio universale ed eterno, ma inattuale (in senso stretto): «Ogni asprezza e animosità, collera, clamore e oltraggio sia rimesso da voi, con ogni genere di malignità. Al contrario, siate benevoli tra di voi, misericordiosi, condonandovi a vicenda come Iddio vi ha condonato attraverso Cristo»²⁹. Pasolini riteneva che il film avrebbe rivelato «attraverso questo processo la sua profonda tematica: che è contrapposizione di “attualità” e “santità” – il mondo della storia, che tende, nel suo eccesso di presenza e di urgenza, a sfuggire quel mistero, nell’astrattezza, nel puro interrogativo – e il mondo del divino che, nella sua religiosa astrattezza, al contrario, discende tra gli uomini, si fa concreto e operante»³⁰. San Paolo, protagonista e unico personaggio di rilievo, acquista corposità, grazie alle fuggevoli, ma intense descrizioni (di carattere psicologico soprattutto): fariseo, inserito nella sua società per lunga tradizione familiare, si trova a Parigi, quando, indurito dal fanatismo, assiste alla fucilazione di Stefano, un giovane impegnato in un’azione partigiana:

Nella faccia di Paolo si legge qualcosa di peggio che la cattiveria: si legge la viltà, la ferocia, la decisione a essere abietto, l’ipocrisia che fa sì che tutto questo avvenga in nome della Legge, o della Tradizione – o di Dio. Tutto ciò non può non rendere quella faccia anche disperata³¹.

²⁸ Ivi, p. 93.

²⁹ Ivi, p. 104.

³⁰ Ivi, p. 7.

³¹ Ivi, p. 21.

L'esecuzione di Stefano, «martire adolescente», non può non fare emergere tra i ricordi di Pier Paolo quella del fratello Guido: anche la morte di Stefano avviene, infatti, non solo per fucilazione, ma con il colpo finale sparato alla nuca. Nella macabra visione affiora «la carne macellata» di «quel cadavere di bambino»³². Paolo, distintosi nella «caccia al fedele», viene mandato in Spagna per operare arresti in nome della Legge in cui crede. Durante il viaggio però ha una «folgorazione» e rimane temporaneamente cieco, ma viene illuminato dalla luce divina. Comincia così la sua predicazione con tribolazioni, sofferenze e prodigi, mentre ha inizio la caccia all'uomo da parte degli amici di un tempo; lo abbandonano anche i nuovi seguaci: Giovanni, detto Marco, si allontana; Luca trama alle sue spalle. Quando, infatti, chiedono a Marco: «Tu dunque hai lasciato Paolo, perché egli predicava anche ai gentili, ai non eletti, la parola di Cristo?» – la risposta è: «Sì, è per questo! Ciò che fa Paolo è scandalo»³³.

Anche nel concetto di «scandalo», nel sentirsi estraneo in una terra ostile, si consuma la metamorfosi visionaria San Paolo-Pier Paolo, Pier Paolo-San Paolo, che preannuncia la morte del poeta. Proprio in un a scena del *San Paolo* sembra che Pasolini abbia presagito la sua fine: è una brutale violenza, simile, in maniera impressionante, a quella da lui subita. San Paolo tiene un discorso nella periferia di Roma; intorno a lui è un «capannello di gente»: gli ascoltatori sono usciti «da quei caseggiati incolori, scrostati e immensi, che dentellano l'orizzonte. Qui c'è un ciglio d'erba tisia; un ponte; un immondezzaio; uno sterro desolato». Mentre l'apostolo parla, arriva un gruppo di teppisti che con un'azione «rapida, come nei sogni» lo assale; «tutto accade fulmineamente»: il «pestaggio» di Paolo, «un pestaggio freddo e macabro, da cui è dissociato ogni sentimento umano»; «il suo corpo è inerte» e il suo volto è «una

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, p. 51.

maschera di sangue: grumi di sangue e polvere: insopportabile alla vista e irriconoscibile»³⁴.

Un'aggressione immaginata quella di Pier Paolo, che si riferisce al suo alter-ego, a San Paolo, con cui più volte si è identificato, ma che non può non ricordare quanto realmente avvenne la notte del 2 novembre 1975, quando il poeta subì la mortale aggressione: dalla "visione" di una violenza, dunque, alla sua premonizione. Il paesaggio della periferia romana, in cui predica San Paolo, viene ripreso in *Petrolio*, quando Carmelo è accompagnato in un luogo vicino al mare: anche qui «stecconate e baracchette di canne», la presenza di un «lurido canale» e di un «enorme immondezzaio dalla immondizia disseccata» sottolineano lo squallore del luogo, diffondono sensazioni di putridume e disfacimento³⁵. Tutto come in quella notte, a Ostia, a non molta distanza dal mare: lo «sterro desolato», dove avviene il «pestaggio» di San Paolo, è forse quello stesso «sterrato deserto», circondato da casupole abusive e baracche, che fu il macabro scenario del delitto³⁶. Pasolini fu ucciso così; proprio come aveva immaginato il pestaggio del Santo.

L'invenzione poetica anticipa la realtà, la letteratura costruisce eventi simbolici che il destino svelerà con accadimenti reali, racconta storie di violenza che poi diventano violenze della storia. Vi è nella morte di San Paolo e di Pier Paolo un'altra circostanza sconvolgente, un'inquietante coincidenza. Se il protagonista dell'opera di Pasolini muore con due colpi di fucile in un alberghetto di New York, il San Paolo storico fu ucciso per decapitazione sulla Via Ostiense, a pochi chilometri da Roma: il punto di riferimento della morte del Santo e del Poeta è, dunque, Ostia; e, a parte il comune spazio sacrificale, "ostia" significa anche "vittima" consacrata. Impressionante, infine,

³⁴ Ivi, pp. 79-82 (*passim*).

³⁵ PASOLINI, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 301.

³⁶ Cfr. l'articolo di U. MUNZI sul «Corriere della sera» del 3 novembre 1975 (*Pasolini ammazzato a Ostia*), ora in *Omicidio nella persona di Pasolini Pier Paolo*, Kaos, Milano 1992.

è anche l'identica età in cui con analoga violenza perdettero la vita: il Santo aveva circa cinquantaquattro anni, il poeta cinquantatré³⁷.

Nella sceneggiatura del *San Paolo* è comunque a New York che l'attuale violenza e la violenta attualità hanno il sopravvento nella trasposizione dei contenuti operata dall'autore; la corruzione dell'antico mondo pagano, insieme con l'inquietudine, dovuta al confuso presentimento della fine di quel mondo, è soffocata da una nuova, immane, corruzione, dalla disperazione che si avverte nell'era atomica, fatta di nevrosi, droga, contestazione radicale. L'antica società schiavistica della grande Roma è adombrata dal razzismo e dalla condizione dei negri; il mondo della ricchezza e della potenza viene contrapposto all'angoscia, alla volontà di morire, alla lotta disperata degli emarginati che il Santo si trova a evangelizzare.

San Paolo è trucidato in mezzo alla confusione della metropoli con i suoi grattacieli, con il suo vertiginoso traffico, dove la folla passa senza fermarsi, continua la sua via davanti allo spettacolo di morte, indifferente e frenetica. La parola di Dio è risuonata, ma quanti l'hanno ascoltata? Ed è in questi momenti che il rovello interiore dell'autore si manifesta più prepotentemente e con tanta inquietudine; la coscienza di essere solo in questa enorme folla diviene angosciante:

Nessun deserto sarà mai più deserto di una casa, di una piazza, di una strada dove si vive millenovecentosettanta anni dopo Cristo. Qui è la solitudine. Gomito a gomito col vicino, vestito nei tuoi stessi grandi magazzini, cliente dei tuoi stessi negozi, lettore dei tuoi stessi giornali, spettatore della tua stessa televisione, è il silenzio. Non c'è altra metafora del deserto che la vita quotidiana³⁸.

³⁷ Cfr. G. ZIGAINA, *Hostia*, Marsilio, Venezia 1995; ID., *Pasolini e la morte*, ivi, 2005; D. BELLEZZA, *Il poeta assassinato*, ivi, 1996; I. QUIRINO, *Pasolini sulla strada di Tarso*, Marco, Cosenza 1999.

³⁸ PASOLINI, *San Paolo*, cit., p. 35.

Mentre alcuni romanzi degli anni Settanta del Novecento sono ambientati in epoche lontanissime nel tempo per dare uno spessore metaforico al mondo contemporaneo, ricostruendone una dimensione speculare in chiave allegorica³⁹, l'opera pasoliniana ribalta questa impostazione, perché colloca nella situazione attuale l'antica vicenda dell'apostolo e le conferisce un valore simbolico di portata universale. Nel *San Paolo* le storie di violenza si fondono in modo nuovo e originalissimo con le violenze della storia⁴⁰.

³⁹ Tra i romanzi di quel decennio, i cui avvenimenti sono proiettati nel passato per leggerli in chiave allegorica il malessere del mondo moderno, vanno menzionati *La gloria* di Giuseppe Berto, *Il ribelle* di Carlo Cassola, *Il pataffio* di Luigi Malerba, *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio, *Contropassato prossimo* di Guido Morselli e soprattutto i libri di Umberto Eco e Laura Mancinelli.

⁴⁰ Tra le storie di violenza (negli anni Settanta del secolo scorso), con particolare attenzione alla cronaca quotidiana e alla bruciante realtà del tempo, sono quelle narrate da Ferdinando Camon (*Occidente*), Leonardo Sciascia (*L'affaire Moro*), Alberto Arbasino (*In questo stato*), Sebastiano Vassalli (*Abitare il vento*), Nanni Balestrini (*La violenza illustrata*) e soprattutto negli altri due libri di Sciascia (*Il contesto* e *Toto modo*).

X

GIACOMO DEBENEDETTI: PARADIGMA ERMENEUTICO E DRAMMATURGIA CRITICA

1. Fu poco più di un anno prima della sua tragica morte. Pier Paolo scrisse per Renata, «servizievole» amministratrice di una prestigiosa eredità letteraria, le sofferte pagine introduttive alla *Poesia italiana del Novecento*¹. Montale e Moravia, penetranti e acuti prefatori di altri quaderni inediti², certamente non si erano spinti fin sul piano della partecipazione visceralmente autobiografica. Memore, certo, il poeta delle *Ceneri di Gramsci*, di quel non lontano 1959, quando il dolente narratore della tragedia ebraica nel Ghetto di Roma³ impose alla Repubblica delle Lettere *Una vita violenta*, sfidando le sferzanti polemiche, alimentate dalla morbosa curiosità per la vita privata del suo autore⁴.

¹ G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, Milano 1974 («Introduzione» di P. P. PASOLINI, pp. 1-3). L'opera raccoglie i «quaderni inediti» del corso universitario 1958-59, tenuto nell'Ateneo romano.

² Cfr. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano 1971 («Presentazione» di E. MONTALE, pp. IX-XVIII); ID., *Niccolò Tommaseo*, Milano 1973 («Presentazione» di A. MORAVIA nel risvolto di copertina). Cfr., per le implicazioni teoriche di fondo, A. GRANESE, *La maschera e l'uomo. Saggio su Giacomo Debenedetti e la cultura europea del Novecento*, Salerno 1976.

³ Cfr. DEBENEDETTI, *16 ottobre 1943*, in ID., *16 ottobre 1943. Otto Ebrei*, Milano 1973, pp. 19-62. Precedenti edizioni: ivi, 1959 e 1961.

⁴ Cfr. E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano 1978 e 1981, p. 255. Per iniziativa di Debenedetti il romanzo di Pasolini, *Una vita violenta*, ricevette nel 1959 il Premio «Crotone».

Attribuì, infatti, Pasolini all'«esperienza» critica debenedettiana gli stessi connotati della sua «storia» personale: Debenedetti fu un «escluso», un «perseguitato». Tuttavia, in Giacomino, come in Pier Paolo, l'orgoglio fu «pari alla mitezza»: «come un bambino che si sente perduto se non svolge alla perfezione il suo compito», così il critico è costretto a «rivendicare a sé» il diritto a capire la realtà di quelli che l'hanno escluso; «anzi, a capirla meglio di loro». Una realtà, naturalmente, «trasformata in cultura letteraria», di cui diventa «possessore», ma «senza che la sua disperazione cessi mai di tormentarlo, a causa di una terribile incertezza (sulla stabilità del suo possesso) che diviene incontentabilità conoscitiva»⁵.

L'ermeneutica debenedettiana ha come fine una «totalità di lettura», che coincide con «l'inesauribilità della ricerca», perché, «se la sua analisi non fosse infinita, non sarebbe»⁶; la prassi critica riprende, dunque, in maniera originale, i procedimenti più vitali ed emblematici della *Deutung* freudiana, intesa soprattutto come «analisi interminabile» che, lavorando sempre su strutture sovraderminate, non ne può svelare interamente un senso, non approda a una meta definitiva e, intrinsecamente incompleta, si sviluppa nelle «costruzioni» da essa stessa ininterrottamente prodotte⁷. Proprio la volontà di capire, questa inesauribile, infinita euristica indussero Debenedetti, nell'indagine fenomenologica sui caratteri dell'ermetismo italiano (principale argomento del corso accademico 1958-59), a riconsiderarne le motivazioni storiche e culturali di fondo. Appena dieci anni prima, infatti, aveva espresso un duro e sarcastico giudizio sui critici ermetici, definendoli «transfughi nell'arcano e ierofanti dell'ineffabile», perché avevano adottato un rituale critico al posto di un altro, ormai logoro e desueto, senza comunque riuscire ad andare

⁵ PASOLINI, *Introduzione a DEBENEDETTI, Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 1.

⁶ Ivi, pp. 2-3.

⁷ Cfr. S. FREUD, *Analisi terminabile e analisi interminabile. Costruzioni nell'analisi*, Torino 1977, pp. 75-76. I due importantissimi scritti freudiani sono del 1937.

oltre le categorie estetiche crociane⁸. Nelle lezioni universitarie del 1959, invece, collegando l'ermetismo alla poesia occidentale e al simbolismo francese, ne constata l'intrinseca necessità storica (senza tuttavia spingersi a schematismi deterministici che non spiegherebbero Saba) e pone la sua «seconda tappa» intorno al 1938, quando alla poesia e alla poetica si accompagnò anche una critica ermetica: «Questa simultaneità di ermetismo poetico ed ermetismo critico fu una delle caratteristiche del movimento e potrebbe anche essere qualche cosa di peculiare, contrassegnarne l'originalità»⁹.

Il placarsi delle roventi polemiche, l'abbandono della pungente ironia degli anni precedenti, l'intento decisamente fenomenologico ed ermeneuticamente disponibile ad auscultare la polisemia dei testi ermetici danno la possibilità a Debenedetti di scandagliarne in profondità alcuni «esemplari», a partire proprio da Montale e da Ungaretti¹⁰. Nelle lezioni sulla montaliana *Elegia di Pico Farnese* il critico si pone anche problemi più complessi, come quello, ad esempio, di spiegare le ragioni della poesia ermetica e della sua oscurità allusiva e / o elusiva, a seconda dei punti di vista. L'altro problema concerne la possibilità di decifrare un tale tipo di poesia.

⁸ DEBENEDETTI, *Probabile autobiografia di una generazione (Prefazione 1949)*, in ID., *Saggi critici*, prima serie, Milano 1969, pp. 17-18 (precedenti ed., ivi, 1929 e 1952). A Debenedetti, che definì inoltre i critici ermetici «saliari e dervisci» officianti una «liturgica gesticolazione verbale», risposero per controbatterne le accuse L. ANCeschi, *Due generazioni e la critica*, in ID., *Poetica americana*, Pisa 1953, pp. 153 sgg.; O. MACRÌ, *Pensieri per una nuova critica*, in ID., *Realtà del simbolo*, Firenze 1968, pp. 543 sgg.

⁹ DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 15. Vd. anche pp. 80-81.

¹⁰ Cfr. ivi, pp. 35-104. Alcune di queste analisi, prima di essere raccolte in volume, furono pubblicate in riviste: per quanto riguarda Montale, lo studio sull'*Elegia di Pico Farnese* uscì in «Nuovi Argomenti», 29-30, 1972, pp. 1-24 e fu letto dall'autore nel novembre 1962 all'Università di Budapest (ma costituisce un "prelievo" dal corso accademico tenuto all'Università di Roma nel 1958-59); invece, le pagine ungarettiane furono pubblicate in «L'Approdo Letterario», n. 57 (n.s.), marzo 1972, pp. 26-30, col titolo *Dal «Sentimento» alla «Terra promessa»* (e costituiscono un "prelievo" dai corsi romani). Le citazioni che seguiranno rinviano, quindi, alle suddette pubblicazioni, anziché al volume, in quanto rappresentano meglio e in sintesi il pensiero di Debenedetti.

Una spiegazione plausibile dell'ermetismo, sotto un profilo strettamente politico e sociale, è da ricercarsi nelle particolari condizioni in cui si trovava l'Italia al momento del suo sorgere e affermarsi come movimento poetico predominante:

Si constaterà, in primo luogo, che l'ermetismo si produce negli anni più soffocanti del fascismo e se ne dedurrà che, mentre la censura impediva di parlar chiaro, l'unico partito che rimaneva, per salvare in se stessi l'uomo, era di parlare oscuro. Enunciata così, la cosa può parere superficiale, una specie di gherminella, di superiore contrabbando, una commedia degli inganni, laddove la situazione era invece tragica. Escluso da una società a cui non si sentiva di appartenere, l'uomo si rifugiava nel fondo di se stesso, nel fondo più individuale: rispondeva all'ostracismo della società con una poesia asociale¹¹.

Questa, però, non è che una delle spiegazioni possibili. Debenedetti si chiede come mai in Germania, ove «imperversava un fascismo più paurosamente conseguenziario», non sia sorto «un movimento ermetico altrettanto pronunciato e caratteristico». L'altra spiegazione è quella più squisitamente culturale e letteraria. Per l'Italia, viene ricordata la rivolta contro i toni eloquenti della tradizione carducciana; vengono evidenziate le sollecitazioni poetiche di Pascoli, dei crepuscolari, dei futuristi. Seguendo la linea dei precedenti letterari, questa conduce naturalmente nella Francia di Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry. Debenedetti ricorda la predilezione mallarmeana per i testi esoterici di Ermete Trismegisto, le letture attente che del poeta dell'*Après-midi d'un Faune* avevano fatto Arturo Onofri e Giuseppe Ungaretti, formatosi nella Parigi di Apollinaire; l'attenzione di Montale per poeti come Verlaine e Laforgue, ma anche per la tradizione poetica ligure (da Ceccardo Roccatagliata Ceccardi a certe «presaghe» liriche di Mario Novaro, a quelle, già premontaliane, di Camino Sbarbaro) e per

¹¹ DEBENEDETTI, *L'Elegia di Pico Farnese*, in «Nuovi Argomenti», cit., pp. 3-4.

quella pascoliana e gozzaniana. Pur sottolineando la polisemia dei versi analizzati, il critico ritorna, ancora una volta e con maggiore accentuazione, sull'interpretazione politica che estende a tutte le *Occasioni* di Montale, di cui fa parte l'*Elegia*:

La poesia è stata scritta, ripetiamo, negli anni di più esosa e imperver-sante dittatura mussoliniana. Montale qui forse oppone anche ai miti collettivi imposti dal fascismo la dura, meritoria, faticosa, perseguitata ricerca di miti personali: il bisogno differenziato dei pochi tra il gregge, tra l'orda degli uomini-capre. Non per niente il libro delle *Occasioni*, quando apparve, ebbe anche un vasto, sottinteso, quasi clandestino successo politico; divenne il testo di poesia e di protesta di tutti gli intellettuali antifascisti. Ma i versi che abbiamo letto hanno numerose altre valenze, oltre quella politica¹².

Questi rimandi puntuali al contesto storico-politico, in cui maturarono le esperienze poetiche di Montale, testimoniano l'apertura degli interessi debenedettiani, ma anche la precisa volontà di storicizzare certi fenomeni culturali, collegandoli alla reale situazione della società italiana durante il Ventennio fascista. Tentando poi di penetrare euristicamente nelle strutture profonde della lirica montaliana, Debenedetti risponde affermativamente alla domanda che egli stesso si pone: «se sia lecito il tentativo [...] di ridurre l'*Elegia* a un contenuto razionalmente verificabile, realisticamente riconoscibile»¹³. La fede nelle capacità razionali e gnoseologiche dell'uomo è abbastanza salda, nonostante il rischio e la problematicità inevitabili in qualsiasi impresa umana: «è chiaro che, davanti all'opera d'arte, noi non ci rassegniamo a gettare le armi della ragione»¹⁴. L'opera d'arte deve necessariamente essere intellegibile, perché creazione dell'uomo, e non mero fatto di natura:

¹² Ivi, pp. 16-17.

¹³ Ivi, p. 22.

¹⁴ Ivi, p. 23.

Se non arriviamo a capire materialmente, naturalisticamente la «cosa rappresentata» dovremo almeno capire perché non c'è nulla da capire per quella via e perché l'opera, prodotta fuori dai domini dell'intelligibilità e della ragione, possa ancora pretendere di essere considerata un'opera d'arte. Dire che c'è tutto da sentire non può bastarci: si ridurrebbe l'opera d'arte a puro stimolo della nostra sensibilità o del nostro sentimento, e allora non sapremmo più in che cosa si distingue dal fatto di natura¹⁵.

Non è, quindi, esaustiva la sola partecipazione emotiva alla creazione poetica; perché questa sia coscientemente capita è indispensabile l'intervento della ragione: «Solo a chi afferra quel legame (cioè tra “segno” e “cosa rappresentata”) l'opera risulta davvero “letta”, come oggi si dice, cioè capita con la piena coscienza di aver capito, non solo attraverso una partecipazione sensuale o emotiva o mistica, ma col legittimo intervento dell'intelligenza o della ragione»¹⁶. Anche nella poesia ermetica è possibile, dunque, una decifrazione dei suoi plurivalenti significati, con un buon margine di approssimazione (calcolata, non tanto in base all'oggetto dell'interpretazione, ma alla logica delle prove di convalidazione), proprio attraverso l'*Erlebnis* della creazione poetica, come esperienza dell'uomo.

I connotati dell'ermetismo italiano sono caratterizzati, da un lato, da «un icastico apparire, esplosivo o felpato, di eventi verbali, che il lettore percepisce di primo acchito con una specie di soddisfazione organica e autosufficiente; dall'altro e contestualmente, dalla non obbligatorietà del significato, che Leo Spitzer è riuscito a mettere in evidenza come tratto comune di tutta la poesia oscura, arcana ed esoterica»¹⁷. Proprio questa «non obbligatorietà del significato» impegna l'interprete (nelle cui possibilità di parziale riuscita Debenedetti nutre fiducia) su di un terreno, a prima vista, ostile ed estraneo: gli emblemi, che incontra lungo il suo percorso

¹⁵ Ivi, pp. 23-24.

¹⁶ Ivi, pp. 22-23.

¹⁷ Ivi, pp. 6-7.

euristico, non hanno un significato già noto; sono «apparizioni visibili e sensibili» di una mitologia «privata», non prodotti «da una simbolica d'uso comune». Spesso la composizione presenta elementi che, singolarmente presi, sono evidenti, «mentre il loro insieme diventa enigmatico. E ognuno si appoggia all'altro, suggerendo parecchie allusioni tutte ugualmente plausibili [...]»¹⁸. Tra questi momenti manca una vera e propria risoluzione o mediazione dialettica; si stabilisce una dicotomia (suggerita da una dichiarazione dello stesso Montale) tra il poeta-soggetto, che riesce a trovare le parole per comunicare ed esprimerci tutti, e l'uomo-soggetto empirico, chiuso nel destino personale, nella sua sfera privata:

L'ermetismo di Montale scaturisce proprio da quel doppio impiego della parola, adoperata a significare ciò che unisce e ad alludere, presupponendolo e tenendolo celato, a ciò che disunisce e rende l'uomo «unico è irripetibile». E l'universalità di questo secondo aspetto consisterà nel farci constatare la nostra comune sorte di esistenze incomunicabili. Anche l'ermetismo di Montale obbedisce dunque al paradosso di comunicare direttamente, in maniera intuitiva e immediata, una incomunicabilità; sebbene assai diversa da quella, per esempio, di Mallarmé che era insieme l'incomunicabilità dell'Assoluto e della poesia¹⁹.

Dal discorso generale del critico sull'ermetismo montaliano emergono una serie a coppie di *mots clef* «dialettica impossibile», «poeta-soggetto» e «uomo-soggetto empirico», «doppio impiego della parola», «ciò che unisce» e «ciò che disunisce», «comunicare» e «incomunicabilità», coesistenza del «fisico e del metafisico», due momenti «senza mediazione», «particolare attrito». Tutta questa serie di *mots clef* rivela che a Debenedetti sembra di scoprire nell'opera poetica di Montale una permanente tensione tra due poli irriducibili e inconciliabili: un'intuizione preliminare che gli suggerisce

¹⁸ Ivi, p. 21.

¹⁹ Ivi, p. 19.

i parametri ermeneutici con cui “leggerà” l’*Elegia*. La supposta tensione, sottesa al tessuto simbolico-allusivo della composizione, creando immediatamente un senso di inquietudine e di apprensione nel critico, si riverbera nel suo stesso procedimento euristico: pur potendo congetturare una gamma più ampia di significati, data la «non obbligatorietà» del senso nella lirica ermetica, ne privilegia sostanzialmente due, il letterale e il simbolico, perché questi rappresentano fedelmente quella dicotomia basica osservata nella produzione poetica montaliana.

Lo stesso percorso euristico viene praticato per analizzare il passaggio della poesia ungarettiana da *Sentimento del tempo* alla *Terra promessa*: Debenedetti comincia con l’osservare «l’ambivalenza del genitivo nella frase: sentimento del tempo»²⁰; ambivalenza è un termine che tende ad accentuare il carattere problematico e ambiguo del messaggio poetico. La realtà poetica non possiede i caratteri dell’univocità, ma una struttura prismatica: invita a procedere per via di ipotesi e di congetture. In *Sentimento del tempo*, quel genitivo ha un significato soggettivo oppure oggettivo? Potrebbe averli entrambi: nel primo caso, sarà il tempo stesso ad avere di sé un arcano e quasi ineffabile sentimento; nel secondo, si riferirà al sentimento che l’uomo ha del tempo:

Del primo, appunto perché si tratta di qualche cosa di metafisico, come fuori dell’uomo, estranea all’uomo, quindi trascendente, non può darsi che una registrazione ermetica; il sentimento che il tempo ha di sé si manifesta come un succedersi di eventi, che non si dichiarano. Il sentimento che noi abbiamo del tempo è coscienza affettiva del nostro durare in esso: ne nasce, dunque, una poesia fisica, sentimentale, sensuale, affettiva²¹.

²⁰ DEBENEDETTI, *Dal «Sentimento» alla «Terra promessa»*, in «L’Approdo Letterario», cit., p. 26.

²¹ Ivi, pp. 26-27.

Debenedetti esemplifica le sue affermazioni esaminando il decorso della poesia *Lago luna alba notte*, in cui dalla «registrazione di eventi e attimi di esistenza, che annunciano un senso e non lo spiegano», si passa a un'istanza sentimentale e drammatica di una poesia dell'esperienza tutta umana, che l'uomo ha del tempo, del suo tempo»²². La poesia ermetica tiene sempre l'immagine a uno stato di disponibilità, salvando nel lettore la soddisfazione organica: tutto il procedimento di Ungaretti, quando toglie i legamenti, tende a eliminare la cosa rappresentata nell'immagine che, pertanto, non rappresenta, ma si presenta. L'analisi della poesia verifica come i due significati del genitivo («del tempo») convivano ambiguamente fin dal principio. Verso la fine della composizione il sentimento si va definendo come sentimento umano, quindi come sentimento che noi abbiamo del tempo; mentre nei primi versi è sentimento che il tempo ha di se stesso: si tratta, dunque, di un'esperienza metafisica, perciò ermetica. Del resto lo stesso Ungaretti, in una *Nota* introduttiva alla *Terra promessa*, ha indicato che il punto di questo passaggio concernente l'intera parabola della sua produzione poetica, è *Auguri per il proprio compleanno*. L'attenzione del critico si concentra sugli ultimi versi, significativamente emblematici:

*Eppure, eppure griderei:
Veloce gioventù dei sensi
Che all'oscuro mi tieni di me stesso
E consenti le immagini all'eterno.
Non mi lasciare, resta, sofferenza!*

Di fronte all'autunno della vita che avanza, quando si attutiscono i sensi e il loro «dono di follia», il poeta ha come un moto di rivolta:

Parla di questo dono dei sensi che, proprio perché lo buttano nell'oscurità, nella torbida confusione del contatto diretto con la realtà, con le cose, con l'esistenza, gli hanno fatto scaturire le immagini

²² Ivi, p. 27.

di ciò che è perenne, dunque di ciò che il tempo a noi non rivela, a noi effimeri, ai quali il tempo non appare se non come transitorietà, come «fuggitivo tremito»: dunque ancora di ciò che il tempo non manifesta al nostro sentimento del tempo, che appartiene semmai al sentimento che il tempo ha di se stesso²³.

È proprio l'esperienza sensuale a raggiungere quelle immagini, perché questa riesce ad avere un «contatto più immediato con le cose e le persone come pure esistenze, mentre ne impedisce la conoscenza. L'esperienza sensuale cattura le immagini, gli eventi, con una tale forza, che ha l'illusione di possederle»²⁴. Queste, però, pur essendo fisicamente e oggettivamente vivide, conservano gelosamente la loro dimensione arcana, inconoscibile, terribilmente estranea, come se non le avessimo mai possedute. Le immagini, nonostante la forte presenza sensuale con cui impongono le loro forme a tutte le facoltà sensoriali, si negano al desiderio dell'uomo di conoscerne il significato. Anche gli ultimi versi di *Auguri* esprimono questo legame dei sensi con il trascendente, con l'eterno: «gioventù dei sensi che [...] consenti le immagini all'eterno», consenti cioè all'eterno che è nel poeta di manifestarsi attraverso le immagini. Del resto già in tutta la psicologia dei processi mistici la spiritualità si manifesta associata alla sensualità.

Debenedetti non intende, comunque, giungere a questa conclusione, secondo cui i processi mistici presentano delle analogie con la poesia ermetica ed esoterica. Analogie ormai palesi e riconosciute. Perciò, dopo aver ricordato il Rimbaud della *Lettera di un veggente* e il suo *dérèglement de tous les sens*, lo sregolamento di tutti i sensi per conseguire le sue prodigiose illuminazioni, avanza una proposta critica sulla svolta ungarettiana da *Sentimento del tempo* alla *Terra promessa*. Il poeta, durante la sua fase ermetica, ha sensitivamente captato le «arcanе immagini dell'eterno». Ora, il «dono di follia»,

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, p. 28.

il *dérèglement* dei sensi, alla soglia dell'età senile, lo stanno abbandonando; non potrà più esprimere le immagini dell'eterno, ma solo la poesia del tempo umano, del «fuggitivo tremito», che ancora trasale al ricordo di quelle immagini un tempo raggiunte. Vi sarebbe, a questo punto, un ribaltamento dell'ermetismo nella poesia ungarettiana: il poeta riusciva con i sensi a produrre immagini vivide, fisicamente presenti, che alludevano a una «realità di primo grado», una realtà assoluta ed eterna. Impossibile, però, conoscere il significato di quelle, troppo estranee, circonfuse da un arcano alone: è questa la fase ermetica, in cui il tempo ha metafisicamente sentimento di se stesso e il poeta è un puro registratore di eventi. Una volta che i sensi sono assopiti, il poeta non può esprimere più l'eterno, ma solo il sentimento che l'uomo ha del tempo, una «realità di secondo grado», da cui scaturiscono solo immagini spiritualizzate. Se prima le immagini sensuali, che annunziavano ma non dichiaravano l'eterno, erano ermetiche per l'anima dell'uomo che voleva conoscerle, ora, invece, le immagini spirituali dell'anima sono ermetiche, non spiegano il loro significato al mondo dei sensi: la realtà di secondo grado si comporta ermeticamente rispetto alla realtà di primo grado.

Debenedetti non osa ora assumere la piena responsabilità di questi «spunti» per un ritratto critico di Ungaretti: «sono ancora allo stato di presagio, di abbozzo, non so ancora se davvero utile o infecondo»²⁵. Tutto è ancora incerto, non definitivo, *in progress*: non è che un «presagio». Non ha la pretesa di esaurire la globalità di un'esperienza poetica: si traduce in un «abbozzo», in un discorso sempre disponibile per un'ulteriore elaborazione. La sua è – come ha osservato Pasolini – un'analisi infinita.

Ferme restando le ascendenze mistico-spiritualistiche della critica ermetica, non è tuttavia difficile individuarne alcuni aspetti analoghi a quelli della critica debenedettiana. Innanzitutto, a partire dal distacco dalla critica crociana: Oreste Macrì, il tem-

²⁵ Ivi, p.30.

peramento decisamente più speculativo tra gli ermetici, propose un'interpretazione di Vico differente da quella di Croce²⁶; anche se, soprattutto dal punto di vista estetico, quest'ultimo rimase «un punto fermo» per tutta una generazione di intellettuali, come ha riconosciuto Anceschi²⁷. Non vi fu, quindi, un rifiuto vero e proprio: anche per gli ermetici resta valida la conclusione di Contini che «il solo modo di essere crociani è di essere postcrociani»²⁸; e, pur teorizzando e praticando un «esercizio» interpretativo fondato sugli strumenti tecnico-filologici e logico-razionali piuttosto che su una lettura emozionale e riflessa, Contini è comunque «l'uomo della stessa generazione dell'Ermetismo»²⁹. Le divergenze dalla critica di Croce furono più sensibili soprattutto nella lettura dei testi del simbolismo francese (da Baudelaire a Mallarmé, a Valéry) e della «poesia pura»: «c'era un abisso, ma proprio perché a noi la sua lezione suonava astratta, era un capolavoro di logica e noi avevamo bisogno di una fusione fra letteratura e vita [...]»³⁰.

Dal momento che «ai giovani degli anni Trenta interessava di più il saggista, lo scrittore, il creatore, non il critico vero e proprio»³¹, l'esempio italiano da tener presente era rappresentato da Renato Serra, attentamente studiato da poeti e critici dell'Ermetismo³².

²⁶ Cfr. O. MACRÌ, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Firenze 1941, p. 22.

²⁷ L. ANCESCHI, *Saggi di poetica e di poesia*, Firenze 1942, p.90.

²⁸ G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino 1972, p. 67. Pubblicato in «L'Approdo Letterario», ottobre-dicembre 1966; poi, in volume: Milano-Napoli 1967.

²⁹ G. PETROCCHI, *Gianfranco Contini*, in *I critici*, Milano 1970, p. 3804.

³⁰ C. BO, *La cultura europea in Firenze negli Anni '30*, in «L'Approdo Letterario», 46, aprile-giugno 1969, p. 8.

³¹ Ivi, p. 5.

³² Cfr. M. LUZI, *Immagine di Serra*, in «Campo di Marte», 3, settembre 1938; A. GATTO, *La «passione» di Serra*, ivi, ora in «*Campo di Marte*» trent'anni dopo, a cura di R. Jacobbi, Firenze 1969; P. BIGONGIARI, *Gli «Scritti» di Serra*, in ID., *Studi*, Firenze 1946, pp. 105 sgg.; C. BO, *Esame su Serra*, in ID., *Otto studi*,

Viene, inoltre, rivalutata la derobertisiana «collaborazione»³³ tra poeta e critico, tra scrittore e interprete: entrambi lavorano creativamente, perché, quando l'atto ermeneutico «si fonda su una lettura di indentità»³⁴, si stabilisce un rapporto osmotico, un interscambio fecondo tra il primo e il secondo polo dell'inscindibile binomio letterario. Collaborazione, identità, creazione: insomma, i connotati del critico corrispondono esattamente a quelli dello scrittore³⁵. L'opera d'arte, la poesia soprattutto, su cui si focalizzano maggiormente gli interessi degli ermetici, è considerata un organismo autonomo³⁶; non chiuso, ma *in progress*, aperto all'esercizio dell'analisi infinita del critico che, a sua volta, attraverso l'empatia con il poeta, ne continua mimeticamente il linguaggio, senza distruggerne la ricchezza allusiva, la complessa polisemia, la suggestiva tensione connotativa e analogica³⁷. In questo senso è paradigmatico quanto scrive la Noferi per Bigongiari:

Il procedimento pressoché costante della critica bigongiariana consiste infatti nel cogliere un'espressione del testo o dello scrit-

Firenze 1939, pp. 81 sgg.; O. MACRÌ, *Letteratura e vita in Renato Serra*, in ID., *Realtà del simbolo*, cit., pp. 280 sgg.; G. SPAGNOLETTI, *Renato Serra*, Brescia 1943.

³³ G. DE ROBERTIS, *Collaborazione alla poesia*, in *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui, Firenze 1967.

³⁴ C. BO, *Letteratura come vita*, in ID., *Otto studi*, cit., p. 16.

³⁵ Cfr. P. BIGONGIARI, *Congedo a un amico ideale*, in ID., *Studi*, cit., p. 266; O. MACRÌ, *La «mente» di De Robertis (Il critico come scrittore)*, in *Realtà del simbolo*, cit., p. 295; S. RAMAT, *L'ermetismo*, Firenze 1969, p.133: «Il critico integrale è assai prossimo, allora, al poeta» (ivi, p.188).

³⁶ Cfr. L. ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Firenze 1936 e 1959 (ed. rived.).

³⁷ Esemplare è il *Jacques Rivière* di C. Bo (Brescia 1935). Il saggio tuttavia fondamentale per capire l'incontro tra il critico e il poeta secondo gli ermetici è il *Ritratto di Leopardi* di A. GATTO (in «Circoli», maggio 1935, pp. 349 sgg.), che attribuisce al poeta di Recanati i caratteri della sua poesia e della sua poetica, in un linguaggio, non critico-argomentativo, ma attraversato da immagini e da folgorazioni analogiche. Cfr. A. ROSSI, *Le metafore delle scritture critiche*, in «Paragone», 194, aprile 1966.

tore preso in esame e nel far partire da essa una serie di successive attivazioni di metafore critiche che tessono un fitto reticolo di «relazioni», toccando altri punti del testo e di altri testi, con spostamenti continui da un piano all'altro [...]³⁸.

Questa concezione della prassi ermeneutica non ebbe certamente come modello soltanto Serra, ma si ispirò ad altri maestri, soprattutto francesi, come Du Bos, Rivière, Thibaudet, Fernandez, oltre che al «fare» critico di poeti e scrittori veri e propri, come Mallarmé, Valéry, Gide³⁹. Sono questi, insieme con Proust, gli stessi autori che, diversi anni dopo, Georges Poulet ha indicato come anticipatori della *critique d'identification*, attraverso cui due «coscienze», quella del poeta e quella del suo interprete, finiscono per coincidere⁴⁰. Certamente alcuni caratteri della critica ermetica presentano molte analogie con quelli della *Nouvelle Critique*: basti pensare alla concezione di Barthes del critico-scrittore, alle sue finissime analisi letterarie, nonché a quelle di Blanchot, di Richard, di Starobinski, in cui la tensione euristica si traduce in atto creativo originale che continua e va al di là del testo esaminato, conservandone, in un ambiguo e complesso gioco di rapporti speculari, il «mormorio» delle immagini, secondo il metodo di lettura, teorizzato e pra-

³⁸ A. NOFERI, *Piero Bigongiari: la critica come segno di contraddizione*, in EAD., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze 1970, p. 211.

³⁹ Elenco dei maestri, a cui si ispirano gli ermetici, potrebbe ancora estendersi: cfr. R. JACOBBI, *Storia di un giornale letterario*, in «*Campo di Marte*» trent'anni dopo, cit., pp. 37-38 (oltre agli autori già citati, sono ricordati Onofri, Cecchi, Longhi, Cocteau e alcuni filosofi, come Bergson, Nietzsche, Alain, Heidegger, Jaspers, Marcel); F. DI CARLO, *Letteratura e ideologia dell'ermetismo*, Foggia 1981, p. 118 (in cui vengono ancora aggiunti Claudel, Péguy, Baudelaire, Sainte-Beuve, con un'ampia bibliografia nella nota 29, pp. 132-137, alla quale si rinvia, perché sono citati i saggi di critica letteraria di dodici autori dell'area ermetica).

⁴⁰ G. POULET, *Une critique d'identification*, in *Les chemins actuels de la critique*, Paris 1967.

ticato da Bachelard⁴¹. Mancò tuttavia agli ermetici, a differenza degli scrittori della *Nouvelle Critique* e dello stesso Debenedetti, la capacità di muoversi su diversi piani interdisciplinari (psicoanalisi, linguistica, altre scienze umane) nell'approccio al testo letterario⁴².

⁴¹ Per una «critique de la critique», che prende in esame gli autori citati con relativa bibliografia, vd. GRANESE, *Simbolo Sogno. Sulla critica letteraria*, Napoli 1982 (in partic. il cap. sulla «Critica simbolica, tematica, archetipica e fenomenologica» pp. 155-186, che va da Bachelard e da Durand fino a Debenedetti; per Barthes e Blanchot, le pp. 200-204). Cfr. anche A. ROSSI, *Specchio e contesto della nuova critica francese*, in «Paragone», 156, dicembre 1962, pp. 27-64; B. ROMANI, *La critica francese. Da Sainte-Beuve allo strutturalismo*, Ravenna 1968; G. BENELLI, *La Nouvelle Critique*, Bologna 1981. Sia la critica «in disponibilità» di Debenedetti sia la sua stessa idea di non legarsi «a uno schema, a un metodo unico, a un indirizzo prefissato e invariabile (Niccolò Tommaseo, cit., p. 16) rivelano sintomatiche coincidenze con alcune posizioni assunte da esponenti prestigiosi della «nouvelle critique»: Jean Rousset sosteneva che «l'instrument critique ne doit pas préexister à l'analyse» e Jean Starobinski, illustrando il suo concetto di «un idéal de critique», poneva l'accento proprio sulla disponibilità ermeneutica. Cfr. J. STAROBINSKI, *La relation critique*, Paris 1971, pp. 30-31. L'«idéal de critique» è rappresentato da una convergenza di «rigueur méthodologique (liée aux techniques et à leurs procédés vérifiables) et de disponibilité réflexive (libre de toute astreinte systématique)». Per Starobinski, quindi, dinanzi all'opera d'arte la disponibilità dell'interprete deve raggiungere la massima apertura possibile. La prima citazione è in J. ROUSSET, *Forme et signification*, Paris 1962, p. XII. Di questo saggio cfr. anche la traduzione italiana, *Forma e significato*, Torino 1976. Nella stimolante *Introduzione* (pp. 3-25) Rousset, non solo illustra il suo metodo «per una lettura delle forme», ma indica chiaramente i suoi maestri (Marcel Raymond, Du Bos, Albert Béguin, Bachelard, Poulet, Leo Spitzer) e i suoi compagni di via (Picon, Starobinski, Jean-Pierre Richard): tutti critici che hanno analogie profonde con Debenedetti (cfr. *ivi*, pp. 17 sgg.).

⁴² Un'eccezione è costituita senza dubbio da Oreste Macri: la sua formazione filosofica lo ha indotto a una maggiore attenzione per gli aspetti tecnico-stilistici dell'opera d'arte, come quando ha analizzato la sintassi di Boine (*Limite della volontà*, in O. MACRI, *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, cit., pp. 215 sgg.) o gli influssi surrealisti e la padronanza perfetta del «montaggio tecnico» in Bigongiari (*La cultura poetica dell'ermetismo in Piero Bigongiari*, in *Id.*, *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Firenze 1956, pp. 205 sgg.).

L'atto ermeneutico si mosse prevalentemente in una dimensione spiritualistica, intuizionistica, analogica, non sempre motivato con strumenti tecnico-razionali e intrinseci alla struttura del linguaggio poetico, fondamentali, invece, nella critica continiana, nel formalismo russo, nella *Stilkritik*, tedesca e italiana, nello strutturalismo praghese e francese e, quindi, nella *Nouvelle Critique*, che si ispira ad alcuni di questi metodi di indagine letteraria⁴³. Pur senza sottovalutare tali differenze, sussistono però molti punti di contatto tra gli ermetici e la *Critique d'identification*, teorizzata da Poulet: questo giustifica l'accostamento alla critica ermetica, o almeno ad alcuni aspetti di essa, di un «lettore» d'eccezione, come Giacomo Debenedetti, per tantissimi versi vicino alle posizioni della cosiddetta "Scuola di Ginevra", di cui fa parte lo stesso Poulet.

Il testo fondamentale per comprendere la progressiva, anche se comprensibilmente lenta, liquidazione del crocianesimo, da parte di Debenedetti, è *Probabile autobiografia di una generazione*. Tensioni extracrociane sono però rilevabili nella sua precedente produzione critica, a partire da «Primo tempo», in cui è già possibile osservare l'assenza del normativismo e del distinzionismo crociani e, contemporaneamente, la presenza di un asse metodologico ed euristico senza dubbio eterodosso, "eretico", rispetto alla critica letteraria e accademica tra le due guerre. Il punto di partenza fu, dunque, Croce: «Volendo appoggiarsi a un testo, non ce n'era uno più vantaggioso di quello crociano»⁴⁴; da Croce partiva ogni fuga in avanti verso altri spazi culturali, che il filosofo abruzzese aveva rigettato oltre i confini del suo concluso sistema; a Croce si ritornava come a pietra di paragone per saggiare la validità e la forza di quell'escursione fuori dall'orbita circolare delle quattro categorie dello Spirito. Fu questa

⁴³ «[...] La critica ermetica sembra essere una specie di *Nouvelle Critique* priva di tecnica» – ha osservato, pur avendo rilevato l'«attualità sorprendente» di alcuni testi della critica ermetica «con i risultati più avanzati raggiunti oggi dal 'fare' critico», S. PAUTASSO (*Profilo della critica ermetica*, in Id., *Le frontiere della critica*, Milano 1972, pp. 41 e 39).

⁴⁴ DEBENEDETTI, *Probabile autobiografia di una generazione* (*Prefazione 1949*), in Id., *Saggi critici* prima serie, cit., pp. 16-17.

tutta una generazione di giovani critici che non riuscì ad attuare una vera e propria «rottura, pur facendone ogni tanto la mimica»⁴⁵.

I tentativi più vistosi di staccarsi da Croce, simili a veri e propri «libertinaggi dell'ingegno, piuttosto che a vere trasformazioni dell'orizzonte interno», furono quelli di Tilgher, Borgese, Lionello Venturi, Gargiulo e, infine, tra le «scappate» più di rilievo, quelle della critica ermetica⁴⁶. Lo sforzo di tutta una generazione, e di Debenedetti in particolare, per liberarsi dalla tutela crociana potrebbe sembrare indotto da un «eccessivo complesso di figlio», dalle frustrazioni del discepolo ribelle dinanzi al padre maestro, i cui divieti tenta di infrangere con innocue scappatelle⁴⁷:

E anche noi sentimmo quelle che più tardi dovevano comunemente chiamarsi le voci telluriche, gli assalti e le rivelazioni dell'angoscia, i ricordi irricognoscibili della mneme, anche noi incontrammo gli emblemi sfingetici e lancinanti; ma tutto questo non aveva diritto di cittadinanza nella cultura del tempo, ancora benestante. [...] Anche a noi toccavano le scapicollate verso l'ineffabile: correvamo per i labirinti delle strade senza nome e sull'angolo di un corridoio oscuro ci accadeva di uccidere il «chiaro e distinto», di ascoltare proposte che lì per lì sembravano risolutive e poi viceversa non avremmo potuto riferire, ma laggiù, *in partibus infidelium*, non mandavamo che un secondo io, ambasciatore senza credenziali. [...] ci veniva dalle penombre che fasciano il fatto dell'arte, come l'ha circoscritto il Croce. [...] Di lì ci veniva l'appello: cioè dall'illecito, cioè dalle zone che il Croce aveva proscritte, come appartenenti ad altre «forme» dello spirito, e dunque fomiti di errore per la «forma» estetica dell'artista, per la «forma» logica del critico⁴⁸.

⁴⁵ Ivi, p. 22.

⁴⁶ Cfr. ivi, pp.17-18.

⁴⁷ M. DAVID, *Letteratura e psicanalisi*, Milano 1967, p. 26.

⁴⁸ DEBENEDETTI, *Prefazione 1949*, in ID., *Saggi critici*, prima serie, cit., pp. 18-22.

Il lento, ma progressivo svincolo da Croce del primo Debenedetti fa ricorso ai metodi di ricerca e ai termini stessi delle scienze esatte, per potere «definire fenomeni ed emozioni artistiche con eventi verbali contornati, precisi, ma insieme esaltanti come quelli che mi entusiasmano nella matematica»⁴⁹. L'urgente necessità di un'alternativa letteraria e metodologica trova riscontro anche in «Primo tempo». Già nel numero inaugurale della rivista vengono pubblicate le prose del primo Linati, erede della tradizione lombarda di Dossi e Lucini; le poesie di Saba, irregolari rispetto al purismo lirico del primo Novecento. Il numero successivo ospita il Montale di *Riviere* e di *Accordi* e Camillo Sbarbaro, entrambi orientati in direzione espressionistica; negli altri fascicoli escono Saba, Montale, Sbarbaro, Linati, Sergio Solmi e i saggi debenedettiani su due forti personalità poetiche del periodo vociano, Michelstaedter e Boine. Tutte presenze che testimoniano una particolare idea della letteratura, antilirica e antidillica, gravitante al di fuori dell'orbita del crocianesimo puro e ortodosso⁵⁰.

Nell'inquieta Torino del primo dopoguerra, nella Torino intellettuale e operaia di Gramsci e di Gobetti, pervasa di motivi etici,

⁴⁹ DEBENEDETTI, *A proposito di «Intermezzo»*, in «L'Approdo Letterario», cit., p. 7. Cfr. nella *Prefazione 1949 (Saggi critici, cit., p. 30)*: «A dire il vero, noi ci mettemmo al lavoro, la scienza si presentava già molto diversa da quella che era stata così cattiva consigliera dell'abborrito positivismo. E, ad esempio, in un fervore di matematica pura, per l'ebbrezza disinteressata e quasi la musica dell'algoritmo, certe equazioni erano già state scritte, che negli anni successivi la natura si sarebbe incaricata di verificare. Fin da allora, dunque, avremmo potuto rispondere al Croce che stava tutto bene ciò che egli ci aveva insegnato, finché leggi scientifiche e calcoli si limitavano a prendere atto della regolarità di un certo gruppo di fenomeni e a prevederne il decorso in base alle esperienze di "fino a ieri". Ma tutto cambiava, dal momento che leggi e calcoli, veri nel dominio mentale, rivelavano per così dire le stesse intenzioni, la stessa volontà manifestata dai fenomeni, certi nel campo naturale. Anche al conoscere scientifico era concessa quella conversione del vero nel certo, che il Croce riteneva possibile solo nel campo storico».

⁵⁰ Cfr. G. SCALIA, *Pretesto per il primo Debenedetti*, in «Primo Tempo» 1922-1923, a cura di F. Contorbia, Milano 1972, p. 393.

civili e politici (che troveranno spazio inriviste come «Il Baretto» e «Ordine Nuovo»), «Primo tempo», anche se privilegia istanze squisitamente letterarie, si muove, però, nell'ambito di una letteratura moderna, antitradizionale, ricca di originali movimenti espressivi e di nuove proposte tematiche. Pur tenendo conto dei sostanziali legami di fondo col sistema crociano e della impossibilità di organizzare una vera e propria cultura d'opposizione, non si possono disconoscere in «Primo tempo» le forti tensioni innovatrici e, soprattutto, «l'originale funzione dialettica assoluta, tra il 1922 e il 1923, in direzione, in primo luogo, del sistema crociano e, subordinatamente, della "Ronda" e delle riviste gobettiane»⁵¹.

Il crocianesimo del primo Debenedetti è, quindi, incrinato da tensioni eterodosse, da continui tentativi "eretici" di recuperare oggetti di discorso «igienicamente» emarginati dal Croce. Contemporaneamente si attua uno sconfinamento culturale, un viaggio per l'Europa alla ricerca di altri maestri: Proust, Bergson, Thibaudet, Serra. Nella *Prefazione 1949* sono menzionati altri «fari» che lo hanno illuminato e guidato nelle sue peregrinazioni intellettuali: Kafka, Flaubert, Ibsen, Verdi e, sul piano strettamente critico, oltre a De Sanctis, Gundolf e Du Bos. Dagli anni Quaranta in poi, approfondisce Freud e Jung; negli ultimi, frequenta Husserl, con «assaggi» interdisciplinari in direzione antropologica ed etnologica, ma con un'attenzione costante ai suoi vecchi amori, le scienze e la musica. Tutta una linea di sviluppo che, coerentemente, non solo si muove in direzione extra-crociana, ma acquista soprattutto un ampio respiro europeo.

Da questi "libertinaggi", dagli sconfinamenti culturali viene anche, continuo e pressante, il suggerimento che il primo attimo di qualsiasi percorso ermeneutico è caratterizzato dalla "partecipazione sensibile": «per vivere – dichiara nella *Prefazione del '45* – per scrivere, il critico ha bisogno che dentro il telaio costruito dalla ragione anche il cuore e anche il sentimento, impudichi nomi di

⁵¹ F. CONTORBIA, *La lezione «impossibile» di «Primo Tempo»*, in op. cit., p. 57.

funzioni necessarie, trovino posto per le loro avventure; ha bisogno che la disciplina e il rigore gli prendano, momento per momento, un aspetto di spontaneità»⁵². Non basta, tuttavia, la sola «partecipazione sensibile»; è «indispensabile» anche «l'ispirazione»: «[...] così ci ostiniamo a chiamarla, senza la quale non c'è saggio o scrittura critica che giunga ad avere vita, a varcare l'aridità del resoconto»⁵³. Anche la critica è una delicata questione d'invenzione; il critico «insegue» l'opera d'arte, stabilisce un rapporto vitale col poeta e, in un crescendo di tensione drammatica, l'interroga, lo costringe a confessarsi, ed egli stesso finisce per confessarsi: «Forse è vero che un critico riesce nel suo lavoro, quando la presa su di lui dell'opera è tale da trasformarlo in un potenziale autore dell'opera stessa, al quale sia mancato solo l'ultimo "fiat", e a compensare quel mancato "fiat" si inventa la capacità di riesprimere su un'altra tastiera i valori espressi dall'artista»⁵⁴.

Al centro di questa operazione critica è indubbiamente la lezione di Proust: la critica è, soprattutto, avventura della memoria. Debenedetti pone l'accento sull'aspetto fascinoso della grande poesia, che deposita le sue melodie nel fondo della memoria, mentre il tempo sembra rapirle e fuggire lontano. Eppure, esse ritornano, risorgono in tutto il loro fascino e la loro *radiance*, evocate dagli attimi istantanei della memoria involontaria, che ne «ricanta» i ritornelli e ritrova il «tempo perduto»; ma nessuna operazione della nostra intelligenza, quantunque volontariamente tesa alla loro «ricerca», sarà mai capace di farle rivivere e di presentificarne la gravidanza. In *A proposito di «Intermezzo»* del 1963, un anno emblematico di tutta la produzione letteraria dell'"ultimo" Debenedetti, l'opera d'arte è assimilata ai famosi campanili di Martinville, che appaiono al protagonista adolescente della *Recherche*; solo quando quello spettacolo

⁵² DEBENEDETTI, *Prefazione del '45*, in ID., *Saggi critici*, seconds serie, Milano 1955, pp. 14, 15 (ed. precedente: 1945).

⁵³ Ivi, p. 16.

⁵⁴ DEBENEDETTI, *La Manzini, l'anima e la danza*, in ID., *Intermezzo*, Milano 1963, p.131.

gli si aprirà «come una scorza», per rivelargli la sua anima segreta, il ragazzo si sentirà felice: «anche l'opera d'arte si comporta così nei nostri confronti»⁵⁵ e, proustianamente, «trascorre davanti a noi come il tempo che si affonda e si perde nel tempo, che nell'attimo stesso in cui lo vediamo e magari lo gustiamo, si sottrae al nostro possesso, diventa tempo perduto. Anche la critica, in questo senso, è una ricerca del tempo perduto»: perché non dovrebbe «usufruire del metodo indicatoci da Proust per i suoi ritrovamenti»?

Da questa visione del paradigma ermeneutico deriva il riconoscimento a Renato Serra di alcune importanti intuizioni critiche: infatti, quando Debenedetti si chiede se egli, in qualità di attento lettore di romanzi, sia in grado di offrire precisi ragguagli intorno alla crisi di transizione della narrativa degli anni Dieci del Novecento, non può fare a meno di constatare che «il suo scontento di critico registra, rispecchia un intrinseco scontento della narrativa»⁵⁶. Ad esempio, dinanzi al *Jean-Cristophe* di Romain Rolland, Serra ha esatta nozione «di essere di fronte a qualcosa di diverso dalla narrativa che era stata letta fino ad allora», anche se questa nozione rimane «incapace di illuminarsi completamente»⁵⁷, forse perché egli ebbe un «sentimento della critica» e non un «metodo critico»: qual è, dunque, la ragione segreta che donò al critico romagnolo la bacchetta del raddomante? La «genialità critica – risponde Debenedetti – capace di inventarsi strumenti critici adeguati ai problemi che si ponevano»⁵⁸; si servì, infatti, di «coordinate personali», tanto che la sua scrittura ha «moti spontanei e magari involontari»⁵⁹.

Come nell'appassionato e ampio discorso di Debenedetti su Serra è possibile cogliere in controluce un indiretto contributo alla

⁵⁵ DEBENEDETTI, *A proposito di «Intermezzo»*, in «L'Approdo Letterario», cit., p. 15.

⁵⁶ DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 704.

⁵⁷ Ivi, p. 706.

⁵⁸ Ivi, p. 684.

⁵⁹ Ivi, p. 708-709.

critica di se stesso⁶⁰, così vi si rileva anche la sua convinzione che tra operazione critica e operazione poetica non vi sono differenze sostanziali: entrambe tendono a epifanizzare; la prima, l'opera d'arte; la seconda, la realtà stessa. Poeta e critico con il sussidio della memoria involontaria possono disoccultare e costringere figure e cose a una «donazione di senso». Il romanziere per questa esplorazione dell'«infra» si serve di un «occhio» particolare che gli permette di leggere oltre l'apparenza naturalistica della realtà: è questo l'«occhio sinistro», che Debenedetti preferisce, quando racconta come «favola» la narrativa di Dessì. Mentre l'«occhio destro» coglie il dato esterno e funge d'appoggio, la superfocalità dello sguardo sinistro del poeta (ma anche del critico) esplora la profondità «magica e arcana»⁶¹.

Il bergsonismo di fondo e l'influsso determinante di Proust, che nel corso degli anni Sessanta del secolo scorso lieviteranno verso la fenomenologia husserliana mediata da Paci, spiegano anche la singolare «lettura» di Pirandello, data da Debenedetti nella «Verticale del '37»⁶². Non era certo portato «da affinità istintive» verso alcuni autori di quegli anni: «La letteratura italiana intorno al '37, quantunque povera di motivi intensamente suoi e profondi, di autentiche ragioni morali, poteva apparire nutrita, felice, abbondante di vitalità. Vi regnava una eccitata e come drogata euforia. Si dice comunemente che il fascismo abbia soffocato la vita intellettuale. Sì, ma dava agli scrittori, a certi scrittori, la maniera di vivere»⁶³. Tuttavia,

⁶⁰ Cfr. F. MATTESINI, *La critica letteraria di Giacomo Debenedetti*, Milano 1969, p. 322. Vd. anche A. BORGHESI, *La lotta con l'angelo. Giacomo Debenedetti critico letterario*, Venezia 1989.

⁶¹ DEBENEDETTI, *Dessì e il golfo mistico*, in Id., *Intermezzo*, cit., pp. 197-198.

⁶² Nella «Verticale del '37» sono raccolti diciotto saggi, dai *Contemporanei* (Modena 1936) di Giuseppe Ravegnani a *Una giornata* di Pirandello (volume quindicesimo delle *Novelle per un anno*, Milano 1937), pubblicati in *Saggi critici*, seconda serie, cit., pp. 119-294. Apparvero la prima volta, tra il dicembre 1936 e il luglio 1937, sul «Meridiano di Roma», diretto da P. M. Bardi e da A. Consiglio. Debenedetti avrebbe voluto intitolare questa serie «Campionario del '37» (cfr. *op cit.*, p. 13).

⁶³ Ivi, p. 17.

ricercando con questi una “partecipazione sensibile”, attraverso uno sforzo di comprensione, ne esamina almeno un solo libro, apparso in quel tempo, «a perpendicolo», concentrando nell’analisi di un «singolo campione ed esempio» letterario «il giudizio complessivo sulla loro opera»⁶⁴.

Se questo è il metodo di approccio anche a Pirandello, i parametri ermeneutici non sono certo mutuati da Croce, come pure è stato sostenuto⁶⁵: lo «scadere», infatti, da creatura a personaggio (osservato da Debenedetti nelle figure pirandelliane), consistente nell’aver quella preso una forma definita e nell’essersi costretta in «asciutte categorie», da una parte, rinvia alla polarità bergsoniana tra *durée* e spazio, dall’altra, anticipa la dicotomia husserliana tra mondo della vita (*Lebenswelt*) e costruzioni categoriali⁶⁶. È su questo asse Bergson-Husserl che va collocata la distinzione debenedettiana tra creatura e personaggio, «tra la fantasia, che vagheggerebbe le creature nel loro originario e confacente clima vitale, e l’immaginazione avida di realizzare, di vedere e toccare i fantasmi nel suo mondo figurato e carnale»: dalla visione di questa interna, conflittuale dialettica tra due inconciliabili poli deriva anche, coerentemente, la ricerca della «poesia più vera di Pirandello [...] in quell’anelito verso il mondo del “prima”, che i personaggi, come in un coro inconscio, compongono con la somma delle loro disperazioni»⁶⁷.

Il «peccato» della creatura di essersi trasformata in personaggio, la pena di quest’ultimo di dovere entrare nel dramma, divenendo

⁶⁴ Ivi, p.13.

⁶⁵ Cfr. A. BORLENGHI, *Pirandello o dell’ambiguità*, Padova 1968, p. 117. L’autore allude a una scelta debenedettiana, nell’interpretazione dello scrittore siciliano, «ancora di gusto crociano, per una zona aurorale di stati d’animo».

⁶⁶ DEBENEDETTI, *Saggi critici*, seconda serie, cit., p. 279.

⁶⁷ Ivi, p. 281. Debenedetti naturalmente ricorda quel «dissidio», da Pirandello stesso confessato, tra «la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile». Il critico tiene inoltre presente la distinzione tra *persona* e *personaggio* con cui Massimo Bontempelli ha caratterizzato quel dissidio, che è la molla dell’arte pirandelliana (cfr. ivi, pp. 273-274; M. BONTEMPELLI, *Introduzione e Discorsi (1936-1942)*, Milano 1945, pp. 12-23).

una parte nel “giuoco delle parti”, spiegano anche le ragioni del perché le figure principali delle opere pirandelliane compongano un «repertorio del detestabile», vengano presentate nella loro «fisicità più sgradevole», perdendo in simpatia quello che guadagnano in evidenza, «come per un oscuro compenso», quasi che la legge dell'autore nei loro confronti si basasse sul «mancare di carità»⁶⁸. Anche nei corsi universitari degli anni Sessanta Debenedetti ritornò su questo motivo, ampliandone i confini letterari e tentandone altre spiegazioni, soprattutto di tipo psicanalitico per quanto concerne il «dissidio» osservato in Pirandello. Un indizio di questo assillo, da cui è tormentato il personaggio-uomo della narrativa contemporanea, è chiaramente leggibile nella sua fisionomia: soprattutto dal volto, che è la parte più aperta ed espressiva del corpo umano, è scomparsa ogni traccia di bellezza fisica.

Nel romanzo moderno si assiste a «un'invasione vittoriosa dei brutti», anche se tra i primi scrittori a rappresentare questo fenomeno è stato il grande Dostoevskij. Gli stessi personaggi di Proust sono solo apparentemente belli: Odette, Gilberte, Albertine e la stessa Oriane, duchessa di Guermantes, tanto per limitarsi alle protagoniste femminili della *Recherche*. In Italia sia Pirandello che Tozzi, iniziatori del nuovo romanzo, creano molti personaggi brutti, ma non necessariamente antipatici: ad esempio, l'avvocato Neretti, in *Il podere* di Tozzi, si presenta come galantuomo al protagonista Remigio Selmi, e quindi non è un personaggio che deve riuscire antipatico al lettore, ma è inevitabilmente brutto. Anche nell'arte visiva, da Cézanne all'Espressionismo tedesco, la deformazione dei tratti fisionomici del personaggio-uomo è in funzione espressiva, per cui risulta brutto indipendentemente dal giudizio che ne dà l'autore. Per meglio osservare e spiegare questo diffuso fenomeno attraverso un'opera esemplare, Debenedetti si orienta verso il romanzo pirandelliano *Si gira* del 1916, divenuto (nel 1925) *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. La scelta di questo romanzo, a scopo dimostrativo,

⁶⁸ Ivi, pp. 274-275.

è illuminante, perché rappresenta in modo paradigmatico la liquidazione definitiva del naturalismo e l'avvento della narrativa moderna: il trauma psichico, che priva dell'uso della parola Serafino, la cui monotona sorte lo costringe a girare la manovella della cinepresa, strumento passivo che fotografa la vita direttamente «dal vero» (ambizione del romanzo verista), è il simbolo dell'inservibilità stessa del naturalismo, oramai incapace di esprimere qualcosa di nuovo.

La protagonista, l'attrice russa Varia Nestoroff, «femmina fatale e vipera», gelida e seducente Astarte, in certe sue intermittenti crisi di coscienza, si sente vittima di una coazione, di una condanna che la costringe a fare il male: aspira «oscuramente a identificarsi con la forza maligna e imprecisabile da cui è condotta e agitata, per poter punire quella forza attraverso una punizione inflitta a se stessa con una specie di autolesionismo espiatorio, esorcistico, catartico. Frattanto il romanzo ci fa assistere a una scena, nella quale si manifesta a nudo quella presenza di una forza estranea che mette il personaggio in uno stato come di possessione»⁶⁹. Varia, diva dalla mimica esagerata ed eccessiva, va in sala di proiezione a esaminare le scene girate il giorno prima: nel rivedersi, così come l'ha colta la macchina da presa, «resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita dalle apparizioni della propria immagine sullo schermo, così alterata e scomposta [...] Vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla».

Non si può fare a meno di ricordare che in principio del romanzo, esattamente alla prima frase, Serafino Gubbio inizia i suoi *Quaderni* affermando: «C'è un oltre in tutte le cose». E poco dopo la scena della sala di proiezione, che abbiamo testé riferita, si parla (Serafino, l'estensore dei *Quaderni* e il portavoce di Pirandello, parla) di un *al di là di se stessa*, del quale la Nestoroff avverte in sé la presenza inesorabile e inafferrabile. E proprio *quell'oltre* insediato in lei, quel *di là da se stessa*, che lei si porta dentro, è la sconosciuta,

⁶⁹ DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 450-451.

in cui essa ha sgomento di riconoscersi, a spiritarla, a farne un'invastata, ad alterarle i lineamenti, a metterle a soquadro la mimica⁷⁰.

Pirandello ha, dunque, intuito che l'agente che deforma i tratti facciali, mettendo sul viso una maschera che li dissesta, è *oltre*, il *di là da se stesso*, situato nell'interno del personaggio in funzione perturbatrice. È una specie di Altro che vive dentro l'Io:

Quest'Altro che è in noi, è dunque sempre ancora noi, e sempre ancora Io, ma si comporta come un non-Io, "vuole" rompere l'antica tregua, il patto di convivenza pacifica, di non aggressione che regnava tra lui e l'Io normale, visibile, l'Io che noi riconosciamo, in cui ci riconosciamo abitualmente, che presentiamo in Società, l'Io a cui affidiamo la piena delega di agire e di rappresentarci. *L'oltre*, il *di là da se stessi*, l'Altro, insomma, si accorge bruscamente che l'Io normale ha sempre violato le clausole della tregua, della coabitazione, in quanto ha preso l'abitudine, diciamo pure il colpevole ed egoistico vizio, di confinare lui, l'Altro, in una zona negletta e spregiata, costringendolo al silenzio e all'ombra, addirittura alla clandestinità, avvilendolo col condannarlo a vegetare, a macerare e corrompersi tra i rifiuti vergognosi, inconfessabili, turpi e incivili⁷¹.

Debenedetti, investigatore di fenomeni letterari a orizzonte europeo, menziona, oltre che il giovane studente Raskolnikoff del dostoevskiano *Delitto e castigo*, anche il «mirabile racconto saggio» di Aldous Huxley, *I diavoli di Loudun*, che tratta di un celebre caso di «probabilmente inventata» possessione demoniaca; infine, attua un'ampia perlustrazione dell'arte espressionista, sulla scorta del suo autorevole studioso Hermann Bahr, per rintracciare nello *Ur-Schrei*, nel "grido primordiale" con cui i pittori di quella corrente visiva rappresentano i propri angosciati personaggi, ancor sempre la presenza

⁷⁰ Ivi, p. 451.

⁷¹ Ivi, p. 453.

di quel «sé», di quella parte dell'Io che ha chiamato Altro, come innegabile e precipuo connotato dell'*homo factus* dell'arte moderna.

Valga per tutti l'esempio delle lezioni su Federigo Tozzi. Debenedetti non si ferma al solo accostamento, per individuarne analogie e diversità, tra il Leopoldo dei *Ricordi di un impiegato* e Gregor Samsa, protagonista di *Le Metamorfosi* di Kafka⁷², perché si limiterebbe pur sempre alla letteratura, ma ritrova quella sorta di *Weltschmerz*, espressa dalla fisionomia alterata e distorta dei personaggi tozziani, nel *geballter Schrei*, nel "grido contratto", che deforma e sconvolge il volto delle figure visionariamente dipinte dagli artisti della *Briicke* e del *Blaue Reiter* e dal norvegese Edvard Munch⁷³, o nelle «esplosioni vocali di una ferinità lacerante»⁷⁴ della musica di Arnold Schönberg. Così pure l'anirnalizzazione del personaggio-uomo in *Bestie* di Tozzi è prontamente accostata alle opere di Franz Marc e alle immagini «primitive», ispirate all'arte negra, di Pablo Picasso⁷⁵.

Nel saggio debenedettiano del 1937 su Pirandello sono molte le intuizioni geniali, come quella sul «recitativo» dell'autore: «fratturato, smanioso di lasciarsi aperto [...] passa sulla parola e la divora»⁷⁶; tuttavia, uno degli «aspetti più salienti dell'arte sua» viene individuato nella «strabiliante fecondità d'inventare i casi, nello scatenare e intrecciare le vicende»⁷⁷. È un'invenzione che, guidata dalla facoltà immaginativa, si presenta come tale, si esibisce proprio come invenzione, «denuncia se stessa», tradisce chiaramente la presenza di «qualcuno che inventa»: ecco perché i personaggi pirandelliani sembrano «non ascoltarsi a vicenda, intesi come sono a classificarsi l'un l'altro», scambiandosi «etichette». Debenedetti riesce a scoprire e a rivelare il segreto dell'eccezionale capacità di Pirandello nell'invenzione inesauribile di storie e personaggi: «la

⁷² Ivi, pp. 100-103.

⁷³ Ivi, p. 55.

⁷⁴ Ivi, p. 461

⁷⁵ Cfr. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, cit., p. 96.

⁷⁶ DEBENEDETTI, *Saggi critici*, seconda serie, cit., p. 284.

⁷⁷ Ivi, p. 283.

proprietà specifica delle etichette è di essere indifferenti come numeri e, in particolare, di rendere possibile, come altrettanti numeri, il calcolo combinatorio»; quindi, la sua stessa «posizione di manovra» consente all'autore «di ricavare ed esprimere tutte le combinazioni del possibile»⁷⁸.

Come non vedere in questa strategia combinatoria di infinite trame, che la prodigiosa intuizione critica di Debenedetti attribuisce a Pirandello, l'inizio, o comunque il punto di riferimento, di quella linea di sviluppo di una delle componenti più innovative della letteratura moderna, il cui punto d'approdo sarà la «narrativa come processo combinatorio», così bene illustrata da Italo Calvino in un suo saggio-chiave della metà degli anni Sessanta⁷⁹. Una narrativa intesa come «gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale», manovrato da una «macchina letteraria» capace di «effettuare tutte le permutazioni possibili»⁸⁰. Un filo ininterrotto collega anche l'arte drammatica di Pirandello ad alcune suggestive sperimentazioni contemporanee: nelle sue opere più significative viene demolito il teatro come rito e ripetizione e preannunciato il teatro come *happening*⁸¹. Debenedetti stesso privilegiò non solo i confronti delle arti tra loro e di queste con la scienza, ma anche i

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Cfr. I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Id.*, *Una pietra sopra*, Torino 1980, pp. 164-181. Il saggio riproduce una conferenza, tenuta dall'autore in diverse città dal 24 al 30 novembre 1967, ripetuta poi con diverse varianti, tra cui anche in «Nuova Corrente», 46-47, 1968 (pubblicazione che diede origine a un dibattito ospitato nel «Caffè»).

⁸⁰ *Ivi*, p. 177.

⁸¹ Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Le sorti del «tragico». Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna 1978, pp. 11 sgg. Secondo il critico, Pirandello ha proposto di «riprodurre nel testo l'irripetibilità del fatto o dell'esperienza vitale. Ma, in questo modo, il testo stesso diviene un unicum, non è più ripetibilità e ritualità, bensì il fatto stesso, l'esperienza stessa, capitata una volta per tutte (e le varie forme di teatro contemporaneo senza testo scritto provengono più o meno consciamente dal progetto pirandelliano): il testo come supporto della ripetizione rituale del dramma realistico e borghese si vanifica, non esiste più» (*ivi*, p. 17).

rapporti tra gli autori dell'avanguardia storica primonovecentesca e quelli della neoavanguardia italiana ed europea, analizzandone analogie e differenze, ma comunque vedendo negli ultimi sviluppi letterari dei secondi le naturali conseguenze delle premesse sperimentali dei primi⁸². In uno dei suoi saggi fondamentali degli anni Sessanta, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (1965), osservò che le poetiche del “Nouveau Roman” e dell’anti-personaggio avevano «una innegabile contemporaneità» con la fisica delle «particelle» e la legge di «proibizione»⁸³. Gli accostamenti tra opere narrative del Novecento e fisica moderna sono frequenti: si prenda, ad esempio, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno?*, in cui l’idea centrale debenedettiana è che «il romanziere tradizionale si regolava come uno che credesse nell’idea classica, meccanicistica di forze [...] perciò si assumeva la piena responsabilità dei fatti narrati. Oggi si direbbe che nel romanziere come nel fisico [...] viga l’idea dell’onda di probabilità»⁸⁴. Questi accostamenti alla fisica ritornano nella *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*. Riferendosi a Robbe-Grillet e al “Nouveau roman”, Debenedetti constata «la metamorfosi del personaggio in una intrascendibile unità naturale ed estranea, analoga (e qui l’analogia non è più losca) alla particella della fisica. “Slogan” per “slogan”: noi ora assistiamo alla metamorfosi del personaggio-uomo nel personaggio-particella, con tutte le premesse, le prospettive, le deduzioni del caso»⁸⁵. Per spiegare il personaggio-particella mutua le sue informazioni dallo scienziato Kenneth Ford, che segnala

⁸² Una lucida analisi differenziale tra il romanzo del primo Novecento e quello della nuova avanguardia è stata fatta anche da Renato Barilli, il quale prende come “campioni” per il suo raffronto Joyce e Robbe-Grillet, Kafka e Sanguineti, Musil e Grass, ecc. (cfr. R. BARILLI, *Le strutture del romanzo*, in *Gruppo 63*, Milano 1964, pp. 27 sgg.).

⁸³ DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, cit., p. 52.

⁸⁴ Ivi, p. 65.

⁸⁵ Ivi, p. 25. Cfr. A. ROBBE-GRILLET, *Il Nouveau Roman*, Milano 1965.

un predominio delle leggi di conservazione, in piena avanzata verso le supreme gerarchie delle leggi naturali. Anzi, nella nuova visione del mondo, sempre più esse appaiono il fondamentale asserto della legge naturale. Primo sovvertimento: per la scienza meccanicistica era imprescindibile una legge chiamata di concessione, in grado cioè di definire tutto quello che può e deve accadere nei fenomeni di natura. Nel mondo delle particelle, essa è stata abrogata a favore di una legge di proibizione, la quale definisce tutto ciò che non può accadere. Tutto ciò che, viceversa, può avvenire senza violarla, avviene di fatto⁸⁶.

Quindi, l'altra «formula, arrivata a imporsi attraverso il calcolo e l'esperimento, riguarda un limite invalicabile da parte dello scienziato. Essa esprime il famoso principio di indeterminazione scoperto da Heisenberg: "h", la costante di Planck, onnipresente e onniresponsabile, è il prodotto di due coefficienti di incertezza: sulla posizione della particella e sulla sua velocità»⁸⁷. Gli stessi personaggi di Kafka, di Ionesco (il «migliore Ionesco», quello della *Cantatrice calva*), di Beckett conducono inesorabilmente all'antipersonaggio della *École du regard*: «le poetiche del personaggio-particella, in quanto poetiche, hanno una sorprendente, innegabile contemporaneità col modo odierno di guardare, studiare, saggiare il mondo»; quindi, «l'antiromanzo si presenta oggi come l'erede irriconoscibile, ma legittimo» della narrativa dei maestri del primo Novecento, Joyce, Proust, Pirandello⁸⁸. Debenedetti ribadisce più volte questo concetto: «Forse tra le due vie, "Nouveau Roman" e romanzo delle situazioni estreme [...] che diversamente tendono verso l'antipersonaggio, potrebbero riconoscersi gli stessi motivi di contemporaneità [...] Oggi tutte le strade sembrano condurre all'antipersonaggio,

⁸⁶ Ivi, p. 26. Vd. K. W. FORD, *Fisica delle particelle*, Milano 1965.

⁸⁷ Ivi, p. 27. Cfr. W. HEISENBERG, *Problemi filosofici*, in ID., *Discussioni sulla fisica moderna*, Torino 1959.

⁸⁸ Ivi, pp. 52-54.

alla particella»⁸⁹. Per la fisionomia dell'antipersnaggio si riferisce ad alcune affermazioni teoriche di Robbe-Grillet, «il più coerente portavoce» del nuovo romanzo: «I creatori di personaggi, nel senso tradizionale, riescono solo a presentarci dei fantocci, a cui essi stessi hanno cessato di credere. Il romanzo con personaggi appartiene completamente al passato. [...] Questo forse non rappresenta un progresso, ma una cosa è certa: l'epoca attuale è piuttosto quella del numero di matricola»⁹⁰. Tenendo presente questa definizione del nuovo personaggio come «numero di matricola», l'interpretazione di Sartre dell'antiromanzo della Sarraute – in cui il filosofo si era servito di entità microscopiche come termini di riferimento per esplicitare meglio il senso del suo discorso – e lo studio sociologico di Goldmann sulle strutture narrative del nuovo romanzo, descritte come funzionalmente «omologhe» a quelle economico-sociali dell'epoca neocapitalistica, si rivolge alla microbiologia e alla microfisica per definire l'antipersonaggio: «personaggio-particella»⁹¹.

Abbozzando, quindi, un'«antropologia del nuovo personaggio» del romanzo del Novecento per seguire da vicino e motivare questa «metamorfosi del personaggio-uomo nel personaggio-particella», Debenedetti parte da Proust, da Joyce, da Pirandello e dall'espressionismo (in cui il personaggio veniva deformato, imbruttito, ma salvato *in extremis*); si sofferma su quelli che ritiene i punti di passaggio: Kafka (nella scena del Duomo di Praga, narrata nel *Processo*, si assiste al «punto critico», in cui il destino del personaggio-uomo viene barattato con la sorte del personaggio-particella); il teatro dell'assurdo (Ionesco e, soprattutto, Beckett, nella cui *Fine della partita* libidine e fame sono gli «ultimi residui» che possono ancora organizzare «talune larve di iniziative, plausibili anche nel personaggio-uomo»); giunge, infine, alla produzione narrativa e

⁸⁹ Ivi, pp. 33-34.

⁹⁰ Ivi, p. 22. Vd. ROBBE-GRILLET, *op. cit.*, p. 57.

⁹¹ Ivi, p. 36.

cinematografica contemporanea (Moravia, Pasternak, Antonioni, Resnais e Godard).

Questa fondamentale linea di tendenza della narrativa novecentesca è seguita in tutto il suo decorso, con analisi certamente acute, ma aventi pur sempre il carattere di pertinenti constatazioni *a posteriori*. Debenedetti si pone, in altri termini, alla fine di questo percorso, storicizzandone le tappe essenziali, collegando tra loro episodi apparentemente diversi, risalendo a ritroso lungo la corrente per rintracciare, conosciuta la foce, le acque sorgive. Negli anni Trenta, invece, nel saggio su Pirandello della «Verticale del '37», l'osservazione *sull'ars combinatoria* dello scrittore, che poi si ritroverà nelle formulazioni di poetica e nelle prassi narrativa di alcuni romanzieri contemporanei, pur non dichiarando esplicitamente i suoi possibili sviluppi successivi, ne evidenzia tuttavia i caratteri eccezionalmente nuovi e, quindi, in maniera implicita, ne riconosce la plausibilità.

Debenedetti è l'unico critico letterario di quel periodo ad avere individuato forme di composizione narrativa completamente diverse da quelle tradizionali, definendole concettualmente e rapportandole analogicamente ad altri settori del sapere (in questo caso, la matematica), ad avere intuito una delle possibili direzioni del romanzo moderno. In tal senso, questa osservazione fondamentale sull'arte di Pirandello ha tutto il valore di una premonizione.

2. Il saggio del 1944 su Vittorio Alfieri, *Ingegnoso nemico di se stesso*, le lezioni universitarie su Giovanni Verga del 1951 e quelle, pubblicate in *Il romanzo del Novecento*, su Federigo Tozzi (1961-1962) potrebbero costituire tre esemplari campioni letterari. Questi studi si collocano – come evidenziano le date – ciascuno all'inizio di un decennio di attività critica. Il primo, scritto a metà circa degli anni Quaranta, è un'acuta analisi di un viaggio di Alfieri a Martinsborgo, per raggiungere la contessa d'Albany, sceneggiato dal poeta in una sequenza di sonetti.

L'attenzione di Debenedetti si sofferma sull'apprensione, sull'ansia dell'uomo che, bruciando le tappe, si precipita verso l'amata, dopo una lunga assenza. L'angoscia va sempre più crescendo, quasi all'«unisono» con il galoppo possente dei cavalli: il giorno e l'ora del bramato incontro sono ormai vicini. La palpitazione intensa del cuore del poeta è forse più bella della gioia stessa ch'egli dovrebbe provare alla vista della sua donna. Dovrebbe, dunque, essere finalmente lieto, dopo tanti mesi di lunghi sospiri. «Dovrebbe, ma non è – osserva Debenedetti – Ingegnoso nemico di se stesso, egli incrina con ostinata industria la gioia ormai sicura, imminente»⁹². L'apprensione, divenuta più ardita, «intacca più a fondo, e corrode, l'immagine della prossima gioia col rappresentarne la brevità»⁹³.

La ragione, o meglio, il buon senso dovrebbero suggerire ad Alfieri che sarà felice perché, finalmente, dopo tanto tempo, rivede la donna amata. E, pure, la sua nevrastenia, l'ipersensibilità inquieta dell'istinto lo spingono in una cupa angoscia. Il demone misterioso, che scalpita nei recessi del profondo, diviene imprevedibilmente astuto, sapientemente ingegnoso; si diverte beffardamente a minare il naturale cammino verso la felicità, a escogitare pericolosi trabocchetti per scoraggiare il poeta, tanto da fargli pensare ormai di invertire la rotta e mancare all'appuntamento d'amore.

Non la lentezza dei cavalli, non i disagi di un lungo percorso, non l'intollerabile durata del viaggio lo rendono insofferente. Il nemico non lo ferisce stando appostato fuori di lui, così che avrebbe potuto vederlo e correre ai ripari; il nemico è in lui, è l'altra parte che è dentro di sé. Si produce ora come uno sdoppiamento della personalità: da un lato vi è l'io cosciente, che inventa progetti, si prefigge degli scopi, tende con immane sforzo della volontà a una meta; dall'altro, l'io profondo, la radice dell'essere. Si crea, quindi, un contrasto tra il voler essere e il dover essere, tra volontà e necessità.

⁹² DEBENEDETTI, *Ingegnoso nemico di se stesso*, in ID., *Saggi critici*, terza serie, Milano 1961, p. 32 (ed. precedente, ivi, 1959).

⁹³ Ivi, p. 33.

In Alfieri l'atteggiamento volontaristico, il partito preso di gioire a ogni costo per l'incontro d'amore è un falso scopo, proprio perché non corrisponde alla sua autentica natura. Ed è questa a ribellarsi, a farsi nemica e combattere quell'altra parte di sé stesso, l'innamorato che vorrebbe gioire. Il suo nemico è proprio in lui, è il nemico della sua volontà. Questo sdoppiamento interno lo fa essere in apparenza incoerente: vorrebbe gioire, ma si tormenta con sottili espedienti. Necessariamente la sua indole ha il sopravvento, lo costringe ad abbandonare i propositi di felicità. Il suo destino di poeta, infatti, non consiste nel cantare in squillanti sonetti i piaceri d'amore, ma passioni drammatiche, assillanti tormenti.

Alfieri diventa poeta, quando, nemico di tutti i falsi se stessi della sua vita (il viaggiatore, l'uomo di mondo, l'amatore, ecc.), trova il vero se stesso, incontra la linea del suo destino, di poeta tragico. Questo contrasto tra volontà e necessità, tra il voler essere e il dover essere, con cui Debenedetti costruisce il personaggio Alfieri, nemico di tutti i falsi «se stesso» progettati dalla sua volontà – e, pertanto, *necessariamente* ingegnoso per potere alla fine incontrare la linea autentica del suo destino – si ritrova, circa dieci anni dopo, anche nella drammatizzazione delle componenti umane e artistiche della personalità verghiana, rappresentate come conflittuali e radicalmente inconciliabili.

Da questa angolazione egli “rilegge” anche il saggio di Capuana sulla narrativa dello scrittore siciliano come un racconto-critico, involontariamente sceneggiato. Per Capuana esiste in Verga un preciso «rapporto di causa e di effetto tra adesione al verismo e rigenerazione letteraria»; perciò concepisce una parabola drammatica, una vera e propria conversione. Racconto suggestivo, destinato a diventare uno schema inevitabile per la critica posteriore.

In contrasto, quindi, con il racconto-critico di Capuana, Debenedetti propone una diversa lettura della «vicenda artistica ed umana di Giovanni Verga» e incomincia a costruire il “suo” dramma critico, proprio da quei *Presagi del Verga*, che pubblicò nella terza serie dei *Saggi critici*. Legge, come in un oroscopo, in uno degli episodi

apparentemente meno significativi di *Una peccatrice* – la storia della passione tra il giovane catanese Pietro Brusio e la contessa Narcisa Valdieri – tutta la parabola del destino di Verga, uomo e artista, attraverso una delle più brillanti e geniali applicazioni delle teorie junghiane.

Spesso accade «ai giovani scrittori carichi di destino» di racchiudere «un vaticinio del proprio avvenire» nel «bozzolo» delle loro prime opere. In seguito, proprio la curva che prenderà la loro vita «permetterà di decifrare» questo vaticinio, «rivelando che ciò che si era presentato come immaginazione era invece presentimento»⁹⁴. Perciò, in *Una peccatrice*, Debenedetti trova «scritta, fatale, pesante, cifrata ma inderogabile» la storia di Verga. Per venir a capo di questo oroscopo, di questa divinazione – «sogno premonitore, istintiva anticipazione» – bisogna, anzitutto, capire il significato dei due protagonisti, Pietro e Narcisa. Debenedetti scopre il presagio «sconvolgente» che, inconsciamente, attraverso le creature immaginate, Verga fa del suo destino: Pietro, a un certo punto, propone a Narcisa di separarsi per un certo periodo, per poi ritrovarsi e amarsi più intensamente di prima.

Anche Giovanni Verga, quando si accorse che i suoi primi romanzi sulla gente di lusso non andavano più, fece la stessa proposta di Pietro. Si congedò dai suoi fantasmi giovanili, non per lasciarli definitivamente, ma per potere tornare a loro con maggiore lena e forza poetica. Non progettò, infatti, il ciclo dei *Vinti* in modo tale da concluderlo, dopo *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo*, con personaggi di elevato ceto sociale: la duchessa di Leyra, l'onorevole Scipioni, l'uomo di lusso? È come se avesse deciso di fare esercizi, per addestrarsi la mano, per prepararsi a prendere la rivincita e, infine, ritornare «con altra voce ornai, con altro vello» ai suoi progetti di storie eccelse che, coronando il ciclo dei *Vinti*, avrebbero dovuto dargli il maggiore successo artistico.

⁹⁴ Ivi, pp. 218-219.

«Il resto è noto. Quei personaggi non si ripresentarono»⁹⁵. Come Narcisa non accettò la proposta di Pietro, propinandosi il veleno, così anche gli uomini di lusso, «in una piccola casa di Aci Trezza», si erano avvelenati: la fase che doveva essere destinata a riprendere lo slancio fruttò al Verga i capolavori.

Questo racconto-critico racchiude in maniera densa ed ellittica tutta l'idea centrale di Debenedetti sullo scrittore siciliano che, successivamente, documenta e controlla, attraverso l'esame analitico delle sue prime opere, in cui viene ripreso il mito dell'«ingegnoso nemico di se stesso». Verga sembra «abbia fatto apposta», quasi diabolicamente, ad «arrivare al fallimento», attraverso le vie scelte dalla sua «cocciutaggine» Per fare a ogni costo il romanzo; è stato «costretto» dalla sua necessità interna a seguire, anzi a ridursi, ad altra strada. Il fallimento è perseguito attraverso una serie di «contraddizioni, nelle quali si direbbe che il Verga si getti a corpo perso. *Prima contraddizione: tra volontà e necessità*»⁹⁶. In lui è volontà ambiziosa di scrivere, smania di affermare se stesso. Questa è, però, «volontà astratta», quasi come una compensazione di oscure carenze:

Questo tipo di *volontà*, in un certo senso, arida perché unicamente volta a soddisfare se stessa, è quella che esclude la *necessità*⁹⁷.

Tutto viene tentato, insomma, per «partito preso», con «assenza di necessità». Quando, finalmente, si mostrerà la necessità, eliminerà «l'esibizione, il partito preso», così da

costringerlo a lavorare quasi alle soglie del silenzio, col discorso diradato e svogliato al massimo, fino a che non cadrà l'assoluto silenzio, la rinuncia a scrivere proprio perché non si produce più

⁹⁵ Ivi, p. 219.

⁹⁶ DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano 1976, p. 65.

⁹⁷ Ivi, p. 66.

quel comando della necessità, che oramai il Verga aveva imparato a ravvisare⁹⁸.

Ingegnosamente, combattendo il falso «se stesso» che si atteggiava a romanziere per partito preso, ritrova l'Altra parte di sé, quella profonda e autentica, consumando «in prove sterili e incomplete tutti i temi che per lui non sono destinati a diventare motivi»⁹⁹. Si assiste, quindi, a una differenziazione dell'Io, a uno sdoppiamento della personalità, a ciò che Bergson e Proust chiamano *Moi extérieur* e *Moi profond* e Jung chiama *persona* (il termine latino di maschera) e «individuo».

Al fondo di Debenedetti agisce sempre la distinzione / implicazione dei due versanti della personalità: il diurno e il notturno, che corrispondono ai due piani della realtà; il superficiale e il profondo, che l'operazione ermeneutica deve disoccultare. In questi termini è vista anche la lotta tra necessità (interna) e volontà (esterna), incentrata sul mito dell'«ingegnoso nemico di se stesso». Il conflitto tra volontà di fare il romanzo e necessità che non si decide subito a manifestarsi, il mito dell'«ingegnoso nemico di se stesso», rilevato in Alfieri (e che si ritroverà anche nella lettura della narrativa di Federigo Tozzi), si presentano in modi sostanzialmente analoghi e ancora più inequivocabili, tanto da suggerire la fondata convizione che costituiscono la vera struttura portante della drammaturgia critica di Debenedetti, in cui, pur variando situazioni e personaggi, le linee essenziali, le «funzioni» rimangono in ultima analisi costanti.

Tozzi sembra ignaro della sua autentica vocazione e considera ancora come propri modelli i canoni del verismo, prelevando alcune situazioni e figure dal repertorio naturalistico e tentando di costruire, con elementi della sua vita, un personaggio indipendente. Riferendosi alle pagine espunte dal Borgese, Debenedetti osserva che queste, invece di residui del vizio frammentista, presentano,

⁹⁸ Ivi, pp. 66-67.

⁹⁹ Ivi, p. 80.

«semmai, ansioso seme della *necessità* narrativa del Tozzi». La parola “necessità”, spesso ripetuta in contesti omologhi, denota come Debenedetti vada lentamente, ma inesorabilmente, orchestrando il dramma dell’«ingegnoso nemico di se stesso», per cui alle velleità di romanziere verista e impersonale si contrappone in Tozzi una diversa necessità (o vocazione) narrativa che lo porterà in una direzione completamente opposta, da lui non prevista e a lui ignota. A conclusione delle sue penetranti osservazioni, il critico scrive:

Piuttosto, faremo noi adesso una congettura che, se vera, ci dimostrerà come il Tozzi fosse ancora e continuamente tentato dai modi veristici, almeno quando *si proponeva volontaristicamente* di dare un’organizzazione narrativa ai propri spunti; mentre poi il suo più *autentico impulso* a narrare lo spingeva su altre vie¹⁰⁰.

Ancora una volta, ritornano i punti focali del dramma intravisto da Debenedetti: da un lato, i propositi volontaristici, il falso scopo; dall’altro, la forza del «suo più autentico impulso», che lo spinge altrove «inesorabilmente», in maniera coatta e irresistibile. Ed ecco che Debenedetti ha finalmente scoperto in che cosa consiste l’impulso che allontana Tozzi dal naturalismo:

[...] diventa narratore, è *costretto* a diventarlo proprio perché il modo naturalistico di guardare il mondo e di registrarlo non lo soddisfa più [...].

Egli «*non può essere* naturalista» e, pertanto, come un «gesto coatto», ripete l’animalizzazione, che ha soppiantato la naturalizzazione. Si noti come Debenedetti insiste sulla forza irreversibile della coazione, spiegando che

¹⁰⁰ DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 151.

gesto coatto è il contrario di gesto consapevole; dà invece a noi spettatori, a noi lettori, la consapevolezza che l'autore *non può agire altrimenti*¹⁰¹.

In questo, dunque, consistono per Debenedetti il «*destino* e la *necessità* narrativa di Tozzi», «quella specie di fatalità senza scampo che sembra spingere Tozzi a scrivere come scrive», ossia la sua autenticità. Questa coazione irresistibile, che scompagina i piani progettati dall'io cosciente, dalla ragione e dalla volontà, questo diabolico nemico di se stesso, Debenedetti lo scorge anche nel comportamento dei protagonisti stessi, nel Pietro di *Con gli occhi chiusi*, nel Remigio del *Podere*, nei fratelli Gambi di *Tre croci*. Anche in questi personaggi-uomini rivive il dramma tra volontà e necessità, tra progetto e destino. Anche se in apparenza Pietro, Remigio, i fratelli Gambi vogliono lottare contro le circostanze avverse, «ingegnosi nemici di se stessi», finiscono per subire inesorabilmente il loro destino, il fondo oscuro del loro essere, il mito personale, rappresentato da quel complesso di autopunizione che li costringe a comportarsi in maniera tale da regredire a uno stato puramente infantile.

Seguendo il filo conduttore di tre destini completamente diversi, si ha l'impressione che le strutture di fondo della loro vicenda di uomini e di artisti, nonostante la varietà delle contingenze e la differenza incomparabile delle loro opere, muovano lungo una direttrice comune. Come se Debenedetti avesse raccontato la storia di un solo personaggio, protagonista «uno e trino», il quale, di volta in volta, assume i connotati di Vittorio Alfieri, di Giovanni Verga, di Federigo Tozzi, che «proiettano su tre raggi la stessa situazione psichica». E la storia narra di un tragico personaggio-uomo che, lusingato dai suoi stessi propositi, si ostina, sotto la spinta di una tensione volontaristica e velleitaria, a perseguire un falso scopo, che illusionisticamente scambia per il suo vero fine: siccome il prota-

¹⁰¹ Ivi, p. 87.

gonista è uno scrittore, Verga progetta il romanzo della gente di lusso e Tozzi vuole rinverdire il romanzo naturalista. Contro le prevaricazioni della volontà interviene la necessità, la natura, vera e profonda, il destino autentico, quello che noi consideriamo l'Altro, ma che, invece, è la radice stessa dell'essere.

Astutamente questo prepara delle trappole che, l'una dopo l'altra, fanno crollare i falsi obiettivi, gli ostinati programmi. Tutto ciò, che è attuato per partito preso, si rivela inautentico e convenzionale. Situazione fallimentare, che diabolicamente, proprio l'Altra parte di sé, l'io profondo, ha contribuito a determinare. È la metafora alfieriana dell'«ingegnoso nemico di se stesso»: ingegnoso nemico che non è esterno, ma interno; è la struttura psichica profonda della natura di ogni individuo, imm modificabile, perché dotata di potenza ineluttabile e necessaria. Essa lotta con ostilità, fino alla vittoria completa, contro l'altra parte di sé, la sfera razionale e cosciente, ove si elaborano programmi e progetti e che agisce sotto la guida della volontà. Si produce, insomma, come uno sdoppiamento e, mentre il comportamento volontaristico spinge in una certa direzione, inconsapevolmente (ma quasi con ingegnosa predeterminazione), si finisce inesorabilmente con il rovinare, fino allo scacco totale, ciò che si tentava di fare.

Questo personaggio-uomo è costretto allora a recedere dai suoi propositi e con sottile alibi si ingegna a rinviarne l'attuazione in un futuro che ritiene (ipocritamente, perché sa di fingere con se stesso) vicino e probabile: è la parabola verghiana del ciclo dei *Vinti* che, dopo i romanzi «preparatori» della povera gente, avrebbe dovuto concludersi con quelli degli uomini di lusso, ma che in realtà si interruppe già con i primi due. Rinunciare ai progetti giovanili è doloroso: si rammarica, diventa pessimista, si sente una vittima, uno sconfitto, proprio perché continua a scambiare i falsi scopi delle sue velleità con la curva vera del suo destino. Il vittimismo e il pessimismo sono la maschera dei desideri rimossi.

Una volta bloccate tutte le strade di accesso alla meta lucidamente progettata, il personaggio-uomo dovrà ridursi a imboccare

l'unica strada possibile, quella che ancora non trova ostruita, ma a cui lo costringono la sua natura, il suo destino. Solo così potrà essere autentico. Le sue opere saranno originali, proprio quando gli si impongono come necessarie, ed egli le deve subire. Alla fine della lotta, prodotta dall'ingegnoso nemico di se stesso, si ritrova la linea vera del proprio destino: Verga non è il romanziere della gente di lusso, né Tozzi narratore verista; raggiungeranno l'arte, il loro autentico e singolare stile, solo quando saranno costretti a scrivere giusto al contrario dei loro progetti letterari.

Debenedetti si era, senza dubbio, ricordato di quello che gli aveva osservato Umberto Saba, riferendosi alle sue primizie narrative: «[...] non si avverte in alcun modo la necessità dell'argomento che tu hai scelto (e non subito)». Un crudele Super-io indossa le vesti del critico giustiziere ed emette il verdetto irreversibile, tanto più allarmante se a indossarle quelle vesti è l'amico Saba. Il partito preso, il gesto volontaristico l'avevano spinto alla prova fallimentare. I suoi racconti non germinavano da un'interiore necessità. La linea del romanziere non incontrava la curva del destino dell'uomo Debenedetti. Il desiderio di narrare iniziò allora il cammino a ritroso, venne rimosso, ricacciato nella sfera subliminale, donde intraprese discontinue ma tenaci incursioni, determinò inconscie metafore nella sfera diurna dell'Io.

Quella rimozione formò il complesso di fondo, il suo mito personale, cui fu costretto a rimanere sempre fedele. Se applicassimo al critico lo stesso strumento euristico col quale ha rivelato ai suoi autori-personaggi la necessità della loro arte, scopriremmo che la metafora dell'«ingegnoso nemico di se stesso» è il simbolo stesso della sua ermeneutica coatta. È una direzione di ricerca che gli viene suggerita dal profondo: inconsapevolmente la subisce, assolutamente non può sfuggirla. Tutto quanto rappresenta del suo Autore è, in realtà, il suo stesso dramma, in ultima analisi, il proprio destino, la cui curva è diversa da quella che, progettata dall'io cosciente, voleva percorrere. Ha inizio allora lo stillicidio crudele dell'analisi, il lavoro implacabile dell'intelligenza, che ricerca, scopre, conosce

tutto perfettamente, giunge alla massima consapevolezza, ma non può fare altro che assistere al manifestarsi della forza irresistibile della necessità, senza poterla dirottare secondo la linea programmata dalla coscienza.

L'autoanalisi non può aiutare a sfuggire il proprio mito personale. A Debenedetti non rimane che l'esorcismo con la ripetizione ritualistica del dramma, incarnandosi nei suoi Personaggi-Autori per riviverlo ancora una volta, nell'illusione di poter placare l'urgere aggressivo del rimosso, o almeno ghermire qualche altro particolare, impercettibile, infinitesimo che gli dia la chiave dell'atto risolutivo per invertire il cammino. Come Tozzi narrava per esorcizzare i suoi incubi infestanti, che gli si presentavano sotto forma di personaggi animalizzati e, perciò, ostili ed enigmatici, sfuggenti a qualsiasi tentativo di decifrarli, così il critico drammatizza, attraverso i suoi autori, il suo desiderio di narrare, perché non riesce a spiegare il senso della propria storia. Cerca di capire e di capirsi, di rivelare e di rivelarsi.

A Verga aveva applicato in maniera mirabile la simbologia junghiana, interpretando *Una peccatrice* come un presagio del destino dell'uomo e dell'artista. L'opera letteraria era stata letta come un'operazione sui simboli, come rivelatrice di ciò che sarebbe stata la parabola narrativa di Verga. A Tozzi aveva applicato Freud, il Freud del complesso edipico. *Con gli occhi chiusi* era stato interpretato come simbolo dell'arte tozziana; la scena della castrazione degli animali gli aveva rivelato il trauma infantile, il senso di colpa per l'odio verso il padre e la conseguente accettazione della vendetta punitrice del genitore. Se si volessero ribaltare su Debenedetti i parametri fondamentali dell'uno e dell'altro dei suoi maestri, di Freud e di Jung, si scoprirebbe che essi finiscono per diventare complementari. Il trauma giovanile, seguito al crollo dell'illusione dei suoi progetti narrativi, lo costringe a rivivere il suo mito personale; e i simboli del dramma critico, orchestrato su questi autori, non fanno che presagire tutto ciò che gli sarebbe accaduto: dovere ancora rivivere nella sua critica letteraria il dramma di una volontà che non si è incontrata col proprio destino, del divorzio tra l'essere e il voler essere.

Verga voleva essere il romanziere della gente di lusso, ma aveva dovuto, spinto dalla necessità, ridursi a narrare la vita dei contadini e dei pescatori; Tozzi voleva creare un nuovo romanzo veristico, ma il suo istinto narrativo lo spingeva inconsapevolmente ad animalizzare i personaggi per scrivere i suoi romanzi. Nell'uno e nell'altro la forza della necessità interna aveva sconfitto lo scopo volontaristico. Sconfitta amara, perché i propositi erano stati ben altri e più lusinghieri rispetto alla strada che poi furono costretti a imboccare. La più grande aspirazione di Verga era di illustrare la vita degli uomini e delle donne di lusso, di ciò che egli non era e non aveva posseduto nella vita. I progetti di Tozzi miravano alla costruzione di un nuovo romanzo naturalista, oggettivo e impersonale. Perciò, la via, imposta dalla necessità, costringeva ad abbassare il tiro e il bersaglio. Appariva una riduzione.

Debenedetti sapeva che Giacobbe non potrà mai essere l'Angelo; pur se dotato di eccezionali capacità, il critico non può essere Orfeo. Fare critica è un'operazione riduttiva per chi voleva, senza riuscirci, creare opere d'arte. Spia di questo atteggiamento potrebbe essere la mancata pubblicazione, mentre era in vita, delle sue lezioni universitarie. Solo i famosi «prelievi» uscirono dalle minute pagine dei suoi quaderni e, ricevuta la sagoma del saggio critico, divennero essoterici.

E, pure, quei corsi con il loro tono pacato e discorsivo, umile e «servizievole»; con il loro procedere per vie non del tutto rettilinee, che spesso si interrompono, costringendo il lettore a seguire il critico attraverso digressioni, quasi dei lucidi specchi, illuminanti di riflesso il discorso centrale, a cui, con un sorprendente colpo di scena, sempre si ritorna con emozione e attesa accresciute; con il loro indagare asistemico, ove nulla è dato per certo, per dogmaticamente sicuro fin dall'inizio, e le soluzioni giungono come necessarie conseguenze di un serrato argomentare, che ha operato imprevedibili accostamenti e disorientanti separazioni: quei corsi, dunque, rappresentano quanto di più utile e fecondo, di geniale e di autenticamente nuovo abbia prodotto nel Novecento la critica

letteraria italiana. Forse Debenedetti considerò quei suoi quaderni degli appunti, una solida base su cui poter meglio sostenere i saggi critici veri e propri. Li considerò, insomma, un lavoro preparatorio, in chiaro stile comunicativo, in funzione subordinata rispetto alla saggistica che, a sua volta, rappresentava la strada obbligata a cui aveva dovuto ridursi rinunciando alla creazione narrativa. Tenerli gelosamente custoditi è indizio rivelatore di un'amara rassegnazione per l'assoluta irraggiungibilità dei disegni giovanili. Non accettò completamente la sconfitta dei suoi propositi: il «dramma critico» costituisce, appunto, una recidiva.

Come Verga e Tozzi, subendo ciascuno la spinta della propria necessità, hanno, però, incontrato la vera e autentica arte, così Debenedetti, con tutta l'amarezza per la sconfitta dei suoi propositi narrativi, proprio riducendosi *necessariamente* al lavoro ermeneutico, ritrova l'autentica sua ragione d'essere nel mondo della letteratura, il suo destino, non di romanziere ma di critico letterario.

La tensione latente tra il narratore rimosso e il "lettore" di romanzi lo costrinse a seguire una peculiare direzione di approccio ai testi e a trovare soluzioni ermeneutiche diverse rispetto ai soliti luoghi comuni, rimasticati da quei critici che con ovvia computisteria letteraria riescono sempre a mettere tutto, oggettivamente, al proprio posto. Eretiche, suggestive, esse sfuggono alle logore etichette.

Necessariamente, quindi, sono uniche e irripetibili, per il loro essere metafore coatte del "suo" mito personale.

Postfazione

QUANDO LA VOCE DEL MAESTRO
DISSOLVE NEBBIE E RISCHIARA L'ORIZZONTE,
ANCHE NELLA SCRITTURA

Una postfazione da leggere nell'intimità. Cerchiamola, ristabiliamola, fomentiamola l'intimità.

Σωκράτη δ' ἐγὼ ἐπαινεῖν, ὧ ἄνδρες, οὕτως ἐπιχειρήσω, δι' εἰκόνων. οὗτος μὲν οὖν ἴσως οἰήσεται ἐπὶ τὰ γελοιότερα, ἔσται δ' ἡ εἰκὼν τοῦ ἀληθοῦς ἕνεκα, οὐ τοῦ γελοίου. φημί γὰρ δὴ ὁμοίωτατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σειληνοῖς τούτοις τοῖς [215b] ἐν τοῖς ἔρμογλυφείοις καθημένοις, οὐστinas ἐργάζονται οἱ δημιουργοὶ σύριγγας ἢ αὐλοὺς ἔχοντας, οἳ διχάδε διοιχθέντες φαίνονται ἐνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν. καὶ φημί αὖ ἔοικέναι αὐτὸν τῷ σατύρῳ τῷ Μαρσύῳ. ὅτι μὲν οὖν τό γε εἶδος ὁμοῖος εἶ τούτοις, ὧ Σώκρατες, οὐδ' ἂν αὐτὸς δὴ που ἀμφισβητήσῃς· ὡς δὲ καὶ τᾶλλα ἔοικας, μετὰ τοῦτο ἄκουε. ὑβριστῆς εἶ· ἢ οὐ; ἐάν γὰρ μὴ ὁμολογῆς, μάρτυρας παρέξομαι. ἀλλ' οὐκ ἀγλήτης; πολὺ γε θαυμασιώτερος ἐκείνου· [215c] ὁ μὲν γε δι' ὀργάνων ἐκλήλει τοὺς ἀνθρώπους τῇ ἀπὸ τοῦ στόματος δυνάμει, καὶ ἔτι νυνὶ ὅς ἂν τὰ ἐκείνου ἀγλή· ἃ γὰρ Ὀλυμπος ἠὔλει, Μαρσύου λέγω, τούτου διδάξαντος· τὰ οὖν ἐκείνου ἐάν τε ἀγαθὸς ἀγλήτης ἀγλή ἐάν τε φαῦλη ἀγλήτρις, μόνῃ κατέχεσθαι ποιεῖ καὶ δηλοῖ τοὺς τῶν θεῶν τε καὶ τελετῶν δεομένους διὰ τὸ θεῖα εἶναι. σὺ δ' ἐκείνου τοσοῦτον μόνον διαφέρεις, ὅτι ἄνευ ὀργάνων ψιλοῖς λόγοις ταῦτ' [215d] τοῦτο ποιεῖς. ἡμεῖς γοῦν ὅταν μὲν του ἄλλου ἀκούωμεν λέγοντος καὶ πάνυ ἀγαθοῦ ῥήτορος ἄλλους λόγους, οὐδὲν μέλει ὡς ἔπος εἰπεῖν οὐδενί· ἐπειδὴν δὲ σοῦ τις ἀκούῃ ἢ τῶν σῶν λόγων ἄλλου λέγοντος, κἂν πάνυ φαῦλος

ἢ ὁ λέγων, ἐάν τε γυνή ἀκούη ἐάν τε ἀνὴρ ἐάν τε μειράκιον, ἐκπεπληγμένοι ἐσμέν καὶ κατεχόμεθα. ἐγὼ γοῦν, ὦ ἄνδρες, εἰ μὴ ἔμελλον κομιδῇ δόξειν μεθύειν, εἶπον ὁμόσας ἂν ὑμῖν ὅτι δὴ πέπονθα αὐτὸς ὑπὸ τῶν τούτου λόγων καὶ πάσχω ἔτι καὶ [215e] νυνί. ὅταν γὰρ ἀκούω, πολὺ μοι μᾶλλον ἢ τῶν κορυβαντιώντων ἢ τε καρδία πηδᾷ καὶ δάκρυα ἐκχεῖται ὑπὸ τῶν λόγων τῶν τούτου, ὁρῶ δὲ καὶ ἄλλους παμπόλλους τὰ αὐτὰ πάσχοντας. Περικλέους δὲ ἀκούων καὶ ἄλλων ἀγαθῶν ῥητόρων εὖ μὲν ἠγοῦμην λέγειν, τοιοῦτον δ' οὐδὲν ἔπασχον, οὐδ' ἔτεθορῦβητό μου ἡ ψυχὴ οὐδ' ἠγανάκτει ὡς ἀνδραποδωδῶς διακειμένου· ἀλλ' ὑπὸ τουτουὶ τοῦ Μαρσύου πολλάκις δὴ [216a] οὕτω διετέθην ὥστε μοι δόξαι μὴ βιωτὸν εἶναι ἔχοντι ὡς ἔχω. καὶ ταῦτα, ὦ Σώκρατες, οὐκ ἐρεῖς ὡς οὐκ ἀληθῆ. καὶ ἔτι γε νῦν ζύνοιδ' ἐμαυτῷ ὅτι εἰ ἐθέλοιμι παρέχειν τὰ ὅτι, οὐκ ἂν καρτερήσαιμι ἀλλὰ ταῦτα ἂν πάσχοιμι· ἀναγκάζει γὰρ με ὁμολογεῖν ὅτι πολλοῦ ἐνδεῆς ὢν αὐτὸς ἔτι ἐμαυτοῦ μὲν ἀμελῶ, τὰ δ' Ἀθηναίων πράττω. βία οὖν ὥσπερ ἀπὸ τῶν Σειρήνων ἐπισχόμενος τὰ ὅτι οἴχομαι φεύγων, ἵνα μὴ αὐτοῦ καθήμενος παρὰ τούτῳ καταγῆρασθω. PLAT., *Symp.*, 215b-216a

Alcibiade discorre affettuosamente con i partecipanti al simposio. Animato dal desiderio di magnificare il suo maestro, attraverso un'iperbole che è più esaltante nel suo rovesciamento, si esprime paragonando Socrate a un aulete più eccezionalmente meraviglioso di Marsia: costui eccitava al divino con il soffio che dai polmoni giunge alle labbra, servendosi del flauto; Socrate, invece, senza altro strumento che la nudità delle parole, riesce a realizzare e far provare la medesima esperienza dell'incanto. Quando si ascoltano altri oratori-maestri, prosegue Alcibiade, dopo poco tempo si perde interesse, al contrario all'udire Socrate o anche qualcuno che riferisca, seppur in modo non esattamente uguale, le sue parole, si prova la meraviglia dell'esaltazione e del rapimento. Sa persuadere e commuovere. Le parole tessute nei suoi discorsi hanno il potere del canto delle Sirene. Alcibiade pone le mani sulle orecchie, affinché l'incanto non lo vinca.

Il probo Platone, il filosofo, fa svolgere l'elogio di Socrate ad Alcibiade, il bel giovane, che ambigualmente e sacrilegamente rap-

presenta per Atene e agli occhi degli Ateniesi colui che ha mutilato le Erme, infine ha ricevuto la pena dell'esilio. Il Figlio di Clinia e di Dinomache, ha una nobile ascendenza, per parte materna, è un Alcmeonide. Egli non è ricco se non della sua bellezza fisica (lo ricorda Plutarco), e della sua capacità di seduzione, Socrate in persona non disdegna la sua presenza e ne è quasi innamorato. Non desidera essere adulato, nutre affetto e ammirazione per quell'ateniese sapiente, degli altri non si cura (è sempre Plutarco a informarci). E quando, talvolta, cede ai piaceri, proprio a Socrate spetta il compito di inseguirlo come si trattasse di «uno schiavo fuggiasco», per ricondurlo alla moderazione. Alcibiade è soltanto ancora un fanciullo quando viene avviato alla vita politica: comprende in quel momento quale e quanta rilevanza abbia il fascino che le parole e i discorsi possono esercitare sugli ascoltatori. Demostene, nell'orazione *Contro Midia* (XXI 145), afferma pubblicamente e riconosce in lui un'eloquenza impareggiabile. La sua abilità non consiste semplicemente nella ricerca degli argomenti, ma soprattutto nello studiare il modo nel quale dosare espressioni e formulare concetti.

Alcibiade, nel *Simposio*, riconosce il potere di Socrate e proprio a questa capacità ammaliatrice delle parole tenta in tutti i modi di resistere. Platone non ha posto le mani sulle orecchie per non udire il maestro: ha imparato ad ascoltare *criticamente*, alla malia sostituendo un metodo e un *modus* dell'apprendere e dell'elaborare ragionamenti, il cui scopo non è certo quello di un'ipnotica versione della perdita di sé, ma in antitesi un costante processo di recupero del sé più profondo, più vero, più sincero.

Platone scrive e ha certamente parlato, insegnato lungamente nell'Accademia, Socrate ha conversato e dialogato nell'agorà e per le vie di Atene, e non rimane nemmeno una frase scritta da lui. Non si tratta di verificare la supremazia del mezzo orale su quello scritto, ma di segnalare la necessaria completezza che deriva dell'uno e dell'altro strumento alla luce di un *logos* che educi a vincere la seduzione pulsionale e commovente, con la *praxis* della ricerca, della ragione, della virtù, contrarie a ogni vuota retorica e ebbrezza

estetica momentanea e delirante. Il *logos* è suono-musica che necessita di *noesis* e *ratio*, per penetrare la scorza superficiale e vincere la gara apollinea contro il satirismo obnubilante dell'aulete Marsia.

Il volume di Alberto Granese «*Per guisa d'orizzonte che rischiari*». *Florilegio degli scritti* è un *socratico atto d'amore*.

C'è un dolore nel nostro tempo che soltanto l'amore può lenire, e questo sentimento trova la sua forma più compiuta e più sincera nella *lectura* e nell'elucidazione del senso dell'opera d'arte, di poesia, della produzione letteraria, della composizione musicale, che vengono offerte generosamente in dono al lettore, senza dogmatismi o dottrinarismi. Le scuole e le tendenze critiche agiscono sovente nei confronti degli studiosi o dei lettori con velleità colonizzatrici, e nei confronti delle *Opere* che vorrebbero spiegare-analizzare con incomprensibili arzigogolate teoresi: tonando "non avrai altro metodo che il mio". Il culto che deriva da un dogmatismo fideistico e da un dottrinarismo inamovibile, sedando ogni entusiasmo, producono soltanto vetusti e rigidi assertori di pedantesche e saccenti iterazioni teoriche.

All'attraversamento di filologia, filosofia, riflessione sul linguaggio e sui linguaggi, fondate e fondanti ricostruzioni storiche, critiche, ermeneutiche, Granese suggerisce un *discorso sui metodi*. Che è come pronunciare un ragionamento sulle vie per le quali è concepibile intraprendere necessari percorsi su *come* e *quanto* conti organizzare modalità di costruzione – storico-temporale, documentaria, concettuale, stilistica – dell'Opera, per *Noi* che, come dice George Steiner, «veniamo dopo». Il giudizio, che è sempre provvisorio, comprende la suggestiva illusione del rifiuto e del provvedimento estremo, dell'argomentazione persuasiva e della responsabilità della realtà, anche quando si è consapevoli che questa non può che opporre resistenza, ma su tutto non si sfugge alla drammatica interrogazione sul poetico e sul silenzio. Granese appare perfettamente consapevole della sua missione di critico, di storico della letteratura, di comparatista, senza sofisticazioni o allettamenti: è alla comprensione del testo e dell'opera d'arte che

sacrifica ogni narcisistica tentazione, ma certamente a partire dalla personale e originale concezione della vita, della poesia, dell'arte, approda a una conciliazione fra metodi e strumenti.

Se un bambino viene trovato morto sulla riva del mare (sono molti), se un poeta viene trucidato in un campo di concentramento (sono stati e sono ancora numerosi), se un uomo rovista in un cassonetto dell'immondizia (ne ho visti alcuni anche oggi), allora quella contemporaneità dal volto feroce, quella contemporaneità oppressiva nella sua apparente liquidità, che può intendersi come perdita progressiva dell'umano o sottrazione all'uomo dell'umanità – secondando la denuncia di Luzi – appare avere una destinazione orribile: l'arte, la letteratura, gli strumenti per comprendere e agire con più umanità falliscono inesorabilmente.

Noi non ci rassegniamo al disastro della de-umanizzazione.

Il *florilegio* di scritti fortemente desiderato da me e da Carlo Santoli, da Rosa Giulio, che ne ha curato con precisione ricostruttiva e passione l'*Introduzione*, è la prova che non si deve rinunciare mai, non ci si deve rassegnare.

Questo volume è anche *un atto d'amore platonico* nei confronti di Alberto Granese.

Per chi studia la letteratura, ma anche per chi vuole comprendere come si potrebbe studiare la letteratura o semplicemente leggere consapevolmente, operando confronti e comparando, questa silloge di saggi, molto differenti e scritti in modo differente, ognuno con una bibliografia portentosa, decreta un'inesauribile esperienza esegetica, culturale e metodologica, che parte dalle origini dantesche per giungere fino all'Opera di Pasolini e alla lezione di Debenedetti. La selezione dei testi da inserire nel volume è stata affidata allo stesso Alberto Granese, che responsabilmente ha offerto *specimina* con uno straordinario valore di *magisterium et exemplum*. Oltre agli scritti, quel che più intensamente si può riconoscere in questa raccolta di saggi è *la voce del maestro*, che nulla riesce a attenuare o incrinare, ma sa raccontare limpidamente una vita di studi, di meditazioni, di ricerche. Mentre metto insieme questa postfazione

(e posso dirlo perché è una postfazione), penso con stima e con tenerezza ad Alberto Granese che ricerca le pagine dei suoi lavori, le studia, le sceglie, le compone per questo bel libro, e penso con ammirazione e affetto alle correzioni e alle revisioni, che restituiscono, qui e oggi, questi densi e pregnanti saggi tutti insieme.

A conclusione del libro, letto ancora in bozza, avrei voluto saper scrivere le parole che Piero Bigongiari indirizzò al suo maestro Giuseppe Ungaretti: «Caro Ungaretti, le dico la mia emozione e la mia gratitudine di giovane uomo per quanto ho letto ora, per quanto ho finito di leggere ora, ma non di rileggere, le sue Poesie sulle *Tre arti* che me lo dimostrano ancora stupendamente vivo e con gli occhi aperti per tutti noi. Capace, vorrei dire, di pregare per chi sa solo piangere».

L'atto d'amore, a mio avviso, non cade mai nel vuoto, può restare incompreso e incomprensibile, forse, ma prima o poi riluce, e il pensiero che si distende nella scrittura e nella comunicazione di questi scritti è puro e nobile atto d'amore.

«βίβλῳ οὖν ὄσπερ ἀπὸ τῶν Σειρήνων ἐπισχόμενος τὰ ὄτα οἴχομαι φεύγων, ἵνα μὴ αὐτοῦ καθήμενος παρὰ τούτῳ καταγῆράσω»: Alcibiade si allontana dal suo maestro, come si cerca scampo al canto delle Sirene. Io resto, noi resistiamo.

ANGELO FÀVARO

Indice dei nomi

- Acampora, G.L. 88
Agostino d'Ipbona 70, 82
Agrimi, M. 120, 122, 133, 139
Ajello, R. 90, 119, 122, 125
Alain (Emile Auguste Chartier)
 334
Alberti, A. 111
Alberto Magno 77
Albini, F. 232
Albini, U. 223
Alfieri, V. 112, 352, 359
Alighieri, D. (*vedi anche* Dante)
 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72,
 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82,
 83, 84, 126, 136, 137, 138, 139,
 140, 145, 216, 274, 278, 294
Alighieri, J. 55
Alvaro, C. 183, 184, 190, 191, 192,
 193, 195, 196, 197, 198, 199,
 201, 202, 203, 231, 233, 234,
 235, 236, 237, 238, 239, 240,
 241, 242, 244, 245, 247, 248,
 251, 267, 289
Amerio, F. 139
Anceschi, L. 145, 323, 332, 333
Anderson, M. 232
Anouilh, J. 232
Antonini, F. 247
Antonioni, M. 271, 352
Apollinaire, G. 324
Apollonio Rodio, 223, 224, 258
Aquinata (*vedi* Tommaso d'Aqui-
 no)
Arbasino, A. 319
Argento, G. 95, 99
Ariani, M. 56
Ariès, Ph. 200
Ariosto, L. 121
Aristotele, 77, 80, 131, 133, 137,
 143, 147, 239
Asor Rosa, A. 153
Attisani, A. 150
Auerbach, E. 53, 66, 140, 145
Aulisio, D. 90, 99, 102
Bachelard, G. 335
Bacone, F. 118, 142
Badaloni, N. 110, 120, 123, 125,
 143, 149

INDICE DEI NOMI

- Baioni, G. 191
 Balduino, A. 190
 Balestrini, N. 319
 Bàrberi Squarotti, G. 206, 208, 348
 Barbi, M. 84
 Bardi, P.M. 342
 Bardot, B. 275, 277
 Barenghi, M. 271
 Barilli, R. 132, 203, 349
 Barthes, R. 334, 335
 Bartoli, D. 130
 Basile, G. 123
 Battaglini, M. 177
 Battistini, A. 119, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 139, 141, 144, 152, 153
 Baudelaire, Ch. 214, 272, 324, 332, 334
 Bayle, P. 118, 141, 153
 Bazin, A. 277
 Beckett, S. 350, 351
 Béguin, A. 335
 Bellezza, D. 318
 Bellini, E. 54, 229
 Bellofiore, L. 151
 Belloni, L. 229
 Benvenuto da Imola 71, 83
 Bergel, L. 149
 Bergson, H. 334, 339, 343, 357
 Berlin, I. 118, 125, 139, 256
 Bertelli, S. 88, 90, 91, 93, 98, 99, 110
 Bertetto, P. 281
 Berto, G. 319
 Betti, L. 252
 Bignone, E. 80
 Bigongiari, P. 332, 333, 334, 335, 370
 Billington, J. 179
 Binni, W. 93, 119
 Björkman, S. 262
 Blasucci, L. 56
 Blumenberg, H. 246
 Bo, C. 196, 332, 333
 Boccaccio, G. 121
 Boine, G. 335, 338
 Bompiani, V. 183
 Bonacci, G. 95
 Bonaventura 66, 67, 69
 Bonora, E. 55, 59
 Bontempelli, M. 343
 Borgese, G.A. 337, 357
 Borghesi, A. 342
 Borlenghi, A. 343
 Bosco, U. 55, 60
 Botturi, F. 139
 Boulanger, 124
 Bourdieu, P. 199, 310
 Brancati, V. 299
 Branca, V. 139
 Brecht, B. 233, 297, 300
 Brelich, A. 260
 Broccia, G. 136
 Brod, M. 191
 Buti (*vedi* Francesco da Buti)
 Caiazza, A. 231
 Callas, M. 255, 256, 260
 Calvino, I. 271, 348
 Camerini, M. 285
 Camerotto, A. 261
 Camon, F. 319

INDICE DEI NOMI

- Campailla, S. 123
 Campanella, T. 124, 199
 Canova, A. 262
 Cantelli, G. 128, 141
 Caporali, R. 147
 Cappello, C.C. 151
 Capuana, L. 354
 Carlo di Borbone 112
 Cartesio, R. 90, 99, 118, 140
 Caruso, F. 139
 Cascetta, A. 223
 Cassola, C. 319
 Castellani, A. 61
 Castelvetro, L. 133, 137
 Cataudella, M. 131
 Ceccarelli, L. 248
 Cecchi Gori, V. 301
 Cerri, G. 136
 Cézanne, P. 344
 Chabrol, C. 277, 283
 Chaplin, Ch. 281
 Chessa, J. 273
 Chiari, A. 94
 Chiavacci Leonardi, A.M. 61, 67,
 72, 74, 78, 79
 Chiesi, R. 273
 Chimenz, S.A. 74
 Chiocchetti, E. 153
 Ciani, M.G. 223, 236
 Ciardo, M. 153
 Cipriani, M. 248
 Cirillo, D. 158, 175
 Citati, P. 203
 Claudel, P. 334
 Colapietra, R. 91
 Colombo, M. 56
 Comparato, V.I. 91, 120
 Conforti, F. 173
 Consiglio, A. 342
 Conti, A. 110, 111, 119
 Conti Calabrese, G. 254
 Contini, G. 332
 Contorbia, F. 338, 339
 Corsano, A. 100, 122, 141
 Corsini, N. 98
 Cortese, N. 91
 Costa, G. 123, 130, 141, 148, 153
 Cottignoli, A. 56
 Covin, C. 254
 Coward, W. 99
 Crippa, R. 151
 Croce, B. 88, 126, 127, 151, 336,
 338, 339
 Cudworth, R. 99
 Cumani, M. 217
 Cuoco, V. 134, 160, 178
 D'Andrea, F. 120
 Danese, R.M. 261
 d'Annunzio, G. 242
 Dante (*vedi* Alighieri, D.)
 Da Pozzo, G. 97
 Dassin, J. 260
 David, M. 337
 De Angelis, G. 137
 Debenedetti, G. 271, 272, 300,
 321, 322, 323, 324, 325, 326,
 327, 328, 329, 330, 331, 335,
 336, 337, 338, 339, 340, 341,
 342, 343, 344, 345, 346, 347,
 348, 349, 350, 351, 352, 353,
 354, 355, 356, 357, 358, 359,
 361, 362, 363, 364, 369
 De Francesco, A. 178

INDICE DEI NOMI

- De Giovanni, B. 120, 121, 122, 141
 De Giovanni, P. 147
 Degregori, C. 247, 263
 De Hillerin, M. 174
 De Laurentiis, A. 285
 Deleuze, G. 249
 Della Porta, G. 123
 Dell'Aquila, M. 94
 Della Terza, D. 140
 Del Noce, A. 153
 Delumeau, J. 200
 De Martino, E. 215
 De mas, E. 142
 De Mauro, T. 133
 D'Episcopo, F. 56, 142
 De Robertis, D. 57, 76
 De Robertis, G. 333
 De Sanctis, F. 53, 94, 131, 339
 De Saussure, F. 127
 Détienne, M. 246
 De Vecchi, C. 261
 Di Benedetto, V. 223
 Di Carlo, F. 334
 Di Cesare, D. 134
 Diderot 98
 Dietrich, M. 281
 Dihle, A. 233, 234
 Diller, H. 223
 Di Nola, A.M. 200, 201
 Dionisotti, C. 94, 95
 Donati, B. 123
 Donzelli, M. 120, 127
 Dorfler, G. 128
 Dossi, C. 338
 Dostoevskij, F. 199, 201, 344
 Dreyer, C.T. 260, 262, 263, 266, 267, 298
 Dronke, P. 55, 73
 Du Bos, J.-B. 334, 335, 339
 Dumézil, G. 256
 Dupin, L.E. 97
 Duro, A. 145
 Eco, U. 319
 Egizio, M. 95, 120, 121
 Eliade, M. 254
 Eschilo 163, 206, 207, 217, 218, 219, 289
 Esposito, E. 56
 Esposito, R. 150
 Euripide 215, 216, 221, 222, 223, 225, 229, 231, 236, 237, 239, 241, 242, 244, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 267, 289
 Fallani, G. 55, 59, 62, 78, 84
 Falqui, E. 333
 Farassino, A. 273
 Favaro, A. 261
 Federico II 97
 Federico II Hohenstaufen 97
 Ferdinando IV di Borbone 160
 Ferrara, M. 304
 Ferrarotti, F. 197, 304
 Ferrone, V. 162
 Ferroni, G. 53, 54, 55, 70
 Filangieri, G. 156, 157, 158, 165, 171, 174, 175, 176, 177, 178
 Finzi, G. 205, 206, 208, 212
 Fiorentino, F. 95, 97

INDICE DEI NOMI

- Firpo, L. 156, 157, 159
 Flaubert, G. 339
 Fleury, C. 97
 Focher, F. 153
 Ford, K.W. 349, 350
 Fornaro, P. 231
 Fortini, F. 64
 Foscolo, U. 95, 131, 177, 215
 Foucault, M. 198, 199, 309, 310, 311
 Francesco da Buti, (*vedi anche* Buti) 74, 79, 83
 Franciosi, G. 148
 Frazer, J.G. 254
 Freud, S. 200, 230, 290, 322, 339, 362
 Fubini, M. 92, 93, 129, 139, 144
 Fusillo, M. 252, 263
 Fusini, N. 252
- Galanti, G.M. 177
 Galasso, G. 92, 120, 125, 140, 158
 Galdi, M.A. 157
 Garcia Lorca, F. 216
 Garin, E. 118, 119
 Gassendi, P. 90, 99, 140
 Gatto, A. 211, 332, 333
 Gentile, G. 95, 126
 Gentili, B. 136, 222, 223
 Getto, G. 55, 57
 Gherardo degli Angioli 137, 139, 176
 Ghisalberti, F. 94
 Giacco, B.M. 120, 121
 Giannantonio, P. 94, 123, 131
 Giannone, C. 87, 88
- Giannone, P. 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 125, 140, 153
 Giarrizzo, G. 140
 Gibbon, E. 98
 Gigante, M. 214
 Giglio, R. 172
 Gioacchino da Fiore, 73, 199
 Girardi, M.T. 54
 Girard, R. 246, 258
 Giudici, G. 53, 54
 Giulio, R. 294, 369
 Giusso, L. 123
 Gobetti, P. 112, 338
 Godard, J.-L. 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 352
 Goldmann, L. 351
 Goretti, M. 153
 Gozzano, G. 242
 Graf, F. 246
 Gramsci, A. 123, 306, 321, 338
 Grassi, E. 130
 Graves, R. 247
 Gravina, G. 119, 165
 Gregorio Magno 110
 Griffith, D.W. 281
 Grillparzer, F. 227, 228, 229, 231, 234, 236, 239, 244, 254
 Grimaldi, C. 91
 Groot, H., van (*vedi* Grozio, U.)
 Grozio, U. (*vedi anche* Groot, H., van) 97, 140, 141, 142, 153

INDICE DEI NOMI

- Guarnieri, A. 248
 Guicciardini, F. 121
 Guidorizzi, G. 246
 Gulinucci, M. 252
- Harrison, T. 247
 Hawks, H. 298
 Hegel, G.F.W. 152
 Heidegger, M. 334
 Heisenberg, W. 350
 Herder, J.G. 125
 Hitchcock, A. 298
 Hitler, A. 280
 Hobbes, Th. 152, 153
 Hogarth, W. 93
 Hölderlin, F. 275, 276, 278, 300
 Husserl, E. 339, 343
 Huxley, A. 199, 346
- Ibsen, H. 339
 Ierandò, G. 231
 Inglese, G. 74
 Ionesco, E. 350, 351
- Jacobbi, R. 332, 334
 Jacobelli Isoldi, A.M. 128, 151
 Jacomuzzi, A. 78
 Jaeger, W. 256
 Jahnn, H.H. 231
 Jaspers, K. 334
 Jeffers, R. 232
 Jesi, F. 257
 Joyce, J. 293, 299, 349, 350, 351
 Jung, C.G. 230, 339, 357, 362
- Kafka, F. 190, 191, 192, 193, 196,
 198, 203, 339, 347, 349, 350,
 351
 Karina, A. 272
 Kay, R. 59
 Kenkel, K. 231
 Kerényi, K. 228
 Kermode, F. 201
 Kidman, N. 266
 Kirk, G.S. 246
 Klinger, F.M. 227, 231
- Laforgue, J. 324
 Lago, P. 257
 Landino, C. 64
 Lang, F. 274, 281
 Latella, A. 233
 Leclerc, J. 99
 Lenk, E. 230
 Lenormand, H.-R. 231, 234
 Leogrande, O. 273
 Leopardi, G. 95, 131, 215, 333
 Levi, P. 294
 Lévi-Strauss, C. 127, 255
 Lévy-Bruhl, L. 255
 Linati, C. 338
 Locke, J. 150
 Lombardo, P. 61, 62, 64
 Lomonaco, F. 155
 Lomonaco, Fr. 177
 Lucini, G.P. 338
 Lucrezio 80, 107, 140, 141
 Luft, S.R. 151
 Lukić, D. 247
 Lumière, L. 274
 Luzi, M. 332, 369

INDICE DEI NOMI

- Machiavelli, N. 97, 112, 147, 152, 153
 Macrì, O. 218, 323, 332, 333, 335
 Magris, C. 229
 Malagoli, L. 147
 Malaparte, M. 288
 Malato, E. 94, 153
 Malebranche 99
 Malerba, L. 319
 Mancinelli, L. 319
 Mancini, P.S. 101
 Manganelli, G. 272
 Mann, Th. 233, 275
 Manso, G. 123
 Manzoni, A. 62, 89, 94, 95, 131, 177
 Marcel, G. 334
 Marcuse, H. 307, 308
 Marie, M. 284
 Marini, L. 90
 Marino, G. 123
 Marone, D. 173
 Marongiu, A. 89
 Martelli, S. 177
 Martinelli, E. 298
 Marucci, V. 66
 Masi-Enrico Lancia, S. 299
 Massa, F. 159
 Mastellone, S. 91, 120
 Mathieu, V. 148
 Mattesini, F. 342
 Mazzacurati, G. 131
 Mazzeo, J.A. 148
 McDonald, M. 233, 247
 Medici, L. 174
 Meinecke, F. 123, 142
 Mengaldo, P.V. 208
 Menichetti, A. 76
 Metastasio, P. 93, 95, 165
 Metz, C. 249
 Michelone, G. 299
 Michelstaedter, C. 338
 Mila, M. 243
 Militello, M. 248
 Milo, S. 300
 Mimoso-Ruiz, D. 231, 248
 Moll, G. 274
 Momigliano, A. 63, 67, 81
 Moncallero, G.L. 123
 Mondolfo, R. 140
 Montale, E. 208, 321, 323, 324, 325, 327, 338
 Montano, A. 153
 Montero, R. 247
 Montorfano, T. 56
 Morace, A.M. 201, 202, 236
 Moravia, A. 271, 273, 274, 275, 278, 279, 282, 284, 285, 287, 288, 290, 293, 295, 296, 297, 300, 301, 321, 352
 Moreau, A. 231
 Morselli, G. 319
 Mosca, F. 121
 Moscariello, A. 273, 284
 Motta, U. 54
 Müller, H. 232, 233
 Muratori, L.A. 112, 119, 130
 Muresu, G. 56, 68
 Napoli Signorelli, P. 170
 Nencioni, G. 59, 80, 145
 Neruda, P. 216
 Nestoroff, V. 345

INDICE DEI NOMI

- Nicolini, F. 88, 99, 120, 127, 128, 136, 144
 Nicosia, S. 136
 Nietzsche, F. 334
 Noferi, A. 334
 Novaro, M. 324
 Novello da Polenta, G. 55
 Nuzzo, E. 147, 148
- Oldrini, G. 142
 Olesen, K. 263
 Oliverio Ferraris, A. 200
 Omero 126, 129, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 230, 242, 256, 274, 277, 278, 290, 291, 292, 294, 295
 Omodeo, A. 100, 109
 O'Neill, E. 289
 Onofri, A. 324
 Origlia, G. 91
 Orwell, G. 199
 Ossola, C. 54
 Ovidio 210, 223, 224, 225, 230, 256
- Paci, E. 141, 271, 342
 Paduano, G. 223
 Pagano, F.M. 155, 156, 157, 159, 170, 174, 175
 Pagliaro, A. 133, 136, 143
 Paioni, G. 136
 Palance, J. 274, 285
 Pancrazi, P. 201
 Pansuti, S. 165
 Panzini, L. 89, 91, 96
 Paolo di Tarso 108, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319
- Papa, L. 139
 Paparelli, G. 212, 215
 Papini, M. 148
 Parente, A. 98, 99, 100, 101, 110
 Pareyson, L. 134
 Pasetti, G. 284
 Pasolini, P.P. 227, 231, 233, 234, 239, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 265, 267, 289, 303, 304, 305, 306, 308, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 322, 331, 369
 Pasternak, B. 352
 Paternostro, R. 197
 Patrizi, F. 133
 Pautasso, S. 336
 Pavan, M. 121
 Pavese, C. 242, 243, 244
 Pegorari, D.M. 74
 Péguy, Ch. 334
 Pennisi, A. 134
 Perrotta, G. 135
 Perusino, F. 223
 Petrarca, F. 121, 295
 Petrocchi, G. 53, 54, 55, 78, 332
 Petruzzellis, N. 152
 Petti, R. 173, 174
 Philippson, P. 256
 Piaget, J. 127
 Piccoli, M. 274
 Pieri, L. 283
 Pindaro 256
 Pindemonte, I. 287, 295
 Piovani, P. 120, 124, 140, 152
 Pirandello, L. 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352

INDICE DEI NOMI

- Pizzetti, I. 234
 Placella, V. 131
 Planck, M. 350
 Platone 132, 142, 148, 153, 366,
 367
 Pocar, E. 196
 Poe, E.A. 272, 273, 300
 Pöggeler, O. 134
 Poliziano, A. 87, 88
 Pomilio, M. 319
 Pompa, L. 130, 153
 Ponti, C. 274, 285, 300
 Pontieri, E. 120
 Porcelli, T. 263
 Poulet, G. 334, 335, 336
 Pozzo, G.M. 151
 Price, B. 267
 Proust, M. 215, 334, 339, 340, 341,
 342, 344, 350, 351, 357
 Pufendorf, S., von 140, 153
- Quasimodo, S. 205, 206, 208, 209,
 210, 212, 213, 214, 215, 216,
 217, 218, 219
 Quirino, I. 318
 Quondam, A. 120, 123, 157, 171
- Radicati di Passerano, A. 110, 111,
 112, 113, 114, 115
 Raimondi, E. 129, 130
 Raja, A. 231
 Rak, M. 123
 Ramat, S. 333
 Ravegnani, G. 342
 Raymond, M. 335
 Reggio, G. 60
 Reina, L. 190
- Repossi, C. 94
 Resnais, A. 283, 352
 Ricuperati, G. 88, 89, 90, 99, 107,
 110, 111
 Rimbaud, A. 324, 330
 Rimini, S. 254
 Ripstein, A. 260, 261
 Ritter Santini, L. 129
 Rivero, E. 130
 Rivette, J. 299
 Robbe-Grillet, A. 271, 349, 351
 Roccatagliata Ceccardi, C. 324
 Rolland, R. 341
 Romani, B. 335
 Rondolino, G. 299
 Rossellini, R. 299
 Rossi, P. 117, 118, 119, 124, 333,
 335
 Rousseau, J.J. 98, 106, 114
 Rousset, J. 335
 Rubino, M. 247, 252, 263
- Saba, U. 323, 338, 361
 Sacotte, M. 273
 Sainte-Beuve, Ch. A., de 334, 335
 Salerno, N.M. 123
 Salerno, P. 257
 Salfi, F.S. 157, 158
 Salvetti Firpo, L. 156
 Sanfelice, G. 88, 89
 Sanfilippo Scuderi, G. 123
 Sanguineti, E. 213, 242
 Sanguineti, F. 54, 55, 61, 74
 Santagata, M. 295
 Santarone, D. 64
 Santoli, C. 369
 Santoro, M. 131

INDICE DEI NOMI

- Sapegno, N. 63, 83, 89, 90, 93, 94, 119
 Sarolli, R. 64
 Sarpi, P. 97
 Sartre, J.-P. 351
 Savinio, A. 242
 Sbarbaro, C. 324, 338
 Scalia, G. 338
 Scaligero, G.C. 133
 Scaparro, M. 247
 Schlesinger, E. 240
 Sciascia, L. 319
 Segre, C. 72
 Selden, 140, 153
 Seneca 223, 225, 226, 227, 228, 230, 236, 242, 244, 260, 261
 Serio, L. 172
 Sermonti, V. 72
 Serra, R. 332, 333, 339, 341
 Severino, G. 140
 Shakespeare, W. 217, 218
 Siciliano, E. 304, 321
 Simon, R. 99
 Siti, W. 248, 249, 256
 Soggi, S. 281
 Solari, G. 157, 172, 173, 177, 178
 Solmi, S. 338
 Sorbelli, T. 130
 Sorrentino, A. 123
 Spagnoletti, G. 333
 Spinoza, B. 99, 102, 103, 110, 111, 140, 141, 152, 153
 Spitzer, L. 326, 335
 Starobinski, J. 162, 334, 335
 Steiner, C. 55, 64, 71, 80
 Steiner, G. 235, 368
 Stella, A. 94
 Stendhal 300
 Strada, V. 112
 Susanetti, D. 223
 Tacito 99, 142, 161
 Tagliacozzo, G. 122, 153
 Tanucci, B. 95
 Tarkovskij, A. 263
 Tasso, T. 121
 Tateo, F. 74
 Tessari, R. 254
 Tessitore, F. 140, 155
 Thibaudet, A. 334, 339
 Tilgher, A. 247, 337
 Tiraboschi, G. 172
 Tito Livio 93, 101
 Todini, U. 252
 Toland, J. 99, 101, 107, 108, 111
 Tommaseo, N. 131, 321, 335
 Tommaso d'Aquino (*vedi anche* Aquinate) 58, 59, 63, 65, 69, 75, 151
 Toppani, I. 231
 Torraca, F. 66, 83
 Torrini, M. 91
 Tozzi, F. 201, 344, 347, 352, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364
 Tria, U. 100
 Troise, B. 99
 Trovato, P. 54, 74
 Trier, L., von 247, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269
 Truffaut, F. 277, 283, 299
 Uglione, R. 231
 Ugucione 76

INDICE DEI NOMI

- Ungaretti, G. 323, 324, 329, 331, 370
- Valletta, G. 120
- Vallone, A. 131, 139
- Vandelli, G. 79
- Vanini, F. 274, 275, 277
- Vasoli, C. 123, 151
- Vassalli, S. 319
- Venturi, F. 112, 113, 124, 157, 162, 174
- Venturi, L. 337
- Verene, D.P. 153
- Verga, G. 352, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364
- Verlaine, P. 324
- Vernant, J.-P. 257
- Verri, A. 123
- Veyne, P. 246
- Viano, M. 249
- Vico, G. 87, 88, 89, 92, 93, 100, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 165, 172, 175, 332
- Vigezzi, B. 90
- Vigolo, G. 275
- Villa, G. 128
- Villon, F. 214
- Virgilio 58, 230
- Vittorio Amedeo II 111
- Voegelin, E. 150
- Voltaire 98, 106, 114, 124, 165
- Wayne, J. 298
- Wellek, R. 140
- Welles, O. 263
- Wells, H.G. 199
- Wohlfart, G. 133
- Wolf, Ch. 230, 231, 234, 244, 245, 247
- Zabagli, F. 248
- Zaccaria, G. 183
- Zamyatin, Y. 199
- Zigaina, G. 318

