

Forma
breve

a cura di
Daniele Borgogni,
Gian Paolo Caprettini
e Carla Vaglio Marengo

aAccademia
university
press

The logo for Accademia University Press features the lowercase letters 'aA' in a bold, black, sans-serif font. To the right of the 'aA' is the text 'ccademia university press' in a smaller, lowercase, sans-serif font. Below the text are four horizontal bars of varying shades of pink and magenta, stacked vertically.

**Forma
breve**

aA

**Forma
breve**

**a cura di
Daniele Borgogni,
Gian Paolo Caprettini
e Carla Vaglio Marengo**

aA

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

© 2016
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione settembre 2016
isbn 978-88-99200-91-6
edizione digitale www.aAccademia.it/formabreve

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

In forma di introduzione... Carla Vaglio Marengo IX

Teoria e tecnica della forma breve

Media brevitatis? Ragionando di forma breve nella filosofia moderna	Enrico Pasini	3
La musa va di fretta	Bruno Pedretti	18
Commentare il mondo con la forma breve	Gino Ruozi	25
Poetica delle forme brevi nella modernità francese	Fabio Scotto	41
Le «facezie» e la loro fortuna europea	Lionello Sozzi	55
«Di poche parole e di figure»: l'emblematica come forma breve	Daniele Borgogni	77
I colophon di Alessandro Scansani	Maria Teresa Giaveri	88
Risposte cognitive ed emotive durante la lettura di racconti di tipo diverso: un esperimento testuale	Aldo Nemesio Maria Chiara Levorato Lucia Ronconi	95
Il punto di vista nella <i>short story</i>	Ilaria Rizzato	109

aA

V

Varietà della forma breve

Letterature antiche

<i>Scriptio breuior</i> nel Lineare B: la forma breve nel greco miceneo	Tiziano Fabrizio Ottobrini	123
Un'anomala commemorazione della morte. Alcuni casi di rovesciamento del linguaggio funerario	Novella Lapini	130
<i>Brevitas e narratio</i> tra Cicerone e Quintiliano	Amedeo Alessandro Raschieri	141
Il discorso politico in Platone. La forma breve e la virtù	Dina Micaella	152
Teofrasto e la γνώμη tra <i>Retorica a Alessandro</i> e <i>Retorica</i> aristotelica	Annalisa Quattrocchio	164
Momenti brevi nei lunghi testi dei Padri latini: spunti di indagine partendo da Ambrogio	Stefano Costa	173
<i>Apuleius per excerpta</i>: la 'forma breve' motore della trasmissione dei <i>Florida</i>?	Francesca Piccioni	182

**La "forma breve" come paradigma compositivo
nella produzione scientifica di epoca tardoantica:
il caso di Oribasio** Serena Buzzi 192

Italianistica

**«Alcuna novelletta per falle ridere»:
la forma breve e la *delectatio* nella riflessione
di un contemporaneo di Boccaccio** Irene Cappelletti 205

**Scrittura breve, immagine, glossa:
sperimentare forme in Boccaccio (e oltre)** Martina Mazzetti 215

**Forma breve e storiografia nel Medioevo.
I generi minori del discorso esemplare
nella cronachistica francescana** Marina Nardone 225

I telegrammi di Eleonora Duse Maria Pia Pagani 234

**Il tragico rovesciato: la *velocitas* umoristica
di Achille Campanile** Elisa Martini 244

**«A dire il vero, quei foglietti...». Genealogia della forma breve
ne *Il Porto Sepolto* di Ungaretti** Simona Tardani 254

**«Il pontecorvo ha capellatura corvina: e naso matematico».
Scienza e cronaca nelle favole
di Gadda** Francesca Romana Capone 263

**Poesia in forma breve: gli epigrammi
di Pier Paolo Pasolini** Serena Sartore 277

**Prima delle *Einfache Formen*: le forme brevi
nella *Wunderkammer* di Sanguineti** Clara Allasia 286
Monica Cini
Laura Nay

Letterature straniere

**Gli indovinelli dell'*Exeter Book*:
il volto enigmatico della forma breve** Chiara Simbolotti 315

**I *lais*: e la narrativa europea
tra Medioevo e Rinascimento** Margherita Lecco 325

Ampiezza nella brevità Alberto Pelissero 337
Gianni Pellegrini

**La ricchezza dello haiku. Allusività e profondità
nella poesia breve giapponese** Diego Rossi 353

**Forma breve e Lumi.
Le sorprese dell'età di Lichtenberg** Giulia Cantarutti 363

I <i>Petits poèmes en prose</i> di Baudelaire, ovvero l'<i>idéal</i> della forma breve	Davide Vago	373
L'architettura della memoria. Figure e costruzione nelle miniature della <i>Berliner Kindheit</i> di Walter Benjamin	Antonio Castore	381
Dai poemi in prosa di Ivan Turgenev alle <i>flash stories</i> degli autori russi contemporanei: polifonia e dissoluzione del genere letterario	Nadia Caprioglio	391
«Le dicton est une seconde punition»: note sui <i>152 Proverbes mis au goût du jour</i> di Paul Éluard e Benjamin Péret	Lorenzo Bocca	399
I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea	Laura Peja	408
<i>Towards Lessness</i>: sulle forme brevi di Samuel Beckett	Federico Bellini	418
<i>Laghukathā</i>: a short genre in contemporary Hindi literature	Alessandra Consolaro	428
Letteratura ispanoamericana e forma breve	Alex Borio	438
La forma breve ne <i>I detective selvaggi</i> di Roberto Bolaño	Erica Cecchinato	445
Microconto o sperimentazione poetica: la forma breve nelle <i>tisanas</i> di Ana Hatherly	Ivana Xenia Librici	454
La forma drammaturgica breve: il caso Jean Tardieu	Nicola Pasqualicchio	463
Il 'respiro intenso' della forma breve: il caso dei racconti di Anzia Yezierska	Simona Porro	475
Frammenti allo specchio. Metapoetica della brevità nel quaderno letterario: Charles Simic e Jordi Doce	Stefano Pradel	485
Forma breve. Durs Grünbein poeta-saggista	Silvia Ruzzenenti	494
La compressione dell'epica: presenza dell'<i>Iliade</i> nell'opera poetica di Michael Longley	Andrea Veglia	503
Arti e media		
La ballata, <i>forma brevis</i> nel <i>Capitulum de vocibus applicatis verbis</i>: «Verba applicata sonis» e «verba applicata solum uni sono»	Thomas Persico	517
Zefiro torna, e Monteverdi riscrive	Alberto Rizzuti	528

Istanti eterni, eternità in un istante: forme brevi tra Schubert e Webern	Elisabetta Fava	545
Il disegno come poetica del non-finito, principio del minimo	Piera Giovanna Tordella	556
Paul Klee: frammentato, non frammentario	Gianni Contessi	565
Formula 10 – La brevità come obbligo	Ivelise Perniola	573
La scena “minore” degli anni Duemila. Forme ed esempi di teatro breve in Italia	Silvia Mei	582
<i>Prosumer in Fabula: le attrattive delle forme brevi di narrazione per immagini nei nuovi media</i>	Francesca Scotto Lavina	591
I formati della serialità televisiva contemporanea. Logiche narrative e nuove forme brevi	Miriam Visalli	601
Breve senza fine	Gian Paolo Caprettini	610
Profili biobibliografici degli autori		615

aA

L'idea di organizzare un Convegno internazionale sulla "Forma breve" è nata, da un lato, dalla rilevazione della costante presenza della forma breve in ogni epoca e ambiente culturale, attestata e documentata nel tempo, impegnata nella creazione di forme essenziali e minime di grande e illimitata potenzialità germinativa (che ha indotto a definirla, tra l'altro, "grains de pollen"), dall'altro, come segnalazione di un processo creativo, di un concetto operativo, di un 'fare' artistico costantemente in atto, che, attraverso un costante e segreto lavoro sulla forma (che si potrebbe definire, con Maurice Blanchot, "entretien infini")¹, improntato alla ricerca dell'autentico e alla sperimentazione del nuovo, opera, in forza della brevità, dell'intensità e della densità di linguaggio che la connotano, producendo, con inesauribile dinamicità e vigore (persino indipendentemente da singoli interventi autoriali: si pensi alle forme proverbiali), riscritture, ricombinazioni, incroci, ibridazioni e rifunzionalizzazioni dei suoi elementi costitutivi nei vari generi e modelli, sempre ponendosi non quale episodica, occasionale e improvvisata creazione o

IX

1. M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris 1969.

esercizio di stile ma piuttosto, come necessario e strategico, spesso rivoluzionario, strumento di creazione artistica, ad un tempo *unicum* e multiplo, ‘originale’ e replica...

Con la convinzione che la dinamicità, la vitalità, l’insorgenza del nuovo e insieme la permanenza e la tenuta della forma breve come istanza ricorrente e ineludibile, siano da sottoporre ad una costante riconsiderazione e verifica critica, con l’adozione di nuovi strumenti, linguaggi e categorie critiche che ne mettano in luce la capacità di far segno e di lasciare una traccia significativa in tutto il sistema letterario e artistico, il Convegno ha inteso offrire l’occasione per una rinnovata analisi e discussione, di cui il volume ora presentato è concreta testimonianza.

Non volendo richiamare puntualmente i singoli contributi critici contenuti nel presente volume, ma piuttosto, far emergere e rilevare in questi le caratteristiche di reciproco potenziamento negli strumenti e nei metodi critici, questa introduzione intende illustrare concetti fondanti e comuni alla critica della ‘forma breve’ che nei vari contributi (anche da posizioni critiche divergenti), si ritrovino espressi, servendosi di un’esemplificazione e argomentazione estesa ad autori non necessariamente oggetto di trattazione nel presente volume ma spesso implicitamente richiamati, di autori che sono stati all’origine della progettazione del Convegno stesso e di guida alla formulazione del ‘call for papers’ cui gli intervenuti hanno risposto con grande puntualità e preciso impegno, proponendo proprio quella critica implicitamente o esplicitamente dialogica che la forma breve stessa richiede e quasi impone

È il caso dell’intera opera, nella ricchezza delle sue manifestazioni e funzioni (racconti, vignette, “scherzi”, “spasimi”, ‘bagatelles’², *wit*, lettere, diari, minuti “notebooks”, “scrapbooks” recensioni e, per l’aspetto grafico, “doodles”, ovvero ghirigori e scarabocchi, cornicette, notazioni musicali) di Katherine Mansfield nel cui segno è stato ideato il Convegno stesso.

2. Tale il titolo del volume di atti: Aa. Vv., *Bagatelles pour l'éternité. L'art du bref en littérature*, Textes réunis par Philippe Baron et Anne Mantero, Collection Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2000; Louis Van Delft, “Le modèle anatomique de la Forme brève”.

1. *La compiutezza dell'incompiuto*

Tchekov made a mistake in thinking that if he had had more time he would have written more fully ... The truth is one can get only so much into a story; there is always a sacrifice. One has to leave out what one knows and longs to use. Why? I haven't any idea but there it is, It's always a kind of race to get in as much as one can before it disappears³.

I do believe that the time has come for a 'new word' but I imagine that the new word will not be spoken easily. People have never explored the lovely medium of prose. It is a hidden country still – I feel that so profoundly⁴.

I want to write a kind of long elegy... perhaps not in poetry. Nor perhaps in prose. Almost certainly in as kind of *special prose*⁵.

Pur applicandosi fundamentalmente alla short story, le osservazioni critiche contenute nell'intera opera di Katherine Mansfield riguardano la definizione del ruolo di scrittrice e la funzione della forma breve nell'ambito dell'avanguardia e del modernismo.

Cosciente di vivere in un'“epoca di sperimentazione” e del fatto che “la prosa sia un mezzo ancora tutto da scoprire” per cercare “forme nuove con le quali esprimere qualcosa di più sottile, di più complesso, di più vicino al vero”, che offre, inoltre, “straordinarie ed elettrizzanti potenzialità”, Mansfield identifica nella short story la forma nuova e moderna, di straordinaria potenzialità⁶ e ne illustra il progetto:

How do you write your novels? Do you have a definite plan before you begin? Do you know exactly what is going to happen and would be possible for anything else to happen

3. K. Mansfield, *The Critical Writings*, London 1987, p. 124.

4. Ead., *The Letters and Journals*, a cura di C.K. Stead, Harmondsworth 2005, p. 136. Se non altrimenti indicato tutte le citazioni dalle opere di Katherine Mansfield s'intendono desunte da questo volume.

5. Ivi, p. 66, in *Critical Writings*, pp. 99-100. La coscienza della forma secondo cui si scrive che Mansfield sostiene mancare in una scrittrice del cui libro fa la recensione, espressa in forma di indovinello (irrisolvibile) potrebbe ben rappresentare, un tentativo di definizione della forma breve per via negativa: “suppose we put it in the form of a riddle: I am neither a short story, nor a sketch, nor an impression, nor a tale. I am written in prose... I may be only a page long, but there is no reason why I should not be thirty... In fact I am often given away in the first sentence. I seem almost to fall or stand by it”.

6. K. Mansfield, *Novels and Novelists*, a cura di J.Middleton Murray (I edizione 1930), Harmondsworth 1959, p. 92.

instead? And do you think a plot is necessary? And do you really write all you know or do you still hold back a little, just a little...and why?⁷

Lamentando il fatto che una coscienza delle potenzialità e dell'importanza della forma breve non fosse al suo tempo ancora sorta e come, parallelamente, "il discorso del racconto"⁸, non fosse ancora sufficientemente sviluppato, Mansfield ricorre, per la 'forma breve', a una definizione necessariamente aperta e vaga, che, puntando a dimostrare l'improduttività di una distinzione tra 'poetico' e 'narrativo' propone qualcosa che non sia né 'poesia', né 'prosa' ma, una forma tutta ancora da definire, "a kind of *special prose*", e procede ad esplorare quale forma di scrittura sia in grado di rendere vivacemente e "appassionatamente" "il dettaglio della vita, la vita della Vita", finalità primaria che l'arte deve, secondo Mansfield, riconoscere come propria.

L'antagonismo tra forma breve e romanzo (tra la forma incompiuta, aperta e assistematica dei 'fogli sparsi' degli "scrapbooks", delle raccolte di 'faits divers', delle forme brevi in genere, ritenute opere 'minori' e la forma compiuta e sistematica del romanzo, vale a dire, al tempo, del 'libro' per eccellenza, ritenuto opera 'maggiore'⁹, si profila in modo radicale. A differenza delle cincischiate e delle lungaggini del romanzo (del romanzo inglese, in particolare, ma anche di Proust, ad esempio) che Mansfield giudica in genere "negligente" quanto all'attenzione riservata alla forma, prolisso, inutilmente diffuso, non selettivo, senza nerbo, capace solo di far seguire al lettore "false threads"¹⁰ e di indicare improduttivi e sterili percorsi (e tale da rendere chi lo legge "una

7. Ivi, p. 92.

8. Prendo a prestito il titolo italiano del libro di G. Genette, *Discorso del racconto*, Torino 1976 (*Figures III*, Paris 1972) segnalando anche come il discorso di Mansfield su Chekov e sul racconto sia metodologicamente vicino a quello dei Formalisti russi coevi, V. Schklovsky (*Teoria della prosa*, 1917) e B. Ejchenbaum (*Com'è fatto il cappotto di Gogol*, 1919, in particolare).

9. Sulla questione del rapporto fra le arti e, in particolare, fra arti minori o maggiori interviene Kirk Varnedoe, *Una squisita indifferenza, Perché l'arte moderna è moderna*, Milano, 1990, p. 196 parlando della "lotta psicologica tra il cavalletto di Picasso e il suo album di schizzi, una lotta in cui le energie dell'arte 'minore' potevano emergere e trasformare la sua arte 'maggiore'", concludendo con l'affermazione che "Nel cuore di tenebra dell'arte moderna si cela, sorprendentemente, uno scarabocchio", p. 204.

10. Ivi, p. 66.

pecora gonfia ma non nutrita”¹¹), la “*special prose*”, che per Valéry nasce libera e cresce per forza propria, essendo “ce qui s’invente de soi meme”¹², rappresenta per Mansfield una via all’essenzialità, alla nuda “semplicità” (come quella da assumere di fronte a Dio)¹³ e alla libertà (“no novels, no problem stories, nothing that is not simple, open”¹⁴, no plots), raggiunta attraverso il gesto audace e rischioso del liberarsi (lo “shaking free”) da pastoie formali tradizionali, nel contempo ampliando il potere della scrittura.

Mansfield ritiene che la missione della forma breve sia quella di aprire alla visione, far “sorgere” l’immagine con una modalità di presentazione teatrale che implica contestualmente di far risuonare note musicali, di impiantare ritmi e clausole metriche sin dalle prime battute del testo, esercitando su se stessa, attraverso una severa pratica della scrittura, rispettosa della forma interna, fedele a un progetto che sviluppandosi è tuttavia present fin dall’inizio (“I am often given away in the first sentence”)¹⁵, una continua vigilanza estetica, una continua negoziazione di forma e di senso che metta a fuoco i confini della sua “bounding outline”.

La forma, la misura, persino i contenuti e i temi di un’opera di forma breve nascono con la forma stessa, non possono, per Mansfield, essere imposti dall’esterno né possono dipendere, per la loro rifinitura formale, da cancellature e correzioni che produrrebbero solo un terribile effetto di “patchiness”¹⁶, di “raffazzonamento” e sconnesione insieme e, allo stesso tempo, un effetto di piattezza, banalità e inzeppamento, dipendente dalla mancanza di articolazione e di modulazione della forma (“the horror of triviality”¹⁷: in caso di insoddisfazione, con tentazioni di correzione, sostiene Mansfield, meglio scrivere una nuova opera)¹⁸. La tentazione dell’amplificazione del testo per avidità di dettaglio e per volontà di inclusione di quanti più materiali possibili non è

11. Ivi, p. 150: “After them I’m a swollen sheep looking up who is not fed”.
12. Paul Valéry, *Tel Quel*, “*Analects*”, prima edizione, Folio, 1996, p. 371.
13. Ivi, p. 234.
14. Ivi, pp. 65-66.
15. Ivi, pp. 99-100.
16. Ivi, p. 119.
17. Ivi, p. 186.
18. Ivi, p. 184.

nel segno della forma breve, se questa non miri contemporaneamente a rispettare e preservare lo “sparkle and flavour” della forma sorgente¹⁹, e “the unspeakable shrill of this art”²⁰, l’enigmatica (“unspeakable”), il “senso di mistero” che produce sia l’effetto esplosivo ed elettrizzante dell’apparizione, della “radiance”, sia quello dell’“afterglow”²¹: vale a dire, lo splendore, la sorpresa della sua prima manifestazione e l’effetto di persistenza, di tenuta postuma, di capacità di lasciar traccia duratura, di preservare, di continuare ad irradiare nel tempo questo splendore e questa forza (“the afterglow”).

Con la precisione che la cura dell’infinitamente piccolo richiede e nella dedizione alla forma (“I am a powerful sticler for form”, dice Mansfield di sé)²² Mansfield adotta con coerenza scelte stilistiche che si concentrano non soltanto sul determinare la lunghezza o la brevità delle singole frasi ma piuttosto sull’allestimento e sulla gestione dello spazio del testo, trovando il giusto posto ad ogni parola²³ così come ad ogni sua interruzione, impiantando nel testo con assoluta precisione le strutture ritmiche e metriche, le cadenze, gli andamenti del discorso, mettendo a punto il “tono”, la “nota” distintiva, “the sound of every sentence”: “I choose the rise and fall of every paragraph to fit her” [il personaggio del racconto *Miss Brill*]. Mansfield (per altro violoncellista di vaglia) mira a presentare il testo come strutturato in forma di spartito musicale, in una “musical composition”, offerta a un lettore che sia in grado di rilevare l’aderenza della forma alle minime variazioni della voce, alle modulazioni dei registri espressivi dei vari personaggi (“it fitted her”), al momento e alla situazione (“and to fit her her on that very day”): vale a dire, alle ragioni interne del testo stesso:

After I’d written it I read it aloud -number of times- just as one would *play over* a musical composition – trying to get it nearer and nearer to the expression of Miss Brill – until it fitted her²⁴.

19. Ivi, pp. 84-85.

20. *Ibidem*.

21. Ivi, pp. 65-66.

22. Ivi, pp. 44-45.

23. *Ibidem*.

24. Ivi, p. 213.

La meditazione sulla forma è attività critica costante di Mansfield ed è costruita e verificata, da un lato, sul concetto dello ‘scrivere pienamente’, con la massima compressione del testo andando al di là di un testo reticente, interrotto o sospeso e, d’altro lato, sul concetto di continuità e persistenza di effetto ottenuto attraverso l’effetto modellante di ‘note’ e ritmi, capaci addirittura di ossessionare nonostante siano appena accennati (a più riprese Mansfield si definisce “possessed” nell’atto della scrittura). Mansfield costruisce la sua idea di “continuità” (“una idea difficile da spiegare”) a dispetto della discontinuità formale, e postula la possibilità dello “scrivere pienamente” in dipendenza da un concetto di differimento, di proiezione o irradiazione di senso fuori dal testo, al di là (o, forse, grazie a, secondo Blanchot) di sconessioni e frammentazioni, sfidando il concetto di ‘pienezza’ di scrittura, quale rappresentato dal romanzo, per guadagnare invece in velocità, in profondità, in condensazione e compressione, aprendosi a potenzialità illimitate:

aA

The writers (practically all of them) seem to have no idea of what one means by continuity. It is a difficult idea to explain. Take the old Tartar waiter in *Anna* who serves Levin and Stepan – Now, Tolstoy only has to touch him and he gives out a note. And this note is somehow important, persists, is part of the whole book. But all these men, - they introduce their cooks, aunts, strange gentlemen, and so on, and when the pen is off them they are *gone* – dropped down a hole²⁵.

XV

Mansfield scrive con la coscienza che la forma breve su cui lavora sia ad un tempo la singola opera e insieme il progetto di opera comune a tutte le forme brevi.

L’attenersi, da parte di Mansfield, strettamente alle regole interne dell’opera, quasi sia lei stessa creata e dominata dalla sua forma²⁶, assumendo, rispetto a questa, uno spirito di servizio (“to serve my subjects”, “a longing to serve”)²⁷ e con volontaria sottomissione²⁸ ad essa (scrivere rappresenta per lei un “learning to submit”)²⁹, piegarsi a illustrare e a mettere

25. Ivi, p. 181.

26. Ivi, p. 199.

27. Ivi, pp. 84-85.

28. Ivi, p. 214.

29. *Ibidem*.

a nudo i principi operativi, i ritmi modellanti, le strutture portanti, l'architettura, "the bare boards"³⁰ dell'opera stessa.

Dallo "slow building up of [the] idea"³¹, quale si manifesta nella scrittura, la forma breve diventa la testimonianza magica e misteriosa del processo stesso di immaginazione e creazione artistica che è stato elaborato a partire, per Mansfield, dalla prospettiva della totale aderenza ai ritmi formali e alla natura delle realtà rappresentate, volendo incarnare e "diventare le cose stesse", compiendo, nell'atto della scrittura, il fulmineo, acrobatico e rischioso "divino balzo dentro i contorni delle cose"³².

La short story che Mansfield afferma orgogliosamente essere "più o meno, per quanto ne so" di sua invenzione (rivendicazione che è propria di molti autori di forma breve, per i quali la forma breve rappresenta l'occasione per sempre nuovi inizi, Nietzsche per primo, per quanto riguarda l'aforisma), è sottoposta a un severo esercizio che proceda un apprezzamento estetico e insieme da un austero proposito etico ("there is always a sacrifice"), dalla conseguente integrazione nell'opera di quanto scartato, dell'allusività del 'non detto'³³ e dall'accettazione di un dato di 'discontinuità'³⁴ della forma, tuttavia integrabile con un principio di continuità, di persistenza e di reciproca implicazione, fondata sul rispetto (sulla sottomissione) alle leggi interne della forma ("one can get only so much into a story"), da cui discendono integrità e vigore, così come nettezza di contorni, chiarezza ed eleganza. Rinunciando ad avvalersi e ad esibire ciò che già si conosce: "what one knows" e ad includere indiscriminatamente "as much as one can", e concentrandosi invece su ciò che non si conosce³⁵, la forma breve si dimostra, in Mansfield, strumento fondamentale, da un lato, per la creazione retrospettiva dell'autore stesso, e allo stesso tempo, forte della capacità di riprodursi autonomamente, di autogenerarsi e autodisciplinarsi, essendo la forma breve definita non tanto

30. Ivi, p. 203.

31. Ivi, p. 47.

32. Ivi, pp. 84-85.

33. L. Sozzi, "Chamfort: aspects de la maxime. La primauté du non-dit", in *La Forme brève*, a cura di S. Messina, Champion, Paris 1996, pp. 165-178.

34. M. Blanchot, *L'entretien infini*, in particolare "La pensée et l'exigence de discontinuité", pp. 1-11 e "Parole de fragment", pp. 451-458 e *Le livre à venir*, Paris 1959.

35. K. Mansfield, *The Critical Writings*, p. 124.

da sterili virtuosismi e variazioni tecniche ma dal principio squisitamente artistico del produrre meraviglia attraverso il miracoloso balzo ‘dentro le cose’: “a divine spring into the bounding outline”³⁶, da un principio di animazione e scambio di caratteristiche con la cosa rappresentata³⁷, tra l’autore che sprofonda nell’opera che a sua volta assume forma incorporandolo. L’incontro tra il frammento, la forma discontinua e la rappresentazione dell’Io potrebbe essere posto nel segno di Montaigne, che, nei suoi *Essais* sostiene esplicitamente “Je suis moi-meme la matière de mon livre”³⁸; il lavoro della scrittura e la contemporanea creazione dell’autore che si è incarnato nei suoi personaggi e negli oggetti presentati nella scrittura al punto di “diventare gli stessi” e di “superarli”, vanno di pari passo: “Je n’ai pas plus fait mon livre que mon livre m’a fait”³⁹ e con l’animazione dei materiali tradotti in forme plastiche e in incarnazioni reali, la scrittura si rivela scrittura “dal di dentro” delle cose, non “su” di esse:

What can one do, faced with this wonderful tumble of round bright fruits; but gather them and play with them – and *become them*. When I pass an apple stall I cannot help and staring until I feel that I, myself, am changing into an apple, too, and at any moment I can produce an apple, miraculously, out of my own being, like the conjurer produces the egg... When you paint apples do you feel that your breasts and knees become apples, too? ...When I write about ducks I swear that I am a white duck with a round eye, floats upside down beneath me... In fact, the whole process of becoming the duck... is so thrilling that I can hardly breathe, only to think about it... There follows the moment when you are *more* duck, *more* apple... than any of these objects could ever possibly be, and so you *create* them anew.

La qualità della scrittura che Mansfield ritrova in Shakespeare (in cui rileva il potenziamento del linguaggio ad opera di associazioni inusuali di concetti e di termini (di aggettivo e sostantivo, di torsioni ed estensioni del significato per rendere lo scambio profondo con la cosa rappresentata, nell’appropriazione del suo linguaggio) non si ritrova, signi-

36. Ivi, pp. 84-85.

37. Ivi, pp. 198-99.

38. M. Montaigne, *Essais*, “Au Lecteur”.

39. Ivi, II, 18.

ficativamente, in Woolf: “Virginia scrive sulle cose, non c’è mai dentro”. Scrittura dal di dentro, nello scambio profondo con la cosa rappresentata: è quanto Mansfield segnala mancare in Woolf ed è invece precisamente quello che Beckett, per altro alcuni anni dopo Mansfield, segnala presente nella scrittura di Shakespeare e di Joyce:

Here form *is* content, content *is* form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read -or rather, it is not only to be read It is to be looked at and listened to His writing is not *about something*, *it is that something itself*... When the sense sleep, the words go to sleep... When the sense is dancing, the words dance... The language is drunk The very words are tilted and effervescent How can we qualify this general aesthetic without which we cannot hope to snare the sense which is forever rising to the surface the form and becoming the form itself?⁴⁰

Scrittura “agità”, quella di Shakespeare e Joyce, messa in scena per consentire che “the sense which is forever rising to the surface of the form and becoming the form itself”: senso intrappolato, catturato e liberato dalla scrittura che “diventa la forma stessa”, si affermi Nella stessa linea della ricerca del senso e della ‘significatività’ attraverso il lavoro della scrittura o di una scrittura-pittura che delinei la forma in un “disegno che risulti dai confini e dalle transizioni dei colori”, il pensiero di Nietzsche:

Pittura letteraria. Si rappresenterà un soggetto significativo nel modo migliore, se si prenderanno i colori per il quadro dall’oggetto stesso, alla maniera di un chimico, e se li si adopererà alla maniera di un artista: in modo che il disegno risulti dai confini e dalle transizioni dei colori. Così il dipinto acquista qualcosa del seducente naturale che rende l’oggetto stesso significativo⁴¹.

La compiutezza, inapprezzabile concettualmente e formalmente ‘infigurabile’, salvo che nell’immagine del ripiegamento della forma su se stessa (l’immagine del ‘riccio’ da alcuni critici evocata per la forma breve), può essere postulata in rapporto a concetti di dislocazione di piani di rappresenta-

40. S. Beckett, “Dante... Bruno... Vico... Joyce”, in *Our Exagmination Round His Factification of Work in Progress* (I edizione, Paris 1929), p. 11.

41. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Milano 2006, p. 143.

zione (salti di scala, spostamenti semantici, miniaturizzazioni e amplificazioni) o di differimento all'infinito del senso o dalla dislocazione e proiezione su un "insieme più vasto" di "avventure dell'anima, rese "appassionatamente", "non come l'analogo di uno stato mentale ma "come qualcosa che unisce la mente a un insieme più vasto". L'"insieme più vasto" è rappresentato, nella sinteticità della forma breve, dalla "condizione umana", da "tutto l'uomo": "Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition"⁴² (per Mansfield, con l'uomo è presentato "tutto il cielo"⁴³, per Blanchot "la vue est toujours vue d'ensemble"⁴⁴) e l'intensificazione del valore pregnante delle "cosiddette piccole cose, in modo tale che virtualmente ogni cosa sia significativa", la ricerca della compiutezza viene indicata come insita nel processo artistico stesso, postulata nell'intersezione e nell'interazione di autore ed opera, di produzione artistica e ricezione della stessa.

Fondamentale per articolare, modellare e scolpire la forma nei suoi confini interni ed esterni, l'azione modellante della punteggiatura, capace di attribuire senso, di far parlare, cesure, interruzioni, sospensioni, silenzi, appare a Mansfield uno strumento di sperimentazione per concepire un linguaggio più elastico e libero: "Punctuation is infernally difficult... Its boundaries need to be enlarged"⁴⁵, tale da adattarsi alle nuove esigenze espressive di un'opera che deve risultare vigorosa, sana e viva, vero e proprio organismo dotato di un suo 'respiro' e di una circolazione sanguigna (con ritmo cardiaco di sistole e diastole) e in cui le sezioni o unità espressive possano esser definite, secondo una terminologia non anatomica ma piuttosto fisiologica, "spasimi"⁴⁶, stimoli nervosi.

Particolare significato assume, nella forma breve, l'affrancamento da pastoie grammaticali e sintattiche attraver-

42. Montaigne, *Essais*, III, 2.

43. Ivi, p. 180.

44. Blanchot, p. 451: "IV *Parole de fragment*".

45. Lettera a J.M. Murray, 23 novembre 1920, K. Mansfield, *Selected Stories*, a cura di Vincent O'Sullivan, New York - London 2005, p. 326.

46. Lettera a J.M. Murray, 2 maggio 1922, "I must begin writing for Clement Shorter today, 12 'spasms' of 2000 words each". È un termine e un concetto curiosamente ripreso da Pascal Quignard, *Un genre technique à l'égard des fragments*, 1986, p. 26: "Que la brièveté de ce soudain et minuscule effort nerveux soit porté à s'exprimer sous la forme d'un petit spasme rhétorique – une manière de court-circuit, de brusque paradoxe ou d'ellipse..., cette consideration paraît avoir pour elle un haut degré de vraisemblance".

so, un moderno uso della punteggiatura e l'individuazione di clausole ritmiche e di nuove unità linguistico-espressive, fino ad arrivare ad abbozzare una vera e propria teoria del linguaggio della forma breve, dando pieno senso alla "parole de fragment" di cui parla Blanchot, colta tra i due "limiti" dell'"intégrité substantielle" e "l'imagination du devenir dialectique":

L'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittance n'arrete pas le devenir, mais le provoque dans la rupture qui lui appartient. Qui dit fragment ne doit pas seulement dire fragmentation d'une réalité déjà existante, ni moment d'un ensemble encore à venir... il faudrait que, là où il y a fragment, il y ait désignation sousentendue de quelque chose d'entier qui le fut antérieurement ou le sera postérieurement... comme l'atome premier préfigure et détient l'univers. Notre pensée est ainsi prise entre deux limites, l'imagination de l'intégrité substantielle, l'imagination du devenir dialectique.⁴⁷

2. "A vision, not a memory"⁴⁸.

"L'incompiuto come mezzo di seduzione artistica"⁴⁹

È singolare come il modo scelto da Mansfield per indicare la centralità della visione nella forma breve (e anzi, il suo sostanziale coincidere) ricordi da vicino Blake, autore cui Mansfield rimanda spesso: a somiglianza di Blake la visione non è per Mansfield, un "vapore" o un nulla (o un "ricordo") ma una forma plastica "minutamente articolata": attraverso le operazioni della scrittura (liberare, togliere, tagliare, separare, circoscrivere, delimitare) che riportano la forma breve e le sue caratteristiche ad aspetti arcaici e primitivi, all'incisione sulla pietra, da cui discendono sia gli aspetti stilistici di lapidarietà, incisività e laconicità sia quelli scultorei e tridimensionali che fanno, di ogni opera, un esemplare artistico unico ed estendono l'effetto squisitamente teatrale del suo sorgere staccandosi, in bassorilievo, da una superficie amorfa.

Del resto Mansfield identificava la meticolosa e difficile ("fastidious") delineazione della forma con la scrittura con

47. M. Blanchot, *L'entretien infini*, p. 451.

48. Ivi, p. 157.

49. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*: "L'incompiuto come mezzo di seduzione artistica", p. 141.

acidi, con l'incisione in un solco della lastra tracciata per rivelare uno spazio sottostante, in cui un testo possa essere iscritto. Come sostiene Mansfield: "I am a powerful stickler for form in this style of work... I feel as fastidious as I wrote with acid"⁵⁰. La tecnica, impegnativa e rigorosa è tale da rimandare nuovamente a Blake, agli inchiostri "corrosivi" usati per le incisioni su rame (con tecniche "meticoloze" e per incisioni non correggibili), citati nel *Marriage of Heaven and Hell* così come autenticamente blakiana è l'idea del liberare la forma dalle concrezioni e stratificazioni del tempo che la nascondono e imprigionano impedendole di "balzar fuori"⁵¹, La forma breve come forma in rilievo, scolpita (si ricorda la definizione di maxime-scalpel per le massime di La Rochefoucauld: opera e strumento insieme, scalpellata e scalpellante), di natura scultorea e tridimensionale, di impatto fortemente teatrale (il "forte chiaroscuro" di Nietzsche) e come incarnazione della potenza seduttiva di ciò che è 'lasciato definitivamente incompiuto'⁵² è illustrata in Nietzsche, in *Umano, troppo umano* come principio artistico fondamentale:

aA

L' incompiuto come mezzo di seduzione artistica. Come le figure in rilievo agiscono così fortemente sulla fantasia per il fatto di voler uscire, per così dire, dalla parete e, trattenute da qualche parte, di arrestarsi improvvisamente: così l'esposizione incompleta – al modo del rilievo- di un pensiero, di un'intera filosofia, è talora più efficace dell'esposizione esauriente: si lascia di più al lavoro di chi guarda, questi viene spinto a continuare e a compiere ciò che gli si staglia davanti in così chiaroscuro, e a superare egli stesso quell'ostacolo che le aveva fino allora impedito di balzar fuori compiutamente.⁵³

XXI

50. Ivi, p. 45.

51. Mansfield si avvale ripetutamente dell'idea del "balzo", del "guizzo" dentro la forma: l'invenzione della forma breve potrebbe rappresentare l'invenzione dello strumento atto a far "sorgere" dal mare l'immagine (della Nuova Zelanda, ad esempio).

52. Jean Clair, *Il nudo e la forma*, Milano 1993: "Picasso decideva di lasciare definitivamente incompiuta la grande tela... che sarebbe stata più tardi conosciuta come *Les demoiselles d'Avignon*".

53. F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, p. 143.

3. *Scrivere la forma breve. Leggere la forma breve*

With a gesture she [Virginia Woolf] shows us the flower-bed, growing, expanding in the heat and light, filling a whole world⁵⁴.

We should become aware, as in the stories of Tchekov of the rain pattering all the night long, of the languid feverish wind, of the moonlit orchard the first snow passionately realized not indeed as analogous to a state of mind but as linking that mind to a larger whole⁵⁵.

Scrivere è per Mansfield scrivere “appassionatamente”, scrivere dal di dentro delle cose, non dall’esterno, non meramente registrando o narrando o descrivendo ‘fatti’, in questo modo facendo del testo un “documento” ma presentando in forma sintetica e viva “avventure dell’anima”, “rivelazioni” in atto.

Tutto è affidato al gesto della scrittura (accelerazione, intensificazione, compressione, sintesi, stacco) che ‘indica’ il momento in cui qualcosa di significativo si produce, in cui i personaggi (siano essi esseri umani, cose o elementi naturali) “entrano in scena” e sulla scena del testo si animano e sviluppano la loro azione attribuendole senso.

La vigilanza estetica che la forma breve esercita sullo stile e sul linguaggio rappresenta una vera e propria educazione all’essere moderni (e critici), vale a dire all’essere in grado di produrre nella scrittura il gesto che “indica” il momento in cui le cose prendono forma e acquisiscono senso, animandosi ed entrando in scena, raggiungendo la loro massima efficacia nell’interpretazione di movimenti e variazioni minime, di forze espansive e propulsive insite nelle cose (“growing, expanding ... filling the whole world”).

La scrittura della forma breve è rappresentata (come del resto l’intera opera di Mansfield), da una scrittura ‘critica’ che pone l’autore come primo lettore, in tal modo aprendo alla fusione dei rispettivi ruoli: nella lettura della forma breve sono le pause, le cesure, i silenzi, le sconnessioni, le reticenze, il ‘non detto’ del testo a dover essere ‘letti’ e interpretati senza tentare di risolverne l’enigmaticità costitutiva ed anzi, essere letti nella fondamentale ambigua contiguità tra autore e lettore, con l’ipotesi, anzi, di un loro scambio e reversibi-

54. K. Mansfield, *Novels and Novelists*, p. 38.

55. Ivi, p. 51.

lità, ovvero, postulando che sia il testo stesso a ‘leggere’ e a mettere in scena l’autore e a trasformarlo, in ciò che deve essere rappresentato, nello “spettacolo” di sé ed in questo proiettandolo in una vasta prospettiva dinamica:

What a queer business writing is!... I’ve been this man, *been* this woman... I’ve been a seagull hovering at the stern... It isn’t as though one sits and watches the spectacle. That would be thrilling enough, God knows. But one is the spectacle for the time⁵⁶.

La necessaria incorporazione del lettore (le “*recepteur*”) come collaboratore dell’autore rappresenta la ricchezza di echi, giochi e risonanze che la forma breve condensa e preserva, scrive Lionello Sozzi a proposito delle *Maximes* di Chamfort:

Il [Chamfort] sait surtout que la brièveté de son texte lui permet un jeu multiple de sous entendus et de résonances, d’ellipses et de parenthèses, ce jeu du non-dit qui captive l’attention du récepteur, assure sa collaboration et confère au texte un surplus d’efficacité⁵⁷.

aA Non è, tuttavia, ad un lettore facile, ad una facile leggibilità che la forma breve si appella ma piuttosto alla capacità dell’autore di trascinare il lettore in “territori ignoti” che ingenerino meraviglia, ed escludano il corteggiamento e il condizionamento dei gusti del lettore da parte del pubblico, con le sue richieste di facile leggibilità.

XXIII

4. *La scrittura breve*

Ces expression ingénieuses, qui renferment en peu de paroles de grands sense ou qui dissent plus de choses que de paroles⁵⁸.

Le “espressioni ingegnose che racchiudono in poche parole dei grandi significati” e il “dire più cose che parole”, potrebbero ben essere rappresentati dal linguaggio della *Germania* di Tacito, opera breve, di argomento (apparentemente) limitato e tale da poter essere definita, per la sua brevità, ‘opuscolo’ o ‘libello’, in cui la laconicità del linguaggio rappresenta il perfetto strumento per analizzare con necessario rigore e

56. Ivi, p. 199.

57. L. Sozzi, “Chamfort: aspects de la maxime. La primauté du non-dit”, p. 177.

58. Bernard Lamy, *La rhétorique ou l’art de parler*, Genève 1725, cit. ivi, p. 177.

sottigliezza e presentare, (nella forma del saggio etnografico), la complessità del rapporto intercorrente fra Germani e Romani al tempo di Traiano.

Un rapporto molto stretto è istituito tra la scelta stilistica di un linguaggio austero e sintetico e la forma e le finalità di un'opera squisitamente politica che mira a individuare, attraverso lo studio antropologico, quella che si potrebbe dire, la formula del DNA dei Germani (al cui centro sta l'invincibilità e la paura che incutono ai popoli confinanti definibile come "mutuo metu") e segnalare la loro presenza e pressione potenzialmente minacciosa ai confini dell'Impero.

Il tema, di assoluta attualità e urgenza, deve essere trattato in modo da sortire, attraverso la scrittura breve (e soprattutto dell'allusività del non detto nella scrittura breve) effetti di grande incisività e potenza, anche a rischio di eccessiva semplificazione (le varie tribù ridotte ad una sola) e con ricorso a stereotipi.

La finalità politica del discorso è evidente nella presentazione del mondo germanico, priva di ogni commento, attuata attraverso mere giustapposizioni o laconiche inserzioni (per via di paratassi, talora presentate in clausole ritmiche o con notazioni essenziali non commentate), tali da lasciare letteralmente senza fiato.

Senza fiato lascia la vertiginosa contrazione del tempo implicita nella segnalazione della comparsa, quasi magica, del nome della Germania, di recente ufficialmente aggiunta, "nuper additum" (un secolo e mezzo dopo la conquista della Gallia da parte di Cesare, quando il nome verosimilmente già circolava) sulle carte geografiche: l'accento è sulla receniorità del fenomeno: il nome dai Germani stessi trovato ("mos a se ipsis invento": i Germani inventori del loro nome, così come creatori di se stessi), si aggiunge, quasi come segnalazione di un fenomeno naturale di nuova formazione ma ormai riconoscibile e fissato nelle sue essenziali caratteristiche ("Ceterum Germaniae vocabulum recens et nuper additum")⁵⁹.

Quanto al trattamento dello spazio, il fatto che sia reso con notazioni essenziali e per sommi capi, lo rende anch'esso funzionale alla qualità politica del discorso. L'inizio dell'ope-

59. Tacito, *La Germania*, Palermo 1993, introduzione e traduzione di Filippo Tommaso Marinetti II, p. 78.

ra, con la sua tecnica di precisa focalizzazione sui Germani ad esclusione di tutti gli altri (“Cetera Oceanus ambit”) è un chiaro esempio dell’orientamento del discorso .

Germania omnis a Gallis Raetisque et Pannoniis Rheno et Danuvio fluminibus, a Sarmatis Dacisque mutuo metu aut montibus separatur. Cetera Oceanus ambit⁶⁰.

Per il trattamento dello spazio, non indulgendo a facile descrittivismo, Tacito ricorre a una tecnica che si potrebbe definire di ‘zoom’ cinematografico, per dare profondità, consistenza fisica e insieme simbolica alla presentazione del territorio da cui originano Reno e Danubio per poi, con una sorta di ‘travelling shot’ estendersi fino alla foce con effetto spettacolare (“donec in Ponticum mare erumpat”) che non fa che ribadirne la centralità e l’importanza.

L’effetto di ‘travelling shot’ è preparato fin dall’inizio, con l’adozione della tecnica del participio passato (che è resa in Tacito come irrisolvibile nella forma esplicita), che dà un effetto di azione conclusa e consolidata con l’effetto potente e permanente di una realtà mitica (“inaccessio vertice”: non, ‘inaccessibile’ ma “non mai raggiunto”, territorio altro, mitico e leggendario, forse equiparabile all’al di là; “Danuvius ... Abnubae iugo effusus”: non tanto o non solo “che sgorga”, ma “che continuerà a sgorgare”, permanentemente, con forza inarrestabile):

Rhenus Raeticarum Alpium inaccessio ac precipiti vertice ortus, modico flexu in Occidentem versus septentrionali Oceano miscetur. Danuvius, molli et clementer edito montis Abnubae iugo effusus, plures populos adit, donec in Ponticum mare sex meatibus erumpat; septimum os paludibus auritur⁶¹.

La sinteticità, la densità della parola si unisce alla qualità tesa, serrata, scattante del periodare, che, seppure con l’apparente distacco e obbiettività del saggio etnografico, segnala con drammaticità la necessità imperativa di trattare il problema complesso della presenza dei Germani ai confini dell’Impero.

Ciò non significa affatto che l’esito di queste scelte stilistiche potesse essere quello, apparentemente scontato, di

60. Ivi, I, p.77.

61. *Ibidem*.

ridurre la complessità del discorso e renderlo con “dureté et sécheresse”, con impoverimento concettuale (segnalato da d’Alembert, traduttore di Tacito, come effetto possibile, in relazione alla difficile traducibilità del testo tacitano), ma mettere piuttosto il dito sul metodo stesso di Tacito, che intendeva affrontare il problema restituendone il senso della complessità e avvalendosi, per questo, di tutti gli strumenti scientifici e linguistici a disposizione al tempo (insieme a quelli della storia, quelli della filosofia, della politica, dell’etnografia, dell’antropologia, della geografia, delle Scienze naturali, della cartografia e, non ultimo quello della letteratura).

L’affermazione, quasi sibillina e paradossale per dire dell’originalità dei Germani e della loro compattezza di popolo, vale a dire, che “somigliano solo a se stessi” (tra l’altro, formula tradizionale e già usata per gli Egizi da Ecateo), deriva da quella del loro essere “autoctoni”, da sempre abitanti dello stesso territorio, non interessati da movimenti migratori, non mai vinti o ridotti in schiavitù, non mescolati con altre popolazioni e implicitamente segnala per contrasto la decadenza dei costumi dei Romani.

Testi storici, geografici e delle Scienze naturali si affiancano all’autorità degli antichi cantari dei Germani per suggerire come il mondo germanico e quello romano siano mondi alla rovescia sia dal punto di vista antropologico (computano non i giorni ma le notti: “Nec diuerum numerum, ut nos, computant... nox ducere diem videtur”, la dote è dovuta dal marito alla moglie e non viceversa, i funerali non sono sontuosi), sia da quello politico, come affermazioni, disposte in clausole metriche per maggiore efficacia e memorabilità dimostrano:

Reges ex nobilitate, duces ex virtute sumunt, Nec regibus
infinita aut libera potestas, et duces exemplo potius quam
exemplo... admiratione praesunt⁶².

De minoribus rebus principes consultant, de maioribus
omnes⁶³.

Nel procedere verso gli estremi confini del mondo il ritmo accelera, si fa incalzante, i nomi delle popolazioni confinan-

62. Ivi, VII, p. 81

63. Ivi, XI, p. 83.

ti (definiti da averbi come “juxta”, “ a latere”) e di quelle dei territori ‘ulteriori’ si accumulano (“Ultra hos Chatti”⁶⁴ “Trans Lygios Gothones regnantur”)⁶⁵; fino ad arrivare “oltre” i Suiones in relazione ai quali, con uno stupefacente ‘fermo immagine’ vengono presentati gli spettacoli del mare “pigro” (gelato) e quello del sole a mezzanotte che bloccano l’attenzione presentandoci la meraviglia del mondo alla rovescia, in cui “il sole non sorge “ma “trascorre sull’orizzonte” ed è trattato con un linguaggio poetico, essenziale e potente, che impegna tutti i sensi per renderli sinesteticamente (e inoltre utilizzando la forma passiva: “audiri”, “adspici”, per dare l’idea di uno spettacolo collettivo e permanente) e li estende fino a far vedere quello che non c’è, ad udire quello che non si può udire e riversare nelle formule di ricapitolazione (“hinc fides”, “persuasio adicit”; “et fama vera”) il peso del mito, della leggenda e delle credenze popolari. al di là della loro rappresentabilità: invito ad accogliere la varietà, la molteplicità, la ricchezza del reale: con il sole a mezzanotte e il mare “pigro”, la meraviglia del grande nord:

aA

Trans Suiones aliud mare, pigrum ac prope immotum, quo cingi cludique terrarum orbem hinc fides, quod extremis cadentis iam solis frulgorfulgor in ortus edurat adeo clarus, ut siderea hebetet, sonum insuper emergentis audiri formisque equorum et radios capitis adspici persuasio adicit. Illuc usque (et fama vera) tantum natura.

XXVII

La scrittura breve è quella che toglie il fiato, dicendo l’ultima parola e contemporaneamente chiude la bocca, intima di fare silenzio di fronte alla meraviglia del mondo (“natura”), di un mondo ‘altro’ che tutt’al più consente di rendere udibile il suono (breve) di un’espressione di meraviglia.

64. Ivi, XXX, p. 94.

65. Ivi, XLIV, p. 102.

**Teoria
e tecnica
della
forma breve**

aA

Media brevitās? Ragionando di forma breve nella filosofia moderna

Enrico Pasini

Nimis brevis, multa amputans, ut Claudius, Mucronis agnomen feret.
(Alciato, Emblemata, LXXXVII,
Doctorum agnomina)

aA Ragionando di “forma breve” nella filosofia moderna – nel senso di filosofia del Rinascimento e della “prima modernità” che a tale espressione si dà nella tradizione italiana di studi¹ – è inevitabile porsi il problema di quali possano essere le forme brevi in senso proprio, non solo in quest’epoca ma, più in generale, nella filosofia così come la sua storia ce la presenta.

3

La brevità esercita, indubbiamente, un fascino sui filosofi. Senza scomodare i detti dell’oscuro Eraclito, si può risalire quantomeno alla laconicità elogiata da Platone in chiave anti-sofistica: «i Lacedemoni», leggiamo nel *Protagora*, pur essendo inclini al breviloquio, «sono perfettamente educati alla filosofia e ai ragionamenti», come è dimostrato dal fatto che, in una conversazione col più inetto tra di loro, costui, appena ne abbia occasione, «scaglierà una frase memorabile, breve e stringata», di fronte alla quale l’interlocutore sembrerà un

1. Nel linguaggio storiografico internazionale è invalsa, per indicare quest’epoca, la dicitura *Early Modern* (*Frühneuzeit*), una fase di “prima modernità” che trapassa nell’età moderna vera e propria solo intorno alla Rivoluzione Francese, o al pieno dispiegamento della rivoluzione industriale inglese.

bambino². Si tratta, invero, di uno stile filosofico mai seguito da Platone, che nei dialoghi, tutt'al più, impone la laconicità alle risposte dei poveri interlocutori di Socrate, nessuna però mai di grande efficacia.

Il primo, evidente problema, almeno ai nostri occhi, è che la laconicità è notoriamente autoritaria: persino nella forma "popolare" evocata da Platone non può che richiamare l'*imperialis brevitatis*, che è tale proprio perché non ammette replica. Più in generale va osservato che, per quanto da alcuni filosofi sia considerata attraente, la brevità, in filosofia, non ha una funzione ben definita. Spesso, piuttosto che una "forma", è un carattere puramente accidentale. Per esempio, accidentale in senso storico: la tradizione filosofica preserva gli antichi in forma *involontariamente* gnomica, a causa di una trasmissione frammentaria. È necessaria l'opera dello storico del pensiero a ricomporre, anche solo ipoteticamente, siffatti testi, che potremmo dire "pseudo-brevi".

Quando un'analogia gnomicità è il tratto originario della formula che è stata trasmessa, a volte si tratta persino di una forma, potremmo dire, "estranea" alla filosofia. I famosi "detti" dei cosiddetti Sette savi appartengono alla preistoria della disciplina, che si caratterizza, contrariamente all'espressione di "saggezza" sotto forma di breve massima proclamata e tramandata *ex auctoritate*, come una pubblica attività d'indagine e argomentazione: anche di fronte a un contenuto che a posteriori si possa dire "filosofico", nella tradizione della disciplina non si ritiene propriamente filosofica la mera proclamazione di dottrine in forma succinta. Un argomento filosofico in forma breve, come ha osservato Reinhard Lauth, non è altro che un'*affermazione*, dalla quale è svaporato tutto il contenuto argomentativo³.

2. Prot. 342d-e; *Dialoghi filosofici*, a cura di G. Cambiano, Utet, Torino 1970, vol. I, pp. 344-345. Socrate ne conclude che il «laconizzare» affettato dagli ateniesi filo-spartani dovrebbe consistere «molto più nel filosofare che nell'amare la ginnastica» (*ibid.*).

3. R. Lauth, *Theorie des philosophischen Arguments. Der Ausgangspunkt und seine Bedingungen*, De Gruyter, Berlin 1979, p. 25: «Es ist deshalb nicht unberechtigt, das Argument in einer Kurzform einfach als Behauptung zu bezeichnen, da jedem Argument die Behauptung als Argument grundwesentlich und da in jedem Argument die positive Behauptung Endzweck ist»; con la riduzione ad affermazione si perde appunto l'argomentazione, ossia la «sintesi argomentativa con pretesa di validità»: «Die Sichbehauptung ohne einfachen Inhalt wäre leer und eben deshalb kein Argument; der einfache Gehalt wäre ohne Sichbehauptung des Arguments gar nicht Gehalt eines Arguments, d.i. geltensollende argumentative Synthesis».

Non solo, dunque, la mera forma espressiva, e ancor più la sua “brevità”, se non è costitutiva di un proprio discorso ed è soltanto scelta espositiva o didattica, sembra insufficiente a definire un carattere filosofico⁴; ma nei confronti delle forme brevi, in particolare di quelle molto brevi, esistono ragioni di diffidenza che hanno a che fare con il carattere costitutivo della filosofia.

Questo non impedisce di ipotizzare peculiari forme di brevità filosofica. Secondo Venanz Schubert, nelle forme brevi che stanno tra letteratura e filosofia – ed elenca: detto, gnome, sentenza, apoftegma, aforisma, massima, saggio – sono depositate osservazioni, riflessioni ed esperienze individuali, che introducono un’importante differenza rispetto al materiale proverbiale, che è un contenuto “collettivizzato”⁵. Tuttavia, se andiamo a cercare forme nativamente brevi nella produzione filosofica, di primo acchito ci troviamo apparentemente limitati all’aforistica, la più consapevole tra le forme or ora elencate⁶. E senza dubbio vi sono filosofi aforistici di prima grandezza, sebbene in generale l’aforistica, anche quella filosofica e para-filosofica (si possono menzionare Lichtenberg o Kraus), miri piuttosto al *Witz*. Per di più, in filosofia abbondano i falsi aforismi. Nel Settecento, i *Philosophische Aphorismen* di Ernst Platner sono un esempio palmare

aA

5

4. Pertanto è frequente intendere le forme brevi come il laboratorio della processualità autoriale. Come diceva Paul Good a proposito di un esempio palmare di forma breve nella filosofia dello scorso secolo, le *Notizen* di Ludwig Hohl, le forme brevi assumono, oltre che il più ovvio carattere di sinteticità congiunta a forza espressiva e di pensiero, un “Werkstattcharakter”. Cfr. P. Good, *Ludwig Hohls Philosophie vom Standpunkt des Schaffenden aus*, in J.-M. Valentin (a cura di), *Ludwig Hohl (1904-1980). Akten des Pariser Kolloquiums / Actes du Colloque de Paris*, Lang, Bern 1994, pp. 84-111, a p. 109. Cfr. L. Hohl, *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*, Selbstv. [des Verfassers], Genf 1943; Artemis-Verlag, Zürich 1954; Suhrkamp, Berlin-Frankfurt a.M. 1981.

5. Cfr. V. Schubert, *Wie man leben soll. Philosophische Überlegungen zur ars vivendi*, in R. Hofmann - J. Jantzen - H. Ottmann (a cura di), *ΑΝΟΛΟΣ: Festschrift für Helmut Kuhn*, vch - Acta Humaniora, Weinheim 1989, pp. 259-281: «In literarisch-philosophischen Kurzformen wie Spruch, Gnome, Sentenz, Aperçu, Aphorismus, Maxime, aber auch im Essay finden die Beobachtungen, Erfahrungen und Reflexionen ihren Niederschlag. Es handelt sich um Erfahrungen von einzelnen, im Gegensatz zum Sprichwort, in dem sich zwar auch Lebenserfahrung sedimentiert, das aber anonym bleibt» (p. 264). È interessante che G. Lukács, *Die Seele und die Formen. Essays*, Egon Fleischel, Berlin 1911, p. 103, propone una visione opposta dell’uso tra i romantici dell’*Athenäum* di aforismi e frammenti come forme non identificabili autorialmente, «das allzu scharfe Hervortreten einer Einzelpersönlichkeit zu vermeiden».

6. Il testo classico in proposito è H. Krüger, *Studien über den Aphorismus als philosophische Form*, Nest, Frankfurt a.M. 1957.

di come si ottenga l'apparenza di una forma breve meramente attraverso lo spezzamento in proposizioni indipendenti di una trattazione "solo formalmente aforistica"⁷ – persino con un effetto boomerang, per cui la forma pseudo-aforistica produce nel lettore l'impressione di una collezione di apoditticità messe in fila.

In termini positivi, piuttosto, l'aforisma è soprattutto, nella filosofia moderna, un modo per sincopare l'esposizione, d'un canto, e d'altro canto per lasciare che i pensieri, senza obbligo di articolazione, tambureggino come grandine sul lettore, senza gerarchia e rompendo il procedere lineare delle filosofie deduttive, dimostrative, o d'impianto anche soltanto storicistico. Tale disarticolazione non incontra universale apprezzamento⁸, ma ha un'indubbio riflesso non soltanto espressivo, bensì anche teorico, influenzando l'idea di come debba essere composto un testo filosofico: la forma breve come *forma discontinua*, come già nelle "sentenze e massime" dei moralisti francesi. E già uno degli *inceptores* del pensiero moderno, ossia Francesco Bacone, egli stesso autore di aforismi, aveva proposto questo carattere come la virtù propria del procedere aforistico. Nell'*Advancement of Learning*, Bacone distingue infatti la «delivery of knowledge in aphorisms, or in methods». Gli aforismi non mancano di virtù, innanzitutto perché mettono alla prova la solidità dell'autore. Inoltre, a differenza di una trattazione metodica, sono propri ad eccitare all'azione: «particulars, being disper-

6

aA

7. A. Höft, *Das historische Werden des Aphorismus*, in G. Neumann (a cura di), *Der Aphorismus. Zur Geschichte, zu den Formen und Möglichkeiten einer literarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, pp. 112-29: «Die Zersplitterung einer systematischen Abhandlung in 1093 Paragraphen ist also nur formal-aphoristisch und offensichtlich einzig der besseren Übersichtlichkeit und Einprägsamkeit halber gewählt», p. 118; cfr. anche P. Kocsány, *Aphorismus, Reflexion und Fragment als Texttypen. Ein Versuch über Lichtenbergs Kurzformen*, «Arbeiten zur deutschen Philologie», XVI (1985), pp. 85-94. Gli aforismi non "canonici" sono considerati dai teorici del genere come tesi, estratti, o persino brevi saggi filosofici: «es handele sich "in Wirklichkeit" um wissenschaftliche Thesen, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöste Exzerpte oder kurze philosophische Essays» (F. Spicker, *Der Aphorismus: Begriff und Gattung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1912*, De Gruyter, Berlin-New York 1997, p. 3).

8. Tempo addietro, per esempio, Cesare Cases vergava, a proposito dei *Minima moralia* di Adorno, questa notazione polemica vagamente lukácsiana: "A mano a mano che si progredisce nella conoscenza razionale della struttura della società, il pensiero acquista sempre di più un carattere sistematico organico e, da Schopenhauer in poi, il moralismo aforistico è un brillante mezzo di confonder le idee" (C. Cases, *Il caso Adorno*, «Notiziario Einaudi», 12 dicembre 1954, p. 11).

sed, do best agree with dispersed directions». Infine, nella loro frammentarietà vi è un impulso a ulteriori indagini: «lastly, Aphorisms, representing a knowledge broken, do invite men to inquire further; whereas Methods, carrying the shew of a total, do secure men, as if they were at furthest»⁹.

Tuttavia, per ragioni di una quasi inevitabile, come si è osservato, insofferenza filosofica verso l'estrema brevità, spesso accade che la forma breve venga irresistibilmente ampliata. Anche in Nietzsche, il tamburo principale della banda aforistica, colui che scrive: «Io sono *breve*»¹⁰, l'aforisma sfugge di continuo ai propri limiti; vieppiù ciò accade in Adorno. Si avverte una tensione, rispetto all'essenza della forma aforistica, nell'ampliarsi della massima fulminea a una, due pagine o anche più: un rimedio assai praticato è, invece di allungare la forma breve, metterne in connessione un certo numero. La filosofia moderna, potremmo dunque aggiungere, adotta l'aforisma principalmente allo scopo di esprimere una sorta di brevità localizzata e componibile, per trattazioni filosofiche che ne accumulano una quantità sufficiente per formare un testo lungo: in funzione cioè della disarticolazione organizzativa, piuttosto che della compiutezza fulminea. Nietzsche stesso dichiara che, sebbene scrivere trattati sia roba da asini, nei suoi libri di aforismi dietro alle forme brevi stanno lunghe catene di pensieri¹¹. Di questa brevità di secondo livello, che potremmo chiamare brevità "compositiva", la letteratura propone versioni di paradossale vicinanza alle forme filosofiche, come il *Devil's Dictionary* di Ambrose Bierce, che ci riporta peraltro al *Dizionario filosofico* di Voltaire come un altro tra i tanti esempi possibili del genere. Si può citare come esemplare di

aA

7

9. *Adv.* II, 17; F. Bacon, *Works*, a cura di J. Spedding - R.L. Ellis - D.D. Heath, Longman, London 1857-1859, vol. VI, pp. 291-292). Vedi anche *Novum organum*, § 86. «Broken knowledge», va notato, è anche l'ammirazione (*wonder*) che si prova verso Dio nel contemplarne le creature e le opere (*Adv.* I, 1). Il corsivo è mio.

10. «Ich bin kurz», F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, a cura di G. Colli - M. Montinari, DTV - De Gruyter, München-Berlin 1980-1988, vol. II, p. 432. Cfr. E. Strobel, *Das «Pathos der Distanz»: Nietzsches Entscheidung für den Aphorismenstil*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1998; J. Westerdale, *Nietzsche's Aphoristic Challenge*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013.

11. «In Aphorismenbüchern gleich den meinigen stehen zwischen und hinter kurzen Aphorismen lauter verbotene lange Dinge und Gedanken-Ketten; [...] Abhandlungen schreibe ich nicht: die sind für Esel und Zeitschriften-Leser» (F. Nietzsche, *Nachlaß* 37[5], 1885; *Sämtliche Werke*, vol. XI, p. 579; cfr. *Opere*, a cura di G. Colli - M. Montinari, vol. VII, tomo III, Adelphi, Milano 1965, p. 259).

questa struttura la *Monadologia* di Leibniz, testo filosofico di una certa fama, che si presenta come una trattazione sistematica organizzata in brevi paragrafi numerati: anche se ha una storia compositiva complessa, mantiene questa struttura “brevilunga” in tutte le versioni¹².

In proposito si può osservare che, in filosofia, non si considererebbero esempi di “forma breve” le proposizioni logiche che appaiono in opere come il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein o i *Principia mathematica* di Whitehead e Russell. Le si tratta invece come le parti costituenti, i passaggi, di un’unica lunga argomentazione – *one long argument*, secondo l’espressione usata da Darwin per una delle sue non brevi opere. Lo stesso, d’altro canto, si può fare per certe collezioni di forme genuinamente brevi, qual è quel genere di raccolta poetica¹³ in cui si può vedere tutta la produzione come un’unica opera: come per Emily Dickinson, maestra della brevità poetica, si è parlato di «a long single work»¹⁴.

Verrebbe da chiedersi, a questo punto, che dimensione possa o debba avere il singolo elemento di minima brevità, il *brevione* filosofico, per essere pienamente indipendente e al tempo stesso evitare l’immediato decadimento, acquistare il carattere durevole della riflessione. Si potrebbe però anche concludere, in base a quanto abbiamo visto, che la forma filosofica breve o brevissima, in non pochi casi, sia soltanto apparenza: assunta, in modo contingente, per ragioni espressive, necessita la coalescenza, la raccolta in una collezione, la sistemazione se non la sistematizzazione, per assumere quel carattere di percorso riflessivo che la filosofia sembra richiedere.

Ne sono a loro modo conferma quelle ricerche in cui si tenta di ricavare “filosofie” peculiari di una certa cultura, non formalizzate, incorporate nella saggezza popolare¹⁵. Se

12. Su cui rimando al mio *La Monadologie: histoire de naissance*, in *La Monadologie de Leibniz. Genèse et contexte*, Mimesis, Paris-Milano 2005, pp. 85-122. La composizione di trattazioni metafisiche a partire da proposizioni non è estranea alla formazione filosofica di Leibniz: p. es. aveva studiato gli *Axiomata Philosophica sub titulis XX comprehensa* di Daniel Stahl (Rintelii, typis Petri Lucii, 1635).

13. Eviterò di discutere qui in termini specifici della poesia filosofica, ma, quanto alla brevità, problemi analoghi a quelli evidenziati finora si presentano anche a proposito di essa.

14. D.H. Oberhaus, *Emily Dickinson’s Fascicles: Method and Meaning*, Pennsylvania State University Press, University Park PA 1995, p. 3.

15. Qui la forma proverbiale è dovuta, più ovviamente, al fatto che si parte da proverbi. Da

distinguiamo la visione irriflessa del mondo, le categorie spontaneamente sorte e non sviluppate, dalla filosofia come attività al tempo stesso analitica, interpretativa e argomentativa, tornano infatti le stesse difficoltà. Ed è la stessa esigenza di esplicitare la filosofia implicita in una visione del mondo in una saggezza tradizionale – esigenza il cui soddisfacimento legittimerebbe questa attività tra i filosofi professionali – ad implicare rispetto a quelle forme brevi, perché diventino filosofiche, che anche in questo caso si debba raccogliere insieme e con esse costruire, se non un edificio teorico, almeno un discorso filosofico di qualche respiro¹⁶.

Dei tipi di forma breve “composita”, prima della modernità incipiente cui ci dedicheremo nel seguito, vi sono anche alcune varietà medievali, che si possono evocare con gli esempi dei sommari delle dottrine di uno o più filosofi, organizzati sistematicamente (come certi capitoletti del *De placitis philosophorum*); o delle definizioni di Dio del *Liber XXIV philosophorum*, che ha dato all’Occidente la frase «Dio è una sfera infinita il cui centro è ovunque, la circonferenza in nessun luogo»¹⁷. Anche i commenti, questa ponderosa tipologia autoriale, possono essere di diversa ampiezza, e ve ne sono di realmente brevi¹⁸. Molti testi lunghi, dalle cronache agli

aA

9

Wiredu a Odera-Oruka, sono stati diversi i tentativi di ricostruire una filosofia africana di trasmissione orale, sia popolare sia sapienziale, qualificata come “ethno-philosophy”, o “sage-philosophy”; cfr. i saggi in G. Fløystad (a cura di), *Contemporary Philosophy. A New Survey*, vol. V, *African Philosophy*, Nijhoff, Dordrecht 1987. Del resto l’appello alle intuizioni, sia a quelle individuali sia a quelle incorporate nei modi della lingua e nei detti, è una costante della storia della filosofia occidentale.

16. «Philosophical concepts, ideas and propositions can be found embedded in african proverbs, linguistic expressions, myths and folktales, religious beliefs and rituals, customs and traditions of the people, in their art symbols, and in their sociopolitical institutions. What the interested philosopher needs is to sort out in a more sophisticated and systematic way the philosophical elements of african thought on various fundamental questions about human life, conduct, and experience, and to provide the necessary conceptual or theoretical trimming for those elements» (K. Gyekye, *An Essay on African Philosophical Thought. The Akan Conceptual Scheme*, Cambridge UP, Cambridge MA 1987, pp. ix-x).

17. Cfr. *Liber XXIV Philosophorum*, a cura di F.Hudry, Millon, Grenoble 1989, p. 89: «Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia vero nusquam».

18. Con la dicitura “brevi commentari”, in particolare, si indica nella ricezione europea latina una delle tre serie di commenti ad Aristotele dovuti ad Averroè. Cfr. T. A. Druart, *Averroes: The Commentator and the Commentators*, in L.P. Schrenck (a cura di), *Aristotle in Late Antiquity*, CUAP, Washington DC 1994; D. Gutas, *Aspects of Literary Form and Genre in Arabic Logical Works*, in C. Burnett (a cura di), *Glosses and Commentaries on Aristotelian Logical Texts: The Syriac, Arabic, and Medieval Latin Traditions*, The Warburg Institute, London 1993. cfr.

erbari, contengono sezioni compiute e, volendo, autonome, che al nostro occhio appaiono senz'altro brevi. Vi sono anche alcune forme brevi in senso proprio: la *quaestio*, che entra nella struttura dei commenti ma mantiene la sua autonomia e può sempre godere di autonoma singolarità; la (o le) tesi da discutere per un grado accademico, che nascono come un testo breve, almeno in rapporto ai ponderosi trattati delle stesse discipline¹⁹.

Molte di queste forme passano nella prima modernità: per esempio le tesi, come componimento breve presentato da un *respondens* sotto la responsabilità di un *praeses*, resteranno tali fino alla dilatazione propria dell'università moderna. Alcune di queste forme non sono esclusive della filosofia, né peculiari ad essa²⁰. Vi sono altresì forme apertamente derivative, imprestate dalla letteratura: se ha un ruolo modesto l'aneddoto, che ha perlopiù funzione retorica, o euristica, il *conte philosophique* settecentesco è invece un fenomeno di grande impatto, in cui si ritrova anche una forma breve.

È indubbio l'apprezzamento rinascimentale per la produzione gnomica, che determina un corpus veramente immenso, la cui imponenza contrasta, si è osservato, con il modestissimo spazio che gli riservano le storie letterarie²¹. Sebbene la forma gnomica non sia sempre filosofica, questa produzione sarà in generale riconosciuta come pertinente a un certo tipo, seppur minore, di filosofia morale. Gli *Adagia* di Erasmo e dei suoi rari predecessori e numerosi imitatori ne sono il più noto esempio: il modello, su cui torneremo, prevede una paremia breve, accompagnata da un commento che acquisisce a volte sì pienamente una portata filosofica, ma sovente, e come del resto ci sarebbe da aspettarsi, in ragione inversa della brevità.

anche M. Cruz Hernández, *Abū-t-Walīd Muhammad Ibn Rushd (Averroes). Vida, obra, pensamiento, influencia*, II ed. ampliata, Cajasur, Córdoba 1997.

19. Non ci occuperemo, purtroppo, della questione pur complessa e interessante del genere del "breve trattato".

20. Tra le forme brevi caratteristicamente moderne e di carattere almeno in parte filosofico potremmo includere le formule, spesso aforistiche, della "conversazione a tavola", riportate con devozione dagli amici di Lutero; e analogamente i *Gespräche mit Goethe* di Eckermann.

21. Su questo, e sul mutamento estetico che ne determina la successiva irrilevanza storiografica, cfr. l'*Avant-propos* di P. Galand et al. (a cura di), *Tradition et créativité dans les formes gnomiques en Italie et en Europe du Nord (XIV^e-XVII^e siècles)*, Brepols, Turnhout 2011.

Vi sono altre forme che non erano prima fiorite: le lettere filosofiche, specialmente nelle controversie pubbliche; l'articolo, meglio ancora la breve nota, nella rivista *ſcavante*; o il saggio umanistico, da Ortensio Lando a Montaigne, che soprattutto in quest'ultimo caso ci riporta alla questione dell'*ampliatio*. L'epoca della prima modernità è infatti caratterizzata fortemente, come è persino banale osservare, dall'ampliarsi delle possibilità del testo, anche dal punto di vista dimensionale, nella riproduzione a stampa. Abbiamo una *brevitas* incerta di sé, che cerca di annullarsi sfuggendo al destino di brevità dei momenti della vita che proprio gli *essay* si propongono di presentare. E in effetti la prima modernità filosofica è, come Richard Yeo scrive a proposito di Bacone, «caught between the appeal of *brevitas* and the seduction of *copia*»²². Il problema è cruciale: per ciascuna di quelle forme si può dire che, in apparenza, non appena funziona filosoficamente smette di essere davvero breve; e soffre altresì della perdita di quell'importante componente di costrizione espressiva che ai nostri occhi costituisce l'interesse della brevità. Sembra mancare, nella prima modernità, la già evocata giusta misura della brevità filosofica.

aA

A considerare, da una parte, certe limitazioni tecniche inevitabili nella tradizione filosofica e, dall'altra, il suo ricorso frequente all'utensileria aristotelica, ci si aspetterebbe una sorta di "media brevitās", cioè un giusto mezzo tra la brevità eccessiva e quella brevità insufficiente che fa perdere il senso stesso della brevità. Abbiamo visto, d'altra parte, la rilevanza delle forme additive, della brevità componibile, in cui si contemperano brevi autonomie e la possibilità della connessione. Anche la matematica dispone di forme di espressione del tutto brevi (formule, teoremi) ed è forme relativamente brevi come gli scolii, e sebbene raramente produca testi di grande ampiezza in quanto tali, può mettere insieme i semplici ingredienti del suo linguaggio espositivo per confezionare trattati massicci. Charles Malapert, matematico ed astronomo gesuita (1581-1630) di una certa fama al suo tempo, avverte in una sua prefazione a un'edizione didattica degli *Elementi* di Euclide che una *brevità mediocre*, ossia media, intermedia, non rende la trattazione matematica più oscura di quanto la

11

22. R. Yeo, *Between Memory and Paperbooks: Baconianism and Natural History in Seventeenth-Century England*, «History of Science», 65 (2007), pp. 1-46, a p. 11.

minuziosità eccessiva la renda molesta: «nescio *an mediocri brevitare obscuriora fiant mathemata*, an molestiora nimia quorundam accuracione, qui lectorum ingenio, seu benevolentiae diffusi, satis per sese obvia inculcant anxie»²³.

Il problema è affrontato in termini molto prossimi a questi da Johannes Cocceius (1603-1669), un calvinista moderato sia nella dottrina sia nella prolissità, tanto che nella prefazione al suo *Commento a Ezechiele* rivendica apertamente la concisione dei suoi commentari: «Nemo in eis accusabit brevitatem». Mentre la prolissità, dice Cocceius, reca tedio al lettore, la brevità attira e non stanca la memoria; quando si comincia a scrivere lunghi discorsi, che complicano piuttosto che spiegare, è difficile darsi un limite: nascono così quei volumi che non si riescono a sollevare e che possono acquistare soltanto i ricchi. Della brevità occorre però trovare la giusta misura, nuovamente definita “media”: «*Mediocris brevitare necessaria et, quae ad rem pertinent, saltem, quae Commentatori data sunt, dicit, et lectorem praestat cum τόν δεκτικόν tum συνοπτικόν τών ὄλων, eumque excitat ad singula meditandum et ruminatione diducendum*»²⁴.

Abbiamo dunque un matematico e un teologo concordi sulla necessità di una brevità *media*. Come queste due citazioni già ci suggeriscono, il problema di un’adeguata brevità non è interamente retrospettivo: per esempio è ben posto, nella prima modernità che ci interessa, anche da Gilles Ménage, esponente di primo piano del libertinismo erudito francese del secondo Seicento, i cui amici raccolsero, l’anno dopo la sua morte, i famosi *Menagiana*, apparsi a Parigi nel 1693. Qui si legge una osservazione sulla brevità, che prende occasione dal laconismo già lodato da Platone e con cui anche noi abbiamo cominciato. Esso «a ses beautez, il a aussi ses défauts»; è ingannevole, perché sembra sì evocativo, ma è invece oscuro, tanto che Orazio dice: *brevis esse laboro, obscurus fio*²⁵. Ménage approva la regola di Ammiano, secondo il quale «la brièveté n’est louable que lorsque *moras rumpens in-*

aA

23. C. Malapert, *Euclidis elementorum libri sex priores*, Duaci, typis Baltazaris Belleri, 1633, p. 4. Corsivo mio. La prefazione è dedicata «Iuventuti Mathematicum studiosae in Academia Duacensi».

24. J. Cocceius, *Opera Omnia Theologica, Exegetica, Didactica, Polemica, Philologica*, Amstelodami, ex Officina Johannis a Someren 1673-1679, vol. III, p. 7. Corsivo mio.

25. Hor., *Ars poet.*, 25-26.

tempestivas, nihil subtrahit cognitioni»²⁶. Nell'edizione ampliata del 1695, vi si trova aggiunta questa considerazione di grande interesse per noi: «Il faut retrancher le superflu, mais ne faut pas ôter ce qui est nécessaire, *integra brevitās*»²⁷.

A questa formula efficace, *integra brevitās*, di icasticità (si noti) riflessiva, possiamo affiancare una riflessione di un filosofo tedesco del Settecento molto apprezzato da Kant, Alexander Gottlieb Baumgarten, il quale dedica una sezione della sua *Aesthetica* (1750-58) alla differenza tra *brevitās absoluta* e *brevitās relativa*. La distinzione vale per la brevità, come per l'abbondanza: «Sicut ubertas aesthetica vel absoluta fuit, vel relativa [...] ita distinguenda etiam est ab absoluta brevitate laudabili ac rotunda»²⁸. Non è facile, osserva Baumgarten, stabilire quale genere di pensieri siano abbelliti da una "brevità relativa": a quelli a cui bisogna per forza parlare con relativa brevità, perché non sono capaci di giudizio, è meglio non parlare affatto; la brevità relativa si raccomanda soltanto nelle *sententiae*²⁹. D'altra parte relativizzare la brevità porta ad annullarla in un'ossimorica "lunghissima brevità" che deturpa l'orazione e il pensiero: «meo concipiendi modo dicerem studium relativae brevitatis cum neglectu absolutae, *longissimam quasi brevitatem*, non solam orationem deturpantem (*longissimum quasi laconismum*)»³⁰. La chiave sta in quell'espressione *laudabilis ac rotunda*. Sulla brevità, infatti, abbiamo in conclusione il seguente breve consiglio: «Breviter: para opes [...] paratas exhibe rotunda brevitate»³¹. Ma la brevità rotonda, che richiama facilmente l'*integra brevitās*, è comunque assoluta, ossia non si ritroverà in una forma che sia soltanto un poco più breve di quelle lunghe.

Il punto che si vorrebbe in ultimo affrontare è se, partendo da qui, si possa individuare una forma breve peculiare di

26. *Menagiana, ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales et d'erudition*, Paris, chez F. et P. Delaune, 1693, pp. 286-288. Amm. Marc., XV, I, 1: «tunc enim laudanda est brevitās, cum moras rumpens intempestivas nihil subtrahit cognitioni gestorū».

27. *Menagiana: ou, Bons mots, rencontres agreables, pensées judicieuses, et observations curieuses*, Paris, chez Pierre Delaulne, 1695, p. 258.

28. A.G. Baumgarten, *Aesth.*, XIV, §. 167; *Aesthetik. Lateinisch-Deutsch*, a cura di D. Mirbach, Meiner, Hamburg 2007, p. 144.

29. A.G. Baumgarten, *Aesth.*, XIV, § 174; *Aesthetik*, p. 150.

30. A.G. Baumgarten, *Aesth.*, XIV, § 171; *Aesthetik*, p. 148.

31. A.G. Baumgarten, *Aesth.*, XIV, § 176; *Aesthetik*, p. 152.

questa epoca di scaturigine della modernità filosofica. Come detto, dovrà trattarsi di forme brevi sì, ma di ragionevole ampiezza, tale che basti a esibire una formulazione propriamente filosofica in una composizione autosufficiente – una forma argomentativa, o espositiva, ed espressiva al tempo stesso: non soltanto abbreviata come la forma logica, non soltanto espressiva come l’apoftegma.

Se incrociamo questi criteri – una *integra brevitatis*, assoluta e rotonda, da una parte; una media brevità in forma additiva, di brevità componibile, dall’altra – mi sembra che nella prima modernità vi sia almeno una forma breve, peculiare e inconfondibile, che vi corrisponde e che gode di un carattere sufficientemente filosofico. Si tratta di un vero e proprio genere letterario, prodotto originale del tempo: un’invenzione, apparsa prima in forma sperimentale e poi via via assestata, che godette per più di un secolo di enorme successo in Europa e che, pur non avendo una connotazione filosofica “canonica”, veniva al tempo perlopiù classificato sotto la rubrica della filosofia morale *lato sensu*, quella sotto cui fino al Tiraboschi sono stati compresi i manuali di civile conversazione, o le raccolte di paremie, che rappresentano alla stessa epoca i generi concorrenti di maggior rilievo in questo campo. Vi si trova anche, e a questo vorrei arrivare, l’emblematica, un genere che si può ben dire pittorico-letterario-filosofico, di grande attrattività, in cui, unendo immagine e testo, poesia e prosa, le opere che vi appartengono si estendono sugli argomenti più disparati, in gran parte però riconducibili appunto alla filosofia morale: virtù morali e passioni, virtù e fortuna, caducità del mondo, prudenza e stoltezza, condotta della vita e cura dell’anima, per menzionarne alcuni.

Non si vuole certo tracciare qui la storia dell’emblematica³². Mi limiterò a proporre qualche sommaria considerazione

32. Sull’emblematica vi è una bibliografia, come spesso si dice, sterminata. Oltre a M. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, II ed., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964; rist. con *Addenda et corrigenda*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1974, si possono consultare S. Sider - B. Obrist, *Bibliography of Emblematic Manuscripts*, McGill-Queen’s Press, Montreal 1997; R. Zafrá - J.J. Azanza (a cura di), *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, AKAL, Madrid 2000; K.A.E. Enenkel - A.S.Q. Visser, *Mundus Emblematicus: Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Brepols, Turnhout 2003; L. Bolzoni - B. Alleganti, *Con parola brieve e con figura: libri antichi di imprese e emblemi*, Pacini Fazzi, Lucca 2004. Per le fonti primarie e secondarie si vedano L. Grove - D.S. Russell, *The French Emblem: Bibliography of Secondary Sources*, Droz, Genève 2000; J. Landwehr, *Dutch Emblem Books: a Bibliography*, Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht 1962; Id., *Emblem Books in the Low Countries*

ne sulla struttura tipica dell’emblema, come *la* forma breve filosofica più idiosincratica e caratteristica della prima modernità, dalla fine del XV al XVII secolo.

È notevole inventare una nuova forma: la genealogia più ovvia, nel nostro caso, rimanda all’intersezione della struttura tipica delle raccolte di *adagia* – in cui un detto proverbiale o paremia, di forma sempre concisa, è seguito da una spiegazione o commento, a volte conciso a volte assai ampio, che l’accompagna – con la peculiare passione del XV secolo per le imprese. Il testo inaugurale dell’emblematica, infatti, è spesso indicato nel *Dialogo delle imprese* di Paolo Giovio, il quale, in apertura, stabiliva le sue famose cinque condizioni per una buona impresa: di cui la quinta è che l’impresa «richiede il motto che è l’anima del corpo, e vole essere comunemente d’una lingua diversa dall’idioma di colui, che fa l’impresa, perché il sentimento sia alquanto più coperto». Aggiungeva la seguente considerazione, che immediatamente ci riporta al nostro tema dell’*integra brevitatis*: «vole [il motto] ancho esser breve, ma non tanto, che si faccia dubbioso»³³.

aA

Nella versione codificata dagli *Emblemata* di Alciato, come è noto, si tratta di un genere a schema fisso, composto dalle tre parti canoniche di quello che è stato chiamato «l’assetto emblematico»³⁴, ripetute per ciascun emblema: lo schema prevede un titolo, assai conciso, seguito da un’immagine e quindi da un succinto testo, generalmente in versi. Possono essere detti, ad esempio, “motto”, *inscriptio*; *pictura* e *ikon*; *scholium* e *subscriptio*.

15

Lo schema ha un antecedente, che potremmo dire sperimentale, della fine del Quattrocento: il primo *best-seller* che

1554-1949: *a Bibliography*, Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht 1970; Id., *German Emblem Books 1531-1888: A Bibliography*, Haentjens, Dekker & Gumbert - Sijthoff, Utrecht - Leiden 1972; Id., *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems 1534-1827: A Bibliography*, Haentjens, Dekker & Gumbert, Utrecht 1976; Id., *Emblem and Fable Books Printed in the Low Countries, 1542-1813: A Bibliography*, HES Publishers, Utrecht 1988; *Catalogue of Important Emblem Books from the Collection of John Landwehr*, Bloomsbury House, London 2006.

33. P. Giovio, *Dialogo dell’imprese militari et amorose*, Roma, appresso Antonio Barre, 1555, p. 9. Si veda G. Arbizzoni, *Imprese as Emblems: the European Reputation of an Italian Genre*, in D. Mansueto - E.L. Calogero, *The Italian Emblem: A Collection of Essays*, Droz, Genève 2007, pp. 1-31; Id., *Un nodo di parole e cose: storia e fortuna delle imprese*, Edizioni Salerno, Roma 2002.

34. Cfr. A. Alciato, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. Gabriele, Adelphi, Milano 2009, p. LXXIII.

ne faccia uso è infatti probabilmente il *Narrenschiff* di Sebastian Brant, in cui abbiamo già la tripartizione di una strofetta di tre versi tedeschi in rima uguale, una silografia e un breve poema, con proprio titolo, ancora di versi tedeschi in rima baciata. Il testo si diffonderà in tutta Europa grazie alla versione latina di Jakob Locher³⁵, che sarà tradotta poi in diverse lingue volgari, e in cui la struttura che vede la composizione ripetuta di forme brevi testuali e iconiche è mantenuta tale quale. Si può menzionare come un modello di adozione e riuso consapevole di tale struttura anche la versione della *Stultifera navis* apparsa, sempre in latino, in terra di Francia, compilata da Josse Bade sulla base delle immagini originarie e degli epigrammi, ma complicandola editorialmente con l'aggiunta di propri commenti, tanto da farne un'opera indipendente³⁶.

Lo schema tripartito dell'emblema è dunque, potremmo dire, una forma breve mista o composita, che all'elemento espressivo può così affiancare delle vere e proprie trattazioni³⁷. La brevità sintetica dell'immagine e del motto che compongono l'emblema, ne è la chiave e il perno. La terza parte, come detto, è perlopiù in versi e può essere più o meno ampia, rimanendo però sempre nell'ambito di una brevità, se non assoluta, almeno, come avrebbe detto Baumgarten, relativa. Alciato ha brevi epigrammi, l'*Iconologia* di Cesare Ripa ha una spiegazione in prosa dell'emblema; altri hanno componimenti poetici di una certa dimensione; in altri casi abbiamo una contaminazione con la forma, anch'essa in un certo senso composita, del commento, ove all'epigramma si aggiungono degli scoli³⁸; e si possono ricordare gli emblemi politici intercalati da non brevi discorsi, negli *Emblemes divers* di Baudoin³⁹.

35. S. Brant, *Stultifera navis, Narragonice projectionis numquam satis laudata*, per J. Locher in latinum traducta, Strasbourg, Johann Reinhard Grüninger, 1497.

36. J. Bade, *Navis stultifera a domino Sebastiano Brant primum edificata [...] & demum ab Jodoco Badio Ascensio varia carminum genere non sine explanatione illustrata*, Parisiis, de Marnef, 1505.

37. È significativo che lo schema venga semplificato nella *Picta poësis* di Barthélemy Aneau, dove l'elemento "filosofico" è del tutto secondario rispetto all'intenzione poetica (B. Aneau, *Picta poësis: Vt pictura poësis erit*, Lugduni, apud Mathiam Bonhomme, 1552; Id., *Imagination poétique: trad. en vers François, des Latins & Grecz. par Lauteur mesme d'iceux*, Lyon, M. Bonhomme, 1552).

38. P. es. D. Lopez, *Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato*, Najera, Juan de Mongastón, 1615.

39. J. Baudoin, *Emblemes divers, representez dans cent quarante figures en taille-douce. Enrichis*

Bisogna però aggiungere che all'emblematica è essenziale non soltanto lo schema, ma la sua ripetizione e, dal nostro punto di vista, anche il tipo della composizione: tre forme differenti, sia per stile sia per tipo mediale, e ciascuna assolutamente breve, unite a formare un'unità a sua volta relativamente breve, la cui ripetizione compone l'opera, che sarà di dimensioni più o meno vaste a seconda del numero delle unità ancor più che in funzione della loro misura. Ed è questa formula peculiare, innovativa, forse irripetibile, che, una volta codificata, è innovativa, si stabilizza fino a caratterizzare una stagione del pensiero europeo. Sebbene con l'indicarla non si sia certo risolto il problema della forma breve filosofica in quanto tale, se ne è mostrato però, mi sembra, un esempio non banale.

Con ciò si conclude il presente saggio, improntato, per ovvia incapacità dell'autore, alla brevità relativa piuttosto che alla brevità assoluta: *Rara de brevitare brevitatis*.

Non so quanto sia stata lunga la gestazione né quanto si debba protrarre l'argomentazione, ma ecco in poche parole la mia idea: la forma breve letteraria e artistica si impone dove l'opera passa da uno statuto *conoscitivo* a uno *cognitivo*.

I due termini – conoscitivo e cognitivo – sono qui usati in modo alquanto personale. Risparmiando loro estenuanti trattative filosofiche e puntigliose dissezioni filologiche, spero facciano capire meglio il fenomeno moderno che ho a suo tempo descritto come “declino dello statuto tecnico e finalistico che ha investito il concetto di opera d'arte e, più in generale, di opera del pensiero”, declino rioccupato da uno statuto dell'autenticità (cognitiva) contrapposta alla precedente esemplarità (conoscitiva). Detto altrimenti: le forme abbreviate e i generi per così dire velocizzati, scorciati e ‘incompiuti’ dell'espressione artistica emergerebbero dove le nostre opere – per riprendere un'arguta affermazione attribuita a Édouard Manet – sostituiscono all'*impeccabilità* la *sincerità*. È infatti soprattutto in nome della sincerità che si

* Queste note riprendono e sviluppano, in estrema sintesi, alcune delle considerazioni che ho affidato al saggio *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, Utet Università, Torino 2007.

è sviluppato un modello affatto moderno di verità artistica emancipata dal procedimento lento, tecnico, esplicativo e controllato che presiede alla tradizionale concezione e realizzazione delle opere d'arte tanto letterarie quanto visive e d'altro genere.

Sebbene sembri azzardato, potremmo dire che la forma breve, sia essa un aforisma, un saggio, alcuni versi liberi, un frammento filosofico, delle annotazioni diaristiche, ma anche un abbozzo visivo, un paesaggio impressionista, una pittura gestuale, uno schizzo dell'automatismo psichico, un collage materico, un graffito, un *carnet* di viaggio, sancisca sempre, seppure in diversi modi e dosi, il primato della comunicazione sull'informazione, dell'intuizione sulla spiegazione, dell'intelletto immediato sul pensiero riflesso.

Difficile decidere che cosa vada ascritto alla categoria della forma breve nei diversi generi letterari e canoni artistici. Al di là di una teoria generale dei generi, appare comunque evidente che la modernità ha esaltato, se non inventato, varie modalità espressive che possiamo definire brevi in ragione della loro intenzionalità e del loro metodo. Tra le complesse cause di ciò credo vi sia la consapevolezza moderna della *temporalità* delle opere. Di questa consapevolezza viene di solito rimarcato il legame che le opere stabiliscono con il tempo storico, elogiandone o criticandone la capacità di rappresentarlo per quanto vi è di distintivo, passeggero, congiunturale... Ma ci dovremmo interrogare altrettanto sull'altro lato della medaglia, quello più soggettivo, concettuale e autoriale che riguarda il processo espressivo, il quale si è evoluto sino a calare lo opere non solo – per riprendere un'efficace formula di Reinhart Koselleck – nella “temporalizzazione della storia”, ma anche nella temporalizzazione delle proprie procedure.

È questo nuovo sentimento temporale del processo ad aver determinato la crisi della lenta curatela tecnica e della dettagliata esposizione semantica su cui poggiano le opere tradizionali. Naturalmente non è finito d'un tratto il riguardo delle arti moderne per la costruzione attenta della forma finale, della 'bella copia'. Come nelle crisi amorose, anche le arti hanno procrastinato a lungo il momento della rottura definitiva. Ma, nonostante la gradualità del cambiamento e la diversità delle ricadute nei generi artistici, la crisi si doveva confermare irreversibile. Il processo espressivo (tempo

dell'opera), non più trattato come variabile dipendente di ciò che deve rappresentare (tempo del reale), si è di conseguenza elevato a risultato in se stesso. A prescindere dalla mole o dalla lentezza con cui un lavoro letterario chiede di essere esperito, indipendentemente dall'insistita minuzia naturalistica di una pittura o dalla quantità di decorazioni che gravano su un'architettura (tutti elementi che il modernismo ha comunque cercato di mettere a dieta), la brevità è sintomo di un processo espressivo che tollera sempre meno di essere rifinito, completato, abbellito, trascinato, sottomesso al suo oggetto.

L'opera d'arte tradizionale, quella che Theodor W. Adorno definiva "a tutto tondo", richiede una perfezione tecnica e una precisione rappresentativa che di fatto nascondono il percorso germinativo, le intuizioni della ricerca e le compromissioni dell'autore. Il primato conoscitivo esige che il risultato si prenda tutto il tempo necessario alla spiegazione, all'illustrazione, alla dimostrazione. Ciò non comporta di per sé nessuna lentezza, lunghezza o lungaggine dell'opera finalistica, ma certo invita a una elaborazione che non vuole bruciare le tappe. Altro è invece il modo con cui procede e si presenta l'opera sincera, che vuole manifestare la verità artistica sin dai suoi primi passi, sin dal suo processo. Effetto rilevante di tale sincerità, è che l'opera pretende sempre più di avvicinare soggetto e oggetto, rappresentazione e realtà, sino a vagheggiare una sorta di forma di tempo reale (il massimo della brevità!).

La consapevolezza moderna che la verità non sta mai ferma davanti all'obiettivo, esige una messa a fuoco veloce, breve, *tempestiva* nel vero senso della parola.

Se dunque la forma breve non è tanto (o non solo) questione di genere quanto di stile o di metodo, nemmeno quella lunga o lenta potrà essere questione quantitativa. È semmai la durata del viaggio con cui l'opera ritorna al reale a renderla breve o lunga, icastica o didascalica. Ora il processo espressivo, reso volontariamente visibile dalla sincerità, non è più l'ammissione delle difficoltà tecniche incontrate lungo il cammino per raggiungere il risultato: è la dichiarazione che il risultato coincide addirittura con il viaggio. Lo ha colto molto bene Robert Klein quando, negli anni Sessanta, nelle sue *Note sulla fine dell'immagine*, a proposito delle avanguardie

scriveva che “nell’opera non è il prodotto che conta, è solo il processo”.

Le avanguardie del Novecento evocate da Klein sono state il trionfo della processualità cognitiva (si pensi a cubofuturismo, dadaismo, flusso di coscienza, surrealismo...). Ma le rivendicazioni che portavano in piazza erano già ben presenti alle avanguardie dell’Ottocento. Particolarmente rivelatrici, al riguardo, sono le figure di Heinrich Heine e Stendhal. Heine, maestro delle impressioni di viaggio, del saggismo breve, dello scritto d’occasione, invitava la letteratura a calarsi nel “movimento del tempo”, sino a superare “la contraddizione con il presente”; mentre Stendhal, che alla produzione di romanzi affiancava anch’egli scritture di viaggio e diaristiche, dichiarava che la sua era “la filosofia del giorno in cui scrive”, e nel pamphlet *Racine e Shakespeare* si spingerà ad affermare che mai l’umanità aveva conosciuto tanti cambiamenti come nella sua epoca, al punto da fargli decretare che i figli non potevano più assomigliare ai padri.

La verità artistica, schiacciata sul tempo sia storico sia del processo espressivo, sollecitava a farsi “attualisti” – come Zola chiamava i suoi amici pittori impressionisti. E in effetti, Heine e Stendhal propugnavano quella che con l’Impressionismo diventerà di lì a poco una poetica della brevità ancora più radicale. A presentarcela in modo incisivo è la caricatura nella quale Paul Cézanne ritrae l’amico Camille Pissarro “che si reca al lavoro” con lo zaino in spalla: in quello zaino, insieme agli strumenti del pittore e il pranzo al sacco, noi sappiamo che si prepara un’opera che vuole superare la “contraddizione con il presente” andando a ritrarre in diretta, a costo di acquazzoni molesti e insetti importuni, la realtà sul suo stesso terreno. Nell’Impressionismo, istantaneità della visione e velocità tecnica della pittura dell’*en plein air* fissano i dettami ormai sicuri della nuova sincerità artistica.

Figlia prediletta di questa sincerità (non poteva essere altrimenti) diventa la moderna sprezzatura, ossia quella forma appena abbozzata o sbazzata, veloce, sbrigativa e spontanea che il Leopardi dello *Zibaldone* non esita a elogiare quale “sicura e non curante e dirò pure ignorante franchezza necessaria alle somme opere d’arte”. Da qui la sua condanna delle opere che “non hanno alcun difetto”, ossia ancora devote all’accuratezza formale del metro espressivo, alla rifinitura lunga, lenta e dettagliata della restituzione estetica: una con-

danna su cui il poeta di Recanati raccoglierà a stretto giro di posta il sostegno del poeta di Parigi Charles Baudelaire.

Anche nel caso di Baudelaire la pittura aiuta a chiarire il nuovo statuto cognitivo della mente artistica. Ammirabile, tra i suoi scritti sull'arte, è a tale riguardo *Il pittore della vita moderna*. In esso il pittore illustratore Constantin Guys viene esaltato addirittura quale “uomo di mondo [dallo] spirito sincero senza ridicolo”, che si libera dalle catene “dell'artista, ossia specialista, uomo condannato alla sua tavolozza come il servo alla gleba”. Baudelaire ci raffigura un Guys che dipinge i suoi bozzetti “chino sul suo tavolo mentre scaglia sul foglio di carta lo stesso sguardo che appuntava poc'anzi sulle cose, [...] quasi temendo che le immagini vogliano sfuggirgli”. A guidare l'illustratore della vita mondana parigina, agli occhi del poeta è una “barbarie inevitabile, sintetica, infantile” che già prefigura per taluni aspetti l'automatismo psichico caldeggiato dai surrealisti. E proprio negli anni in cui il Surrealismo saliva in cattedra, una “barbarie infantile” del tutto simile verrà rintracciata dallo storico dell'arte Henri Focillon anche nell'estremo oriente. Scrivendo di Hokusai, Focillon presenta parimenti il maestro giapponese come uno “steno-grafo” il cui pennello egli vede “balzare precipitosamente e aggrapparsi alla vita che passa”. Inoltre, quasi a segnalare un comune dialogo con Baudelaire, un'immagine analoga era stata usata qualche anno prima in uno dei *Quaderni* di Paul Valéry, là dove il poeta e sofisticato ‘filosofo cognitivo’ scrive, in un confronto allargato che probabilmente chiama in causa anche Mallarmé: “Poche parole d'inchiostro e un foglio di carta, materia che permette l'addizione e il coordinamento di istanti e di atti, sono sufficienti [...]. L'esecutore si inebria, diventa un'azione forsennata che si divora, si alimenta, si accelera, si esaspera da se stessa”.

Hanno ragione Focillon, Valéry, Baudelaire, Heine, Stendhal, Leopardi: la musa moderna va di fretta. E dacché la sprezzatura sincera chiede – come ha chiarito una volta per tutte Baudelaire – opere *fatte*, non *finite*, non si deve più indugiare sulla lenta elaborazione dell'opera: bisogna essere stenografi!

Questo non significa certo che per l'artista sia sempre ‘buona la prima’. Anzi: adesso si pone il problema di come egli debba lavorare, dopo la visita frettolosa della musa, per restituirne la verità icastica senza lungaggini che annacquino

l'ispirazione e addormentino il pubblico. Come ha precisato un altro estimatore baudelairiano, Walter Benjamin, nel testo alquanto surrealistico di *Strada a senso unico*: "Per i grandi le opere compiute hanno minor peso di quei frammenti la cui composizione si protrae per l'intera loro esistenza". La musa è sì frettolosa, e ormai sembra che le si possa strappare solo qualche frammento dal sontuoso vestito prima di vederla scappare altrove; ma dopo, chiosa Benjamin, "il genio" si deve applicare alle opere con la "diligente operosità della sua officina".

Il rapporto tra brevità dell'ispirazione e diligenza del lavoro artistico, importante perché infine è lui a decidere della qualità delle opere, chiama in causa Friedrich Nietzsche, da cui forse Benjamin prese direttamente le mosse. In un frammento (molti libri dei due pensatori sono frammentistici) di *Umano, troppo umano*, leggiamo: "L'artista sa che la sua opera ottiene pieno effetto solo quando suscita la fede in un'improvvisazione, in una miracolosa istantaneità della nascita, e dunque seconda bene quest'illusione e introduce nell'arte quegli elementi di inquietudine entusiastica, di disordine brancolante alla cieca, di sogno vigile all'inizio della creazione, come mezzi di inganno [...], ma la scienza dell'arte deve opporsi a questa illusione". Per attaccare la *Credenza nell'ispirazione*, come titola un altro frammento, Nietzsche usa poi l'esempio di Beethoven, i cui taccuini dimostrerebbero che "ha composto le più belle melodie a poco per volta e quasi trascegliendo da molteplici spunti", dal che deduce che "tutti i grandi furono grandi lavoratori, instancabili non solo nell'inventare, ma anche nel respingere, vagliare, trasformare e ordinare". Il richiamo ai doveri lavorativi dell'artista non potrebbe essere più perentorio. Tuttavia, neanche a Nietzsche sfugge il mutato ruolo del processo espressivo. In un altro frammento ancora, censura quindi "la compiutezza, che ha per effetto di indebolire" l'opera d'arte, e afferma che "anche i pensieri non giunti a compimento hanno un loro valore. Bisogna perciò non tormentare un poeta con sottili interpretazioni, ma compiacersi dell'incertezza del suo orizzonte".

Le considerazioni di Nietzsche ci riportano a quanto sostenuto all'inizio di queste note circa il passaggio da uno statuto conoscitivo a uno cognitivo delle opere letterarie e artistiche. Il valore che il filosofo riconosce al pensiero "non

giunto a compimento” è la riprova di come nella modernità sia venuta sempre più emergendo una forma artistica improntata ad autenticità, a pensiero non mediato. Sprezzatura e sincerità espressiva, frammentismo della rappresentazione e incompiutezza sospesa nel processo, non sono neutre scelte di stile o di genere artistico: sono la drammatica attestazione di quello che Winfrid Georg Sebald, nel romanzo *Austerlitz*, indica come il tramonto delle “opere sistematico-descrittive”, dell’“intelligenza finalizzata allo scopo”.

La brevità è la voce di un’arte che non sa darsi ulteriori spiegazioni.

aA

Immaginiamo nel Rinascimento alcuni uomini che leggono e prendono appunti. Non sono lettori qualunque, perché si chiamano Erasmo da Rotterdam, Niccolò Machiavelli, Francesco Guicciardini. Siamo all'inizio del Cinquecento. Erasmo, nato a Rotterdam nel 1466, morì a Basilea nel 1536; Machiavelli, nato a Firenze nel 1469, vi morì nel 1527; Guicciardini, nato anch'egli a Firenze nel 1483, morì ad Arcetri nel 1540. A loro dobbiamo alcune opere fondamentali della modernità, gli *Adagi*, *Il principe*, *I ricordi*, tutte ascrivibili, seppure in maniera diversa, all'universo letterario delle forme brevi.

La prima edizione dell'opera di Erasmo fu stampata a Parigi nel 1500 con il titolo *Adagiorum collectanea*: gli adagi erano 818. Nel 1508 uscì a Venezia presso Aldo Manuzio la prima stampa delle *Adagiorum chiliades*, che presentava 3260 adagi. L'edizione di Basilea del 1536 (l'anno della morte di Erasmo) comprende 4151 adagi. Gli adagi sono proverbi commentati. Ogni adagio è composto di due parti: la prima è costituita dalla massima proverbiale e sentenziosa (detta da Erasmo «paremia») che è anche il titolo dell'adagio; la seconda dalla sua interpretazione. La paremia è lunga una riga, la sua interpretazione può contare poche righe o parecchie pagine,

per cui si hanno adagi “brevi” e altri “lungi”, veri e propri saggi (alcuni di questi sono notissimi e siglano i passaggi di migliaia: *Festina lente*, 1001; *Herculei labores*, 2001; *Dulce bellum inexpertis*, 3001). Il cuore dell’adagio è il commento, che spiega, discute, attualizza il detto antico e popolare. Erasmo definisce la paremia «celebre dictum, scita quapiam novitiate insigne, ut dictum generis, celebre differentiae, scita quapiam novitiate insigne proprii vicem obtineat. Quandoquidem his tribus partibus perfectam constare definitionem dialecticorum consensus est»¹.

Erasmo spiega l’atto primario di leggere e annotare, che è alla base del proprio lavoro. Egli legge ed estrae dal testo citazioni che iniziano ad avere vita autonoma: sono perle di saggezza, aforismi nati per estrapolazione da altri testi, aforismi-citazione. Egli spiega molto bene questo processo nell’operetta *De ratione studii ac legendi interpretandique auctores* (1512):

Inter legendum auctores non oscitanter observabis, si quod incidat insigne verbum, si quid antique aut nove dictum [...] Illud minutius, sed tamen haud indignum quod admoneatur adiuvabit non mediocriter, si quorum necessaria quidem, sed subdifficilis erit memoria, veluti locorum quos tradunt cosmographi, pedum metricorum, figurarum grammaticarum, genealogiarum, aut si qua sunt similia, ea quam fieri potest brevissime simul et luculentissime in tabulas depicta, in cubiculi parietibus suspendantur, quo passim et aliud agentibus sint obvia. Item si quaedam breviter sed insigniter dicta, velut apophthegmata, proverbia, sententias, in frontibus atque in calcibus singulorum codicum inscribes, quaedam anulis aut poculis insculpes, nonnulla pro foribus et in parietibus aut vitreis etiam fenestris depinges, quo nusquam non occurrat oculis, quod eruditionem adiuvet².

Erasmo invita a trascrivere, su ogni superficie possibile, frasi memorabili, che servano in ogni momento ad apprendere e a pensare, così da diventare una compagnia costante, un pungolo continuo. Egli si rivolge innanzi tutto al grande tesoro dei classici ma non disdegna i contemporanei, come

1. Erasmo da Rotterdam, *Adagi*, a cura di E. Lelli, testo latino a fronte, Bompiani, Milano 2013, p. 36 (*Quid sit paroemia*).

2. Erasmo da Rotterdam, *De ratione studii ac legendi interpretandique auctores*, Strasburgo, Schurer 1512 («l’Erasmo», 8, marzo-aprile 2002, pp. 127-129).

ancora più di lui farà Montaigne negli *Essais*, per il quale ciò che conta non è l'autorità di chi dice ma la qualità di ciò che è detto. In questa prospettiva Aristotele e un proprio amico, l'antico e il presente, possono essere messi sullo stesso piano («Mais moi [...] qui estime ce siècle, comme un autre passé: j'allègue aussi volontiers un mien ami, que Aulugele, et que Macrobe»³). Alla verticalità dell'autorità subentra l'orizzontalità della conversazione e del dibattito enciclopedico, dell'osservazione personale e ragionevole, dell'esperienza diretta.

Tuttavia il rapporto con i classici resta primario, come racconta Niccolò Machiavelli nella celebre lettera del 10 dicembre 1513 a Francesco Vettori in cui annuncia la nascita del *Principe*. In questa splendida lettera, ricca di elementi autobiografici e di straordinaria sapienza retorica, Machiavelli descrive come lavora. Il passo è famosissimo, mi soffermo sul punto magico in cui lo scrittore, tornato la sera in casa, entra nel proprio studio vestito in maniera adeguata e solenne di «panni reali e curiali» e inizia la lettura degli antichi. L'entusiasmo è pari alla qualità del metodo di lavoro, di cui indica quattro tappe: legge, prende nota, fa «capitale» di quanto ha annotato, scrive. Così, da queste quattro precise operazioni è nato il *Principe*, non un trattato corposo ma un geniale e rapido «opuscolo», un «ghiribizo»⁴. Machiavelli legge e annota, come consiglia di fare in questi stessi anni Erasmo. Non c'è scrittura senza lettura. Machiavelli ed Erasmo trascrivono citazioni alle quali senza dubbio aggiungono proprie osservazioni; così, in termini di commento, si sviluppano le interpretazioni degli *Adagi* come l'elaborazione del *Principe*.

Anche Guicciardini prende nota. Più che dai libri dall'esperienza, da episodi della vita reale; ma certamente anche dai libri, più di quanto egli voglia far credere, perché i libri stessi sono esperienza, tanto più per uno scrittore, la cui biografia è sempre e soprattutto letteraria. Se Machiavelli prende nota e sceglie poi di procedere con un testo argomentativo continuo, legando le note l'una all'altra in un discorso che avanza per gradi fino alla commossa perorazione finale, Guicciardini decide invece di lasciare le note così come sono, irrelate, staccate l'una dall'altra. Dà loro una dignità

3. M. Montaigne, *Essais*, édition d'E. Naya, D. Reguig-Naya, A. Tarrête, Gallimard, Paris 2009, vol. III, p. 427 (Liv. III, chap. XIII, *De l'expérience*).

4. N. Machiavelli, *Il principe*, a cura di R. Ruggiero, Bur. Milano 2008, pp. 13-14.

autonoma, lavorandoci sopra quasi vent'anni. L'annotazione però non ha bisogno di legami, la sua forza sta nella propria mimetica frammentarietà. Di fronte alla «ruina» del mondo i «ricordi» di Guicciardini si presentano come riflessi delle macerie e nello stesso tempo sono pezzi di mondo nuovo. Quello che Erasmo fa con la saggezza dei proverbi Guicciardini lo fa con la realtà contemporanea, con la quale sia l'uno sia l'altro vogliono confrontarsi.

Il terribile inizio del Cinquecento, segnato da una guerra dopo l'altra, mette a dura prova l'idea umanistica di progresso e di fronte al prorompente e cieco ardore dei belligeranti Erasmo non può che ribadire che la guerra è bella solo per coloro che non l'hanno provata. Detto dagli antichi, confermato dai moderni.

Facendo un piccolo passo indietro non si può dimenticare Leonardo Da Vinci. Certo, Leonardo nel proprio tempo sul piano letterario è ignoto. Non pubblica nulla ma scrive molto, in maniera frammentaria, scomposta. Soprattutto annota. Più che dai libri, anche lui (anzi soprattutto lui) dall'esperienza: pensieri sul tempo, sul moto, sulla gravità, sulla natura e sulla circolazione delle acque, sul volo degli uccelli, sulla luna. Ma pure lui, anche dai libri, come dimostrano le parecchie citazioni di quest'«omo senza lettere». Il suo merito maggiore è tuttavia quello di avere avviato una annotazione sperimentale, realistica e visionaria; di avere posto le basi della lettura scientifica della realtà. In uno dei frammenti più noti egli si contrappone al principio di autorità, schierandosi contro quegli «altori» capaci soltanto di citare altri «altori» e incapaci invece di leggere l'esperienza, «maestra ai loro maestri». A questi «trombetti e recitatori delle altrui opere» Leonardo si oppone con disprezzo, ribaltando la gerarchia dei valori: prima l'esperienza poi i libri, prima l'«ingegno» poi «la memoria»⁵. La stessa gerarchia che seppure in modi diversi ribadiscono Erasmo, Machiavelli e Guicciardini, tutti e tre grandi lettori e (dovremmo dire di conseguenza?) grandi autori.

Gli aforismi del Cinquecento, che sono gli aforismi della modernità, nascono quindi dall'incontro virtuoso di annotazioni letterarie e di osservazioni morali, storiche, politiche, al

5. Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Rizzoli, Milano 1980, pp. 147-149.

fine di offrire un possibile riparo alle drammatiche vicende contemporanee. Essi confermano e innovano la tradizione terapeutica e ippocratica del genere, estendendo le cure dalla persona alla società.

La nota letteraria, la citazione di un passo memorabile, si trasforma in occasione di interpretazione della realtà presente, in un proprio commento del mondo. Con un passaggio significativo: che l'osservazione originale della realtà comincia gradualmente a sostituire la citazione. In questo modo da opere citazionistiche si giunge passo dopo passo a opere d'autore, in cui la citazione non scompare ma fa da supporto al pensiero dello scrittore. È un capovolgimento di prospettiva decisivo.

Nel 1970 presso le edizioni Adelphi esce il volume *Note senza testo* di Roberto Bazlen. L'opera è postuma, curata da Roberto Calasso, scrittore e direttore della casa editrice Adelphi, tra le più attive nella promozione della letteratura aforistica in Italia. Roberto ("Bobi") Bazlen (Trieste 1902 - Milano 1965) è stato un intellettuale di spicco nell'editoria italiana del Novecento, lettore di grande intelligenza e fiuto. A lui si deve per esempio la segnalazione di Svevo a Montale; così come le indicazioni editoriali di molti autori mitteleuropei, da Rilke a Musil, da Altenberg a Walser. Il titolo *Note senza testo* è «suggerito» a Calasso dal seguente pensiero di Bazlen: «Io credo che non si possa più scrivere libri. Perciò non scrivo libri. Quasi tutti i libri sono note a piè di pagina gonfiate in volumi (*volumina*). Io scrivo solo note a piè di pagina»⁶.

Anche Bazlen quindi annota. Note in margine al mondo, note in margine ai libri. Per lui queste note non possono più diventare un libro, un'opera compiuta. Devono restare doppiamente irrelate e in calce a un testo che forse non c'è o comunque è sfuggente. Ancora una volta si presenta la necessità di cercare di capire, senza la presunzione di capire; si tratta di tentativi, in un mondo ancora sconvolto dalle guerre, per chi come Bazlen ha vissuto in terra di frontiera la prima e la seconda guerra mondiale.

L'impotenza di Bazlen era stata preceduta da quella di Carlo Dossi (Zenevredo [Pavia] 1849 - Cardina [Como]

6. R. Bazlen, *Note senza testo*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1970, p. 70.

1910), che nelle proprie *Note azzurre* (1870-1907) aveva scritto: «Una volta si scrivevano libri, oggi frammenti di libri. Mangiata la pagnotta non restano che le briciole»⁷. All'idea del frammento rinascimentale si aggiunge quella del frammento romantico, che ha spostato l'accento sull'incompiuto come peculiarità originaria, propria di una coscienza dell'esilio. Eppure questo incompiuto essenziale è di una sorprendente e liberatoria fertilità e le note di Dossi diventano un magazzino nel quale stipare semi pronti a germogliare. L'opera non viene portata a termine, potrà eventualmente esserlo, ma non è necessario, perché essa presenta già una tale quantità e qualità di idee da essere fruibile e indispensabile così come è. Non si può non guardare in quest'ottica a modelli magistrali e inarrivabili come le *Pensées* di Pascal, i *Sudelbücher* di Lichtenberg, i *Carnets* di Joubert.

Grande libro di commento al mondo appena uscito dal secondo conflitto mondiale è *Scorciatoie e Raccontini* di Umberto Saba (1946). È un libro bellissimo, che Saba (Trieste 1883 - Roma 1957) pronosticava sarebbe stato capito soltanto nel 2050. I modelli dell'opera sono espliciti: Nietzsche e Freud. Al termine della guerra mondiale indicare come esempio Nietzsche era un segnale di coraggiosa lucidità e indipendenza, era saper leggere le cose con anni di anticipo; e a chi stigmatizzava e censurava il filosofo ispiratore del nazismo Saba rispondeva con la scorciatoia 59:

NIETZSCHE, il mio Nietzsche, il mio buon Nietzsche (non quello altro e di altri) è così affascinante perché parla all'anima e di cose dell'anima come Carmen parlava d'amore a Don José. "Non ci si annoiava con quella ragazza!" diceva questi a Merimée, alla vigilia di morire per lei. E nemmeno noi ci annoiamo con Nietzsche. Nietzsche non fu un filosofo; fu il caso estremo di una quasi completa sublimazione di Eros.

Fu anche altra cosa; lo so⁸.

7. C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1988, p. 343 (nota 3519); in G. Ruozi (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi*, 2 voll., Mondadori, Milano 1994-1996, vol. I, p. 1280.

8. U. Saba, *Scorciatoie e Raccontini*, il Melangolo, Genova 1993, p. 54; in G. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., vol. II, pp. 840-841. Sull'opera v. P. Prandini, *Il poeta, il cane e la gallina*. *Scorciatoie e Raccontini di Umberto Saba tra umorismo ebraico e Shoah*, Le Lettere, Firenze 2011.

Con *Scorciatoie e Raccontini* Saba compie un'ampia e accurata riflessione sulla storia italiana ed europea, in particolare quella recente del ventennio fascista, della guerra mondiale, dell'olocausto. Sono pensieri scritti «dopo Maidaneck» (il primo campo di sterminio scoperto dagli Alleati), che risentono di tutte le «inumane sofferenze» causate dal nazifascismo. Con gli strumenti ermeneutici offerti da Nietzsche e da Freud egli tenta di comprendere e di spiegare quello che è successo, riaggiornando la vocazione terapeutica del genere aforistico. Tranne alcune eccezioni, le scorciatoie di Saba non sono sentenze fulminanti ma discorsi argomentati, che rispecchiano le modalità dei ricordi di Guicciardini, dei pensieri di Leopardi e di Nietzsche. Un tipico esempio è rappresentato dalla scorciatoia 43:

TUBERCOLOSI, CANCRO, FASCISMO. Ogni epoca ha la sua malattia, alla quale risponde un'altra (ma è probabilmente la stessa) nel campo morale. L'Ottocento ebbe la tubercolosi e gli sdilinquimenti sentimentali; il Novecento ha il cancro e il fascismo. Tutto il processo del fascismo – manifestarsi della sua vera natura quando è già tardi per un efficace intervento chirurgico; sua impossibilità di morire se non assieme alla vittima alla quale si è abbarbicato; tendenza a riprodursi in posti lontani dalla sua prima sede; disperate sofferenze che genera in quelli che ne sono colpiti; guasti profondi che si rivelano all'esame necroscopico dei corpi (o paesi) sui quali abbia totalitariamente imperato – tutto, dico, il suo processo ha sorprendenti somiglianze con quelle del cancro. Ma in un'altra cosa gli somiglia ancora.

Nessuno ignora oggi che la tubercolosi è, molte volte, uno dei mezzi che i giovani impiegano per suicidarsi. Azzardo l'ipotesi che il cancro (malattia degli anziani) abbia le sue radici psichiche in un tentativo sbagliato dell'organismo per ringiovanire. La formazione di un neoplasma potrebbe significare il desiderio di rifarsi un nuovo organo; per es. un nuovo stomaco. (Ho comunicato questa mia ipotesi ad alcuni medici intelligenti, i quali ne hanno tutt'altro che riso.) Ebbene: che cosa è stata, in fondo, l'adesione al fascismo – in Italia e altrove – se non un tentativo sbagliato della borghesia di rifarsi una vita nuova, di *ringiovanire*? Troppo tardi si è accorta poi dell'errore; e allora... non c'era più rimedio; la buona cosa, la cosa provvidenziale, che si presentava apportatrice di un «ordine nuovo» recava invece inumane sofferenze; e, a più o meno lunga scadenza, la morte.

L'«Impero Romano» (nel secolo XX!) ebbe – purtroppo per noi – la genesi, i caratteri e le conseguenze di un neoplasma⁹.

Le scorciatoie di Saba sono articolate, sviluppano un pensiero complesso, dai tratti inediti e «spesso sorprendenti». «Sono delle prose, specie di aforismi; ciascuno dei quali è (scusa se lo dico da me) un condensato di molte esperienze», scrive Saba a Nello Stock il 12 aprile 1945; e torna sulla loro natura nella scorciatoia 164, citando la presentazione radiofonica di Antonio Piccone Stella: sono «brevi componimenti in prosa, di taglio scorciato ed incisivo, che hanno l'accento della poesia e il rigore dell'aforisma»¹⁰.

Obiettivo dello scrittore è meditare sulla storia, riflettere sull'uomo nelle dinamiche sociali e politiche. Le scorciatoie rispecchiano quella funzione di commento del mondo caratteristica dei *Ricordi* di Guicciardini (1512-1530), degli *Avvedimenti civili* di Giovan Francesco Lottini (1574), degli *Aforismi politici* di Tommaso Campanella (1601), dei *Pensieri diversi* di Francesco Algarotti (1765), dei *Pensieri* di Giacomo Leopardi (1845) e, tra i contemporanei, de *Le massime e i caratteri* di Angelo Gatti (1934), di *Sessanta* di Ugo Ojetti (1937), di *Parliamo dell'elefante* di Leo Longanesi (1947).

Sul piano formale Leo Longanesi (Bagnacavallo 1905 – Milano 1957) ha praticato un aforisma diverso da quello di Saba: rapido, pungente, lapidario. Anch'egli si è concentrato sull'interpretazione aforistica del proprio tempo, utilizzando soprattutto lo strumento militante del giornale; e anch'egli ha dato una propria lettura del fascismo, cercando di descrivere momenti persone stati d'animo, raccogliere immagini con piglio fotografico (il titolo di una sua rubrica era *Kodak*), fissare ritratti («Veterani si nasce»; «Gerarchi: la grande attività di chi non ha nulla di serio a cui pensare»)¹¹. Attraverso gli aforismi di Longanesi si ripercorrono trent'anni di storia italiana, dal ventennio fascista agli anni Cinquanta. Gli aforismi

9. U. Saba, *Scorciatoie e Raccontini* cit., pp. 42-43; in G. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., vol. II, pp. 836-836.

10. U. Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio, presentazione di G. Giudici, Mondadori, Milano 1983, p. 130; U. Saba, *Scorciatoie e Raccontini* cit., p. 129; in G. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., vol. II, pp. 876-877.

11. L. Longanesi, *Parliamo dell'elefante. Frammenti di un diario*, Longanesi, Milano 2005, pp. 18-19; in G. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., vol. II, p. 437.

scandiscono l'evoluzione del pensiero politico dello scrittore, che negli anni Venti fu fervido assertore del fascismo, verso la fine degli anni Trenta frondista interno, infine dopo la guerra borghese conservatore.

A questi tre periodi politici corrisponde la creazione di altrettanti periodici: l'«Italiano» (1926-1929, «rivista settimanale della gente fascista», che in diversi formati e con varia periodicità, ma con assai meno mordente, proseguirà le pubblicazioni fino al 1942); «Omnibus» (1937-1939, «settimanale di attualità politica e letteraria», il più celebre e grintoso rotocalco del proprio tempo); «Il Borghese» (1950-1957), al quale collaborarono Giovanni Ansaldo, Indro Montanelli, Giuseppe Prezzolini, Ernst Jünger. Su ognuna di queste riviste Longanesi pubblicò propri aforismi (in particolare sulla prima e sulla terza) e favorì la scrittura aforistica di numerosi collaboratori, che nell'«Italiano» fu maggioritaria. Tra le rubriche aforistiche dell'«Italiano», per lo più di mano di Longanesi, cito *I giusti pensieri del modesto signor di Bonafede*, il *Dizionario del fascista salvatico* (ironica ripresa del *Dizionario dell'Omo Salvatico* di Giovanni Papini e di Domenico Giulioti, 1923), *L'occhio di bue*, *Prezemolo per i pappagalli*, *Coriandoli*, *Centogusti*, *Miscellanea*, tra quelle del «Borghese» *Notes*, *Quotazioni*, *Il vetro rotto*, *Taccuino*, *Il demone quotidiano*. Nel numero di settembre-ottobre 1941 dell'«Italiano» con Vitaliano Brancati pubblicò il *Piccolo dizionario borghese*, definizioni sarcastiche, stralci di conversazioni, profili telegrafici dell'Italia contemporanea: «Marinetti: In certe cose ha ragione.»; «Morale: Bisognerebbe saper fingere.»; «Operaio: “Stanno meglio di noi”.»; «Stivali: “Ormai mi ci sono abituato.”»; «Voltaire: “Quello del Tartufo?”»¹².

Longanesi pubblicò aforismi su rivista e libri di aforismi: l'aurorale *Vade-mecum del perfetto fascista* (1926, da Vallecchi: seguito da *Dieci assiomi per il milite ovvero avvisi ideali*, tra cui il celeberrimo e infausto «Benito Mussolini ha sempre ragione»); i «frammenti di diario» di *Parliamo dell'elefante* (1947, pubblicato dalla propria omonima casa editrice); il taccuino postumo *La sua signora* (1957, Rizzoli), per lo più ricavato dalle rubriche aforistiche del «Borghese». *Parliamo dell'elefante*

12. V. Brancati, L. Longanesi, *Piccolo dizionario borghese*, «L'Italiano», settembre-ottobre 1941; in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di M. Dondero, introduzione di G. Ferroni, Mondadori, Milano 2003, pp. 1662-1671.

esce in un anno aureo della nostra letteratura, in cui sono stampati *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, *Fuga in Italia* di Mario Soldati, *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, *Il compagno* e *I dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, *La romana* di Alberto Moravia, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* di Elio Vittorini, *Il sole è cieco* di Curzio Malaparte, *Racconto d'autunno* di Tommaso Landolfi, *Solitario in Arcadia* di Vincenzo Cardarelli, *L'oro di Napoli* di Giuseppe Marotta, *Cronaca familiare* e *Cronache di poveri amanti* di Vasco Pratolini, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Il diario per «frammenti» di Longanesi copre gli anni che vanno dal 1938 al 1946 e si apre con una illuminante considerazione sul fascismo e sugli italiani: «Certo, il fascismo conosce i nostri lati deboli: è la sua sola forza», dice B»; si chiude con alcuni ritratti al vetriolo («I presenti non sono mai stati fascisti»; «Ignazio Silone: i suoi personaggi sanno di vivere in un romanzo che sarà tradotto all'estero») e un amaro autoritratto, che coinvolge anche il futuro dell'Italia («Conservatore in un paese in cui non c'è nulla da conservare», ben diverso dal combattivo «Sono un carciofino sott'odio» datato 1938)¹³.

Saba affida a una fotografia l'ultimo ritratto del Duce in *Scorciatoie*. Al pari di Longanesi, pure lo scrittore triestino fa spesso ricorso alle fotografie quale sinonimo di aforismi (da cui anche il frequente appellativo aforistico «istantanee»). Si noti inoltre l'uso costante di corsivi, maiuscoletti e varie altre modalità di sottolineatura che contraddistinguono la scrittura misurata e «abbreviata» di Saba.

VECCHIA FOTOGRAFIA. Ho veduto (forse in crimen) una fotografia di Mussolini che passa in rivista i “moschettieri del Duce”.

Il petto di Mussolini è spinto *troppo* in fuori; i pugnali dei moschettieri sono branditi *troppo* in alto, non si può obbiettare altro¹⁴.

Nel 1947 escono i *Pensieri di un libertino* di Arrigo Cajumi (Torino 1899 - Milano 1955), pubblicati da Leo Longanesi in una discussa edizione mutilata (poi riproposti in edizione

13. L. Longanesi, *Parliamo dell'elefante* cit., pp. 7, 20, 193; in G. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., vol. II, pp. 436, 437, 442.

14. U. Saba, *Scorciatoie e Raccontini* cit., p. 129; in G. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., vol. II, pp. 876.

integrale da Einaudi nel 1950). Ateo, antifascista, liberale, collaboratore della «Stampa», Cajumi fu penna affilata; Ugo Ogetti lo definì «un limone sott'aceto». I *Pensieri di un libertino* di Cajumi rivendicano una forte autonomia e libertà di pensiero, sulla linea prediletta di Montaigne. Essi parlano soprattutto di letteratura, proponendo chiavi di lettura polemiche e alternative a quelle correnti (per esempio l'antipatia politica verso Mazzini e l'ammirazione letteraria per il cattolico e «maledico» Niccolò Tommaseo). Il libro si estende cronologicamente dal 1935 al 1945, «i dieci anni», scrive l'autore nella prefazione, «nei quali non stampai un rigo» per via della censura fascista. Nei *Pensieri di un libertino* Cajumi pratica una scrittura critica di taglio breve e morale, spezzettata come uno «zibaldone di pensieri» leopardiano e condita di «poisons» alla Sainte-Beuve. È un altro esempio di commento del mondo, di annotazioni culturali e civili che scelgono la via privilegiata della letteratura, che è la lente preferita dall'autore. Due pensieri rappresentativi:

aA

Si è assistito, verso la metà del 1943, a un'apologia della dissimulazione. Rimandare costoro a quel che scrive Montaigne: «De tous les vices, je n'en trouve aucun qui témoigne tant de lâcheté et bassesse de coeur».

Chamfort annotava: «Un homme a osé dire: - Je voudrais voir le dernier des rois, étranglé avec le boyau du dernier des prêtres». Bel programma, che è tutta la mia politica, con l'aggiunta di: «Pas d'ennemis à gauche»¹⁵.

Cajumi legge, annota, scrive a margine, fa tesoro, commenta, compone, secondo un metodo di lavoro che sappiamo giungere da lontano e dimostrarsi ogni volta fruttuoso. *Scorciatoie e Raccontini* di Saba, *Parliamo dell'elefante* di Longanesi, *Pensieri di un libertino* di Cajumi sono tre esempi di libri composti di scritture brevi, a un tempo affini e differenti. Le scritture possono essere di misura diversa, a volte di poche righe talvolta di alcune pagine.

La differenza maggiore è all'interno di *Parliamo dell'elefante* di Longanesi, in cui alla prevalente misura di aforismi di una, due righe (sul modello di Gesualdo Bufalino secondo

15. A. Cajumi, *Pensieri di un libertino*, presentazione di V. Santoli, Einaudi, Torino 1970, pp. 359, 365.

cui «Un aforisma benfatto sta tutto in otto parole»¹⁶) si unisce l'inserimento di alcuni brani memorialistici di parecchie pagine che raccontano la fuga da Roma verso Napoli di Longanesi e di Mario Soldati dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943. Il libro mantiene la struttura del diario, con i testi divisi per sezioni annuali (1938, 1939 ecc.) e preceduti dall'indicazione di giorno e mese («13 gennaio [1943] Siate enfatici e transigenti»). I testi però oscillano e alla brevità lapidaria degli anni 1938-1942 e 1944-1946 si alterna al centro (1943) un'ampia sezione narrativa solo a tratti interrotta da considerazioni gnomiche («11 novembre [1943] Il napoletano non chiede l'elemosina, ve la suggerisce»)¹⁷.

Le *Scorciatoie* di Saba sono più omogenee, alcune contano poche righe altre possono raggiungere la pagina. Hanno prevalente carattere discorsivo, dialogico, aneddotico e tendono all'apologo, come afferma in una di esse (la 26) l'amico critico Giacomo Debenedetti:

«VOI TRIESTINI – mi diceva ieri Giacomo Debenedetti – siete veramente *figli del vento*. È per questo che amate tanto moralità e apologhi, favole e favolette. È perché sei nato nella città della bora che scrivi SCORCIATOIE.»

Quanto piacere mi avrebbe dato un giorno questa sua favoletta! Che buon augurio ne avrei tratto per il mio amico e per me! Ma oggi... Ma dopo Maidanek...¹⁸

Tra le scorciatoie più brevi ed ellittiche questa (la 78) di emblematica inclinazione autobiografica:

«PAPÀ» diceva una giovinetta a una giovinetta sua uguale
«è un bambino con molti mezzi a sua disposizione.»¹⁹

I testi più lunghi assomigliano alla citata scorciatoia *Tuberculosis, cancro e fascismo*, in cui la riflessione analitica e psicoanalitica è problematica e articolata. Racconto-apologo di carattere aneddotico e memorialistico è la scorciatoia *La bistecca di Svevo*, in cui Saba prende spunto da un episodio della vita dello scrittore per toccare e illuminare «il vero problema

16. G. Bufalino, *Bluff di parole*, Bompiani, Milano 1994, p. 86.

17. L. Longanesi, *Parliamo dell'elefante* cit., pp. 58, 131.

18. U. Saba, *Scorciatoie e Raccontini* cit., p. 32; in G. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., vol. II, p. 832.

19. U. Saba, *Scorciatoie e Raccontini* cit., p. 69; in G. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., vol. II, p. 847.

dell'economia mondiale». Saba procede dal piccolo al grande, da fatti in apparenza banali, per mostrare come la vita offra, «senza saperlo», tante utili chiavi di lettura: che ora, grazie a Nietzsche-Freud-Saba, possiamo interpretare consapevolmente e correttamente.

L'architettura di *Scorciatoie e Raccontini* è a propria volta complessa. In primo luogo nella doppia natura del libro, prima le *scorciatoie* poi i *raccontini*; questi ultimi, come scrive l'autore nella presentazione, sono «nati dalle scorciatoie; sono appena delle scorciatoie più lunghe», che ancora sul prezioso avviso di Giacomo Debenedetti («non so se te ne sei accorto; alcune di esse hanno già cambiato ritmo»²⁰) hanno mutato nome. A questa divisione binaria si aggiunge la partizione interna di *Scorciatoie* in cinque gruppi, con segnalazione cronologica per ciascuno di essi (da febbraio a giugno 1945). Infine, in appendice, le *Primissime scorciatoie* del periodo 1934-1935. L'architettura del libro è curatissima, Saba è attento a tutti i particolari, in generale e in ogni singolo testo.

In primo luogo le scorciatoie hanno un titolo, messo in evidenza dal carattere maiuscoletto. In alcune il titolo è separato con un punto dal testo; in altre invece il titolo continua senza soluzione di continuità nel testo. Saba è inoltre particolarmente attento alla «grafia», non per un fatto puramente formale ma perché le parentesi, le lineette, le virgolette, i corsivi, i maiuscoletti, le lettere e le parole in minuscolo e in maiuscolo, i tre puntini, i segni esclamativi e di domanda sono parte viva del discorso e, soprattutto, efficaci abbreviazioni, modi di dire senza dire: «Che il proto prima, e il lettore poi, mi perdonino. Non so più dire senza abbreviare; e non potevo abbreviare altrimenti»²¹. La grafica del testo incide perciò sulla qualità espressiva.

I *Pensieri di un libertino* di Cajumi presentano una divisione generale per anni, undici sezioni corrispondenti alla cronologia (1935-1945) a cui si aggiunge il titolo di ciascuna sezione: *Eresie* (1935), *Levate di scudi* (1936), *Il malpensante* (1937), *Le anime morte* (1941) ecc. Riferendosi ai propri testi egli li chiama «appunti» ed è indubbio il debito che essi devono ai

20. U. Saba, *Scorciatoie e Raccontini* cit., p. 133.

21. U. Saba, *Scorciatoie e Raccontini* cit., p. 13; in G. Ruozi, *Scrittori italiani di aforismi* cit., vol. II, p. 823.

Carnets di Joubert, al quale dedica un tributo di metodo e di ammirazione:

Ricamare sulle idee meglio che sulle sensazioni, annotar volumi, dipanare dottrine, ecco Joubert; e sempre gli scritti lo attirano più degli uomini. La soavità dello stile, l'onestà letteraria, la coscienza dell'eredità classica, una singolar dottrina, ne fecero un delizioso *essayist*. Quel non sapere né potere uscir dal frammento di tre, di dieci righe, è la sua originalità, il suo segno²².

Splendido omaggio di Cajumi all'autore che invitata alla massima concentrazione, quella di un'intera opera in una sola parola, come scriveva Joubert l'8 febbraio 1815: «Tourmenté par la maudite ambition de mettre toujours tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase et cette phrase dans un mot. C'est moi»²³; «la sfida, se le parole diminuiscono, è dire di più», ha affermato Giuseppe Pontiggia, additando nella *brevitas* una «risorsa espressiva di incommensurabile potenza»²⁴. Nel metodo di lavoro di Cajumi la citazione è essenziale e torniamo pertanto al discorso iniziale di Erasmo, Machiavelli, Guicciardini. La citazione è essa stessa una forma breve: può essere del tutto autonoma e autosufficiente, costituire un aforisma per estrazione; e può essere la base di un successivo discorso, commento, elaborazione. Sta di fatto che la citazione è molto amata dagli scrittori di forme brevi per questa connaturata passione della forma e della sostanza. La citazione è quel concetto che lo scrittore avrebbe voluto dire e che ha fatto proprio nelle parole di un altro, riconoscendosi nella sua concisa destrezza. Si citano i maestri per sentirsi a casa propria, in quell'aria di famiglia richiamata da Benedetto Croce. Ma si citano talvolta anche i nemici per confutarli e irridarli, in un gioco di molteplici sfaccettature e ruoli. Per Cajumi «citar molto è una delle grandi necessità e qualità della critica: il valore del giudice si rivela dai testi ch'egli sa mettere in luce. Sainte-Beuve anche in questo fu maestro incomparabile»²⁵.

22. A. Cajumi, *Pensieri di un libertino* cit., pp. 191-192.

23. J. Joubert, *Carnets*, avant-propos de J.-P. Corsetti, préfaces de Mme A. Beaunier et de M. A. Bellessort, 2 voll., Gallimard, Paris 1994, vol. II, p. 485.

24. G. Pontiggia, *Prima persona*, Mondadori, Milano 2002, p. 115.

25. A. Cajumi, *Pensieri di un libertino* cit., p. 290.

Chiudo il discorso con un ultimo esempio di testi e di libro, *L'ospite ingrato* di Franco Fortini (Firenze 1917 - Milano 1994), pubblicato dall'editore barese De Donato nel 1966 (sottotitolo *Testi e note per versi ironici*). Con *L'ospite ingrato* si sale di una ventina d'anni, la storia presa in considerazione è quella politica e sociale del dopoguerra, la questione operaia, la guerra fredda, la cultura letteraria ed editoriale. Il libro, al quale seguì nel 1985 un secondo volume pubblicato da Marietti, intreccia poesia e prosa, epigrammi, saggi, lettere. «Scrivo lungo altra gente. /Io scrivo corto» dichiara con perentorietà e orgoglio Fortini nell'epigramma *Della brevità nell'Ospite ingrato secondo*. Per Fortini è il proprio modo di ferire e di combattere, di provocare reazioni, di non addormentare il pensiero, di sentirsi «ingrato» e «malpensante», sul modello di Leopardi. Anche la brevità di Fortini è relativa, può essere quella minima dell'epigramma contro Carlo Bo (*L'ospite ingrato secondo*, 107: «Carlo Bo. No») e quella assai più estesa di prose argomentative quali *Nessuno torna indietro*, *Lettera ad amici di Piacenza*, *I funerali di Pinelli*. Fortini include storia e cronaca, politica, società, letteratura, mettendo in luce le tante contraddizioni personali e «d'un età». In primo piano figurano le questioni della sinistra, marxismo e leninismo, PCI e PSI, rivoluzione e riformismo, il Vietnam, la Cina, i fatti d'Ungheria, emergenze di cronaca, barricate materiali e ideologiche fonti di scontri personali e collettivi. Fortini glossa ciò che accade, ricavandone ragionamenti e versi caustici. È in particolare nelle forme più laconiche che affila le proprie punte, in alcuni casi memorabili:

14. [Dopo l'Ungheria]
Ragazzi, per mostrare i miei nastri antistalinisti non ho
bisogno di rivoltare la giacca.

22. [1958]
Ali, Alicata! Salinari, sali!

34.
Tra prìncipi e princìpi incerti e vani
vano passa Bassani.

37. [1959]
Cinico bimbo va Calvino incolume.

Ci sono anche, più rari, epigrammi d'ammirazione, come questo per Giacomo Noventa:

76. [Per Noventa]
Più d'ogni tua parola a me maestro,
per disperato orgoglio a falsi òmeni,
vecchio, fingevi d'arrenderti. Io
ero lontano da te, coi tuoi versi.

In un altro testo (78. [Panzieri, 1964]), ricordando con stima Raniero Panzieri, scrittore, teorico e politico marxista, direttore di «Mondo Operaio» e fondatore di «Quaderni Rossi», Fortini ne sottolinea la distintiva originalità, il suo essere «diverso da *quelli*». E conclude: «Non importa che il nome di Raniero venga ricordato. Le nostre memorie sono già troppo affollate. Egli ha lasciato degli scritti, tutti lasceremo degli scritti; ma la nostra verità, se una verità abbiamo attinto, è stata detta quasi per caso, in margine»²⁶.

È su questi margini che si soffermano le note di Fortini. Come per Leonardo, Erasmo, Machiavelli, Guicciardini; poi per Dossi, Saba, Longanesi, Cajumi, Bazlen sono note, appunti, pensieri, epigrammi, aforismi, frammenti, briciole, citazioni, scorciatoie, raccontini, adagi, opuscoli, ghiribizzi, ricordi che forse possono aiutare a definire, commentare e capire meglio il mondo.

26. F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi, con uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 884, 895, 914, 918, 972, 974-975.

a Steven Winstpur, in memoriam

aA

1. *Un breve excursus storico dal XVI secolo a oggi*

Una poetica delle forme brevi non può a nostro avviso prescindere da una riflessione diacronica che la collochi nell'evoluzione della storia delle forme. È infatti ormai assodato come, pur nell'impossibilità di codificare quantitativamente il "breve", parlare delle forme brevi equivalga di fatto a parlare delle forme "frammentarie", intese sia come opere "incompiute e mai licenziate in vita dall'autore per la stampa" in una versione definitiva, sia come opere "volutamente compiute in una forma frammentaria" e il cui senso, ritmo e modo di significare risultano strettamente avvinti alla scelta scientemente assunta di essere state scritte in forma aforistica, rapsodica, occasionale, o sistematica nella sua a-sistematicità: insomma, l'opera di una voce, di un pensiero franti, intermittenti, centrifughi, nomadici, balbettanti, ora eloquenti, ora semi-afasici. È a questa volontarietà del breve che si rivolge precipuamente la nostra attenzione critica.

A nostro modo di vedere, in ambito francese, occorre risalire a Montaigne (1533-1592) per trovare il primo vero esempio di questa modalità di scrittura, che negli *Essais* (1588-1595), sceglie volutamente di scrivere un libro senza argomento e di natura prevalentemente ipertestuale del qua-

41

le l'Autore sarà il tema principale e le sue letture il motore essenziale. Muovendo infatti dall'attività di studio e svago che la sua vasta biblioteca gli consente, Montaigne isola citazioni e passi di opere celebri della letteratura prevalentemente greca e latina riflettendo sulle quali dapprima si appunta note a margine, che poi finiscono per prendere l'ampiezza di un vero e proprio saggio del quale le citazioni di partenza diventano la componente intertestuale, donde la creazione del genere saggistico (da *exagium*, inteso come prova, tentativo di rispondere a un problema in modo argomentativo) che è loro ascritta. Di fatto, non è tanto di *brevitas* che qui si tratta (dato che i testi di Montaigne sono in prosa e la loro ampiezza è spesso considerevole), quanto semmai di una rapidità della scrittura che si vanta senza ostentazione alcuna di volersi autobiografica, come emblematicamente spiega il testo liminare dell'opera significativamente intitolato *Au lecteur*¹ («je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contantion et artifice: car c'est moy que je peins [...] je suis moy-mesmes la matière de mon livre »²), frivola e inutile («ce n'est pas sans raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain»³), priva di scopo e finalità («je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée»⁴), in presa diretta con le istanze del vissuto e della sua memoria privata («Je l'ay voué à la commodité particulière de mes parens et amis [...] à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bien tost) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vifve la connoissance qu'ils ont eu de moy»⁵).

Già Thomas Sébillet (1512-1589), nel suo *Art poétique* (1548), aveva precorso la misura epigrammatica, fatta di un misto di oscurità e ironia, tra l'enigma e il blasone, così recuperando la capacità di condensazione e concisione che

1. Montaigne, *Essais, Livre I*, chronologie et introduction par A. Micha, Flammarion, Paris 1969, p. 35. Per un globale approfondimento analitico e critico delle questioni generali e specifiche trattate nel presente articolo, ci sia consentito rinviare al nostro volume monografico F. Scotto, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Donzelli, Roma 2012.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

fu cara all'*Ars poetica* di Orazio. Ma in Montaigne è l'alternanza di *amplificatio* e *brevitas* che approda nel terzo volume degli *Essais* allo «style coupé» del *sermo humilis*, in tal modo istituendo una dialettica fra frammentarietà e *continuum*, come opportunamente rileva Duchesne⁶. Qui già si rileva un secondo aspetto particolarmente significativo nella prospettiva del nostro approccio al problema, ovvero l'idea che la discontinuità formale delle forme brevi in realtà abbia come scopo voluto o inconsapevole una nozione di continuo che indirizza la frammentarietà verso un dire univoco articolato nelle parti in cui è diviso.

Il XVII secolo vede affermarsi in modo sempre più persuasivo il ricorso alle forme brevi, da un lato attraverso l'opera di Pascal, dall'altro in quella dei Moralisti francesi (La Rochefoucauld, Vauvenargues, Chamfort). Se la lezione dello «style coupé» di Montaigne si trasferisce a Pascal ne *Les Provinciales* (1657), nelle *Pensées* (1670) si è messi di fronte ad un'opera frammentaria, ma strutturata, nella quale è ben possibile, per l'intensità del linguaggio, vedere già prefigurarsi una sorta di poema in prosa⁷. Quanto ai Moralisti, nel passaggio dalla sentenza alla massima si delinea la trasformazione di una verità collettiva dai tratti gnomici e pedagogici (cui sfuggono i *Caractères* di La Bruyère) in un assunto più individuale e soggettivo, specie con Chamfort (1741-1794), che prelude agli sviluppi che si dovranno poi al Romanticismo tedesco. Singolare, sottolinea Lafond⁸, l'affermazione di un «discours discontinu» nell'epoca del razionalismo argomentativo cartesiano, che privilegia il continuo, benché Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy⁹ rivelino come invero sia il discontinuo a lavorare dentro il continuo per conferirgli la sua letterarietà più autentica.

Nel XVIII secolo si afferma con i *Carnets* (1842) di Joseph Joubert (1754-1824) un'idea del frammento come opera

6. A. Duchesne, T. Leguay (a cura di), *Les petits papiers : écrire des textes courts*, Magnard, Paris 1991, p. 11.

7. B. Papasogli, *Les Pensées tra frammento e progetto*, in L. Omacini, L. Este Bellini (a cura di), *Théorie et pratique du fragment*, Atti del Convegno internazionale della Susllf (28-30 novembre 2002), Slatkine, Genève 2004, p. 53.

8. J. Lafond (a cura di), *Les formes brèves de la prose et le discours continu: XVIe-XVIIe siècles : de Pétrarque à Descartes*, Atti del Convegno di Tours (1981), Vrin, Paris 1984, p. 116.

9. P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie du romantisme allemand*, Seuil, Paris 1978, p. 118.

dell'interminabile e come struttura autonoma dal contesto testuale in cui è iscritta, il che ne acuisce la poeticità e l'esercizio autarchico, benché manchi in Francia una vera consapevolezza teorica delle implicazioni di questo, consapevolezza che verrà invece fornita dai Romantici tedeschi, come spiega Béatrice Didier¹⁰. Il moto dell'improvvisazione e della rapsodia che caratterizza taluni modelli narrativi anglosassoni quali quelli di Sterne (*Tristram Shandy*, 1760-1767) s'estende al Diderot di *Jacques le Fataliste* (1773), apre anche nella prosa romanzesca un percorso discontinuo e digressivo che scimmiettando una trama fa sempre più posto alla *variatio fantaisiste*.

Il Romanticismo tedesco produce l'impulso decisivo a una definizione del frammento in senso moderno e poetico. Nella poetizzazione di tutto messa in atto dal gruppo di Jena e dalla rivista «Athenäum» (1798-1800), specie da Friedrich Schlegel (1772-1829) – che recupera nei suoi *witz* la nozione d'*esprit* di Chamfort, le cui *Maximes et pensées. Caractères et anecdotes* (1795) furono per lui un modello di scrittura – la discontinuità, la varietà e l'eterogeneità di generi e l'apparente negligenza formale conducono il frammento verso una più risoluta adesione al linguaggio poetico, inteso come arte e scienza. Con Wilhelm von Humboldt (1767-1835) si assiste al superamento della distinzione dualistica fra prosa e poesia e a una intensificazione della nozione di discorso anche in senso critico e soggettivo conforme a una liberazione progressiva delle forme. Si afferma altresì l'idea che l'alterità, l'ibridazione e il meticcio intellettuale siano un valore arricchente ogni cultura, di qui l'impulso decisivo dato all'arte della traduzione intesa come atto poetico¹¹.

Nel XIX secolo la poetica romantica e simbolista vede svilupparsi una prosa poetica che si vuole una reazione anti-eroica al poema epico e al trionfalismo retorico di certo romanticismo romanzesco¹²; vi è da un lato quella che va sotto il nome di poetica delle rovine (Volnay, Diderot, Hubert

10. B. Didier, *Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIIIe siècle*, Puf, Paris 1996, p. 146.

11. Si veda a proposito il fondamentale volume di A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984.

12. Michel Sandras, citato da M.-P. Berranger, *Les genres mineurs dans la poésie moderne*, Puf, Paris 2004, p. 51.

Robert, Chateaubriand, Musset), che secondo Hamon¹³ avrà una sua decisiva importanza nell'avvento delle forme brevi in Francia, dall'altro, in opere come *Le Centaure* (1840) e *La Bacchante, poème en prose* (1861) di Maurice de Guérin e *Gaspard de la Nuit* (1842) di Aloysius Bertrand, un ricorso all'onirismo e al grottesco fiabesco che preludono all'umor nero e all'intensità misterica del successivo simbolismo. Si deve naturalmente, e in modo tanto più decisivo, ai *poèmes en prose* dello *Spleen de Paris* (1862-1869) di Charles Baudelaire (1821-1867) il ricorso a una «prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience»¹⁴, e ai suoi testi diaristici *Fusées, Mon cœur mis à nu* e *Hygiène (Journaux intimes)*, 1887) il ricorso all'aforisma, all'annotazione e all'ap-punto privi di ogni preoccupazione di natura estetica e la tendenza all'*acumen* icastico, lapidario, quando non anche volgarmente dissacratorio.

aA

Arthur Rimbaud (1854-1891), dopo avere minato dall'interno l'alessandrino classico indebolendone la prosodia attraverso trasgressioni d'accento e di cesura, come spiega Jacques Roubaud¹⁵, dopo avere contestato a Baudelaire la sua adesione alla forma classica come un limite (*Lettres du voyant*, 1871) volge definitivamente la poesia verso la prosa folgorante delle *Illuminations* (1872) e di *Une saison en enfer* (1873), sorta di autobiografia frammentata nella quale l'effusione verbale fa spazio ai silenzi, alle aposiopesi ellittiche, a una condensazione dai tratti ermetici che sconfinava nell'al-lucinazione, nella scissione identitaria e nel delirio, quando non anche nell'autoderisione sarcastica che già furono di Tristan Corbière e di Jules Laforgue.

Se con Lautréamont (1846-1870) si è messi di fronte a una prosa sulfurea intrisa di un immaginifico rovesciamento dei valori morali e di un sadomasochismo sfrontato e blasfemo, negli *Chants de Maldoror* (1869), e di un'aforistica

45

13. P. Hamon, *D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier*, in Omacini, Este Bellini (a cura di), *Théorie et pratique du fragment* cit., p. 81.

14. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris 1975, pp. 275-276.

15. J. Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*, Maspéro, Paris 1978.

pseudo-classica e ironica nelle *Poésies* (1870), con Stéphane Mallarmé (1842-1898) è la nota *Crise de vers* (1886-1896) a fare del frammento l'argomento che quella stessa forma analogamente tratta. Il ricorso all'«euphonie fragmentée» e alla «disparition élocutoire du poète» conducono il poeta verso la de-territorializzazione dello spazio poetico, reso luogo presente-assente di un rito suggestivo della parola-musica, fino al limite della perdita di senso, dell'ermetismo e del silenzio. Maestro della concisione lirica, anche nei suoi testi d'occasione quali le *Dédicaces*, i *Toasts*, gli *Autographes* e gli *Envois divers*, Mallarmé produce prose di una densità talmente intensa da apparire di un altro mondo e quartine e distici che, con dolente ironia, fanno affiorare, sotto la cronaca allusiva del quotidiano, lo spettro del Nulla che lo assilla e del quale l'ellissi verbale è stigma. Da questo vertice prende avvio, per molti aspetti, la riflessione novecentesca sul frammento, che include anche la sua pratica, se è vero che spesso essa diviene in alcuni dei suoi maggiori esponenti (basti pensare a un Valéry), metapoetica.

2. Teorie e pratiche novecentesche: l'orizzonte estetico da Nietzsche a Barthes

Come ben illustrato da Marie-Paule Berranger¹⁶, le scritture brevi (da alcuni dette *petites formes*, o generi minori) attraversano tutto il secolo, dagli indovinelli dadaisti e da certi esercizi ludici surrealisti agli *Épithaphes* di Jean Cocteau, dalla fortuna in Francia dell'*haïku*, a Robert Desnos, Jude Stéfán e svariati altri autori. Ciò parrebbe anche riflettere, sul piano letterario, la frammentazione del mondo dovuta alla distruzione provocata dalle due guerre mondiali e dalle conseguenti lacerazioni sociali, con la conseguenza di indurre l'uomo alla progressiva perdita di parola, alla lallazione verbale, quando non anche all'afasia di fronte a eventi tanto sgomentevoli. Se prevale nella stagione surrealista una tendenza al lavoro sul significativo deformante, ad esempio del ricorso al proverbio da parte di Benjamin Péret et Paul Éluard (*Proverbes mis au goût du jour*, 1925) o del glossario ad opera di Michel Leiris (*Glossaire j'y serre mes gloses*, 1969), che molto gioca sull'anagramma e sul *mot-valise*, riteniamo fondative, per l'avvento

16. Berranger, *Les genres mineurs dans la poésie moderne* cit.

delle scritture successive, in particolare le opere di cinque autori, i quali, per ragioni diverse, ci pare abbiano posto le basi di un'estetica poetica del breve comune a buona parte delle produzioni letterarie novecentesche.

Occorre indubbiamente partire da Friedrich Nietzsche (1844-1900), il quale ha impresso un nuovo impulso al linguaggio filosofico avvicinandolo al linguaggio poetico, se è vero che egli scrive opere poetiche in versi come i *Ditirambi di Dioniso* (1889), ma che anche compone in versi parti cospicue di suoi trattati filosofici, basti pensare al *Preludio in rime tedesche* de *La gaia scienza* (1882-1887), e agli *Idilli di Messina* (1882). Vi è poi nel pensiero di Nietzsche una vera e propria riflessione sulle forme brevi stesse; egli infatti definisce l'aforisma e il frammento «le forme dell'eternità»¹⁷ e ambisce a «dire in dieci proposizioni quello che ogni altro dice in un libro – quel che ogni altro *non* dice in un libro»¹⁸. La scelta del breve e dell'aforistico si rivela indubbiamente funzionale allo sviluppo di un pensiero non sistematico, che si lascia facilmente invadere da empiti lirici e da tensioni ossimoriche nei riguardi del poetico stesso. Da qui in poi, la filosofia sarà meno distante dalla scrittura creativa, ne mutuerà stilemi e argomenti, se solo si guardi all'opera di filosofi-autori come Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe e altri ancora, più spesso colti a filosofare su Artaud, van Gogh e altri artisti e scrittori che non su Platone o Aristotele.

Antonin Artaud (1896-1948) sottopone il linguaggio a un trattamento radicale che, sulla scia dell'esperienza dei Tarahumaras e dei culti druidici irlandesi, lo conduce a una messa in discussione del linguaggio stesso, spingendolo oltre i suoi limiti, facendone grido, gesto, glossolalia, ovvero un linguaggio privato della sua referenzialità semantica, ridotto a pura *phonè* che mischiando lingue diverse e ricorrendo allo scatologico cerca di recuperare l'energia sacra della parola originaria, corporea, animalesca, selvaggia, quella "crudeltà" cui riconduce anche la forza sovversiva del suo omonimo teatro. Le glossolalie in quanto tali costituiscono un buon esempio di forma breve, che segna uno scarto improvviso all'interno di un testo in francese insidiandolo con il mor-

17. F. Nietzsche, *Scorribande di un inattuale*, 51, *Crepuscolo degli idoli*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 2000, pp. 152-153.

18. *Ibid.*

bo contaminante dell'ibridazione linguistica e dell'inaudito, come nel caso seguente, dove parole francesi e inglesi si confondono a un tessuto verbale ignoto:

shonauch au mal
ato not me
romé
atoromé
saba

shiambicristl
aboato ini itié
itia
shianbicristlabiacsk
ato ini itia¹⁹

Ben si vede qui come un ruolo ritmico fondamentale in questa tecnica di scrittura giochino la ripetizione (quella di «romé», di «cristl», di «ini» e di «itia») e la deformazione lessematica per epentesi («abo», «ato»). Nel riassemblare fonemi e lessemi seguendo un istinto corporeo, fisico, materiale di una ritmica che si sa essere anche quella di un martello con cui componendo e recitando percuote un tronco di legno nella sua stanza di lavoro e degenza psichiatrica, Artaud azzera le categorie verbali e significanti e, nel rifare il proprio corpo, cerca di rifarne anche il linguaggio. Altra modalità privilegiata da Artaud è l'aforisma che assume tratti ora violentemente dissacratori e blasfemi, ora cogitabondi e quasi teorici, come nel seguente, la cui sintassi appare coesa e lineare:

CENTRE-NEUDS

pourquoi l'envers qui est l'unique endroit est-il jaloué par le revers alors qu'il est l'inaliénable surface dont le plein est le seul état²⁰.

Frutto di quella che Rey ha chiamato «une alchimie si l'on peut dire salivaire»²¹, la poesia di Artaud produce un breve spasmodicamente legato al moto della respirazione e della dizione, un *pathos* escretorio e minzionale che riconduce il testo alla sua matrice fisiologica e corporea. In effetti, il suo

19. A. Artaud, *Je crache sur le Christ inné (Textes écrits en 1947)*, Id., *Œuvres*, a cura di E. Grosman, « Quarto » Gallimard, Paris 2004, p. 1559.

20. A. Artaud, *Suppôts et supplications*, Id., *Œuvres cit.*, p. 1246.

21. J.-M. Rey, *La naissance de la poésie d'Antonin Artaud*, Métailié, Paris 1991, p. 52.

intento sovversivo nell'uso verbale è ribadito da un passo emblematico di *Cogne et foutre*.

Les mots que nous employons on me les a passés et je les emploie, mais pas/ pour me faire comprendre, pas pour achever de m'en vider, /alors pourquoi?/ C'est que justement *je ne les emploie pas*, /en réalité je ne fais pas autre chose que de me taire/ et de cogner./ [...] *je n'emploie pas de mots et je n'emploie même pas de lettres* [...] Le style me fait horreur [...] Les idées me font horreur, je n'y crois plus²².

L'iconoclastia di Artaud è per l'appunto gesto sottratto al dire in quanto tale, è mero gesto fisico che scrive per cancellare, parla per non dire, attenta alla lingua nel luogo stesso della sua germinazione per sostituire al pensiero una sorta d'inabissamento nelle cavità ctonie dell'inconscio e del suo patire.

Si deve a Maurice Blanchot (1907-2003), nel solco di Nietzsche, lo sviluppo di una forma di scrittura dai tratti singolari che si vuole frammentaria e, nel contempo, meta-frammentaria, ovvero tesa a interrogarsi sulla natura stessa della frammentarietà nella scrittura. Ne *L'espace littéraire* (1955), il libro è definito come frammentario e costruito attorno a un centro sfuggente in dinamico movimento e la scrittura come ciò che acquisisce senso grazie alla lettura. Da ciò scaturisce, ne *La part du feu* (1949), la celebre affermazione secondo la quale è l'opera a creare il proprio autore e non il contrario: «Supposons l'œuvre écrite: avec elle est né l'écrivain. Avant, il n'y avait personne pour l'écrire; à partir du livre existe un auteur qui se confond avec son livre»²³. Vi è insomma all'origine del linguaggio un vuoto, un nulla, che è anche un'assenza di soggetto, e che chiede di parlare; parlando, il linguaggio crea colui che parla e quanto dice, anche istituendo uno spazio letterario che è il luogo di un costante conflitto fra la vita e la morte, se la scrittura è *la vita che porta la morte e si mantiene viva in essa*, per cui lo scritto è per l'appunto un *entretien infini* con la morte, che approssimandosene infinitamente l'allontana (dove anche il titolo emblematico di un romanzo di Blanchot, *Arrêt de mort*, 1948). Luogo della separazione, il frammento è anche il luogo di una deriva

22. Artaud, *Suppôts et supplications* cit., pp. 1348-1349. I corsivi sono dell'Autore.

23. M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, p. 309.

del senso che lo espone alla parzialità e alla minaccia della dissoluzione, all'ossimoro: «Fragment: au-delà de toute fracture, de tout éclat, la patience de pure impatience, le peu à peu du soudainement»²⁴. Perciò la scrittura frammentaria si dimostra una scrittura del rischio, priva di teoria, luogo del neutro e dell'impersonale cui molti hanno conferito la definizione di «écriture blanche» (e in questo l'etimologia stessa del cognome di Blanchot, che il bianco contiene, parrebbe quasi verbalmente incarnarla).

Esiste in Paul Valéry (1871-1945) una tensione tra la discontinuità del pensiero e un bisogno di ricongiungere i frammenti che stenta a giungere a pieno compimento:

Je l'écris comme si ce fût là le commencement d'un ouvrage. Mais je sais que l'ouvrage n'existera pas, je sens que j'ignore où il irait, et que l'ennui me prendrait si je m'appliquais à le conduire à quelque fin bien déterminée. Au bout de peu de lignes ou d'une page, j'abandonne, n'ayant saisi par l'écriture que ce qui m'avait surpris, amusé, intrigué, et je ne m'inquiète pas de demander à cette production spontanée de se prolonger, organiser et achever sous les exigences d'un art²⁵.

L'autore dei *Fragments du Narcisse* (*Charmes*, 1922), di *Monsieur Teste* (1926), opera dalla struttura fortemente frammentaria, e soprattutto dei *Cahiers* (1894-1915, postumi) e di *Tel Quel* (1941-1943) utilizza risolutamente la forma breve, con intento ora definitorio: «Un "Fait" est ce qui se passe de signification»²⁶, ora come modalità di un pensiero alla costante ricerca del proprio funzionamento intellettuale: «Mon être est de n'être rien de ce qui est – Le JE refuse tout»²⁷. Nella propria investigazione del sé, Valéry scopre il disordine dell'intelletto e il suo bisogno di mettervi ordine, che però si scontra con l'enigma dell'individuo costantemente scisso fra esigenze individuali e istanze collettive. In effetti, la mente scopre l'in-finità dell'esperibile e l'anarchia dei frammenti

24. Id., *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, p. 58.

25. P. Valéry, *Avvertenza d'Histories brisées*, 1950, p. 407. M. Jarrety ben analizza questa contraddizione fra continuità e discontinuità nell'opera di Valéry in *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Puf, Paris 1991, pp. 284-286.

26. P. Valéry, *Choses tuées*, *Œuvres*, a cura di J. Hytier, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), I, Paris 1957, II, Paris 1960, p. 481.

27. P. Valéry, *Sans titre*, XVIII (1935), *Œuvres*, I cit., p. 278.

che lo compongono, la quale trova solo un momentaneo argine nell'ordine formale delle sue poesie più note (come *Le cimetière marin*, 1920), cui si contrappone l'azzeramento sintattico del linguaggio e l'isotopia mentale di serie enumerative ed elementi eteroclitici che costituiscono la fitta matassa dei *Cahiers*:

Gladiator–
le dessin
le parler - écrire
le chanter – rythmes
le calcul – raisonnements
le dressage – cheval – Il y a un cheval en toi²⁸.

Di fatto, Valéry scopre la natura frammentaria e aforistica di molte delle conoscenze e impressioni che l'uomo matura nelle varie occasioni della sua esistenza²⁹.

Roland Barthes (1915-1980) è senza alcun dubbio tra gli autori che più risolutamente hanno espresso una vera predilezione per la forma breve, autentica fascinazione di carattere estetico che tradisce anche un'avversione profonda per il genere dissertativo caro alla tradizione retorico-argomentativa francese di matrice cartesiana:

J'aime écrire des fragments, c'est-à-dire des morceaux de discours très discontinus. Ceci d'abord par une réaction tactique contre le genre dissertatif [...] j'éprouve une très grande admiration personnelle pour des formes d'expression extrêmement et volontairement brèves, pour une esthétique de la brièveté telle qu'on peut la connaître dans ces minuscules mais admirables poèmes japonais qu'on appelle des haïku, des haïkai³⁰.

Vi è in questa posizione assunta da un lato il rifiuto dell'idea di totalità e di una cultura centripeta; l'uomo si scopre strutturalmente scisso, franto, irriducibile a un principio assoluto (basti pensare alla frammentarietà di opere barthesiane fondamentali come *Roland Barthes par Roland Barthes*³¹ o i *Fragments d'un discours amoureux*³²), si volge alla cultura orien-

28. Id., *Gladiator, Cahiers*, I, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1973, p. 352.

29. Id., *Avvertenza d'Histories brisées* cit., p. 473.

30. R. Barthes, *Entretien avec J. Henric*, «Art-Press», 1977.

31. Id., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris 1975.

32. Id., *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977.

tale, con la sua sapida saggezza essenziale, coltiva *le plaisir du texte*, e preferisce la disseminazione del discontinuo alla condensazione dell'Uno. La scrittura si conforma a tale orientamento, anche nella geografia che finisce col darsi: «Ce qui vient de l'écriture, ce sont de petits blocs erratiques ou des ruines par rapport à un ensemble compliqué et touffu [...] je me débrouille mieux en n'ayant pas l'air de construire une totalité et en laissant à découvert des résidus pluriels. C'est ainsi que je justifie mes fragments.»³³ A sua volta portato, nel solco di Blanchot, verso una *écriture blanche*, nelle sue «anti-autobiographie [s]»³⁴, Roland Barthes mette in atto una sorta di ritratto per frammenti, che ricorre all'aforisma senza nascondersene i limiti, approdando a una sorta di meditazione orientale di tipo zen, tra *patchwork* e buddismo, tra saggezza e smarrimento, in un flusso che osa guardare in faccia l'ir-rappresentabile delle forme e dell'umano che le persegue.

L'orizzonte critico nelle pratiche novecentesche del frammento

Il fitto dibattito critico contemporaneo sulle forme brevi vede a grandi linee confrontarsi, da un lato, posizioni come quelle di Pierre Garrigues, che privilegiando un approccio mimetico prossimo alla nozione meta-frammentaria di Blanchot dipanano liricamente, anche in ambito critico, la riflessione sul frammento preconizzandone l'indefinibilità. Negando la Totalità, il frammento rifiuta il totalitarismo di un pensiero che lo orienti in senso definito e preciso; per questo Garrigues guarda al frammento come a uno spazio di dialogo con la morte e di nostalgia per qualcosa di perduto: «L'homme est un être déchu. Les mythes en font un fragment de l'unité originelle à jamais perdue»³⁵. Se aperto è il dibattito sull'irriducibilità o meno del frammento alla forma breve³⁶, una posizione polemica di peso è certamente quella di Pascal Quignard che ritiene solo apparente il frammentarismo della maggior parte delle opere oggi ritenute frammentarie, di qui il suo fastidio nei confronti di queste:

Je vois peu d'exemples d'une écriture systématiquement

33. Id., *Œuvres complètes*, a cura di E. Marty, t. III (1974-1980), Seuil, Paris 1995, p. 1073.

34. C. Martin, *Roland Barthes et l'éthique de la fiction*, Peter Lang, New York 2003, p. 106.

35. P. Garrigues, *Poétiques du fragment*, Klincksieck "Ésthétique", Paris 1995, p. 23.

36. B. Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, a cura di D. Bergez, Nathan-Lettres Sup, Paris 2001.

fragmentaire; avec beaucoup plus de conséquence et beaucoup plus de rupture dans La Bruyère que dans Joubert, Valéry, Alain, Cioran, Leiris, Blanchot, moins d'unité, des procédés plus variés et plus riches, moins de réitération, moins de posture, moins de facilité, de piétisme, de truquage et de *badauderie*. Rien de plus continu, de plus mécanique, de plus obsessionnel, de plus rabâchant que la plupart des livres qui paraissent de nos jours et qui affectent une apparence fragmentée³⁷.

Va detto altresì che proprio Quignard, il quale critica la sostanziale non-frammentarietà di molta scrittura frammentaria, in realtà ricorre nella propria scrittura proprio a una struttura frammentaria, in presumibile consonanza con l'idea d'aforisma come continuo cara a Nietzsche.

A sua volta Susini-Anastopoulos, che tende a mostrare la matrice tedesca di queste poetiche, vede nel frammento più un atteggiamento che non un'opzione tecnica e ludica e tende a sottrarre all'autore frammentista ogni intento progettuale di ampio respiro:

L'exercice fragmentaire est donc à comprendre davantage comme une "attitude" de tout l'être, comme un apprentissage et une ascèse, que comme une préoccupation technique ou un souci méthodologique. Se trouve ainsi conforté le sentiment initial qui devait nous conduire à valoriser d'emblée dans le fragment l'ambition plus que le résultat³⁸.

Altre posizioni identificano soprattutto nello spazio bianco, in poesia e in prosa, il vero luogo che caratterizza la scrittura frammentaria³⁹, oppure vedono nel frammento l'avvento di una nuova fase della poesia in crisi, la quale, benché rarefatta, si mostra stolidamente ancorata alla ricerca di senso, come in Maulpoix: «Le fragment pondère la parole, contrarie le chant, reconnaît ses faiblesses, soupèse ses pouvoirs. Il entretient en poésie l'effort de la pensée»⁴⁰.

37. P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, Fonfroide-le-Haut 1986, pp. 59-60.

38. F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Puf, Paris 1997, p. 261.

39. Isabelle Asselin, *Le roman fragmenté. L'exemple d'Eugène Savitzkaya*, in I. Langlet (a cura di), *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2003, pp. 154-155.

40. J.-M. Maulpoix, *La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne*, in D. Rabaté (a cura di), *Figures du sujet lyrique*, Puf, Paris 1996¹, 2001².

Tuttavia, ci pare persuasivo, nell'ottica del nostro discorso, quanto Philippe Hamon definisce «une construction-déconstruction volontaire de l'un des partenaires de la communication littéraire, le résultat d'un travail [...] d'un acte conscient de fragmentation»⁴¹.

Il catalogo delle produzioni frammentarie in poesia nella contemporaneità francese condensa in sé buona parte delle opere maggiori, dalla scrittura *en archipel* di René Char all'eroticismo della *dépense* di Georges Bataille, che anche ricorre al verso nei suoi saggi filosofici; dalla poetica dell'oggetto e del *parti pris des choses* di Francis Ponge alle intermittenze corporee di Henri Michaux, dal *Livre* bianco di Edmond Jabès, così denso di domande senza risposte ed enigmi sapienziali, ai *papiers collés* di Georges Perros, dalla spazialità fisica e metafisica di Eugène Guillevic e André du Bouchet alle scritture lacunari di Claude Royet-Journoud e Anne-Marie Albiach, per non citarne che alcuni.

Ridotta a frattale, la parola poetica, benché franta, comunque irriducibilmente non smette, pur nella precarietà del dire e nella crisi della *signifiance*, di volersi quel continuo intermittente vocale che anima di suoni e senso il mondo.

41. P. Hamon, *D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIXe siècle en particulier*, in Omacini, Este Bellini (a cura di), *Théorie et pratique du fragment* cit., p. 75.

aA

Il 27 dicembre 1457, due anni prima, quindi, della morte di Poggio, e non molti anni dopo ch'egli ha posto l'ultima mano alla sua opera senza dubbio più nota, un ignoto che

55

* [Nota di Dario Cecchetti] Come cinquecentista, Lionello Sozzi ha saputo individuare alcuni nodi focali della ricerca per quanto riguarda il costruirsi della cultura francese rinascimentale in quanto *carrefour* della cultura europea. In particolare i suoi lavori sulla novellistica aprono prospettive originali alla ricerca, a partire da quello che può essere considerato un lavoro innovatore nel campo: *Les Contes de Bonaventure Des Périers. Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance* (Giappichelli, Torino 1965). Sozzi evidenzia gli orientamenti nuovi che la novellistica assume nel Cinquecento. In primo luogo su di un piano eminentemente retorico, quello della struttura e del linguaggio: infatti l'architettura narrativa perde un'uniformità monotona per sviluppare variazioni di ritmo, i gesti e i movimenti sono delineati in modo più netto e incisivo, la vita psicologica viene arricchita e sfumata, e, soprattutto, la comicità va al di là della trivialità farsesca per trasformarsi in un meccanismo estremamente complesso, foriero dei giochi sottili propri di una letteratura informata dall'ideologia, o meglio dalle ideologie rinascimentali. Questa profonda trasformazione della prosa narrativa avviene per l'impatto con un modello, che in questo studio fondatore è individuato all'interno della raccolta di Des Périers ma che apparirà punto di riferimento per la novellistica francese del Cinquecento in genere, come d'altronde illustrerà Sozzi stesso nelle sue successive ricerche (raccolte in gran parte in *Rome n'est plus Rome*, Champion, Paris 2002). Questo modello sotto cui avviene il rinnovamento del genere del *conte* – in Des Périers, come in gran parte della produzione narrativa del secolo – non è quello del Boccaccio e dei suoi imitatori del Cinquecento, come si è spesso ripetuto, bensì quello della *facetia*, genere messo alla moda dall'Umanesimo e apprezzato e imitato, per due secoli, in tutta Europa. Attraverso lo studio di come questo modello, la *facetia* appunto (e nella fattispecie la *facetia* di Poggio Bracciolini, fortunatissima in Francia),

si firma, poco leggibilmente, «Jacobus Be... etus» invia a un altrettanto ignoto corrispondente, Gabriele da Guanzate, un manoscritto delle *Facezie* di Poggio: è il manoscritto che oggi si conserva all'Accademia delle Scienze di Torino. È un regalo natalizio tra amici, un dono tra letterati buontemponi: il donatore è convinto che da quella divertita lettura Gabriele ricaverà «voluptatem maximam», e vi troverà, tra le quotidiane angustie, motivo di ricreazione e di diletto. Ma soprattutto lo invita ad ammirare, al di là degli argomenti lascivi che allietano le pagine del libro, la perfetta eleganza del discorso, anzi la capacità dell'autore di trattare con perizia linguistica una materia dimessa, di raccontare con abilità ed efficacia i mille aspetti della commedia del vivere¹.

Questo elogio dei pregi formali delle *Facezie* non tarda a

modificarsi l'approccio agli schemi propri della novella mediante l'intreccio della tradizioni popolari locali e del *dictum memorabile* classico, Sozzi ha posto le premesse per le ricerche che negli ultimi decenni si sono applicate allo studio della «narrazione» rinascimentale, aprendo prospettive sull'influsso dei grandi moralisti dell'Umanesimo europeo quali Erasmo o Castiglione.

Sul genere della *facetia* Lionello Sozzi ritorna più volte nel corso della sua attività, a partire da un importante studio comparso in un volume collettivo (*Le «Facezie» di Poggio nel Quattrocento francese*, in Aa. Vv., *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Giappichelli, Torino 1967, pp. 409-516). Il saggio che qui riproponiamo è particolarmente significativo per la prospettiva di un comparatismo veramente europeo da cui è studiata la fortunata opera di Poggio, della quale viene sottolineato l'impatto in quanto genere. Soprattutto, attraverso le valutazioni espresse sul piano etico, attraverso le censure e le modifiche, viene evidenziata un'evoluzione non solo di gusto ma di percezione della realtà da parte dei fruitori delle *Facetiae*. Proprio mediante le diverse modalità d'uso di questa forma breve si chiariscono le peculiarità – ideologiche e di sensibilità – tra l'Umanesimo italiano e quello d'oltralpe, in particolare quello francese. Dati numerici, che documentano una presenza vastissima, repertoriazione di manoscritti e di edizioni (nel testo originale e nelle traduzioni), esame di scelte antologiche: sono questi i materiali di cui si serve Sozzi per costituire una mappa che sicuramente aiuta a intravedere piste di lettura non ancora percorse nell'area cinquecentesca. Per il suo carattere di genere estraneo ai grandi generi codificati, la *facetia*, forma breve stravagante, si insinua facilmente in contesti diversi, assumendo connotazioni anche contrastanti sul piano ideologico. È questa varietà di approcci che Lionello Sozzi riesce a chiarire, ricostruendo con acutezza la ricezione (o l'incomprensione) di alcuni elementi caratteristici della modernità rinascimentale, quelli che formano, nella scoperta di una «laicità» di fondo, l'essenza dell'umanesimo civile.

1. Cfr., sul ms. torinese, F. Patetta, *Di alcuni manoscritti posseduti dalla Reale Accademia delle Scienze di Torino*, «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», LIII (1917-18), 553-559. In genere, per la fortuna quattrocentesca delle *Facezie*, cfr. il nostro saggio *Le «Facezie» di Poggio nel Quattrocento francese*, in *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, a cura di F. Simone, Torino 1966, p. 409-516. Cfr. anche di P. Koj, *Die frühe Rezeption der Fazetien Poggios in Frankreich*, Hamburg 1969, dello stesso, *Inedita oggiiana*, «Romanistisches Jahrbuch», XX (1969), pp. 37-59. Cfr. infine gli atti del convegno su *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance* (tenutosi a Goutelas nel 1977), «Bulletin de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance». IV (1978), 7, e il saggio di E. Garin, *Poggiana. Appunti sulla fortuna di Poggio Bracciolini*, «Interpres», I (1978), pp. 14-26.

diventare un luogo comune: probabilmente non su altro è fondato il giudizio di Jacopo Foresti da Bergamo il quale, nel *supplementum Chronicorum* del 1485, definisce l'operetta famosa «librum pulcherrimum»²; né ad altri meriti è sensibile un altro cronista, il *rhétoriqueur* Guillaume Crétin, quando, consapevole delle sue modeste risorse, rimpiange che la sua piatta narrazione non si adegui alla lezione di Poggio, ne ignori l'arguzia elegante:

A tout le moins se j'eusse en Poge prise
Quelque leçon, l'escript que peu je prise
Fust embelly de motz facecyeux³.

L'ammirazione, tuttavia, per l'eleganza poggiana è nettamente sovrastata, in Italia e fuori, dall'inquietudine o addirittura dal disgusto che suscitano i contenuti della sua opera. Sin dall'inizio, infatti, l'oscenità delle *Facezie* costituisce un motivo di condanna e suscita un coro unanime di riprovazioni. La reazione, ben inteso, è la spia più eloquente di una larga e diffusa efficacia, è la prova irrefutabile di una presenza. Lo scandalo sottintende un'attrattiva, il rifiuto tradisce una partecipazione. Un rifiuto, del resto, che non viene solo da menti grette, ostili ad ogni proposta, né è nutrito soltanto di preconcezioni, personali aversioni. «Poggii facetiis quid impurius?», si chiede Putherbeus al secolo Gabriel Dupuyherbault, un frate dell'abbazia di Fontevrault, ed è un giudizio che si può comprendere, se si ricorda che il *Theotimus, sive de tollendis et expungendis malis libris* del citato Puterbeo costituisce, nella Francia della metà del Cinquecento, un astioso e collerico attacco contro ogni forma di cultura umanistica, contro, ogni modello che in qualche modo si allontani da una devota e castigata tradizione: un attacco che colpisce ad un tempo Poggio e Rabelais, Poliziano e, in genere, tutte le *bonae litterae* che, soprattutto «apud Italos», recentemente hanno determinato un nefasto ritorno alle lusinghe impure del paganesimo⁴.

2. J. Ph. Foresti da Bergamo, *Supplementum Chronicorum*, per Magistrum B. Ricium de Novaria, Venetiis 1492, f^{to} 231 v^o-232 r^o.

3. Cfr. H. Guy, *La «Chronique française» de matre Guillaume Crétin*, «Revue des Langues Romanes», 48 (1905), p. 334.

4. Cfr. *Gabrielis Putherbei Theotimus sive de tollendis et expungendis malis libris, iis praecipue quos vix incolumi fide ac pietate pleri que legere queant, libri tres*, apud J. Roigny, Parisiis 1549, p. 77 sqq.

Ma un'avversione di tal genere non s'incontra soltanto, ripetiamo, in menti miopi e conservatrici, né in chi, come Valla, mosso da personali e ben noti motivi di avversione, aveva, già un secolo prima, definito le facezie «spurcissimum opus» ed aveva concitatamente invitato tutti i predicatori a preoccuparsi della distruzione del libro: «Ego vos praedicatores omnes quanta possum voce contestor [...] ut librum nefandissimum [...] exterminandum, extinguendum, sepe- liendum curetis»⁵. Giudizi consimili ricorrono anche tra gli esponenti più prestigiosi della nuova e più avanzata cultura. Erasmo, ad esempio: nei suoi scritti non è impossibile, come vedremo, trovare traccia della lettura poggiana, ed egli definisce Poggio, in una lettera del 1489, «vir nec inelegans nec indoctus», e tuttavia, in seguito, l'umanista di Rotterdam sembra ravvedersi, rimprovera allo scrittore toscano la sua inaudita oscenità, lo definisce un ignorante ciarlone (*rabula indoctus*), scrive a Martin Dorp, nel '15 – quel Dorp, per altro, il cui nome troveremo associato, in qualche modo, a una diffusione pur selettiva del *Liber facetiarum* –: «Che cose empie, luride, pestifere ha scritte mai il Poggio. Eppure oggi è considerato un autore cristiano, ed è tradotto in quasi tutte le lingue»⁶.

Si prolungherà, nei decenni e nei secoli, questo pregiudiziale schema critico. Dorp condivide la condanna di Erasmo: l'umanista di Rotterdam ha ragione, Poggio è uno scrittore scelleratissimo e stomachevole⁷. Era stato preceduto, in Germania, da eruditi come Aucupario, il quale, dedicando a Sebastian Brant la prima edizione della opere di Poggio, quella di Strasburgo del ISII, riconosce che le facezie non brillano per decenza e castigatezza: sana, ammette, «lasciviunculae et [...] spurcae»⁸; era stato preceduto, sempre in Germania, da Johann Trithemius, il quale formula una sorta di equazione: *Liber Facietiarum, spurcitarum opus*, e ritiene che tale *opus* sia riprovevole perché, dichiara, offende le anime pie, nuoce

aA

5. *Laurentii vallaee Antidotum in Pogiium ad Nicolaum Quintum Pontificem Max.*, in Laurentii Vallae *Opera*, apud Henricum Petrum, Basileae 1543, pp. 354-355.

6. Cfr., per queste citazioni, il nostro studio, precedentemente citato, *Le «Facezie»*, pp. 417-418.

7. *Ibid.*, p. 418 (*Opus epistolarum*, ed. Allen, II, p. 128).

8. Cit. da R. Fubini, *Premessa a Poggio Bracciolini, Opera omnia*, Torino 1964, I, p. IX.

agli incauti, adescia i lussuriosi⁹. E sarà seguito, quel giudizio di Dorp, da condanne ugualmente severe espresse in ogni angolo d'Europa: in Spagna, ad esempio, ove Juan Luis Vives si augura che le pudiche fanciulle mai leggano libri immondi come le *Facezie*. Vero è che in tale pavido avvertimento le *Facezie* sono in buona compagnia, accanto al *Roman de la Rose* ed ai romanzi di Tristano e Lancillotto¹⁰.

Un coro di biasimi; dunque, che per altro non deve sorprendere, tanto i parametri di giudizio sono ancora ufficialmente condizionati da coartanti schemi moralistici, quegli schemi a cui dipende la condanna non solo delle *Facezie*, ma del *Decameron* e dell'*Heptaméron*, e che dimostrano con quale ritardo si affermino, nella coscienza letteraria, i valori consapevolmente prospettati, invece, nella concreta dimensione delle opere. Schemi morali, del resto, che perdurano in Europa per oltre due secoli. Se in Francia l'ugonotto Lenfant, che pure dedicherà al Bracciolini, nel Settecento, un'opera importante, deplorerà che nelle facezie imperversino «quantité d'obscenitez, d'ordures et de pauvretéz» si da farne, dirà, un *sottisier*, un autentico sciocchezzaio¹¹, in Germania il Thorschmid pretenderà che la lettura di quel libro ha sempre prodotto nei lettori, dirà, un autentico travaglio di stomaco¹² mentre, nello stesso secolo illuministico, il Tiraboschi, in Italia, non soltanto condannerà quei racconti «oscenissimi» ma soprattutto riterrà inconcepibile che con tanta «insoffribile impudenza» Poggio abbia fatto parlare personaggi ancor vivi», degradando e screditando, così, ogni dignità letteraria¹³.

Queste le opinioni di facciata: l'erudizione letteraria ufficiale si ritiene nei secoli infangata da quel libro, carosello inverecondo di oscenità e turpitudini. Ma a fronte di tanti rifiuti, e forse nascostamente all'origine dell'inquieto sdegno che li percorre, è poi la fortuna di un'opera che tutti hanno

9. [Johann von Tritthenheim], *Liber de scriptoribus ecclesiasticis*, s.l.n.d. [Basilea 1494], f° 105 v°.

10. J.L. Vives, *Livre de l'institution de la femme chrestienne*, trad. fr. di P. de Changy [1542], ried. a cura di A. Delboulle, Le Havre 1891, p. 41.

11. [J. Lenfant], *Poggiana, ou la vie, le caractère, les sentences et les bons mots de Pogge florentin*, Humbert, Amsterdam 1720, II, p. 153.

12. J. Ch. Thorschmid, *Francisci Poggii, florentini, Vita et Merita in rem literariam*, Vitenbergae, literis Christiani Gerdesii, s.d. [1713], p. 13: «Ejus Facetias opusculum, in quod omne dirum genus austeriorem vitam exercentes constanter evomuerunt...».

13. G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, VI, 11, Modena 1776, p. 42.

letto, che cento amanuensi hanno trascritto, che tanti editori hanno stampato, che mille occhi hanno ghiottamente percorso. Le testimonianze in questo senso sono molteplici, dallo stesso Bracciolini che vanta l'universale diffusione del suo libro, ricercato dai dotti dell'Europa intera¹⁴, a quella di Erasmo che, come si è visto, depreca che le facezie siano state messe in tutte le lingue, a quella di Cornelio Agrippa che accenna all'interesse con cui le facezie vengono lette nell'*entourage* di Francesco I e di Margherita, interesse deprecabile ben inteso, dato che da quel libro le donne «apprendono le depravazioni»¹⁵. Col tempo, l'operetta verrà citata topicamente tra le letture distensive e ricreative a cui più di frequente si abbandona chi voglia dimenticare per qualche ora i crucci dell'esistenza quotidiana. Tra i tanti esempi, vorremmo citare quello di un romanzo seicentesco, il *Page disgracié* di Tristan L'Hermite (1643), in cui il narratore cita «Pauge florentine» accanto a Boccaccio e a Straparola, al *Fuggilozio* e alle *Serées* di Bouchet, tra i dilettevoli autori «qui se sont voulu charitablement appliquer à guérir la mélancholie»¹⁶.

Ma ancor più eloquenti, forse, appaiono i dati numerici, concreti, documentati, di una impressionante presenza. Una cinquantina paiono essere i manoscritti tuttora rintracciabili nelle biblioteche europee, secondo il calcolo effettuato anni or sono da Gilbert Tournoy: di questi, una decina a Parigi, quasi altrettanti a Monaco¹⁷. Ma le edizioni a stampa testimoniano una circolazione anche più intensa: se ne calcolano, tra il 1470 e il 1500, circa 34, dunque più di una per anno, provenienti dai più diversi *ateliers* d'Europa, Roma e

14. Cfr. Poggii Florentini *invektiva secunda in L. Vallam*, in *Opera omnia*, ed. cit., I, p. 219: «At ab reliquis [...] probantur, leguntur, et in ore et manibus habentur, ut [...] diffusa sint per universam Italiam, et ad Gallos usque, Hispanos, Germanos, Britannos caeterasque nationes transmigrarint qui [sic] sciunt loqui latine».

15. H. C. Agrippa, *Epistolarum liber IV*; lett. 3. cit. da P. Paris, *Études sur François Ier roi de France, sur sa vie privée et son règne*, Paris 1885, I, p. 40: «Offeruntur dominabus et leguntur avide a puellis Novellae Bocatii, Facetiae Poggii, adulteria Euryali cum Lucretia, bella et amores Tristani et Lanceloti et similia in quibus nequitiae assuescunt foeminae legendo».

16. «Bien souvent, je luy contoïs quelque aventure nouvelle, que j'avois apprise. D'autresfois c'estoit une vieille histoire renouvelée que j'avois prise dans le Decameron de Boccace, ou dans Straparola, Pauge Florentin, le Fugilozio, les Serées de Bouchet et autres autheurs qui se sont voulu charitablement appliquer à guerir la melacholie» (cit. da C. Maubon, *Désir et écriture mélancoliques, lectures du «Page disgracié» de Tristan l'Hermite*, Genève-Paris 1981, p. 120).

17. Cfr. il nostro saggio già cit. *Le «Facezie»*, pp. 427-433, e G. Tournoy, *Facetiae Poggii*, «Romanische Forschungen», 85 (1973), 112, pp. 139-144.

Norimberga, Parigi e Lovanio, Venezia e Anversa, Lipsia e Lione¹⁸. Poi, un calo nel corso del secolo successivo, con tre sole edizioni latine riscontrate (Parigi 1518 c., Anversa 1541, Cracovia 1592)¹⁹, ma questa diminuzione può spiegarsi sia, ormai, con la presenza del libretto nelle biblioteche private²⁰, sia con la circolazione, pur limitata, delle opere collettive dello scrittore toscano²¹, sia con la diffusione di sue scelte antologiche, oltre che con la dilagante presenza delle traduzioni in volgare e, infine, con la loro assunzione nelle opere più disparate, frammenti incastonati in contesti diversi che provano ormai, meglio di altre testimonianze, la più lontana e capillare propagazione. Forniremo, su queste varie traiettorie, alcuni rapidi cenni, chiedendo venia del tedio di un arido e monotono inventario.

L'esame delle scelte antologiche e quello delle traduzioni in volgare vanno condotti, in realtà, su di un unico piano. Ci sono, certo, le traduzioni integrali, come le nove edizioni di una traduzione italiana apparse a Venezia tra la fine del Quattrocento e il 1553²², quelle parziali, varie volte ristampate, come la traduzione di Guillaume Tardif che offre a Carlo VIII suo sovrano, nel 1492, circa un terzo dei testi poggiani (112 su 273) in versione francese²³. Ma ci sono, poi, le riprese, le trasmissioni parziali che disperdono quel materiale per mille rivoli: così, una parte della traduzione di Tardif utilizzata da un editore lionese che la immette in una anonima raccolta,

aA

61

18. Cfr. ancora *Le «Facezie»* cit., pp. 435-443.

19. Poggii Florentini oratoris clarissimi *facetiarum*, s.l.n.d. [Paris, Michel Le Noir, 1518 C.]. Poggii Florentini [...] *delitiae quaedam sermonis et facetiae facetiae*, Antwerpiae, Typis A. Goini, 1541; *Facetiarum, liber*, Lucii Philosophi Syri *comoedia lepidissima quae Asinus intitulatur*, Cracoviae 1592.

20. Da un primo spoglio degli inventari *post mortem*, per altro, questa presenza non sembra massiccia: cfr. *Le «Facezie»* cit., pp. 424-427 e, per qualche complemento, G. Mombello, *I manoscritti delle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio nelle principali librerie francesi del sec. xv*, in *Boccaccio nella cultura francese*, a cura di C. Pellegrini, Firenze 1971, pp. 183-189.

21. Alludiamo all'edizione di Strasburgo (Poggii Florentini *historiae conviviales, disceptativae, orationes, invectivae, epistolae, descriptiones quaedam et facetiarum liber*, Argentinae 1511), curata da Gerolamo Aucupario con dedica a S. Brant e riprodotta intorno al '12 a Parigi dall'ed. Jean Petit, ed a quella, più nota, di Basilea (Poggii Florentini oratoris et philosophi *collatione emendatorum exemplarium recognita* [...], apud Henricum Petrum, Basileae 1538).

22. Poggii Florentinus, *Facetiae*, Bernardino de Celeri da Lovere, Venezia 1483; *ibid.*, Ottino da Pavia, 1500, Cesare Arrivabene, 1519, Melchiorre Sessa, 1527; Bindone e Perini, 1531, 1547, 1553, più due altre edizioni di fine Quattrocento, la prima veneziana e la seconda s. l., menzionate da Hain, 13200 e 13201.

23. Cfr. *Le «Facezie»* cit. (specie p. 457 per la fortuna cinquecentesca della raccolta Tardif).

il *Parangon de nouvelles honnestes et delectables*, mescolandola a racconti di varia provenienza, Boccaccio, Petrarca, Valla, *Till Eulenspiegel*²⁴. Di lì, ulteriore trasmigrazione: altre raccolte anonime della metà del secolo, le *Joyeuses adventures*, le *Joyeuses narrations*, riprendono a loro volta il *Parangon de nouvelles* e tornano così a far circolare un materiale evidentemente sempre gradito dal successo sempre assicurato²⁵.

E ci sono, poi, le esili e circoscritte traduzioni condotte a loro volta su scelte antologiche di editori del testo latino. Così, quando il frate lionese Julien Macho mette in francese, qualche anno prima di Tardif, un manipolo di facezie dell'autore fiorentino, della scelta, condotta del resto con criteri difficilmente definibili, egli non è per nulla responsabile: egli non fa che ridurre nella sua prosa ingenua e incespicante le facezie già pubblicate da Heinrich Steinhöwel ad Ulm nel 1476 di seguito al *Romulus* e ad altri testi favolistici, opera riedita varie volte, tradotta in tedesco, in ceco, in fiammingo, messa in spagnolo nella bella edizione di Saragozza del 1489²⁶. A sua volta la traduzione di Macho giunge in Inghilterra ove è tradotta in inglese da William Caxton nel 1484²⁷.

Ancora più singolare è la scelta che si riscontra in altre raccolte tedesche e britanniche. Heinrich Bebel non è soltanto l'autore di una raccolta di facezie (del 1508) chiaramente ispirata al modello dello scrittore toscano. Il suo nome va anche ricordato perché un'edizione delle sue facezie, del 1542, è seguita da una ventina di testi poggiani pubblicati, ancora una volta, insieme con le favole esopiche²⁸. L'esempio è seguito, anni dopo, dal Frischlin in un volume in buona

24. L'opera è stata ristampata: *Le Parangon de nouvelles*, édition critique par le Centre lyonnais d'étude de Humanisme, Université Lyon II, coordination par G.A. Pérouse, Paris-Genève 1979.

25. Cfr., su questa dipendenza G.A. Pérouse, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Genève 1977.

26. Sulla traduzione di Macho, i suoi precedenti e la sua fortuna, cfr. ancora *Le «Facezie»* cit., p. 446 *sqq.* L'edizione spagnola è la seguente: *Aesopus. Esta es vida del Ysopet con sus fabulas historiadadas [...], con las fabulas de Remigio, de Aviano, Doligamo, de Alfonso y Poggio con otras extravagantes [...]*, Saragozza 1489.

27. Cfr. Al. Plessow, *Geschichte der Fabeldichtung in England bis zu John Gay (1726)*, Berlin 1906, p. xlix *sqq.*

28. *Facietiarum: Henrici Bebelii [...] libri tres, a mendis repurgati et in lucem rursus redditi. His accesserunt Poggii facietiae [...]*, ex officina U. Morhardi, Tubingae 1542. Si leggono nel testo, in quest'ordine, le seguenti facezie poggiane: 3, 79, 59, 60, 36, 86, 100, 130, 148, 163, 164, 215, 250, 251, 259, 263, 262, 4, 2. C'è una ried. del 1544.

arte consimile²⁹. Ebbene, né gli editori di Bebel né quelli della raccolta di Frischlin conducono una personale selezione: essi non fanno che riprodurre il centone messo assieme già anni prima dai prosecutori e nuovi editori della celebre silloge pubblicata per la prima volta nel 1513 appunto da Martin Dorp, il dotto corrispondente di Erasmo in cui già ci siamo imbattuti, silloge mille volte ristampata e nota appunto come *Aesopus Dorpius*³⁰. Un'opera la cui larga fortuna non si fermerà alle sole edizioni fiamminghe o germaniche: dal continente, ad esempio, il florilegio passa in Gran Bretagna e lì viene tradotto in inglese, nell'*Esopo* di William Bullokar del 1585, con una ulteriore riduzione peraltro, perché i 24 testi poggiani del Dorpius, già diventati 19 in Bebel, diventano solo undici nel testo inglese: progressivo assottigliamento che lascia cadere, ci sembra, i testi evidentemente considerati più irriverenti e più inverecondi³¹.

Ma la fortuna, negli anni pieni del Cinquecento, si è fatta ormai più sotterranea e, nello stesso tempo, più articolata e più generale. In Francia, dalle *Cent Nouvelles Nouvelles* alle *Serées* di Bouchet, le facezie costituiscono un arsenale aneddotico al quale tutti in vario modo attingono³².

In Germania, nello *Schimpf und Ernst* di Pauli, nel *Gartengesellschaft* di Frey, in Brant e in Murrier, in Geiler von Keisersberg e nel *Till Eulenspiegel*, le facezie di Poggio operano in profondo, s'incontrano con la produzione centrata sul tema della follia e della *stultitia*, costituiscono il modello di un fortunato genere letterario³³. In Spagna, il *Fabulario* del

29. Nicodeimi Frischlini [...] *Facetiae selectiores, quibus [...] accesserunt Henrici Bebelii [...] facetiarum libri tres, sales item seu facetiae ex Poggii [...] libro selectae* [...], typis J. Carolum [sic], Argentorati 1600, ried. 1659, 1660. La raccolta di Frischlin ha in meno, rispetto a quella precedente, le facezie 259, 263, 262.

30. Cfr. in proposito l'esauriente studio di P. Thoen, *Aesopus Dorpii. Essai sur l'Esopo latin des temps modernes*, «Humanistica Lovanensia» XIX (1970), pp. 241-320. Ventiquattro facezie di Poggio fanno seguito infatti a questo Aesopus, uscito ad Anversa: (ed. Martinus de Kayser) nel 1529, e poi a Zurigo nel '30, a Basilea nel '34, a Magonza e a Norimberga nel '36, e ancora ad Anversa, Brescia, Norimberga negli anni sessanta-settanta. Esse comprendono le 19 che riappariranno con Bebel e le seguenti cinque, di seguito alla facezia n. 2: 39, 40, 41, 55, 56.

31. Cfr. ancora il saggio di M. Plessow cit., p. LVII *sqq.* e pp. 185-194.

32. Daremo in altra sede un'analisi particolareggiata di queste derivazioni. Esse interessano quasi tutti i narratori del Cinquecento francese da Nicolas de Troyes a Philippe de Vigneulles, da Rabelais a Des Périers, da Du Fail a Estienne, da Bouchet a Cholières, a Béroalde de Verville.

33. Non ci risulta che sia stata condotta, in questo campo, una ricerca sistematica. Cfr. per

Mey non meno del *Sobremesa* di Juan de Timoneda (1563) sviluppano alcuni intrecci poggiani, più o meno sempre gli stessi peraltro, ad esempio la facezia, che entrambi riprendono, del marito che cerca nel fiume, ma risalendo a monte, il corpo della moglie annegata, e che al passante il quale gli chiede come mai non lo cerchi piuttosto scendendo a valle, risponde: «Era tale, in vita, la sua mania di contraddizione, che anche da morta dev'essere andata contro corrente»³⁴. Non c'è opera, insomma, di un qualche impegno narrativo, che non trascini nel suo alveo qualche frammento derivato da Poggio: per il solo settore francese, abbiamo accertato oltre cento ricorrenze, e si tratta di un calcolo certamente approssimativo per difetto. Né la circolazione si registra soltanto nelle raccolte strettamente narrative: la facezia tende ad espandersi, ad invadere altri terreni, a contagiare generi contigui, a trasformarsi in divertimento poetico, in gioco scenico, in epigramma, in esempio inserito in un contesto meditativo e filosofico. Prendiamo, ad esempio, la prima facezia, quella del povero marinaio che dopo lunga assenza torna in patria, e trova la sua casa ingrandita e abbellita, e la camera da letto sontuosamente arredata: tutto, gli assicura la moglie, è generoso dono della Provvidenza. Giunge poi un fanciulletto che va incontro festoso alla madre. Agli sguardi trasecolati del marinaio, la donna conferma: è, anche quel bimbo, un miracolo, un dono di Dio. «Adesso il Padreterno esagera! – borbotta il *nauclerus*, che finalmente ha aperto gli occhi – quanta cura, in mia assenza, si è preso dei miei affa-

altro K. Vollert, *Zur Geschichte der lateinischen Facetiensammlungen*, Berlin 1912. Per i testi di Pauli e di Frey rinviamo all'ed. *Vierhundert Schwänke des sechzehnten Jahrhunderts*, ed. a cura di F. Bobertag, Berlin und Stuttgart, s.d. [ma 1887] (24° vol. della «Deutsche National-Litteratur»): il curatore rinvia, per lo *Schimpf und Ernst*, alle facezie 21, 72, 110, 124, 144, e per il *Gartengesellschaft* alle facezie 277, 284, 285, 295. Sulla presenza di Poggio nel *Till Eulenspiegel*, cfr.]. Lefebvre, *Les fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris 1968, p. 284 (almeno cinque riscontri). Cfr. anche *ibid.*, p. 141 (per presenze di Poggio in Brant) e p. 198 (per riscontri poggiani nel *Narrenbeschwörung* di Thomas Murner). Quanto a Geiler von Keisersberg sarà soprattutto da vedere la sua *Margarita facetiarum*, Argentorati, Grüninger, 1508 e 1509. Gast, Camerario, Luscino, Kirchoff, Waldis, sarebbero anch'essi da sottoporre a un esatto inventario. Sarà anche da ricordare che la traduzione già menzionata di Macho è condotta sulla falsariga della scelta operata dall'editore tedesco Steinhöwel.

34. Cfr. Menendez y Pelayo, *Origenes de la Novela*, Madrid 1907, II, pp. CVI-CVII (la favola n. 53 del *Fabulario* del Mey dipende da Poggio 116, quella n. 18 da Poggio 60). In Juan de Timoneda (*El Sobremesa y adivio de caminantes, 1563*) si ritrovano almeno due facezie la 211 e, ancora una volta, la 60 (*De eo qui uxorem in flumine peremptam querebat*).

ri!». Questa storiella conosce una vasta circolazione. Ricorre nella raccolta di Steinhöwel e nell'*Esopo* di Brant, è tradotta gustosamente da Tardif, diventa occasione per un intervento, tra ironico e comico, del poeta Coquillart, il quale ne trae argomento per la formulazione della vecchia massima, valida per i mariti sospettosi: mai interrogare su ciò che si preferirebbe non sapere³⁵. Si trasforma anche, quella facezia, in un breve intreccio teatrale, in un'anonima farsa (*Farse de colin qui despita Dieu...*) nella quale naturalmente il tema dell'adulterio risulta ingigantito e le corna del marito tradito gettano un'ombra smisurata ed inquietante³⁶. La raccolta poggiana, somma, sollecita le più diverse utilizzazioni, tra le quali forse quella teatrale è la più notevole si giustifica col fitto gioco di repliche che già caratterizza il testo latino. C'è del resto un altro testo teatrale convincente e curioso, quello della *Farse nouvelle et recreative du medecin qui guerist toutes sortes de maladies*. Questo testo singolare non è che la ricucitura di ben sei facezie poggiane, esse assieme senza gran cura della coerenza, per il gusto gratuito di un fuoco di fila di buffonerie. Tra di esse campeggia la storia del *faiseur d'enfants*, quella cioè del medico (che in Poggio era un frate), abilissimo nel portare a compimento il bambino che, ancora nel ventre di una sprovveduta madre, si annunciava, dice il personaggio in questione, privo di naso e bisognoso di una tempestiva rifinitura: una storia famosa, che da Poggio passa al teatro, alla *Lozana Andalusia*, a Des Périers, a Straparola, prima di pervenire all'efficace versione che ne darà La Fontaine³⁷.

Sarà questo, ovviamente, il filone delle facezie di più larga e duratura fortuna: quello in cui l'allegra burla s'intreccia alle allusioni scollacciate ed erotiche. L'austero moralismo di cui si parlava all'inizio sottintende, appunto, il primato di questo tipo di lettura, una lettura le cui propaggini giungeranno, dopo le originali derivazioni che s'incontrano in La Fontaine, fino al secolo dei Lumi, quando le facezie diverranno pretesto per arguti epigrammi, per versi liberi, per giochi maliziosi, per effimere *pièces détachées*, in poeti come

35. Cfr. i *Droits nouveaux* nell'ed. a cura di M.J. Freeman, Genève 1975, p. 163 (e p. 85 dell'introd.: secondo il curatore, «rien n'indique que Coquillart ait fréquenté le conteur italien»).

36. Cfr., su questo testo teatrale, *Le «Facezie»* cit., pp. 498-499.

37. Cfr. *ibid.* e L. Sozzi, *Les contes de B. Des Périers*, Torino 1964, pp. 165-167.

Jean-Baptiste Rousseau o come Grécourt, in eruditi come Bernard de La Monnoye, per i quali riprendere una facezia e metterla in versi significa, come ha scritto Riccardo Fubini, prestarsi a un «innocente libertinaggio erudito», dar prova insieme, con poca spesa, di dottrina e di arguzia, di perizia libresca di frivola mondanità³⁸.

A questa vasta e durevole presenza può dirsi che veramente corrisponda, in Europa, un'assimilazione della lezione poggiana sul piano delle innovazioni qualitative, del nuovo gusto che le facezie esprimono, del loro più sotterraneo significato? Dedicheremo a questo aspetto del problema la seconda parte della nostra conversazione.

La consapevolezza di introdurre nell'arte narrativa una dimensione nuova si ricava nitidamente dalla prefazione e dalla conclusione del *Liber facetarium*. In quelle pagine, Poggio insiste su due aspetti del libro – formale il primo, più legato ai contenuti il secondo – che gli paiono evidentemente essenziali. Sul piano formale, le facezie intendono imporsi alla curiosità dei lettori grazie alla loro brevità (*nulla amplitudo sermonis*) ed al loro stile disadorno (*nullu ornatus*). L'opera sperimenta in certo senso (*experiri volui*) un meccanismo di antiletteratura, ripudia quella «lingua di cerimonia» che Auerbach fa coincidere con lo «stile feudale» da lui riscontrato nel tardo Medioevo soprattutto francese³⁹, vuole introdurre, nella prosa latina i modi semplici della lingua parlata, la scioltezza delle conversazioni quotidiane. Taluni personaggi reali, riuniti attorno al Segretario Apostolico nel vivo e animato ambiente della Curia, raccontano senza pretese di eleganza che non siano quelle dell'efficace concisione e della pronta battuta, casi più diversi della vita di ogni giorno, redigono una sorta di diario faceto del loro tempo, parlano senza reticenze, come si è visto nella lettera a Gabriele da Guanzate, «de rebus quotidianis et vulgaribus». Ora, già su questo piano si osserva, almeno nella fase iniziale della fortuna delle facezie fuori d'Italia, un processo di dilatazione

38. Cfr. R. Fubini, *op. cit.*, p. vi. Bernard de La Monnoye Cfr. *Les contes de Pogge florentin avec des réflexions*, Amsterdam, Bernard, 1712: vi si leggono 73 facezie, seguite da riflessioni morali. La presenza di Poggio in J. B. Rousseau e in Grécourt è stata indicata con esattezza da P. Koj, *op. cit.*, pp. 243-247.

39. Cfr. E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956, pp. 253-256.

narrativa, un'amplificazione che affolla, su piano lessicale, l'asciutta prosa di Poggio di termini ornamentali ed enfatici, che vi immette quella profusione sinonimica in cui Hatzfeld riscontra un aspetto del «goût flamboyant»⁴⁰, che ne trasforma l'impostazione sintattica sostituendo ipotassi a paratassi e un ampio fraseggio alla concisione dell'originale, che, soprattutto, non sa sfruttare il vigile gioco di Poggio sui meccanismi estrosi del linguaggio.

Si tratta di un'amplificazione che investe, naturalmente, anche i contenuti, poiché nell'ampio ventaglio di racconti centrati su uno svelto dialogo e, soprattutto, sull'arguzia di una battuta che riscatta un personaggio, valorizza la superiorità di un ingegno, colpisce una umana debolezza, dissacra un mito retorico e magniloquente, gli utilizzatori e traduttori d'Oltralpe – si pensi in particolare alle *Cent Nouvelles Nouvelles* o alla traduzione di Tardif – trascalgono in special modo le trame che contengono una successione di avvenimenti, che diventano agevolmente racconto, in cui i fatti insomma prevalgono sulle parole e le articolate vicende captano l'attenzione assai più che non arguzie risolutive. Si smarrisce, così, quella che Folena ha chiamato l'«agilità scattante» della facezia⁴¹, secondo procedimenti di dilatazione che privilegiano, ovviamente, le trame più tradizionali e scontate.

La materia quotidiana e volgare prescelta da Poggio è, com'è noto, tutt'altro che inoffensiva, non consiste, se non di rado, nel dispiegarsi di divertenti intrecci. L'opera, infatti, mira alla maldicenza, si prefigge una critica spietata, una satira anche crudele. *Ibi parcebatur nemini in lacessendo ea quae non probabantur a nobis*: nessuno, quindi, veniva risparmiato, nel «bugiale» in cui le facezie prendono forma, e d'altro canto la critica anche acerba degli individui, dei gruppi umani, dei comportamenti non è mai o quasi mai pronunziata in base a un moralismo scontato, alla luce di categorie etiche tradizionali: in questo, le *Facezie* concordano con tutto l'orientamento del gusto che trova in Italia, nello stesso secolo, non poche altre analoghe testimonianze (si pensi ad esempio ai Detti Piacevoli del Poliziano)⁴², che viene codificato dal Pontano,

40. Cfr. H. Hatzfeld, *La littérature flamboyante au XVe siècle*, in *Studi in onore di C. Pellegrini*, Torino 1963, pp. 81-96.

41. Cfr. G. Folena, *Prefazione a Motti e facezie del Piovano Arlotto*, Milano-Napoli 1953, p. ix.

42. Sulla discendenza Poliziano-Stradino-Domenichi, cfr. G. Folena, *Sulla tradizione dei*

che si richiama all'esempio del Petrarca i cui *Rerum memorandarum libri* costituiscono un precedente fondamentale e conoscono in età rinascimentale, specie per quel che riguarda quella parte del secondo libro che appare sotto il titolo *De salibus et facetiis illustrium*, una larga e ben nota fortuna.

Sarebbe errato affermare che le *Facezie* di Poggio escludono del tutto ogni commento morale, poiché su un totale di 273 testi – non calcolo, evidentemente, le facezie inedite pubblicate anni or sono dal Tournoy e dal Koj – almeno una quarantina terminano con un commento d'ordine etico. Il calcolo, tuttavia, perde ogni valore se si pensa che molto spesso la regola enunciata non corrisponde alla rinnovata formulazione di una massima già risaputa ma, al contrario, ne propone il ribaltamento: il che sovverte la tradizione dell'*exemplum*. Un burlone perseguita con le sue battute un barbuto e allampanato cavaliere fiorentino? Ecco che la moglie di questo riesce a far tacere il seccatore offrendogli un pranzo succulento: «Optimus ergo ad conciliandam benevolentiam opifex est cibus»⁴³. Un'altra sposa non sa trarre profitto dalle rare disposizioni amorose di uno stagionato marito? «Sanum igitur consilium, est – commenta il narratore – accipere rem proficuam, cum datur»⁴⁴. Un nobile, eternamente scontento, chiede a Rodolfo da Camerino un cavallo che sia perfetto? Rodolfo gli manda una giumenta e uno stallone: «Fattelo da te, un cavallo che ti vada bene»⁴⁵. E Poggio commenta: «Haec verba monent, ne adeo exquisita petamus». Non si riscontrano insomma, nei commenti di Poggio, regole morali che ci propongano ideali assoluti o comportamenti irreprensibili, ma piuttosto considerazioni che tengono conto della varietà dei casi umani, della difficoltà di obbedire ad imperativi astratti, del reale comportamento delle persone, della legittimità della gioia del vivere, alla luce della positiva concretezza di una società terrena e laica, aliena da ogni dogmatismo. In questo quadro, la replica astuta ma senza scrupoli di una donna scostumata diventa un'*optima responsio*⁴⁶, e perfino quella di un giudice che am-

«Detti Piacevoli» attribuiti al Poliziano, «Studi di Filologia Italiana», XI (1953), pp. 431-448.

43. Facezia n. 220 (*De fatuo qui militem florentinum irridebat*).

44. Facezia n. 231 (*De adolescentula per senem maritum delusa*).

45. Facezia n. 235 (*Equum exquisitum praestavit Redolphus se petenti*).

46. Facezia n. 236 (*Contentio mulierum extorsit dictum risu perdignum*).

mette, con spirito, di essersi lasciato corrompere, diventa, anch'essa, un' *optima*⁴⁷. La narrazione si svolge all'insegna della libertà più spregiudicata, di quella *faceta libertas* (come dice lo stesso Poggio a proposito delle argute risposte del cuoco del duca di Milano)⁴⁸, che appunto presuppone la più radicale indipendenza da principi dogmatici universali ed esclude ogni pavida sudditanza nei confronti di autorità consacrate e di *rigidi censores*. «Libere loqui magna libertatis est signum»⁴⁹: queste parole, enunciate a commento di un «detto» dell'imperatore Sigismondo, traducono forse il senso più autentico dell'opera, la sua dimensione più innovatrice, frutto non tanto di una generica «comicità popolare» quanto di quel profondo fermento culturale e ideologico a cui si riconduce, con ragione, l'essenza stessa dell'umanesimo civile.

Rispetto a tale libertà di atteggiamenti, la cultura d'oltralpe, forse appunto perché priva di quelle componenti laiche che operano, invece, nel quadro della *florentina libertas*, sembra più legata a schemi etici tradizionali. È sintomatico, ad esempio, che gli autori che appartengono a quell'area aggiungano a volte alle facezie un commento morale, ricorrendo fra l'altro a buffe acrobazie per legare una edificante massima a un contenuto che fa a pugni con essa e non accetta di esservi imbrigliato. Se un'altra giovane sposa, ad esempio, si lagna delle modeste doti fisiche del marito, doti che a lei paiono, ovviamente, del tutto insoddisfacenti, ecco che il traduttore Tardif, più che valorizzare il gesto teatrale del marito che intende, della propria virilità, fornire un'irrefutabile prova, si sente in obbligo di proporre una lezione: «En ceste facétie sont repris ceux qui ne sont jamais assouvis mais tant plus ont de biens et plus en désirent»⁵⁰.

Né il commento è necessariamente d'ordine morale. Nel *Catalogus gloriae mundi*, del 1529, Barthélemy Chasseneuz cita la facezia in cui si racconta del litigio tra un nobile francese e un capitano della marina genovese. Il primo contesta al secondo il diritto di far dipingere sul suo scudo uno stemma

47. Facezia n. 256 (*De arbitro in cuius domo porcus oleum effudit*).

48. Facezia n. 13 (*Dictum coci illustrissimo dud Mediolanensi habitum*).

49. Facezia n. 28 (*Sigismundi imperatoris dictum*).

50. Si tratta della facezia 43 (*De adolescentula que virum de parvo priapo accusavit*). Cfr. *Les facéties de Poge Florentin traduites par G. Tardif*, éd. par A. De Montaignon, Paris 1878, n. 31, p. 91 sqq.

raffigurante una testa di bue: irritatissimo, lo sfida a duello e si reca poi in gran pompa sul luogo del combattimento. Qui il Genovese lo raggiunge in tenuta assai più modesta e torna a chiedergli il motivo della sfida. L'altro con alterigia gli spiega: «Il tuo stemma – dice – appartiene alla mia famiglia, ben più antica della tua». «E qual è, dunque, lo stemma della tua famiglia?» «Una testa di bue», replica il Francese. E il Genovese: «Ma allora, credimi, non c'è motivo di battersi: non è una testa di bue, è una testa di vacca quella che vedi sul mio scudo»⁵¹. La facezia, è evidente, irride le residue borie feudali, le presunzioni araldiche, l'alterigia e il puntiglio nobiliare, ma questo intento sfugge completamente all'autore francese il quale, con sussiego e posatezza, prende la vicenda sul serio e si pone alcuni inquietanti interrogativi: è legittimo battersi per questioni araldiche? è lecito o illecito scegliere blasoni già appartenenti ad altre casate? e questa possibilità, riguarda tutti, o solo persone e famiglie di paesi diversi? Conclusione, quest'ultima, alla quale Chasseneuz appunto giunge alla fine di un'ampia, dotta, ponderata argomentazione.

Non contraddice, ma anzi avvalorata lo schema «esemplare» e moraleggiante, la frequente utilizzazione delle facezie, centrate su fatti erotici o scatologici: quasi sempre l'erotismo è utilizzato, assai più di quanto il modello poggiano non consenta, in funzione, pur sempre pregiudiziale, antifemministica o antiecclesiastica. Le facezie più fortunate sono infatti quelle che raccontano episodi di insaziabili smanie femminili o casi di lussurie irrefrenabili di sacerdoti o di monaci. Il primo orientamento è così evidente che un solo esempio basterà ad illustrarlo: quello della moglie lussuriosa che Poggio definisce, con garbata litote, «uxor satis liberalis»⁵², e che nelle *Cent Nouvelles Nouvelles* diventa sovraccarica e barocca rappresentazione di un caso grottesco, spropositato, iperbolico di libidine femminile⁵³. Quanto al secondo orientamento, relativo alla polemica antiecclesiastica, esso prevale, ovviamente, nei paesi protestanti, in autori cioè come Bebel o Brant;

aA

51. B. Chasseneuz, *Catalogus gloriae mundi*, Genova, apud Ph. Albertum, 1617, pp. 36-37. Si tratta della facezia n. 202 (*De duorum contentione pro eodem insigni armorum*).

52. È la facezia 49 (*Fabula Francisci Philelphi*).

53. Cfr. *Cent Nouvelles Nouvelles*, éd. par F.P. Sweetser, Genève-Paris 1966, n. 91, p. 518. Cfr. anche il nostro art. *La nouvelle française au XV^e siècle*, «Cahiers de l'Association internationale des études Françaises».

in Francia si afferma in un ugonotto come Henri Estienne. Esemplare il caso della facezia dell'eremita Ansimirio, che ha approfittato delle sue funzioni di confessore per conoscere (biblicamente, s'intende) tutte le mogli di Padova, compresa quella del segretario ducale che lo sta interrogando. Al centro della satira di Poggio non è la lascivia del monaco ma, piuttosto, la curiosità pettegola del segretario, il quale si compiace in cuor suo della disgrazia di tanti mariti e non sospetta (e solo alla fine scopre) che dovrebbe anch'egli sfilare nello stesso coronato corteo. Estienne, invece, sposta l'attenzione sul tema della confessione cattolica e della sua immoralità e assurdità: «Or sous ces exemples – egli dice – on en voit assez tous les jours, par lesquels il nous est suffisamment tesmoigné que la confession auriculaire sert aux prêtres et moines de filets pour attrapper les femmes»⁵⁴.

Non ci sembra, tuttavia, che le virtualità polemiche, antiecclesiastiche ed anticlericali, implicite nel testo poggiano, siano adeguatamente sfruttate dai suoi traduttori e adattatori. Esiste, indubbiamente, una fortuna riformata della facezia, che andrebbe minutamente ripercorsa. Tuttavia nell'insieme molti spunti sono lasciati cadere, e le accuse ai preti, più usuali e ricorrenti nei testi di derivazione poggiana, sono quelle tradizionali che riguardano la loro lussuria e la loro ghiottoneria: meno di frequente sono colte e sfruttate le pungenti frecciate di Poggio, relative, ad esempio, alla loro ignoranza, alla loro ipocrisia, alla loro avarizia, alle pratiche culturali superstiziose, alla politica della curia romana. Sarà ancora Estienne che ci fornirà un buon esempio. Egli riprende la facezia di Poggio in cui il cardinale di Spagna esorta i suoi umili soldati a combattere un'aspra battaglia contro i nemici del papa: chi morrà, dice, per premio avrà la remissione dei peccati e stasera prenderà parte al banchetto celeste. Egli, ben inteso, allo scontro assiste da lontano. Un soldato gli si avvicina: «E tu – chiede – non vieni con noi al banchetto celeste?». «No – risponde l'altro – per me è ancora presto, non ho ancora appetito (*nondum esurio*)». Ebbene, Estienne riprende questa storiella ma, stranamente, lui sempre così avverso agli esponenti del mondo ecclesiastico, ne lascia ca-

aA

71

54. È la facezia 142 (*De eremita qui multas mulieres in concubito habuit*) cfr. H. Estienne, *Apologie pour Hérodote*, éd. par P. Istelhuber, Paris 1879, II, p. 23.

dere le possibilità antiromane, la attribuisce a personaggi del tutto diversi e non ne sfrutta la carica polemica⁵⁵.

Ugualmente singolare è che non appaia, se le ricerche finora condotte sono esatte, traccia alcuna, né fra le traduzioni né nelle antologie né in diverse trasposizioni, della facezia 50, del tutto irriverente nei confronti di papa Gregorio XII, paragonato ad un buffone «qui culum populo ostentavit», né delle facezie 23, 29, 30, in cui il cardinale Angelotto è pretesto per giudizi arcastici sulla *stultitia*, la *amentia*, la venalità imperanti presso la curia, né della facezia 113, in cui si parla delle condizioni deplorevoli create da coloro «qui in Ecclesia principatum tenent». Né Tardif, né Bebel né *l'Aesopus Dorpius*, né Estienne utilizzano questi testi mordaci.

Altri spunti taglienti e dissacranti, del resto, par che rimangano curiosamente nell'ombra: l'audacia di Poggio è ricondotta entro confini cauti e moderati. Non v'è traccia, ad esempio, nella facezia in cui i miracoli di Gesù sono oggetto di un'allusione vagamente scettica⁵⁶, né di quell'altra, amarissima, in cui l'autore sembra invitare scherzosamente a dubitare del significato cristiano della sofferenza e persino, si direbbe, della nozione di Provvidenza: «Non c'è da meravigliarsi – dice in questo testo un malato al quale un prete ha assicurato, per confortarlo, che Dio infligge a chi lo ama ogni sorta di mali – non c'è da meravigliarsi, allora, se Dio ha così pochi amici: visto come li tratta, dovrebbe averne ancor meno»⁵⁷. Questa facezia, non ci risulta che nessuno l'abbia tradotta. Essa appare, è vero, nella scelta che segue la raccolta di Bebel, ma già la raccolta di Frischlin prudentemente la fa scomparire, come evita di tradurla Bullokar, nell'edizione inglese del 1585. Si direbbe che tutti ne ripudino l'accento inquietante e blasfemo.

Né questa espunzione, del resto, riguarda solo certi testi rischiosi sul terreno del dibattito religioso. Anche altri temi vengono visti con sospetto. Non sempre, ad esempio, sono raccolte le facezie in cui la legittimità di certi privilegi viene messa in causa o l'arroganza e avidità dei signori viene fustigata. Si ha l'impressione che passino inosservate persino quelle in cui al fasto feudale dei nobili si oppone la positiva

55. *Ibid.*, I, p. 252 (è la facezia n. 19: *Exhortatio Cardinalis ad armigeros pontificis*).

56. Facezia n. 227 (*Sacerdos praedicavit et in numero erravit, «centum» pro «mille» dicens*).

57. Facezia n. 262 (*Ridenda de paucitate amicorum Dei responsio*).

concretezza di un produttivismo borghese. Eugenio Garin ha dimostrato come il *De avaritia* di Poggio contenga una moderna valorizzazione del lavoro, dell'impegno produttivo, del danaro⁵⁸.

Una facezia fra le più notevoli illustra efficacemente questo tema, la facezia di Rodolfo da Camerino il quale, al duca di Anjou che con boria gli mette in mostra le sue splendide pietre preziose, replica: «Venite a vedere le mie: costano solo dieci fiorini, ma ne fruttano duecento ogni anno». Lo conduce, quindi, a un suo mulino, e gli mostra due grosse macchine: «Ecco due pietre – dice – assai più utili delle vostre»⁵⁹. Questa facezia, espressione esemplare dell'etica dei borghesi e dei mercanti, curiosamente non ci pare che sia raccolta da nessuno degli imitatori di Poggio: forse nessuno ne ha avvertito le risonanze, vi ha colto gli echi di una nuova, concreta e utilitaria, concezione della vita.

Un incontro mancato, dunque, quello tra le *Facezie* e la cultura transalpina? Una fortuna indubbia, ma segnata da una degradazione, da uno svilimento del modello, ridotto ad informe arsenale di intrecci ridanciani e licenziosi? Sarebbe, riteniamo, inopportuno accontentarsi di una tale conclusione. È insufficiente, infatti, voler provare un'effettiva presenza solo citando le riprese testuali di questa sua maniera di guardare il mondo e di ritrarlo, se paiono in un primo tempo essere assenti da opere i cui autori si preoccupano di incanalare le facezie entro solchi tradizionali, gradatamente filtrano e danno frutto in opere apparentemente diverse, trovano ascolto su di un'onda più lunga, contribuiscono a condurre a maturazione, su altri terreni, processi culturali importanti.

In ambito narrativo, ad esempio, quante volte l'atteggiamento di Rabelais, dissacrante, consapevolmente corrosivo di ogni idealismo platoneggiante, ricorda la lucida ironia dello scrittore fiorentino, e ciò al di fuori, ben inteso, dei prestiti diretti che pure non mancano, primo fra tutti il caso notissimo dell'anello di Hans Carvel, che da Poggio, tramite l'Ariosto e tramite Rabelais, giunge a La Fontaine⁶⁰. Panurgo, nel dichiarare la sua passione ad una «haulte dame de Paris»,

58. E. Garin, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari 1954, p. 59 sqq.

59. Facezia n. 75 (*De duce Andegavensi qui pretiosam supellectilem Redolpho ostendit*).

60. Su Rabelais e la narrativa italiana, cfr. un saggio esauriente di Richard Cooper in *La nouvelle française à la Renaissance*, Genève-Paris 1981.

lascia perdere tutti i preamboli e le lunghe dichiarazioni «che fanno per solito quegli amanti da quaresima, lagnosi e contemplativi, che non toccano mai carne». Il suo linguaggio, infatti, non è equivoco: egli aspira non a romantici sogni, bensì (traduce Frassinetti) «a sfregolarsi il lardo seco lei»⁶¹. Antitesi tra i sogni astratti e vacui ed il reale degli accadimenti e dei comportamenti: come non pensare ad alcune facezie, a quella, ad esempio, di quel tale che una notte, addormentatosi nella sua misera dimora, sogna il diavolo che lo conduce in un campo e lo spinge a scavare finché dell'oro brilla ai suoi estatici occhi: sarà suo, quell'oro, ma non subito, dovrà tornare il giorno dopo. Per ritrovare il luogo, gli dice il diavolo, sarà bene che lasci un segno, ad esempio che scarichi il ventre nel luogo stesso in cui il tesoro è nascosto. Sempre in sogno il nostro eroe obbedisce, e poi si sveglia, imbrattato e maleodorante. «Ita aureum somnium in merdam rediit», commenta Poggio, ed è una frase che riassume il suo ripudio di ogni sogno improduttivo, di ogni chimera vanamente consolatoria⁶². Secondo Bachtin, questo umore dissacrante sarebbe di provenienza popolare, coinciderebbe col gusto carnevalesco che rovescia e degrada i miti più ufficiali ed austeri. «Il Rinascimento in genere e il Rinascimento francese in particolare – egli ha scritto – è caratterizzato in letteratura, soprattutto dal fatto che la cultura comica popolare nei suoi casi migliori si era elevata al livello della grande letteratura dell'epoca e l'aveva fecondata»⁶³. Ci pare che gli esempi citati dimostrino la fragilità della tesi, oggi tanto celebrata, dello studioso sovietico. Non una generica «comicità popolare», come già si è detto, bensì una chiara scelta culturale è all'origine del riso di Poggio come del riso del creatore di *Pantagrue*, autori che la cultura umanistica ha condotto alla lucidità e al disincanto.

Ciò vale per altri casi consimili. Bonaventure Des Périers, ad esempio, sceglie ad argomento dei suoi racconti uno dei temi più ricorrenti delle facezie, la presunzione della mezza cultura, la boria del *doctor indoctus*, soddisfatto di sé, delle formule vuote a cui si riduce tutto il suo sapere, di una verbosa

61. F. Rabelais, *Gargantua e Pantagruele*, recato in lingua italiana da A. Frassinetti, Firenze 1980, pp. 223-224.

62. Facezia n. 130 (*De homine qui in somnis aurum reperiebat*).

63. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, p. 149.

loquacitas che si risolve in *petulantia* e *jactantia*, in *superflua verborum superstitio*. Sono le formule, tratte dalle *Facezie*, che si attagliano perfettamente anche allo spirito del narratore francese. È il tema che potrebbe rendere legittimo il giudizio di quel critico francese che ha parlato di Poggio come di un Voltaire fiorentino, implacabile canzonatore, «bouffon plein de science, de politique et de génie»⁶⁴. Ad ogni tronfia vanità intellettuale, Poggio oppone il fare utile e concreto: «Non ad verba sed opera *est a nobis respiciendum*»⁶⁵, commenta lo scrittore quattrocentesco, e sarà una lezione che per vie sotterranee e molteplici darà i suoi frutti in un Rinascimento che così spesso metterà in berlina la vanagloria e la sicumera dei pedanti: ad esempio, appunto, nelle novelle di Des Périers, la cui raccolta si può forse definire come il miglior tentativo di scrivere in lingua volgare un duplicato delle facezie braccioliniane. Polemica contro i falsi *doctores*, ma nel contempo difesa dei *docti viri*, identificazione anzi del virtuoso col *doctus*, come risulta anche chiaramente, secondo quanto ha dimostrato Riccardo Fubini, dai *Dialoghi* del nostro, scrittore, in cui si riscontra la presa di coscienza di una categoria di dotti ed anzi una sorta di «spirito di corpo»⁶⁶. Argomento che ancora una volta, avvalorando la natura «colta» di una produzione letteraria, impedisce che la comicità rinascimentale sia ricondotta ai canoni generici della comicità popolare.

Né, ripetiamo, questo influsso fecondante va solo cercato in opere strettamente narrative. Si pensi, ad esempio, al tema della *stultitia*, così ricorrente nelle facezie, riguardi esso la *stulla plebecula* o la stolta follia di chi ha in mano il potere, *cum stultorum hoc tempus existat, atque hi soli potiantur rerum*⁶⁷. Ci si chiede, allora, se l'analisi serrata delle mille quotidiane stravaganze che accompagnano il vivere degli uomini non abbia lasciato una traccia nell'opera più famosa di Erasmo e in tutta la letteratura della *stultitia* di area soprattutto germanica, dal *Narrenschiff* di Brant (1494) alla *Narrenbeschwörung* di Murner (1512). Erasmo, del resto, abbiamo visto che ufficialmente

64. Cfr. F. Mercey, *Le théâtre en Italie. I, Stenterello*, «Revue des Deux Mondes», XXI, mars 1840, p. 823.

65. Facezia n. 253 (*De aviculis fabulose et false loquentibus*).

66. R. Fubini, *Intendimenti umanistici e riferimenti patristici dal Petrarca al Valla*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLI (1974), pp. 529-578 (su Poggio, pp. 551-565).

67. Facezia n. 80 (*Facetum dictum*).

condanna le facezie, e tuttavia si ricorda di averle lette almeno in un brano dei *Colloqui*⁶⁸. Una lezione la cui origine è forse obliterata, la cui esatta paternità è ormai annebbiata entro i confini di una generica ascendenza. Negli *Essais* di Montaigne a volte il lettore s'imbatte in nuclei narrativi che provengono, per vie dirette o indirette, dalle *Facezie* dell'autore italiano. Così lo scrittore perigordino racconta ad esempio, a proposito delle mode ridicole e dei criteri, sempre così relativi, che regolano l'abbigliamento degli uomini, la facezia del ricco bolognese che incontra d'inverno, in montagna, un contadino, povero e mal vestito. Trema dal freddo, il ricco, nonostante la sua splendida pelliccia, e si chiede come faccia quel poveretto a resistere. «Non hai freddo?», lo interroga; «per niente», risponde l'altro, ridendo. «Ma come! Io, con la mia pelliccia, sto gelando e tu, mezzo nudo, non patisci il freddo?». «Se tu – gli risponde il montanaro – ti mettesti addosso, come faccio io, tutti gli abiti che possiedi, sta' pur certo che neppure tu avresti freddo»⁶⁹. A Montaigne l'aneddoto piace, è proprio dell'esatta misura che gli occorre per chiarire il suo pensiero. Ma non ricorda di averlo letto in Poggio: «Les Italiens content...», dice, iniziando il suo brano. E neppure ricorda chi siano esattamente i personaggi, attribuisce la vicenda a tipi umani che gli sembrano più probabili, il duca di Firenze, il suo buffone: «Les Italiens content»⁷⁰. Ecco cos'è ormai divenuta, alla fine del Cinquecento, la lezione delle facezie di Poggio. Dimenticato, o quasi, il suo nome, modificati i riferimenti esatti del suo testo, e tuttavia presente il suo insegnamento più autentico, operante il suo lucido sguardo, utilizzate le sue vicende come invito ad un disincantato relativismo, a una visione scettica del mondo, ad un libero e strenuo esercizio critico, ad una satira di tutte le convenzioni, ad un inventario molteplice dei dati concreti, spesso amari e impietosi, del vivere umano: l'insieme dei valori, cioè, che rappresentano l'essenza più valida dell'ispirazione di Poggio, il caustico e critico intento del genere stesso della facezia umanistica.

68. Cfr. la facezia n. 207 (*De quodam qui vovit candelam Virgini Mariae*) il cui spunto ritorna nel colloquio erasmiano *Naufragium*.

69. Si tratta della facezia n. 153 (*Facetum dictum pauperis ad divitem frigentem*).

70. *Essais*, I, 36 (cfr. l'ed. a cura di A. Micha, Paris 1969, I, p. 278). In genere, la fonte poggiana sfugge ai commentatori di Montaigne. Era nota però al Wesselski, commentatore delle facezie di Bebel.

«Di poche parole e di figure»: l'emblematica come forma breve

Daniele Borgogni

aA

1.

Spesso liquidata come curiosità da eruditi, repertorio di immagini simboliche, modello deterioro di concettismo, l'emblematica rinascimentale presenta delle caratteristiche che la rendono una forma breve esemplare, le cui sofisticate strategie di significazione possono essere vantaggiosamente analizzate da una prospettiva semiotica. In questo articolo si cercherà dunque di mettere in luce tali caratteristiche e di valutarne le implicazioni.

Come è noto, l'episteme cinque-secentesca elaborò il bisogno di nuove forme conoscitive che garantissero un'espressione materiale del concetto, un pensiero concretizzato capace di materializzare l'idea e intellettualizzare la materia. L'emblematica sembrava rispondere perfettamente a queste necessità¹, tanto che, come scrive Spica, «l'emblème consti-

77

1. Come ricorda Scipione Bargagli nella sua opera, *Dell'Imprese*, Franceschi, Venezia 1594, p. 14, fra i tanti i «modi vsitati dall'huomo, del palesare i propri concetti suoi» vi sono state le «voci della Natura», poi «le parole scolpite», poi ancora «figurare il suo disio colle forme, o caratteri delle lettere» fino ad arrivare a «questo eccellente mostro di Natura fabbricando opere di figure di cose, e di voci insieme».

tue le lieu où l'on matérialise l'insertion de l'image dans le texte, où l'on a rendu l'image porteuse de vérité»².

Presentandosi come scrittura intertestuale che univa verbale e figurativo, infatti, emblemi e imprese³ non erano semplici composizioni che condensavano e restituivano il tesoro dei luoghi comuni grazie alla loro capacità di imprimersi durevolmente nella memoria: la loro struttura era piuttosto quella di un «segno assai particolare nel quale sia il significante che il significato sono a loro volta rappresentati da segni e per di più di natura diversa: linguistico l'uno, iconico l'altro»⁴, un segno liminale «a cavallo non solo di due sistemi di segni (iconico e verbale) ma anche tra i due assi del linguaggio (metaforico e metonimico)»⁵.

L'emblematica diventava, quindi, una sorta di laboratorio sperimentale per soddisfare l'esigenza di comunicare messaggi mentali in modo materiale, ponendosi al centro del dibattito sul rapporto natura-arte incentrato sull'*ut pictura poësis*⁶, ma distanziandosi dall'idea di imitazione tradizionale, "naturalistica": veniva, invece privilegiato il rapporto indiretto, mentale con la realtà, da una parte enfatizzando una proporzionalità inversa tra aspetti quantitativi e qualitativi (concisione e profondità, rapidità di lettura e complessità dell'interpretazione, forma breve e indirezione), dall'altra aggiungendo in nuove forme espressive linguaggio figurativo e linguaggio poetico.

Per i teorici dell'epoca, ogni composizione emblematica era un costrutto significante fondato su un elemento iconografico e un elemento verbale che intrattenevano rapporti di tipo analogico e non descrittivo. In quanto tale, essa era caratterizzata dal fatto che le figure o le parole non avevano senso da sole, ma solo se prese in considerazione insieme.

2. A.-E. Spica, *Symbolique humaniste et emblématique*, Champion, Paris 1996, p. 247.
3. In questo articolo i due termini saranno usati secondo le distinzioni convenzionali (gli emblemi avevano carattere più generale e didascalico, mentre le imprese erano più personali e programmatiche) ricordando che, come è noto, erano spesso confusi e la fluidità terminologica era la norma. Utili considerazioni al riguardo si trovano in G. Arbizzoni, *Un nodo di parole e di cose*, Salerno, Roma 2002, e in Id., *Imagines loquentes*, Raffaelli, Rimini 2013.
4. G. Innocenti, *L'immagine significante*, Liviana, Padova 1981, pp. 59-61.
5. Innocenti, *ivi*, p. 179.
6. Su questo restano utilissimi classici come C. Ossola, *Autunno del Rinascimento*, Olschki, Firenze 1971, R.W. Lee, *Ut pictura poësis*, Sansoni, Firenze 1974; R.J. Clements, *Picta poësis*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960.

Ammirato, per esempio, definiva l'impresa come una «significazione della mente nostra sotto un nodo di parole & di cose»⁷, sottolineando che proprio questa unione di parole e immagini dava origine a una forma espressiva diversa dalle singole parti che la componevano:

la merauiglia consiste nell'accoppiamento di due cose intelligibili, le quali per cagion, che costituiscono vn terzo, che nô è ne l'uno, né l'altro delle due cose; ma vn misto, quindi è, che si generi la merauiglia. ... ella non è più quel motto, o prouerbio o sentenza, che si prende, ne più quel corpo, che si adopera: ma quel misto, o terzo, che risulta, & nasce dalla sentèza, & dalla cosa, o imagine riceuuta⁸.

L'interdipendenza semiotica di motto e figura, fin da subito identificata come elemento fondamentale⁹, non era percepita come un raddoppiamento o un abbellimento ridondante, ma come la preconditione di una comunicazione perfetta, trasparente e immediata. Proprio perché segno composito, costituito da parole e immagini, la composizione emblematica si svincolava sia dal sospetto nei confronti della scrittura¹⁰, legato alla non-presenza fin dal mito platonico del *Fedro*, sia dalla condanna, anch'essa di origine platonica, delle immagini-simulacri: il *tertium* che si veniva a creare dall'unione di testuale e visivo faceva risaltare la realtà immediata, ma al contempo ne mostrava la stratificazione e la materialità.

In termini semiotici, l'emblematica rappresentava, dunque, una struttura fortemente intertestuale, non lineare, dotata di una «rete di immagini-segni con analogie e po-

7. S. Ammirato, *Il Rota ouero delle imprese*, Giunti, Firenze 1958 (ed. originale Napoli, 1562), p. 6.

8. Ammirato, *ivi*, pp. 19-20.

9. Girolamo Ruscelli, in particolare, sottolinea rispetto a Giovio la necessità che «le figure senza il motto, non uengano in essa, in quanto alla intentione dell'Autore, à dir nulla; et così parimente il motto non uêga à dir nulla senza le figure. Ma che ugualmente ui sieno necessarie ambedue queste cose insieme, cioè le figure, & il motto; le quali insieme uengano à rappresentare interamente l'intentione dell'Autor dell'Impresa». P. Giovio, *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio ... con un Discorso di Girolamo Ruscelli*, Ziletti, Venezia 1556, pp. 207-208.

10. Ercole Tasso (*Della realtà e perfezione dell'Imprese*, Ventura, Bergamo 1612, p. 31) identifica come prima condizione per la perfezione di un'impresa il fatto che contenga poche parole «percioche essendo la fauella non propriet  d'eccellente natura; come appare da gli Angeli, che priui ne sono; ma suffragio donato all'imperfetto della nostra, egli viene ad essere chiaro, che con quante meno di loro per ogni nostra bisogna ci saremo fatti baueuolmente int dere; tanto pi  perfetti ci mostreremo noi».

lisensi che presiedono alla grande “messa in scena” della significazione»¹¹, un mezzo di espressione incentrato sulla connotazione e non sulla denotazione. Come ricorda ancora Innocenti, «l’emblematica con il proprio materiale iconico, visualizzato e spazializzato, opera continuamente a livello di “significante” e si statuisce come “immagine-segno” nella interazione ambigua fra “segno” e “simbolo”»¹².

Ciò creava una realtà performativa che muoveva, diletta e istruiva molto più intensamente della semplice parola o della semplice immagine. In altre parole la forma emblematica si configurava come quello che Liliane Nouvel ha splendidamente definito “iconotesto”, una pluriforme fusione di testo e immagine, un vero e proprio evento testuale intermediale nel quale convergono due forme per crearne una nuova pur mantenendo ognuna le proprie prerogative¹³. A prescindere dal principio che la governava¹⁴, l’interazione di testo e figura diventava, così, di per sé, uno strumento conoscitivo della realtà, nel quale i segni legavano parola a visualizzazione, campo del discorso a campo del visibile, offrendo quella che sembrava essere la soluzione all’antico conflitto tra dire e mostrare che da Cicerone e Quintiliano in poi era al centro dei trattati sull’eloquenza e la retorica.

Date queste premesse, era abbastanza naturale considerare l’emblematica una sorta di forma base che potenzialmente conteneva e univa tutti i generi poetici, un sofisticato congegno orientato alla individuazione e codificazione di forme e capace di attualizzare tutte le possibilità di significazione, una vera e propria chiave di lettura del mondo. In una realtà nella quale le sole parole non garantivano più le cose, il carattere fisiologicamente impuro e misto dell’emblematica sembrava capace di riordinare i frammenti di tutti gli aspetti dell’universo all’interno di una ricreazione poetica del mondo¹⁵. Non a caso imprese ed emblemi non erano percepiti come

11. Innocenti, *L’immagine* cit., p. 63.

12. Innocenti, *L’immagine* cit., p. 65.

13. Per un approfondimento di questi aspetti si rimanda a L. Nouvel, *Poetics of the Iconotext*, ed. Karen Jacobs, Farnham and Burlington, Ashgate 2011.

14. Per i primi teorici, da Ammirato a Taegio e Bargagli, lo “spirito” dell’Impresa consiste nella similitudine, mentre Emanuele Tesauro (*Il cannocchiale aristotelico*, Zavatta, Torino 1670, p. 636) porrà come tesi fondamentale al suo trattato sulle imprese il postulato che «la Perfetta Impresa è una metafora».

15. L’immagine simbolica, scrive Spica, *Symbolique* cit., p. 230 «redistribue la fragmenta-

generi, bensì come modalità performativa dei concetti, sia della voce, sia della scrittura¹⁶.

L'emblematica appariva, insomma, una forma che suscitava "maraviglia" non solo per le sue caratteristiche sinestetiche nell'ambito di puro intrattenimento, ma perché offriva l'entusiasmante prospettiva di poter disporre di una forma fatta di elementi significanti per ribadire la continuità tra apparenza e sostanza.

Imprese e emblemi divennero, dunque, non tanto oggetti ma funzioni, o meglio oggetti e funzioni di un nuovo sistema retorico che andava oltre il semplice livello linguistico o mimetico per esprimere in modo sintetico e allo stesso tempo complesso il mondo: come scrive Fumaroli, «à une certaine altitude, l'âme retrouve les conditions de la parole originelle, pur laquelle penser, sentir et parler n'étaient qu'un seul et même acte»¹⁷.

2.

L'emblematica non era solo genericamente una forma: era una forma breve. La *brevitas* era uno degli aspetti tecnico-formali ritenuti essenziali per la composizione di una perfetta impresa: in generale, era intesa nel senso retorico di dire il più possibile nel minor numero di parole, cioè come sinonimo di concisione e pregnanza che «in poche parole insegnano molte cose»¹⁸. Nello specifico, i motti delle imprese dovevano essere brevi e acuti a un tempo: «non son più che vn leggierissimo cenno, & quasi vn velocissimo lampo. Et perciò son più acvti: peroche lasciano assai più à pensare, di quel che dicono»¹⁹.

La brevità era, dunque, in primo luogo verificata all'in-

tion de tous les aspects de l'univers à l'intérieur d'une récréation poétique et du monde et des lettres».

16. Non stupisce, dunque, che per Tesauro, *Il cannochiale* cit., p. 625, l'impresa sia considerata perfezione delle arti liberali, prerogativa dei divini poeti nata «ad vn parto con la Poesia & con la Pittura». Come afferma Giovanni Andrea Palazzi, *I discorsi*, Bologna, Benacci, 1575, p. 103: «sono più i modi co' qual'i nostri pensieri manifestiamo, come è quello della favella, & quello della scrittura, & tra gli altri questo dell'impresa, il quale perché pare non essere stato ritrouato per palesare ogni pensiero; mà principalmente per iscoprire i concetti affettuosi, come d'ira, di sdegno, di gelosia, di timore, di allegrezza, & di doglia».

17. Marc Fumaroli, *L'Age de l'Eloquence*, Droz, Genève 1980, p. 61.

18. Tesauro, *Il cannochiale* cit., p. 663.

19. *Ibid.*

terno del linguaggio²⁰, riguardando la dinamica che parole e immagini erano in grado di attivare tra oggetti e idee: significativamente, Tesauro distingue tra vari tipi di brevità:

Il Motto è vn *Laconismo*, che significa il molto col poco. Di questi adunque altri son facili; cioè brieui sì, ma non profondi: quai son per il più i Motti de' Riuersi, che breuemente ma chiaramente significano il tuo concetto [] Per contrario brieui & profondi & perciò più difficili sono i Motti che non compiono il senso, ma gentilmente l'accennano; accioche chi legge, penetri il rimanente con l'acutezza del suo intelletto²¹.

Essere brevi, insomma, serviva a ottenere un'intensificazione dei significati attraverso la puntualità e la specificità «à mostrare una sol cosa, & à manifestare un sol pensiero»²². Come ha dimostrato Robert Klein, infatti, la brevità della forma emblematica era innanzitutto da interpretare come semplicità e chiarezza:

Cette "pensée" est, autant que possible, réduite à l'unité d'un acte simple de l'intelligence, afin de mieux ressembler au concept. [...] on obtient ainsi, et c'est ce qui importe, un concetto initial simple. [...] Sans nier que l'impresa est jugement, on la ramène ainsi à la pensée-image unique²³.

A dispetto della sua natura composita, dunque, l'emblematica non veniva percepita come forma complessa; era, piuttosto percepita come forma ridotta all'essenziale, che permetteva di intuire brunianamente la fondamentale unità intellettuale

20. Non a caso Tesauro, *Il cannocchiale* cit., p. 668 raccomanda motti che si basino sull'isocoloro, la paromiosi e l'antitesi, ritenendo il «più soaue condimento de' Motti, essere il *Contraposito vnito alla breuità*» e che siano equivoci (cioè dal doppio senso arguto; v. Tesi ventesimaterza, pp. 666-667).

21. Tesauro, *Ivi*, p. 97. Per un inquadramento in chiave psicoanalitica di questa teorizzazione del non espresso e del completamento si rimanda alle interessanti considerazioni di Innocenti, *L'immagine* cit., pp. 149 e segg.

22. Palazzi, *I discorsi* cit., p. 104.

23. R. Klein, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, 1555-1612*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance" 19, No. 2 (1957), pp. 320-342, p. 330. Anche Ruscelli, *Le imprese* cit., p. 7 è chiaro al proposito: «Due Cose Convien Principalmente procurar nell'Imprese, La Chiarezza, & La Breuità» spiegando poco oltre che «essendo cosa veramente d'ingegno diuino il saper vsar la breuità, che serua à far la cosa chiara, & non tronca & oscura» (p. 18). Allo stesso tempo, come già Gioivo aveva raccomandato, non si doveva cadere in una facilità eccessiva e banalizzante. La brevità, insomma, era andava insieme a semplicità, chiarezza e perspicuità, non poteva essere una mera riduzione e semplificazione.

le che esisteva al di sotto dell'apparente pluralità materiale: Giovanni Andrea Palazzi, per esempio, riporta l'opinione di Francesco Lanci da Fano, secondo il quale l'impresa «si fa da un necessario accoppiamento di parole, & di figure»²⁴, e proprio questa "necessità" la rende una rappresentazione semplice della cosa stessa, segno spogliato della contingenza dell'apparenza e in grado di alludere direttamente, mirando decisamente al significato. La *brevitas* era, insomma, una pratica stilistica di riduzione necessaria perché la composizione nel suo insieme fosse unitaria e fortemente focalizzata, permettendo l'intuizione simultanea della verità.

Palazzi è quello che più esplicitamente raccomanda la brevità nell'impresa, la quale deve «una composition'eßere di poche parole, & di figure», raggiungendo la laconicità: «tanto la brevità vi si ricerca, che quanto più sono brev'i motti; tanto più sono lodeuoli, & ammirati»²⁵. Anche la singolarità raccomandata da Bargagli (che definiva l'impresa una «espressione di singolar concetto d'animo, per via di similitvdine»²⁶) metteva l'accento proprio sulla modalità di espressione del concetto e, dunque, sulla qualità.

Naturalmente il concetto di brevità, pur accettato universalmente, portava a esiti diversi, talvolta opposti. Nelle varie dediche introduttive alla sua traduzione dell'*Emblematum liber* di Andrea Alciato, per esempio, Barthélemy Aneau insiste ossessivamente sulla brevità che identifica il suo testo²⁷, anche se di fatto esso non appare affatto breve: la traduzione è puntuale, ma l'aggiunta del commento, che Aneau descrive come «briefves declarations epimythicques au dessoubz mises en prose, pour plus claire intelligence de l'obscure & subtile briefueté d'iceulx»²⁸, è del tutto arbitraria e non certo improntata alla sinteticità. Tuttavia, la successiva traduzione di Claude Mignault critica la versione di Aneau proprio per

24. Palazzi, *I discorsi* cit., p. 101.

25. Palazzi, *Ivi*, rispettivamente p. 102 e p. 105.

26. Bargagli, *Dell'Imprese* cit., p. 37.

27. Nella conclusione, per esempio, Aneau giustifica la decisione fare una nuova traduzione adducendo diverse ragioni tra cui «Tiercement briefveté requise en Emblemes. Car qui pourroit, ou vouldroit mettre grandes ambages de longues parolles en petitiz signetz, tableaux, images, verrieres & broderies? Lesquelles parolles occuperoient plus d'espace, que la figure mesme», Andrea Alciato, *Emblemes d'Alciat*, Bonhomme, Lyon 1549, p. 12.

28. Alciato, *Ivi*, p. 4.

via della sua concisione che assume aspetti di passiva e meccanica adesione al testo:

il s'est mis en trop grande servitude, & partant n'a pas mieux fait pour ainsi faire, d'autant que la brieveté à laquelle il s'est lié, a engendré quasi par tout une obscurité malplaisante, & pleine de sentences contraintes & mal-agencees: de maniere que pour avoir voullu affecter ceste traduction vers pour vers, s'attachant quasi au nombre des mots, il a fait que le sens en est de beaucoup deterioré, & obscurci, par consequent peu ou point intelligible²⁹.

Mignault attacca Aneau perché si è volontariamente asservito a una pratica che è divenuta oscurità e intollerabile esercizio di affettazione. Non è, cioè, la brevità come principio costitutivo a essere messa in discussione; quello che appare inaccettabile a Mignault è che questa brevità sia applicata indistintamente fino a diventare oscurità, invece di essere un elemento “naturale” della composizione. Del resto, la brevità era e restava per tutti un discrimine fondamentale strettamente legato al piacere della lettura: emblemi e imprese erano forme che nascevano brevi per ottenere condensazione e immediatezza, ma anche leggerezza ed eleganza nell’ottica di una piacevole brevità.

84

aA

3.

Per concludere, alcune implicazioni che derivano dal considerare l’emblematica come forma breve esemplare. Innanzitutto l’importanza del ruolo del lettore, dal momento che la brevità della forma emblematica favoriva una prassi di lettura interstiziale e una fruizione attiva del testo. Fumaroli sostiene che al lettore spettava «percevoir, dans les anfractuosités des brefs *membra* [...], ce “je ne sais quoi” que l’écrivain lui désigne sans pouvoir ni vouloir le justifier»³⁰, ricordando di fatto che un’impresa o un emblema erano per definizione testi “scriptibles”.

L’allusività del segno emblematico accennava e rinviava a un gioco di scarti e differenze «lasciando così aperta la compiutezza dell’espressione simbolica nella istituzione di un oggetto semiotico polivalente, dotato di una produttività

29. A. Alciato, *Emblemata Andreae Alciati / Les Emblemes*, Richer, Paris 1584, pp. A3v-A4r.

30. Fumaroli, *L’Age* cit. p. 61.

propria»³¹. Ciò implicava che se una composizione emblematica era breve, la sua fruizione, era tutt'altro che veloce. L'emblematica doveva capitalizzare i tempi di riflessione conciliandoli con le convenzioni e le caratteristiche intersemiotiche di una forma breve, dal momento che le sue infinite potenzialità di significazione potevano essere attualizzate solo dall'attività ermeneutica del lettore.

Un secondo aspetto rilevante è l'autonomizzazione degli elementi compositivi. Carlo Ossola definisce l'emblematica «per sua stessa struttura, il luogo del “doppio”, del frammento testuale» nel quale tutta la letteratura è sottoposta a una «minuta triturazione»³². In effetti, la raccolta di emblemi o di imprese era spesso una «série de petites totalités closes qui font du livre une collection de fragments»³³, tanto che, come è noto, essa costituiva anche un repertorio di decorazione per tutta una serie di oggetti (dalle case alle vetrate, dalle tappezzerie ai tavoli)³⁴. Del resto, come ricorda Daniel Russell, in Francia il termine emblema «was apparently considered to be some sort of detachable and perhaps borrowed rhetorical ornament. It could be either the text [...], or it could be the detachable ornamental illustration of the text»³⁵.

Ciò significa che i singoli elementi delle composizioni emblematiche potevano diventare i costituenti di una grammatica nuova, definita e universale: persino la figura umana, che Giovio aveva raccomandato di escludere dalle imprese, viene recuperata come frammento anatomico. Del resto, come scrive Innocenti, «sia la parte iconica che quella verbale dell'impresa sono costruite come “scorci”, “frammenti”, ab-

31. Innocenti, *L'immagine* cit., p. 87

32. C. Ossola, *Rassegna di testi e studi tra Manierismo e Barocco*, “Lettere italiane” 4 (1975), pp. 437-472, 467.

33. A.-E. Spica, *Moralistes et emblématique*, “XVIIe siècle” 1999, n. 202, pp. 169-180, p. 170.

34. In fondo Alciato (*Emblematum liber*, Augsburg, Steyner, 1531, A2r) aveva composto i suoi emblemi anche con finalità pratiche «Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas, / Et valeat tacitis scribere quisque notis». Inoltre, già con l'*Hecatographie* di Gilles Corrozet (1540), gli emblemi vengono isolati in una pagina e spesso arricchiti da splendide cornici, fornendo così anche un repertorio per decoratori e incisori.

35. D. Russell, *The Term “Emblème” in Sixteenth-Century France*, “Neophilologus” 59, n. 3 (1975), pp. 337-351, p. 341. Del resto, come Russell segnala poco prima, per Guillaume de La Perrière l'emblema indicava le «illustrations accompanying his poems», mentre per Gilles Corrozet lo stesso termine era utilizzato per alludere ai «texts accompanying the illustrations», p. 340.

breviazioni”, “allusioni”»³⁶ perché l’emblematica era in grado di negoziare ogni esigenza espressiva attraverso la rifunzionalizzazione degli elementi più eterogenei, che potevano venire decontestualizzati e riassociati in una “sintassi” più o meno libera, purché alla fine la nuova composizione rispettasse le caratteristiche di essenzialità e sintesi, insomma costituisse una nuova e legittima forma breve³⁷. Tuttavia, questa pratica citazionistica e di riutilizzo di materiali preesistenti (sia per i motti, sia per le incisioni) non era motivata da intenti “archeologici”: l’interesse degli umanisti per i geroglifici di Orapollo, per esempio, non era tanto per i geroglifici in sé, quanto per il “metodo” che vi sottostava e che permetteva la creazione di geroglifici originali³⁸.

Quindi, a dispetto di quanto solitamente si crede, l’emblematica non rispecchiava una visione chiusa del mondo nella quale le relazioni tra oggetti e concetti fossero unicamente “necessarie e arbitrarie”³⁹: proprio perché capace di istituire relazioni “ motivate ma non necessarie”, essa dava al lettore la possibilità di moltiplicare i suoi percorsi di lettura e passare alla fase di ricreazione di un’unità nuova, in questo incarnando fino in fondo il significato etimologico del termine emblema (“tessera, mosaico”).

Un’ultima considerazione concerne la peculiarità cronotopica dell’emblematica: oltre che forme brevi dal punto di vista compositivo, le composizioni emblematiche (le imprese soprattutto) erano brevi dal punto di vista temporale e spaziale, limitate a un luogo e a un tempo. Ruscelli, per esempio, esamina quale luogo sia conveniente per collocare un’impresa e distingue chiaramente le “armi di famiglia” o le insegne dalle imprese, dato che «l’Insegna si porta per sempre, l’Impresa à tempo, secondo l’occasioni»⁴⁰. La possibilità di utilizzare elementi decontestualizzati in modo nuovo, sfruttando la loro malleabilità e mobilità come si è ricordato sopra, permetteva anche di trascendere e dislocare il sen-

36. Innocenti, *L’immagine* cit., p. 147.

37. Si vedano, al riguardo le rapide ma incisive considerazioni di Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan/VUEF, 2001.

38. V. al riguardo Orapollo, *I geroglifici*, Introduzione, traduzione e note di M. A. Rigoni e E. Zanco, BUR, Milano 1996, soprattutto pp. 32-39.

39. Si fa riferimento alla terminologia utilizzata da Ducrot-Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris 1981, in particolare pp. 134-135.

40. Gioivo, *Ragionamento* cit., p. 204.

so e unirlo temporaneamente ad altri segni, rendendo ogni composizione emblematica una forma di eterotopia in senso foucauldiano.

Infatti, grazie al loro potere di «juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles»⁴¹, imprese ed emblemi si configuravano come controluoghi, spazi testuali eterogenei che, su un supporto materiale concreto e reale (il libro, il portale, il mantello), riorganizzavano la percezione del mondo in una prospettiva eterocronica⁴²: in tal modo, le dinamiche e le gerarchie di una cultura, la visione della realtà, dello spazio e del tempo potevano essere rappresentate, relativizzate, contestate o rafforzate in uno spazio testuale che appariva familiare e deviante al tempo stesso.

Considerare l'emblematica come forma breve apre, dunque, delle interessanti prospettive che permettono non solo di rivedere la chiave di lettura neoplatonica e concettistica che ha prevalso fin dal pionieristico studio di Mario Praz⁴³, ma anche di mettere in luce aspetti che da un punto di vista semiotico inseriscono in una prospettiva più ampia questi testi così complessi e affascinanti.

41. M. Foucault, *Des espaces autres*, in Id. *Dits et écrits*, par D. Defert et F. Ewald, Gallimard, Paris 1994, vol. IV, pp. 752-762, p. 758.

42. «Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel», Foucault, *Ivi*, p. 759.

43. M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, London, The Warburg Institute, 1939, 2nd ed., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1964.

1.

Se alcuni paratesti (quarta di coperta, risvolto, nota editoriale) hanno avuto l'onore di trasformarsi in testi autonomi – grazie alla penna di scrittori che li hanno praticati nel loro ruolo di funzionario, consulente o fondatore di casa editrice, da Calvino a Vittorini, da Sciascia a Calasso, da Caproni a Debenedetti, – il colophon ha trovato piuttosto esiti grafici: nelle edizioni d'arte, per esempio, le informazioni trasmesse (nome dell'editore, data e luogo di pubblicazione, indicazioni tipografiche, numero di copie stampate) si tramutano quasi sempre in suggestive mappe che riempiono tutta una pagina e completano anche visivamente il libro.

Già – agli occhi inesperti di scritture cuneiformi, quali quelli della maggior parte di noi lettori – le iscrizioni che al verso di una tavoletta ittita o assira davano indicazioni intorno all'opera e allo scriba che aveva operato (primi colophon della storia) hanno a volte l'eleganza di una moderna *gravure*; già – leggibili nel loro aspro o raffinato latino – le *subscriptiones* medievali (dove luogo e data di pubblicazione sono proficuamente accompagnate non solo dal nome dell'amanuense ma spesso anche da quello del committente) e i primi esempi rinascimentali di colophon a stampa offrono

prove di quel gusto grafico che aveva caratterizzato per secoli un prodotto raro e costoso come il libro; ma anche in epoca contemporanea il colophon può trasformarsi in elemento di preziosa integrazione formale del testo stesso.

Un esempio che subito viene alla mente è quello di una casa editrice che ha voluto darsi il nome stesso di “Colophon”, sottolineando così il ruolo del processo di stampa nel progetto creativo d’artista. Dal 1989 (quando esordì con la pubblicazione di *Quattro Canti* di Leopardi e *Quattro Incisioni di Walter Valentini*) l’obiettivo dichiarato dall’editore – far dialogare i due “sistemi di segni” (per riprendere la formula di Umberto Eco) contaminando il linguaggio della poesia con quello dell’arte – è esplicitato nei dati messi in evidenza dalla pagina finale: pagina il cui testo spesso si distende in simmetrie, a volte si arriccia in volute, oppure si modula a forma di lettera per accompagnare l’*Alfabeto* di Paul Valéry, e si fa cerchio fiammeggiante a sigillo di un libro segreto dei Catari...

aA

Se nella scelta del nome “Colophon” la casa editrice bel-lunese sembra aver voluto racchiudere con sobria eleganza l’ambizione di un progetto di alto profilo letterario e artistico reso possibile dalla sapienza artigianale che sa tradurlo in oggetto¹, la decisione di dedicare tempo e intensità di riflessione alla scrittura di ogni colophon – nei libri di Diabasis, la casa editrice da lui fondata a Reggio Emilia – è stata per Alessandro Scansani una dichiarazione umbratile di passione letteraria.

89

2.

A volte, accanto a una delle sue missive tumultuanti di progetti editoriali, Alessandro Scansani inviava in *attach* alcuni versi: testi pudicamente trasmessi senza sollecitare commenti, elegantemente lontani da possibili edizioni presso Diabasis. Ma il rapporto fra quell’amore della parola che genera poesia e quell’appassionato rispetto delle altrui parole che genera programmi editoriali è forse ciò che più ha lasciato traccia

1. Cfr. per maggiori informazioni il catalogo dell’editore edito in occasione di una mostra a Ca’ Pesaro, Venezia: *Vola alta, parola (I libri d’artista delle Edizioni Colophon)*, Belluno, Colophonarte 2015. Le edizioni Colophon pubblicano anche, a latere, una omonima rivista quadrimestrale di presentazioni e commenti critici.

nei colophon da lui composti per accompagnare ogni libro nel suo procedere verso il lettore.

Nel bianco della pagina, sotto la sua mano, quella “forma breve” che un’antichissima tradizione collega alla trasmissione di uno scritto scivolava con simmetrie danzanti fino a divenire disegno stellare, mentre – riga dopo riga – veniva messo in evidenza un tema, un aspetto biografico, una particolarità stilistica del testo.

Ogni volta il libro si chiudeva in un colophon che sembrava la risposta a una domanda postasi all’editore stesso in una delle molteplici aree di pensiero in cui la curiosità e la cultura avevano a poco a poco invitato Diabasis a operare: come se un lettore privilegiato sottolineasse di aver letto quel libro prima – e con più attenzione – rispetto ai tanti o ai pochi che l’avrebbero poi acquistato. Un lettore privilegiato – tale appariva – e desideroso di condividere le proprie emozioni; se, nella maggior parte dei libri ospitati nelle nostre biblioteche, il colophon appare un’elegante formula di chiusura, per Alessandro Scansani sembrava piuttosto apparentarsi a quell’invito che costituisce il più diffuso e funzionale sistema di comunicazione e di critica letteraria: la trasmissione dell’entusiasmo da un lettore all’altro, a tutti gli altri.

Così, nel farsi forma e materia, il libro sembrava conservare la traccia della sua genesi e anticipare la sua ricezione: puntualizzando la questione che aveva sollecitato l’autore, sottolineando gli aspetti che avevano appassionato l’editore o anticipando le ragioni di un futuro interesse da parte dei lettori futuri. Messo a chiusa del libro, quel colophon avrebbe potuto in realtà apparirne la lapidaria prefazione, tale da aprire – come una magica formula – il libro stesso.

Ripercorrendo la scelta di colophon ordinata qualche anno or sono in un piccolo, raffinato volume pubblicato in ricordo di Alessandro Scansani da Giuliana Manfredi e Georgia Corbo², si resta colpiti dalla cifra stilistica, costante nella varietà argomentativa dei testi. In molti casi, il colophon si presenta con un incipit che sintetizza – spesso poeticamente – il soggetto del libro o il suo ruolo nella produzione dell’autore; poi un aggettivo o un’improvvisa metafora aprono uno spazio suggestivo al fiorire di immagini e di figure,

2. *A proporre bellezza e umanità. I colophon di Alessandro Scansani*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013. Il progetto grafico era di Giorgio Lucini.

subito ricondotte – dalla chiusa obbligata – alla materialità della scelta dei caratteri, della carta, del luogo e tempo della stampa. Altre volte Scansani apre un discorso di impegno politico o sociale, di cui il libro stesso è testimone e augurale strumento; oppure sottolinea, nel breve testo, le note della riflessione, del confronto d'idee, del “dubbio morale e religioso” (ed anche “l'interrogazione lacerante /posta alla Chiesa dalla fede”, come per la biografia, scritta da Adriana Zarri, di Celestino V, primo papa del “gran rifiuto”).

3.

Nel colophon compare a volte il titolo del volume o il nome dell'autore; e a volte, soprattutto nei libri di poesia, è la citazione di un verso del poeta stesso – abilmente interpolato – che detta le immagini: i versi di Manlio Cancogni, per esempio, si presentano a noi

Scritti da
mani quasi d'uccelli
e venuti da un mondo leggero
di colori e di suoni
[...]

aA

91

Ma, come ho detto, più che il ritmo e il lessico di un altro poeta, è il suo proprio ritmo che guida Alessandro Scansani nelle forme raffinate e nelle scelte stilistiche che danno corpo ai colophon; ed è la voce della sua stessa poesia che appare laddove il libro presentato lascia liberi spazi all'immaginazione. A chiusa del testo di Elena Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, leggiamo, per esempio:

Lungo
le infinite cesure
del nostro tempo
nel futuro smarrito
dell'utopia e nell'ossessione
della memoria al passaggio
radicalmente nuovo
dalle rovine alle macerie
dal monumento al memoriale
nel suo complesso rapporto
con le vittime il luogo
e con lo spazio civile
della coscienza comune

questo libro
viene stampato
nel carattere Simoncini Garamond
su carta Arcoprint delle cartiere Fedrigoni
dalla tipografia SAGI
di Reggio Emilia
per conto di Diabasis
nel settembre
dell'anno
duemila
dieci

Le parole meramente informative del titolo (*memoriale, mace-
rie*), che avevano avuto bisogno di una citazione poetica – in
apertura – per offrire al libro un momento di bellezza, sono
riprese e tradotte in visione: i tempi e gli spazi si disegnano
in iterazioni d'immagini lucide e insieme allucinate; il colo-
phon ci immerge in un clima che ricorda i passati inventati
da Borges o i futuri immaginati in *Blade Runner*.

Un'analoga impressione viene dal colophon di un libro
voluto e compiuto (da Alessandro, da Giuliana e da me) co-
me un tributo all'intelligenza della scrittura e all'impegno
dell'amicizia: *Parigi, una breve estate*, di Angela Giannitrapa-
ni. Come, nel libro, i minuscoli percorsi urbani dell'autrice
già sofferente (entro il V *arrondissement* parigino, con una
puntata nel VI, ma con molti viaggi nella memoria, nella
poesia, nella pittura italiana e francese) si fanno parola lim-
pida e visionaria, così, nel colophon, Alessandro Scansani
accompagna il lettore in un percorso urbano il cui disegno
serpentino sembra alludere a quello stesso che sottende la
mente umana. Quella a cui il testo del colophon ci introduce
è, certo, la vecchia Parigi dei racconti polizieschi di Edgar
Allan Poe – il primo a usare la mappa urbana come metafora
del cervello -; ma è anche la mente di uno scrittore (e di un
futuro lettore) che sa riconoscere una citazione di Calvino
(*Le città invisibili, Le cosmicomiche...*) e apprezzare un lessico
nato dalla novecentesca poesia della memoria:

Nello smemorarsi
e rimemorarsi di una vita
dei suoi libri delle sue città
visibili e invisibili
degli incontri
e delle origini

cosmicamente
intrecciate
in un'estate parigina
del millenovecentonovantadue
riflesso specchio soglia
e nello smarrirsi ora
sul ciglio della notte
è la storia
di questo
piccolo e prezioso libro
di Angela Giannitrapani
fotocomposto nel carattere Garamond
su carta Arcoprint
delle cartiere Fedrigoni
e stampato
dalla tipografia Sagi
di Reggio Emilia
per conto di Diabasis
nel novembre dell'anno
duemilanove

aA

4.

La voce che dice la composizione e la stampa di ogni libro Diabasis è una voce che sa la poesia; cosicché chi ha conosciuto Alessandro Scansani vede davvero in questi testi la forma “autorizzata”, per brevità funzionale, in cui si esprimeva non solo la scelta dell'editore, ma quello stesso piacere e sapere della parola che altrove disegnava – per pochi amici – un'autobiografia poetica.

L'ultima poesia che mi ha inviato, *Filadelfi e cherubini*, potrebbe essere qui riportata proprio con le simmetriche eleganze dei suoi colophon, a chiusura del libro della sua vita:

Non so ancora
se gli angeli profumeranno
invasivi di vita nuova e antica
(la vita è questo)
come i bianchi filadelfi
che inondano
la camera al mattino
dalla siepe delle rose,
sovrastate,
rifugio estivo
della gatta Séverine.
Potessi senza offesa

scegliere,
mi basterebbero
questi angeli
dai petali sbattenti,
ali di cherubini,
la mia vita di terra, buio e luce
di nostalgia pungente, qui,
tra la cannuccia e il braco,
di ciò che si perde
e ciò che non è dato
ancora.

Ma non è così. Leggiamola e vedremo che altro è il ritmo: rispetto al complesso effetto significante della poesia, le eleganze simmetriche del colophon sogliono proporre al lettore un diverso gioco di respiro e un più immediato esito di senso.

È perciò con un ultimo colophon che si chiude questo ricordo di Alessandro Scansani, della sua passione di scrittura e di lettura, di invenzione e di riflessione; l'incipit del breve testo con cui egli aveva accompagnato un'edizione fuori commercio – significativamente affidata proprio all'“officina d'arte grafica Lucini di Milano” – di versi di un amico poeta:

Questo
piccolo
libro di versi
nato
per ricordare
come la vita rinasca
ogni giorno nell'amicizia
[...]

E sono queste le parole – le sue parole – con cui noi lo salutiamo.

Risposte cognitive ed emotive durante la lettura di racconti di tipo diverso: un esperimento testuale

Aldo Nemesio, M. Chiara Levorato, Lucia Ronconi

aA

Introduzione

La lettura di un testo narrativo attiva processi cognitivi di tipo linguistico e inferenziale, per mezzo dei quali viene costruito un modello di situazione (Kintsch 1996), che contiene una rappresentazione semantica del testo. Parallelamente vengono prodotte risposte estetiche, affettive ed emotive. Diversi studi sulla comprensione dei testi hanno dedicato particolare attenzione all'atto della lettura (Levorato 2000; Miall e Kuiken 1994, 1995, 1999) e alla necessità di prendere in considerazione l'interazione delle componenti affettive e cognitive della lettura (Gerrig 1993, 1996; Hidi 1990; Miall 1989; Tan 1996; van Oostendorp e Zwaan 1994).

Questo articolo prende in esame le risposte cognitive ed emotive prodotte durante la lettura di un breve racconto poliziesco di Borges. Per studiare le dimensioni affettivo-emotive della lettura, sono state analizzate le seguenti risposte dei lettori: curiosità, emozione, empatia, evocazione di immagini, impatto, interesse, coinvolgimento, piacere, piacere per il finale, sorpresa, sorpresa per il finale e suspense. L'interesse è stato esaminato in diversi studi (Hidi 1990; Kintsch 1980; Schraw, Bruning e Svoboda 1995; Wade e Adams 1990), così come le sue interazioni con il piacere (Cupchik e Gebotys 1990; Tan 1996), con il piacere per il finale (Iran-Nejad 1987),

con la curiosità (Loewenstein 1994), con la sorpresa e la suspense (Brewer e Lichtenstein 1981, 1982) e con l'evocazione di immagini e la comprensibilità (Sadoski, Goetz e Rodriguez 2000). In generale, questi studi hanno mostrato che le risposte dei lettori sono interdipendenti e che vi sono correlazioni tra di loro. Il piacere è stato ampiamente studiato, in particolare in relazione al piacere per il finale (Brewer 1996; Zillman e Bryant 1975; Zillman, Hay e Bryant 1975), alla sorpresa (Iran-Nejad e Ortony 1985; Zillman 1996) e alla suspense e all'empatia (Josè e Brewer 1984; Zillman 1996). Sono state accertate strette relazioni tra tutte queste risposte dei lettori.

In questo articolo vengono anche studiati tre aspetti della lettura che sono collegati alla costruzione del modello di situazione: la percezione della coerenza del testo, la percezione della facilità del testo e la comprensibilità finale (*postdictability*). La coerenza riguarda la possibilità di integrare le informazioni del testo in una rappresentazione globale. La percezione della facilità del testo si riferisce alla valutazione delle risorse cognitive necessarie per comprendere il testo. Queste due caratteristiche facilitano il processo di comprensione. La comprensibilità finale, un concetto introdotto da Kintsch (1980), riguarda l'integrazione finale di ogni parte del testo in una totalità: un testo narrativo richiede una riorganizzazione conclusiva (Eco 1979). Ci riferiamo a queste tre caratteristiche con il termine di valutazione cognitiva: i lettori producono una valutazione delle risorse cognitive necessarie per comprendere il testo.

Queste risposte dei lettori sono state analizzate in ricerche precedenti, che hanno preso in esame la lettura di *Uno spirito in un lampone*, un racconto fantastico di Tarchetti, (Levorato, Nemesio e Ronconi 2004; Levorato e Nemesio 2005; Levorato e Ronconi 2006). Un'analisi fattoriale ha mostrato che le risposte dei lettori potevano essere descritte da tre dimensioni: il coinvolgimento dei lettori (che comprende le risposte emotive), la violazione delle aspettative dei lettori (che comprende le risposte stimulate dal finale del racconto) e la valutazione cognitiva. La ricerca presentata in questo articolo ha l'obiettivo di verificare se le stesse dimensioni possono descrivere le risposte di lettura di un racconto di tipo diverso: un racconto poliziesco, che narra le inferenze deduttive prodotte da un poliziotto che deve scoprire un assassino. In entrambi i racconti, un mistero deve essere risolto da un personaggio (e, ovviamente, dai lettori), ma gli eventi che devono essere spie-

gati sono molto diversi: nel racconto fantastico di Tarchetti, gli eventi narrati sono innaturali o soprannaturali, mentre nel racconto poliziesco di Borges il racconto è del tutto razionale, basato sul ragionamento e sulla deduzione. I due racconti sono stati esaminati da cinque studiosi di letteratura, oltre agli autori di questo articolo; tutti hanno confermato che si tratta di racconti appartenenti a due tipologie diverse: racconto fantastico e racconto poliziesco.

Questo articolo analizza anche l'influenza della struttura del testo sulle risposte dei lettori. Per vedere se la valutazione cognitiva e le risposte estetico-emotive sono influenzate dall'organizzazione dell'informazione, il racconto di Borges è stato presentato ai lettori in due versioni: l'originale e una versione manipolata, in cui è stato ommesso il paragrafo iniziale, riportato in nota¹, che introduce i due protagonisti (il poliziotto e l'assassino). Abbiamo deciso di modificare l'inizio del testo, perché si tratta del punto in cui i lettori attivano, nella loro competenza enciclopedica, le informazioni necessarie alla comprensione del testo (Iser 1978; Nemesio, 1990, 2000, 2002; Nemesio, Levorato e Ronconi 2011). La manipolazione del testo è stata minima: non è stato introdotto materiale nuovo, ma è stato soltanto soppresso il primo paragrafo. Nel testo manipolato i lettori hanno meno informazioni iniziali sui due personaggi principali: ci attendiamo che, riducendo l'enfasi sui due personaggi, venga ridotta anche l'empatia dei lettori. Una versione di questo lavoro è stata presentata in Nemesio, Levorato e Ronconi 2008.

Esperimento testuale

Duecentosettantuno studenti – 110 maschi, 161 femmine; 149 di facoltà umanistiche (Lettere e Filosofia), 122 di facoltà scientifiche (Medicina, Psicologia e Ingegneria) – hanno ricevuto una copia della traduzione italiana del racconto di

1. «Dei molti problemi sui quali s'esercitò la temeraria perspicacia di Lönnrot, nessuno è così strano – così rigorosamente strano, diremo – come la serie periodica di fatti di sangue che culminarono nella villa di Triste-le-Roy, tra il profumo interminabile degli eucalipti. È vero che Erik Lönnrot non riuscì a impedire l'ultimo delitto, ma è indiscutibile che lo prevede. Neppure scopri l'identità dell'inafausto assassino di Yarmolinsky, ma indovinò la segreta morfologia della malvagia serie, e la partecipazione di Red Scharlach, il cui secondo soprannome è Scharlach il Dandy. Questo criminale (come tanti altri) aveva giurato sul proprio onore di uccidere Lönnrot, ma questi non si lasciò mai intimidire. Lönnrot si credeva un puro ragioniere, un Auguste Dupin, ma v'era in lui qualcosa dell'avventuriero, e persino del giocatore di carte».

Borges *La morte e la bussola* nella versione originale (3675 parole) o in quella manipolata (3547 parole). I partecipanti avevano un'età compresa tra i 18 e i 49 anni, con una media di 22 (SD 4.54; solo il 3.7% aveva più di 30 anni).

Il racconto narra l'inchiesta del detective Lönnrot che, in modo molto razionale, indaga su una serie strana di delitti commessi, a intervalli di tempo regolari, in luoghi collegati in modo simmetrico. La serie di delitti è il frutto di un piano molto complesso, elaborato da Scharlach, un delinquente che si vuole vendicare del detective: con questo scopo, ha lasciato indizi finti, per poterlo catturare e uccidere.

Un gruppo di partecipanti (136 studenti) ha letto la versione originale, un altro (135 studenti) la versione manipolata (in cui è stato ommesso il primo paragrafo). La lettura ha avuto luogo in aule universitarie, senza limiti di tempo. Alla fine della lettura, i partecipanti hanno risposto a un questionario – sotto la forma di scale Likert a sette modalità – che chiedeva di indicare il grado di esperienza di alcune risposte (curiosità, emozione, empatia per il detective, empatia per l'assassino, evocazione di immagini, impatto, interesse, coinvolgimento, piacere, piacere per il finale, sorpresa, sorpresa per il finale e suspense) e di dare una valutazione cognitiva del testo (coerenza del testo, facilità del testo e comprensibilità finale). Il questionario conteneva anche due domande per verificare che i lettori avessero letto e compreso bene il testo e veniva chiesto se avevano già letto il testo: sono stati esclusi i questionari dei rispondenti che non erano in grado di rispondere alle domande che verificavano la comprensione del racconto, non hanno risposto a tutte le domande, avevano già letto il testo, o non erano di madre lingua italiana.

Risultati

La *tabella 1* mostra la media e la deviazione standard per ciascuna risposta in ordine di grandezza. Quasi tutte le medie sono superiori al valore centrale (4), il che mostra che il racconto ha generato risposte piuttosto intense. Solo tre domande hanno ottenuto una media inferiore a 4: due riguardano il livello di empatia per i due personaggi e il terzo l'emozione provocata dal racconto. Questo indica che la partecipazione emotiva per gli eventi che riguardavano i due personaggi non è stata particolarmente alta; il valore più basso riguarda l'empatia per l'assassino.

Tabella 1. *Media e deviazione standard di ciascuna risposta in ordine di grandezza*

	Media	SD
Evocazione di immagini	5.53	1.25
Coerenza del testo	5.17	1.31
Comprensibilità finale	5.07	1.53
Curiosità	5.02	1.58
Sorpresa	5.01	1.40
Sorpresa per il finale	4.85	1.56
Piacere per il finale	4.77	1.59
Interesse	4.75	1.50
Facilità	4.61	1.26
Piacere	4.59	1.54
Coinvolgimento	4.40	1.42
Suspense	4.29	1.37
Impatto	4.21	1.55
Emozione	3.86	1.49
Empatia per Lönnrot (detective)	3.67	1.66
Empatia per Scharlach (assassino)	2.58	1.40

aA

Paragonando le risposte alle due versioni, notiamo che la manipolazione ha prodotto effetti statisticamente significativi soltanto su una risposta: l'empatia per i due personaggi. La *tabella 2* mostra che in entrambe le versioni l'assassino ha generato meno empatia del detective e che i lettori hanno provato una maggiore empatia per i personaggi quando hanno avuto a disposizione la versione originale, che conteneva il paragrafo iniziale in cui essi venivano presentati. Questo mostra che, quando i personaggi sono presentati con informazioni sulla loro vita e sulle loro caratteristiche, i lettori sono più portati a provare empatia.

Tabella 2. *Media delle risposte sull'empatia per i due personaggi nella versione originale e in quella manipolata (* = $p < 0.05$)*

	Originale	Manipolata
Empatia per Lönnrot (detective)	3.87	3.47*
Empatia per Scharlach (assassino)	2.77	2.39*

È stata poi effettuata un'analisi fattoriale (con rotazione Oblimin) di tutte le risposte, indipendentemente dalla versione, che ha evidenziato i fattori indicati nella *tabella 3*. Il primo fattore include il piacere, il coinvolgimento, la curiosità, l'emozione, l'interesse, la suspense, l'empatia per il detective, l'impatto e l'evocazione di immagini: queste risposte riguardano la partecipazione dei lettori al racconto («coinvolgimento dei lettori»). Il secondo fattore comprende la sorpresa e la sorpresa per il finale: sintetizza la condizione psicologica dei lettori le cui aspettative non sono state confermate («violazione delle aspettative dei lettori»). Il terzo fattore include la comprensibilità finale, il piacere per il finale e la coerenza del testo: riguarda una valutazione cognitiva delle caratteristiche testuali che rendono comprensibile il racconto («valutazione cognitiva»). La percezione della facilità del racconto è bifattoriale («coinvolgimento dei lettori» e «valutazione cognitiva») e le risposte che riguardano l'empatia per l'assassino non sono collegate alle altre risposte.

Tabella 3. *Analisi fattoriale*^a

	Coinvolgimento dei lettori	Violazione delle aspettative	Valutazione cognitiva	Empatia per l'assassino
Piacere	.86			
Coinvolgimento	.86			
Curiosità	.85			
Emozione	.83			
Interesse	.78			
Suspense	.77			
Empatia per il detective	.70			
Impatto	.60			
Evocazione di immagini	.51			
Facilità	(.43)		(.30)	
Sorpresa per il finale		.70		
Sorpresa		.68		
Comprensibilità finale			.90	
Piacere per il finale			.74	
Coerenza del testo			.68	
Empatia per l'assassino				.94

^a I valori inferiori a .50 sono indicati tra parentesi.

In questa ricerca abbiamo rilevato gli stessi fattori che includono le stesse risposte che avevamo trovato in due lavori precedenti, riguardanti racconti di Poe e di Tarchetti (Levorato, Nemesio e Ronconi 2004; Levorato e Nemesio 2005). Questo ci permette di osservare che si tratta di dimensioni psicologiche comuni a diversi racconti caratterizzati da uno svolgimento in cui viene richiesto un lavoro inferenziale dei lettori a partire da alcuni indizi, come avviene sia nei racconti fantastici che nei racconti polizieschi. Ulteriori ricerche potrebbero determinare in modo preciso quali sono le caratteristiche di questi testi che generano gli effetti di lettura indicati da questi tre fattori.

Per analizzare le risposte dei lettori a un livello più profondo, è stata effettuata un'analisi dei gruppi (*cluster analysis*) sulle risposte dei lettori che hanno letto l'originale del racconto di Borges, facendo uso del metodo di Ward. La *tabella 4* mostra che vi sono due gruppi: uno che dà valutazioni tendenti al basso (N = 62) e l'altro che dà valutazioni tendenti all'alto (N = 67).

Tabella 4. *Cluster analysis delle risposte dei lettori che hanno letto l'originale del racconto poliziesco di Borges (metodo di Ward)*

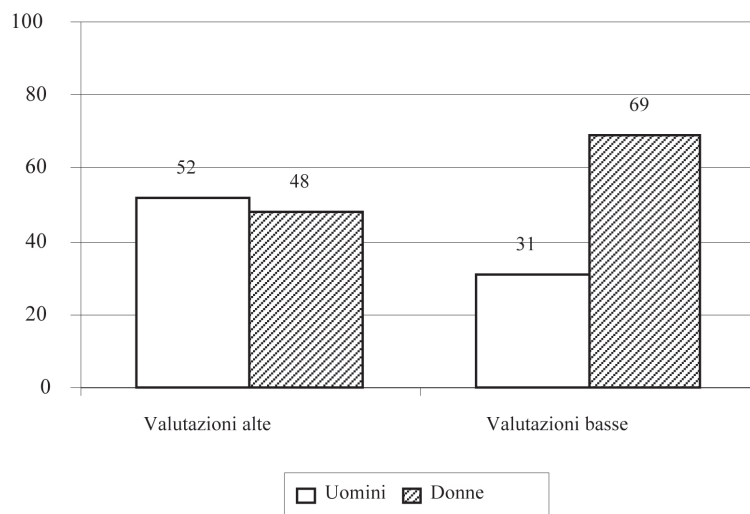
	Gruppo 1: valutazioni basse N = 62		Gruppo 2: valutazioni alte N = 67		t (127)	p ^a
	Media	DS	Media	DS		
Piacere	3.68	1.35	5.66	0.81	10.18	<.003
Coinvolgimento	3.56	1.25	5.33	0.84	9.46	<.003
Curiosità	4.29	1.58	5.76	1.07	6.22	<.003
Emozione	2.85	1.25	4.76	1.05	9.41	<.003
Interesse	3.79	1.45	5.57	0.94	8.32	<.003
Suspense	3.68	1.36	5.00	1.00	6.31	<.003
Empatia per il detective	2.85	1.58	4.79	1.21	7.85	<.003
Impatto	3.24	1.42	5.18	1.00	9.01	<.003
Evocazione di immagini	5.10	1.28	6.28	0.71	6.58	<.003
Facilità	4.03	1.17	5.34	0.96	6.96	<.003
Sorpresa per il finale	4.68	1.72	5.00	1.55	1.12	ns
Sorpresa	4.87	1.45	5.06	1.38	0.76	ns
Comprensibilità finale	4.92	1.65	5.42	1.36	1.88	ns
Piacere per il finale	4.77	1.53	4.91	1.69	0.48	ns
Coerenza del testo	4.68	1.36	5.57	1.08	4.13	<.003
Empatia per l'assassino	2.48	1.40	2.94	1.36	1.88	ns

^a alpha (correzione di Bonferroni) = 0.003

I due gruppi hanno una composizione diversa per quanto riguarda il genere: le donne danno valutazioni basse, mentre gli uomini danno valutazioni alte ($\chi^2 = 6.17$; $df = 1$; $p < .05$): si veda la *figura 1*. La differenza collegata al genere riguarda solo le risposte che si riferiscono al primo fattore: il coinvolgimento dei lettori. Questo indica che le donne non danno sempre punteggi più bassi degli uomini, ma solo per quanto riguarda le risposte che riguardano il coinvolgimento affettivo e emotivo. Infatti, per quanto riguarda i fattori «violazione delle aspettative dei lettori» e «valutazione cognitiva», la *cluster analysis* non mostra differenze tra i due gruppi, con la sola eccezione della valutazione della coerenza del testo.

I risultati di questo studio sono stati paragonati con quelli di un lavoro precedente (Levorato e Nemesio 2005), che riguarda il racconto fantastico di Tarchetti intitolato *Uno spirito in un lampone*, che narra l'esperienza di un barone che, dopo aver mangiato dei lamponi raccolti nel luogo in cui è stato sepolto il corpo di una ragazza assassinata, è preso dallo spirito della ragazza finché non viene scoperto l'assassino. Dal momento in cui mangia i frutti, la sua visione si divide in due: allo stesso tempo vede e sente con lo spirito della ragazza, oltre che con i propri sensi; di conseguenza, sorge un conflitto tra le due volontà che coesistono nella sua persona. La causa

Figura 1. Valutazioni dei lettori secondo il genere (testo di Borges)



dello sdoppiamento della personalità del protagonista viene svelata al termine del racconto, insieme all'identificazione del colpevole.

Un'analisi dei gruppi è stata fatta anche sulle risposte dei lettori che avevano letto il racconto di Tarchetti, facendo uso del metodo di Ward. Anche in questo caso sono emersi due gruppi di lettori (si veda la *tabella 5*): valutatori bassi (N = 58) e valutatori alti (N = 136).

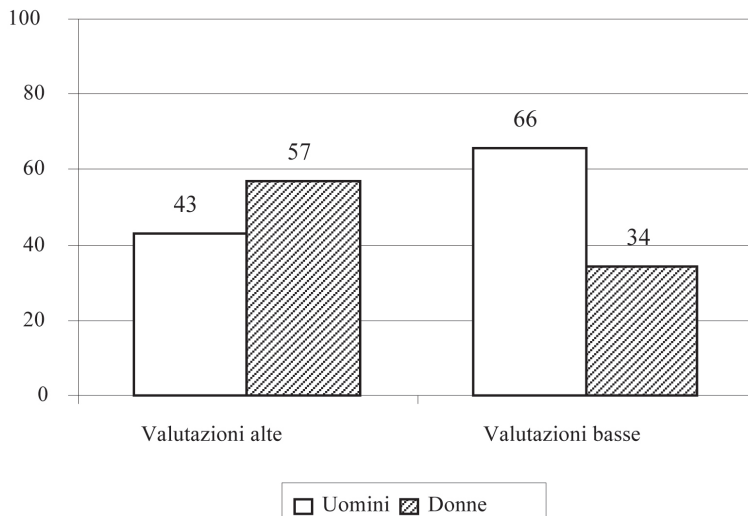
Tabella 5. Cluster analysis delle risposte dei lettori che hanno letto l'originale del racconto fantastico di Tarchetti (metodo di Ward)

	Gruppo 1: valutazioni basse		Gruppo 2: valutazioni alte		t (192)	p ^a
	N = 58		N = 136			
	Media	DS	Media	DS		
Piacere	3.41	1.20	5.44	0.85	13.37	<.003
Coinvolgimento	3.43	1.04	5.13	0.89	11.51	<.003
Curiosità	3.71	1.28	5.49	0.93	10.89	<.003
Emozione	2.83	1.03	4.68	1.12	10.77	<.003
Interesse	3.76	1.35	5.51	0.91	10.54	<.003
Suspense	2.83	1.13	4.42	1.18	8.70	<.003
Empatia	1.90	1.04	3.88	1.77	7.98	<.003
Impatto	3.76	1.48	5.19	1.36	6.55	<.003
Evocazione di immagini	4.76	1.45	5.71	1.35	4.39	<.003
Facilità	5.69	1.27	6.16	1.09	2.62	ns
Sorpresa per il finale	2.74	1.35	3.99	1.55	5.31	<.003
Sorpresa	2.79	1.40	4.32	1.59	6.35	<.003
Comprensibilità finale	4.57	1.64	5.46	0.97	4.72	<.003
Piacere per il finale	3.57	1.50	5.04	1.31	6.82	<.003
Coerenza del testo	4.76	1.35	5.65	1.07	4.91	<.003

^aalpha (correzione di Bonferroni) = 0.003

In questa analisi, come in quella che riguarda il racconto di Borges, i due gruppi hanno una composizione diversa per quanto riguarda il genere ($\chi^2 = 8.51$; $df = 1$; $p < .05$), ma in questo caso sono le donne a dare valutazioni più alte degli uomini: si veda la *figura 2*. In relazione a questo racconto, le donne danno valutazioni più alte in tutti i tre fattori, con l'unica eccezione della percezione della facilità del testo, che

Figura 2. Valutazioni dei lettori secondo il genere (testo di Tarchetti)



non presenta differenze statisticamente significative tra i due gruppi: entrambi hanno trovato il racconto facile da capire. In breve, le differenze dovute al genere sono confermate, anche se, in relazione a tipi diversi di testi, maschi e femmine seguono tendenze opposte.

I racconti di Tarchetti e di Borges sono stati esaminati con l'indice Gulpease, che calcola la complessità lessicale e sintattica di un testo (Lucisano 1992; Lucisano e Piemontese 1988), ottenendo valori (rispettivamente 52.23 e 56.09) che indicano che i due racconti sono di facile comprensione per gli studenti universitari. Per valutare la differenza tipologica tra i due testi, sono stati consultati cinque esperti di letteratura, docenti presso l'Università di Torino, che hanno confermato che i due testi appartengono a due tipi diversi: il racconto fantastico e il racconto poliziesco. Il testo di Tarchetti è stato definito come un «racconto del mistero e del soprannaturale» che «si organizza come una progressiva fuoriuscita dall'ordine naturale», una «narrazione favolistica del parareligioso» che «rientra nelle categorie del racconto fantastico descritte da Todorov». Il racconto di Borges è stato considerato come un «racconto di investigazione», «vicino al giallo», che «assume la modalità esteriormente inquisitiva

del poliziesco». Sulla base di queste osservazioni, possiamo interpretare le differenti reazioni degli uomini e delle donne in relazione al tipo di testo: i maschi sembrano essere più coinvolti delle femmine nel racconto poliziesco di Borges, mentre le femmine sembrano provare una maggiore partecipazione emotiva leggendo il racconto fantastico di Tarchetti. Ulteriori ricerche, prendendo in esame testi di altri autori, possono permettere di verificare se è possibile generalizzare queste conclusioni.

Bibliografia

Borges, J.L.

1955 *La morte e la bussola*, in *Finzioni* (trad. di Franco Lucentini), Einaudi, Torino, pp. 119-131.

Brewer, W.F.

1996 *Good and bad story ending and story completedness*, in R.J. Kreuz - M.S. MacNealy (a cura di), *Empirical approaches to literature and aesthetics*, Ablex, Norwood, pp. 261-274.

Brewer, W.F. - Lichtenstein, E.H.

1981 *Event schemes, story schemes and story grammars*, in J.D. Long - A.D. Baddeley (a cura di), *Attention and Performance IX*, Erlbaum, Hillsdale, pp. 363-379.

1982 *Stories are to entertain: A structural affect theory of stories*, «*Journal of Pragmatics*», n. 6, pp. 473-486.

Cupchik, G.C. - Gebotys, R.J.

1990 *Interest and pleasure as dimensions of aesthetic response*, «*Empirical Studies of the Arts*», n. 8, pp. 1-14.

Eco, U.

1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.

Gerrig, R.J.

1993 *Experiencing narrative worlds. On the psychological activities of reading*. Yale Univ. Press, New Haven.

1996 *Participatory aspects on narrative understanding*, in R.J. Kreuz - M.S. MacNealy (a cura di), *Empirical approaches to literature and aesthetics*, Ablex, Norwood, pp. 127-142.

Hidi, S.

1990 *Interest and its contribution as a mental resource for learning*, «*Review of Educational Research*», n. 60, pp. 549-571.

Iran-Nejad, A.

1987 *Cognitive and affective causes of interest and liking*, «*Journal of Educational Psychology*», n. 79, pp. 120-130.

Iran-Nejad, A. - Ortony, A.

1985 *Qualitative and quantitative sources of affect: How valence*

and unexpectedness relate to pleasantness and preference, «Basic and Applied Social Psychology», n. 6, pp. 257-278.

- Iser, W.
1978 *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore.
- Josè, P. - Brewer, W.
1984 *Development of story liking: Character identification, suspense and outcome resolution*, «Developmental Psychology», n. 20, pp. 911-924.
- Kintsch, W.
1980 *Learning from text, levels of comprehension, or: Why anyone would read a story anyway?*, «Poetics», n. 9, pp. 87-98.
1996 *Comprehension: A paradigm for cognition*, Cambridge Univ. Press, New York.
- Levorato, M.C.
2000 *Le emozioni della lettura*, il Mulino, Bologna.
- Levorato, M.C. - Nemesio, A.
2005 *Readers' responses while reading a narrative text*, «Empirical Studies of the Arts», n. 23, pp. 19-31.
- Levorato, M.C. - Nemesio, A. - Ronconi, L.
2004 *Risposta emotiva e qualità del testo nella lettura del racconto del mistero*, «Età evolutiva», n. 79, pp. 60-67.
- Levorato, M.C. - Ronconi, L.
2006 *Cognitive and affective responses to structural variations of an E.A. Poe short story*, «Empirical Studies of the Arts», n. 24, pp. 193-217.
- Loewenstein, G.
1994 *The psychology of curiosity: A review and reinterpretation*, «Psychology Bulletin», n. 116, pp. 75-98.
- Lucisano, P.
1992 *Misurare le parole*, Kepos, Roma.
- Lucisano, P. - Piemontese, M.E.
1988 *GULPEASE: una formula per la predizione della difficoltà dei testi in lingua italiana*, «Scuola e città», n. 3, pp. 110-124.
- Miall, D.S.
1989 *Beyond the schema given: Affective comprehension of literary narratives*, «Cognition and Emotion», n. 3, pp. 55-78.
- Miall, D.S. - Kuiken, D.
1994 *Beyond text theory: Understanding literary response*, «Discourse Processes», n. 17, pp. 337-352.
1995 *Aspects of literary response: A new questionnaire*. «Research in the Teaching of English», n. 29, pp. 37-58.
1999 *What is literariness? Three components of literary reading*, «Discourse Processes», n. 28, pp. 121-138.

- Nemesio, A.
1990 *Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
2000 *Some Questions for Empirical Research*, «Versus», nn. 85-87, pp. 447-460.
2002 *La costruzione del testo. Ricerche empiriche su testi italiani dell'Otto-Novecento*, Thélème, Torino.
- Nemesio, A. - Levorato M. C. - Ronconi. L.
2008 *Reading Different Types of Narrative Texts: A Study of Cognitive and Emotional Responses*, in J. Auracher - W. van Peer (a cura di), *New Beginnings in Literary Studies*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, pp. 145-157.
- Nemesio, A. - Levorato M. C. - Ronconi. L.
2011 *The Reader in the Text: The Construction of Literary Characters*, «Empirical Studies of the Arts», n. 29, pp. 89-109.
- Sadoski, M. - Goez, E.T. - Rodriguez, M.
2000 *Engaging texts: Effects of concreteness on comprehensibility, interest and recall in four text types*, «Journal of Educational Psychology», n. 1, pp. 85-95.
- Schraw, G. - Bruning, R. - Svoboda, C.
1995 *Sources of situational interest*, «Journal of reading behavior», n. 27, pp. 1-17.
- Tan, E.S.
1996 *Emotion and the structure of narrative film. Film as an emotion machine*, Erlbaum, Hillsdale.
- Tarchetti, I.U.
1967 *Uno spirito in un lampone*, in *Tutte le opere* (a cura di Enrico Ghidetti), Cappelli, Bologna, vol. 2, pp. 73-85.
- Todorov, T.
1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris.
- van Oostendorp, H. - Zwann, R.A.
1994 *Naturalistic text comprehension*, Ablex, Norwood.
- Wade, S.E. - Adams, R.B.
1990 *Effects of importance and interest on recall of biographical text*, «Journal of Reading Behavior», n. 22, pp. 331-353.
- Zillmann, D.
1996 *The psychology of suspense in dramatic exposition*, in P. Vorderer - H.J. Wul - M. Friedrichsen (a cura di), *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*, Erlbaum, Hillsdale, pp. 199-231.
- Zillmann, D. - Bryant, J.
1975 *Viewer's moral sanction of retribution in the appreciation of*

Aldo Nemesio
M. Chiara Levorato
Lucia Ronconi

dramatic presentations, «Journal of Experimental Social Psychology» n. 11, pp. 572-582.

Zillmann, D. - Hay, T. A. - Bryant, J.

1975 *The effect of suspense and its resolution on the appreciation of dramatic presentations*, «Journal of Research in Personality», n. 9, pp. 307-323.

aA

Il presente contributo intende identificare alcuni tratti stilistici legati all'espressione del punto di vista nella *short story*. In stilistica, considerare il punto di vista significa interrogarsi su come le risorse linguistiche utilizzate in un testo riescano a creare una prospettiva, assegnando una posizione a chi parla e a chi legge, e trasmettendo valori e opinioni¹. Operazioni che, nel testo letterario, rappresentano una scelta stilistica fondamentale per la creazione del mondo di finzione evocato dal testo e per l'impostazione di una prospettiva concreta e psicologica da cui tale mondo viene osservato².

L'autore che a nostro avviso ha trattato l'argomento nel modo più convincente è Paul Simpson, che ha elaborato una vera e propria grammatica del punto di vista nella narrativa, isolando le risorse linguistiche più efficaci per la sua rappresentazione, tra cui: modalità, suddivisa in quattro sistemi principali (deontica, desiderativa, epistemica e percettiva); aggettivi e avverbi che esprimono valutazione; parole indicanti sentimento, percezione, pensiero³; la distinzione tra narra-

109

1. P. Simpson, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge, London 1993, p. 2.
2. *Ivi*, pp. 4-5.
3. *Ivi*, cap. 2, par. 4, pp. 30-43.

zione in prima e terza persona, la deissi spazio-temporale⁴ e la presentazione del discorso⁵. Questi ultimi due elementi, nel caso di narrazione in terza persona, sono determinanti nello stabilire se il punto di vista sia esterno (una sorta di visione dall'alto, o dalla distanza, degli eventi, detta *narratorial mode*) o interno (attraverso un *reflector*, un personaggio che filtra la narrazione, detta in *reflector mode*)⁶. Simpson sottolinea inoltre l'importanza della pragmatica nell'espressione del punto di vista⁷.

Essendo, come si è detto, la prospettiva creata nel testo fondamentale per la costruzione della finzione testuale, appare plausibile che tale prospettiva subisca delle variazioni a seconda che figuri in una narrazione lunga o breve. Illuminanti in questo senso sono gli studi di Michael Toolan, che si è occupato della forma narrativa breve per antonomasia, la *short story*, indagandone le caratteristiche costitutive⁸ e le differenze in materia di stile rispetto alla narrativa lunga⁹. Quanto a quest'ultimo aspetto, Toolan pone l'accento sul fatto che la *short story* venga letta tipicamente nell'arco di una singola seduta, e che il lettore intenda completarne la lettura avvertendo un senso di unità e totalità che il lettore di romanzi non conosce. Tale senso di «completezza attesa» si può estendere alla lettura del testo, e può influenzare il lettore di una *short story* in modo più marcato rispetto al lettore di un romanzo, per il quale simili «pressioni» si instaurano solo verso l'ultima decina di pagine. Un tale accento sulla «contrattazione del finale» ha dunque fatto sì che il genere della *short story* sviluppasse effetti, deviazioni, strategie per creare quell'unità di effetto che dà intensità alla materia narrata e che è connaturata a questa forma narrativa¹⁰. Tra queste

4. *Ivi*, cap. 2, par. 2, pp. 12-21.

5. *Ivi*, cap. 2, par. 3, pp. 21-30.

6. *Ivi*, cap. 3, p. 55 e 62.

7. *Ivi*, cap. 5; sull'importanza della pragmatica e sul ruolo del contesto nell'assegnare una funzione modalizzante, cioè di espressione del punto di vista, anche a numerose altre categorie linguistiche, cfr. J. Douthwaite, *A Stylistic View of Modality*, in G. Garzone - R. Salvi (a cura di), *Linguistica, linguaggi specialistici, didattica delle lingue: studi in onore di Leo Schena*, CISU, Roma 2007, pp. 107-156.

8. M. Toolan, *Narrative Progression in the Short Story. A Corpus Stylistic Approach*, Benjamins, Amsterdam - Philadelphia 2009.

9. M. Toolan, *Is Style in Short Fiction Different from Style in Long Fiction?*, «Études de Stylistique Anglaise», IV (2013), pp. 95-105.

10. *Ivi*, pp. 97-98.

vi è una maggiore densità, rispetto al romanzo, di ciò che Toolan definisce *High Emotional Involvement (HEI) passages*¹¹, brani a forte coinvolgimento emotivo. Tali brani si distinguono stilisticamente dagli altri, così da poter essere facilmente identificabili, e rappresentano un momento epifanico, una svolta o un cambiamento che induca il lettore a intensificare l'attenzione. Si differenziano per alcune caratteristiche linguistiche, quali la densità delle negazioni, la presenza di verbi che indicano processi mentali di valutazione quali *see, know, feel*, la complessità di frasi e semigrammaticalità sono due cose distinte, la marcatezza temporale, il lessico estremo, le ripetizioni (che comprendono ciò che per estensione può intendersi come ripetizione, come il parallelismo, ossia l'iterazione di unità sintattiche). Hanno dunque una grammatica locale propria, che permette al lettore di riconoscerli come passi fondamentali¹². Il coinvolgimento emotivo si collega al fatto che un personaggio che fa da focalizzatore trasmetta forti sentimenti ed emozioni attraverso il proprio pensiero, il che si manifesta linguisticamente attraverso la deissi, soprattutto temporale, la modalità desiderativa, i verbi di valutazione e, soprattutto, gli strumenti di presentazione del discorso che riproducono il pensiero¹³.

In altre parole, i brani ad alto coinvolgimento emotivo presentano tratti linguistici tipici riconducibili alla grammatica del punto di vista di Simpson¹⁴. Nella *short story* vi è dunque una correlazione tra la diversità linguistica di questi brani e l'accento che, in questi ultimi, si incentra sulla rappresentazione del punto di vista¹⁵. Pare inoltre esistere una corre-

11. *Ivi*, p. 98; alcuni tratti stilistici di tali brani vengono discussi da Toolan anche in B. Busse et al., *John McGahern's Stylistic and Narratological Art*, «Lexis», V (2010), pp. 101-131; alla funzione di *foregrounding* della ripetizione è dedicato il cap. 3, par. 3 della monografia M. Toolan, *Narrative Progression*, pp. 40-47.

12. M. Toolan, *Style in Short Fiction*, p. 99.

13. M. Toolan, *Narrative Progression*, ch. 8, pp. 135-164.

14. Negazioni, complessità di frasi, semigrammaticalità e ripetizioni sono riconducibili alla trattazione simpsoniana di pragmatica e punto di vista, nonché strutture stilisticamente marcate incluse nella grammatica modale di J. Douthwaite, *Stylistic View*, pp. 139-143; sulle negazioni e le proposizioni marcate come espressione di valutazione cfr. S. Hunston - G. Thompson (a cura di), *Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Oxford University Press, Oxford 1999, p. 12.

15. Lo stesso Toolan, in *Narrative Progression*, p. 192, dichiara di non aver considerato specificamente il punto di vista nella *short story* ma che questo debba essere oggetto di ulteriori indagini.

lazione tra la *short story* e una rappresentazione particolare del punto di vista narrativo, il cosiddetto *reflector mode*, in cui la raffigurazione del pensiero di un personaggio svolge un ruolo determinante e costitutivo. Gli strumenti principali in questo senso sono la presentazione del discorso, e in particolare il discorso indiretto libero, nonché la deissi spaziale e temporale¹⁶. Il discorso indiretto libero riesce a far identificare la voce del narratore (che racconta in terza persona) con quella del personaggio, di cui vengono presentate le parole e soprattutto i pensieri¹⁷. A questo effetto concorre la deissi temporale, che prevede la compresenza del piano temporale narratorio e di quello del personaggio e degli eventi narrati. Spesso al *reflector mode* si associa inoltre una marcata deissi spaziale, che pone il personaggio quale punto di riferimento fisico, imponendone la prospettiva.

Poiché permette di far convergere il punto di vista del narratore con quello del personaggio, si può considerare quella del *reflector* una tecnica economica, e dunque adatta alla *short story*, che ha poco spazio per sviluppare i momenti di elevato impatto sul lettore. E tale impatto è assicurato dall'abbondanza degli altri elementi modalizzanti indicati da Toolan, che essendo originati dal pensiero di un personaggio, ne esprimono i valori, le valutazioni, le convinzioni – in altre parole, il punto di vista. E con ogni probabilità, sempre per brevità ed economia, il punto di vista che verrà rappresentato nei brani ad alto coinvolgimento emotivo sarà quello di un unico personaggio.

È questo il caso del primo racconto scelto a titolo esemplificativo, *Frau Brechenmacher Attends a Wedding*¹⁸ (1911) di Katherine Mansfield:

Snow had not fallen all day; the frozen ground was slippery as an icepond. She had not been out of the house for weeks past, and the day had so flurried her that she felt muddled and stupid – felt that Rosa had pushed her out of the house and her man was running away from her.

«Wait, wait!» she cried.

«No. I'll get my feet damp – you hurry.»

16. Cfr. nota 6.

17. P. Simpson, *Language*, p. 23.

18. Il racconto fa parte della raccolta *In a German Pension*, Constable, London 1929, pp. 32-42.

It was easier when they came into the village. There were fences to cling to, and leading from the railway station to the Gasthaus a little path of cinders had been strewn for the benefit of the wedding guests.

The Gasthaus was very festive. Lights shone out from every window, wreaths of fir twigs hung from the ledges. Branches decorated the front doors, which swung open, and in the hall the landlord voiced his superiority by bullying the waitresses, who ran about continually with glasses of beer, trays of cups and saucers, and bottles of wine¹⁹.

Questo brano induce una forte partecipazione emotiva attraverso molti degli strumenti linguistici indicati da Toolan. Le prime due frasi presentano entrambe una negazione («Snow had not fallen», «She had not been out of the house»), connessa al pensiero del personaggio usato come *reflector*, Frau Brechenmacher. La prima prelude all'elemento di valutazione contenuto nella proposizione successiva, «slippery»: la scivolosità del suolo è infatti importante per chi debba raggiungere a piedi, e con l'abito buono, il luogo della festa di nozze; a questo si ricollega il successivo «easier», riferito alle condizioni in cui la Frau si trova a camminare una volta raggiunto il villaggio. La seconda negazione è altresì legata all'attività mentale della *reflector*, preoccupata dell'imminente occasione sociale dopo settimane trascorse tra le mura domestiche. Anche la ripetizione di «felt» rientra nello schema di Toolan, sia in quanto ripetizione, sia perché si tratta di un verbo che indica pensiero, che contribuisce a esprimere il punto di vista della protagonista introducendo i suoi sentimenti e le sue riflessioni, ossia elementi che originano dalla sua prospettiva limitata; in questo caso, elementi che esprimono valutazione negativa quali gli aggettivi «muddled and stupid», e due proposizioni parallele introdotte da «that», entrambe con la simile funzione di introdurre impressioni deludenti o fastidiose indotte da due suoi familiari: «that Rosa [la figlia] had pushed her out of the house» e «that her man was running away from her». Interessante è che il lessema scelto per denotare il coniuge, anziché l'atteso iponimo «husband», sia «man», elemento di quel lessico estremo comune a questi brani.

Altro elemento coerente con la funzione del brano è la accentuazione dei marcatori temporali, realizzata con preci-

19. *Ivi*, pp. 34-35.

sione grazie a complementi di tempo («all day», «for weeks past»), a un sintagma con valore di soggetto e attore della proposizione («the day had so flurried her») e proposizioni con valore temporale («when they came into the village», «as he entered the door of the Festsaal»). Non è solo sul piano temporale che la deissi appare marcata; quella spaziale è altrettanto pervasiva e orientata in modo coerente a costruire una prospettiva incentrata su Frau Brechenmacher, che funge da punto di riferimento “distale” in «had pushed her out of the house» e «was running away from her» e “prossimale” con «came». «There were fences to cling to» e «leading from the railway station to the Gasthaus», sfruttano elementi deittici per illustrare ciò che la Frau valuta importante lungo il percorso. Il movimento verso la meta si arresta quando quest’ultima è finalmente visibile, quasi che la *reflector* si fermasse a contemplarla, come testimonia il processo relazionale, «was», che introduce l’aggettivo di valutazione «festive» in «The Gasthaus was very festive». Dopodiché il moto riprende, dall’edificio alle porte, così da mimare l’entrata della Frau: «Branches decorated the front doors, which swung open». Il deittico «swung open», che indica un movimento rapido reso con connotazioni positive, ci dice che la Frau percepisce la Gasthaus come un’entità che l’accoglie a braccia aperte. Con «in the hall» si giunge all’interno insieme alla Frau. E dopo aver seguito il percorso della donna nello spazio, ancorato qua e là a elementi di valutazione che rendono visibile la mente attiva che ne è la fonte, non possiamo non interpretare quanto segue come il prodotto di quella stessa mente. «The landlord voiced his superiority by bullying the waitresses» è dunque frutto dell’osservazione della Frau, colpita da qualcosa di negativo: il padrone («landlord», termine sessualmente connotato) nell’atto di maltrattare («bullying») le cameriere («waitresses», altro termine sessualmente connotato). Questa manifestazione del punto di vista di Frau Brechenmacher suggerisce che la prepotenza maschile nei confronti delle donne rivesta una certa importanza nel suo sistema di valutazione.

Ciò che conta per la protagonista è sottolineato nei brani ad alto coinvolgimento emotivo da un sapiente intreccio di marcatura di genere e ripetizione lessicale, come esemplificato da «her man» e «festive», già presenti nel brano appena analizzato, nell’esempio che segue:

Frau Brechenmacher, following her man down the room after greeting the bridal party, knew that she was going to enjoy herself. She seemed to fill out and become rosy and warm as she sniffed that familiar festive smell²⁰.

«Her man» ritorna poco dopo in un altro brano ad alto coinvolgimento emotivo:

Wedged in between these two fat old women, the Frau had no hope of being asked to dance. She watched the couples going round and round; she forgot her five babies and her man and felt almost like a girl again. The music sounded sad and sweet. Her roughened hands clasped and unclasped themselves in the folds of her skirt. While the music went on she was afraid to look anybody in the face, and she smiled with a little nervous tremor round the mouth²¹.

La negazione, ancora una volta dominante, esprime una valutazione negativa da parte della Frau, come testimoniano «no hope of being asked to dance» e «to look anybody in the face». «Unclasped» denota altresì negazione, e associato a «clasped» genera ripetizione, espressiva, come pure in «round and round», della ripetitività del gesto e associabile al fastidio percepito dalla protagonista, che per rispettare le convenzioni sociali (non essere scortese con le due vicine e attendere l'invito di un uomo per poter ballare), non può darsi alle danze. I numerosi verbi indicanti pensiero («watched», «forgot», «felt») sottolineano che gli enunciati sono frutto della sua attività mentale, il che concorre a chiarire che l'elemento di modalità percettiva «sounded» in «the music sounded sad and sweet» è riferito alla Frau: è a lei che la musica suona triste in questa fase per lei sgradevole della festa. Anche questo momento di alto coinvolgimento emotivo è improntato alla tematica di genere, sia grazie alle scelte lessicali connotate in questo senso, quali «two fat old women», «a girl» e, ancora una volta, «her man», sia grazie all'idea che adottare un comportamento appropriato (in questo caso, attendere l'invito di un uomo per ballare) rovini, per così dire, la festa a una donna. Considerazione, quest'ultima, che Frau Brechenmacher estenderà al proprio matrimonio, nonché al

aA

115

20. *Ivi*, p. 36.

21. *Ivi*, p. 39.

matrimonio in generale, così da conferirle il valore epifanico di questa *short story*.

Anche nell'ultimo esempio prescelto, tratto dal racconto ben più recente *The Dressmaker's Child*²² (2004) di William Trevor, l'espressione del punto di vista del protagonista Cahal concorre a rendere il brano coinvolgente e memorabile²³:

It was then, just after they'd passed the dead trees, that the child ran out. She came out of the blue cottage and ran at the car. He'd heard of it before, the child on this road who ran out at cars. It had never happened to himself, he'd never even seen a child there any time he'd passed, but often it was mentioned. He felt the thud no more than a second after the headlights picked out the white dress by the wall and then the sudden movement of the child running out.²⁴

Le caratteristiche dei brani ad alto coinvolgimento non mancano, e sono riconducibili alla prospettiva di Cahal. I verbi di pensiero («heard», «seen», «felt») pongono in primo piano le sue sensazioni, contribuendo a farne un *reflector*. Le negazioni «never happened» e «never even seen» si riferiscono alla mancanza di precedenti dell'incidente per Cahal, e «he felt the thud no more than a second» sminuisce la durata dell'evento, quasi a negare la plausibilità dell'accaduto. La complessità sintattica è dovuta a scelte stilisticamente marcate quali la struttura scissa della prima frase e la doppia realizzazione di «then»/«just after they'd passed the dead trees» e «it»/«the child on this road who ran out at cars». La costruzione scissa «It was then... that the child ran out» consente di enfatizzare sia «then» (conferendo marcatezza temporale) sia «ran out» (l'improvviso movimento della bambina) e permette di presentare «that the child ran out» come qualcosa di già noto, il che può derivare solo dal punto di vista di Cahal che ricorda l'accaduto, perché questa è la prima volta che la bambina viene nominata. La doppia realizzazione è un caso di ripetizione, come lo è la reiterazione di «the child ran

22. Apparsa sul "New Yorker" nel 2004, la *short story* è poi confluita nella raccolta *Cheating at Canasta*, Viking Penguin, New York 2007, pp. 11-23.

23. Per un'analisi estesa del punto di vista in questa *short story*, cfr. I. Rizzato, *Point of View in William Trevor's The Dressmaker's Child: a Stylistic Analysis*, «Quaderni di Palazzo Serra», XXVI (2014), pp. 184-209.

24. W. Trevor, *Cheating*, p. 11.

out» e dei suoi costituenti, che compaiono più e più volte, a sottolinearne l'importanza pressoché ossessiva per Cahal.

In questo brano cruciale, dunque, come in quelli di Mansfield, la diversità linguistica propria di questi passi e la rappresentazione del punto di vista sono intrecciati in modo indissolubile. In questo modo, la prospettiva di un unico personaggio accomuna i momenti salienti del racconto, contribuendo all'unità tanto necessaria alla forma breve, mentre la densità emotiva di tali momenti tiene il lettore avvinto e lo sprona a una rapida conclusione.

Riferimenti bibliografici

- T. Bloor - M. Bloor, *The Functional Analysis of English. A Hallidayan Approach*, Arnold, London 2004².
- B. Busse *et al.*, *John McGahern's Stylistic and Narratological Art*, «Lexis», V (2010), pp. 101-131.
- J. Douthwaite, *A Stylistic View of Modality*, in G. Garzone - R. Salvi (a cura di), *Linguistica, linguaggi specialistici, didattica delle lingue: studi in onore di Leo Schena*, CISU, Roma 2007, pp. 107-156.
- S. Hunston - G. Thompson (a cura di), *Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- K. Mansfield, *In a German Pension*, Constable, London 1929.
- I. Rizzato, *Point of View in William Trevor's The Dressmaker's Child: a Stylistic Analysis*, «Quaderni di Palazzo Serra», XXVI (2014), pp. 184-209.
- P. Simpson, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge, London 1993.
- M. Toolan, *Narrative Progression in the Short Story. A Corpus Stylistic Approach*, Benjamins, Amsterdam - Philadelphia 2009.
- M. Toolan, *Is Style in Short Fiction Different from Style in Long Fiction?*, «Études de Stylistique Anglaise», IV (2013), pp. 95-105.
- W. Trevor, *Cheating at Canasta*, Viking Penguin, New York 2007.

**Varietà
della
forma breve**

aA

Italianistica

aA

«Alcuna novelletta per falle ridere»: la forma breve e la *delectatio* nella riflessione di un contemporaneo di Boccaccio

Irene Cappelletti

aA

La riflessione sulla ‘forma breve’ nel contesto della letteratura italiana del Trecento, «epoca letteraria [...] complessa e caratterizzata da fitte interrelazioni tra generi e continui spostamenti di confine»¹, deve necessariamente prestare attenzione agli «eventuali segnali della consapevolezza con cui» alcuni autori «maneggiano» – in assenza di codificazioni scritte – «i vari generi e sottogeneri narrativi»².

Il presente contributo si occupa del *frammento magliabechiano* del *Decameron* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.II.8, cc. 20r-37v, siglato M), particolarmente significativo nell’ambito di un’analisi dei generi e delle tipologie della ‘forma breve’, più precisamente della *novella*, e degli aspetti teorici ad essa legati, dal momento che l’attività letteraria del copista-compilatore³ di questa peculiare antologia si muove tra *Novellino* e *Decameron*. Composto da un Proemio non boc-

205

1. L. Battaglia Ricci, *Exemplum e novella*, in G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (a cura di), *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Firenze, 2003, pp. 281-299, p. 298.

2. *Ibid.*

3. Vari elementi inducono a pensare che le due figure coincidano: M. Corsi, *Un’antichissima antologia decameroniana confezionata a Napoli*, in T. De Robertis et al. (a cura di), *Boccaccio autore e copista*, Firenze 2013, pp. 139-140.

cacciano seguito dalle conclusioni I-VIII, dalla novella IX 10 e dalla IX concl., il *frammento* fu infatti ideato e trascritto, nei primi anni Sessanta del XIV sec., forse a Napoli, dallo stesso scrivente fiorentino, probabilmente un mercante, che compilò una *Ragione di conto* per Lapa Acciaiuoli datata al giugno 1363 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashburnham 1830 IV, doc. 7) e dotò di rubriche marginali alcuni dei racconti del *Novellino* presenti nella sezione più antica del ms. Panciatichiano 32 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (P¹, cc. 9r-43r)⁴. Come si vedrà, il copista-compilatore è particolarmente sensibile, nella trattazione teorica del Proemio e nella sua personale pratica scrittoria, alla ricerca della *delectatio*, tratto distintivo della «*narratio brevis romanza*»⁵.

Nel Proemio, all'interno della lode di chi «nel contentamento delle piacevolissime donne /exercitando si diletta» (M, c. 20r, rr. 1-2)⁶, sono toccati i temi dell'ipocrisia dei «religiosi» e degli eccessi «giullareschi» della predicazione⁷:

E questo ardisco con verità di dire /che nonn è niuno
sì solene predicatore /né che tanto biasimi la vaghezza /e
gli adornamenti /delle donne /che gli giovi di stare lughamente [sic] in perghamo /se non si vede circondato
d'assai /e vedove et maritate /E talvolta nella predicazione
tralle *evangeliche istorie* /mescholano *alcuna novelletta per falle ridere* /e dal ridere si verrebbe ad altro /chi loro credesse /
Ancora nella chiesa quando uno volontaroso maestro /o
baccelliere /avrà a' piedi a sedere /quattro / sei donne /et
a lloro ragionerà delle *leggende de' santi* /et talvolta ricorderà

4. M. Corsi, *Il Decameron: scritte, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma 2007; Id., *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma 2013; Id., *Un'antichissima antologia* cit.; M. Fiorilla, *Nota al testo*, in G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano 2013. Si cita da questa edizione.

5. M. Picone, *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a cura di N. Coderey, C. Genswein e R. Pittorino, Ravenna 2008, p. 13.

6. Le trascrizioni sono date in forma diplomatico-interpretativa: le abbreviazioni sono state sciolte; sono stati introdotti accenti e apostrofi; si distingue tra *u* e *v*; la divisione delle parole segue i criteri moderni; è stata mantenuta la punteggiatura del manoscritto. Il corsivo, se non segnalato altrimenti, è mio. Un'edizione completa del *Proemio* si legge in V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron», con due appendici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1991, pp. 177-179. Nel Proemio è inclusa anche una vera e propria 'novella per esempio', di cui non mi occupo qui.

7. Cfr. C. Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989, p. 11.

come è meritevole operazione a vicitare ispresso la chiesa /
ciò viene a dire i frati che vi sono dentro /et tutte altre cose
dicono che sono in acconcio dell'apettito loro / (M, cc. 20r,
r. 25 – 20v, r. 2)

È noto come sulla comune ricerca del diletto dell'uditorio si
basi in parte l'analogia funzionale tra *exemplum* e novella e la
conseguente «secolarizzazione dell'*exemplum*»⁸; celeberrima
la denuncia dantesca (*Par.*, XXIX, 103-117), ripresa quasi alla
lettera da Boccaccio:

Né dubito punto che non sien di quelle ancor che diran-
no le cose dette esser troppe, piene e di *motti* e di *ciance* [...];
e considerato che le prediche fatte da' frati per rimorder
delle lor colpe gli uomini, il più oggi piene di *motti* e di *ciance*
e di *scede*, estimai che quegli medesimi non stesser male nelle
mie *novelle*, scritte per cacciar la malinconia delle femine.
Tuttavia, se troppo per questo *ridessero*, il lamento di Germia,
la passione del Salvatore e il ramarichio della Magdalena ne
la potrà agevolmente guerire (*Dec.*, Concl. aut., 22-24).

aA

Le forme brevi atte a provocare il riso nei fedeli sono qualifi-
cate da entrambi gli autori come «motti», «ciance» e «scede»,
anche «favole» nella *Commedia* (v. 104). A parte quest'ulti-
mo termine, nessuno degli altri sembra possa riferirsi a una
qualche forma di narrazione: «ciance» è, in questo conte-
sto, 'discorso di scarsa importanza ed utilità', 'chiacchiera'⁹,
«motto» e «sceda» sono «detti iocosi» e «detti beffe vili»¹⁰,
impropri ornamenti di una narrazione, ma non essi stessi rac-
conto (anche «favola», d'altro canto, può essere 'elemento
fantastico' inserito nella narrazione).

207

Il Proemio magliabechiano riprende questo tema, con
una significativa variante lessicale¹¹. Le «evangeliche istorie»

8. C. Delcorno, *Exemplum e letteratura* cit., p. 11

9. In altri contesti può valere 'favola'. Le definizioni sono tratte dal Dizionario TLIO (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>).

10. F. da Buti, *Commento a Par.*, XXIX, 109-117. Se non segnalato diversamente, cito dalle edizioni presenti nell'ОВI (<http://www.ovi.cnr.it/>), indicando sinteticamente autore, titolo e riferimento topografico.

11. La vicinanza tra la parte conclusiva del Proemio e *Dec.*, I intr., 51, 79 e 96-97 suggerisce che l'anonimo avesse ancora a disposizione il *Decameron* completo, probabilmente nella prima redazione, durante la stesura del Proemio, aggiunto dopo la copia degli estratti decameroniani (cfr. M. Cursi, *Il Decameron* cit., pp. 28-29 e K. P. Clarke, *A Good Place for a Tale. Reading the Decameron in 1358-1363* «Modern Language Notes», CXXVII, 1, January 2012, pp. 65-84).

equivalgono all'«Evangelio» dantesco (v. 114)¹², il «biasimare la vaghezza /e gli adornamenti /delle donne» è forse una specificazione del boccacciano «rimorder delle lor colpe» i fedeli, il riso è ricordato in tutti e tre i testi; diverso è però l'impiego di «novelletta per [...] ridere» in luogo di «motti», «ciance», «scede» o «favole», con una scelta apparentemente non in linea con l'uso corrente.

La prima attestazione di «novella» come “genere” (o per lo meno col significato di ‘racconto’) si trova nel *Novellino*¹³. Come è noto, «il *Novellino* vulgato [...] risulta dalla ristrutturazione di una prima raccolta provvista di prologo, l'*Ur-Novellino*, che ha subito [...] progressive modifiche macro e microtestuali»¹⁴; la silloge di P¹ «per molti aspetti rispetta più fedelmente l'*Ur-Novellino*» sotto il titolo «libro di novelle et di bel parlare gientile»¹⁵. Alberto Conte, sulla base di una revisione delle datazioni dei manoscritti trecenteschi dell'opera – tra cui P¹ e P² (sezione più recente del ms. Panciaticchiano 32, per cui propone «il secondo quarto, se non la metà piena del Trecento») – e dell'analisi dei modi dell'intertestualità tra *Novellino* e *Decameron*, ritiene che solo l'*Ur-Novellino* sia anteriore al *Decameron*¹⁶; di conseguenza, solo le occorrenze di «novella» di P¹ saranno sicuramente indipendenti dall'uso decameroniano.

«Novella», in ogni caso, non compare mai nelle rubriche aggiunte dal copista magliabechiano¹⁷, probabile possessore del codice¹⁸; addirittura, alla «novella» del sommario di *Nov.*

12. Senza con questo suggerire un rapporto diretto tra *Commedia* e *frammento*.

13. Cfr. L. Battaglia Ricci, *In Toscana, prima del canone. La novella tra Novellino e Decameron*, in L. Innocenti (a cura di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pisa 2013, pp. 33-63.

14. A. Conte, *Il Novellino, il Decameron e il primato della novella: intertestualità e cronologia*, «Filologia e critica», XXXVIII, fasc. 1 (gennaio-aprile 2013), pp. 33-67, p. 58. Ringrazio Simone Albonico per la segnalazione.

15. *Ivi*, p. 34, nota 2.

16. *Ivi*, pp. 60-63 e note 108-114.

17. L. Battaglia Ricci, *In Toscana* cit. Nel Proemio del *frammento* non sono mai ricordate le «cento novelle in diece di dette» (*Dec.*, Proemio, 1), sostituite da un generico «novellare» (M, c. 21r, r. 25).

18. M. Corsi, *La scrittura* cit., p. 112. Sandro Bertelli, che però data P² (esemplato a suo parere dalla stessa mano di P¹) tra il 1325 e il 1330, ritiene che la «mano recenziere, ancora trecentesca» che Corsi ha identificato con quella del copista magliabechiano aggiunga le rubriche a P¹ «successivamente» all'unione di P² a P¹, avvenuta «a distanza di pochi anni» dalla trascrizione di P¹ (1320): S. Bertelli, *Il copista del «Novellino»*, «Studi di filologia italiana», LVI (1998), pp. 31-45, pp. 43-44 e nota 28.

LXXX corrisponde il «proverbio» di Ur-*Novellino* 34, di cui *Nov.* LXXX è riscrittura¹⁹. L'anonimo, in effetti, in questo caso sembra possedere una certa competenza riguardo ai «generi», dato che «non si tratta di un racconto» attribuito al protagonista, ma «di una affermazione in qualche modo memorabile sulle donne da lui fatta»²⁰. Per questo mi sembra si possa escludere che in M «novelletta» valga «motto» o «detto», come in due luoghi sacchettiiani: «Questa novelletta o motto si sparse per la terra» (*Trec.*, CCXXVII, 6); «Molte novелlette e detti del detto messer Ridolfo, piacevoli e con gran sustanza» (*Trec.*, XLI, 1)²¹.

Da un controllo sui testi presenti nell'OVI risulta che «novelletta», la cui prima attestazione si trova nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, non compare né nell'Ur-*Novellino* né nel *Novellino* e non vale mai 'notizia', ma quasi sempre 'racconto'²²; nel *Reggimento e costumi di donna* equivale esplicitamente ad un «esempio» in due casi su tre²³. *Dec.*, VIII 3, 3 definisce i caratteri propri di molte novелlette bocciacciane: «di farvi con una mia *novelletta* non men *vera* che *piacevole* [...] *ridere*».

Salvo errori, non trovo però occorrenze di «novella» o «novelletta» col significato di narrazione o motto impropriamente accolti nella predica. Il testo del *frammento* è avvicicabile a un passo del *Reggimento e costumi di donna*: «Ogni trattato e *novelle d'amore*, / e legger d'arme e simiglianti cose / lassino a quelle che al mondo sono: / il legger loro sia l'ufi-

19. Adotto le numerazioni dell'edizione A. Conte (a cura di), *Il Novellino*, Roma 2001.

20. L. Battaglia Ricci, *In Toscana* cit., p. 40.

21. Si cita dall'edizione F. Sacchetti, *Le Trecento Novelle*, a cura di M. Zaccarello, Firenze 2014.

22. Si vedano da esempio F. da Barberino, *Documenti d'Amore*, vol. I, parte I, 6, v. 62; G. Villani, *Nuova Cronica*, vol. I, libro VII, cap. 53. 'Curiosità' più che 'racconto' in G. Boccaccio, *Esposizioni*, c. VI (11), § 18.

23. F. da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, a cura di G. E. Sansone, Torino 1957, Proemio, pp. 6-7; parte X, p. 173. Il ms. Barberiniano latino 4001 della Biblioteca Apostolica Vaticana, su cui si basa l'edizione, è databile agli ultimi decenni del Trecento o forse addirittura all'inizio del XV sec. (e non è certa l'apografia immediata): cfr. C. Giunti, «Né parlerai rimato». *Sulla struttura formale del Reggimento e costumi di donna di Francesco da Barberino*, «Studi e problemi di critica testuale», LXXXI (2010), pp. 71-111, p. 73 e nota 2. Non è sicuro, quindi, che la copia del manoscritto preceda la diffusione delle prime testimonianze decameroniane; tuttavia, nell'opera l'impiego di «novella» e «novelletta» è costante e sistematico (cfr. L. Battaglia Ricci, «Una novella per esempio». *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, «Studi sul Boccaccio», XXVIII (2000), pp. 105-124, pp. 117-119), apparentemente non perturbato da eventuali iniziative del copista.

cio divino, / *leggende e storie di Santi e di Chiesa*»²⁴. Il contesto non è tuttavia quello della predicazione e le «novelle» non si ‘mescolano’ ai testi sacri.

In alcuni passi di Giordano da Pisa, Domenico Cavalca e Jacopo Passavanti, tuttavia, si incontrano alcune occorrenze in cui «novella» è ancora ‘notizia’, ma notizia raccontata, in linea con il mutamento semantico per cui il termine non significa più, o non solo, «fatto nuovo o memorabile», «novità, fatto strano e insolito, che desta curiosità», riferendosi piuttosto alla «narrazione» di quel fatto²⁵.

In un luogo del *Quaresimale fiorentino* le «novelle [...] del ninferno, del paradiso» ascoltate dai predicatori²⁶ sono ‘notizie’²⁷, ma forse vi è anche un’allusione agli *exempla* che riportano visioni infernali o paradisiache. L’affabulazione, d’altra parte, sembra esplicitamente contemplata nella coppia «favola, e [...] novella», entrambe «narrate» in un passo di Cavalca, e nell’associazione di «novelle» e «storie» in Passavanti²⁸: «molti [...] pare che *narrino* una *favola*, e una *novella di mondo*, [...] sì si confessano sciaguratamente, e senza dolore»²⁹; «la confessione [...] non sia mescolata con altre *novelle* né d’altre *storie*»³⁰.

Analogamente, nel volgarizzamento dell’Epistola XXII di san Girolamo ad Eustochio, la dimensione della narrazione sembra inclusa nella qualificazione «ridicitore» attribuita al religioso oggetto della critica: «Con ogni uomo, o donna s’intromette, ed impaccia, e d’ogni *novella* [‘notizia’], e infamia pare, che egli sia il trovatore, o l’attizzatore, e *ridicitore*»³¹.

24. F. da Barberino, *Reggimento* cit., parte VIII, p. 148.

25. A. Varvaro, *Tra cronaca e novella*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo I, pp. 155-171, p. 158, citato in L. Battaglia Ricci, *In Toscana* cit., p. 38.

26. G. da Pisa, *Quaresimale fiorentino (1305-1306)*, a cura di C. Delcorno, Firenze 1974, predica XV, § 5.

27. *Ivi*, Glossario, s.v.

28. Cfr. S. Sarteschi, *Valenze lessicali di «novella», «favola», «istoria» nella cultura volgare fino a Boccaccio*, in G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (a cura di), *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre 1998), Roma 2000, pp. 85-108.

29. D. Cavalca, *Lo Specchio de’ peccati*, cap. 11.

30. I. Passavanti, *Lo Specchio della vera penitenza*, distinzione V, cap. 6.

31. D. Cavalca, volgarizzamento dell’Epistola XXII di san Girolamo *Ad Eustochium*, § 28, in Id., *Volgarizzamento del Dialogo di san Gregorio e dell’Epistola di san Girolamo ad Eustochio*. «Ridicitore» manca nell’originale latino, che ha solo «auctor» (ammettendo che fosse questo il

Data l'impossibilità di provare la conoscenza di questi testi da parte dell'anonimo magliabechiano³², per ora si registra soltanto che in ambienti e discorsi che, in quanto egli legato agli Acciaiuoli, potevano essergli noti³³, era forse attiva l'evoluzione «che porta ad assumere [...] *novella* come nome di genere»³⁴ anche in contesti vicini a quello del Proemio del *frammento*.

In ogni caso «novelletta» è termine meno diffuso rispetto a «novella» e più decisamente «orientato in accezione tecnica»³⁵. Il passo del Proemio, di fatto, sembra riecheggiare la definizione della peculiare “funzione” di Dioneo: «la brigata [...] rallegrare con alcuna *novella da ridere*» (*Dec.*, I concl., 14)³⁶, come se le forme riconosciute come non lecite nell'ambito del sermone avessero assunto, almeno nella coscienza dello scrivente, uno statuto “di genere” preciso quasi quanto quello delle «evangeliche storie» e delle «leggende de' santi». La scelta lessicale è analoga, ma di segno opposto, rispetto a quella compiuta da Boccaccio nell'ammettere «quegli medesimi» «motti e [...] ciance e [...] scede» delle prediche all'interno delle cento novelle (Concl. aut., 23) e soprattutto nel qualificare ironicamente queste ultime come «ciance» e «frasche» (IV intr., 6-7).

La creazione di una *novelletta per ridere*, del resto, sembra essere l'obiettivo della rielaborazione dell'*incipit* della IV concl. nel *frammento*. Quasi tutte le conclusioni, nonché la novella IX 10, mostrano, all'inizio, «brevi parti di raccordo»³⁷;

testo a disposizione di Cavalca): «Quidquid novum insonuerit, aut auctor aut exaggerator est famae» (Saint Jérôme, *Lettres*, a cura di J. Labourt, Les Belles Lettres, Paris 1949, tomo I, pp. 110-160, § 28, p. 142).

32. Leggibili, con l'eccezione del *Quaresimale fiorentino* e dello *Specchio* di Passavanti (I. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, a cura di G. Auzzas, Firenze 2014, che non è stato possibile consultare), in edizioni (più o meno) inaffidabili: per un riepilogo si vedano le relative *Note al testo* di G. Varanini, G. Baldassarri (a cura di), *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, Roma 1993.

33. Cfr. F. P. Tocco, *Niccolò Acciaiuoli. Vita e politica in Italia alla metà del XIV secolo*, Roma 2001, pp. 357-358 e 376-400.

34. L. Battaglia Ricci, *In Toscana* cit., p. 38 (corsivo nel testo).

35. Si trae la qualificazione da L. Battaglia Ricci, *In Toscana* cit., p. 41.

36. Molto più vago il contemporaneo Antonio Pucci, introducendo *Par.*, XXIX, 103-111: «Religiosi [...] deono predicare la parola d'Iddio e saperla isporre a correzzione e utile dela gente che gli va a udire, non debbono dire in pergamio le *frasche*, ma fondarsi nell'Evangelio» (A. Pucci, *Libro di varie storie*, a cura di A. Varvaro, Palermo 1957, parte xxxvii, p. 260).

37. M. Cursi, *Il Decameron* cit., p. 29, nota 82. Gli *incipit* delle conclusioni I, V e VII sono interessati da modificazioni testuali di più modesta portata; non vi è alcun mutamento nella IX concl. All'inizio delle conclusioni VI e VIII e della novella IX 10 il dettato decameroniano risulta semplificato, con l'omissione dei riferimenti al racconto appena concluso.

nelle conclusioni II-IV esse sono costituite da un riferimento, dipendente da specifici passi decameroniani, alla novella appena narrata da Dioneo. L'analisi svolta da Angela Milanese sulle rubriche del *Decameron*³⁸ – forme brevi con funzione inequivocabilmente deittica³⁹, ma in cui «talvolta [...] sorgono forme originali»⁴⁰ segnate da innegabili elementi di narritività⁴¹ – permette di definire più precisamente alcune delle procedure messe in atto dall'anonimo.

A differenza di quanto accade nelle conclusioni II e III, dove il compilatore attua soltanto un'ulteriore *abbreviatio* rispetto al dettato del sommario decameroniano, di cui è ripetuta una frase o una sua parte, la riformulazione dell'inizio della IV concl., dipendente non solo dalla rubrica ma anche da precisi passi novellistici (IV 10, 47-48 e 53), si configura in effetti come una 'forma' nuova:

L'ultima novella della seconda giornata disse · dioneo · e fue quella come *paganin da monaco rubò la moglie in mare a messer riccardo di chinzicha* / Questa novella diè tanto che ridere a tutta la compagnia [...] (II concl., M, c. 23v, rr. 7-9)

Usando dioneo il privilegio a llui concieduto / l'ultima novella della terza giornata disse / *et insengniò a rimettere il diavolo in ninferno* / Mille fiате o più la novella di dioneo a rider mosse l'oneste donne [...] (III concl., M, c. 25r, rr. 3-6)

L'ultima novella della quarta giornata disse dioneo / *et racconta come la moglie d'uno medico per morto mette un suo amante adoppiato in un'arca / il quale poi per ladro essendo trovato in un'altra casa fue preso / la fante della donna per ischanparlo andò a favellare alla singnoria / il rettore veggiendola chiara e fresca attaccò l'uncino alla cristianella di dio / et non trovando il buono huomo colpevole di quello che aposto gli era il liberò* / Le prime novelle di questa giornata / li petti delle vaghe donne avevano contristati / questa ultima di dioneo / le fecie ben tanto ridere [...] (IV concl., M, c. 26v, rr. 13-22)

Nelle conclusioni II e III il rapido cenno alla novella appena

Si riprende in parte quanto esposto nei convegni *Locating Boccaccio in 2013* (Manchester, 10-12 luglio 2013) e *Boccaccio in Washington DC* (Washington DC, 4-6 ottobre 2013).

38. A. Milanese, *Affinità e contraddizioni tra rubriche e novelle del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXIII (1995), pp. 89-111.

39. *Ivi*, p. 93.

40. *Ivi*, p. 102 (corsivo nel testo).

41. *Ivi*, pp. 93-95.

raccontata ricalca le strategie delle rubriche. Nella II concl. il testo magliabechiano, pur con la minima *amplificatio* dovuta all'aggiunta «in mare» (indicazione spaziale propria della narrazione), è «poco informativo riguardo ai contenuti scandalosi» tanto quanto il sommario⁴², dato che non viene integrato il motivo che muove al riso. Per ricordare la III 10 è mantenuta la metafora del «diavolo in ninferno», ripresa anche nella conclusione (III concl., 2); cambia tuttavia il punto di vista, poiché nella riscrittura è Dioneo e non Rustico ad 'insegnare', con un gioco parodico sulla funzione del narrare 'novelle per esempio' già presente nella III 10 (§§ 3 e 35). In entrambi i casi il presente commentativo è sostituito dal perfetto narrativo («ruba» > «rubò», «insegna» > «insengniò»), in accordo col contesto di inserimento.

La sintesi della novella IV 10 è decisamente più orientata alla narrativa e costituisce una 'forma breve' compiuta. La rielaborazione è guidata dal principio dell'*abbreviatio*: dopo gli equivalenti «allo stradicò andò⁴³ davanti» (§ 47) e «andò a favellare alla singnoria», il *frammento* procede speditamente verso il compimento della storia⁴⁴, grazie all'asindeto, all'eliminazione di forme verbali fraseologiche – «volle [...] attaccar» (§ 48) > «attacò»–, alla *conglutinatio plurium clausarum in unam*⁴⁵ – il gerundio in luogo di una subordinata esplicita: «per ciò che fresca e gagliarda era⁴⁶» (§ 48) > «veggiedola chiara e fresca» – e alla soppressione di precisazioni circostanziali («prima che ascoltar la volesse» e «una volta» [§ 48]), nonché di personaggi e azioni secondari rispetto alla trama principale: «Alla fine, cognoscendo Ruggieri essere innocente, condannati i prestatori che imbolata avevan l'arca in diece once, liberò Ruggieri» (§ 53) > «et non trovando il buono huomo colpevole di quello che aposto gli era il liberò»; è coerentemente omessa anche la narrazione di ciò che accade dopo la liberazione.

aA

213

42. *Ivi*, pp. 109-110.

43. «Venne» nel ms. Parigino Italiano 482 della Bibliothèque nationale de France (P), latore della prima redazione decameroniana. Il testo di M risulta qui più vicino alla seconda redazione, ma è da osservare che il verbo «andare» compariva già poco sopra, in un passo che resta, per questo elemento, invariato dalla prima alla seconda redazione e da cui il compilatore ricava «favellare»: «se n'andò alla prigione dove Ruggieri era e tanto il prigionier [P prigioniere] lusingò, che egli lasciò [P le lasciò] a Ruggier favellare» (§ 47).

44. *Ivi*, pp. 94-95 e M. Picone (a cura di), *Il racconto*, Bologna 1985, p. 8.

45. *Ivi*, p. 95 e nota 15, con riferimento a Goffredo di Vinosalvo.

46. «Frescha et gagliarda la vide» nella lezione di P, più vicina al testo di M.

Per la stessa ricerca di linearità, dalla prima parte della sintesi, evidentemente dipendente dalla rubrica, sono esclusi i riferimenti agli usurai. Sono eliminati anche «si sente» (§ 1), passaggio non indispensabile al dipanarsi dell'intreccio, e il dettaglio «dalle forche» (§ 1). Per il resto il compilatore segue da vicino il testo boccacciano, sia nella sintassi, che conserva la relativa – ma con la focalizzazione sul protagonista principale, con «il quale» in luogo di «la quale» (§ 1), riferito all'«arca» che introduceva la vicenda degli usurai –, sia nel lessico: «è preso» (§ 1) mutato nel narrativo «fue preso»; «la fante della donna» (§ 1), non variata; «scampa» (§ 1) > «per ischanparlo» («scampar» al § 47).

È però evidente la presenza di qualche elemento che va in direzione opposta rispetto alla ricerca della *brevitas*: l'antifrasi «buono uomo» (§ 1 «egli»); la litote «non [...] colpevole di quello che aposto gli era» per «innocente» (§ 53); la perifrasi «andò a favellare», modellata sul dettato del § 47 (in cui si trova anche «favellare»), che amplia il «racconta» della rubrica. È inoltre ricordato il motivo erotico che provoca il riso delle donne.

In questa continua oscillazione tra la deissi e la narratività, e tra i diversi gradi di *brevitas* (delle rubriche e delle novelle decameroniane) è conservato il presente commentativo «mette». Quale che ne sia la ragione⁴⁷, nella sintesi di IV 10 la formula «racconta come» (simile al frequente «Qui conta» di P²)⁴⁸, non presente nelle conclusioni II e III, sembra attribuire alla frase «racconta come la moglie d'uno medico per morto mette un suo amante adoppiato in un'arca» anche la funzione di una vera e propria rubrica posta ad apertura di una *novelletta per ridere*.

47. D'altra parte, anche in *Dec.* III 9, 1 e *Dec.* IX 2, 1 si passa dal presente («guerisce [...] domanda [...] se ne va»; «Levasi») al passato remoto («giacque [...] ebbene [...] tenne»; «si pose [...] fu diliberata [...] ebbe»). I sommari di P¹ presentano sia il presente che il passato remoto. La stessa alternanza si verifica nelle rubriche premesse nel *frammento* alle conclusioni I-VIII e alla novella IX 10, per cui non è presente il sommario decameroniano, sostituito dalla rubrica della IX concl. (passato remoto) – «Come alla prima giornata si diede compimento / sotto la signioria di panpinea / et essa la nuoua reina elesse /» (I concl., c. 22r, rr. 1-2) – e alle ballate (presente): «Come [...] Emilia chanta [...]» (I concl., c. 23r, rr. 15-16). Le tipologie di sommario sono costanti in tutto il codice (ma manca la rubrica della IX ballata).

48. L. Battaglia Ricci, *In Toscana cit.*, pp. 39-40.

Scrittura breve, immagine, glossa: sperimentare forme in Boccaccio (e oltre)*

Martina Mazzetti

aA

Si può ben dire, oggi, come gli studi boccacciani degli ultimi anni si siano concentrati con attenzione intorno ad alcuni aspetti peculiari dell'attività narrativa e grafica del Certaldese¹. È conclamata, infatti, la predilezione boccacciana per una proliferazione paratestuale che introduca e ampli il testo principale, in un gioco a scatole cinesi che sembrerebbe avere molto delle tecniche del romanzo moderno².

215

* Ho deciso volutamente di lasciare in forma di comunicazione orale il mio intervento al Convegno, rispettando la sua natura d'insieme di esempi e suggestioni: mi sono limitata ad ampliare il discorso laddove mi sembrava servisse irrobustire l'argomentazione e a segnalare i riferimenti bibliografici fondamentali per eventuali approfondimenti.

1. Per una panoramica generale dell'attività di copia, di postillatura e di 'illustrazione' di Boccaccio si veda il recente *Autografi dei letterati italiani*, dir. da M. Motolese e E. Russo, *Le Origini e il Trecento*. I, (a cura di) G. Brunetti, M. Fiorilla e M. Petoletti, Salerno, Roma 2013, *sub voce* Giovanni Boccaccio, (a cura di) M. Fiorilla, con una *Nota sulla scrittura* (a cura di) M. Cursi, pp. 43-103.

2. Sulle tecniche costruttive del capolavoro boccacciano la bibliografia è ampissima. Si rimanda, in prima battuta, al generale ma ancora imprescindibile *Lectura Boccaccii Turicensis. Introduzione al "Decameron"*, (a cura di) M. Picone e M. Mesirca, Franco Cesati, Firenze 2004 e bibliografia relativa; in aggiunta, si rimanda alla vasta bibliografia raccolta nel recente G. Boccaccio, *Decameron*, (a cura di) A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Bur, Milano 2013. Per la struttura del *Teseida* e per le tecniche di *ekphrasis* e di *mise en abyme* usate da Boccaccio mi si permetta di rimandare al mio *Boccaccio e l'invenzione del libro illustrabile: dal Teseida al Decameron*, «Per Leggere», 21 (2011), pp. 133-162; sulla struttura del *Filocolo* importante

In realtà, iniziamo subito col dire che crediamo che Boccaccio, per alimentare e potenziare questo atteggiamento di fronte ai propri testi, abbia attinto a piene mani a tutta una larga sezione della produzione medievale, lontana dallo schietto logocentrismo dello Stilnovo e vicina, al contrario, all'ideale guittoniano del *'rincalzare materia con più arte'*³. In questa direzione di senso, di recupero e potenziamento di alcuni aspetti costitutivi della lirica delle origini, spazzati via dall'egemonia di Cavalcanti e sodali – e pensiamo soprattutto a Guittone e a suoi seguaci – andrebbe letta, a nostro parere, la passione tutta boccacciana per forme semantiche brevi e conchiusive da inserire entro i propri testi.

Oggetto di un numero non indifferente di studi, del resto, sono le rubriche del *Decameron*, esempio lampante e di altissimo livello di come un semplice accessorio editoriale – qual è la rubrica, che ha il compito di annunciare la novella che segue – possa rappresentare un meccanismo semantico autonomo, talvolta dalla trama, anche per motivi di brevità di certo, lievemente differente da quella poi dipanata nella novella stessa⁴.

Non sempre di semplici sunti, infatti, si tratta ma, talvolta, di vere e proprie riscritture delle novelle, con un significato, anche artistico, autonomo. Sovente, le rubriche si sforzano di comprimere in poche righe – in una 'forma breve', appunto – le azioni narrate distesamente all'interno del libro, 'asciugando' gli intrecci da qualsiasi risvolto psicologico e lasciando il nudo scheletro del racconto, con risultati sorprendentemente moderni – si legga, ad esempio, la rubrica della novella VII, 9: «Lidia moglie di Nicostrato ama Pirro: il quale, acciò che credere il possa, le chiede tre cose le quali ella gli fa tutte; e oltre a questo in presenza di Nicostrato si sollazza con lui e a Nicostrato fa credere che non sia vero quello che ha veduto», con un asindeto incalzante che dà alla piccola storia, perfettamente conchiusa, qualcosa di straniante.

aA

è R. Morosini, «Per difetto rintegrare». *Una lettura del 'Filocolo' di Giovanni Boccaccio*, Longo, Ravenna 2004.

3. Sull'argomento rimane fondamentale M. Cicuto, *Guinizzelli e Guittone*, Barberino e Pe-trarca: *le origini del libro volgare illustrato*, in *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Mucchi, Modena 1995, pp. 13-52.

4. Sulle rubriche decameroniane interessante è A. Milanese, *Affinità e contraddizioni tra rubriche e novelle del Decameron*, «Studi sul Boccaccio», XXIII (1995), pp. 89-111, con bibliografia relativa.

O, ancora, «Guido Cavalcanti dice con un motto onestamente villania a certi cavalier fiorentini li quali soprapreso l'aveano», rubrica della celebre VI, 9, capace di sintetizzare in maniera mirabile, con quel 'falso ossimoro'⁵, il nucleo centrale e vitalissimo della vicenda.

E non si dimenticherà che rubriche sono anche contenute nei due poemi in ottave scritti in epoca giovanile, il *Filostrato* e il *Teseida delle nozze d'Emilia*, ove fungono da cappello introduttivo di gruppi di ottave, a spezzare la narrazione, a introdurla e a orientarla. Proprio una rubrica contenuta nel *Teseida* ci dà la misura di quanto le stesse ottave potessero essere ben percepite come 'forme brevi' autonome. Interessante è il caso di *Teseida*, XI, 91, ottava che recita l'epitaffio del giovane Arcita, uno dei due protagonisti del poema, morto a seguito del torneo ingaggiato con l'amico Palemone per ottenere la mano dell'amata Emilia. La rubrica posta in capo all'ottava recita puntualmente «L'epitafio d'Arcita» e i versi così recitano: «“Io servo dentro a me le reverende/ del buono Arcita ceneri, per cui/ debito sacrificio qui si rende;/ e chiunque ama, per esempio lui/ pigli, s'amor di soverchio l'accende;/ perciò che dicer può: 'Qual se', io fui;/ e per Emilia usando il mio valore/ mori': dunque ti guarda da amore”»⁶.

A parlare, dunque, è l'urna stessa – che inserisce, nel suo breve discorso, anche una battuta messa in bocca ad Arcita medesimo. Giustamente, gli editori moderni hanno posto l'ottava tra virgolette, proprio perché l'intero epitaffio si rivela un discorso diretto: una forma breve chiusa in se stessa e a sé bastante.

Non può essere trascurato, a tal proposito, un dato materiale e di storia della tradizione: ossia che un testimone manoscritto della tradizione del *Teseida*⁷ che omette la totalità delle rubriche (non lasciando neppure lo spazio deputato a esse) possiede, invece, proprio quel «L'epitafio d'Arcita» in testa

5. Come rileva Quondam nella relativa nota alla rubrica, in G. Boccaccio, *Decameron* cit., p. 1018, n. 1: «non è un ossimoro: l'offesa del motto, quando è secondo convenienza, non tocca l'onore dei cavalieri».

6. Si cita da G. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, (a cura di) A. Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1964.

7. Si tratta del ms. Marciano it. IX, 61 della Biblioteca Marciana di Venezia, databile al secondo quarto del Quattrocento. Per una sintetica descrizione si veda E. Agostinelli, *A Catalogue of the manuscripts of Il Teseida*, «Studi sul Boccaccio», XV (1985-1986), pp. 1-83: pp. 63-64.

all'ottava 91, segno che il copista, o il copista dell'antigrafo dal quale stava traendo copia, aveva sentito quei pochi versi come un piccolo testo a sé, necessario di un titolo.

Riprendendo il filo, l'inserimento di rubriche all'interno del *Centonovelle* è la punta estrema dell'approccio di Boccaccio a una cosiddetta 'forma breve', avvicinata di certo idealmente fin dalla giovinezza napoletana trascorsa alla corte di re Roberto d'Angiò, ove egli avrà avuto sottomano cronache di vario genere di natura anche aneddotica. Non può, oramai, infatti, essere accantonata come semplice attività ludica l'arribia col quale Boccaccio glossò graficamente alcuni passi del suo noto e cosiddetto *Zibaldone magliabechiano* (ms. Banco Rari 50 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), ossia il disegnare delle piccole corone sopra i nomi di alcuni re e regine, a 'reificare' in immagine l'idea di regalità, di storia, di un passato nobile che doveva esser coltivato con attenzione alla corte degli Angiò.

Si tratta di riconoscere, a mio parere, e di rendere operativa la capacità e la necessità, al contempo, tutta boccacciana di usare talvolta a corredo della narrazione principale, forme semantiche più agili – siano esse disegni, postille o forme narrative vere e proprie come, appunto, le rubriche.

Un'inclinazione del Boccaccio per la forma breve, dalla veicolazione fulminea di significato, è rinvenibile almeno in due ordini d'interventi di sua mano inseriti nei suoi codici. Da un lato, troviamo la capacità d'inserire nei propri fogli disegni con un significato proprio e autonomo, come fosse glosse al testo (un'immagine per delle parole); dall'altra, abbiamo l'invenzione incredibile di brevi o brevissimi testi dall'organizzazione anche formale solenne, capaci di evocare senza ombra di dubbio le iscrizioni su pietra, indicanti, perciò, una passione tutta epigrafica (all'inverso, delle parole per un'immagine) – e neppure Petrarca, che sappiamo vicino a questo tipo di interessi, produsse mai niente di così innovativo per l'epoca trecentesca.

Incominciando dalla seconda tipologia d'interventi brevi, commentativi, che Boccaccio lasciò sui fogli dei suoi codici, pregnante è la pur celebre c. 190v del già ricordato *Zibaldone magliabechiano*. In essa, il nostro autore, come in una stele, annotò in latino e in una bella corsiva, uno sotto l'altro il nome di uomini illustri, ma con una solennità degna di un monumento classico. Troviamo «Dante florentinus poeta»,

«Cinus de pistorio legum doctor insignis», «franciscus petraccus, laureatus poeta, insignis florentinus».

Accanto a questi nomi, del tutto prevedibili nella mentalità di un letterato trecentesco, troviamo Giotto, definito «pictor illustris», e Giovanni Pisano, «sculptor insignis». Due figure tratte fuori direttamente dal mondo dell'arte – e notevolissima è la menzione di Giovanni Pisano, in un momento storico in cui gli scultori erano ancora considerati poco più che tagliapietre – diverso discorso, invece, va fatto per Giotto, in vita già considerato una celebrità⁸. Boccaccio, dunque, organizza questa lunga 'iscrizione' nel vero senso del termine, a immortalare gli ingegni notevoli del suo tempo: che abbia inserito anche due artisti è segno tangibile del suo interesse attivo e vivo per forme di espressione non propriamente testuali.

Altro testo che denota senza ombra di dubbio l'interesse boccacciano per il recupero antiquario delle antiche iscrizioni romane, forme brevi cariche di storia e significato, è il cosiddetto *Notamentum*, contenuto a f. 73r dello cosiddetto *Zibaldone laurenziano* (ms. Pluteo 29.8 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze): tale testo in latino, di sua totale invenzione, rievoca l'incoronazione a poeta laureato di Francesco Petrarca avvenuta nel 1341 (e probabilmente fu trascritto nel medesimo anno o poco dopo). Oltre all'interessante nota di affetto vestito di umiltà, il testo si distingue per esser scritto in eleganti lettere distintive, dal sapore gotico e capitale, proprio come fosse scolpito su una lastra di pietra⁹. Una forma breve, dunque, che assume un valore particolare grafico-testuale – e che non ha eguali nella storia della scrittura e della letteratura.

aA

219

8. Per le tangenze tra Boccaccio e il mondo artistico fiorentino si veda C. Gilbert, *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e immagini fra Medioevo e Rinascimento*, (a cura di) V. Branca, I-III, Einaudi, Torino 1999: I, pp. 145-153.

9. «Il più grande motivo di interesse di questo breve scritto boccaccesco risiede certamente nelle scelte di natura grafica compiute dall'autore per la trascrizione del testo: egli, infatti, crea un dispositivo di grande suggestione, articolato sulla successione di 24 righe in maiuscola distintiva, inquadrate [...] in una griglia di rigatura a doppio binario. [...] Credo che il Boccaccio con tale inconsueta modalità di occupazione dello spazio grafico abbia voluto richiamare alla mente modelli diversi da quelli che si potevano incontrare nei libri manoscritti, ispirandosi alla scrittura epigrafica, per la quale, come detto in precedenza, egli ebbe sempre un notevole interesse», in M. Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Viella, Roma 2013, pp. 73-74.

Fa parte di un'altra tipologia d'intervento, più tradizionale, la brevissima postilla a f. 140r dell'autografo del *Teseida* (ms. Acquisti e Doni 325 della Laurenziana di Firenze). Come noto, l'autografo ci ha restituito il testo del poema accompagnato da un poderoso apparato di auto esegesi, sempre di mano del Certaldese, che accomoda le chiose sui margini delle carte, copiandole in una *littera textualis* semplificata di modulo minore rispetto a quella usata per il testo.

Nei versi glossati dalla notarella in questione Boccaccio sta parlando, con una metafora, dei pericoli in cui incorre l'innamorato (parafasando, raramente chi pesca nel fonte amoroso diventa buon pescator utilmente): tali versi sono postillati da Boccaccio con questo vero e proprio *fulmen in clausola*: «perciò che per troppo pescare nell'amoroso fonte sono di tali che se ne scorticano». Una battuta salace che mal si armonizza con il resto dell'apparato esegetico del *Teseida*: un vero motto di spirito, ci verrebbe da dire. Ma non finisce qui: un'espressione molto simile a quella della nostra glossa si ritrova anche nel *Decameron*, nella novella 10 della VII giornata, la novella di Tingoccio e Meuccio; si tratta quasi di una parodia della situazione dei protagonisti del *Teseida*: due amici amano la medesima donna, comare di uno dei due; morto l'uno, l'altro ritorna per raccontare proprio all'amico come si sta nell'aldilà.

Tingoccio, oramai trapassato, confessa i suoi errori di uomo mortale: «Il peccato fu cotale, che io mi giaceva con una mia comare, e giacquivi tanto, che io me ne scorticai»¹⁰. Si potrebbe allora parlare di forme brevi che trasmigrano da un'opera all'altra, di 'moduli', quasi, che Boccaccio ripropone, in variazione.

Per quanto riguarda, invece, la capacità boccacciana di 'commentare' i propri testi anche in figura (fornire, quindi, un significato aggiuntivo, autonomo, tramite un disegno) a mio parere gli esempi più eclatanti, di grande innovazione, si raggiungono in alcuni dei manoscritti di mano stessa del Certaldese, il quale copiò molti testi per sé¹¹.

E numerosi sono, in effetti, i disegni di busti di tre quarti,

10. G. Boccaccio, *Decameron* cit., §§ 27-28, pp. 1168-1169.

11. Oggi per una ricognizione sui codici copiati e/o postillati da Boccaccio è fondamentale la voce *Giovanni Boccaccio* in *Autografi dei letterati italiani...* cit. e, in aggiunta, T. De Robertis, *Boccaccio copista*, in *Boccaccio autore e copista*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca

di testine, nei codici, per esempio, di autori classici passati sul suo scrittoio: non si tratta di visi o ritratti eseguiti per rompere la noia dell'atto della copia, frettolosi e appena accennati nella loro natura di pura 'distrazione' (come se ne trovano in autori noti e in copisti ignoti)¹². Al contrario, si tratta di vere e proprie glosse figurate: ci riferiamo, per esempio, alla piccola testa, identificata dalla critica con la figura di Abraamo, a f. 11v del ms. Pluteo 66.1 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana)¹³; o al ritratto di un giovane poeta pensoso, forse Ovidio stesso, a f. 53v del ms. Riccardiano 489 (Firenze, Biblioteca Riccardiana), a concretizzare, ancora una volta, il sentimento nostalgico di un canto che non può riavvicinare la patria (i testi raccolti in quelle carte sono tratti dai *Tristia*)¹⁴.

Quasi celebre, ormai, è il profilo di poeta coronato di alloro (forse Claudiano?) nel f. 4v del ms. Par. lat. 8082 (Paris, Bibliothèque Nationale de France), codice appartenuto a Petrarca e contenente il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, disegno capace di dare una sintesi classica del concetto stesso di poesia¹⁵.

Avvicinabile a quest'ultima immagine è, inoltre, un disegno presente nel codice degli *Epigrammata* di Marziale appartenuto a Boccaccio e da lui interamente copiato: a f. 10r del ms. C 67 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano¹⁶ troviamo, accanto a un epigramma fondamentale, l'I.61, nel quale sono passate in rassegna le città rese illustri dai poeti a cui diedero i natali, la testa di un uomo maturo, coronato di

aA

221

Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2012), (a cura di) T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Mandragora, Firenze 2013, pp. 329-335.

12. Per una rassegna di piccoli disegni ascrivibili alle mani di Petrarca e di Landolfo Colonna si vedano le belle tavole inserite in M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici petrarcheschi*, Olschki, Firenze 2005.

13. La figurina sembra proprio fare da 'didascalia' figurata alla nota apposta accanto, sempre di mano di Boccaccio, che recita: «Abraam filio Ysaac piissime loquitur».

14. M. Ciccutto, *Immagini per i testi di Boccaccio: percorsi e affinità dagli Zibaldoni al 'Decameron'*, in *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale Firenze-Certaldo, 26-28 aprile 1996, (a cura di) M. Picone e C. Cazalé Bérard, Franco Cesati, Firenze 1998, pp. 141-160: p. 145.

15. M. Fiorilla, *Marginalia...* cit., pp. 35-38.

16. Il codice, scoperto da Marco Petoletti nel 2005, è stato dallo studioso indagato sotto tutti i profili: si leggano M. Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica», XLVI (2005), pp. 35-55; Id., *Le postille di Boccaccio a Marziale*, «Studi sul Boccaccio», XXXIV (2006), pp. 103-184.

alloro (probabilmente Seneca). A lato della testina, sul margine destro, Boccaccio annota scrupolosamente i nomi dei poeti citati da Marziale: il genere della glossa (forma breve per eccellenza, nata dalla riflessione sul testo poetico) s'intreccia a immagine (nella prassi boccacciana, come abbiamo tentato di spiegare, forma breve anch'essa, degna di un suo statuto semantico). È ovvio, infatti, come in questa sede Boccaccio voglia quasi 'visualizzare' il concetto di gloria poetica, immortalando i nomi – ancora una volta, quasi stele epigrafica – dei poeti latini accanto all'immagine vera e propria, da imperatore romano, di un poeta laureato.

Una scoperta recentissima, che si colloca proprio accanto a quest'ultima pratica boccacciana, è quella ad opera di Sandro Bertelli e Marco Cursi, i quali, in un autografo notissimo quale il ms. Zelada 104.6 della Biblioteca Capitular di Toledo (una delle tre copie giunte sino a noi, la prima in ordine cronologico, che Boccaccio allestì della *Commedia* dantesca) nell'ultima carta dell'ultimo fascicolo – carta utilizzata come guardia finale ma parte integrante del fascicolo stesso – hanno rinvenuto nella parte superiore della carta, con l'ausilio della lampada di Wood, una scritta in lettere maiuscole «Homero poeta sovrano», e più sotto un grande disegno, un profilo di uomo ancora una volta coronato di alloro, molto simile a quelli inseriti, in scala minore, da Boccaccio in altri codici sopra descritti¹⁷. L'iscrizione in maiuscole è stata riconosciuta da Bertelli e Cursi, sulla base di un'expertise paleografica, senza alcun dubbio di mano di Boccaccio. Per entrambi gli studiosi, inoltre, iscrizione e disegno sarebbero da attribuire alla mano del Certaldese¹⁸.

17. Si legga S. Bertelli - M. Cursi, *Novità sull'autografo Toledano di Giovanni Boccaccio. Una data e un disegno sconosciuti*, «Critica del testo», XV, 1 (2012), pp. 287-295.

18. Riassume la questione Cursi: «Al Certaldese a mio parere deve essere attribuita anche l'esecuzione del disegno, che appare quasi perfettamente sovrapponibile ad altre figurine di sua mano, come la testina di Claudiano nel Parigino Lat. 8082 [...] o il profilo di poeta coronato in margine al manoscritto ambrosiano contenente gli *Epigrammi* di Marziale. Alcuni dubbi sull'autografia boccacesca del ritratto, sollevati recentemente da Francesca Pasut con argomentazioni legate soprattutto alla sua alta qualità esecutiva, mi paiono infatti superabili per la diversa cura dedicata dal Boccaccio al tracciato delle figurine marginali che corredano i codici parigino e ambrosiano», M. Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Viella, Roma 2013, pp. 105-106. Francesca Pasut, come ricordato da Cursi, aveva sollevato dubbi sull'autografia del disegno durante il convegno *Dentro l'officina del Boccaccio* (Ferrara, 15-16 novembre 2012) e poi, per iscritto, in F. Pasut, *Boccaccio disegnatore* cit., pp. 51-59, ove la studiosa avvicina il disegno toledano alla tecnica di Giovanni da Milano.

In basso un'altra *iscrizione* in maiuscole, in alfabeto greco, risultata, dalle indagini ancor più recenti di Marco Petoletti, di mano di Boccaccio: una firma e un'autenticazione traslitterate in greco che lasciano, oramai, pochi dubbi anche sulla paternità del disegno soprastante¹⁹.

E infine come non si potrebbero ritenere glosse vere e proprie, alla stregua di postille testuali – e quindi forme brevi a tutti gli effetti, dotate di nettezza, sapidità e fulmineità – i disegni boccacciani di quelle mani che squadrano le fiche, a f. 98r del già menzionato 'Marziale ambrosiano', al testo stesso del poeta latino, maledicendolo per le sue parole, con una *vis* grafica del tutto insolita nel panorama della letteratura volgare²⁰.

Se la componente figurativa è oramai riconosciuta come una delle nervature dell'arte boccacciana – e si è volutamente tralasciato di parlare di codici appartenuti al Certaldese o costruiti dal Certaldese stesso ove l'immagine funge da struttura operativa ben più ampia di quanto possa una 'forma breve' (pensiamo all'autografo del Decameron, ms. Hamilton 90, ma anche e soprattutto a un codice che molto probabilmente venne ideato da Boccaccio stesso ma da lui né copiato né disegnato, il ms. Italien 482 della Bibliothèque Nationale de France²¹) – l'acquisto del mio intervento vorrebbe essere proprio quello di leggere anche alcune delle visualizzazioni che il nostro autore lasciò sulle sue carte alla stregua di una piccola forma semantica, autonoma ma ancillare al testo principale. E non può che venir fuori, limpidamente, la capacità di Boccaccio di sommare e stratificare forme semantiche differenti, frangendo i significati in mille strutture differenti, ove la brevità pregnante sembra essere il veicolo prediletto per molte delle sue osservazioni.

E aprendo una finestra su possibili, nuove ricerche, l'at-

19. Si veda M. Petoletti, S. Martinelli Tempesta, *Il ritratto di Omero e la firma greca di Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica», LIV (2013), pp. 399-409.

20. Si veda M. Petoletti, *Il Marziale...* cit.

21. Sul notissimo ms. Italien 482 e sui suoi disegni si permetta di rimandare al mio *Boccaccio disegnatore. Per un'idea di 'arte mobile'*, «Italianistica», X (2012), pp. 9-37 e, ancora, a M. Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio* cit., pp. 113-128. Di parere differente circa la paternità intellettuale del ciclo d'illustrazioni è L. Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Longo, Ravenna 2014, in special modo alle pp. 57-88. Sull'argomento e sulla tesi di Battaglia Ricci conto di tornare a breve in uno specifico contributo.

teggiamento che abbiamo individuato e tentato di delineare entro l'attività boccacciana – di trattamento complementare di strutture semantiche differenti per comunicare brevi e fulminei significati – sarà coltivato da tutta una frangia di autori, almeno fin dal Quattrocento in poi: pensiamo a Poliziano e al suo modo di costruire la poesia per giustapposizione, per brevi frammenti, e a Leon Battista Alberti, geniale letterato e architetto, scrittore di apologhi e di dialoghi, su su, fino a Leonardo e ai suoi meravigliosi codici, ove immagine e postilla, pensiero breve, appunto e apologo, mostrano la stessa struttura, ossia di concepire il mondo per forme sintetiche.

Forma breve e storiografia nel Medioevo. I generi minori del discorso esemplare nella cronachistica francescana

Marina Nardone

aA

Il Medioevo romanzo rappresenta l'officina letteraria dell'Europa nella quale si progettano e si sperimentano quei modelli narrativi e poetici che saranno alla base della letteratura occidentale. L'esperienza narrativa medievale ha, infatti, unito in sé schemi classici e nuove forme di sperimentazione letteraria, capaci di orientarsi attraverso i consolidati paradigmi desunti dal mondo latino e di adattarsi alle diverse esigenze espressive regionali.

L'universo letterario medievale, coerentemente con la *Rhetorica ad Herennium*, ordina la modalità prosastica in tre forme principali: *narratio aperta*, *narratio probabilis*, *narratio brevis*. Tra tali tipologie la forma breve ha ottenuto un'indiscutibile centralità nel Medioevo, ed è stata sottoposta a una costante sperimentazione che l'ha resa archetipo dei principali *genera narrationum*. La brevità, tuttavia, non è tanto un'indicazione quantitativa ma, piuttosto, qualitativa, in quanto la forma è breve non soltanto per la durata ma per la sua capacità di risolvere in sé, nel suo spazio e nella sua modalità di racconto, le potenzialità di quegli elementi narrativi annunciati dal principio. Una forma che si oppone pertanto alla narrazione aperta, proprio perché conclusa, e si distanzia dalla *narratio probabilis* per una di-

versa funzionalità. Se, infatti, per entrambe l'*argumentum* può essere verosimile, la vocazione della forma breve resta essenzialmente rivolta al *delectare*. Alla base della sua costituzione vi è anche la materia narrativa desunta dall'oralità, derivata, in gran parte, dall'esercizio della predicazione che riceve, con il costituirsi degli ordini mendicanti, un rinnovato impulso.

Queste nuove forme di racconto non coinvolgono soltanto la narrativa d'intrattenimento ma intervengono nelle procedure di rappresentazione, e dunque nella percezione stessa della realtà raccontata o descritta.

Con la presente analisi si proverà ad affrontare l'interazione tra il mondo della "storia" e il mondo delle "storie", mostrando come l'utilizzo della forma breve da parte dei cronisti medievali abbia rappresentato per taluni un vero e proprio dispositivo di autenticazione del fatto storico.

Il campo d'indagine è quello della storiografia mendicante, in particolare francescana: al fine di mostrare in dettaglio le interazioni tra la forma breve e la scrittura storica ci si soffermerà, in quanto figura particolarmente significativa, sul cronista svizzero Giovanni di Winterthur, attivo nella prima metà del XIV secolo¹. Sul suo conto non abbiamo se non scarse notizie e l'unica fonte attendibile da cui attingerle è appunto la sua cronaca minore. Essa è redatta in latino, intorno agli anni Trenta del XIV secolo, e tratta di avvenimenti storici generali, indulgiando particolarmente sulla storia tedesca soprattutto per quel che riguarda i fatti accaduti nei territori che si affacciano sul lago di Costanza. Il cronista francescano, infatti, in circa vent'anni di attività non ha mai concepito il mestiere dello storico come un lavoro statico e solitario, ma ha sempre inteso parte integrante della professione l'andare a caccia di notizie e il viaggiare, cosa che si riflette nella sua modalità di stesura e nel suo racconto.

Prima di tutto, però, bisogna chiarire l'orientamento metodologico a cui si è ispirata la ricerca che è alla base della presente breve analisi. Il primo significativo studio sull'interazione tra le forme letterarie e la storiografia risale alla fine del XX secolo con la preziosa monografia di Gustav Seibt

1. F. Baethgen, *Die Chronik Johannes von Winterthur*, MGH, Srg, Nova Series Bd. 3, Berlin 1952² [d'ora in poi *C/W*], p. xvii.

sulla cronaca dell'Anonimo romano². Esso rileva il gioco di scambio tra la narrativa e la storiografia utilizzando un testo in volgare, scritto da un laico molto colto del XIV secolo. Lo studioso tedesco rintraccia proprio nella formazione classica dell'anonimo la ragione della sua consapevolezza nell'usare artifici retorici e nel far interagire le forme della narrazione con il resoconto dei fatti del suo tempo. Tuttavia, tale requisito sul quale Seibt basa la sua profonda analisi non è prescrittivo: la sua metodologia è efficace su qualunque tipo di testo storiografico capace di restituire la testimonianza del passato, indipendentemente dalla raffinatezza culturale dell'autore. Non è un caso, del resto, che l'anonimo scrivesse "alle soglie del Rinascimento" come spiega il sottotitolo del suo testo. Bisogna rilevare, infatti, come proprio la cultura pre-umanistica si sia avvantaggiata dell'esperienza avvenuta nel XIII secolo, con il consolidamento dei diversi *genera* letterari ma soprattutto con il mutamento riscontrabile nella visione francescana del tempo.

aA

La cronachistica francescana è il prototipo di questa nuova forma di testo storiografico, perché la cultura minorita, ispirata dall'opera del santo assiate, ha riportato al centro dell'interesse storico l'esperienza del presente. Da un lato, quindi, l'assunzione del compito, da parte dei mendicanti, di apportare un radicale cambiamento nelle coscienze, soprattutto negli atti drammatici e decisivi della storia del mondo, ha imposto ai minoriti una riconsiderazione del presente e della temporalità; dall'altro la necessità di un'identità salvifica, sostenuta dalle profezie gioachimite e pseudogioachimite, ha reso necessario per i francescani riscrivere la storia.

Con essi nasce un nuovo paradigma storiografico che s'identifica a partire da una diversa lettura del presente storico e di conseguenza del proprio passato. La causalità nell'interpretazione della storia assume un ruolo primario e in questo passaggio si colgono gli elementi di rottura sia con la tradizione precedente – che dava al presente un ruolo predeterminato e lo includeva in un'ottica puramente lineare – sia con la svolta preumanista, che ricerca la propria identità nel glorioso passato e basa su di esso un'auspicabile vita futura. La storia nella lettura francescana si attualizza riproponen-

227

2. G. Seibt, *Anonimo romano. Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento*, a cura di R. Delle Donne, Roma 2000.

do il passato e pone le basi per una futura, ma immediata, redenzione.

Questa concezione non è relegata alle grandi disquisizioni teologiche degli *Studia* ma è esperita dai monaci stessi attraverso l'assunzione di un ruolo effettivo nella storia europea e concretizzata pervicacemente con l'esercizio della predicazione. La lotta alle eresie, le nuove spinte evangeliche, l'urgenza di recuperare un rapporto tra la Chiesa e i fedeli, hanno fatto della conversione e della predicazione gli elementi centrali del XIII secolo, definito non a caso da Le Goff l'epoca in cui sorge una parola nuova³. Essa non ha coinvolto solo l'ufficio religioso ma si è adattata anche agli svariati contesti cittadini comunali, con la conseguente mescolanza dei più disparati registri espressivi e un'omologazione del mondo colto e di quello popolare. Proprio, infatti, per avvicinare il popolo, per farsi comprendere ed accertarsi che la lezione giunga all'orecchio dell'uditorio i predicatori ne assumono il linguaggio, i toni, e utilizzano quelle forme narrative di derivazione orale al fine di trasmettere il messaggio. In questo senso, dunque, la predicazione, anche laica, diventa un mezzo di reciproco scambio culturale che influenzerà molto anche il mondo letterario.

Bisogna poi considerare l'attenzione dei "mendicanti" agli aspetti *belletristici*: san Francesco, che si definiva giullare di Dio, introduce nei compiti del religioso proprio quello di essere monito e insieme diletto del mondo; di predicare e vivere la vita religiosa, non solo con rigorosa obbedienza e devozione, ma anche con piacere.

"Si presentano in forma breve le forme narrative utilizzate dai predicatori in cui risaltano la circolarità dell'andamento narrativo e l'efficacia di un messaggio conciso e di facile memorizzazione". Novelle, leggende, parabole ma anche motti di spirito e soprattutto *exempla*, ritornano al mondo popolare con la duplice funzione tipica dei generi del discorso esemplare, ovvero *movere* e *delectare*. Il mondo della storia viene dunque a contatto col mondo delle storie: nello specifico, la cronachistica francescana pullula di *exempla*, usati non solo in chiave meramente narrativa ma come supporto del discorso storiografico senza rimandi alla dimensione estetica.

3. J. Le Goff, J.-C. Schmitt, *Una parola nuova*, in Aa. Vv., *Storia vissuta del popolo cristiano*, a cura di J. Delumeau, trad. it. di F. Bolgiani, Torino 1979.

Già con la seconda generazione di frati è possibile notare come l'utilizzo della forma breve soccorra il discorso storico, lo integri e lo arricchisca. Opere come la famosa *Cronaca* di Salimbene de Adam o l'*Historia* di Angelo Clarenò testimoniano l'utilizzo consapevole della narrativa volgare all'interno di una cronaca squisitamente annalistica. Tra le fonti capaci di trasmettere tali concetti, la cronaca minore di Giovanni di Winterthur risulta in assoluto la più rappresentativa, anche se poco studiata (il testo, edito già a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, è rimasto pressoché sconosciuto).

La cronaca, giunta in una forma piuttosto grezza, è l'esempio di una fortissima commistione di generi letterari, pur se scritta in un latino semplice, a tratti rozzo e privo di artifici. Il cronista, consapevole delle anomalie e delle lacune della sua opera, soprattutto per quel che riguarda i fatti più noti della storia europea, regala altresì un testo storico straordinario che è stato, non a caso, definito un'eccezione nel panorama della cronachistica medievale⁴.

La narrazione degli eventi parte dal pontificato di Innocenzo III, dopo una breve introduzione con cui l'autore spiega le sue intenzioni e mette in guardia il lettore sulle particolarità del testo⁵. Particolarità che emergono non tanto nel resoconto dei fatti del passato – per il quale Giovanni si serve di altre cronache più autorevoli⁶ – bensì nella descrizione degli eventi a lui più prossimi. Nel trattare il suo tempo il cronista mostra insofferenza verso un registro strettamente annalistico e si abbandona a una stesura decisamente narrativa. Egli non seleziona le notizie da trattare esclusivamente in base al peso o meno che esse hanno nella storia europea, ma anche per la loro rappresentatività, ovvero per la loro capacità di trasmettere un vissuto e una cognizione del presente. Egli attinge dalle sperimentazioni letterarie del suo tempo, nei modi e nelle tematiche, arrivando a intrecciare stretta-

4. Baethgen, *cit.*, p. xxvii.

5. Cfr. *ivi.*, pp. 1-3. La Cronaca s'interrompe bruscamente con i resoconti sulla Peste Nera: per stabilire la data di morte dell'autore si utilizza il 1349 come *terminus ante quem*, probabilmente egli cade vittima dell'epidemia. Anche la sua data di nascita, intorno al primo decennio del XIV secolo, si ricava da dei riferimenti interni della cronaca, come, del resto le altre scarse notizie sul suo conto. L'opera è stata scritta in circa un ventennio e si concentra su un arco di centocinquanta anni di tormentata storia europea.

6. In particolare dell'opera di Martin Polono. Cfr. Martini Oppaviensis, *Chronicon Pontificum et Imperatorum*, edizione L. Weiland, MGH *Scriptores* XXII, Hannoverae 1872

mente il filo del discorso annalistico con quello esemplare. Le lezioni di vita quotidiana o le notizie che riportano eventi curiosi, eccezionali, o più spesso miracolosi, acquisiscono nel testo la medesima dignità delle *gesta* di pontefici e imperatori. Se per alcune di queste notizie è evidente l'ascendenza orale – ovvero, il racconto che passa, di villaggio in villaggio, per bocca della gente – per altre la derivazione è sicuramente letteraria, desunta cioè dal mondo fittivo e dal patrimonio culturale medievale. Giovanni introduce tali elementi senza alcuna distinzione tra la realtà e la letteratura, trattandoli al pari del flusso evenemenziale delle notizie tipico di un testo storiografico, in un sottile e complesso gioco di scambi.

L'alternanza di una più consueta cronachistica con momenti decisamente più narrativi, così come promesso dall'autore nell'introduzione, è sicuramente uno dei tratti più affascinanti della cronaca. L'opera del minorita procede seguendo una struttura a nuclei tematici che crea una commistione ragionata e coerente tra la narrativa e l'annalistica, tra "la storia" e "le storie".

230

Gli spazi della cronaca dedicati a temi che esulano dalla grande storia politica, sia generale sia locale, sono veramente numerosi, pertanto, ai fini di questa analisi, si analizzerà nello specifico solo il *modus operandi* di Giovanni di Winterthur per meglio rendere la cifra di questa mescolanza tra i generi della forma breve e la struttura annalistica della cronaca. Innanzitutto coinvolgendo quanto vi è di più caro al cronista, ovvero l'ordine monastico di appartenenza.

aA

Giovanni non dà che scarse e imprecise notizie sul suo ordine, basti pensare che data le stigmate di Francesco d'Assisi a quattro anni dopo la sua morte⁷. Egli non narra mai la storia dei conventi presso cui ha soggiornato, e a cui era legatissimo, non ci fornisce datazioni, anno di fondazione, il nome dei superiori, fatto comune invece nelle prime generazioni francescane. Giovanni non fornisce alcuna informazione nemmeno riguardo al suo convento di appartenenza a Winterthur. Egli fa qualcosa di più per celebrare il suo ordine e i conventi dove ha vissuto: ci racconta delle storie.

Per celebrare il convento di Shaffhausen, che conosce perché vi ha soggiornato, egli ci racconta di come due monaci

7. Cfr. Baethgen, *op. cit.*, p. 4.

convertirono un peccatore che tentava di derubarli sulle pendici del monte Randen⁸. Il criminale che li pedinava di nasco-
sto viene colto dalla bellezza degli inni alla vergine intonati
dai due frati. Pur non capendo le parole, egli si commuove
e decide di convertirsi seguendo fino al convento gli ignari
benefattori e confessando loro il suo scellerato proposito.
La solennità della preghiera compie il miracolo della reden-
zione e mette in salvo i puri di cuore. Il meccanismo del
miracolo, che agisce nella composizione di questo estratto
è, in effetti, tipico della narrativa esemplare, in quanto la
figura della Vergine, qui non apparsa ma solo cantata, è no-
toriamente messa in relazione con la redenzione dei ladri e
dei malfattori. Frequente è anche il tema della confessione e
del rapporto dei predoni con monaci ed eremiti⁹. Tale brano
contiene, dunque, un richiamo a svariati motivi narrativi.

Altrove, esattamente una pagina prima della conversione
del monte Randen, Giovanni ci racconta del monastero di
Lindau attraverso una curiosa notizia che ha per protago-
nista un santo rimasto anonimo. Egli racconta di un frate,
che ha una visione con la quale preconizza la propria morte:
annegherà nelle acque del lago. Per questo motivo il frate si
era sempre ben guardato dall'attraversarlo o anche solo dal
bagnarsi. Giunge però il momento in cui il monaco dovrà sce-
gliere tra la vita e l'obbedienza al proprio superiore, poiché
questi gli commissiona un'importante carico da trasportare
al lato opposto del lago. L'uomo, vista l'emergenza, decide
di affrontare la navigazione e perde la vita in una tempesta
improvvisa. Tuttavia, proprio attraverso questa prova egli rie-
sce ad accedere allo stato di santità¹⁰. È curioso che si tratti di
un santo senza nome, poiché il racconto è scritto in perfetto
stile agiografico.

L'intento è qui, ancora una volta, propagandistico: il mo-
nastero di Lindau versava, infatti, nei primi decenni del XIV
secolo in gravi condizioni economiche ed era fortemente
osteggiato dal clero locale¹¹. Quale migliore celebrazione
dell'ordine, e del luogo stesso, evidenziare, attraverso un
racconto prodigioso, quei principi che avevano ispirato il mo-

8. *Ivi*, p. 70.

9. Cfr. F. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1981, 4777-4820.

10. Baethgen, *op. cit.*, p. 69 sg.

11. Cfr. Arno Borst, *Mönche am Bodensee 610-1525*, Berlin 1998, pp. 362 sgg.

vimento francescano e ne avevano costituito l'identità? La povertà comune, l'umiltà, l'evangelizzazione, l'obbedienza e la validità profetica sono esaltati dall'azione del coraggioso monaco di Lindau. La propaganda minorita non riguarda più solo una questione religiosa ma diventa necessaria per la sopravvivenza stessa del monastero.

Lontano dai luoghi che ha conosciuto di persona, Giovanni di Winterthur inserisce, invece, il celebre motivo esemplare del "monaco assente dal coro"¹² e ambienta nel monastero di Lubecca la godibilissima novella di un diavolo che scende a patti con il custode del monastero e vi si stabilisce in incognito per due anni diventando, sotto la guida dei francescani, il più solerte dei frati fino ad arrivare al punto di acciuffare un pigro novizio, in ritardo per il mattutino, e di ammonirlo dicendogli che Dio non avrebbe concesso la sua grazia a chi si fosse astenuto dal cantare nel coro¹³.

Il cronista inserisce sistematicamente queste storie modellandole chiaramente sulle forme brevi narrative anziché sulle forme del discorso storico tradizionale. L'elemento miracoloso sembra per lui avere più valore dei dati storiografici. Tuttavia, se per i casi precedentemente citati si tratta di materiale narrativo che si fa largo, grazie a rimandi interni, tra il flusso delle notizie più propriamente storiche, non bisogna pensare che Giovanni intenda queste storielle come separate dalla storia.

In un passo che riguarda l'Ilkhanato di Persia¹⁴ la sovrapposizione tra storia e letteratura diventa totale: Giovanni narra, infatti, le vicende di Muhammad Gazzan e di Timur Oldjaitu, inserendo i fatti storici nella stessa cornice della novella dei Tre Anelli¹⁵: la successione al trono di Timur a Muhammad inizia infatti con lo stesso quesito da cui parte la narrazione di Melchisedech, il protagonista della novella, ovvero, «qual è il credo più veritiero?»¹⁶.

Da quest'ultimo esempio si comprende come il rapporto

12. Cfr. T. Dunn, *The Facetiae of Mensa Philosophica*, Washington University Studies, new series, Language and literature No. 5, St. Louis 1934, p. 47; Tubach, *Index Exemplorum* cit., 3368.

13. Baethgen, *op. cit.*, p. 70 sgg.

14. *Ivi*, p. 56 sgg.

15. Cfr. Boccaccio, *Decameron* I, 3; *Il Novellino*, a cura di C. Segre, Roma 2001, p. 365; S. Thompson, *Motif-index* cit., J 462.3.11; Tubach, *op. cit.*, 4106.

16. Cfr. M. Nardone, *Forme narrative e autenticazione storica. La novella dei Tre Anelli nella Cronaca Minore di Giovanni di Winterthur*, «Le forme e la storia», n. s. VII (2014), n. 1, pp. 53-64.

del cronista con i generi brevi del discorso esemplare non sia esclusivamente finalizzato alla celebrazione di un luogo o di un personaggio, ma scaturisca piuttosto da un'effettiva commistione tra la realtà storica e la finzione letteraria che naturalmente si trovano a confronto nel racconto. Non si tratta quindi per il cronista di un semplice artificio letterario e l'uso di questi motivi narrativi è solo in parte consapevole: la riconoscibilità di dell'andamento narrativo rende il racconto di un fatto storico più veritiero, sia nella ricezione sia nella trasmissione.

Giovanni di Winterthur utilizza la forma breve essenzialmente in due modi: da un lato seleziona e modella le notizie storiche secondo la circolarità e i temi desunti dalla forma breve; dall'altro utilizza consapevolmente le forme di narrazione per avvalorare una notizia o celebrare un luogo. Tali modalità d'intervento coinvolgono un aspetto molto importante nella mentalità del cronista: la forma breve funge infatti da autenticazione del discorso storico.

Come notava Hans Robert Jauss¹⁷, bisogna spostare, soprattutto per quel che riguarda la narrativa e la poetica romanza, l'asse ermeneutico dalla autoreferenzialità alla funzionalità della narrativa. Vale a dire che le forme brevi, così come le forme semplici introdotte da André Jolles¹⁸, s'identificano come categorie euristiche soggette al tempo e quindi come indicatori importanti della funzione sociale della letteratura poiché capaci di lasciar cogliere attraverso l'esperienza estetica di un testo quei submondi percettivi collettivi. In questo senso la narrativa di matrice esemplare coadiuva il discorso storico rendendolo più vero della mera registrazione dell'evento, ovvero, lo vivifica. Tali aspetti ci permettono di cogliere quanto l'utilizzo della *narratio brevis* non si fermi solo ai componimenti che presentano determinate caratteristiche formali ma dimostri la versatilità nel segnalare gli aspetti di funzionalità della sua struttura.

aA

233

17. H.R. Jauss *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, Torino 1989 (München 1977), p. 36.

18. A. Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen 1982.

Oggi il telegramma è uno strumento di comunicazione che è stato del tutto soppiantato da altri tecnologicamente più avanzati; il suo uso risponde a esigenze sociali particolari, quali le condoglianze per un lutto o le felicitazioni per un matrimonio. Tra fine Ottocento e inizio Novecento, però, era il mezzo più utilizzato per spedire in modo veloce dei brevi messaggi di testo e forniva un valido aiuto a chi aveva urgente necessità di comunicare, coprendo anche distanze internazionali.

Scrivere un telegramma significa cimentarsi in modo diretto con la forma breve, poiché bisogna necessariamente limitare il numero delle parole. E, cosa niente affatto scontata, bisogna anche valutare sempre il costo della spedizione. La brevità del messaggio, infatti, è direttamente associata alla spesa dell'invio: più il testo è lungo e spedito da lontano (la tariffa internazionale cambia in base al paese di destinazione), più il prezzo aumenta.

Per Eleonora Duse, la più celebre attrice italiana di tutti i tempi, il telegramma è stato la forma di scrittura che le

* Rivolgo un sincero ringraziamento alla Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" per aver messo a disposizione i preziosi materiali d'archivio alla base di questo contributo.

ha permesso di mantenere i contatti con i suoi interlocutori con una modalità di comunicazione veloce. Oggi i suoi telegrammi sono conservati negli archivi di tutto il mondo, e permettono di rilevare molti aspetti importanti del suo essere artista, madre, donna, manager dello spettacolo.

Per i telegrammi, la Duse non ha mai badato a spese: sono stati l'eco della sua voce, hanno segnato le tappe dei suoi viaggi e delle sue *tournées*. Spesso scritti in una camera d'albergo, non hanno mai un tono distaccato e impersonale: pur nella loro brevità, infatti, rivelano sempre il suo stato d'animo e l'intensità del messaggio che vuole comunicare. In effetti, ella ha usato il telegramma come forse nessun altro artista ha fatto – ovvero creandovi un suo personalissimo stile di scrittura in forma breve artistico e comunicativo insieme.

Eleonora – come noto – era “figlia d'arte”, ed era cresciuta seguendo la compagnia in cui recitavano i genitori: questa vita raminga le aveva impedito di andare a scuola, perciò aveva ricevuto un'istruzione irregolare e la sua formazione era da autodidatta. Aveva imparato a leggere sui copioni e il ritmo della recitazione attraversa tutte le righe vergate dalla sua penna con l'inchiostro violetto – il colore suo preferito. La sua scrittura rappresenta un notevole banco di prova per uno studioso, per tante ragioni: il modo di impostare e gestire la pagina bianca, la calligrafia estrosa, l'uso eccentrico della punteggiatura, l'uso non sempre corretto della sintassi, l'uso volontariamente scorretto di alcuni vocaboli, il singolare gergo/codice privato utilizzato con qualche specifico interlocutore (usando, ad esempio, la parola *bisi* per “baci”). I suoi messaggi hanno sempre una logica interna e una spiccata forza comunicativa, anche se al primo impatto possono risultare di difficile comprensione – specie per i lettori colti e della posterità¹.

Per Eleonora Duse scrivere un telegramma risultava più facile che scrivere una lettera, poiché la forma breve imposta dal telegrafo era tecnicamente più congeniale al suo stile di scrittura che, per sua natura, era irregolare². In una lettera

1. Cfr. V. Branca, *Vocazione letteraria di Eleonora Duse*, in F. Bandini (a cura di), *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*. Catalogo della Mostra (Venezia, 1 ottobre 2001 - 6 gennaio 2002), Marsilio, Venezia 2001, pp. 111-113.

2. Vedi G. Moretti, *Le mie corde pur tanto armoniose. Il suono della scrittura di Eleonora Duse*, in *La Duse. La tragedia dell'ultima diva*, a cura dell'Associazione Culturale L'Oleandro, Salò,

da Roma del 20 aprile 1897 indirizzata a d'Annunzio, ella ammette il suo imbarazzo di fronte alla pagina bianca: «La *lettera* è meno facile che un telegramma... perché *la lettera* può dire, e *allora*, la mano ne trema»³. In una lettera da Marsiglia del 31 marzo 1898, chiede scusa all'amato per non essere sufficientemente in grado di calibrare con le parole l'intensità del suo messaggio: «Perdona questa TROPPO lunga lettera, che non sa dirti niente!»⁴. Da vera attrice, spesso preferisce comunicare facendo ricorso al codice gestuale, come si evince da una lettera da Lisbona del 15 aprile 1898: «Eccoti una carezza. Non so più dirti ciò che volevo»⁵.

Va detto che la forma breve che connota il telegramma porta, di riflesso, a una scrittura che spesso non osserva le regole tradizionali di grammatica e di sintassi: talvolta gli accenti e gli apostrofi saltano, la punteggiatura è ridotta al minimo. Inoltre, per evitare fraintendimenti, si usa l'inglese *stop* per indicare il punto e sono state introdotte parole in latino quali ad es. *est* = è (verbo essere), *et* = e (congiunzione). Per sua natura, dunque, il telegramma ha un margine di irregolarità che risulta molto affine allo stile dusiano.

Questo contributo presenta una raccolta – adeguata allo spazio consentito nel presente volume – di telegrammi della Duse conservati negli Archivi della Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani”, che mettono in luce il suo ruolo di musa e interprete del teatro dannunziano. Nello specifico, si tratta di alcuni telegrammi che l'attrice, in *tournee* a Berlino e a Londra⁶, manda a Gabriele d'Annunzio a Roma⁷ nel periodo aprile-maggio 1900: lei è impegnata con le rappresentazioni europee de *La Gioconda* (la tragedia scritta “Per Eleonora Duse dalle belle mani”), ed è appena uscito per Treves il

L'Oleandro, 2002, pp. 9-17 e S. Stefanelli, *Una donna allo specchio: lo stile epistolare di Eleonora Duse*, in *Va in scena l'italiano*, Cesati, Firenze 2006, pp. 69-84.

3. E. Duse - G. d'Annunzio, *Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, a cura di F. Minnucci, edizione diretta da A. Andreoli, Bompiani, Milano 2014, p. 108.

4. *Ivi*, p. 207.

5. *Ivi*, p. 218.

6. La *tournee* a Berlino si svolse tra il 17 e il 25 aprile 1900, e quella a Londra tra il 5 maggio e il 19 giugno 1900. Vedi M. I. Biggi (a cura di), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*. Catalogo della mostra (Roma, 2 dicembre 2010 - 23 gennaio 2011 e Firenze, 3 marzo - 25 aprile 2011), Skira, Milano 2010, p. 107.

7. Questi telegrammi sono indirizzati a d'Annunzio, via del Babuino 79, Roma.

romanzo *Il Fuoco* (marzo 1900), suscitando grande scalpore in patria e molte traduzioni all'estero⁸.

Gli esempi confermano che la sua scrittura in forma breve è irregolare, veloce e intensa. Ha la stessa forza comunicativa e la stessa imprevedibilità del suo recitare le battute di un copione: si pone come perfetta autorappresentazione del soggetto scrivente Duse e come esercizio di stile (ovviamente del suo personale stile "sconnesso" di persona non-letterata), rivelandosi efficace nonostante gli errori sintattici, grammaticali e di trascrizione del telegramma.

I telegrammi spediti dall'estero talvolta rendono la scrittura dusiana involontariamente accresciuta nella sua irregolarità dagli errori di trascrizione del telegrafista straniero, e capita che ricevano alcune note di correzione al momento della ricezione in Italia. Pur con tutte queste imperfezioni createsi aldilà della volontà e della cultura dell'attrice, la forma breve si rivela sempre assai efficace nel trasmettere le sue opinioni e i suoi sentimenti: sembra quasi di sentire la sua voce pronunciare, al pari delle battute di un copione, il testo veloce e incisivo del telegramma.

aA

Anche la firma è un dettaglio di rilievo, poiché denota il carattere privato del messaggio: spesso la Duse non si firma nemmeno, lasciando sottintesa la sua identità di soggetto scrivente; talvolta usa il soprannome "Isa" con cui l'aveva ribattezzata nell'intimità il poeta, in riferimento alla demente Isabella protagonista del *Sogno di un mattino di primavera*. Questa, tra l'altro, è la forma più breve tra tutti i soprannomi che d'Annunzio aveva appositamente creato per lei (Ghisola, Ghisolabella, Perdita, Foscarina, ecc.)⁹.

237

Nel telegramma da Berlino del 20 aprile 1900, Eleonora manifesta il suo entusiasmo per il buon esito dell'allestimento tedesco e per l'apprezzamento ricevuto nel ruolo di Silvia Settala:

SUCCESSO DI IERI SERA FU ENORME. MI DICONO CHE STAMPA
OGGI È UNANIME E ENTUSIASTA. LA PRIMA PAROLA È DETTA
ALLA FOLLA = QUESTO VOLEVO = ISA¹⁰

8. M. P. Pagani, *Dalla scena alla pagina: le "trasfigurazioni" di Eleonora Duse*, in «Enthymema», V (2013), n. 9, pp. 269-282.

9. M. P. Pagani, *Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale*, in «Ricerche di S/Confine», V (2014), n. 1, pp. 139-157.

10. Telegramma di Eleonora Duse da Berlino del 20 aprile 1900 [Archivio Generale del

Il telegramma da Berlino del 22 aprile 1900 rivela una prassi comunicativa quasi quotidianamente in uso tra l'attrice e il poeta, in cui i telegrammi si intrecciavano alle lettere in una specie di gioco "a distanza" fatto di anticipazioni e di riprese¹¹. La forma breve del telegramma privilegiava i messaggi veloci, i cui contenuti erano poi spiegati meglio per lettera:

RICEVO LUNGA DOLCE LETTERA. SCRISSE STAMANE. TUTT'OGGI
STRUGGIMENTO DI ESSERE LIBERA E ALTROVE! AVE¹²

Per Eleonora, la nostalgia creata dalla distanza non offusca il vivo incoraggiamento a Gabriele nel continuare a lavorare per il teatro. In una lettera da Berlino del 23 aprile 1900, gli manifesta tutta la sua ammirazione per il dono sublime della scrittura: «Tu puoi scrivere tu! – E quali lettere! Dicono quasi *l'indicibile* queste tue lettere!»¹³.

La scrittura in forma breve dusiana rivela anche, a suo modo, un valore poetico. Nel telegramma da Londra del 15 maggio 1900, l'attrice usa l'espressione "opera bella" che letterariamente sembra anticipare – in un suo codice espressivo privato con il poeta – "la favola bella" de *La pioggia nel pino*, capolavoro lirico dannunziano composto due anni dopo (luglio-agosto 1902):

AVANTI; GABRI; AVANTI; APPENA LIBERA VERRÒ CERCARTI IN-
TANTO LAVORO RIESCE BENE. L'OPERA BELLA VINSE LA PRIMA
SERA. ANCORA VINCERAI SEMPRE VINCERAI = SEMPRE¹⁴

Nella sua semplicità di persona non-letterata ma costantemente desiderosa di migliorarsi, la Duse sa usare in modo toccante la forma breve per esprimere il suo amore, come si evince da un telegramma da Londra del 16 maggio 1900:

UNICO BENE = SEMPRE¹⁵

Vittoriale].

11. Vedi D. Fedele, *Schegge di estetica dusiana nelle lettere a d'Annunzio*, in *Divina Eleonora* cit., pp. 99-109.

12. Telegramma di Eleonora Duse da Berlino del 22 aprile 1900 [Archivio Generale del Vittoriale].

13. *Come il mare io ti parlo* cit., p. 457.

14. Telegramma di Eleonora Duse da Londra del 15 maggio 1900 [Archivio Generale del Vittoriale].

15. Telegramma di Eleonora Duse da Londra del 16 maggio 1900 [Archivio Generale del Vittoriale].

Con questo messaggio ella rinnova a Gabriele, in modo diretto e molto efficace, la profondità dei suoi sentimenti e la fedeltà al loro sodalizio arte/vita: sembra volergli dire che possono anche bastare poche parole per esprimere la forza totalizzante del suo amore.

Dal canto suo, in una lettera da Venezia del 15 dicembre 1917, d'Annunzio definì quella dusiana una «scrittura ritmica e parlante»¹⁶ che riusciva sempre a procurargli una profonda emozione. Ma la sua base culturale è del tutto antitetica rispetto a quella di Eleonora, e il suo uso della forma breve ha una valenza estetica, retorica e letteraria completamente diversa. Anche nel caso di d'Annunzio, la forma breve si conferma essere una perfetta autorappresentazione del soggetto scrivente e un esercizio di stile – ovviamente del suo personalissimo stile di poeta e di uomo dal “vivere inimitabile”. Sin dagli anni in cui era collegiale a Prato, aveva sviluppato una passione per la forma breve che si manifestò nei quaderni in cui raccolse frasi, motti e sentenze dai suoi autori preferiti. Sperimentò l'uso della forma breve nei suoi scritti giornalistici (ad esempio, produsse articoli scritti in forma di resoconto telegrafico¹⁷ oppure come collezione di aforismi¹⁸), e divenne celebre anche per i suoi slogan pubblicitari e le sue parole d'ordine – in particolare nel periodo della Grande Guerra. La passione dannunziana per la forma breve si riscontra direttamente anche al Vittoriale, in quanto tutti i visitatori sono accolti dal motto “*To ho quel che ho donato*” inciso sul frontone d'ingresso.

I lunghi anni di corrispondenza con la Duse avevano reso d'Annunzio consapevole del fatto che il telegramma, alla luce del dato tecnico della sua trasmissione, era un messaggio che veniva letto da estranei in ben due uffici postali – quello di partenza e quello di arrivo – prima ancora di arrivare al destinatario. Per questo egli non manca di raccomandare

16. *Come il mare io ti parlo* cit., p. 1057.

17. Interessanti sono i resoconti dannunziani di una giornata alle corse dei cavalli, con paragrafi tutti in forma breve: *Derby day (Rendiconto telegrafico)*, in «La Tribuna», 20 aprile 1885 (in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, vol. 1, Mondadori, Milano 1996, pp. 292-300) e *Le corse alle Capannelle (Rendiconto telegrafico)*, in «La Tribuna», 24 aprile 1885 (*ivi*, pp. 305-309).

18. L'idea dannunziana di importanza e incisività degli aforismi è magistralmente espressa in *Note su la vita*, in «Il Mattino», 22-23 settembre 1892 (in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1889-1938*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, vol. 2, Mondadori, Milano 2003, pp. 82-85).

ad Alessandra Carlotti di Rudinì, la nobildonna che affettivamente subentra alla Duse, di essere prudente nel mandare notizie private tramite telegramma¹⁹.

Gli esempi qui presi in considerazione riguardano gli anni 1922 e 1923, quando d'Annunzio aveva da poco cominciato a vivere al Vittoriale e la Duse era nuovamente tornata in scena, decidendo di includere *La Città Morta* nel suo repertorio. Nello specifico, si tratta delle minute autografe di alcuni telegrammi che Gabriele invia all'attrice esprimendo il suo amor patrio, la malinconia per l'esilio sul Garda, l'ammirato stupore dinanzi al miracolo del teatro che ancora torna in qualche modo a unirli.

Il telegramma si conferma per d'Annunzio lo strumento di comunicazione più pratico e rapido per dialogare con la Duse in *tourné* in Italia (Trieste, Roma²⁰) e poi in viaggio privato a Parigi²¹. La sua precisione nell'uso della forma breve è perfetta sotto ogni punto di vista: grammaticale (basti notare la cura con cui usa la parola inglese *stop*), sintattico, poetico. Nel telegramma da Gardone Riviera del 3 ottobre 1922, egli evoca il ricordo delle sue imprese di guerra a Trieste e unisce la sua devozione per la patria a quella per l'arte dusiana:

TU PROTEGGI IL MIO LAVORO DI OGNI GIORNO COME IO NON
CESSO DI MANDARTI OGNI GIORNO LA MIA RICONOSCENZA
SEMPRE PIU' ALTA E DEVOTA. STOP. NELLA GUERRA IO CON-
SACRAI A TRIESTE LA MIA ALA E TU LA SOLLEVI OGGI CON LA
TUA ALA. STOP. SIATE BENEDETTE L'UNA E L'ALTRA PER SEMPRE
NELLA PATRIA FUTURA. STOP.
GABRIELE D'ANNUNZIO²²

I mesi passano e la firma formale con nome e cognome viene progressivamente meno, denotando una ripresa della confidenza di un tempo. Nel telegramma del 7 dicembre 1922, Gabriele scrive a Eleonora in *tourné* a Roma: è al Teatro Costanzi dove, una ventina di anni prima, aveva debuttato con

19. Vedi G. d'Annunzio - A. Di Rudinì, *Carteggio*, a cura di C. Dobner, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

20. Questi telegrammi sono indirizzati alla "Signora Eleonora Duse" presso l'Hotel Savoy di Trieste, e al Teatro Costanzi di Roma.

21. Questi telegrammi sono indirizzati a "Madame Eleonora Duse" presso l'Hotel Regina di Parigi.

22. Minuta di telegramma di Gabriele d'Annunzio da Gardone Riviera del 3 ottobre 1922 [Archivio Personale del Vittoriale].

Francesca da Rimini. Torna il tema dell'amore per la patria e per l'arte dusiana, stavolta entrambi accresciuti dal rammarico di non poter essere presente alla rappresentazione romana.

È interessante notare l'autocitazione della battuta finale de *La Città Morta*: «Vedo, vedo» (atto V, scena unica). Nel suo dialogo personale con l'attrice, il poeta designa il culmine della tragedia con Anna che recupera improvvisamente la vista toccando il cadavere di Bianca Maria. Si tratta di un telegramma che contiene un importante consiglio di regia, poiché Gabriele auspica che in quella battuta – apparentemente semplice, ma di difficilissima esecuzione mimico-vocale – si colga tutta l'intensità della recitazione spirituale di Eleonora²³:

DALLA MIA TRISTEZZA E DALLA MIA SOLITUDINE AUGURO CHE
ANCHE LA PATRIA GETTI STASERA IL GRIDO DELLA TUA ANIMA
SUBLIME. STOP. VEDO, VEDO. STOP.
GABRIELE²⁴

aA

Avendo saputo che Eleonora si è recata in viaggio privato a Parigi per firmare il contratto per una *tournée* negli Stati Uniti, in un telegramma da Gardone Riviera di metà maggio 1923 Gabriele evoca implicitamente la rivalità che un tempo la oppose a Sarah Bernhardt per il debutto mondiale de *La Città Morta*. Ci tiene a specificare che – esattamente come allora – la tragedia appartiene soltanto alla Duse, e la lascia libera di includerla nel suo repertorio per il nuovo giro di recite americano²⁵. Ai ricordi teatrali del passato egli unisce con lucidità l'accento a qualche nuova idea in cantiere, il caloroso invito a soggiornare al Vittoriale e un eventuale incontro a Milano:

LA CITTÀ MORTA È SEMPRE DI ELEONORA E SOLTANTO DI ELEONORA. STOP. DAL GIORNO DEL MIRACOLO HO ANCHE PENSATO A UN'ALTRA COSA. STOP. PREGHIAMO VENIRE PER QUALCHE

241

23. M. P. Pagani, *The Spiritual Lesson of Eleonora Duse*, in «World Literary Review», vol. 1, n. 1 (2011) "Multi-Cultural Voices in Literature, History, and Arts of the 1920's", edited by M. D. Sollars, pp. 84-93.

24. Minuta di telegramma di Gabriele d'Annunzio da Gardone Riviera del 7 dicembre 1922 [Archivio Personale del Vittoriale].

25. Per un'analisi della strategia promozionale della *tournée* statunitense vedi M. P. Pagani, *Re-discovering Oliver M. Saylor*, in «Mimesis Journal», vol. II, n. 1, June 2013, pp. 162-167.

GIORNO QUA PRIMA DI ASOLO. STOP. IN OGNI MODO POTRÒ
IO VENIRE A MILANO PER CONSOLAZIONE. STOP. ARRIVEDERCI
GABRI²⁶

Come noto, la Duse non ha voluto accettare il ripetuto invito di d'Annunzio ad andare a vivere al Vittoriale. L'amorosa veemenza della sua proposta affiora in una lettera da Gardone Riviera del 3 marzo 1923: «Prima che tu prenda qualunque risoluzione (e tu prendi le tue risoluzioni *sempre* contro la tua grande anima!) io voglio parlarti»²⁷.

È dunque con immensa rassegnazione che il poeta apprende la ferma decisione di Eleonora di partire per gli Stati Uniti, e le manda da Gardone Riviera questo telegramma datato 22 maggio 1923:

ANCH'IO HO ATTRAVERSATO E TRAVERSO IL MIO TEMPO PIÙ
DURO ED È QUASI CONSOLAZIONE UNIRE DOLORE A DOLORE E
CORAGGIO A CORAGGIO.
GABRI²⁸

Pur non potendo sapere che quella sarebbe stata la sua ultima *tourné*²⁹, d'Annunzio commenta la scelta della Duse con parole di alta condivisione – al punto da usare la forma breve per scrivere un telegramma che, di fatto, si rivela essere una delle sue ultime poesie per l'amata. Nel loro legame, anche a distanza di anni, la forma breve si conferma uno strumento al servizio del poeta per dialogare con la sua musa. Il trasporto emotivo con cui egli scrive questo telegramma-poesia è evidente: non usa la parola inglese *stop* e conclude la frase versificata con il punto. Ma, soprattutto, usa con dolorosa intimità la forma breve del suo nome: Gabri.

26. Minuta di telegramma di Gabriele d'Annunzio da Gardone Riviera di metà maggio 1923 [Archivio Personale del Vittoriale].

27. *Come il mare io ti parlo* cit., p. 1132.

28. Minuta di telegramma di Gabriele d'Annunzio da Gardone Riviera del 22 maggio 1923 [Archivio Personale del Vittoriale].

29. Per la diffusione sulla stampa italiana della notizia della morte dell'attrice a Pittsburgh vedi M. P. Pagani, *Aprile 1924: fiori di carta per Eleonora Duse*, in «Enthymema», VI (2014), n. 11, pp. 87-104.

**I telegrammi
di Eleonora
Duse**

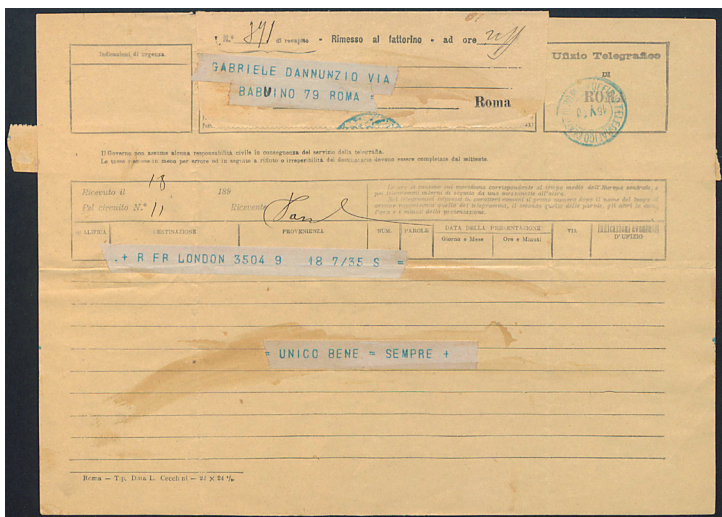
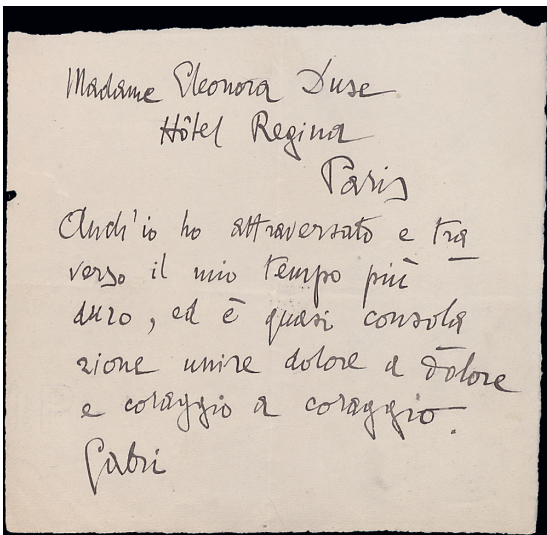


Fig. 1
Telegramma di Eleonora Duse,
Londra 16 maggio 1900

aA



243

Fig. 2
Telegramma di Gabriele d'Annunzio,
Gardone 22 maggio 1923

Il tragico rovesciato: la *velocitas* umoristica di Achille Campanile

Elisa Martini

244

Ebbene, quell'incendio, con cui l'Ariosto quasi conclude le mille peripezie dei suoi eroi, che s'è divertito a far muovere pazzamente nel gran poema, quell'incendio gigantesco che divora un regno, è un gran falò, in cui crepita, si consuma e si distrugge tutto un mondo letterario di cartapesta, che crolla con fracasso: il mondo dei falsi eroismi inutili, coi suoi guerrieri di latta, il mondo dei poemi e dei romanzi cavallereschi, che prendevano sul serio la gran bontà dei cavalieri antichi e che più tardi doveva far impazzire il generoso Hidalgo della Mancia¹.

aA

Con queste parole Achille Campanile avvia alla conclusione la sua lettura ariostesca, tenutasi il giorno di Natale del 1928 nel Salone dei Giganti del Castello Estense a Ferrara. L'occasione è importante: si tratta infatti delle celebrazioni del quarto centenario dalla morte del poeta ferrarese, inaugurate il 6 maggio dello stesso anno da Italo Balbo e raccolte nel volume intitolato *L'Ottava d'Oro*. È un intervento dove, nel giorno in cui la Cristianità celebra il suo rito solenne, il nostro ancor giovane autore – forse solo per caso – esalta Lu-

1. A. Campanile, *L'umorismo dell'Ariosto*, in *L'Ottava d'Oro. La vita e l'opera di Ludovico Ariosto*, Mondadori, Milano 1933, p. 612.

dovico Ariosto come umorista incendiario, che svela, tramite la sagace penna, la formalità vuota e ritualizzata del suo mondo di carta, specchio impietoso di quello reale. Campanile coglie perfettamente l'ironia nascosta nel *Furioso*, parafrasando, con giusta causa e consapevolezza, i versi 1-6 dell'ottava XXII del canto I:

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli obliqui
insieme van senza sospetto aversi.”

Ariosto lascia cadere, con estrema leggerezza e grazia, un commento ironico all'interno del suo dettato epico-romanzesco. Solo pochi versi, ma che colorano in maniera indelebile il mondo cavalleresco del suo poema. Qualcosa è cambiato nell'universo dei paladini e cavalieri: le regole ferree di quel sistema di valori si vanno svuotando di significato e stanno diventando dei contenitori vuoti, proprio come le parole dei poeti che, sulla Luna, hanno l'aspetto di cicale scoppiate. Sono solo pochi versi, ma essenziali e potenti nella loro opera di svelamento della realtà effettuale del consorzio umano, tanto da poter affermare che Ariosto mostra con il sorriso di esigue parole la tragedia umana che va occultamente evolvendosi. Solo sei versi ed è questa brevità, credo, a colpire e a far sentire coinvolto l'altro umorista, Campanile, al quale bastano, per il suo sottinteso incendio, solo due battute, quelle delle sue *Tragedie*. Achille Campanile, quindi, commenta sì Ariosto, ma implicitamente – e lasciandolo ben intendere ad un orecchio non sordo – parla di sé e della sua creatività “minima” che, solo dopo la morte, sarà raccolta in un volume intitolato appunto *Tragedie in due battute*.

Nei medesimi anni, infatti, Campanile ha iniziato a scrivere brevi componimenti pungenti, ossia celeri freddure tracciate nello spazio di un foglietto che si configurano come dei veri e propri piccoli interventi teatrali i quali, se anche non vengono compresi dal pubblico come tali proprio per la loro rapidità, occupano costantemente la vita del loro autore per tutta la sua durata. Un tempo minimo di scrittura che si dilata, quindi, fino a quello massimo della morte e che mostra questa stessa ambivalenza anche da un punto di vista spaziale: il foglietto si allarga fino a diventare scena teatrale prima e

poi televisiva. La monade del bigliettino con due battute è in realtà «l'elemento modulare minimo»² di tutta l'attività scrittorica di Campanile, sia giornalistica, sia letteraria, sia teatrale.

Il foglietto è all'origine di molte idee che poi si svilupperanno negli anni e sulle carte e sui giornali, tanto da essere il fondamento sia temporale che spaziale della scrittura campaniliana: la brevità diventa sinonimo di longevità e stabilità, collocandosi, così, perfettamente in quel gioco di rovescio che tanto permea di sé l'opera di Campanile. L'atmosfera da *anticlimax* è presente già nella dicitura ossimorica delle sue freddure, *Tragedie in due battute* appunto, dove a essere rovesciato è il genere aulico per eccellenza: la tragedia. La forma teatrale più nobile, così come il melodramma e l'opera, viene capovolta in ogni suo aspetto a partire dal tempo: i canonici cinque atti aristotelici si riducono a una brevità comica, con una *velocitas* umoristica che stravolge le fisionomie dei personaggi e degli ambienti. Si prenda, per esempio, la tragedia *Il Principe Pensieroso*:

Personaggi:

IL PRINCIPE PENSIEROSO

IL GRAN CIAMBELLANO

La scena si svolge nel castello del principe pensieroso. Salone antico. Dai finestrini gotici si vede la sterminata e nebbiosa campagna del Nord e l'uggiosa pioggia che malinconicamente i campi lava.

All'alzarsi del sipario, IL PRINCIPE PENSIEROSO, avvolto in un mantello di velluto nero, è seduto nella poltrona a braccioli, sotto un baldacchino dorato e, la fronte appoggiata a una mano, è immerso in riflessioni.

Entra il GRAN CIAMBELLANO, gli fa un profondo inchino e s'accinge a comunicargli cose della più grande importanza.

IL GRAN CIAMBELLANO

esitando, per tema di disturbare IL PRINCIPE: Altezza....

IL PRINCIPE

riscotendosi dalle sue meditazioni: tristemente: Un metro e sessanta.

(*Sipario*)³

2. B. S. Anglani, *Giri di parole. Le Italie del giornalista Achille Campanile (1922-1948)*, Manni, Lecce 2000, p. 19. Cfr. G. Campanile, *Ricordo di mio padre*, in B. S. Anglani, *Giri di parole* cit., p. 11.

3. A. Campanile, *Il Principe Pensieroso*, in Id., *Tragedie in due battute*, introduzione di M.

La lunga didascalia – forma assai amata da Campanile per preparare l'effetto comico contrastivo della sua tragedia – riporta l'attenzione del pubblico verso atmosfere plumbee e cerebrali degne di Amleto. Sia la scenografia sia la posizione dell'attore imprimono la figura del principe danese in coloro che assistono allo spettacolo, creando così un orizzonte di attesa, che, puntualmente e volutamente, sarà deluso. Lo scambio veloce di battute tra il Gran Ciambellano e il Principe frantumato, infatti, la certezza del pubblico. L'equivoco verbale giocato sul doppio senso della parola «Altezza» genera un varco nella dimensione tragica del testo: la realtà prosaica entra e stravolge la scena, capovolgendola in una scenetta comica. Ed ecco che assieme a *Il Principe Penseroso* può apparire, nel libro, la tragedia *L'impiegato pieno di delicatezza*, a testimonianza di un rovesciamento verso il basso di personaggi e situazioni del materiale tragico. È la vita reale di ogni giorno a diventare protagonista del genere aulico della tragedia, quotidianità che, però, verrà comunque stravolta nelle sue regole all'interno di due battute.

aA

Sempre legata all'uso ambiguo di un titolo nobiliare risulta essere anche *Formalismo*:

247

Personaggi:

IL VECCHIO PRINCIPE

IL NUOVO SERVITORE

La scena si svolge nel salone rococò al primo piano del palazzo del VECCHIO PRINCIPE. Tappeti, arazzi alle pareti, mobili dorati, statuine.

All'alzarsi del sipario IL VECCHIO PRINCIPE sta interrogando IL NUOVO SERVITORE assunto da poche ore.

IL VECCHIO PRINCIPE

al NUOVO SERVITORE: Com'è il vostro nome?

IL NUOVO SERVITORE

Giuseppe.

IL VECCHIO PRINCIPE

con severità: Non si risponde così nudo e crudo, Giuseppe. Dovete aggiungere sempre: Eccellenza.

(*Sipario*)

Anche in questo caso la didascalia dona al lettore l'ambientazione più consona a ricevere l'effetto straniante della battuta finale. È un salone dove l'assenza del tempo è concretamente percepibile: tutto è fermo in un passato cristallizzato e codificato da norme ferree. Ed è proprio questo formalismo di etichetta a essere la vittima sacrificale della battuta del Nuovo Servitore, figura che fuoriesce dal mondo del Vecchio Principe. Egli svela, nel suo non comprendere l'importanza del titolo «Eccellenza», la vacuità di un sistema che ormai si riduce a essere un puro rituale, destinato a ripetersi all'infinito nella sua forma sterile priva di un qualsiasi contenuto. Il Vecchio Principe, con la sua etichetta, è ormai recluso nella vita naftalinica e museale delle sue statuine e del suo salone rococò.

Ma il sistema del vuoto formalismo a ripetersi diviene chiaro protagonista in un'altra tragedia: *Situazione senza uscita*. Tutto è giocato dalle didascalie descrittive che dettano i gesti recitati agli attori e capovolgono in un senso comico le parole di cortesia scambiate tra Battista il maggiordomo e il Granduca:

Personaggi:

IL GRANDUCA

BATTISTA

La scena rappresenta un'anticamera sontuosa.

IL GRANDUCA

entra dalla comune, seguito dal domestico BATTISTA, che è in frac; senza voltarsi, gli consegna con aria stanca il gibus, il bastone, i guanti; poi gli getta il mantello, che BATTISTA, avendo le mani occupate dal gibus, dal bastone e dai guanti, riceve sulle spalle. IL GRANDUCA resta in frac: Annunziate il Granduca... Si volta e vedendo BATTISTA col mantello, il gibus, i guanti e il bastone, gli fa un profondo inchino: Pardon... Chi debbo annunziare?

BATTISTA

gli consegna guanti, bastone, gibus e mantello: Annunziate il domestico Battista...Pardon... Vedendo IL GRANDUCA tornato IL GRANDUCA, gli fa un inchino e si fa consegnare nuovamente guanti, bastone, gibus e mantello; così torna ad essere un elegante

signore ed IL GRANDUCA gli fa un inchino e riceve ancora i capi del vestiario, che passano dall'uno all'altro, fra gl'inchini reciproci, finché, fatta l'ora di chiudere il teatro, cala lentamente il

(Sipario)

Lo scambio del mantello e degli altri accessori signorili tra i due porta a uno scambio continuo delle loro identità, meccanismo destinato a ripetersi senza soluzione di continuità. La vestizione del mantello, del bastone, del gibus e dei guanti segna la vera differenza che intercorre tra i due, signore e maggiordomo. Entrambi in frac, le loro identità sono decise da elementi superflui ed esterni: dalla pura forma. I personaggi "alti" da sempre protagonisti dello scenario tragico, vengono sminuiti, spogliati dall'interno fino a diventare puri involucri rappresentativi: la nobiltà sta nell'indumento e non in chi lo indossa. E la tragedia volge inesorabilmente in una comicità fulminea e dissacrante.

Il cannocchiale di Campanile sta puntando verso i caratteri vivi e tangibili della realtà e nel farlo scopre tutti gli innumerevoli rituali umani e sociali basati su un'esteriorità fittizia fatta di pura stilizzazione e non di concreta sostanza. Emblematica anche in questo caso è *Morto che parla*, dove viene trattato uno dei temi principi della tragedia, quello della Morte:

Personaggi:

IL MORTO

I PARENTI E GLI AMICI DEL MORTO

La scena rappresenta una camera ardente. IL MORTO è steso sul letto, fra le candele e i fiori; intorno, i famigliari e gli amici singhiozzano, strillano, si disperano, si danno le pugna nel capo, si strappano i capelli, si torcono le braccia, camminano avanti e indietro imprecaando e minacciando di fare qualche pazzia.

IL MORTO

tra sé, intravedendo la scena attraverso lo spiraglio delle palpebre non ben chiuse. Quante esagerazioni! Ma allora che dovrei fare io?

(Sipario)

L'oscura signora questa volta è scesa non tra granduchi o nobili, ma tra la gente comune, non perdendo, per questo, l'aspetto tragico con lei connaturato. Anche in questo caso è

significativa la didascalìa, dove viene descritto in tutte le sue componenti il rito del *planctus* funebre. Un vero coro tragico, colmo di *pathos*, espresso anche dall'iperbole corporea del dolore, si leva intorno al letto mortuario. È il defunto stesso a creare la crepa dentro questo rituale arcaico e lo fa mediante una battuta incentrata su un pragmatismo fulminante. Tutto diventa inutile e sovraccaricato: un puro formalismo esagerato e vuoto. È lo squarcio fulmineo del cielo di carta di pirandelliana memoria, ma – in questo caso – la scena non si riempie degli oscuri dilemmi di Amleto, ma di un riso sarcastico da commedia. Non è, però, la Morte a essere stravolta nel suo aspetto tragico, bensì l'approccio della società civile a essa. Non è la Morte a diventare ridicola o comica, ma il consorzio civile osservato da chi, volente o nolente, quel decesso l'ha vissuto da protagonista.

La penna di Campanile rovescia in comicità e smembra l'aulica tragedia riducendola allo spazio minimo di due battute, svuotandone da dentro ambienti e personaggi, rendendoli larve di una società cristallizzata e fittizia. Ma si ferma qui? No, lo scavo continua e dai duchi e nobili, personaggi tipici della nostra scena alta drammatica, si passa agli impiegati, agli avventori, ai passeggeri fino agli oggetti stessi della nostra quotidianità, come due locomotive: tutto viene stravolto e capovolto nello spazio minimo di due battute. È una brevità comica che parte dalla vita reale di ogni giorno e di ogni classe sociale e la sovverte nelle sue regole. Campanile «deforma la regola»⁴, aprendo così le porte al pancraziano «riso scemo» che conduce verso un vuoto, come accade per esempio in *Dramma inconsistente*.

Personaggi:

NESSUNO

La scena si svolge in nessun luogo.

NESSUNO

tace.

Qui il niente è sovrano: una vacuità assoluta che si avvicina alla dissoluzione drammatica di Strindberg e che ispira già – mediante il suo continuo sperimentalismo – quello che

4. F. Taviani, *Commedia corta. Oppure lunga una vita – per figurarsi il teatro di Achille Campanile*–, in A. Campanile, *L'inventore del Cavallo e altre quindici commedie*, BUR, Milano 2002, p. 11.

sarà il teatro del *non-senso* di Ionesco. Ma cosa si nasconde in queste tragedie voltate in un comico veloce che tende al nulla totale? Dietro questo capovolgimento vi è la vera tragedia secondo il cannocchiale rovesciato di Campanile: quella umana di una società (in special modo borghese) ormai vacua e futile – dove l'idiozia e l'ignoranza dilagano – circoscritta nelle proprie convenzioni formali e destinata a un'attesa inutile, tanto più grave quanto non se ne è consapevole e per questo trasformata in occasione di riso. L'originalità della sua scrittura nasce «appunto dalla capacità di rovesciare dall'interno quanto è avvertito come luogo comune, detrito lessicale o comportamentale. Tale tecnica del “ribaltamento” prevede l'apparente accettazione di rituali appartenenti alle tradizioni del passato e di atteggiamenti diffusi e alla moda, coinvolge banali usi quotidiani o altri del privato (il matrimonio, la morte...), pretende l'exasperazione di toni e di modi, mentre lo scarto improvviso della norma costituisce spesso il primo passo per la costruzione di uno straniato universo parallelo»⁵.

aA

Quello raffigurato da Campanile, è, quindi, un consorzio civile dove il suo dramma si esprime nel capovolgimento comico sia della grande dimensione tragica che della *mediocritas* di ogni giorno. La freddura sagace viene eretta a sistema in una società che, invece, proprio in quegli anni vuol osannare la propria grandezza, basata sul divismo, sull'eroismo dell'«uomo nuovo» e sul «pindarismo» vincente⁶. Siamo nel Ventennio fascista e come sottolinea Oreste Del Buono «l'umorismo è stato durante il ventennio cosiddetto nero uno dei pochi movimenti culturali, inconsapevolmente o consapevolmente, non del tutto arreso alla retorica del regime»⁷. Un regime attratto dalle grandi manifestazioni auliche e alti

251

5. C. De Caprio, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Liguori, Napoli 1990, p. 60. Sul “realismo parallelo”, cfr. R. Cirio, *Al terz'atto c'è la scena madre*, «L'Espresso», 30 aprile 1978.

6. C. De Caprio, *Achille Campanile e l'alea della scrittura* cit.: «Dal puntuale confronto con i messaggi perentori, elaborati dalla stampa del Ventennio, emergono infatti non solo i limiti di un'epoca, ma soprattutto la distanza che Campanile mantenne da un “pindarismo banale” in essi vincente. Contro il mito dell'“uomo nuovo”, l'eroe che si sacrifica per tutti, invocato da Mussolini, l'umorista mette in scena premiazioni per eroi da strapazzo, rappresenta pensatori inutili o umili gregari, lascia che i suoi testi funzionino come “cassa di risonanza” e di riproposizione, sotto altre vesti e con segno invertito, di quanto il pubblico sa già.», p. 91.

7. O. Del Buono, *Prefazione*, in A. Campanile, *Opere. Romanzi e racconti. 1924-1933*, Bompiani, Milano 1989, pp. xvi-xvii.

sonanti e al quale Campanile offre la *velocitas* tragicomica di due battute, una brevità che esprime in qualche modo una voce “altra” rispetto a quella ufficiale. È un rovesciamento che si sottrae alla retorica imperante, alla pressione soffocante della censura fascista, la quale, però, sorveglia la satira dei giornali dove Campanile stesso scrive e con la quale lo scrittore deve fare in qualche modo i conti e che spesso lo vedrà nei panni di autore anche filo-regime.

Non è, dunque, la satira militante, benché ve ne affiori leggermente un velo in qualche componimento, a guidare veramente la mano incendiaria di Campanile. Non è il fascismo il vero bersaglio campanaliniano o, per meglio dire, esso è solo il corollario storico del vero obiettivo dell'umorista. Campanile, infatti, dà voce – citando le parole di Caterina De Caprio – «a quella capacità di ravvisare i tanti giochi di un'umanità bambina, troppo intenta a prendersi sul serio per vedere il ridicolo delle proprie scelte e dei propri miti, in tutto coincidenti con quelli di una società desiderosa di apparire razionale nei suoi comportamenti, ma nella sostanza arruffona e pasticciona, irresponsabile e istintiva. Per farne risaltare le incongruenze l'autore indulge, con un gusto apparentemente infantile, al gioco di modificare le regole cui i personaggi-maschera si attengono, rendendo finalmente visibile su di uno sfondo negativo le comuni contraddizioni dell'ovvio e del quotidiano»⁸.

La tragedia umana è quindi scesa dal suo piano grandioso e aulico per inglobare tutta la società, con i suoi riti, i suoi stilemi, i suoi repertori, le sue pratiche puramente formali comuni a qualsiasi epoca e a qualsiasi classe sociale siano essi nobili ormai di gesso o semplici cittadini aspiranti alla fama come il campaniliano Cornabò. L'operazione di Campanile, che certo parte dalla roboante propaganda altisonante e “progressiva” fascista, si allarga però verso l'intera società bambina, che non evolve dalla sua fanciullezza al di là del governo che la dirige. In due scarse battute il Nostro autore rende la realtà effettuale della comunità civile; granello di vero su cui si può costruire qualsiasi ritratto. È una monade feconda che si può allargare in articolo, romanzo o testo teatrale, ma contenendo dentro di sé sempre l'irrever-

8. C. De Caprio, *Achille Campanile e l'alea della scrittura* cit., p. 14.

te svelamento della futilità dei ruoli convenzionali giocati. Campanile, mediante le sue due battute, si innalza, quindi, a rappresentare umoristicamente l'intera umanità, che non cambia attraverso i secoli nel suo recitare una parte e che periodicamente, ha bisogno di un fuoco creato dal medico-umorista per purificarsi dalle maschere letterarie e sociali false e convenzionali. Una compagine umana che ha, dunque, bisogno di lui – Campanile – non citato, ma suggerito, come novello Ariosto incendiario:

Ebbene, nell'approssimarsi del suo centenario, ricordiamoci dunque di lui, rileggiamo il suo poema immortale, che in fatto di letteratura chiude il Rinascimento e apre la porta dei tempi moderni; e auguriamoci, se non potremo farlo direttamente, che almeno scenda il suo spirito su di noi, il suo spirito che sapeva con tanta grazia scherzare e ridere, e faccia crollare con strepito tutto questo mondo letterario falso e convenzionale, di uomini malati e di sentimenti artificiali: così noi faremo di esso un allegro falò, come quello che, alla fine della gran fatica artistica, sorrise alla fantasia di Ludovico Ariosto⁹.

9. A. Campanile, *L'umorismo dell'Ariosto* cit., p. 614.

«A dire il vero, quei foglietti...». Genealogia della forma breve ne *Il Porto Sepolto* di Ungaretti

Simona Tardani

254

1.

aA

L'artista sa che la sua opera ottiene pieno effetto solo quando suscita la fede in una improvvisazione, in una miracolosa istantaneità della nascita.

(Nietzsche, *Umano troppo umano*)

Per circoscrivere l'oggetto 'forma breve' ne *Il Porto Sepolto* è necessario non solo analizzare le modalità attraverso cui la *brevitas* si esprime nella testualità, ma anche tratteggiarne l'idea costruita dal discorso critico e dall'interpretazione dello stesso autore. La problematicità dell'indagine risiede infatti nell'ambigua circolarità tra forma del testo, dialogo con la critica, autocommento e rielaborazione variantistica. Il carattere «invadente» dell'«autore empirico»¹ non è qui di fatti un rilievo trascurabile, poiché nel discorso sul *Porto* non solo poetica e idea di forma breve coesistono, ma l'autore, attribuendo un valore eziologico al rapporto tra i due elementi, costruisce, o giustifica, uno strumento ermeneutico.

1. N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005, p. 143.

Il prodotto di questo intreccio confluisce innanzitutto nella descrizione del celebre «tascapane»:

A dire i vero, quei foglietti: cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute, ... – sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascapane, portandoli a vivere con me nel fango della trincea o facendomene capezzale nei rari riposi, non erano destinati a nessun pubblico².

Il dato su cui è essenziale soffermarci è rappresentato da come la nota si armonizzi con una lunga catena interpretativa che, in un binomio inscindibile, associa la raccolta all'esperienza bellica.

Non è possibile ripercorrere in questa sede la storia della critica immediatamente seguente all'apparire del *Porto*³. Utile strumento di orientamento sono gli interventi di Alfredo Gargiulo dove, dalla specola degli anni Trenta, il critico traccia un profilo retrospettivo del dibattito. Ribadendo l'«impressione di aderenza alla vita, prodotta dalla prima poesia dell'Ungaretti»⁴, Gargiulo afferma:

La poesia dell'Ungaretti non poté dunque sfuggire all'inquadramento nella categoria allora di necessità indifferenziata del *frammentismo*; e non fu neanche meraviglia che il nome di Ungaretti restasse soprattutto associato all'idea del *non plus ultra* di brevità nella composizione lirica e nel verso: *lirismo a gocce*⁵.

Alla stessa autorevole voce sono da attribuire enunciati critici di diffusa condivisione:

Ognuno dovrebbe ora riconoscere a quella umanità essenziale, in quella immediatezza nuda, un significato nel complesso dell'autentica poesia nata dalla guerra⁶.

2. G. Ungaretti, *Ricordo del primo incontro con Ettore Serra e della stampa del 1916 del "Porto Sepolto"*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1974, p. 281.

3. Ricognizioni di questo genere sono reperibili in numerosi contributi. Segnalo in particolare G. Mariani, *Per una storia della critica ungarettiana: i primi giudizi sul poeta*, «Letteratura. Rivista di lettere e arte contemporanea», VI (1958), n. 35-36, pp. 246-263.

4. A. Gargiulo, *Primo aspetto di Ungaretti*, (1932) cit. in Mariani, *Per una storia della critica ungarettiana* cit., p. 246.

5. *Ivi*, p. 261. Corsivi a testo.

6. *Ibid.* Ma si veda anche la *Premessa a Sentimento del Tempo*: «Stava nelle profonde aspirazioni una poesia di una immediatezza nuova [...] immediatezza, aderenza alla vita.[...]»

Già da questi brevi sondaggi emerge come la retorica del «soldato semplice, senza nessuna distinzione e senza nessun distintivo»⁷ si accompagna a un gesto critico che associa la laconicità dell'enunciazione alla guerra, sostenendo il legame immediato tra stile dell'espressione e momento della creazione poetica e facendo della *brevitas* il 'punto di mira' rispetto al quale misurare l'innovazione del testo. Ruotando le valutazioni, gli strumenti di analisi non cambiano: resa quasi antonomastica l'incidenza del rapporto tra vita e scrittura nell'interpretazione del poeta, il «tascapane» diventa un *topos*, un'icona condivisa, emblema di una materialità della scrittura che attrae per il suo carattere di testimonianza e verità.

2.

*Di solito, a quei tempi, ero breve, spesso
brevissimo, laconico.*

(Ungaretti, *Note a L'Allegria*)

Gli stilemi in cui generalmente si identifica questa retorica della *brevitas* sono un uso 'iconico' della *mise en page*, che trova gli strumenti formali nell'enjambement e nello spazio bianco⁸, e la preferenza per una metaforizzazione densa, incasellata in costrutti come l'immagine di serra calda⁹, tratti questi che collaborano nel creare quegli «effetti di "sospensione di senso", di "attesa"» sui quali si fonda la 'sillabazione' del *Porto*¹⁰. Ma non sono necessari approfonditi studi negli archivi e nelle riviste che precedono il dicembre del 1916 per dimostrare come la dizione del libro non sia un'improvvisa

sennonché per immediatezza lirica non altro poi s'intendeva che essenzialità. [...] La concentrazione sino all'"ineffabile" giustificava gli sviluppi esteriori pur brevissimi", Id., *Premessa al "Sentimento del Tempo"*, ora in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2009, p. 1301.

7. G. Prezolini, *Scrittori di guerra*. Ungaretti cit. in Mariani, *Per una storia della critica ungarettiana* cit., p. 248.

8. Cfr. P. Bigongiari, *Il sillabato ungarettiano*, «Forum Italicum», VI (1972), n. 2, pp. 183-206.

9. Locuzione prepositiva metaforica in cui il primo sostantivo serve a «mettere in rilievo nella parola la capacità di suggestione fantastica e presenta una preziosità e rarità di legami semantici di sapore tipicamente mallarméano», Spezzani P., *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al "Sentimento del tempo"*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana Editrice, Padova 1966, p. 104). Cfr. anche I. Gutia, *Linguaggio di Ungaretti*, Firenze, Le Monnier 1959, pp. 27 sgg.

10. C. Ossola, commento a G. Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, Milano, Il Saggiatore 1981, pp. 200-201.

rivelazione stilistica, ma intrattenga con i precedenti tentativi poetici una complessa rete di rapporti. Per esempio, ancora nell'edizione Vallecchi del 1919 di *Allegria di Naufragi* sono stampati alcuni testi, già pubblicati su Lacerba, il cui elemento unificante sembra essere proprio la brevità: in prove quali *Mandolinata*, *Mughetto*, *Imbonimento*¹¹ lo spazio lirico si organizza attorno a un dettato che trova nella figurazione densa e nella frattura metrica che isola il segmento informativo le sue determinazioni più caratteristiche.

Ma se la *brevitas* non è una scoperta del *Porto*, quali sono le relazioni che intercorrono tra il libro e la necessità materiale del frammento, all'insegna dell'aderenza immediata a un'esperienza essenziale?

L'immagine del «tascapane» delinea di fatti un rapporto tra materialità dello scritto (il frammento, il margine, la cartolina) e dettato poetico, dove il testo, frantumatosi di fronte alle esigenze dell'atto precario di scrittura, si fa traccia di una persistenza della parola nella disumanizzazione dell'esistenza. Il problema potrebbe essere dunque riassunto in una semplice domanda: cosa viene prima, il «tascapane» o *Il Porto Sepolto*? È la necessità circostanziale a generare la *brevitas*, oppure è il modo enunciativo che si trova miracolosamente adatto a significare la contraddizione e la precarietà del frammento esperienziale? cartoline e i testi a queste allegati

La filologia non dà una risposta a questi interrogativi, poiché, mentre nessun foglietto infangato è giunto fino a noi, possediamo solo alcune¹².

Di questo gruppo di preziose testimonianze considererò il caso di due cartoline inviate dal fronte a Giovanni Papini¹³, nelle quali sono indicate delle correzioni a due gruppi di versi (vv. 16-18 e 19-21) del testo di *Annientamento*¹⁴.

Nella prima cartolina si legge:

A un certo punto di quella poesia, c'è un verso che dice:
“Sono cresciuto sullo stelo esile e torto”. Correggere:

11. Dall'edizione di *Vita d'un uomo* del 1943 stampati nella sezione *Poesie Disperse*.

12. È bene ricordare che, rispetto al «tascapane» e al lavoro di raccolta dei frammenti poetici, le cartoline rappresentano una testimonianza «collaterale».

13. Inviata il 26/5/1916 e il 28/5/1916. Cfr. G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini*, Milano, Mondadori 1988, pp. 39-40 e p. 42.

14. Trascrivo di seguito i versi nell'edizione definitiva: «sono cresciuto / come un crespo / sullo stelo torto / mi sono colto / nel tuffo / di spinalba».

sono cresciuto
sullo stelo fievole e torto
come un crespo sanguigno – ecc.

Pochi giorni dopo, Ungaretti scrive:

A proposito di quella poesia – in tema di scorciature – ancora un cambiamento: quel gruppo di versi va rifatto a questo modo:

sono cresciuto
sullo stelo torto
come un crespo ecc.
togliendo “fievole” e “sanguigno” mi pare di dar più aria.

Il procedimento che si evidenzia nella prima testimonianza è una frammentazione tesa a isolare segmenti informativi, senza però interrompere il discorso sintattico. La correzione seguente mostra, dopo la frantumazione, la ‘scorciatura’: il «crespo» perde l’aggettivo rimanendo ambiguamente sospeso e i versi procedono in una dizione a sobbalzi, resa più dura dal ribattere dei significanti. Questa stessa orchestrazione fonica viene accentuata nell’edizione del 1916 («Sono cresciuto / come un crespo / sullo stelo torto») grazie all’inversione che pone in primo piano una similitudine non facilmente risolvibile.

Sempre nella seconda cartolina troviamo indicata l’altra variante:

C’è un altro punto scabroso: “mi sono punto” insieme a “albaspine” è prolisso; ma come risolvere?/[...] /PS /Forse sarà bene fare così quei versi; avranno meno precisione (descrittiva), ma più unità ritmica:
mi sono punto
nel tuffo d’alba

Dalla testimonianza si deduce come la scabrosità fosse generata dalla non rispondenza al criterio di massima economia semantica. La ridondanza porta il poeta a eliminare le «spine», ma l’immagine risulta così molto oscura; è nella direzione di recuperare la precisione «descrittiva» che agisce l’edizione del 1916, dove leggiamo: «Mi sono colto / nel tuffo / di spinalba». Conservando il gruppo fonico «alba» e sostituendo «punto» con «colto», viene dunque eliminato il riferimento diretto alla configurazione del biancospino, approfondendo così la metafora vegetale.

Ciò che più ci interessa è il commento genetico di Ungaretti. Il rischio di prolissità è aggirato lavorando in direzione di un'unità ritmica che si risolve non tanto nella composizione armonica dei versi, quanto, grazie a un'attenta «arte del "levare"»¹⁵, operando sulla sensazione di intima necessità di ogni parola. Siamo dunque qui di fronte ad una testimonianza preziosa, dove è lo stesso Ungaretti a proporre, questa volta *in itinere*, quale *brevitas* stia perseguendo nella composizione. A questo punto è necessario un bilancio riassuntivo della costellazione di dati che abbiamo brevemente raccolto.

3.

Quelle poesie "nate dal cuore", mi si scolpivano nella mente, parola per parola, come epigrafi, e come in un granito durissimo.

(Ungaretti, lettera a
Giuseppe De Robertis)

In alcuni testi che precedono la pubblicazione del *Porto* si osserva già la tendenza a una struttura laconica e frammentaria del dettato poetico, dove l'idea di *brevitas* si rappresenta l'essenzialità anche quantitativa del testo; le cartoline mostrano non solo un lavoro che sottolinea ancora una volta quanto questa forma sia tutt'altro che immediata, ma, nei commenti che le accompagnano, un procedimento variantistico teso all'essenzialità semantica, in particolare nei termini di assenza di ridondanza. Dal punto di vista contestuale, all'apparire del *Porto* la critica pone fin da subito i termini di immediatezza e brevità come poli interpretativi sui cui misurare il valore del libro: Io lirico e personaggio si sovrappongono, e la *brevitas* è interpretata nel senso di testimonianza fulminea di un istante. Volendo ora analizzare un ulteriore parametro, vale a dire l'apparato di commento dell'autore nei confronti del suo primo lavoro, non è necessario spigolare per imbattersi in proposizioni dove emerge come costitutivo il legame tra la guerra e la scrittura, rappresentato nel mito del poeta-soldato. In un articolo del 1933, per esempio, leggiamo:

Nella trincea, nella necessità di dire rapidamente, perché il tempo poteva non aspettare, e di dire con precisione e

15. P.V. Mengaldo, recensione a Gutia, *Linguaggio di Ungaretti*, «Lettere Italiane», XII (1960), p. 367.

tutto come in un testamento, e di dirlo, poiché si trattava di poesia, armoniosamente – in tali condizioni estreme, trovai senza cercarla, quella mia forma d'allora¹⁶.

Di nuovo nell'intervista del 1963:

La guerra improvvisamente mi rivela il linguaggio. Cioè io dovevo dire in fretta perché il tempo poteva mancare, e nel modo più tragico ... quindi se dovevo dirlo in fretta lo dovevo dire con poche parole, e se lo dovevo dire con poche parole lo dovevo dire con parole che avessero avuto un'intensità straordinaria di significato. E così si è trovato il mio linguaggio: poche parole piene di significato che dessero la mia situazione di quel momento¹⁷.

O ancora da un'intervista del 1965:

Io ho da dire questo, come posso dirlo con il minor numero di parole, anzi con quell'unica parola che lo dica nel modo più completo possibile¹⁸.

E infine nelle *Note* pubblicate nel 1969:

Il Porto Sepolto è [...] un libro che nasce in guerra nel quale mi si rivela un linguaggio, e in cui l'espressione è dettata da una realtà immediata che esauriva tutto nella sua presenza e nella sua tragicità. [...] le parole sono naturalmente laconiche, il linguaggio è naturalmente laconico, perché da quelle circostanze il linguaggio non poteva ottenere il tempo se non di esprimere la realtà in quel modo essenziale nel quale tentavo di esprimerle; e non c'era allora altro modo, non era tempo per mettersi a zinzunare¹⁹.

L'idea dell'aderenza alla vita quale strumento critico per diagnosticare la *dictio brevis* del *Porto*, risulta dunque essere non tanto la versione semplificata di Ungaretti, quanto quella diffusa da Ungaretti stesso. Ma la fase in cui più intenso e costante è l'apparire di interventi autoesegetici di cui abbiamo appena visto qualche esempio, si situa a partire dagli anni Trenta circa, e, seppure scontato, non è irrilevante sottolineare come questi siano gli anni di composizione di *Sentimento del Tempo* e, soprattutto, di maggiore rielaborazione de *L'Allegria*.

16. G. Ungaretti, *Le prime mie poesie*, in Id., *Saggi e interventi* cit., p. 268.

17. Id., *Ungaretti commenta Ungaretti* cit., *ivi*, p. 820.

18. Id., *Intervista con F. Camon*, *ivi*, p. 837.

19. Id., *Note a La Terra Promessa*, in Id., *Tutte le poesie* cit., p. 780.

È possibile riscontrare nelle varianti cronologicamente afferenti a questa fase una diversa *brevitas* rispetto a quella emersa nelle cartoline? Scorrendo gli apparati che interessano i testi del *Porto* nel passaggio dall'edizione Vallecchi a quella Preda del 1931 emerge un dato fondamentale: è in queste varianti di fatti che si raggiunge quella poetica della 'parola scavata nell'abisso', della parola 'staccata' in pausa, che trova la sua realizzazione non nella semplice frammentazione, ma nell'uso straniante dell'enjambement, in una frattura dunque che raggiunge l'isolamento della parola grazie ad una pausa metrica dissonante rispetto a quella sintattica²⁰. La questione ruota dunque attorno al diverso valore di questi stilemi, che configurano un diverso rapporto tra l'esperienza della guerra e la sua ' trascrizione'. In un primo momento ciò che emerge è la parola sintetica, densa, piena: sembra esserci ancora la possibilità di affidare alla poesia un messaggio salvifico, di ritrovare nella superficie del testo il margine per un'esperienza autentica, ritagliando nel tempo e nello spazio, scardinati dalla guerra, un luogo del dicibile. Successivamente prevale invece la parola-grido, il frammento che interrompe la sintassi e l'isolamento nell'abisso del bianco strofico. In questa prospettiva si chiarisce anche l'ultima tappa della vicenda di *Annientamento*, dove, nel passaggio all'edizione Preda, «l'abolizione di un modificatore aggettivale lascia nel vuoto metrico e semantico la preposizione "di" così che lo strumento stesso della determinazione grammaticale affonda nell'indeterminazione assoluta»²¹.

Oltre alla diversa funzione del bianco strofico e della direzione franta, è importante ricordare un'ulteriore direzione di variazione nei testi del *Porto* in vista dell'edizione Preda, l'eliminazione cioè del legame con il contingente, raggiunta attraverso una diffusa tendenza all'astrazione. Se la ricostruzione autobiografica e questo allontanamento dal contesto generativo sembrano due movimenti contrastanti, in realtà il riferimento all'occasione è trasferita dai testi alla raccolta,

20. Questa tendenza si riscontra nei processi di evidenziazione e assolutizzazione della parola-immagine, ottenuti attraverso l'isolamento (cfr. *Fratelli; In memoria*) o la ricomposizione (cfr. *I fiumi; La notte bella*). Cfr. G. Petrucci, *Sulle varianti dell' "Allegria"*, «Studi Novecenteschi», VI (1977), n. 16, pp. 5-57.

21. C. Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano 1975, p. 262. Il riferimento è ai vv. 7-10: «mi modulo/ di/ somnesso uguale/ cuore».

che va a organizzarsi, riproducendo così il modello del 'diario', secondo criteri di successione cronologica, mantenendo, come «traccia della condizione storica»,²² l'annotazione del cronotopo in calce ai testi. In questo modo il poeta indirizza la materia poetica a una lettura segnata dal «tempo di esperienza»,²³ secondo una matrice di costruzione del mito biografico coerente con le tendenze evidenziate nei commenti, dove testo e contesto si sovrappongono fino a fondersi nell'immagine del «tascapane», che trova alla sua origine l'idea del diario composto dal sommarsi di frammenti raccolti e disposti secondo un ordine. Una configurazione raggiunta attraverso misurate strategie di variazione, adeguando i testi a un'idea di brevità e immediatezza, mentre allo stesso tempo vengono negati, tra gli esperimenti precedenti, quei tentativi di descrittivismo breve esterni al *Porto* quali i testi lacerbiani, che infatti non vengono accettati nell'edizione del 1931.

Le varianti rivelano come sia lo sguardo retrospettivo sulla propria opera a cesellare, attraverso un lavoro attento, i libri precedenti. Molti degli interventi sembrano generarsi da un autocorrettismo che non può essere interpretato come fedeltà all'unicità del momento, ma piuttosto quanto adeguamento a un'immagine di sé che meglio suggelli e separi quei frammenti che troveranno definitiva unità nel progetto della macroraccolta. Percorrendo i vari livelli in cui si dispiega la retorica della e sulla *brevitas*, si giunge a rinvenire un processo di lunga durata, vale a dire il tentativo a posteriori di recuperare un'idea di essenzialità e aderenza all'esperienza, che si ottiene creando uno strumento retorico, che diventa *topos* stilistico, in grado di trasmettere questa idea di immediatezza espressiva: mettendo in relazione lo 'spazio', il 'margine' lasciato sulla carta, e la condizione esistenziale della guerra, Ungaretti fonde, trovando l'origine della voce dell'«uomo di pena», aspetti tecnici e necessità materiali, ricostruendo il legame tra poesia e scrittura e accostando la poesia del *Porto* alla modalità scrittoria del graffito, lapide di carta che testimonia il passaggio dell'umano nel paesaggio disumanizzato della guerra, inscrivendo la presenza di una esperienza di carne tra gli spazi bianchi del sillabato.

22. Scaffai, *Il poeta e il suo libro* cit., p. 76.

23. Petrucci, *Sulle varianti dell'«Allegria»* cit., p. 47.

«Il pontecorvo ha capellatura corvina: e naso matematico». Scienza e cronaca nelle favole di Gadda

Francesca Romana Capone

aA

La fuga in URSS del fisico Bruno Pontecorvo nel 1950, in piena Guerra Fredda, fa cortocircuito, nel pensiero di Carlo Emilio Gadda, con l'opera che lo scrittore sta elaborando: *Il primo libro delle Favole*. Gadda si muove entro una tradizione ma, dal suo interno, ne rifunzionalizza gli elementi: le sue favole sono specchio deformato della realtà contemporanea, sintesi fulminea del pensiero etico dell'autore, che consegna a questi componimenti minimi lo sguardo nevrotico sul presente. Complice anche l'eco favolistica del nome, Pontecorvo diviene il protagonista di sette «faville»¹ dell'ingegnere. Poiché l'attenzione alla scienza e alle tecniche è tema costante della produzione dell'autore, il caso di cronaca si tramuta in un banco di prova dell'efficacia narrativa ed epistemologica della forma favolistica gaddiana.

263

Obiettivo del mio studio è di verificare, attraverso le favole dedicate a Pontecorvo, come la tensione etica comune alla

1. «Codeste favole, ciò è picciole fave o vero minimissime favuzze o faville d'un foco sopr'a duo rochietti stento»: così Gadda apre la *Nota bibliografica* al termine del libro, giocando – come sua abitudine – sulle false etimologie per sottolineare il tono «minore» del testo. Cfr C.E. Gadda, *Il primo libro delle Favole*, a cura di C. Vela, Mondadori, Milano 1990, p. 85 e 199.

responsabilità della scienza trovi la sua dimensione estetica appropriata nella forma breve, restituendo al volume gaddiano un ruolo più centrale nella produzione dello scrittore.

Le favole che compongono il testo pubblicato da Neri Pozza nel 1952 sono in parte rielaborazioni di antecedenti pubblicate a partire dal 1938, in parte testi originali scritti a ridosso della pubblicazione, assieme alla *Nota bibliografica* richiesta dall'editore². A questi si accompagnano 25 illustrazioni di Mirko Vucetich, esemplate sulle xilografie medievali per armonizzarsi con un testo linguisticamente connotato attraverso l'uso del fiorentino quattro-cinquecentesco. La scelta mimetica di Gadda – ispirata alla lingua di Leonardo, Cellini, Machiavelli – serve a omogeneizzare favole nate in tempi diversi e frutto di spunti disparati, e consente una distanza ironica dall'incandescente materia. Il doppio mascheramento libera la vena più acidamente polemica dello scrittore e accomuna il testo alle invettive di *Eros e Priapo*: un cospicuo gruppo di favole è dedicato all'odiato Mussolini, qui per la prima volta nelle vesti del «Somaro». Ma il libro si connota come inventario di tutte le idiosincrasie dell'autore: da scrittori quali Foscolo e Carducci ai critici letterari; dalle signore milanesi ai borghesi ignoranti; dai generali idioti fino all'amata-odiata madre.

Alcuni temi trovano posto in veri e propri cicli di favole che, anche se non consecutive, rimandano l'una all'altra (sull'ordine, d'altro canto, influiscono problemi di impaginazione legati all'esigenza di tenere insieme favole e illustrazioni). Uno di questi atipici cicli, composto da sette favole (numero notevole, se si considera che Mussolini e il fascismo sono al centro di una decina di testi in tutto), è dedicato a Bruno Pontecorvo, alla sua favolistica fuga in URSS³ e al suo

2. La complessa storia editoriale de *Il primo libro delle Favole* è ricostruita da Claudio Vela in C.E. Gadda, *Opere* (a cura di D. Isella), *Saggi Giornali Favole e altri scritti II* (d'ora in poi SGF II), Garzanti, Milano 2008, pp. 903-956. Quanto alla *Nota*, Pozza chiese a Gadda di chiarire i pretesti spesso mascherati delle favole, ma l'autore giocò a rimescolare ancora le carte, contribuendo alla scarsa fortuna critica del libro. Solo grazie agli studi di Alba Andreini (1980, poi 1988) e all'edizione critica curata da Claudio Vela nel 1990 è stato possibile ricollocare il testo entro l'organismo della narrativa gaddiana e riconoscerlo come opera autonoma. Se Andreini vi ha letto la tematizzazione della «poetica del detrito» variamente sviluppata in altri scritti, Vela ne ha chiarito pretesti e occasioni, superando l'idea di un testo criptico e oscuro.

3. Bruno Pontecorvo (1913-1993), primo scienziato occidentale emigrato in Unione So-

coinvolgimento nelle vicende legali connesse al gruppo di via Panisperna⁴.

La concomitanza della causa legale con l'arresto di Fuchs avrebbe creato in Pontecorvo il timore di essere nuovamente oggetto delle attenzioni dell'intelligence britannica, già in passato impegnata a indagare sulle sue simpatie comuniste. Tramite Emilio Sereni, suo cognato e dirigente del PCI, il fisico si sarebbe messo in contatto con i sovietici e sarebbe passato in URSS. Per alcuni mesi non se ne hanno notizie, ma

vietica, è tra i «ragazzi di Via Panisperna» guidati da Enrico Fermi. Ebreo, dopo l'approvazione delle leggi razziali, lavora in Francia, Stati Uniti e Canada, prima di trasferirsi in Gran Bretagna. Nell'estate del 1950, in vacanza in Italia, fa perdere le sue tracce, ma è presto chiaro che la scomparsa è connessa con la «campagna acquisti» di scienziati occidentali da parte dell'URSS. Solo nel 1955 ricompare in pubblico, a Mosca, rivendicando la sua scelta di collaborare con il blocco orientale. Nel clima di paranoia degli anni '50, si afferma l'idea che Pontecorvo fosse una spia sovietica e avesse trasmesso segreti atomici all'URSS già durante la guerra. Il libro di Miriam Mafai *Il lungo freddo. Storia di Bruno Pontecorvo, lo scienziato che scelse l'URSS* (Mondadori, Milano 1992), scritto in collaborazione con il fisico, sostiene invece la scelta repentina che esclude ogni collaborazione all'atomica sovietica (peraltro raggiunta già nel 1949). La lettura più equilibrata si trova in S. Turchetti, *Segreti e bugie*, in «Galileo», 1 marzo 2005, <http://www.galileonet.it/articles/4c32e1835fc52b3adff001710>; Id., *Il caso Pontecorvo. Fisica nucleare, politica e servizi di sicurezza nella guerra fredda*, Sironi - Galapagos, Milano 2007. Pur non essendo stato una spia sovietica prima del 1950 – sostiene lo storico della scienza – Pontecorvo collaborò, a partire dal suo trasferimento, a tutte le ricerche di punta dell'URSS, non escluse quelle in campo atomico. Nel testo mi riferisco alla sua ricostruzione. Nei mesi precedenti la scomparsa del fisico, sui quotidiani italiani compaiono due storie che lo riguardano e che Gadda ha certamente seguito. Il 2 febbraio 1950 è arrestato il fisico tedesco naturalizzato inglese Klaus Fuchs, a capo della divisione di fisica teorica dell'istituto britannico per l'atomica, che confessa di aver passato informazioni all'Unione Sovietica ancora durante la guerra. La vicenda segue di alcuni anni l'arresto nel 1946 della prima “spia atomica”, Alan Nunn May, scienziato di origine britannica impegnato nel progetto atomico inglese sin dal 1942 e, dall'anno successivo, trasferito a Montreal come membro del Progetto Manhattan. Pontecorvo conosce sia May sia Fuchs per aver collaborato con il primo a Montreal e con il secondo ad Harwell; queste connessioni emergono immediatamente dopo la sparizione del fisico italiano.

4. Durante l'estate del 1950, a pochi giorni dalla sua scomparsa vi fu la richiesta di un risarcimento di 10 milioni di dollari al governo statunitense per l'uso del brevetto dei neutroni lenti, da parte dei legali del gruppo di via Panisperna. La notizia appare sui quotidiani italiani il 22 agosto, più volte ripresa nei giorni successivi con grande evidenza, mentre si intensifica nel mondo la “caccia alle streghe”. Il brevetto del 1934 riguardava un processo per produrre reazioni nucleari, utilizzato nei reattori del Progetto Manhattan. Nel 1942 gli Stati Uniti avevano acquisito tutti i diritti dei brevetti coinvolti nel progetto; nel 1946 i brevetti passano alla neonata Commissione per l'energia atomica, con l'accordo che l'ente stabilisca un equo risarcimento per i proprietari. Il processo subisce diverse sospensioni finché, nell'agosto 1950, gli avvocati del gruppo di Fermi decidono di fare causa al governo americano. Cfr S. Turchetti, *Compenso in ritardo per i neutroni lenti*, «Galileo», 1 luglio 2005, <http://www.galileonet.it/articles/4c32e18a5fc52b3adff00184c>.

già nel novembre 1950 i servizi inglesi sono pressoché certi che abbia aderito al blocco sovietico.

Gadda – che, come testimonia il collega in RAI Cattaneo, è attento lettore delle cronache dei giornali – segue evidentemente la vicenda e se ne costruisce una propria interpretazione. Grande lettore di cronaca nera, «era in ogni caso un convinto, appassionato colpevolista»⁵. Come altri «grandi pettegoli» della letteratura, Gadda vede nella materia dell'attualità il germe della narrazione: «In tutto questo erano spunti che, travestiti e resi irriconoscibili, si trasformarono in racconti o in episodi di romanzo»⁶.

«Il pontecorvo ha capellatura corvina. E naso matematico»⁷. Con la lapidaria favoletta numero 107, che presenta il protagonista attraverso gli elementi fisici che lo caratterizzeranno nelle altre favole, si inaugura il ciclo su Bruno Pontecorvo.

L'iniziale minuscola del nome segnala la trasformazione da individuo ad animale araldico (e come tale utilizzabile in chiave favolistica), ulteriormente sottolineata dalla capigliatura “corvina”. La rielaborazione del nome proprio è un procedimento frequente nella raccolta, come ha notato Andreini: «Fa inoltre da molla a numerose favole il gioco linguistico che istituisce confusione tra un nome proprio e il suo significato materiale [...] L'accorgimento serve soprattutto a mascherare personaggi identificabili, se per il fatto di cronaca di Pontecorvo, che dovette colpirlo particolarmente, Gadda estende il trucco a coprire anche il nome di battesimo, trasformandolo in aggettivo qualificativo dell'animale»⁸. A me pare che, più che a coprire l'identità (il riferimento è, in questo caso, inequivocabile) ciò che interessa Gadda sia la configurazione del nome come nucleo e motore possibile della narrazione.

Quanto al «naso matematico», oltre a designare con certezza il personaggio delle cronache, esso può segnalare le origini ebraiche dello scienziato. Ricorda Cattaneo: «Gadda non era antisemita [...] Esigeva che si specificasse in un libro

5. G. Cattaneo, *Il gran lombardo*, Einaudi, Torino 1991, p. 113.

6. *Ibid.*

7. C.E. Gadda, *Il primo libro delle Favole* cit., p. 42.

8. A. Andreini, *Le favole*, in *Studi e testi gaddiani*, pp. 55-76, Sellerio, Palermo 1988, pp. 66-67.

se l'autore era ebreo per ragioni culturali. “In parole povere, gli ebrei, a modo loro, sono più intelligenti di noi”⁹. La classificazione e la collocazione gerarchica fonda la genealogia che diventa metodo per rintracciare il passato entro il groviglio del presente: «Quello che Darwin aveva detto della rivoluzione ottocentesca delle scienze naturali – scrive Roscioni – (“le nostre classificazioni diventano genealogie”), si pone come schema interpretativo di tutto il reale»¹⁰ poiché anche il passato remoto entra a far parte di quel «gomitolo di concause» che Gadda tenta di dipanare. In uno studio dedicato al darwinismo in Gadda, Antonello ribadisce che «l'ingegnere cerca comunque di salvaguardare la plausibilità dell'idea di diversità etnico-culturale, facendo slittare il concetto di *razza* da un senso strettamente biologico a un più vago e ricco modello di “recondite affinità di spirito, di loquela, di mentalità ecc.”»¹¹. È Gadda stesso a esplicitare il proprio pensiero sugli ebrei:

Io credo (e forse mi sbaglio) che vi sia una diversità nella concezione della vita, dovuta sia a differenze di razza precedenti i nostri due millenni, sia a condizioni maturatesi in questi¹².

aA

267

Il «naso matematico» serve quindi a segnalare l'origine ebraica del fisico, con tutta l'aura di sottigliezza, doppiezza o astuzia delle quali il termine sembra carico per il lettore del tempo e forse per l'autore stesso.

Il ciclo non è una sequenza di favole di argomento unico; è alternato con componimenti singoli o con nuovi cicli costituiti per congiunzioni o disgiunzioni. Non si tratta di una distribuzione casuale, ma di un ordine molto sorvegliato. Scrive Gadda all'editore:

Le do facoltà di mutare l'ordine delle favole in quanto necessario [...] rispettandolo per il rimanente: soprattutto per quelle che si riferiscono a un dato tema e *fanno ciclo* [...] nel senso di rispettare le precedenze stabilite. Mutato l'ordine, raccomando vivamente di sorvegliare la numerazione, per-

9. G. Cattaneo, *Il gran lombardo*, cit, p. 60.

10. G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino, 1995, p. 30.

11. P. Antonello, *Gadda e il darwinismo*, EJGS, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3att1/articles/antoconfl.php>.

12. C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento. Cahier d'études II*, in *Opere cit., Scritti vari e postumi* (d'ora in avanti SVP), Garzanti, Milano 2009, pp. 551-552.

ché non avvengano congiunzioni o disgiunzioni di favole separate:
o di favole singole»¹³.

Le successive favole su Pontecorvo sono disposte di seguito e vanno dalla 119 alla 123. Le prime quattro sono una variazione sul medesimo tema:

119

La madre del corvo, richieduta dai pennacchioni di novelle, non ne so, diceva, non ne so.

120

Il padre del corvo, richieduto dai pennacchioni di novelle, non ne so, diceva, non ne so.

121

Il fratello del corvo, richieduto dai pennacchioni di novelle, non ne so, diceva, non ne so.

122

La sorella del corvo, richieduta dai pennacchioni di novelle, non ne so, diceva, non ne so¹⁴.

268

La formula ripetuta come una cantilena evidenzia l'atteggiamento compatto della famiglia di fronte ai «pennacchioni», ovvero – come spiega Vela – ai giornalisti da strapazzo che si gettano sulla numerosa schiera dei Pontecorvo per cercare di carpire il segreto della sparizione. Qui, anche se la sovrapposizione di favola e ironia di tono moralistico rende chiara la disistima di Gadda verso i giornalisti, la critica è rivolta ugualmente a chi tenti di coprire una “colpevole” fuga. La reiterazione sembra sottolineare ironicamente una verità poco credibile (una “favola” in contrapposizione a un fatto), che prepara allo scioglimento dell'ultimo componimento.

Ma una morale intermedia è affidata alla favola 123, che segue la serie precedente:

123

Queste favolette ne adducano: acqua in bocca e cacio nel becco. E d'attorno a' corbi e' fanno buon giulebbe e' babbei¹⁵.

13. Lettera a Neri Pozza del 3 gennaio 1952, in C.E. Gadda, *Opere* cit., SGF II, p. 924, corsivo mio.

14. C.E. Gadda, *Il primo libro delle Favole* cit., p. 48.

15. *Ibid.*

È qui presente in filigrana – come giustamente nota Vela – il tema favolistico del corvo e la volpe, poi sviluppato nell’ultima favola. La chiave è nel silenzio con il quale la famiglia copre la fuga e in quel «cacio nel becco» che vuole essere la contropartita materiale del fisico per il suo passaggio. Quanto ai babbei, essi rimandano ai pennacchioni delle favole precedenti, il cui confuso agitarsi crea rumore nella lettura di tutta la vicenda («giulebbe», spiega Vela, sta per scioppo appiccaticcio e sottintende la melassa informativa che avvolge la nudità del fatto).

La morale dell’intero ciclo è rinviata alla favola 176, la più complessa e articolata e quella che meglio evidenzia i metodi gaddiani di stravolgimento e capovolgimento ironico dei modelli tradizionali e popolari¹⁶, così come la loro ripresa letterale nell’improvvisa e magica conclusione del viaggio (“Si ritrovarono a Irkutsk”):

176

Il bruno pontecorvo, atterrando un mattino in fra l’erbette ad una sua piccola occorrenza, fu avvicinato per cauti passi da la volpe, detta il Fuchs, la qual si disponeva in chel medesimo vantaggio.

Profittò la volpe dell’incontro e gli passò certo cacio da si tener nel becco allora che dal pratetto svolasse. «Eleggimi a tua guida, amico: dov’io trotto, e tu vòlavi: ti darò più d’un fischio, tu non mi dare alcun gracchio». Il corbaccio, liquidata in alcune gocce l’occorrenza ch’era di per sé liquidissima, col cacio nel becco si levò ad aere, dove sbatacchiando l’ale seguitò pei cieli il terrestre viaggio di quella. Si ritrovarono a Irkutsk.

Questa favola ne adduce: rinato il secolo, capovoltato ser Gianni, visconte della Fontana, il pontecorvo e la volpe si sono mutuati un’occhiata: vedutone l’un dell’altra il pipì, essi procedono uniti nella fede, che è da serbar cacio in Siberia¹⁷.

L’incipit della favola gaddiana rimanda alla popolarissima filastrocca di Luigi Sailer *La farfalletta* (meglio nota come *La vispa Teresa*, 1885), riprendendo con effetto ironico il modello. Ma per comprendere le manomissioni dell’ingegnere, è

16. Ha scritto Giampaolo Dossena a proposito delle favole: «E in tale Wunderkammer non c’è solo quello che Gadda chiama un senso vivo e leibniziano dei revers de la médaille: sono medaglie rovesciate come si rovescia un guanto». Cfr *Il breviario dello stregone*, in «Rivista Pirelli», n. 11/12 (novembre-dicembre 1969), p. 60.

17. C.E. Gadda, *Il primo libro delle Favole* cit., p. 74.

utile comparare il testo con la versione di La Fontaine esplicitamente richiamata:

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage:
Et bonjour, Monsieur du Corbeau,
Que vous êtes joli! que vous me semblez beau!
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.
À ces mots le Corbeau ne se sent pas de joie,
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le Renard s'en saisit, et dit: Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute.
Cette leçon vaut bien un fromage sans doute.
Le Corbeau honteux et confus
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

270

Nella riscrittura gaddiana corvo e volpe si collocano sullo stesso piano: entrambi sono in terra, impegnati in un bisogno fisiologico. I protagonisti sono chiaramente individuati secondo il meccanismo di utilizzazione dei nomi propri: il «bruno pontecorvo», a dispetto delle iniziali minuscole, è qui chiamato in causa con nome e cognome, così come esplicito è il gioco sul nome del fisico tedesco («la volpe, detta il Fuchs») che in questo caso, con l'anteposizione dell'articolo determinativo, diventa nome della specie e soprannome, allusivo al personaggio delle favole.

La parte centrale della favola esplicita la lettura “colpevolista” della vicenda: non è il corvo ad avere il cacio nel becco, bensì la volpe a passarglielo affinché possa essere portato «in Siberia»¹⁸. E, al contrario che nella favola originale, la volpe si premura di invitare il corvo a non gracchiare, per evitare di perdere il cacio; il silenzio del corvo si lega a quello dei

aA

18. L'uso del termine «cacio» per formaggio è da ascrivere alla scelta del toscano arcaico; la formula «serbar cacio» sembra proverbiale; forse Gadda conosceva questi versi di Giambattista Felice Zappi (1667-1719): «Ma tornando a proposito del cacio, /Che allora è caro più, quando men costa, /Senza serbar per me pur una crosta, /Se fosse ancora più tutto ve l'lasccio». Cfr. *Rime di G. Batista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte*, Angiolo Garinei Firenze 1820, p. 299.

familiari chiamati in causa nelle favole precedenti. Né la volpe si allontana abbandonando lo stolto corvo, ma si fa guida a quest'ultimo verso la meta comune.

La chiusa moraleggiante, infine, sottolinea il rovesciamento della favola di «ser Gianni»: corvo e volpe «sostituiscono alla contesa l'alleanza»¹⁹ sulla base della condivisione di azioni basse (il mutuo sguardo al «pipì»). E, come avverte Andreini, «Il ricorso alla sfera sessuale agisce da espediente “abbassante” polemico»²⁰.

In questo caso, la puntuale nota di Claudio Vela alla favola, che sintetizza l'analisi del ciclo, è parzialmente da correggere. Vi si legge tra l'altro:

Il Pontecorvo abbandonò improvvisamente l'Italia per fuggire in Russia nell'agosto del 1950, con la mediazione dello scienziato di origine tedesca Klaus Fuchs (il cognome significa 'volpe', donde l'ovvio travestimento della favola) poi arrestato in Inghilterra come spia sovietica²¹.

Ma Fuchs fu arrestato alcuni mesi prima della sparizione di Pontecorvo e non risulta che l'italiano sia stato in contatto con i sovietici prima di quel momento. La svista del critico è facilmente comprensibile sulla base della connessione tra Fuchs e Pontecorvo offerta dalle cronache giornalistiche, che ispirò a Gadda la sua visione accusatoria. Se la versione di cui dà conto Vela fosse confermata dai fatti, la favola gaddiana non sarebbe che una parodia della verità; è invece tanto più significativa in quanto indice della soggettiva interpretazione dello scrittore. In altri termini, la revisione implica un senso nuovo, poiché Gadda non trasforma qui un “fatto”, ma ne offre piuttosto la propria versione.

La forma stessa della favola morale si presta all'acrimonia del Gadda censore dei costumi contemporanei. Come nel resto della sua produzione, il giudizio negativo è mascherato e in parte attenuato dalla scelta linguistica piegata all'ironia. Non è un caso che, per linguaggio, le favole possano essere accostate a *Eros e Priapo*, la cui stesura risale agli anni 1944-45²²;

19. A. Andreini, *Le favole* cit., p. 69.

20. *Ivi*, p. 65.

21. C.E. Gadda, *Il primo libro delle Favole* cit., p. 189.

22. Per la datazione, vedi nota al testo in SGF II, cit, p. 993 sgg.

nella scheda che accompagna l'invio all'editore Mondadori, alla fine del '45, Gadda specifica:

In gran parte il testo risulta di una prosa arcaiceggiante di tipo toscano-cinquecentesco, con interpolazioni dialettali varie [...] A un contesto di pensiero e di giudizio si mescolano episodi vari, immagini, ecc., registrati in un tono umorale²³.

Analoga scelta stilistica e di tono Gadda compie nelle sue favole. Come nota Vela, il lavoro sulla lingua che approda a un «arcaismo fiorentino, vero o ricreato che sia» opera, soprattutto, per realizzare quella presa di distanza ironica sopra segnalata dal «repertorio degli umori e delle ossessioni dell'autore»²⁴. La parentela con *Eros e Priapo* è d'altronde anche evidente nelle comuni invettive contro il Duce e il fascismo.

Tornando alla favola 176, è interessante osservarne l'adesione compositiva al modello classico. A un primo paragrafo che imposta la situazione e presenta i personaggi, segue lo svolgimento e, infine, la morale. Scrive Vela:

Della favola antica resta, quasi sempre, la morale finale, per lo più sotto forma di *pointe* acuminata, resta l'esigenza morale, la necessità del giudizio. Era questo un carattere costante della favola che non poteva non favorire l'adesione dell'atrabiliare e sarcastico moralista Gadda²⁵.

Ma la morale di Gadda non è mai un'aggiunta esterna alla narrazione e dipende, piuttosto, dalla sua concezione dell'atto del giudizio. «L'io giudicante non preesiste in una attesa logica, o in una incubazione partenogenetica, alla cosa giudicata, narrata»²⁶; l'attore del giudizio e la cosa giudicata sono «come combattenti in duello», e il duello – che è la stessa narrazione – «non può celebrarsi, è ovvio, senza il coesistere e il convenire dei due», dove è spesso la cosa giudicata che

23. *Ibidem*, p. 995. Per comprendere quanto questa descrizione del particolare impasto linguistico si confaccia alle favole, basti pensare a quella, molto nota, del «dialogo degli uccelli», in cui il canto interpretato dall'arcivescovo come inno al Signore, è «decrittato» dai glottologi come una furibonda lite in tutti i dialetti italiani. Cfr. C.E. Gadda, *Il primo libro delle Favole* cit., favola 180, pp. 76-77.

24. *Ibidem*, p. 113.

25. *Ibidem*, p. 112.

26. C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *Opere* cit., Saggi Giornali Favole e altri scritti I, Garzanti, Milano 2008, p. 430.

«inchioda [...] al muro lo scrittore, il critico»²⁷. Nelle favole il giudizio emerge allora dall'organizzazione stessa della materia, come nota Alesi:

Come luoghi del trionfo della paratassi, le favole gaddiane assolvono al compito primario di evitare l'articolazione complessa del discorso e di favorire la serialità aperta del parallelismo dei membri sintattici: l'energia retorica si concentra, con icaistica visività, sulla fine attraverso il paragone e la sua moralità, come una formula matematica che aggiunge e muta²⁸.

Resta da chiedersi per quale motivo Pontecorvo sia oggetto di tanta acrimonia da parte di Gadda: non ci sono altri casi di personaggi viventi altrettanto bersagliati nelle favole. Più facilmente esse colpiscono categorie (i critici, i borghesi, i giornalisti), laddove i singoli sono prevalentemente uomini del passato (recente, come Mussolini, o più antico come Verdi, Foscolo, Carducci).

La risposta va cercata, a mio avviso, in due ordini di motivi. In primo luogo vi è senz'altro un aspetto politico che, nell'anticomunismo, sfiorava l'ossessione. Tuttavia forse più importante è la circostanza che Pontecorvo sia un grande fisico. Nella visione gaddiana, si tratta di uno scienziato che ha tradito la propria appartenenza per aiutare il "nemico", venendo meno a quell'etica della responsabilità così importante per lo scrittore. Ma la peculiarità del percorso gaddiano sta nel legame che viene a crearsi tra questi due fronti apparentemente distinti del pensiero.

Sul primo aspetto, Cattaneo dice della posizione politico-sociale di Gadda negli anni '50 che «era liberale, alternando le accensioni nazionaliste alle tinte moderate secondo le fasi storiche che aveva dovuto attraversare». Membro di una borghesia che pure criticava, «era quindi un appassionato difensore del capitalismo che vedeva come l'espressione più positiva della civiltà in cui credeva»²⁹. Più oltre, lo stesso autore descrive le ossessioni nei confronti della sinistra:

Le vicende politiche con l'imperversare dei vari governi di centro-sinistra lo avevano tenuto in ansia per molto tempo

27. *Ibid.*

28. D. Alesi, *Aforismi in favole belle*, EJGS, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue5/articles/alesifavole05.php>.

29. G. Cattaneo, *Il gran lombardo* cit., pp. 115-116.

[...] Temeva disastri economici e seguiva con preoccupazione le quotazioni dei titoli di credito [...] Lo turbavano molto le complicazioni internazionali³⁰.

La difesa del capitalismo borghese, come la paura del comunismo, si radicano in Gadda soprattutto sulle aspettative di carattere economico. Solo l'Occidente sembra in grado di difendere un modello di sviluppo industriale nel quale l'ingegnere crede ciecamente. Questa visione politica "economicista" crea una saldatura con il secondo aspetto sopra accennato, ovvero la responsabilità della scienza; un legame che affonda le sue radici nella formazione positivista dello scrittore.

In quel sistema filosofico incompiuto che è la *Meditazione milanese* si trovano numerose tracce di questa filiazione, per esempio laddove si legge che

la storia delle scienze e anche delle scienze morali ci dimostra un progresso nel perché del perché, fino ad arrivare al perché che oggi ci pare ultimo [...]

Altro esempio succinto e grossolano: La molecola era il perché ultimo prima di Avogadro. Poi divenne l'atomo. Ora si va oltre l'atomo all'elettrone (Bohr, ecc.)³¹.

274

aA

Un accenno che, se da un lato conferma il legame del pensiero di Gadda con visioni tardo ottocentesche, dall'altro dimostra anche un'attenzione non banale ai progressi più recenti della fisica. Nel 1944, ne *La consapevole scienza*, l'ingegnere usa toni addirittura elegiaci verso i positivisti che «sono laboriosamente pervenuti al mito della Ragione e del Progresso con una reale, una macerante dedizione degli animi alle discipline conoscitive»³².

L'attitudine a leggere il progresso sul tempo lungo porta al rifiuto del marxismo che, per Gadda, offre una lettura asfittica dello sviluppo:

Sarei andato poco d'accordo con Marx perché lo giudico un uomo dalle vedute corte. Avendo egli esteso la sua analisi a un troppo breve intervallo della funzione, non la conobbe e sbagliò l'integrale³³.

30. *Ivi*, pp. 160-161.

31. C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, in *Opere cit.*, SVP p. 701.

32. *Id.*, *La consapevole scienza*, in *Opere cit.*, SVP, p. 909.

33. *Id.*, *Racconto italiano di ignoto del Novecento. Cahier d'études II*, in *Opere cit.*, SVP p. 551. Da

La scienza, come strumento principe del progresso, porta su di sé la responsabilità dello sviluppo; il tradimento di uno scienziato è, in questo senso, più grave di una generica defezione³⁴. Ancora ne *La consapevole scienza* possiamo leggere l'investimento etico che, secondo Gadda, caratterizza l'impegno scientifico:

la consapevolezza scientifica è divenuta essa medesima il mito impulsore de' proprî iniziati e degli adepti: in una sorta d'autocombustione psicologica ed etica di estrema autenticità³⁵.

Se è vero che per Gadda, come si legge in *Meditazione milanese*, «non esiste virtù in assoluto ma rapporto fra il nostro grado di libertà e ciò che facciamo»³⁶, allora «la virtù-utile è un concetto in continua fase di integrazione»³⁷ in senso storico, con l'accortezza che «si danno anche epoche di regresso come p.e. passando da un regime capitalistico a un regime di pauperismo»³⁸. Questo regresso diacronico diviene, negli anni '50, evidentemente sincronico nella dicotomia tra modello occidentale e sovietico. Che Pontecorvo, membro della comunità scientifica al servizio del modello "virtuoso", operi la libera scelta di passare dall'altra parte della barricata, diviene allora imperdonabile.

La giustificazione dell'aspra critica a Pontecorvo, sebbene *sub specie* favolistica, va cercata nella coniugazione gaddiana di virtù e utile. La scienza che lo scrittore investe di un compito etico è quella vicina alla sua formazione di ingegnere: la scienza utile, quella in grado di contribuire allo sviluppo sociale tramite le sue applicazioni (basti qui ricordare gli articoli di divulgazione tecnica relativi, per esempio, alla

notare la terminologia: in matematica, l'integrale associa alla funzione l'area del grafico sottesa a due punti a, b. Marx, quindi, avrebbe scelto due punti troppo vicini nel tempo per la sua analisi storica, perdendo di vista l'andamento su larga scala.

34. Spiega Lucchini: «Data la formazione culturale di Gadda, nella sostanza ancora positivista, anche se dell'ultimo positivismo, Marx non può trovare posto nel suo orizzonte mentale, prima che ideologico [...] Gadda nutre ancora una fede inconcussa nel progresso della tecnica». G. Lucchini, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)*, EJGS, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/lucchinistudifilosofici.php>.

35. C.E. Gadda, *La consapevole scienza*, in *Opere cit.*, SVP, p. 912.

36. Id., *Meditazione milanese*, in *Opere cit.*, SVP, p. 682.

37. Anche in questo caso il termine «integrazione» va interpretato in chiave matematica.

38. *Ivi*, p. 686.

chimica industriale). E la fisica, soprattutto nella prima metà del Novecento, ha offerto prove impressionanti della propria capacità di mutare una visione del mondo (il «perché del perché»), come anche di investire in forma distruttiva la società. Gadda imputa a Pontecorvo una doppia responsabilità: personale e come membro della comunità rappresentante il modello economico più orientato all'utilitarismo così come inteso dall'ingegnere.

Poiché il pensiero di Gadda, pur anelando, è raramente sistematico, è all'opera letteraria che si può e deve consegnare il ruolo di vettore della critica, poiché in fondo

Tutta la questione [...] si riconnette e subordina ad altre e diverse, e prima forse ad una, ch'è grama quant'altre: se l'attività estetica sia realmente precisa [...] dai momenti che sogliamo chiamare prammatici dell'esser nostro o se nel fondo cupo d'ogni rappresentazione sia ritrovabile ancora quello stesso germe euristico che è la sintesi operatrice del reale³⁹.

L'estetica gaddiana, anche nel suo più libero rivelarsi entro una forma favolistica deformata e rovesciata, non lascia l'appiglio dalla «prammatica». La letteratura non è mai puro intrattenimento ma operazione conoscitiva, forma di un giudizio che si esercita sulla realtà. La concisione espressiva delle favole è allora forma che dimostra come, per concludere con le penetranti parole di Roscioni,

Il gioco c'è, ma non sempre è fine a se stesso: suo compito è denunciare e irridere le sbrigative connessioni e spiegazioni di cui si appaga la logica comune, proponendo nuovi allacciamenti, nuove "sintesi".⁴⁰

39. C.E. Gadda, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in *Opere cit.*, SGF I, p. 488.

40. G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita* cit., p. 69.

Poesia in forma breve.
Gli epigrammi di Pier Paolo Pasolini

Serena Sartore

aA

Pasolini non si può definire un vero e proprio epigrammista, dato che nella prolificità della sua produzione poetica questo genere letterario occupa uno spazio esiguo e quasi interamente legato a un preciso periodo storico e personale dell'autore, compreso tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta. Ma se si pensa alla grande varietà di forme poetiche sperimentate da Pasolini e al fatto che, tra i materiali pubblicati in vita e quelli postumi, si contano più di sessanta epigrammi, la sua incursione nel genere merita certamente attenzione. Soprattutto se si considera che la tendenza affabulatoria della sua verve poetica l'ha portato molto più spesso a forzare la forma chiusa nella direzione di versi e poesie d'ampio respiro, di carattere narrativo e prosastico. Tendenza che infatti affiora anche in alcuni epigrammi lunghi, come il celebre *A un papa*, impietoso epitaffio per la morte di Pio XII, in cui la brevità costitutiva del genere viene sacrificata in favore della portata del discorso, pur sopravvivendo nel tono sentenzioso dei versi finali:

Lo sapevi, peccare non significa fare il male:
non fare il bene, questo significa peccare.
Quanto bene tu potevi fare! E non l'hai fatto:
non c'è stato un peccatore più grande di te.

Cesare Vivaldi fa risalire la produzione epigrammatica di Pasolini, «così furente [...], così foscoliana, e anche un po' carducciana, nel suo appassionato inveire»¹, a una tradizione di satira molto brillante, derivante dalla poesia popolare e dallo strambotto, che nel Novecento annovera tra le sue fila autori come Noventa, Flaiano e Arbasino. In effetti, negli epigrammi di Pasolini l'invettiva irata convive spesso con un senso di disperazione personale che permette sfoghi lirici inaspettati in composizioni poetiche di tale natura; per questo, lo stesso Vivaldi ha affermato che la produzione epigrammatica di Pasolini «è forse l'unico efficace esempio contemporaneo di poesia "giambica", di una poesia in cui non un' *indignatio* di ordine generale, morale, *facit versus*, ma un' indignazione tutta privata, personale, puramente soggettiva»².

Per capire il significato degli epigrammi di Pasolini è necessario contestualizzarli all'interno della sua variegata produzione poetica: anche se un breve gruppo fu incluso nella raccolta *Poesie marxiste*, la cui composizione risale quasi interamente al 1964, e altri apparvero in rivista o rimasero inediti fino alla pubblicazione del Meridiano poetico, la maggior parte degli epigrammi di Pasolini fu pubblicata sulla rivista "Officina" nel 1959, con il titolo, di matrice dostoevskiana, *Umiliato e offeso*, e, successivamente, nella seconda sezione della raccolta *La religione del mio tempo* (1961), in cui al gruppo precedente si aggiunse quello dei *Nuovi epigrammi*.

La religione del mio tempo segna una nuova stagione poetica per Pasolini: dopo *Le ceneri di Gramsci*, caratterizzate dal tentativo di trovare un equilibrio tra «ripiegamento nostalgico e impegno ideologico»³, la raccolta del 1961 esprime il momento della disillusione e della crisi. Pasolini inizia ad avvertire il cambiamento in atto nella società, che trasformerà, degradandolo, il ceto popolare, e non esita a condannare il presente, sempre più privo di valori e di qualsiasi spirito religioso. D'altra parte, neanche il mondo intellettuale, da cui si sente emarginato e incompreso, è esente dalle sue critiche. È lo stesso Pasolini, rispondendo su "Vie Nuove" a una

1. C. Vivaldi, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*, Guanda, Parma 1964, p. xvii.
2. *Ivi*, p. xxiv.
3. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini: l'opera*, Neri Pozza, Vicenza 1980, p. 221.

lettera di Carlo Salinari, a esplicitare lo stato d'animo in cui la raccolta è maturata:

La religione del mio tempo esprime la crisi degli anni sessanta... La sirena neo-capitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue. Quando l'azione politica si attenua, o si fa incerta, allora si prova o la voglia dell'evasione, del sogno [...] o un'insorgenza moralistica (la mia irritazione contro certa ipocrisia delle sinistre: per cui si tende ad attenuare, classicisticamente, la realtà)⁴.

Gli epigrammi, ovviamente, vanno nella seconda direzione, proponendosi come l'esempio forse più evidente dell'«insorgenza moralistica» che colpisce Pasolini in quegli anni di passaggio.

Inoltre, lo stacco operante tra l'ideologia de *Le ceneri di Gramsci* e quella de *La religione del mio tempo* si riflette direttamente anche nella scelta delle forme poetiche: il poemetto e la terzina, che avevano caratterizzato la raccolta del 1957, lasciano ora il posto a una libertà stilistica che sembra voler rincorrere il rapido susseguirsi delle riflessioni pasoliniane.

La cornice metrica del poemetto si frantuma quindi in due direzioni opposte: o portando all'estremo la sua interna tendenza narrativa, oppure contraendosi nella *brevitas* epigrammatica. Atteggiamenti che tentano, in modo complementare, di «dare stile al caos»⁵ e di rispondere alla crisi che ha investito il poeta. Come ha affermato Fernando Bandini, analizzando il cambiamento metrico ravvisabile negli epigrammi de *La religione del mio tempo*, non si tratta soltanto di «un fenomeno di mera natura formale, denuncia piuttosto lo sgretolarsi del “capitolo” come struttura poetica atta a contenere una vasta composita formulazione del mondo. È alle porte di quella frammentarietà delle occasioni che caratterizzerà l'ultima poesia di Pasolini»⁶.

Dal punto di vista contenutistico, l'*engagement* tende a essere sostituito dalle forme della moralità civile e dell'invettiva,

4. P.P. Pasolini, *Salinari: risposta e replica*, «Vie Nuove», XVI (16 novembre 1961), n. 45, poi in Id., *Le belle bandiere*, Editori Riuniti, Roma 1991³, pp. 134-135.

5. P.P. Pasolini, *Al Principe*, in Id., *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961, poi in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano 2003, tomo II, p. 1000.

6. F. Bandini, *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia*, saggio introduttivo a *ivi*, tomo I, p. XLV.

tanto più violenta quanto più il vuoto esistenziale percepito da Pasolini sembra incolmabile: «La violenza dell'invettiva diviene quindi espressione e sintomo di un'assenza di prospettiva politica, oltre che di una crisi ideologica»⁷.

Ma, prima di venire scelti e radunati ne *La religione del mio tempo*, gli epigrammi di Pasolini erano apparsi, come si è detto, principalmente su "Officina", la rivista bolognese fondata con gli amici Leonetti e Roversi allo scopo di proporre un nuovo modello di ricerca letteraria, in cui le riflessioni teoriche vanno di pari passo con l'atto pratico della poesia. Questo scambio fecondo si riflette anche nei commenti dei redattori ai reciproci testi. Così, quando Pasolini sottopone i suoi epigrammi al vaglio dei colleghi, Leonetti si affretta a fargli avere la sua approvazione: «Non tardiamo neanche un giorno a dirti che gli epigrammi sono molto piaciuti a Roversi e a me. Sono carichi della tua passione, che io, letteralmente, amo»⁸. Franco Fortini, altro importante collaboratore di "Officina", si mostra ancora più entusiasta, e sprona l'amico a scagliarsi contro personaggi di maggior rilievo rispetto a quelli colpiti fino a quel momento:

Ho letto i tuoi epigrammi, che mi han fatta una forte impressione e che trovo molto belli e giusti, fra le cose migliori tue, e che "ti stanno bene addosso". Unica riserva: i "letterati" che attacchi *nominatim* sono tutti di quart'ordine, meno il Bärberi-Squarotti. Eleganza vorrebbe che ce ne fossero di più temibili o che quelli morsi fossero anonimi. Ti pare?⁹

Come anticipato dalla lettera di Fortini, basta scorrere gli epigrammi pasoliniani per appurare che il bersaglio privilegiato è costituito da critici, letterati ed esponenti a vario livello del mondo intellettuale dell'epoca.

Nella maggior parte dei casi l'epigramma è breve, spesso di soli due versi, con rime o assonanze che creano un gioco di rimandi interni, ed è caratterizzato da un tono caustico e irriverente, privo di filtri e talvolta spinto fino al turpiloquio e all'insulto. Ma talvolta la rabbia cede il posto alla stanca riflessione su di sé e sul mondo, con punte di disperazione

7. G. Santato, *Pier Paolo Pasolini: l'opera* cit., p. 229.

8. F. Leonetti, lettera a P.P. Pasolini del 5 dicembre 1958, in P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 401.

9. F. Fortini, lettera a P.P. Pasolini del 14 dicembre 1958, *ivi*, p. 405.

che portano il poeta a considerarsi colluso con un sistema ormai sclerotizzato, come in *A me*:

In questo mondo colpevole, che solo compra e disprezza,
il più colpevole son io, inaridito dall'amarezza.

Anche se resta sempre la consapevolezza di una colpa più grande e, quindi, matura la sensazione di essere vittima di un'ingiustizia, come in *Al principe*:

Per essere poeti, bisogna avere molto tempo:
[...]

Io tempo ormai ne ho poco: per colpa della morte
che viene avanti, al tramonto della gioventù.

Ma per colpa anche di questo nostro mondo umano,
che ai poveri toglie il pane, ai poeti la pace.

In questi casi l'epigramma riesce a oltrepassare il mero dato scatenante e si fa portatore di una dichiarazione di poetica fortemente personale e lirica. A provocare gli epigrammi irosi di Pasolini sono invece, nella maggior parte dei casi, recensioni, critiche, stroncature delle sue opere, anche se non mancano epigrammi originati da fatti storici o letterari a lui estranei (come nel caso dell'assegnazione del premio Nobel a Quasimodo, ovviamente malvisto: «Prima del Nobel c'era su te un silenzio sepolcrale: /oggi di te un po' si parla: ma solo per dirne male»). Rispettando, quindi, la regola del genere per la quale l'epigramma è «ironica poesia degli oggetti e delle circostanze, delle occasioni», che scaturisce da «un incontro per lo più risentito e perciò aggressivo e caricaturale con un pezzo di realtà circostante»¹⁰, Pasolini parte dalla contingenza, vi accenna senza troppo spiegare, e cerca di evitare la profusione di immagini e di riflessioni che caratterizza altre composizioni de *La religione del mio tempo*.

La tendenza all'affabulazione e al ragionamento viene accantonata in favore di un'estrema ricerca di sintesi, che in molti epigrammi raggiunge l'apice nella concisione del distico a rima baciata. Un ottimo esempio è *A J. D.*, rivolto all'autore di una recensione apparsa su "Quartiere" del 30 settembre 1958, intitolata *Il pavone nella Chiesa cattolica* e firmata, appunto, «J. D.», nella quale si affermava che «l'abi-

10. G. Ruozi, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, p. xxiii.

lità di Pasolini è considerevolissima», nonostante il poeta si fosse richiamato «alla complessità del reale come a un utile alibi»¹¹. La brevità dell'epigramma non impedisce la ripresa parodistica del testo di partenza e il gioco di parole, ispirati proprio a questi due punti della recensione:

Povero servo, che cerchi di salvare anche i cavoli
concedendomi d'esser abile: alibi miserabile!

Il procedere ritmato del verso e la reiterazione della negazione, spesso rinforzata dalla cesura, caratterizzano altri epigrammi, come *A Titta Rosa*, colpevole di aver stroncato la raccolta poetica *L'usignolo della chiesa cattolica* sul "Corriere lombardo" del 19 gennaio 1959 e il romanzo *Una vita violenta* sull'"Osservatore politico e letterario" del luglio 1959:

Sul non capito impianti una critica di principiante nemico,
vecchio male invecchiato, che non capisci ciò che dico.

Va segnalato, inoltre, che talvolta il lavoro di lima porta Pasolini a ridurre il numero di versi stesi inizialmente, scarnificando l'epigramma per dare più risalto alla sua essenzialità. E in un autore così portato all'abbondanza, l'operazione non può essere pacifica, come ha sottolineato anche Walter Siti: «Le ultime stesure delle opere pasoliniane, quelle destinate alla pubblicazione o comunque "in bella", sono in genere il prodotto di un levare; l'interessante è che questo diritto artigianale dello scrittore non cessa di essere percepito come una rinuncia, e comporta una buona dose di rimpianto»¹². Ma l'ellissi e la sintesi, faticosamente ed esemplarmente raggiunte in certi esempi, sono tra i motivi che maggiormente concorrono alla riuscita degli epigrammi.

La ricerca sulle varianti aiuta quindi a illuminare il tavolo da lavoro pasoliniano e a ricostruire l'affannoso percorso di ripensamenti e tagli, che è spesso premiato da un risultato finale molto più convincente della prima versione. Questo tipo di processo è evidente nelle diverse fasi di redazione dell'epigramma *A Barberi Squarotti*: la prima versione presenta sei versi: «Se io avessi avuto l'ipocrisia spiata / dal tuo stile di futuro diabetico docente, / tu non avresti saputo niente del

11. Cfr. W. Siti *et al.* (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie* cit., tomo I, p. 1672.

12. W. Siti, *L'opera rimasta sola*, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie* cit., tomo II, p. 1916.

mio amore: /e non avresti potuto darmi del decadente. /
Approfitti della mia sincerità per mostrarti bravo, /imiti la
mia passione sputtanandola».

La seconda riduce l'epigramma di due versi, eliminando
tutta la parte iniziale e operando alcune varianti significative
sul distico finale: «Approfitti della mia sincerità per mostrarti
acuto, /della mia passione per scoprirti indifeso. /Imiti la
mia mania d'analisi rendendola ridicola, /la mia maniera
sputtanandola». La redazione finale inverte i due distici,
mantiene la brevità e introduce la rima baciata, rendendo
l'epigramma molto più riuscito:

Imiti la mia mania d'analisi, rendendola ridicola,
la mia pesta maniera con piglio da celicola.
Approfitti della mia ingenua passione per scoprirti barbuto,
della mia sincerità per mostrare il tuo fiuto.

Un altro esempio del lavoro di progressiva riduzione riguar-
da l'epigramma *A Cadorese*, nel quale l'operazione di allegge-
rimento riguarda una sola parola, la più significativa, e gioca
sulla rima e sulla finta autocensura:

Caldo meridionaletto, diventato friulano gonzo,
niente è più ridicolo dell'impegno di uno...

È evidente che i puntini di sospensione, evocando l'insulto
senza esplicitarlo, rendono l'epigramma molto più efficace
rispetto alla redazione iniziale, in cui la parola omessa non
solo era presente, ma veniva addirittura ripetuta tre volte:
«Meridionaletto stronzo diventato stronzo friulano /niente è
più ridicolo di uno stronzo impegnato» (che in una versione
intermedia era diventato «non sa che niente è più ridicolo
dell'impegno di uno stronzo»).

In altri casi i bersagli degli strali pasoliniani sono protago-
nisti di più di un epigramma, a testimonianza di una rabbia
che fatica a stemperarsi e di un dialogo che supera i confini
testuali. Accade con Gino Gerola, reo di aver criticato *Le ce-
neri di Gramsci* nella recensione *Le ceneri di Pasolini*, apparsa
su "Quartiere" del 30 luglio 1958; Pasolini gli dedica allora
A Gerola: «Stilistico anche tu! Anche tu filologo! /Fino a ieri
eri uno dei cento poeti incerti: /adesso fai elenchi d'aggetti-
vi, fissi origini, /sei sensibile ai clic, individui spie: /e scopri
come implicito l'esplicito, /dimostri non poesia le mie non
poesie».

Gerola risponde con una recensione, pubblicata su “Quartiere” del 31 marzo 1959, in cui il gruppo di *Umiliato e offeso*, che comprende l’epigramma a lui diretto, viene definito «merce scadente» condita da una «retorica superficialissima». Pasolini reagisce allora con un secondo epigramma, *Ancora a Gerola*, di cui è significativa la chiusa: «Avevi un po’ più di coraggio, useresti il mitra, /povero, innocuo gangster provinciale, povera anima!».

Anche Mario Costanzo, colpito da un primo virulento epigramma (che termina con «tu sei troppo sciocco e cattivo, Costanzo, /perché non ti si impesti il sangue, se ce l’hai» – e va detto che solo l’intervento dei redattori di “Officina” impedì a Pasolini di augurargli direttamente il cancro¹³), risponde a Pasolini, ma non per incrementare ulteriormente lo scontro, bensì per invitarlo a pubblicare il gruppo di epigrammi nella sua collana di poesia “Lunario”, aggiungendo: «soprattutto il mio... a cui tengo molto»¹⁴. Pasolini è interdetto, e gli scrive: «Caro Costanzo, non capisco: sì o no? [...] Mi disprezza (dal suo saggio¹⁵ si direbbe chiaramente di sì) o non mi disprezza (dalla sua lettera, allora, direi di no?)»¹⁶. Per non lasciare spazio agli equivoci, gli rivolge un secondo epigramma, che non ammette alcuna riappacificazione:

Idiota! Cercarmi dei seguaci, inventarmi una cerchia?
Io non credo nell’esistenza del tuo mondo,
dove si cercano seguaci, dove s’inventano cerchie.
Sei un cadavere: e mi credi con te in una tomba.

Un’altra personalità che appare a più riprese negli epigrammi pasoliniani è Valentino Bompiani, editore della seconda serie di “Officina”, che aveva deciso di interrompere la pubblicazione della rivista dopo lo scandalo provocato dall’epigramma *A un papa* presso la gerarchia ecclesiastica e l’alta società romana. In una lettera a Leonetti, l’editore spiega:

Io avevo inteso di aiutare un gruppo di giovani di varia
formazione nella pubblicazione di una rivista di carattere

13. Cfr. W. Siti *et al.* (a cura di), *Note e notizie sui testi cit.*, pp. 1693-1694.

14. M. Costanzo, lettera a P.P. Pasolini del 27 marzo 1959, *ivi*, p. 1693.

15. Il saggio di Costanzo che diede origine agli epigrammi è *Pasolini filologo e poeta*, apparso su «Letteratura» del gennaio-aprile 1958.

16. P.P. Pasolini, lettera a M. Costanzo del 26 aprile 1959, in *Id.*, *Lettere 1955-1975 cit.*, p. 422.

letterario e filologico. Forse c'è stato un errore di valutazione o di prospettiva, ma certo non mi aspettavo nulla di simile: l'“umiliato e offeso” sono io, e lo sarei stato anche se la pubblicazione fosse passata liscia¹⁷.

Pasolini, però, non sente ragioni, e reagisce con ben tre epigrammi contro Bompiani, di cui il terzo, nella sua concisione, è emblematico:

Molto posso perdonare, molto posso capire:
ma una cosa non posso fare: tacermi che sei un vile.

In conclusione, si può dire che gli epigrammi pasoliniani, per quanto spesso considerati un settore appartato della sua produzione poetica, sono in realtà un terreno fertile per indagare sul passaggio cruciale che Pasolini si trovò a vivere tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta. Ormai abbandonata la speranza di poter agire attivamente sul mondo attraverso lo strumento poetico, Pasolini rinuncia all'ampiezza del ragionamento in versi e relega il suo “urlo”, come lo definisce Asor Rosa, all'occasionalità dell'epigramma. Anche per questo i suoi epigrammi difficilmente si possono definire ironici o umoristici: sul compiacimento estetico prevale l'urgenza dell'aggressività e la necessità della denuncia.

Lo sgretolarsi delle certezze ideologiche che fino ad allora avevano sostenuto il percorso intellettuale di Pasolini e che già dalla raccolta successiva, *Poesia in forma di rosa* (1964), causerà il graduale abbandono di forme metriche riconoscibili, qui invece si manifesta nella contrazione e nella *brevitas*, strumento estremo di dizione di un mondo con cui è ormai impossibile riconoscersi.

17. V. Bompiani, lettera a F. Leonetti del 5 giugno 1959, in N. Naldini, *Vita di Pasolini*, Einaudi, Torino 1989, p. 214.

Prima delle *Einfache Formen*: le forme brevi nella *Wunderkammer* di Sanguineti*

Clara Allasia, Monica Cini, Laura Nay

Gli autori nella Wunderkammer [Clara Allasia]

Che cos'è la *Wunderkammer* della quale Edoardo Sanguineti ci ha spalancato le porte? Si tratta di un fondo di circa 70.000 schede, frutto della sua attività di lessicografo: queste schede furono solo in parte utilizzate nella redazione dei due supplementi del *GDLI*, *S04* e *S09*, diretti dallo stesso Sanguineti e del *GDU*, alla cui condirezione Sanguineti collaborò. *Wunderkammer* è termine sanguinetiano, ma da usare con qualche cautela perché, se da un lato l'autore polemizza contro i «modi e aspetti wunderkammeristici rimasti o ritornati attivi nella museificazione dizionaristica», dall'altra è indubbio che anche lui non si sottragga completamente al fascino, sono sempre parole sue, dei «reperti degni [...] di somma meraviglia», a fronte di ciò che appare «normale e regolato»¹.

Questi «reperti» rappresentano il grado zero della lessicografia, prima dell'inizio dell'avventura dizionaristica e prima

* Questo contributo collettivo è stato letto in bozze da Enrico Testa, che ha avuto la bontà di annunciarlo in *Sanguineti lessicomane*, saggio introduttivo a E. Sanguineti, *Le parole volano*, a cura di G. Galletta, Il Canneto, Genova 2015.

D'ora in poi si indicheranno con *GDU*, il *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, Utet, Torino 2007, *S04* e *S09* i due supplementi del *GDLI* diretti da Sanguineti, con *Ind04* l'*Indice degli autori citati* del 2004 che raccoglie e integra tutti gli indici precedenti del *GDLI*.

1. E. Sanguineti, *Prolegomena*, in *S04*, p. xv.

di comporsi nelle «*Einfache Formen*» del lemma dizionaristico, di un dizionario storico, va da sé. Sono schede che offrono già «una raccolta di microracconti in cui si propongono, con saggia compendiosità [...], le avventure metaforiche essenziali di un lemma, le sue metamorfosi». Sanguineti evoca qui le forme semplici, ma è chiaro che, pur pensando a Jolles, ha in mente quelle forme semplici che sono anche forme brevi. D'altronde non solo dichiara che «il vocabolario appartiene al genere narrativo», ma che «la micronarrazione» contenuta in ogni lemma, in ogni attestazione, «è configurabile» come «una genealogia»: si potrebbe aggiungere che egli lavora per portare alla perfezione autoreferenziale ognuno dei lemmini-forma semplice in cui si imbatte. D'altro canto, se per lui il linguaggio è «materia estranea, affascinante e insidiosa», allora l'attività di spogliatore contribuisce, lo osserva Fausto Curi, alla «gestione della criticità del linguaggio»², anche perché, è ancora Sanguineti a ricordarcelo, «la lessicografia è» prima di tutto «l'arte del ben citare»³.

Queste schede, insieme a centinaia di «ritagli banali da [...] giornali»⁴, occorrenze non ancora trasferite su scheda, sono rimaste, a differenza dell'archivio Battaglia, nella redazione della casa editrice Utet e ora, grazie alla disponibilità dell'azienda, sono state depositate presso il Centro interdipartimentale Gozzano-Pavese dell'Università di Torino. Per ora dunque dobbiamo accontentarci di qualche assaggio, pur gustoso.

Di fronte alla complessità anche fisica della consultazione di questo materiale, si è scelto di lavorare su tre scatole consegnate da Sanguineti alla Utet in tre momenti diversi e appartenenti a tre fasi della lavorazione. La prima, che contiene la lettera C, appartiene al periodo di lavorazione della prima redazione del *GDU* (2000), e include schede anche molto vecchie (battute a macchina, talvolta con la carta carbone). La seconda scatola copre invece una *tranche* di dizionario molto più vasta e risale, almeno in parte, al periodo di lavorazione intercorsa fra la prima e la seconda redazione del *GDU* (2000 e 2007): in questa fase le schede inviate sono state utilizzate

2. F. Curi, *Che fare dopo Brecht?*, in *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, a cura di L. Giordano, Metafora, Salerno 1989, p. 23.

3. E. Sanguineti, *Prolegomena*, in *S04*, p. xvii.

4. Id., *Rebus (1984-1987)*, in Id., *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano 2010 (2002¹), p. 47.

soprattutto per retrodatazioni. Contemporaneamente poi entrambi i gruppi di schede sono stati impiegati con finalità diverse per i supplementi *GDLI* (2004, 2009): attestazioni di neologismi e di confissi (la novità, in *S04*, e che si tratta di lemmi non lemmatizzati a loro volta: si vedano, per esempio, *e-* e *iper-*), retrodatazioni o nuove accezioni, indicate grazie alla più agile struttura di *S09*. Infine l'ultimo gruppo di schede esaminate copre tutto l'alfabeto ed è numericamente il più esiguo. Si tratta di un blocco consegnato dopo il 2009, e proveniente da spogli relativamente circoscritti, per la maggior parte di autori novecenteschi.

Proprio in quest'ultimo manello c'è un lemma che ha tutte le caratteristiche per rientrare nella categoria di quelli che Sanguineti definisce «neonati verbali»⁵: si tratta di *procusteggiare*, un denominale un po' avventuroso (0 occorrenze in Google) forse destinato a essere assunto nell'empireo degli *hàpax legòmena*:

R. Pierantoni, *L'occhio e l'idea* (1981), p. 201: «È sempre illegale e doloroso porre sul letto di Procuste un libro, e se il libro è poi *Arte e illusione* di Gombrich allora l'operazione diviene addirittura sanguinosa, data la coerenza la vastità e la ricchezza dell'opera. Per fortuna Gombrich stesso ha più volte procusteggiato il suo capolavoro».

Certo è che difficilmente qualche altro lemma potrebbe fornire un'idea così precisa dell'attività del Sanguineti lettore infaticabile e spogliatore di testi disparatissimi. Che cosa significa *procusteggiare*? Dal nostro punto di vista può avere più di un'accezione. Bisogna tener presente che Sanguineti, appassionato di forme brevi e autore di *haiku*, ma notoriamente poco sensibile alla separazione dei generi e delle forme, mette sul letto di Procuste, come vedremo, non solo un testo o il suo autore ma anche il concetto stesso di forma breve. Infatti, con la sua inesaurita attività, è in grado di entrare «nell'avventura metaforica essenziale di un lemma», di integrarla e modificarla, partendo dal primo racconto che la parola porta con sé, l'etimologia. Ce lo riassume in *Etymologicum minimum da Fanerografie*,⁶ dove si evoca il noto dibattito intorno all'origine di *razza*¹, così riassunto nella pur posteriore voce del *GDLI*, s.v.:

5. Id., *Prolegomena* cit., p. XIII.

6. Id., *Fanerografie (1982-1991)* in Id., *Gatto lupesco* cit., p. 241.

Dal fr. ant. *haraz* (*haras*) ‘mandra di giumente e stalloni’, documentato nelle forme lat. mediev. *arattia* e *arracia* (nel 1267, nel regno di Sicilia) ‘allevamento dei cavalli del re’, e di origine incerta; cfr. anche *race* ‘genealogia equina’ [...]. Sempre meno convincente appare l’ipotesi tradizionale di una continuazione ora dal lat. *generatio*, *-ōnis* (nel senso biblico di ‘progenie’), per aferesi, ora di *ratio* ‘natura, qualità’.

Sanguineti trasforma l’avventura etimologica in questo modo:

Ci fu una lunga guerra etimologica, per questa maledetta
[“razza” antropologica: (una guerra
allegorica): e hanno vinto i cavalli (con “haraz”): ha vinto
[ragione (e non la “ratio”).

Gioca con l’avventura etimologica anche il celebre bisticcio di omografi non omofoni «con affetto /ti affetto» di un improbabile «Hannibal (Cannibal)»⁷ in *Cose*, 60. E si trova conferma del fatto che l’etimologia sia elemento non solo presente ma vincolante nella lirica che apre *Corollario*, dove un Sanguineti-acrobata (e di «leggerezza elegante di chi piroetta agile su e giù fra le rime» parla Niva Lorenzini postfacendo l’ultimo volume di poesie, *Varie ed eventuali*)⁸ fugge dall’etimologia per addentrarsi nella città sospesa, senza rinunciare al noto gioco delle polirematiche accatastate in base all’identità del primo termine pieno (in questo caso *punta*)⁹.

Acrobata (s.m.) è chi cammina tutto in punta (di piedi):
[(tale, almeno,
è per l’etimo): e poi procede, però, naturalmente, tutto in
[punta di dita, anche,
di mani (e in punta di forchetta): e sopra la sua testa: (e
[sopra i chiodi
fachireggiando e funamboleggiando): (e sopra i fili tesi fra
[due case, per le strade
e le piazze, dentro un trapezio, in un circo, in un cerchio,
[sopra un cielo):
volteggia su due canne, flessibilmente, infilzate in due
[bicchieri, in due scarpe,
in due guanti: (dentro il fumo, nell’aria): pneumatico e

7. Id., *Cose* (1996-2001), *ivi*, p. 400.

8. N. Lorenzini, *Postfazione*, in E. Sanguineti, *Varie ed eventuali*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 160.

9. E. Sanguineti, *Corollario* (1992-1996), in Id., *Gatto lupesco* cit., p. 259.

[somatico, dentro il vuoto
pneumatico: (dentro pneumatici plastici, dentro botti e
[bottiglie): e salta mortalmente
e mortalmente (e moralmente) ruota:
(così mi ruoto e salto, io nel tuo cuore)

Sempre giocando con la forma breve delle etimologie, Sanguineti può permettersi di indicare l'anello mancante all'origine di *fannullone*, non con il solito Pecchio (presente sul *GDLI*), ma con un ben più appropriato Nievo del 1854:

Nievo, *Mastro Giorgio Sartore*, in *Versi* (1854), in *Poesie*, ed. Gorra, p. 100 (vv. 91 ss): «O filantropi fa-nulla /o bracati milionari, / la nullaggine citrulla /via lasciamola ai somari /e impariamo ad aver cuore /dal sartore!».

La citazione non solo rende bene l'atteggiamento rigorosamente morale dell'inquieto scrittore ventitreenne, ma soddisfa in pieno quelle norme dettate da Sanguineti nei *Prolegomena* dove si legge che:

In sede dizionaristica ha da risultare chiaro, per qualunque attestazione, se siamo in presenza di un verso o di una prosa, e se, ove si tratti di verso, una parola sporga in rima oppure no¹⁰.

Se muoversi nelle reti etimologiche è per Sanguineti un gioco gustoso, siamo ormai arrivati, con la scheda di Nievo, a vedere che il «lessicomane» (la definizione è sua) lavora solo apparentemente come uno spogliatore qualunque: in realtà si impone sempre di ricavare una forma breve, ed è la seconda accezione di “procusteggiare”, da testi ben più estesi. Lo sforzo consiste nel tagliare e adattare il testo all'angusto ambito di alcune righe attorno al lemma che gli interessa. Gino Ruozi, nel capitolo dedicato alla forma breve come citazione, definisce ogni citazione «una forma di colloquio, di dialogo a distanza»¹¹: nel caso di Sanguineti molte occorrenze, immediatamente promosse al rango di citazioni, possono diventare a tutti gli effetti materiali per una delle tipologie di *Palinsesto* proposta da Gérard Genette¹². Si pensi al caso,

10. Id., *Prolegomena* cit., p. xvii.

11. G. Ruozi, *Forme brevi: pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Libreria Goliardica, Pisa 1992, p. 220.

12. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, p. 307.

che ho tentato di dimostrare altrove¹³, della scheda relativa al lemma *mummiesco*, sulla «mummia di San Carlo Borromeo», in *Ascolto il tuo cuore, città* di Savinio (autore che fu sempre inesauribile fonte per Sanguineti), che subisce un'estensione, per quanto non dichiarata, (uso ancora la terminologia di Genette) e genera le caselle finali del *Gioco dell'oca*. Ci vuole poco per rendersi conto che funziona per questo genere di spoglio lessicografico d'autore lo stesso procedimento descritto per gli aforismi da Elias Canetti:

leggendo una raccolta di aforismi, quali frasi ci annotiamo? Prima di tutto, quelle che ci recano una conferma [...]: cose che sentiamo anche noi nello stesso modo, [...]. Poi vi sono [...] frasi nuove che hanno la freschezza delle parole nuove. Le altre destano un'immagine che da molto tempo era pronta in noi¹⁴.

Basta addentrarsi poco nella *Wunderkammer* per rendersi conto che quasi di fronte a ogni testo l'occhio di Sanguineti lettore muta e diverse e mutevoli sono le richieste che pone ad ogni autore; solo così può nel breve spazio di un'occorrenza/citazione, riassumere e raccontarci il suo rapporto e la conoscenza del testo su cui sta lavorando. Ed è ancora Sanguineti a soccorrerci su questo argomento: «nata come riprova di un'essenza, l'attestazione deve riusarsi come testimonianza di un'accidentalità. È lì per attestare l'accidentalità»¹⁵.

Ma è un'accidentalità tutt'altro che priva di metodo perché davvero sembra che il Sanguineti lettore entri in contatto con l'autore che sta leggendo e lo interroghi, lo esplori, gli chieda ragione di certe scelte lessicali e stilistiche. E poi, fatto tutto questo, lo “procusteggi”, cerchi di ridurre all'angusto spazio di una citazione dizionaristica quanto ha colto e percepito. È una modalità di indagine che si esemplifica in un episodio notissimo, quello della finalmente corretta attribuzione a Leopardi, *Zibaldone*, del lemma *pessimismo*¹⁶,

13. C. Allasia, E. Sanguineti, *Il gioco dell'oca*, in *L'incipit e la tradizione letteraria: Novecento*, a cura di P. Guaragnella et alii, Pensa Multimedia, Lecce 2013, pp. 517-523.

14. E. Canetti, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Adelphi, Milano 1987, pp. 197-198.

15. E. Sanguineti, *Prolegomena* cit., p. x.

16. Cfr. C. Allasia, «Opportuni apparati di appositi schedari»: Edoardo Sanguineti e i dizionari Utet, in *Per Edoardo Sanguineti: Lavori in corso*, (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso e E. Risso, Cesati, Firenze 2012, p. 361.

ma funziona praticamente sempre. Vediamo che Sanguineti si intrattiene fra le lettere dei fratelli Verri che, in una sola scheda, snocciolano almeno quattro esotismi, alcuni ormai non più tali: *fiacre* in *S04*, *voiture de remise*, non inserito, *bureau*, incredibilmente inesistente in *GDLI* e *SS*, *hotel*, non inserito, che retrodaterebbe il Foscolo di *S04*. La scelta non proprio lungimirante dei redattori porta a comprendere assai poco la bellezza del brano offerto da Sanguineti:

A. Verri, lett. a P. Verri, da Parigi, 27 ottobre 1766 (Carteggio, I, p. 42): «I *fiacre* sono la nostra carrozza. Sarebbe bestialità il prendere una *voiture de remise*: ella non è necessaria che andando da persone principali, colle quali noi avremo a fare meno che potremo; ed è necessaria non per il decoro, ma perché lo svizzero non lascia entrare i *fiacre*. Fanno compassione le riflessioni del milanese decoro su Parigi. Un uomo è un nulla in questo gurgite vastissimo. Basta esser decente, tutto il restante è ridicolo, è superfluo, nissuno ha tempo di osservare la vostra carrozza e la vostra abitazione o il vostro vestito. Cominciamo a mettere per principio, tanto per avere una idea della grandezza del paese, che in città v'è ad ogni quartiere il suo *bureau* della posta, affine di portare le lettere dall'uno all'altro sito di Parigi; mettiamo in secondo luogo ben cinquecento hotels o luoghi in qualunque modo di alloggio e di mangiare, che vi sono in Parigi; mettiamo in terzo luogo diecimila *fiacre*; questi fatti gli ho sentiti dir qui in paese co' miei orecchi, e, se sono esagerati, non lo sono di molto al certo. Dopo tutto ciò, per non dire di più, chi vi abbada se voi siete in *fiacre* od in *voiture de remise*?»

O ancora si possono scorrere le pagine dell'aristocratico ed appartato Fogazzaro, alla ricerca di esotismi *d'antan* rimasti rannicchiati in qualche lettera affettuosa a una corrispondente o di latini scientifici caduti fra le pagine della saga della famiglia Maironi come il *figus repens* di *Piccolo mondo antico*¹⁷. Sono i primi semi di quel «giuoco di trasposizioni, calchi, adattamenti, incorporazioni, stravolgimenti, equivoci» che raccontano e scandiscono il passaggio di un lemma da una lingua all'altra, gioco tanto più appassionante se si ricorda

17. «Fogazzaro, *Piccolo mondo antico*, II, 2, (p. 112): "il *figus repens* che vestiva le muraglie verso il lago"; II, 3 (p. 142): "fingendo di guardar il *figus repens* che veste la muraglia».

che un traduttore è sempre «un ipocrita fraterno, un onesto dissimulatore, oltre che un traditore, banalmente»¹⁸.

Irresistibile, per il cantore di Ugolino privato della sua grandezza e finito in «uno squallido obitorio in rovina» in cui i cadaveri sono «semisommersi da parallelepipedi di ghiaccio, e lastroni semitrasparenti, collocati con apparente incuria»¹⁹, brilla la *conteugolinata* di Collodi, in *Macchiette*, in *Ind04*: «Roboamo, dalla bile che lo mangiava vivo, voleva mordersi ambo le mani: ma parendogli una conteugolinata ormai passata di moda, andò a rinchiudersi in camera». Coerentemente ai Cannibali ormai non più tali (soprattutto Nove, Scarpa e Santacroce) si chiedono termini che pertengono all'attualità, conferme dell'esistenza di lemmi non ancora entrati nei dizionari eppure usatissimi (*tettuta* per Ammaniti in *Branchie*, che retrodata di un anno *S09*)²⁰, oppure denominali e deverbali bizzarri (per Scarpa *pistillare* – ma potrebbe funzionare anche per *snettarare* – e *strampalare*, entrambi in *Madrigale* da *Anticorpi*, 1997, e *arredativo* da *Cosa voglio da te*, 2003)²¹.

Così interrogato ogni autore risponde all'acrobata fuggito dall'etimologia, offrendogli quanto ha: a un generico *fantasiato*, participio passato di *fantasiare* attestato con Segni, Sanguineti può sostituire Giordano Bruno, *De L'infinito*, dove però il termine significa "immaginato"²², mentre Gobetti propone, poi acquisito dal *GDU* e *S09*, un *farfallesco* pronunciato con aria di severo rimprovero. E ancora *conciliatorista*, in *S09*, inteso come collaboratore del «Conciliatore» ma dove, se non fra gli scritti di Maroncelli e riferito a Silvio Pellico?

Il vero godimento dell'acrobata si ha quando un autore celebre e presumibilmente molto spogliato offre materiale prezioso per la retrodatazione di lemmi che designano oggetti comuni: si veda l'attenzione che Sanguineti pone nell'at-

18. E. Sanguineti, *Stracciafoglio. XLVII poesie (1977-1979)*, in Id., *Segnalibro. Poesie (1951-1981)*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 249.

19. Id., *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, a cura di N. Lorenzini, Carocci, Roma 2005, p. 89.

20. «Una bonza bonastra, bionda, alta e tettuta mi siede accanto».

21. «La Fornasièr si avvicina all'orecchio di Scanferlato e gli pistilla, gli spollina, gli snetta a fior di labbra», «Continuavo a strampalarmi la spina dorsale sbufacchiando come un martello pneumatico», «La carnagione della città è dentro, l'epidermide si trova al chiuso, c'è tutta una cosmesi arredativa dei locali pubblici. Chilometri quadrati di fondotinta e fard foderano gli appartamenti».

22. Bruno, *De l'infinito* (1584), *Proemiale epistola*, p. 361: «que' vostri cerchi che vi descrivono le fantasiate nove sfere mobili».

testare (due schede intere) la variante *fazoletto* in Machiavelli (numerosissime citazioni dal *Libro dei ricordi*).

Aggirandosi nella *Wunderkammer*, con un po' di fortuna, ci si può imbattere in un'altra tipologia di forma breve: gruppi di schede o schede multi-attestazione che raccontano storie già ricostruite nella loro icasticità.

È il caso del gioco *fama-fame*, che trascina con sé il *famoso* per *affamato*, caro ai comici e presente sul *GDLI* con una sola attestazione del Lippi (e le conseguenti *Note al Malmantile*): Sanguineti lo rintraccia in Fulgenzio (*Mitologiarum libri* «nostri temporis erummosa miseria non dicendi petat studium, sed vivendi flet ergastulum nec famae adstendum poeticae, sed fami sit consulendum domesticae») e lo completa con il Goldoni del *Teatro comico*: «È un poeta famosissimo (fa cenno che mangia bene)». O ancora lo strepitoso *ciancivendolo*, attestato in D'Annunzio, ma retrodatabile, in *S09*, nientemeno che con un passo di padre Bresciani dall'*Ebreo di Verona* e, aggiunge Sanguineti sfogliando gli atti di un convegno, imparentabile al plautino *nugivendus*²³.

Un ultimo esempio, solo in parte accolto da *S09* ricostruisce con ben tre schede le vicende legate al lemma *cicerone*, nell'accezione di guida a pagamento. Qui la forma di microracconto è tanto evidente che Sanguineti al momento di redigere queste schede vi aveva già ricavato un articolo delizioso, comparso su «Paese sera» del 4 maggio 1979 e poi raccolto in *Scribilli*. In *Cicerone e cicerone* si propone una retrodatazione sia rispetto al *GDLI*, che rispetto al *DELI*, accusato da Sanguineti di «tom-maseobellineggiare» cioè di fornire una prima attestazione non verificabile, e si rinengono derivati quali *ciceronico* (De Amicis, in *S09*) e *ciceronesco* (Zena, in *S09*). Fra le pareti della *Wunderkammer* però Sanguineti ci torna sopra, arricchendo il lemma sia di attestazioni che di derivati esilaranti: *ciceronare*, (Baldini in *S09*), ma preceduto e messo in crisi da un suo solo apparente deverbale *ciceronata*, non inserito²⁴.

Il gioco dell'acrobata può continuare all'infinito: sta a noi ricostruirlo attraverso le migliaia di attestazioni che nella *Wunderkammer* ci raccontano di infinite letture che attendono soltanto di essere cautamente esplorate e ripercorse.

23. «È documentato in Plauto, *nugivendus*, tradotto in italiano con *ciancivendolo* (XVIII sec.)» (G. Alessio, *Problemi di etimologia romanza e romaica*, in *Romania. Scritti offerti a F. Piccolo*, Napoli, 1962, p. 53)».

24. «Papini, *Gli amici*, in "Lacerba", 1 agosto 1914, p. 225: "le più fruste platonate e ciceronate"».

La Wunderkammer 'scientifica' di Edoardo Sanguineti

[Laura Nay]

Non è facile interpretare l'atteggiamento di Sanguineti nei confronti del lessico scientifico. In *Poesie fuggitive*, ad esempio, ci regala una *Mucca pazza* dedicata a Carol Rama in cui sciorina con gusto un lessico scientifico completamente desacralizzato («misera me, mastiti e meningiti /ultravirali ustionano e uperizzano /cisti in cervici e carie di carditi: /corpi callosi in croste cretinizzano /arterie agglutinate e algessizzate»)²⁵, così come in *Postkarten*, 22 gioca con la rima «basedowiana e strana»²⁶, rima assai evocativa soprattutto dopo che Basedow è entrato nel nostro orizzonte letterario grazie a Svevo²⁷. Il cenno a questo scrittore non è casuale: per rimanere all'ambito medico-scientifico, si vedano, al riguardo, i lemmi *foruncolosi* – «in DELI (e PF), a. 1905, in DEI, sec. XIX» – e *internista* – «'medico' in DELI (e PF), a. 1957» – cavati da una lettera dello scrittore triestino al fratello Ottavio e alla cognata datata 1895 (il rimando è all'*Epistolario* incluso in *Ind04*)²⁸. Sanguineti ha ben presente la letteratura ottocentesca di riferimento e si può prendere il gusto di parodizzarla. Guardando ora alla prosa, si pensi alla nota del 27 marzo 1958 di *Clara*:

ha vomitato tanto sangue che mi sono chiesto se non le era scoppiata anche la tisi (ma come scoppia la tisi? adesso che ci penso non lo so davvero, solo che ho pensato alla tisi, forse perché lei faceva, anche urlando, una faccia molto romantica, mentre sbavava)²⁹.

E ancora, in *E*:

fu il *journal* di lei, scoperto un giorno da A., in un cassetto tra una selva di reggicalze inutilizzabili, quando si conoscevano da una settimana sola, a suggerirgli la piccola frase

25. E. Sanguineti, *Poesie Fuggitive (1996-2001)*, in Id., *Gatto lufesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano 2010 (2002¹), p. 419.

26. Id., *Postkarten, 1972-1977*, in Id., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 182.

27. Del *Morbus Basedowii* soffre Ada nella *Coscienza di Zeno* (I. Svevo, *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, saggio introduttivo di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. 957).

28. Per l'uso delle sigle si veda la nota contrassegnata dall'asterisco all'inizio del contributo.

29. E. Sanguineti, *Clara*, in Id., *Smorfie. Romanzi e racconti*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 270.

d'apertura, in cui entrarono, grazie al medico austriaco e alla inconscia influenza da lui ancora esercitata su E., alcune espressioni squisitamente cliniche e alcune locuzioni vagamente freniatriche, di indubbia suggestione, del genere: «pare che vi sia un buco nel mio pensiero»³⁰.

Qui fin troppo evidenti sono i richiami a Freud – «il medico austriaco» – e alla freniatria, ovvero alla psichiatria ancora denominata con la vecchia etichetta, disciplina che garantisce l'impiego di «espressioni squisitamente cliniche». Guardando sempre con un pizzico di casualità, si incontra un nutrito numero di schede che Sanguineti prende dalla lettura di un testo assai noto: gli *Elementi di psicoanalisi* di Weiss, edizione del '31, quella prefata da Freud, grande assente in questo primo assaggio, se non in forma indiretta. Mi riferisco alla scheda *iper-freudiano* – «manca al GRADIT» –³¹ citata da un articolo di Valeria Viganò sull'«Unità» del 20 giugno 2001 (*Vizi e malattie del dottor Freud*), al titolo di un secondo articolo, firmato da Giorgio Scaffidi, (*Tra Freud e psicofarmaci*) tratto questa volta dal «Manifesto» (4 ottobre 1979) per *farmacori-chiedente* (S09), mentre con *filogenetico* (S09, ma con attestazione precedente)³², *introiettare* e *introvertire* (si) (entrambi S09) Freud è chiamato in causa dallo stesso Weiss. Certo si tratta di un'assenza destinata a venir meno dato il ben noto interesse di Sanguineti per Freud e per la psicoanalisi (rimando sveltamente alle osservazioni di Niva Lorenzini dedicate a *Storie naturali* e *Reisebilder* 45)³³: al riguardo Fausto Curi ha parlato, in due diverse occasioni, di «una sorta di patto fra le sollecitazioni irrefutabili della vita psichica profonda e le sollecitazioni altrettanto irrefutabili del *Kunstwollen*» e dell'interesse per le «risorse dell'inconscio» «imponenti» nell'opera di Sanguineti, che «concorrono in misura determinante alla costituzione del testo» sebbene sottoposte a un'«accorta manipolazione»³⁴.

30. *Ivi*, p. 264.

31. Tuttora assente dal *GDU*, mentre compare come attestazione di *iper-* in *S04*.

32. «E. Weiss, *Elementi di psicoanalisi* (1931), p. 38: "Il nostro Io non registra che una parte, ed anche questa assai piccola, della nostra vita individuale e niente affatto di quella filogenetica"; p. 40: "Freud osserva che questa rappresentazione simbolica ci richiama due verità della storia naturale, l'una filogenetica e l'altra individuale"».

33. N. Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Angeli, Milano 2011, pp. 78-100.

34. F. Curi, *Retorica e montaggio nelle poesie di Sanguineti*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in*

Ma torniamo ancora per un attimo a Weiss e ai lemmi individuati da Sanguineti, lemmi che appartengono alla sfera del sapere psicoanalitico, alcuni indicati come mancanti dal DEI (*sublimizzare/ sublimizzato*, in *GDU* e *S09*, *somatismo* in *S09*) altri mancanti dal *GDLI*, come *iperscrupolosità*, in *S04*; *filogeneticamente*, in *S04* con integrazione di Morasso, il solo in questo gruppo che oltre a Weiss riporta pure un rimando a «G.P. Lucini, *Verso libero* (1908), p. 17 (cit. da Colajanni, *Sociologia criminale*)». O ancora i recentissimi *coterapeuta* (*co-terapeuta*) e *feedforward*, entrambi non attestati nel *GDLI* (il primo poi accolto in *S09*, il secondo in *GDU*) e presi dal saggio di Luigi Boscolo e Paolo Bertrando, *I tempi del tempo* (*Una nuova prospettiva per la consulenza e la terapia sistematica*, così recita il titolo completo), pubblicato da Bollati Boringheri nel 1993: il primo lemma è in rapporto al sistema della famiglia-terapeuta, il secondo, coniato da Peggy Penn nel 1985, indica il reciproco *feed-back* analitico.

Soffermandosi ancora per un attimo sulla «narrazione breve» E. (uso qui una categoria impiegata da Erminio Risso nell'intervento su «architetture, strutture e montaggi» nei libri di Sanguineti³⁵, etichetta che ci esime, almeno ora, dal chiederci se siamo di fronte a un racconto lungo o a un romanzo breve) non è forse casuale l'aver ironicamente accostato il nome del padre della psicoanalisi alla disciplina freniatria. Risale al 1873, al celebre Congresso degli Scienziati tenutosi a Roma nel settembre di quell'anno, la discussione che ha visto contrapposti due noti alienisti, Andrea Verga e Carlo Livi, sostenitori, rispettivamente, della necessità di denominare la loro disciplina psichiatria (come aveva fatto fin da inizio secolo il medico tedesco Johan Christian Reil) o frenologia. Nel primo caso l'accento sarebbe stato posto sull'anima, nel secondo sarebbe caduto su una lettura delle malattie della psiche come malattie essenzialmente organiche. Come è noto ebbe la meglio Livi, grazie al quale si scongiurò, fra l'altro, che nella costituenda associazione potessero aver spazio i filosofi, ammessi al più ad assistere

corso, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 12-14 maggio 2011, a cura di M. Berisso e E. Risso, Cesati, Firenze 2012, pp. 132-133 e Id., *Che fare dopo Brecht?*, in *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, a cura di L. Giordano, Metafora, Salerno 1989, p. 19.

35. E. Risso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso* cit., pp. 67-97.

ai lavori dei colleghi medici, come era opinione di Cesare Lombroso. E proprio a lui voglio arrivare, perché nella *Wunderkammer* sanguinetiana Lombroso la fa da padrone ma, lo dico subito, non tanto nei panni che ci si sarebbe attesi. Sanguineti legge e spoglia con attenzione il volume di «scritti scelti» di Lombroso edito da Bollati Boringhieri nel 1995 (*Delitto, genio e follia* a cura di Delia Frigessi, Ferruccio Giacanelli, Luisa Mangoni) e fra i testi lì riprodotti è particolarmente attratto dall'articolo, apparso sulla «Gazzetta medica italiana-Lombardia» del 1859, che questi dedica al cretinismo. Lo testimonia una nutrita serie di schede che riportano frasi tratte pressoché tutte da quelle pagine. Si tratta di citazioni ricopiate con cura, ma frequentemente decontestualizzate: ovvero quello che interessa a Sanguineti non è tanto la definizione del cretinismo come patologia, quanto alcuni lemmi che, spesse volte, con la scienza hanno ben poco da spartire: mi limito ad un caso utile da diversi punti di vista. Il lemma in questione è *granatierone*: «non era contenta della garbatezza di un graniaterone di cretinaccia alta 6 piedi, e detta per antonomasia la *cavalla*». La citazione si trova puntualmente nel testo alla pagina indicata da Sanguineti (p. 77), in un punto in cui Lombroso sta raccontando quanto accade in un manicomio di Abbiategrasso, dove «una povera vecchietta, rachitica, pigmea», ovvero colei che «non era contenta», disciplinava con la forza del carattere un'«intera sala di cretine», fra le quali si trovava per l'ap-punto il *granatierone*.

È questo lemma a interessarlo, tanto più che risulta non attestato nel *GDLI*. A ciò si aggiunga che nel momento in cui, al contrario, Sanguineti reperisce attestazioni di *cretinismo* nella sua accezione estensiva di «stupidità», correttamente a Lombroso non fa più cenno e guarda invece – dopo aver citato Carducci «vedi *GDLI*» e il *DELI* «(1875, Rigutini-Fanfani)», aggiungendo l'avvertenza «da retrodatare» (ma *GDU* 1789) – più propriamente a fonti letterarie: le *Memorie* di Garibaldi («red. 1872, I, *Opere*, II, o. 12 (prefazione, datata 3 luglio 1872)» presente in *Ind04*) e Imbriani (*De' quattro novissimi, Dialogo escatologico*, di cui Sanguineti non riporta la data, uscito sulla «Rivista bolognese di scienze e lettere» nel 1868, ristampato da Benedetto Croce nel '43 col titolo *Il mondo e*

l'altro mondo, anch'esso in *Ind04*)³⁶. Si tratterebbe dunque di un'attestazione anteriore che retrodata rispetto alle *Memorie garibaldine*: infatti il differente carattere tradisce l'uso di due macchine da scrivere e dunque un ritorno di Sanguineti sulla medesima scheda a distanza di tempo; ma anche questa attestazione si colloca dopo quella lombrosiana accolta nell'articolo sulla «Gazzetta medica» datata 1859. Aggiungerei che in quella sede, accanto a «cretinismo», Lombroso impiegava pure *cretinesimo* che Sanguineti non registra, sebbene il lemma compaia in *S04* con questa attestazione (potremmo supporre che la scheda sia andata persa). Parimenti anche le attestazioni di lemmi che Sanguineti fa seguire a *cretinismo* sono cavate da fonti letterarie, che vanno dalla più antica – Dossi, *Vita di Alberto Pisani* per *cretinizzare* (in *S09*) – al più recente articolo di Giulio Nascimbeni *F&L: ci salverà la cretinologia*, «Corriere della Sera», 9 maggio 1985 (dove F e L stanno per Fruttero e Lucentini, autori del romanzo *La prevalenza del cretino* edito in quell'anno da Mondadori) per il lemma *cretinologia*³⁷. In mezzo ci sono pure: *cretinopoli* (da una lettera dell'88 di Labriola a Croce, in *S04*); *cretinesco* (ancora una lettera di Labriola a Luise e Karl Kautsky, 1896, in *S09*, omesse invece le attestazioni di Palazzeschi a Marinetti, marzo 1911 – «*Carteggio*, p. 42» – in *Ind04* e infine Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, 1913³⁸, anch'esso in *Ind04*); *cretinamente* (sempre una lettera di Labriola a Croce, 20 marzo 1897, in *S04*, con omissione di Dossi, *Note azzurre*, «5639», II, p. 861 ed. 1964, in *Ind04*³⁹); *cretinoschi/cretinoski* (per i quali dopo aver chiarito «PM (Migliorini) e DEI (s.v. *cretino*)» rimanda a Gadda, di *Racconto italiano*, in *S09*,

aA

299

36. «'stupidità'; [...] Garibaldi, *Memorie* (red. 1872), I, *Opere*, II, p. 12 (prefazione, datata 3 luglio 1872): "dei birbanti interessati al cretinismo ed alle superstizioni delle masse v'è sempre abbondanza!"; Imbriani, *De' quattro novissimi*, p. 54: "mi chiusi deliberatamente nell'oscurità, nell'umiltà e nel cretinismo"».

37. «(occhiello: "Carlo Fruttero e Franco Lucentini parlano del loro libro dedicato al post-stupido dei nostri giorni", *La prevalenza del cretino*, Mondadori, Milano 1985); nell'intervista, dichiarano conclusivamente gli autori: "Bisognerebbe studiare il cretino come Konrad Lorenz studia le sue oche. Per la comune salvezza s'impone una nuova branca del sapere: la cretinologia"».

38. «Palazzeschi, lett. a Marinetti, marzo 1911, in *Carteggio*, p. 42: "Ecco le fotografie colla faccia cretinesca, fanne pur pompa come meglio ti piace"; Russolo, *L'arte dei rumori* (1913), in *Manifesti*, p. 126: "Intanto si opera una miscela ripugnante formata dalla monotonia delle sensazioni e dalla cretinesca commozione religiosa degli ascoltatori"».

39. «Dossi (av. 1910), *Note azzurre*, 5639 (II, p. 861): "Cavour – e fu uno degli ultimi atti del suo ministero – cancellò piemontesemente ossia cretinamente la deliberazione"».

omessa l'attestazione da *Meditazione milanese*)⁴⁰. È evidente qui il ritorno di Sanguineti sul lavoro di schedatura in epoche differenti perché ci si trova di fronte a due schede distinte, l'una che registra l'oscillazione *h/k* nella grafia di *cretinoschi* e che rimanda unicamente a *Racconto italiano*, l'altra che oltre a *Meditazione milanese* riporta l'accezione «pseudocognome, scherzosamente modellato sui cognomi russi e polacchi in *-ovskij, owski* (Migliorini, in PM)». Ed infine ancora *cretineria* («in DELI (e PF), a. 1908 (PM)» nuovamente Labriola questa volta una lettera a Turati in *S09*, mentre sono omesse quella a Croce del '96, unitamente al Pascoli di una lettera ad Alfredo Caselli del 22 gennaio del 1903)⁴¹.

Ma il volume lombrosiano è utile a Sanguineti anche per spigolare altri lemmi, quali ad esempio *sifilocomio*, di cui segnala pure un'attestazione successiva e letteraria – «Guerrazzi (av. 1873)» – entrato ancora in *SCHO-SIK*, 1996; *ileocechite* («manca nel *GDLI*» aggiunge) in *S04*, o la retrodatazione di *interoculare*, in *S09*. E ancora lemmi scientifici, ma di cui Sanguineti mette in luce l'impiego metaforico e ironico: ad esempio *ipertrofico* (retrodatazione in *S09*) cavato dall'articolo lombrosiano apparso su «L'Igea – Giornale d'igiene e medicina preventiva» (*Sull'abuso dello spaccio dei purganti, dei cataplasmi e delle mignatte; e sull'uso del pane di maiz in Lombardia*) anno 1863, a cui Sanguineti rimanda richiamando parzialmente il titolo del capitolo del volume Bollati-Boringhieri *Per una geografia medica* (a cui si dovrebbe aggiungere *dell'Italia unita: le Calabrie, il Napoletano, la Lombardia*)⁴². Ancora un uso differente della fonte lombrosiana: questa volta, infatti, il ritaglio è coerente rispetto al testo di partenza. Altro bacino da cui attingere lemmi di interesse, sempre rimanendo nella galassia lombrosiana, sono i *Palimsesti del carcere*, letti nella edizione 1996 (Firenze, Ponte alle Grazie) curata da Giusep-

40. «Gadda, *Meditazione milanese*, p. 209: “se l'utopista è un cretinocchi che sogna ad occhi aperti, un Don Quijote”. Di Gadda Sanguineti spoglia pure la *Cognizione del dolore* per *contropsichiatria*, in *S09*.

41. «Lett. a Croce, da Roma, 11 gennaio 1896 (*ibid.* III, p. 632): “Evviva la universale cretineria”; Pascoli, lett. a Alfredo Caselli, da Castelvecchio, 22 gennaio 1903 (p. 452): “quell'ubbidienza a tal bassa cretineria [...] mi spinse necessariamente a quelle dichiarazioni che ora non posso ritrattare”; allo stesso, da Pisa, 5 aprile 1905 (p. 691): “e così fu lasciata quella cretineria inaudita e incredibile, che a bel principio disanima il lettore e lo travia per sempre”».

42. C. Lombroso, *Delitto genio follia* cit., pp. 88 ss.

pe Zaccaria. Sanguineti accoglie l'interpretazione di alcuni lemmi offerta dal curatore nel *Glossario*, ma anche qui non si accontenta: guardiamo ai lemmi *sbalsamento/sbalsamare*, entrambi in *S09*, che Zaccaria chiosa come «perdita della linfa vitale», e Sanguineti attesta con due luoghi dai *Palimsesti*.

Cambiando orizzonte e lasciando da parte Lombroso, concluderei ricordando due schede. La prima riguarda *costipato/costipazione*, due lemmi che, come scrive Sanguineti, non sono registrati «in accezione storica», ovvero nel significato ironico speso durante i moti risorgimentali. I «costipati» sono infatti, come si apprende da Faldella spogliato da Sanguineti, i «costituzionali» dei moti del '21 e del '31 e la «costipazione» è quella costituzionale dalla quale il Piemonte «era guarito» «cucinato nell'assolutismo di Carlo Felice» (sto citando dalla scheda sanguinetiana). Si tratta di un caso interessante, che lo obbliga a trasgredire la regola della brevità e a moltiplicare gli esempi tutti tratti da Faldella, sebbene da due opere diverse: *Ai nostri monti. Primi passi*, del 1886 e *I fratelli Ruffini. Storia della Giovine Italia* del 1897, entrambi in *Ind04*.

La seconda scheda su cui vorrei soffermarmi, registra invece, caso assai raro, una post-datazione: il lemma in discussione è *influenza*, nell'accezione di malattia virale contagiosa, non grave. Sanguineti scrive «non convince la datazione 1667 (vedi *DELI*)» (ripreso dal *GDU*) e ne propone una di cent'anni più tarda, sulla scorta di Pietro Paolo Celesia (*Corrispondenze diplomatiche*, «ed. P. Bernardini» 1788). Salta anche qui, data l'importanza dell'operazione, la misura delle tre-quattro righe e Sanguineti si concede un'intera scheda, per un'amplissima citazione:

Corre il terzo giorno da che Sua Maestà Cattolica – si sta parlando di Carlo III re di Spagna – è trattenuta in Letto da un forte Raffreddore, del genere di quelli che regnano qui da un mese circa, sotto la vaga denominazione d'*Influenza*. Sogliono andare accompagnati da generale indolentamento delle ossa, da repentina fiacchezza, e da irregolarità di Polsi, che solo per brevi Trattì arriva al grado di Febbre.

Sembrerebbe un procedimento inverso a quello impiegato per il *granatierone*: là si trattava di un lemma non scientifico calato in un contesto squisitamente medico, nell'ambito del quale Sanguineti ritaglia una frase che, così come lui l'ha voluta, non suggerisce più quel contesto. Qui, all'opposto, il

lemma *influenza* indica la patologia ed è cavato da un contesto congruo in cui proprio di quella patologia si parla, sebbene il testo non sia scientifico. Prima ancora, è il caso di *costipato/costipazione*, si ha un lemma che comunemente viene riportato all'universo medico, ma qui usato in un contesto e con un significato che medici in senso proprio non sono. Insomma, volendo avanzare una prima ipotesi che, come le altre che l'hanno preceduta, ha il sapore della provvisorietà, si potrebbe dire che quando Sanguineti guarda al variegato mondo della scienza, e non limiterei l'osservazione unicamente alla medicina, di cui qui ho scelto di occuparmi (si pensi, per fare un esempio al «Sanguineti astrale» di Beccaria)⁴³ lo fa muovendosi con grande libertà. Fra le pagine dell'alienista Lombroso, Sanguineti può trovare un termine che scientifico non è; fra quelle di una corrispondenza diplomatica di fine '700, un lemma scientifico impiegato in senso proprio; ed infine fra le righe del letterato Faldella, può individuare un lemma medico a cui è attribuito un significato storico straniante.

Una 'camera delle meraviglie' insomma, dove molti cassetti sono ancora da aprire e bisogna farlo mantenendo intatto lo stupore che sempre si deve provare quando si scoprono i segreti che questi luoghi gelosamente custodiscono, senza voler a tutti i costi trovare un ordine, ma piuttosto, per usare le parole di Sanguineti, cogliendo in essa il riflesso di un «involontario inventario di sbriciolate /gesticolazioni ossessionali, di male contenuti stralci di quotidiane psicopatologie /subliminali»⁴⁴.

Le polirematiche della Wunderkammer [Monica Cini]

Il contributo presenta l'analisi, ancorché superficiale, delle strutture fraseologiche presenti nelle schede che Edoardo Sanguineti ha compilato per la casa editrice Utet negli anni della redazione del *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* e dei due supplementi del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. La ricerca, oltre a farmi tornare indietro nel tempo di quindici anni quando, neolaureata, lavorai alla redazione del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, ha anche confermato, da un lato, la complessità in sede di te-

43. G. L. Beccaria, *Sanguineti astrale*, Giappichelli, Torino 2011.

44. E. Sanguineti, *Stracciafoglio: poesie 1977-1979*, in Id., *Segnalibro* cit., p. 257.

oria linguistica e lessicografica di questi fenomeni, dall'altro la voracità di raccoglitore di lessico di Edoardo Sanguineti.

Dal punto di vista metodologico, in sede di raccolta dei dati ho mantenuto una definizione larga di fraseologia intendendo per essa tutti i fenomeni che limitano, totalmente o parzialmente, a diversi livelli (sintattico e semantico *in primis*) la libertà del parlante. Seguo in sostanza la definizione fornita da Skytte nel 1988 secondo la quale le unità fraseologiche sono «espressioni linguistiche formate da due o più elementi lessicali liberi il significato delle quali non è direttamente deducibile dal significato dei singoli elementi e la cui combinazione è consolidata da una certa frequenza d'uso»⁴⁵.

Si intende bene che una definizione di tal genere abbraccia un *continuum* che potenzialmente ammette due poli: da una parte le cosiddette “collocazioni”, che per usare le parole di Carla Marello (1996) sono «la regolare cooccorrenza di due o più parole di solito una vicina all'altra in un enunciato o in enunciati prossimi»⁴⁶, e dall'altra i proverbi, come polo massimo di fissità sintattica e semantico-lessicale⁴⁷. All'interno di questo *continuum* esistono molti fenomeni fraseologici alcuni con caratteristiche ben delineabili, ed altri che risultano difficilmente collocabili e sfuggono a una classificazione condividendo i tratti ora dell'una ora dell'altra tipologia e creando, fra queste, zone di passaggio o aree grigie che dir si voglia.

Dal punto di vista lessicografico il vocabolario che ha dato maggiore attenzione alla registrazione delle struttu-

aA

303

45. G. Skytte, *Fraseologia*, in G. Holtus, M. Metzeltin, C. Schmitt (a cura di), *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, Niemeyer, Tübingen 1988, IV, pp. 75-78 (citazione a p. 75).

46. C. Marello, *Collocazione*, in G. L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 1996 s.v., in cui si precisa che «si tende a usare il termine collocazione di una o più parole tale per cui, dovendo esprimere un dato significato, avendo scelto per esprimerlo la parola A, la scelta della parola B da combinarsi con A è lessicalmente determinata». In realtà le possibilità di accoppiamento sono ristrette e determinate da congruenze sintattiche e semantiche, da coerenza enciclopedica e da preferenze combinatorie. Si veda anche la presentazione in P. Timberi, *Il Dizionario delle collocazioni*, Zanichelli, Bologna 2012, p. 3, in cui si precisa che «le collocazioni sono espressioni formate da due o più parole che per uso e consuetudine lessicale formano un'unità fraseologica non fissa ma riconoscibile. Le collocazioni possibili sono molte, alcune più frequenti e comuni, altre più specifiche e raffinate, e tutte sono contraddistinte dalla riconoscibilità come unità lessicale che le rende elemento distintivo e caratteristico della lingua. [...] Pensiamo per esempio alle espressioni *tessere un elogio*, *rabbia cieca* o *discussione accesa*». (corsivi nel testo).

47. Per una disamina sull'inserimento dei proverbi nella fraseologia cfr. M. Cini, *Problemi di fraseologia dialettale*, Roma, Bulzoni 2005, in particolare pp. 21-27.

re fraseologiche è stato il *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* (2000) diretto da Tullio De Mauro al quale anche Sanguineti ha collaborato⁴⁸. Per De Mauro sono polirematiche quelle espressioni costituite da almeno due parole con uno specifico sovrappiù semantico, e che presentano la parziale o totale cristallizzazione lessicale e sintattica⁴⁹; tale definizione si inserisce, dunque, nella scia di quelle già utilizzate in sede di cernita dei dati.

Al di là della prassi lessicografica contingente, spigolando fra le schede sanguinetiane pare emergere, come si accennava all'inizio, la complessità del fenomeno fraseologico. Una complessità che risulta evidente attraverso due serie di esempi: la prima formata da locuzioni con funzioni diverse, la seconda costituita da formazioni lessicali che presentano oscillazioni grafiche tra forme sintetiche e forme analitiche.

La prima serie raggruppa locuzioni nominali, verbali ed avverbiali che hanno la funzione rispettivamente di sostantivi, verbi e avverbi. Per le locuzioni nominali gli esempi sono i seguenti⁵⁰:

sabbia viva [= sabbia ricavata dagli strati più interni e umidi; oggi con poche attestazioni in contesti sia di edilizia sia di manutenzione di acquari]

«estratta fuori dell'acqua» (Gioja);

Gioja, *Dell'indole, estensione e vantaggi delle statistiche* (OM, VI, p. 175): «Antica esperienza ha dimostrato in Lombardia e altrove che, per esempio, la sabbia ricavata da quelli strati interni in cui comincia a comparire l'acqua, è d'una qualità molto migliore dell'altra asciutta che si estrae da strati superiori. I nostri architetti sono talmente persuasi di questa costante e migliore qualità che ne' contratti che si fanno in occasione di fabbriche esprimono la quantità di *sabbia viva*

48. Le unità fraseologiche all'interno di vocabolari pongono da sempre problemi di registrazione per l'individuazione della forma canonica e del lemma d'entrata, per la datazione e l'origine dell'espressione, per il cambiamento di senso, la marca d'uso e la contestualizzazione. Cfr. per un'analisi della registrazione delle strutture fraseologiche in vocabolari italiani monolingui M. Cini, *La fraseologia tra teoria e prassi lessicografica*, «Studi di lessicografia italiana», XXII (2005), pp. 283-318.

49. Nel *Grande Dizionario Italiano dell'Uso* c'è molta attenzione alle locuzioni tecnico-specialistiche che assumono un significato non comune senza tuttavia presentare un sovrappiù semantico.

50. Si riportano i testi delle schede sanguinetiane rispettandone, per quanto possibile, anche le convenzioni grafiche. Le indicazioni poste tra parentesi quadre sono inserimenti nostri.

che si deve impiegare, intendendosi con quella denominazione la sabbia estratta fuori dall'acqua».

stampa gialla [= stampa scandalistica]

B. Migliorini, Jeep (1946); in *Profili di Parole*, Firenze 1968, pp. 116-117: «ai 'nastri comici' si deve l'espressione di *stampa gialla*. Essa significa, com'è noto, 'stampa che pubblica notizie sensazionali, stampa sciovinista': in origine il nome si applicò negli Stati Uniti a quella stampa che incitava alla guerra con la Spagna, scoppiata infine nel 1898, e ad essa fu dato perché in quei giornali si veniva pubblicando un nastro, anzi il capostipite dei nastri comici, *The Yellow Kid*, un'avventura di cercatori d'oro, che era cominciata nel 1894, e che appunto era colorita in giallo».

stupido secolo [con riferimento al XIX secolo]

l'Ottocento; l'espressione deriva dal titolo di un libro di Léon Daudet, *Le stupide XIX^e siècle* (1922);

Gramsci, *Quaderni*, III, 62 (I, p. 340): «L'influsso intellettuale della Francia. La fortuna, incredibile, del superficialissimo libro di Léon Daudet sullo 'stupido secolo XIX'; la formula dello *stupido secolo* è diventata una vera giaculatoria che si ripete a casaccio, senza capirne la portata»;

Gramsci, *Quaderni*, XIII, 37 (III, p. 1642): «In realtà è proprio Maurras il più rappresentativo campione dello 'stupido secolo XIX'».

aA

305

L'esempio di *stupido secolo*, proprio grazie alla spiegazione, appare una citazione da parte di Gramsci del titolo del libro di Daudet e pone alcuni dubbi che si tratti di fraseologia: è certamente frequente che alla base della formazione di locuzioni ci sia una citazione⁵¹, ma ovviamente bisognerebbe approfondire il numero delle attestazioni, richiamando alla memoria la definizione di Skytte in cui si sottolinea che uno dei tratti definitori della fraseologia è la frequenza d'uso e, di conseguenza, la riconoscibilità da parte della comunità dei parlanti. In questo caso, almeno allo stato attuale della ricerca, non è stato possibile reperire la forma *secolo stupido* in contestualizzazioni altre rispetto alla citazione del libro di Daudet.

51. Si pensi «a domani è un altro giorno» reso celebre dal personaggio di Rossella O'Hara nel romanzo *Via col vento*, oppure «ai posteri l'ardua sentenza» da *Il Cinque maggio* di Alessandro Manzoni (vv. 31-32).

Per le locuzioni verbali si riportano sei esempi:

pigliar le starne col bue [= lasciarsi burlare senza accorgersene]
«Se un si mette con impari forze a certe imprese, per le quali si richiedono ingegno ed arte, o almeno un poco di giudizio, quando le riescon male, viene burlato. Per simili cotali è il motto *Pigliar le starne col bue*. La Nov. 10 del Fiorenzuola ne dà un bell'es. dove, due mattacchioni avendo voluto carpire un regalo a una sposa novella che andava a casa lo sposo, ella preparata all'usato scherzo, si leva dal dito un anello, e lo dà loro. Eglino tutti allegri, credendolo di gran valore, ne menan trionfo, e lo fanno vedere agli amici, ma 'fra l'ottonne, e 'l vetro e la legatura e l'orlatura e la merlatura, e' non costava due quattrini, e anche tre... Pur quando e' l'ebbe in mano (*l'uno de' due compagni*), come quello che era malizioso dopo il fatto, al peso e al colore s'avvide ch'egli era andato a pigliare le starne col bue, e cominciò a sbuffare'. Il motto non poteva conarsi più bello per significare il non plus ultra della balordaggine» (Pico Luri, 201).

andare alla Sardinia e *andare a Scio* [= morire]

andare alla Sardinia; morire

«È un luogo in Firenze sull'Arno fuor di Porta San Friano, in cui si gettavano, se vi si gettan più non so, le bestie morte dopo esservi scorticate, e che fu detto *Sardinia*. Fu luogo fetente e di malaria, come si rileva dal Machiavelli in un suo sonetto a Giuliano de' Medici scrittogli dal carcere [...]. Il Redi lasciò scritto che nell'antico Spedale di S. Maria Novella chiamavasi pur *Sardinia* un luogo distinto dagli altri, nel quale si curavano gl'infermi di lunghe e incurabili malattie, ed in particolare di piaghe fetenti e sordide [...] (Pico Luri, 284)».

andare a Scio; perdersi, morire.

«Scio isola dell'arcipelago, intorno a cui è il Motto *Andare a Scio* che vale Perdersi, Morire. Un'armata navale andava all'impresa di Scio, ma si ribellò il mare, e andò perduta; quindi il proverbio, usato dal Nomi, *Cator. D'Angh. C. VII, 75*: "Alessandro Guadagni per un colpo /poco mancò che non andasse a Scio", che non morisse. Per perdersi l'abbiamo nel Fagioli, Rime lib. III, Cap. 29: "Or don Rodrigo (come v'ho dett'io) /spendeva a josa: e fosse pur giovato, /perché la pace non andasse a Scio". Lo stesso nella *Com. L'Ast. Balor. At. III, 3*: "il segreto è ito a Scio sicuro" cioè, non c'è più segreto, è stato svelato» (Pico Luri, 281).

uscir di sesta [nella variante anche *di sesto* e il suo contrario *ridurre in sesto* con il significato, rispettivamente, di impazzire e di rinsavire]

uscir di sesta, di sesto; «Dare in pazzia, Uscir di cervello, Trasecolare; presa la metafora dalla sesta, strumento da misurare, di cui l'apertura è quasi la sesta parte del circolo: se una delle punte dell'istrumento si muove, la misura è sbagliata, e l'opera del matematico va a rotoli [...] Fagioli ci fornisce un es. al solito brillantissimo nel Cap. del *Tinello*, in cui descrive un pranzo di cortigiani, nel quale trovandosi egli la prima volta, non poté assaggiar boccone, ché que' ghiottoni divoravano tutto: '[...] A spettacolo tale uscii di sesto'» (Pico Luri, 90).

ridurre in sesto;

«Il contrario è *ridurre in sesto*, cioè fare rinsavire uno, Fargli ritornare il giudizio. Si ha nel *Malbant*. C. VII, 42 e 43: 'Perch'in veder sì gran malinconia, /ed un umor sì fisso nella testa, /in quanto a lui gli par, che la succhielli/ per terminar il giuoco a'Pazzarelli. // E conoscendo, ch'a ridurlo in sesto, /ci vuol altro che 'l medico e 'l barbiere, ec.'» (Pico Luri, 91).

aA

307

sputarsi nelle mani [= rin vigorire le forze alla moda dei contadini quando si preparano a un lavoro faticoso⁵²]

Faldella, *Idillio a tavola* (1881), p. 103: «Finse di sputarsi fra le palme delle mani per scimmiettare giocosamente ciò che praticano i contadini credendo di infondere vigoria nelle loro membra».

È un esempio quest'ultimo di locuzione cosiddetta gestuale, la cui forma corrisponde ad un sintagma libero che descrive un gesto; la particolarità di queste forme sta nel fatto che esse descrivono un gesto che è, a sua volta, un segno che rivela comportamenti più o meno coscienti degli esseri umani.

Infine per le locuzioni avverbiali si offrono i seguenti esempi:

alla scannabovia [o la variante *alla scannabuesca*, locuzione avverbiale nata dallo pseudonimo del Baretto, Aristarco Scannabue]

Baretto, lett. A I. Taruffi, 20 aprile 1767 (*Ep.* I, p. 349): «vi dirò che io sto facendo per altri una bella edizione dell'opere

52. Cfr. Heinz M., *Les locutions figurées dans le Petit Robert. Description critique de leur traitement et propositions de normalisation*, Niemeyer, Tübingen 1993.

tutte del Machiavello, con alcune note mie alla Scannabovia o Scannabuesca, che credo mi faranno onore»

tappe tappe [= piano piano, tappa dopo tappa⁵³]
manca al GRADIT; A. Savinio, *Fame ad Atene* (1944), in *Scritti dispersi*, p. 65: «Nivasio Dolcemare cacciò dentro una valigetta a mano alcuni pochi oggetti di prima necessità, abbandonò la sua abitazione sita nel quartiere Parioli [...], e tappe tappe s'incamminò lungo il binario della Circolare Esterna, verso il lontano quartiere di San Giovanni».

scucire e cucire [espressione napoletana perfettamente adattata al sistema fonetico dell'italiano con il significato di demolire e ricostruire piccole parti di edificio]⁵⁴
napol. *Del miracolo di S. Gennaro e di qualche altra cosa*, articolo anonimo, in «Gazzetta nazionale della Liguria», 15 giugno 1799 (*Giornali Giacobini*, pp. 474-475): «Hanno i Napoletani una maniera bellissima di rifabbricare le case, che chiamano, nel loro linguaggio, *scucire e cucire*: invece di gettare a terra la vecchia fabbrica che vogliono rinnovare, la lasciano in piedi, e la distruggono in dettaglio, e la rinnovano in dettaglio: levano via un pezzo di muro vecchio, e fabbricano subito il pezzo corrispondente di muro nuovo; e così successivamente di pezzo in pezzo, finché hanno una casa intieramente nuova dalle fondamenta infino al tetto, senza che uno si avveda quasi, che l'abbiano distrutta, e rifabbricata. Si liberano in questa maniera dal disordine della distruzione totale, si appoggiano al vecchio per sostenere il nuovo, sono sempre al coperto, e hanno sempre una casa, e pretendono essi che sia abitabile, anche nel tempo della riedificazione».

Dalla prima serie di locuzioni è possibile notare che la contestualizzazione di unità fraseologiche ricopre una duplice funzione: da un lato spiega il significato della locuzione, inserendola all'interno di un'unità testuale, dall'altro ne spiega l'origine e la motivazione. Quest'ultima rappresenta il vero motore alla base delle dinamiche di formazione, trasformazione e scomparsa della strutture fraseologiche, il

53. O se si preferisce *step by step*.

54. Anche in questo caso per parlare di fraseologia dialettale emergente nel sistema italiano sarebbero necessari ulteriori approfondimenti. Allo stato attuale non pare che l'espressione abbia avuto molta fortuna.

meccanismo grazie al quale il lessico, sia in forma analitica sia in forma sintetica, si estende e si rinnova riciclandosi.

La seconda serie di esempi esamina le unità di significato che presentano un'oscillazione grafica tra la forma sintetica e quella analitica. Nel primo caso si dovrebbe parlare più propriamente di forma composta, nel secondo di unità fraseologica, anche se sarà solo l'uso e la diffusione di una grafia ai danni dell'altra a determinarne la classificazione.

Senzaterra

manca al DEI e al TB

Silone, *Fontamara* VI, p. 150: «Per capire questo modo di pensare, bisogna tener conto della misera condizione dei senzaterra nella nostra contrada in questi ultimi anni. A Fontamara e nei paesi vicini la maggior parte dei cafoni sono piccoli proprietari o fittavoli e anche le due cose assieme. Il numero dei senzaterra è scarso. Il cafone senza terra è disprezzato e mal visto da tutti; perché grazie al basso prezzo della terra, il bracciante che una volta rimaneva senza terra, veniva giudicato uomo fiacco, stupido, passivo».

aA

La contestualizzazione evidenzia sotto traccia la storia dell'unità fraseologica con le due occorrenze della forma sintetica *senzaterra* con funzione nominale e la forma analitica *senza + terra* in funzione aggettivale/modale.

La questione dell'oscillazione grafica, che in questo caso pare essere dettata da ragioni funzionali, in altri casi è legata a scelte autoriali soprattutto per le espressioni di nuovo conio, tratte da articoli di giornale e tanto care a Sanguineti. Si incontrano infatti frequentemente serie di composti /unità fraseologiche costituite da un elemento-testa seguito (graficamente unito, separato da uno spazio o da un trattino) da un secondo elemento per la maggior parte rappresentato da un sostantivo.

Si veda ad esempio la serie *sexy + ...* in cui si contano al momento 26 elementi diversi tutti con funzione sostantivale⁵⁵:

sexy maratona («Panorama» 2000) *sexy manager* /*sexy-manager* («Corriere della Sera» 2001), *sexy cubista* («Panorama» 2000), *sexyconfessione* («La Stampa» 1995), *sexybar* /

309

55. Si riportano i lemmi censiti con le eventuali varianti grafiche e, tra parentesi, la fonte, in genere un quotidiano, e l'anno in cui il lemma è stato reperito.

sexy-bar («La Stampa» 1995), sexy ballerina /sexyballerina («L'Unità» 1995), sexy-mazzetta («Corriere della Sera» 1995), sexy-trash («Panorama» 2000), sexy spot («Corriere della Sera» 2000), sexy cartolina («Corriere della Sera» 1995), sexy disco («La Repubblica» 1995), sexy doccia («La Repubblica» 1995, «Corriere della Sera» 1995), sexy film («L'Unità» 1995, «La Repubblica» 1995), sexy fotografo («La Stampa» 1995), sexy micioni («Corriere della Sera» 1995), sexy oblò («Corriere della Sera» 1995), sexy modello («La Repubblica» 1995), sexy-pomata («Corriere della Sera» 1995), sexy predicatrice («La Repubblica» 1995), sexy provini («Corriere della Sera» 1997), sexy trasmissioni («La Stampa» 1995), sexy-valletta («TV sette» 1995), sexy emporio (Naomi Klein, *No Logo* 2001), sexy eroina («La Repubblica» 2001, «La Nazione» 2000), sexy foto («Il Secolo XIX» 2000), sexy-funky («La Repubblica» 2001).

In questo caso, sembra dirci Sanguineti, il lessicografo deve dar conto della produttività, potenzialmente infinita, del primo termine nella formazione di locuzioni, ma non può certo dire quali e quante di queste espressioni sopravviveranno nell'uso superando, quindi, la fugacità di una singola occorrenza.

Questo è un aspetto interessante perché lega il linguista-lessicografo al poeta. Sanguineti si definiva lessicomane, in preda ad un'assoluta voracità di raccoglitore di vocaboli, dalle opere di ogni tempo e di ogni tipologia: tutto è registrabile nel suo auspicato cyberdizionario, compilato su una lingua sempre in movimento, in cui la scommessa non è se il lemma esiste (se viene attestato nella scrittura è ovvio che esista, o quanto meno che possa esistere), ma se e quanto durerà.

Ecco quindi palpabile in brevissime annotazioni (anche queste per certi versi delle forme brevi, quasi un codice) l'ecitazione per una retrodatazione, «in quella curiosa specie di caccia al tesoro» in cui «è raro che si arrivi a toccar la meta, e forse non è nemmeno possibile, al più tranquillo onomaturgico, un'onniscienza che non possiede, ove ambisca, per una determinata voce, a proclamarsi tale, autopromuovendosi a battezzatore»⁵⁶:

56. E. Sanguineti, *Prolegomena*, in *GDLI, Supplemento 2004*, diretto da Id., Utet, Torino 2004, p. xv.

sesto senso in TB, senza attestazioni;
Rezzonico, *Del disegno*, II, Op., I, p. 95: «Un'intera sensibilità
che forse chiamerei con Hutcheson un sesto senso, vi parla,
o Signori»

sui generis in DELI, 1873 (TB);
Nievo, *Antiafrodisiaco* (1851), in *Romanzi*, p. 82 «con paletot
bianco, e berretto sui generis».

suffragio universale nel DELI 1849;
Umberto Foglietta, *Della Repubblica di Genova* (1559, ed. Cur-
cio, p. 82): «allora si chiamava tutto il popolo, e si metteva
la legge al suffragio universale di ognuno, e così si faceva o
non si faceva, secondo che l'universale la comandava o la
ripudiava» (in Roma antica).

sacco a pelo in DELI a. 1918 (PM);
Marinetti, *Taccuini* (1917), p. 92: «Ho sognato questa notte
nel sacco a pelo. Ho visto in sogno M.me Ernesta S. l'indi-
gesta enorme dama assalitrice»; p. 167: «Dormo nel picco-
lo posto di medicazione. Sacco a pelo sulla terra vicino al
dottore giovane calabrese di Monteleone Calabro (amico
di folgore)».

aA

311

L'altra faccia della datazione è il lemma «sorpreso nell'atto
di venire alla luce», le moltissime nuove attestazioni spesso
di matrice inglese, «espressioni che mi accada di incontrare
in un quotidiano ancor sporco di freschi inchiostri»⁵⁷:

snuff-movie,
G. Contro, *Il mercato del terrore* (1998), p. 227: «Snuff-movie.
Sono i film del terrore reale; quelle pellicole, divenute tri-
stemente popolari nella cronaca degli ultimi anni, in cui gli
'attori' (molto spesso bambini) vengono uccisi veramente.
Caratterizzate in genere dalla massiccia presenza di pratiche
sessuali sadomaso, queste 'opere' alimentano un ricco mer-
cato clandestino. O almeno così si dice».

slasher-movie,
G. Contro, *Il mercato del terrore* (1998), p. 227: «Slasher-movie:
strettamente imparentato con il cosiddetto splatter, il film
slash è un omaggio all'omicidio crudo e diretto, realizzato
generalmente con armi da taglio di vario genere, dal coltel-

57. *Ibidem*.

lo alla falce. 'To slash', secondo la tradizionale ambiguità della lingua inglese, significa tanto 'tagliare', quanto 'colpire violentemente' [...]. Lo slasher-movie ha finito col diventare una delle forme-tipo dell'horror americano, come abbondantemente testimoniato dal film-citazione *Scream* di Wes Craven (1997), che enumera uno dopo l'altro tutti i 'Comandamenti' del genere».

sexualaddiction da registrare

E. Chiaia, *Più forte di me*, in «D» (*La repubblica delle donne*), 12 maggio 1998, p. 208: «Esiste dunque una *sexualaddiction*, una dipendenza dal sesso paragonabile a quella dal cibo o dall'alcol? 'Sì. Si tratta di un tema molto studiato dagli americani [...]', dice Roberta Rossi, direttrice dell'Istituto di Sessuologia Clinica di Roma [...] 'Per le donne si parla di *love and sex addiction*: la ricerca ossessiva di gratificazioni sentimentali si accompagna a rapporti sessuali', aggiunge Rossi».

In conclusione, l'espressione fraseologica in cui il significato complessivo non è componenziale è in linguistica una forma breve per eccellenza: sotto poche parole si nascondono un significato altro non deducibile dal significato dei singoli elementi e una motivazione più o meno trasparente che non è altro che il riflesso della cultura di una comunità nella lingua.

Nelle schede sanguinetiane, come abbiamo già detto, possiamo trovare un'altra forma breve, rappresentata dai testi che hanno *in primis* la funzione di contestualizzare l'unità fraseologica (o più in generale il lemma) per permettere al lessicografo redattore della voce di capire il significato (che a sua volta compirà un'altra trasformazione in forma breve riducendo i testi a brevi esempi vocabolaristici, vere e proprie micronarrazioni), ma ci offrono molto di più: in alcuni casi raccontano tra le righe la storia linguistica della locuzione (esempio di *senzatterra*) oppure la sua origine dialettale (*scucire e cucire*), in altri ne rivelano la motivazione talvolta non più trasparente per le trasformazioni che la cultura che l'ha generata ha subito (*andare a Scio / alla Sardinia*).

Spingendosi però oltre i confini più strettamente linguistici, le citazioni di Sanguineti diventano ancora altro, rappresentando il riflesso del reale, delle lotte di potere, degli antagonismi e delle gerarchie, perché per lo scrittore e il poeta la lingua è anche – e soprattutto – lo specchio dell'ideologia.

Letterature straniere

aA

Gli indovinelli dell'*Exeter Book*: il volto enigmatico della forma breve

Chiara Simbolotti

aA

Tra le molteplici declinazioni della forma breve non se ne può trascurare una di antichissima origine: l'indovinello; un componimento che nello spazio di pochi versi – benché ne esistano anche di piuttosto estesi – pone una sfida più o meno ardua di prontezza intellettuale che impegna chi ascolta o legge, purché dotato di adeguate abilità e chiavi interpretative, a coglierne il senso ultimo¹.

315

Si tratta di un genere universale e multiforme i cui temi, pur ricevendo trattamenti differenti, travalicano le epoche e i confini geografici. Passato dall'oralità alla forma scritta è ampiamente attestato *ab antiquo* nelle più diverse culture e tradizioni – vedica, greco-latina, egizia, biblica, coranica, celtica – non ultima quella germanica, ove il duello verbale e l'abilità poetica e mnemonica erano apprezzatissime doti, distintive di personalità fuori del comune almeno quanto la forza fisica e l'abilità guerriera. In questa società l'indovinello ebbe grande diffusione, annoverando tra le sue più note espressioni gli enigmi dell'*Exeter Book* in inglese antico.

L'ambiguità dell'indovinello può mirare a due differenti

1. Cfr. R. Boryslawski, *The Old English Riddles and the Riddic Elements of Old English Poetry*, Lang, Frankfurt/Main 2004, p. 8.

fini che denotano un diverso atteggiamento dell'enigmista; nel primo caso lo scopo è quello di coinvolgere il pubblico nel gioco deduttivo senza tentare di sviarlo dalla soluzione per condividere il piacere della riuscita, nel secondo, invece, l'autore trae deliberatamente in inganno, volendo dimostrare la propria superiorità a fronte dell'altrui incapacità a risolvere il quesito.

Di regola gli studi concordano nel suddividere il genere in due tipi principali: l'enigma popolare e quello letterario o poetico, non sempre facili da distinguere². Se il primo infatti, può essere rielaborato in forma colta, altrettanto i soggetti del secondo possono essere assimilati, in veste più semplice, all'interno della tradizione popolare.

In età medievale le due forme, sovrapponendosi gradatamente, diedero vita a un vero e proprio genere letterario che, superando la pura funzione d'intrattenimento, assunse via via un'utilità e un significato più profondi. L'enigma sembra confarsi perfettamente allo spirito del tempo uso a ricercare molteplici sensi interpretativi non solo nelle opere profane o nelle Sacre Scritture, ma pure nel reale, nelle correlazioni tra gli esseri viventi e tra le cose terrestri e superne; in quest'ottica l'indovinello viene inteso come strumento propedeutico a trovare sotto il semplice piano dell'apparenza significazioni ermetiche e complesse³.

Quando la silloge di Exeter fu composta, l'enigmistica europea medievale già vantava una lunga e fortunata tradizione iniziata dai cento *Ænigmata* in esametri del poeta tardo latino Symphosius (IV-V sec. d.C.). I suoi enigmi, accompagnati dalla soluzione, rimandano alla tradizione popolare e, per lo più, al quotidiano con pochi sconfinamenti nell'astratto. Il grande successo degli *Ænigmata* produsse molti epigoni che contribuirono a diffondere l'indovinello fin nelle isole britanniche e da qui, di ritorno sul continente con le missioni insulari, fino a Bobbio e al regno franco.

Con la rinascenza carolingia, l'enigmistica perse vigore e autonomia; la riorganizzazione del sapere messa in atto da Al-

2. Cfr. G. Polara, *Ænigmata*, in *Lo spazio letterario del Medioevo* I. 2, Salerno, Roma 1993, pp. 201-202, nota 9.

3. Cfr. G. P. Maggioni, *Il genere letterario degli Ænigmata nella letteratura latina medievale*, in S. Monda (a cura di), *Ænigmata e griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*, ETS, Pisa 2012, p. 189.

cuino segnò infatti il suo declino; presso la corte imperiale essa rimase come gioco tra eruditi quali Paolo Diacono, Pietro da Pisa, o come dotto accompagnamento di doni agli amici, secondo l'abitudine di Alcuino stesso. Da questo momento il genere si fece sempre più distante dal reale, assumendo un valore precipuamente didattico e assimilandosi così a quei *ioca monachorum*, fioriti nella Gallia meridionale del VI secolo e di qui sviluppatasi in varie redazioni come gioco costruttivo basato su quesiti gnomico-sapenziali riguardanti temi come la vita, la morte, le Scritture⁴.

Primo enigmografo in ambiente anglosassone fu Aldhelm (639-709), abate di Malmesbury, poi vescovo di Sherborne. Sulla scorta di Symphosius, scrisse anch'egli cento enigmi in esametri latini, inseriti nell'*Epistola ad Acircium* (685) dedicata a re Aldfrid di Northumbria. Questi, tuttavia, non sono propriamente indovinelli giacché non pongono domande, né problemi: ciascuno è introdotto da un titolo che ne rende chiara l'interpretazione. Rivolta alla realtà materiale, la sua collezione si conclude con un componimento sulla creazione, che ricomparirà tradotto nella raccolta di Exeter.

Epigono di Aldhelm fu il merciano Tatwine o Tatuinus (circa 670-734), arcivescovo di Canterbury e autore, tra l'altro, di quaranta enigmi latini in esametri, marcatamente intellettuali e filosofici, incentrati su oggetti concreti o astratti connessi con l'ambito monastico e religioso. Ormai sempre più distaccati dalla quotidianità, questi versi non pongono più al centro l'umanità e il reale, ma spostano il proprio interesse sull'elemento metafisico⁵.

Nel solco di Aldhelm si pose Hwætberht o Eusebius (†747), abate di Wearmouth e autore di sessanta indovinelli traditi dagli stessi manoscritti che contengono quelli di Tatwine⁶. Tali enigmi completavano evidentemente la serie precedente, raggiungendo così il canonico numero di cento stabilito dalla tradizione simposiana. Opera rigorosamente intellettuale, vi domina una lettura in chiave morale e vengono scelti soggetti ancor più difficili e astratti.

Altre raccolte di origine insulare, prive però di rapporti

4. *Ivi*, pp. 203-207.

5. *Ivi*, pp. 199-200.

6. Mss. Gg. 5. 35, University Library, Cambridge e Royal 12. C. xxiii, British Library, London.

con i nostri componimenti, si ricordano in breve solo per completezza: *De virtutibus et vitiis*, venti enigmi di argomento teologico, composti nel 722 da Winfrith o Bonifacius (675 circa-754), famoso vescovo anglosassone originario del Wessex, fondatore del monastero di Fulda nel 744, i dodici *Ænigmata Laureshamensia* o *Ænigmata Anglica* (VIII secolo), gli *Indovinelli dello Pseudo-Beda*, divisi in tre gruppi noti rispettivamente come *Flores*, *Jocoseria* o *Ænigmata* e *Propositiones ad acuendos juvenes*; infine i sei brevi indovinelli anonimi noti come *Ænigmata Risibilia* di Reichenau (X secolo).

La silloge enigmistica anglosassone deve il suo nome al codice che la tramanda, l'*Exeter Book* – ms. 3501 Cathedral Library, Exeter, metà X secolo⁷ – e consta di novantacinque indovinelli anonimi⁸ in dialetto sassone occidentale e versi allitteranti, tipici della poesia germanica. Essa occupa tre diverse sezioni del manoscritto: ff. 100^v-115^r (enigmi 1-60), ff. 122^v-123^r (enigmi 31b e 61), ff. 124^v-130^v (enigmi 62-95); purtroppo i fogli da 122 alla fine furono compromessi dal fuoco, danno cui si aggiunse un dilavamento dell'inchiostro a 130^v, rendendo frammentaria la lettura di alcuni componimenti⁹. Inoltre la perdita di un foglio dopo il 111 lascia in sospeso l'indovinello 41 e acefalo il 42; un'altra lacuna potrebbe trovarsi dopo il foglio 105 data la chiusa repentina dell'enigma 21. Salvo poche eccezioni, la maggior parte degli indovinelli è introdotta da un ampio capolettera iniziale, mentre un segno di chiusura ne indica la fine¹⁰.

7. Cfr. A.M. Luiselli Fadda, *Tradizioni manoscritte e critica del testo nel Medioevo germanico*, Laterza, Bari 1994, pp. 46-47.

8. Il numero degli enigmi può variare leggermente secondo l'edizione in base alla scelta dei curatori di considerarne alcuni come a sé stanti o al contrario come parte di un unico indovinello; nelle edizioni A.J. Wyatt, *Old English Riddles*, Heath, Boston-London 1912 – <https://archive.org/details/oldenglishriddl01wyatgoog> – e M. Trautmann, *Die Altenglischen Rätsel. Die Rätseldes Exeterbuchs*, Winters – Steckert, Heidelberg – New York 1915 – <https://archive.org/details/diealtenglischen00trau> – ad esempio, se ne contano novantatre. In questo contributo faccio riferimento alla numerazione di F. Tupper, *The Riddles of the Exeter Book*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968; la prima edizione del 1910 è consultabile a <https://archive.org/details/riddlesofexeterb00tuppuoft>. Le citazioni con traduzione a fronte, salvo diversa indicazione, sono tratte invece dall'edizione digitale parziale di G. Brunetti consultabile a <http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/OE/TESTI/Riddles/index.htm> e <http://www.maldura.unipd.it/dllags/brunetti/Medievale/Indovinelli/index.html>. La numerazione secondo Brunetti (B.) è di volta in volta indicata in nota.

9. 31b, 64, 68, 71, 72, 73, 77, 78, 81, 82, 84, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94.

10. Cfr. Tupper, *The Riddles* cit., pp. xcvi-xcviii.

Benché l'idea della loro composizione sia scaturita dalla diffusione delle precedenti raccolte, specialmente quelle di Symphosius e di Aldhelm, gli enigmi di Exeter non si pongono in un rapporto di dipendenza da esse, pur traendone talvolta spunti¹¹; apportano invece un contributo originale, innanzitutto per l'uso del volgare e secondariamente introducendo descrizioni particolareggiate e sottilmente dubbie degli oggetti, nonché elementi nuovi legati alla cultura e alla tradizione anglosassone.

Alcuni soggetti, come ad esempio il cuculo (10), la cipolla (26, 66), la luna e il sole (30), il tarlo dei libri (48), le dita e la penna (52), il pesce nella corrente (85) e persino il guerriero venditore d'aglio (86) derivano invero dai repertori latini, essendo motivi ormai ampiamente diffusi e comuni alla produzione europea, ma la versione anglosassone li elabora spesso in modo libero e autonomo¹².

L'insieme della raccolta appare frutto artistico-letterario di un esperto, sebbene i componimenti più brevi e semplici, riferiti a oggetti di uso comune o a carattere osceno, siano generalmente ascritti ad un ambiente popolare, mentre quelli più complessi, come gli enigmi di parola e i logogrifi runici, ad un *milieu* colto. Di ambito culturalmente evoluto e forse religioso è ad esempio l'indovinello 27 riferito alla produzione del libro, dalla preparazione della pergamena fino alla rilegatura del manoscritto.

Strutturalmente gli indovinelli si sviluppano secondo uno schema tripartito aperto da un'introduzione ove, talvolta, è l'oggetto stesso a descriversi iniziando con *ic* 'io', *ic eom* 'io sono', in più occasioni «*ic eom wunderlicu wiht*» 'io sono un essere meraviglioso'. Oppure un narratore dice: *ic seah*, *ic geseah* 'io ho visto', *ic wat* 'io conosco', 'io so di', *ic gefrægn* 'io ho appreso'. Segue una serie di affermazioni in forma affermativa o negativa che descrivono la cosa da indovinare, cui si aggiungono formule di chiusura quali: *saga hwæt ic hatte* 'di' come mi chiamo', *frige hwæt ic hatte* 'chiediti come mi chiamo', *ræd*

11. Sul rapporto tra la raccolta di Exeter e le precedenti collezioni enigmistiche latine e anglolatine si vedano F. Tupper, *Originals and Analogues of the Exeter Book Riddles*, «Modern Language Notes», XVIII (1903), n. 4, pp. 97-106 e D. Bitterli, *Say what I Am Called: The Old English Riddles of the Exeter Book and the Anglo-Latin Riddle Tradition*, University of Toronto Press, Toronto 2009.

12. Cfr. Tupper, *The Riddles* cit., pp. xxxvii-xliv e li.

hwæt ic mæne ‘indovina cosa significo’. Tali *incipit* ed *explicit* rivolti direttamente al pubblico, il riferimento reiterato all’idromele, al vino e alla sala dove gli uomini bevono insieme¹³, forse luogo deputato al gioco degli indovinelli, unitamente al tono epico e all’ambiente guerriero che sovente emergono nei versi, ha favorito l’ipotesi della trasmissione orale degli enigmi di Exeter prima del loro fissarsi per iscritto¹⁴.

Un senso di meraviglia ricorre spesso all’interno dei componimenti, avvicinando e insieme confondendo attraverso descrizioni in cui oggetti comuni assumono caratteri mostruosi e strani – e ciò accadeva già negli indovinelli latini – come nel caso della creatura, probabilmente una cornamusa (32), che lieta, col naso all’ingiù, canta e suona tra la gente in modo splendido e, pur avendo piedi, non può compiere grandi percorsi sebbene sia desiderosa di muoversi. Ugualmente avviene a quell’essere, probabilmente la nave (33), utile agli uomini ma inquietante nel suo urlare e strisciare sulla sabbia su un unico piede; rapidissima sull’acqua è priva di occhi, mani, spalle e braccia, ma è dotata di molte costole e di una bocca centrale. E ancora il rastrello (35) che vive con gli uomini e alimenta gli animali e, procedendo sottosopra, col naso e i molti denti fa incetta d’erba secca, risparmiando quella ben radicata. Per non dire poi della penna e delle dita dell’amanuense (52), raffigurate come animali che lasciano oscure tracce, condotte da un uomo che velocissimo si muove nell’aria e sotto l’onda (dell’inchiostro).

Argomento principale degli enigmi anglosassoni è il tangibile e i riferimenti a cose grandiose o sublimi – le forze naturali, i corpi celesti, l’anima, la creazione – sono più rari rispetto a soggetti comuni e quotidiani quali: persone, animali domestici o ben noti, metalli, armi, utensili, strumenti musicali, oggetti del culto, abbigliamento, cibi, bevande e piante, facendo della silloge anche un utile strumento di conoscenza degli usi di quella società¹⁵.

Spesso il comune denominatore dei componimenti è proprio l’evidenza data alla relazione dell’oggetto, animato o inanimato, con l’uomo, un legame di servizio personale

13. 21, 43, 47, 56, 57, 61, 64, 68.

14. *Ivi*, p. LXXXV.

15. Cfr. P. Lendinara, *Aspetti della società germanica negli enigmi del Codice Exoniense*, in *Antichità Germaniche: I Parte*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2001, pp. 3-41.

paragonabile a quello tra subalterno e signore ove quest'ultimo resta però in secondo piano¹⁶. Ne sono indicativi esempi l'enigma della spada e quello del fuoco:

(21)¹⁷

<p>«<i> Ic eom wunderlicu wiht, on gewins ceapen, frean minum leof, fægrec gegyrwed [...] »</i></p>	<p>«Sono un essere mirabile, foggiato alla lotta, caro al mio signore, elegantemente adorno»</p>
--	--

(51)¹⁸

<p>«<i> Wiga is on eorþan wundrum acenned dryhtum to nytte, of dumbum twam torht atyhted, þone on teon wigeð feond his feonde. Forstrangne oft wif hine wrið; he him wel hereð, þeowap him gefwære, gif him þegnað mægeð ond mægcas mid gemete ryhte, fedað hine fægrec; he him fremum stepeð life on lissum. Leanað grimme [þam] þe hine woloncne weorþan læteð »</i></p>	<p>«È un guerriero meravigliosamente generato sulla terra a uso delle genti, si origina splendente da due muti, lo porta nemico in danno a nemico. Possente, eppure spesso lo ricopre una donna; egli ubbidisce loro, li serve compiacente, se uomini e donne lo accudiscono in giusta misura, lo nutrono confacentemente; arrega benefici a gioia della vita. Ripaga crudelmente chi permette che diventi superbo»</p>
---	---

aA

321

Come nella tradizione latina, ma con vitalità particolarmente accentuata, pure la caratteristica di dare voce a ciò che nella realtà non è dotato di parola o è inanimato¹⁹ e talvolta di

16. Tupper parla esplicitamente di “motivo del *comitatus*”. Cfr. Tupper, *The Riddles* cit., p. LXXXVIII.

17. B. 20.

18. B. 50.

19. In quarantacinque enigmi viene usata esclusivamente la prima persona, mentre in cinque casi essa viene usata unitamente alla terza. *Ivi*, pp. LXXXIX-XCI, nota †.

attribuirvi pure genere grammaticale, rientrerebbe in questa tendenza a ricondurre tutto all'umano, sicché persino le cose manifestano pensieri, passioni, qualità e sentimenti propri non dissimili da quelli delle persone; esse possono mostrare gioia e dolore, fatica, solitudine, ignoranza o saggezza, orgoglio, valore, amore per i propri cari e pure odio verso i nemici accompagnato da quella frustrazione tutta germanica per l'impossibilità di ottenere vendetta. Talvolta però la creatura riesce *in extremis* a punire il proprio aggressore come negli indovinelli sulla 'cipolla'.

(26)²⁰

« <i>nāegum sceþpe</i>	«non nuoccio a nessuno
<i>burgsittendra nymþe bonan ānum»</i>	dei cittadini salvo che al mio distruttore»

(66)²¹

« <i>monnan ic ne bīte, nymþe hē mē</i>	«non mordo l'uomo a meno
<i>bīte»</i>	che lui non mi morda»

322

Attraverso i propri soggetti, gli enigmi indagano la gamma delle emozioni umane e al contempo illustrano i due piani della società: guerriero e domestico.

All'interno della silloge si trovano indovinelli di diversa difficoltà, alcune volte la risposta risulta piuttosto scontata; in altri casi, invece, trovare una soluzione è arduo se non impossibile, complice anche la distanza temporale e culturale che ci separa dal mondo di cui questi componenti sono espressione. A rendere il gioco intellettuale interessante ma spesso complesso è il fatto che, nell'intenzione dell'autore, la soluzione doveva rimanere nascosta. A differenza delle collezioni latine e anglo-latine, gli enigmi anglosassoni non recano generalmente *lemmata* o titoli chiarificanti, sicché più volte le risposte plausibili si moltiplicano senza poter decidere univocamente²² e certi esiti plurimi sono stati effettivamente accolti dalla tradizione stessa.

In un ristretto numero di occasioni la spiegazione è in vario modo indicata. In sei enigmi²³ le rune ivi contenute,

20. B. 25.

21. Traduzione mia.

22. Come ad esempio negli indovinelli: 3, 26, 47, 52, 79, 93.

23. 20, 25, 43, 59, 65, 75.

rettamente lette e combinate, portano alla risposta; in altri tre²⁴ singole rune marginali aggiunte da un'altra mano indicano l'oggetto nascosto. Il 37 presenta una crittografia che cela la versione latina di parole anglosassoni, mentre nel 24 basta invertire una parola iniziale priva di senso per risolvere subito il quesito²⁵. Anche nell'enigma 41, infine, un altro scriba aggiunse la soluzione del lungo indovinello sulla creazione. Segnalo ancora il 48, esso si risolve da sé poiché il breve testo che dovrebbe aver per risposta il 'tarlo dei libri' inizia proprio con il lampante «*moððe word fræt*» 'la tarma ha mangiato le parole'.

Riguardo l'autore della raccolta di Exeter, ritenendo che il cosiddetto *Primo Indovinello* avesse per soluzione il nome Cynewulf, nel XIX secolo si cominciò ad attribuire al noto poeta anglosassone (IX secolo) la paternità di tutta o almeno gran parte della raccolta. Una teoria che per alcuni avrebbe trovato ulteriori sostegni nel riferimento al lupo dell'indovinello 90 – l'unico in latino dell'intera raccolta – nella presunta risposta 'cantore errante' all'enigma 95, riferito all'attività del poeta, nonché in supposti punti di contatto tra gli indovinelli e i suoi poemi. Alcuni in particolare preferirono ascrivere un primo gruppo di componimenti a Cynewulf (1-60) e un secondo gruppo a uno o più autori differenti (61-95), altri ravvisarono invece nella prima serie l'opera del giovane poeta e nella seconda la sua maturità.

Verso la fine del secolo, tuttavia, voci di dissenso cominciarono a levarsi contro questa tesi priva di effettivi riscontri, inoltre si era diffusa l'opinione che il *Primo Indovinello* in realtà non fosse affatto un enigma bensì parte di un monologo drammatico. Prevalse così l'idea di ascrivere la silloge a più autori ignoti, datandola alla prima metà dell'VIII secolo, anteriormente dunque all'epoca di Cynewulf.

Anche l'unità autoriale fu molto dibattuta; è infatti probabile che gli enigmi non fossero opera di molti autori differenti vissuti in tempi diversi, pure la possibilità di una seconda mano fu ritenuta verosimile. Si assunse quindi che, salvo pochi, la maggior parte dei testi fosse opera di un'unica mente,

24. 7, 9, 18.

25. Tupper 1968, *The Riddles* cit., pp. LXXIX-LXXX.

data una certa omogeneità di tratti rintracciabile comparandoli tra loro²⁶.

Benché all'interno degli indovinelli di Exeter emergano talora nuclei tematici, gli enigmi non sono però ordinati per argomento, forse proprio per evitare di rendere più immediate le risposte: altra caratteristica presente nelle collezioni latine che pure fornivano la soluzione in modo palese.

Questi cenni – nella loro brevità in armonia al tema del convegno – non hanno altra pretesa se non quella di ricordare come l'enigmistica anglosassone si collochi a buon diritto nella riflessione sulla forma breve, essendo persino capace di sintetizzare, nel volgere di dieci versi, l'intero atto creativo divino e i rapporti tra micro e macrocosmo con immagini evocative e vivissime.

(67)²⁷

*«Ic eom mare þonne þes
middangeard,*

*læsse þonne hondwyrn, leohtre
þonne mona,*

*swiftre þonne sunne. Sæs me sind
ealle*

*flodas on fæðmum ond þes foldan
bearm,*

grene wongas. Grundum ic hrine,

helle underhnige, heofonas oferstige,

wuldre seþel, wide ræce

ofer engla eard; eorþan gefylle,

*ealne middangeard ond
merestreamas*

*side mid me sylfum. Saga hwæt ic
hatte»*

«Sono più grande di questo
mondo,

più piccolo di un acaro, più
luminoso della luna,

più veloce del sole. Tutti i mari

sono nel mio abbraccio, i flutti
e il grembo della terra,

le verdi pianure. Tocco gli
abissi,

discendo sotto gli inferi,
ascendo i cieli,

sede della gloria, mi protendo
lontano

oltre la dimora degli angeli;
riempio la terra,

tutto il mondo e le correnti
marine

ovunque di me stesso. Di' come
mi chiamo»

26. Sulla paternità della raccolta, l'unità autoriale e la sua datazione, *ivi*, pp. LIII-LV, LVIII-LIX, LXIII-LXXIX.

27. B. 66.

aA

1. Materiali tradizionali, scrittura nuova

Nel *Prologo* della *Vie saint Edmund le Rei*, scritta intorno al 1190, il monaco benedettino e poeta anglo-normanno Denis Pyramus sottolineava il valore della propria opera di severa moralità e sacra ispirazione a fronte del lavoro dell'autore (non nominato) del romanzo *Partonopeus de Blois*, e di Maria di Francia, l'autrice dei *lais*: i quali, pur «non del tutto veritieri», erano però molto apprezzati da conti, baroni, cavalieri e dame¹. Questi, anzi, provavano un particolare piacere nell'ascolto dei poemi di quella letteratura che, di lì a non molto, un altro poeta, il piccardo Jean Bodel, avrebbe definito di materia «vana», benché piacevole, nel proprio declinare temi

325

1. Denis Pyramus, *La vie seint Edmund le rei*, ed. H. Kjellman, (Goteborg, 1935) Slatkine, Genève 1974, vv. 25-56. Sull'argomento: C. Rossi, 'Marie, ki en sun tens pas ne s'oblie'. Marie de France: la storia oltre l'enigma, Bagatto Libri, Roma 2007, pp. 69ss. Sui *Lais*: H. Baader, *Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählung*, Klostermann, Frankfurt a.M.1966; M. J. Donovan, *The Breton Lay: A Guide to Varieties*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 1969; J.-Ch. Payen, *Lai, fabliau, exemplum, roman court: pour une typologie du récit bref aux XI/e et XII/e siècles, Le récit bref au Moyen Age*. Actes du Colloque des 27, 28 et 29 avril 1979, éd. D. Buschinger, s.l., Université de Picardie, Centre d'Etudes Médiévales, 1980, pp. 7-23. G. S. Burgess, *The Old French Narrative Lay: An Analytical Bibliography*, Brewer, Cambridge 1995, e la raccolta di titoli dei *Lais*: G. Brereton, *A Thirteenth-Century List of French Lays and Other Narrative Poems*, «The Modern Language Review», 45, 1950, pp. 40-45.

d'amore e di *merveille*². Nel suo atto d'accusa, Denis coglieva varie peculiarità dei *lais*: l'essere testi di materia insolita, il procedere da una matrice aristocratica, e da questa essere fruiti, il qualificarsi infine quali forme di letteratura profana e 'laica'.

Sino a quel momento, seconda metà del XII secolo, la narrativa breve in *langue d'oïl* era stata di provenienza e di indirizzo prevalentemente ecclesiastici. Anch'essa, certo, quanto mai varia e di gradevole ricezione. Rappresentata da vite di santi e sante, da *visiones animarum*, da *exempla*³, i cui motivi erano prelevati dal terreno di una mitopoiesi ancora funzionale in età cristiana, impregnati di un meraviglioso non ancora costretto nei limiti del miracoloso, riletti in chiave penitenziale ma capaci di larghe autonomie inventive: si pensi, per limitarsi a un esempio, a tutta l'enorme messe dei racconti che scaturiscono dalla mitologia sull'*Exercitus Mortuorum/ Mesnie Hellequin*, tema di pertinenza ecclesiastica, per indurre al pentimento (forse connettibile alle *ghost stories* dell'età romantica)⁴. Nei *lais*, però, l'esclusione del fattore didascalico-religioso era evidente nel ricorso a narrazioni che apparivano di origine tradizionale e folclorica, in carattere con l'indagine e la ricostruzione, più o meno veritiera, condotta allora dagli storiografi anglo-normanni sulla storia e la cultura d'Inghilterra, specie di matrice celtica, secondo un progetto di migliore comprensione di quel mondo 'breton' da poco conquistato.

A tali narrazioni Maria di Francia si appella, per quanto sottomettendone la poetica ad un fattore didattico di natura contemporanea, quello attribuibile al mondo della *cortesie* e dell'*amore cortese*⁵. In tal senso, un altro elemento segnava la scrittura di Maria, anch'esso legato alla poetica della *cortesie*,

2. *Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant*, v.9, in: Jean Bodel, *Chanson des Saisnes*, ed. F. Menzele – E. Stengel, Elwert, Marburg 1906-1909.

3. Per un esame sulla letteratura breve medievale romanza si vedano almeno: *Le récit bref au Moyen Age*, éd. D. Buschinger, Amiens, Université de Picardie, 1980; P. Zumthor, *La brieveté comme forme*, in *La nouvelle. Actes du Colloque International de Montréal*, Plato Academic Press, Montréal 1983, pp. 3-8; *Il Racconto*, a cura di M. Picone, il Mulino, Bologna 1985.

4. Molti saggi sono stati scritti negli ultimi venti anni su questo argomento: cfr., per un quadro generale, J. Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Einaudi, Torino 1991: per un quadro specifico: K. Ueltschi, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Champion, Paris 2008.

5. P. Jonin, *Le bâton et la belette ou Marie de France devant la matière celtique, Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Age et de la Renaissance offerts à M. Charles Foulon*, Institut de Français, Univ. de Haute-Bretagne, Rennes 1980, t.II, pp. 57-66.

la scelta del volgare, operata sulla scia di uno scrittore cui Maria molto doveva sul piano della *inventio* e della *descriptio*, Wace, che con il *Roman de Brut* (1155) – cui Maria si accosta persino nell’attenzione più che minuziosa alla triplice traduzione di nomi di genti e luoghi, in bretone-celtico, anglo-sassone ed anglo-normanno – istituzionalizzava, si può dire, la fondazione di nuovi miti a base locale, come quello di re Artù e della sua cerchia di cavalieri⁶.

Come genere letterario in volgare romanzo, il *lai* ha, con Maria, luogo e data di produzione definiti. Le sue origini, tuttavia, affondavano in un passato meno delineato. Il nome è anch’esso anticipato da Wace, quando, nel *Brut*, l’autore richiamava l’arte che aveva connotato l’antico re bretone Blegabret a fronte dei re precedenti e successivi in terra di Bretagna, dediti unicamente alle armi. Il re – contemporaneo dei primordi dell’antica Roma repubblicana – vi compariva quale fine cultore e compositore di canti e musiche⁷:

aA

3694	<i>Emprés lui regna Blegabret.</i>	Dopo di lui regnò Blegabret,	
	<i>Cist sout de nature de chant,</i>	Questi conobbe bene quel che si	327
	<i>Unches hom plus n'en sout, ne tant:</i>	Nessuno ne seppe di più né	
	<i>De tuz estrumenz sout maistrie,</i>	altrettanto:	
	<i>Si sout de toute chanterie,</i>	Conosceva l’arte di tutti gli	
	<i>Mult sout de lais, mult sout de note,</i>	strumenti,	
	<i>De viele sout e de rote,</i>	E conosceva quelli d’ogni tipo di	
	<i>De harpe sout e de chorum,</i>	canto,	
	<i>De lire e de psalterium ...</i>	Sapeva molto di lai, molto di	
		melodie,	
		Sapeva di viella e di rota,	
		D’arpa sapeva e di cimbalo,	
		Di lira e di salterio ...	

Il passo, invero, era nel *Brut* traduzione di un analogo passo dell’*Historia Regum Britanniae* di Geoffrey de Monmouth (1135c.), di cui Wace era innovativo traduttore, che diceva⁸:

6. Wace, *Roman de Brut*, ed. I. Arnold, S.A.T.F., Paris 1938-1940, t. I-11.

7. Wace, *Roman de Brut* cit., vv.3694-3702. Sul passo cfr. Baader, *Die Lais* cit., p. 37ss.

8. *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey de Monmouth*, ed. N. Wright, Brewer, Cambridge

Cui Blegabred: Hic omnes cantores quos retro aetas habuerat et in modulis et in omnibus musicis instrumentis excedebat, ita ut deus jocularum diceretur.

Al quale corrispondeva Blegabret: egli superava tutti i cantori che un tempo v'erano stati e per genere di canti e per l'abilità in tutti gli strumenti musicali, tanto che era detto dio dei giullari.

Nel suo *roman*, Wace sarebbe tornato varie volte sul termine *lai*, ad es. ai vv. 1057-1063:

1057	<i>Mult out a la curt jugleurs,</i>	V'eran molti alla corte giullari,
	<i>Chanteurs, estrumenteurs:</i>	Cantori, suonatori di strumenti:
	<i>Mult peussiez oir chançons,</i>	Avreste potuto sentire molte canzoni,
	<i>Rotruenges e novels suns,</i>	Canzoni d'amore e nuove composizioni,
	<i>Vieleurs, lais de note,</i>	Musiche di viella, lais con melodie,
	<i>Lais de vieles, lais de rote,</i>	O accompagnati con la viella, o sulla rota
	<i>Lais de harpes, lais de frestels ...</i>	O con l'arpa o con il flauto ...

Con il termine *lai*, Wace intendeva rammentare l'esistenza di composizioni forse assai brevi, accompagnate da musiche, eseguite da cantori professionisti. A queste propriamente si sarebbe dovuto dare il nome di *lais*, come, del resto, in quegli inizi della seconda metà del XII secolo, chiarivano due citazioni testuali inserite in due famosi romanzi: il *Tristan* di Thomas d'Angleterre, dove un *lai pitus*, un *lai* doloroso sull'infelice Guiron e la storia del *cuore mangiato*, era affidato al canto della regina Yseut amante di Tristan⁹, e il *Roman de Horn*, composto da un *maistre Thomas* (che non ha alcun

1988. Per il passo si veda: P. Gallais, *L'imaginaire d'un romancier français de la fin du XIIe siècle (Description de la Continuation Gauvain)*, Rodopi, Amsterdam 1988, t. II, p. 798ss.

9. Thomas, *Le Roman de Tristan*, éd. E. Baumgartner, I. Short, Champion, Paris 2003, vv.987-996: «En sa chambre se set un jor/ E fait un lai pitus d'amur, /Coment dan Guiron fu surpris, /Par l'amur de la dame ocis, /Qu'il sur tute rien ama, /E coment li cuns puis dona/Le cuer Guiron a sa moillier/ Par engin un jor a mangier/ E la dolur que la dame oit, /Quant la mort de sun ami sout» (Nella sua camera sedette un giorno/ E cantò un pietoso lai d'amore, /Come ser Guiron fu sorpreso, /Ucciso per amore della dama/ Che amava sopra ogni cosa, /E come il conte poi diede/ Il cuore di Guiron a sua moglie/Un giorno da mangiare per crudeltà, /E il dolore che la dama ne provò, /Quando seppe della morte del suo amico).

rapporto con il precedente autore), in cui un *lai de Batolf* era eseguito dall'eroe Horn in veste di menestrello davanti alla corte dell'amata Lenburc¹⁰. Con quasi totale certezza, i *lais* di Maria erano ormai distanti da questo tipo di produzione. Per l'autrice anglo-normanna, come essa suggerisce nel programmatico *Prologo* anteposto alla silloge, *lai* costituisce la fase seriore della composizione, quella cui attendevano i *Bretun* che, nel passato, volevano *mettre en memoire* lontani fatti d'amore e d'avventura¹¹. Ma per Maria era necessario condurre un intervento sull'antico genere: *lai* sarà il nucleo cui spetterà a lei, e agli altri autori moderni, operare aggiungendo una glossa, spiegando cioè come si erano svolti quei fatti, svelando il surplus di senso in essi contenuto, così come aveva inteso il grammatico romano Prisciano a proposito dei testi degli antichi, che rivelano soltanto poco alla volta il loro senso nascosto a coloro che li leggono nel tempo futuro¹².

Con Maria qualcosa dunque prende forma, qualcosa che non esisteva in Wace e forse neanche in *Horn* e *Tristan*, e che aveva un assetto definito: segnato da continuità, da un'esposizione lineare ma insieme contenuta e compatta, dalla *brevitas*, intesa nel senso conciso ma essenziale previsto dalla *Retorica ad Herennium* e dal *De Inventione* ciceroniano¹³. Una novità sostanziale, tuttavia, appunto si aggiunge: la materia, che non è quella dei romanzi di *matière antique* come nei coevi *Roman de Thèbes* o *Roman de Troie*, alla quale Maria, ancora nel *Prologo*

10. *The Romance of Horn by Thomas*, ed. by M. K. Pope, Anglo-Norman text Society, Oxford 1955-1964, vv. 2830-2835: «E kant il ot si fait, comença a noter / Le lay dunt orains dis, de Batolf, haut e cler, / Si cum funt cil Bretun de te! fait customer. / Après en l'estrument fait les cordes chanter, / Tut issint cum en voiz l'aveit dit en premer, / Tut le lay lur a dit, n'en vot rien reitailler» (*E quando ebbe fatto questo, iniziò a cantare / Il lai di cui vi ora dirò, quello di Batolf, a voce alta e chiara. / Come fanno quei Bretoni che conoscono queste composizioni. / Poi sullo strumento sposta le corde, / Così come aveva fatto prima con la voce, / Ha detto loro tutto il lai, non ne vuole tacere niente*).

11. *Les Lais de Marie de France*, éd. Jean Rychner, Champion, Paris 1966; *Lais bretons (XIIe-XIIIe siècles): Marie de France et ses contemporains*. Edition bilingue présentée et annotée par N. Koble, M. Séguy, Champion, Paris 2011. Si veda anche la traduzione italiana: Maria di Francia, *Lais*, a cura di G. Angeli, Mondadori, Milano 1983. Sul testo, nella folta bibliografia: Baaeder, *Die Lais* cit., passim; G. S. Burgess, *The "Lais" of Marie de France: Text and Context*, University of Georgia Press, Athens 1987; I. Short, *Denis Piramus and the Truth of Marie's Lais*, «Cultura Neolatina», 67, 2007, pp. 319-40; G. S. Burgess, *Marie de France and The Anonymous Lays. A Companion to Marie de France*, ed. Logan E. Wahlen, Brill, Leiden - Boston 2011, pp. 117-5.

12. M. J. Donovan, *Priscian and the Obscurity of the Ancients*, «Speculum», 36, 1961, pp. 75-80.

13. L. E. Wahlen, *Marie de France and the Poetics of Memory*, s.l., Catholic University of America Press, 2008, p. 9ss.

dice di volersi opporre perché troppo noti, ma la materia 'bretonne' delle leggende celtiche locali in via di recupero¹⁴. Materia però pur sempre mediata, affinata, dall'erudizione classica, in cui si riconosce l'ascendente della lezione virgiliana e delle *Metamorfosi* ovidiane, testo che, a dire il vero, costituiva di per se stesso quanto di più fiabesco (nel senso tecnico del termine) e anti-classico ci potesse essere, con le sue trasformazioni e magie.

In Maria, proprio la raffinata lezione dei classici – che proviene da un'ampia cultura personale, rafforzata e nutrita forse presso il cenacolo di colui che fu fratello della poetessa, quel Thomas Becket che passerà alla storia per ben altre ragioni¹⁵ – funziona da fattore equilibrante, che concede ai suoi *lais*, e alle successive *Fables* (o *Ysopetys*)¹⁶, di armonizzare le eccedenze delle narrazioni folcloriche, quei residui di concezioni a contenuto mitico-arcaico, ormai pervase dalla cultura cristiana, che avrebbero rischiato di sbilanciare il racconto verso l'irrazionale (vale a dire verso un sistema culturale divenuto incomprensibile). Si veda, ad esempio, con quanta misura interpretativa, ma anche retorica, siano composti i *lais* a matrice, se così si può dire, iperfolclorica di *Lanval* e di *Yonec*, dove le storie dei *fairy lovers* che vengono a "tormentare" amanti terreni sono come decantate, depurate di ogni possibile incongruenza e riportate al pieno sistema cortese. L'amore, infatti, non la meraviglia, diviene tema portante delle narrazioni di Maria, inteso, in congruenza con l'etica della *fin'amor*, come forma più elevata di quel sistema. Complessivamente, dunque, i *lais* di Maria potrebbero essere visti come forma narrativa breve, forma di racconto¹⁷ che torna a manifestarsi dopo secoli di perdita di consimili (dal punto di vista della trattazione della materia) unità narrative concise

14. Invero di matrice folclorica genericamente europea ma tratti (operando Maria in ambito bretonne) da materiali celtici.

15. Si tratta infatti dell'Arcivescovo di Canterbury divenuto santo dopo l'uccisione ad opera di sicari inviati forse dal re Enrico II. Sull'ipotesi dell'identità di Maria come sorella di Thomas Becket cfr. C. Rossi, *Marie, ki en sun tenspas ne s'oblie* cit., che esamina questa possibilità con argomenti molto convincenti, p. 35ss.

16. Maria, oltre ai *Lais*, compose anche un *Espurgatoire saint Patriz*, sul viaggio del cavaliere Owein nel purgatorio irlandese di San Patrizio, e le *Fables*, note anche come *Ysopet*, rifondendo in parte racconti di origine esopica, cfr. *Les Fables*, éd. Charles Brucker, Paris, Peeters, 1998.

17. Sulla specificità della forma dei *Lais* cfr. Constance Bullock-Davies, *The Form of the Breton Lay*, «Medium Aevum», 42 (1973), pp. 18-31.

ed auto-significanti, dotate di un senso autonomo; proiettate nel presente, esse indicano la nuova impresa che si stacca, in aspetto di frammenti fantastici, dall'irruente, di solito poco elaborata, rivisitazione degli storiografi anglo-normanni, che il dettato dei *lais*, in fondo, circoscrive e sublima.

Non altrettanto equilibrata, limata e circoscritta dal contatto classico, è invece la scrittura dei *lais* successivi, che da Maria prendono avvio: essi sono opera di autori che restano ignoti, e per questo sono oggi conosciuti come *lais anonymes*¹⁸. Composti a seguito della lezione di Maria, impostati sugli stessi criteri retorici (linearità narrativa, ruolo direttivo attribuito al personaggio che dà il titolo al racconto, formule che segnano l'inizio e la chiusura del testo), essi subiscono però l'influsso di un diverso approccio alla materia folclorica. Risentono infatti di un ulteriore passo compiuto dalla storiografia anglo-normanna, che, nella seconda metà del XII secolo, avanza sul piano dello scavo delle culture locali, e ne smussa e allarga i confini, sino a delineare configurazioni del fantastico sempre meno sussidiarie del sostrato storico, composte anzi sino a farsi categoria ideologica e gnoseologica¹⁹. Approdando così, se se ne valuta positivamente la variazione, ad esiti di autentica rielaborazione di racconti appartenenti alla tradizione bretone, specie attraverso gli interventi autoriali di Walter Map e Gerald de Barri (ai quali si potrebbe aggiungere il poco più recente Gervais de Tilbury)²⁰: nelle loro prose latine, questi autori dedicano spazi precisi, settoriali, a quelle narrazioni che sono presentate adesso come aggregazioni non occasionali o sparse ma organizzate da un segnale comune. Si pensi, specificamente, alle pagine dove Walter Map, nel *De Nugis Curialium*, riprende i racconti *de fantasticis aparicionibus*: ad esempio nella *Distinctio Secunda* e nella *Quarta*, dove vengono riferiti sotto l'indice di credenze popolari quelli che sono di fatto veri *contes de fées*.

Quando però Map e Barri scrivono, intorno al 1170-1180, Maria è probabilmente già fuori dalla vita di corte. La lezione

18. *Les Lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles, édition critique de quelques lais bretons* par Prudence M. O'Hara Tobin, Genève, Droz, 1976.

19. Jacques Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente Medievale*, Bari, Laterza, 1993; Jacques Le Goff, *Meraviglioso*, in *Dizionario dell'Occidente Medievale. Temi e percorsi*, a cura di Jacques Le Goff-Jean-Claude Schmitt, Einaudi, Torino 2011, t. XIV, pp. 590-603.

20. Peter Damian Grint, *The New Historians of the Twelfth-Century Renaissance*, Woodbridge, Boydell, 1999.

di Maria, ormai indubbia sul piano dell'invenzione retorica, si affaccia allora sulla composizione dei *lais* modellata su criteri meno affinati dalla pratica classica, sensibile ad un più schietto ricorso ai motivi e moduli della tradizione folclorica, benché talora mediata da una prima interpretazione letteraria.

Vanno ricondotte a questa ulteriore elaborazione del meraviglioso le prove di *lais* come *Guingamor*, *Tydorel*, *Tyolet*, *Espine*, per citare solamente i casi di più chiara, patente e rispettata rifusione di temi-motivi di netta appartenenza folclorica. *Guingamor* sembra derivare dalla lettura di un passo famoso del *De Nugis Curialium*, la storia di Sadius e Galo (*De Nugis Curialium, Distinctio III, 2*)²¹, con la ripresa del motivo della regina tentatrice, della fuga in un paese oltremontano e dell'incontro con una donna di questo paese;²² *Tydorel* legge in maniera più completa e prossima alla versione tradizionale il motivo del cavaliere fatato progenitore di un figlio altrettanto *faé* che Maria aveva trasferito in *Yonec*; *Tyolet* il motivo del fischio magico che attira gli animali, dono di una fata; *Espine* il motivo, ancora, dell'approdo in un paese oltre le acque, dove cavalieri fatati tentano di strappare una giovane donna al mondo terreno.

Composizioni senza dubbio gradevoli, che avrebbero potuto giustificarne l'attrattiva secondo il giudizio di Denis Pyramus, ma di scrittura lontana dalla misura di Maria. Dove il tema portante non è nemmeno più l'amore, ma si racchiude appunto, si accentra, nella suggestione dell'evocazione fantastica, con un movimento, del resto, che, nella prima metà del XIII secolo, si inizia ad avvertire nella scrittura del romanzo, cavalleresco e/o arturiano, progressivamente deprivato del contatto con la società feudale e l'etica cortese, da cui la pletora dei motivi di origine folclorica, già cristallizzati e ridotti a repertorio letterario, affiora in condizione di autoreferenzialità.

21. Walter Map, *The Nugis Curialium (Courtiers' Trifles)*, edited and translated by M.R. James, revised by C.N. Brooke - R.A. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1983; cfr. la traduzione e revisione italiana, Walter Map, *Svaggi di corte*, a cura di F. Latella, Parma, Pratiche, 1991 (l'episodio di Sadio e Galone si legge nel t. 11, pp. 317-61).

22. Il ricorso a Walter Map si leggerebbe qui non solo nella stretta elaborazione del motivo, che è comune anche al *Lanval*, ma nella sua composizione, lontana da quella di Maria e prossima invece a quella di Map per strutturazione dell'episodio, somiglianza dei personaggi, presenza e (ricca) descrizione del palazzo fatato e della dama.

2. *Il Lai e il Gattungssystem narrativo medievale*

A dispetto di questa restrizione di prospettiva e di obiettivi (al contrario del *lai* di Maria, profondamente segnato in senso cortese), i *lais*, in quanto genere e come testi individuali, conoscono nel XIII secolo una discreta fortuna²³. Parendo forme ben connotate in senso cortese (ma questo vale per Maria), agli inizi del XIII secolo i *lais* vengono tradotti, con testi appartenenti ad altri generi, in norreno per la corte del re di Norvegia Hakon Hakonarson²⁴. Gli *Strengleikar*, redatti tra 1226 e 1263, traducono quasi tutta la produzione di Maria, più sei *lais* anonimi²⁵, cui viene aggiunta qualche nuova testualizzazione di fonte ignota, come *Ricarhinn* (*Riccardo il vecchio*) e quel *Lai de la Plage* (*Strandar Strengleikar*), che sembra aver avuto una fonte francese, per narrare in norreno una parte dell'impresa di Guglielmo il Conquistatore²⁶.

Con gli *strengleikar*, tuttavia, composti in età, e in un luogo e situazione ancora tanto radicati nella società feudale-cortese, il *lai* non mostra di soffrire alcun arretramento. Altro è invece il discorso se si torna invece all'ambito inglese, nei due secoli che seguono il XII, vale a dire il XIII e il primo XIV, quando nell'isola torna a farsi prevalente, a rafforzarsi e a trovare una nuova dimensione letteraria, la lingua anglo-sassone. La forma *lai* viene mantenuta, residuo di quel sostrato normanno che stava sparendo ma che era ancora dotata di un senso presso l'aristocrazia. Una decina di *lais* rimane in *Middle English*, scritta nella lingua pre-normanna che torna ad affermarsi con rinnovate regole linguistiche, ma conservativa dei moduli espressivi e retorici di più evidente caratterizzazione

23. Sif Rikhardsdottir, *Medieval Translations and Cultural Discourse: The Movement of Texts in England, France and Scandinavia*, Brewer, Cambridge 2012.

24. Propriamente Hakon IV di Norvegia. Le informazioni sulla sua vita e sull'opera di acculturazione cortese sono state tramandate dalla *Hakonar Saga Hakonarsonar*, che venne scritta negli anni successivi alla sua morte (1263) dallo scrittore di corte Sturla Thordarson.

25. *Strengleikar. An Old Norse Translation of Twenty-One Old French Lais*, edited from MS Uppsala De la Garde 4-7-AM 666 b 4 by R. Cook, M. Tvetaine, Norsk Historisk Kjeldekrift Institut, Oslo 1979. In ambito norreno di Maria sono tradotti tutti i *Lais* tranne *Eliduc*, dei *Lais* anonimi *Desiré* (fr. *Desiré*), *Tidorel*, *Doun* (fr. *Doon*), *Leicara Liod* (*Lay du Lecheor*), *Naboreis* (fr. *Nabaret*), *Grelent* (*Graelent*).

26. R. Cook, *Strengleikar*, «Revue des Langues Romanes», 102 (1998), pp. 103-13; M. Panza, *Lais e Strengleikar*, in *Il Racconto nel Medioevo Romano*, Atti del Convegno (Bologna 23-24 ottobre 2000), Quaderni di Filologia Romanza, 2001, pp. 209-38.

letteraria²⁷. La produzione ritiene pregi e difetti del genere: da valutare positivamente è il ricorso alla forma breve, negativamente, forse, la ripresa integrale dei temi-motivi di matrice folclorica, adottati indipendentemente da tale autentico sostrato, ripresi per via del tutto, talora stancamente, letteraria. La composizione, nei *lais* di *Emaré*, *Sir Degaré*, *La Freyne*, *Erle of Tolous*, *Sir Gowther*, *Sir Launfal*, evidenzia una dilatazione del processo narrativo, un eccesso di ornamentazione, che ne fa testi di nuovo piacevoli, ma legati ad un passato in via di essere superato: al punto da giustificare la sottile ironizzazione che ne fa Chaucer nei *Canterbury Tales*, con la novella di Sir Thopas²⁸. Nel gruppo, tuttavia, risalta un'eccezione, il *lay* di *Sir Orfeo*, traduzione non si sa quanto fedele di un originale anglo-normanno perduto, dove il mito ovidiano di Orfeo è trasferito su suolo inglese – Orfeo re d'Inghilterra –, contaminato con il mondo delle fate da cui proviene il re che rapisce Euridice/Heurodys, e risolto con il ritorno degli sposi in vita e sul trono²⁹.

Con la metà del XIII secolo la vicenda narrativa dei *lais* 'bretoni' si conclude nella letteratura oitanica con una serie di trasformazioni di grande rilievo. Se ne possono contare almeno tre.

La prima trasformazione rinvia all'originaria matrice medesima dei *lais*, richiamandosi alla narrativa fiabesca, ovvero a quello che verrà chiamato, nel XIX secolo, e dai raccoglitori germanici, *Märchen*. Gli schemi narrativi che il *lai* riprende, elaborandoli, finiscono per rientrare nel genere della fiaba e, in quanto tali, vengono conservati nella narrativa popolare dell'età moderna, costituendo prove dell'esistenza di tali schemi in età medievale³⁰.

La seconda rimanda a un problema insito nella composizione dei *lais*. Accanto a quelli di Maria, compaiono nella letteratura oitanica del tardo XII secolo alcuni esemplari segnati da una forma di ironizzazione più o meno accentuata:

27. *The Middle English Breton Lays*, ed. Laskaya, E. Salisbury, Medieval Institute Publications, Kalamazoo (Mich.) 1995.

28. Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, ed. Pearsall, Allen and Unwin, London 1985.

29. Cfr. nell'ed. Laskaya-Salisbury cit., pp. 50-76; e la traduzione italiana *Sir Orfeo*, a cura di E. Giaccherini, Pratiche, Parma 1994. Sul testo cfr. anche: R. Sh. Loomis, *Sir Orfeo and Walter Map 's De Nugis*, «*Modern Language Notes*», 51, 1936, pp. 28-30.

30. Sul rapporto fiaba-narrazione medievale cfr. F. Wolfzettel, *Le Conte en palimpseste: Studien zur Funktion von Märchen und Mythos im französischen Mittelalter*, Steiner, Stuttgart 2005.

tali sono ad esempio il *Lai du Cor*, opera di un non altrimenti conosciuto Robert Biket, databile intorno al 1170³¹, il *Cort Mantel* o *Nabaret*, e qualche altro testo ancora³². Viene tuttavia delineandosi, con il XIII secolo, una tipologia ulteriore, dove temi-motivi considerati tipici del *lai* (fate, doni magici...) vengono impiegati in modo decisamente comico, con forti sottolineature d'altro ambito, ad esempio erotiche³³. Lo spostamento si nota in versioni che sarebbe arduo definire ancora come *lais*: come nello *Chevalier qui fist les cons parler*, che tematizza quella narrazione che, nel XVIII secolo, sarà resa famosa da Denis Diderot nei *Bijoux indiscrets*³⁴, o come anche – se non altro per la tematica magica – nell'*Anel qui fe-soit les vitz grands et roides*³⁵; o nell'assai più casto, ma malizioso, *Espervier*³⁶. Si oscilla in questi casi tra *lai* e *fabliau*.

Terzo tipo di trasformazione quello che rimanda ancora al *lai* di natura *gravis* e di temi magici, fatti evolvere questa volta in direzione quasi opposta al *fabliau*, in direzione del genere che verrà ad essere chiamato novella. Si può chiarire questa ultima fase ricorrendo a quello che ne è forse l'esempio più sicuro e noto. Tornando ancora a Maria, il suo *lai* più conosciuto è indubbiamente il *Lai de Lanval*. Questo racconto di spiccata materia fantastica viene riscritto una prima volta, nella stessa ambientazione e tonalità, come *Lai de Graelen*³⁷: da qui passa alla letteratura *Middle English*, che lo

31. Robert Biket, *Lai du Cor*, ed. a cura di M. Lecco, Edizioni dell' Orso, Alessandria 2004.

32. *Cort Mantel* (o *Mantel mautailé*) è edito in *Il falcone desiderato, poemetti erotici antico-francesi*, ed. Charmaine Lee, Bompiani, Milano, 1980, e in *Le mantel mautailé*, ed. A. Conte, Mucchi, Modena 2014. *Nabaret* (che conta solo 48 versi) si legge in *Les Lais anonymes* ed. Tobin cit., pp. 359-64. Gli studiosi moderni si sono spesso chiesti se anche queste versioni segnate da ironia siano da comprendere nel novero dei *lais* composti secondo la norma (più o meno esplicita) introdotta da Maria di Francia, oppure se essi ne esulino: vengono chiamate in causa restrizioni del genere *lai*, da affiancare con un tipo burlesco, oppure aperture, che concedono che il genere, in se stesso, mostri una sorta di elasticità che fa convivere insieme tonalità diverse. Questa seconda possibilità, che si appella a confini meno rigidi, è forse più attendibile.

33. N. E. Dubin, *The Parodie Lays: A Critical Edition*, University of Washington, Washington 1974.

34. *Le Chevalier* si legge ancora ne *Il falcone desiderato* cit., pp. 2-37.

35. *De l'anel qui fai soit les vis grans et roides*, in *Fabliaux. Racconti comici medievali*, ed. G. C. Belletti, Hérodote, Ivrea 1982, pp. 14-17.

36. *Le Lay de l'Espervier*, ed. Glyn S. Burgess, *The Medieval Imagination: Mirabile Dictu. Essays in Honour of Yolande de Pontfarcy Sexton*, ed. Ph. Gaffney, J.-M. Picard, Four Courts Press, Dublin 2012, pp. 17-46.

37. In Tobin, *Laisanonymes ... cit.*, pp. 83-125.

legge in quattro versioni ancora ‘magiche’ e in un *romance* quattrocentesco, opera del poeta Thomas Chestre³⁸, dove il racconto viene fornito di uno sfondo più realistico. Riscritture ulteriori sono rappresentate soprattutto da una versione ‘lunga’ (948 versi) nel romanzo *La Châtelaine de Vergy* (XIII secolo)³⁹, dove tuttavia una novità viene introdotta⁴⁰: la storia è la stessa di Maria, ma ambientazione e personaggi sono di pieno ambito realistico. Dalla versione francese altre procedono, questa volta in Italia, con una traduzione integrale, con rifusioni in Boccaccio e in Bandello, con un *Cantare*⁴¹. E altri esempi vi sono (come il *Bisclavret*)⁴². Attraverso questo processo di elaborazione narrativa, si legge l’importanza del *lai* per la formazione della narrativa medievale e rinascimentale: quella somma di forma chiusa bene articolata, di strutturazione regolata, di forza di modellizzazione e di articolazione narrativa che segneranno in particolare la novella italiana.

38. Th. Chestre, *Sir Launfal*, in *Middle English Romances*, ed. S. H. Sheperd, Norton, New York 1995, pp. 190-218.

39. W. Bombe, *La Châtelaine de Vergy en Italie*, Olschki, Firenze 1918; *La castellana di Vergi, poemetto francese del secolo XIII* ed. C. Pellegrini, Firenze, Sansoni, 1929; *La castellana di Vergy*, ed. G. Angeli, Salerno Editore, Roma 1991.

40. A. Maraud, *Le Lai de Lanval et la Chastelaine de Vergy: la structure narrative*, “Romania”, 93 (1972), pp. 433-59.

41. Cfr. la bibliografia alla precedente n. 38. Il *Cantare della Donna del Vergiù* si legge in: E. Levi, *Fiore di Leggende. Cantari leggendari*, Laterza, Bari 1914, pp. 123-44.

42. Altro *lai* di Maria di Francia, all’origine di tutta una letteratura, lunga, ma specialmente breve (racconto, novella, storia di fantasmi, ecc.) sul *loup garou*.

aA

1. Dagli aforismi ai “bei detti” nella tradizione letteraria dell’India
[Alberto Pelissero]

337

Nella tradizione letteraria (grammaticale, filosofica, poetica) indiana la forma breve ha suscitato grande interesse, e si è concretata in diverse tipologie. Senza pretendere di ricostruire uno sviluppo cronologico delle forme letterarie, malagevole per tutta la tradizione indiana per vari motivi, e in primo luogo per la difficoltà di ricostruire una cronologia assoluta per molti autori e opere, si propone un modello di sviluppo concettuale della forma breve, secondo l’impostazione della storia delle idee.

Anzitutto occorre ricordare la forma dell’aforisma (*sūtra*), che, nato forse in ambito grammaticale, ha informato di sé tutta la produzione a carattere scientifico, contrapponendosi alla “forma lunga” del trattato (*śāstra*), con la pratica del commento nelle sue varie subtipologie (*bhāṣya*, *vṛtti*, *vārttika*, *tīkā*) a fare in un certo modo da mediazione tra i due estremi¹.

Il *sūtra*, l’aforisma (letteralmente “filo”, con riferimento

1. Per una presentazione della letteratura “grammaticale” e una valutazione del genere letterario dei *sūtra* in tale ambito si veda Hartmut Scharfe, *Die Logik im Mahābhāṣya*, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Orientforschung, Akade-

al filo che tiene unita la collana di perle), è un mezzo di espressione che sacrifica la comprensibilità alla concisione, e che il più delle volte richiede un commento di appoggio per poter essere compreso al meglio. Secondo una definizione classica di questo genere letterario (Madhva, commento al *Brahmasūtra*) un *sūtra* deve consistere in un piccolo numero di sillabe, contenere il succo di una dottrina, avere caratteristiche generali, non prevedere pause o digressioni, e nemmeno difetti: la concisione e l'ellissi sono il suo pregio e la sua cifra stilistica.

Il commento può essere costituito dalla glossa estemporanea del maestro stesso, che illustra il *sūtra* al discepolo che prima lo ha imparato a memoria, ma anche da una glossa autorevole composta e tramandata dapprima oralmente, poi messa per iscritto, a opera del maestro o di un discepolo. Anche per motivi strettamente tecnici (costosità, scarsa reperibilità e deperibilità del materiale scrittorio) la tradizione indiana ha sempre privilegiato nello scritto la concisione, l'ellissi, lasciando all'esposizione orale la possibilità di un'espressione piana e distesa, talora addirittura verbosa. L'origine dei *sūtra* va cercata probabilmente in un ambiente comune a ritualisti e grammatici, con la differenza che i *sūtra* rituali sono perlopiù normativi, quelli grammatici perlopiù descrittivi, distinzione che si riverbera nelle due scuole di esegesi del *Veda*, la prima e la seconda esegesi (*pūrvamīmāṃsā* o *mīmāṃsā* semplicemente e *uttaramīmāṃsā* o *vedānta*). Al genere dei *sūtra* si riallaccia tutta una serie di generi derivati: la *kārikā* "strofe mnemonica", sorta di *sūtra* versificati; il *vārttika* "glossa esplicativa" di carattere compendioso; il *bhāṣya* "commento" (letteralmente "ciò di cui si deve discorrere"), più particolareggiato, con particolare predilezione per la composizione nominale e l'uso tecnico della flessione dei casi per indicare diversi rapporti causali, temporali, circostanziali; e la *ṭīkā* "delucidazione", di stile più discorsivo, che esplicita ulteriormente il significato del testo glossato.

La gerarchizzazione del rapporto tra testo e commento è in realtà più complessa di quanto abbiamo delineato finora, e si può articolare come segue. Il primo supporto dell'"aforisma" (*sūtra*) è il "commento breve" (*vr̥tti*), sostanzialmen-

te una parafrasi, che chiarisce, esplicitandolo, il procedere dell'argomentazione. Successivamente interviene la "glossa" (*vārttika*), che esamina criticamente il testo base con maggiore indipendenza di giudizio e si presenta come una successione di frasi nominali in prosa con qualche preoccupazione stilistica di concisione (mentre la *vṛtti* è di andamento piano senza preoccupazioni stilistiche di sorta). La definizione del logico Nāgeśa prevede che il *vārttika* chiarisca quanto è rimasto inespresso (*anukta*) o male espresso (*durukta*) nel testo che viene sottoposto a esegesi. Ha carattere rapsodico piuttosto che sistematico: si tratta di osservazioni critiche ed esegetiche che possono sembrare (talora lo sono) affastellate senza un principio ordinatore soggiacente. Se invece che in prosa è in versi il *vārttika* si chiamerà *śloka-vārttika* "glossa in strofe". Il commento di ampio respiro o "commento esteso" è il *bhāṣya* (etimologicamente "ciò di cui si deve discorrere"), che spesso incorpora il *vārttika* sistematizzandone le osservazioni in un disegno interpretativo coerente con gli scopi del suo autore (che non necessariamente sono identici agli scopi di chi ha composto il testo base). La difficoltà principale consiste nel fatto che alternativamente il *vārttika* (livello intermedio) tende a essere inglobato o nel *sūtra* (livello superiore) o nel *bhāṣya* (livello inferiore), senza che spesso sia possibile sceverare in modo drastico i diversi autori che hanno contribuito alla nidificazione del testo commentato (l'opera del filologo nello scorporo delle diverse fonti è qui fondamentale: l'interpretazione filosofica non può prescindere da questo contributo). Se il *bhāṣya* è particolarmente autorevole assume alla stessa dignità del *sūtra* che commenta, e gli autori successivi tendono a vedere il testo commentato come un prodotto unitario e indivisibile.

Vi sono poi commenti ulteriori che non rispondono a una tipologia specifica, talora infarciti di lunghe citazioni, discussione di tesi alternative e veri e propri *excursus*, che tendono ad assumere le caratteristiche di un trattato autonomo più che di un commento puntuale. Si chiamano variamente "commento esteso" (*tīkā*), "dischiudimento" (*vivṛti*), "riflessione" (*vimarśinī*), "spiegazione" (*vyākhyā*), e talora hanno titoli metaforici che richiamano tutti il concetto di "glossa esplicativa" (*pradīpa* "lucerna", *prakāśa* "luce", *candrikā* o *kaumudī* "raggio di luce lunare"). Si prefiggono scopi più limitati e specifici, come per es. la divisione delle parole

(si ricordi che il sanscrito procede per *scriptio continua*), la spiegazione del significato dei vocaboli, lo scioglimento dei composti, il chiarimento della costruzione sintattica, la formulazione di obiezioni e la loro confutazione.

Questa costruzione poderosa si regge su una caratteristica che, lungi dall'essere considerata un difetto, costituisce uno dei pregi riconosciuti del *sūtra*, la sua polisemia (*bahvartha*): così da un aforisma di poche sillabe possono svilupparsi pagine e pagine di commenti, che possono dare luogo a una pletera di interpretazioni divaricate e inconciliabili tra loro del testo base. La graduazione di difficoltà dei commenti fa riferimento a diverse tipologie di pubblico (discepoli principianti, studenti progrediti, maestri che intendono approfondire la dottrina). Questa successione nei trattati di scuola prenderà il nome di “punto di vista preliminare” (*pūrvapakṣa*), “punto di vista ulteriore” (*uttarapakṣa*) e “conclusione definitiva” (*siddhānta*): la difficoltà è che in molti testi è difficile stabilire dove finisce l'esposizione del *pūrvapakṣa*, dove comincia quella dell'*uttarapakṣa* e dove quella del *siddhānta*, il che contribuisce a rendere ardua la lettura di molti trattati, rendendo ancora una volta di più indispensabile il ricorso da un lato ai commenti autoctoni (che in alcuni casi sciolgono le ambiguità), dall'altro all'opera del filologo, che si incarica di selezionare le fonti e di separare le unità di argomentazione, che nel testo appaiono confuse e indistinte.

Per esemplificare l'inarrivabile laconicità del genere letterario dei *sūtra* in ambito grammaticale conviene cominciare dalla fine. Nell'opera del maestro dei grammatici indiani, Pāṇini (V sec. aev), l'ultimo aforisma (*Aṣṭādhyāyī* 8, 4, 68) è un modello di concisione ineguagliabile. La sua formulazione lapidaria suona *a a iti*, che si può tradurre, senza nessuna intromissione di significato aggiunto, più o meno come «il fonema vocalico *a* breve, che a fini espositivi in tutto quanto precede è stato trattato come se fosse un suono aperto (*vivṛta*), va sostituito nella formulazione continua da un corrispondente fonema vocalico breve che è però chiuso (*saṃvṛta*)»; e una esplicitazione ulteriore, non presente nel testo ma interamente riconducibile alla sua formulazione implicita, aggiunge: «pertanto la differenza tra *a* breve e *ā* lunga è duplice, in quanto non comporta solo una distinzione di lunghezza, ossia numero di more, per cui per es. *i* breve vale una mora e *ī* lunga vale due more, ma anche una

distinzione di apertura, per cui *a* breve è chiusa, *ā* lunga è aperta». Forse tenendo a mente questo modello di concisione irraggiungibile un grammatico seriore (Nāgeśa, XVIII sec. ev, *Paribhāṣenduśekhara* 122), autore di una silloge di regole interpretative (*paribhāṣā*) tramanda quello che diventerà un luogo comune sulla ossessione dei grammatici per la laconicità: *ardhamātrālāghavena putrotsavaṃ manyante vaiyākaraṇāḥ*, ossia «I grammatici si rallegrano se riescono a risparmiare anche mezza unità corrispondente a vocale breve [*mātrā*, “misura”], quanto [i comuni mortali] per la nascita di un figlio maschio»².

La seconda tipologia di forma breve da prendere in considerazione è il “bel detto” (*subhāṣita*), che dà vita a una produzione ricchissima che si propone di rendere in compendio (*samāsa*) ciò che nella trattatistica è articolato per esteso (*vistara*)³.

L’idea soggiacente è che, essendo estremamente arduo padroneggiare una singola disciplina per la gran mole dei trattati da studiare, sia possibile una formazione enciclopedica che, scegliendo fior da fiore, metta a disposizione dell’aspirante erudito un bagaglio minimo di nozioni per fare bella figura in società, pur non essendo pienamente padrone di nessuna branca dello scibile. I “bei detti” che sunteggiano questa teoria pedagogica sono principalmente due: *ekavidyāpradhāno’pi bahujñānī bhaven naraḥ | subhāṣitāni śikṣeta yāni sāstroddhṛtāni vai ||* (metro *anuṣṭubh*): «L’uomo diventa gran conoscitore padroneggiando un singolo ambito di conoscenza. Studi solo i bei detti, raccolti da vari trattati» (fonte anonima), o ancor più sinteticamente *śataślokena paṇḍitah*, «erudito con cento

aA

341

2. Per un’edizione con traduzione inglese dell’*Aṣṭādhyāyī* si veda Sumitra Mangesh Katre, *Aṣṭādhyāyī of Pāṇini, transl. by ...*, University of Texas Press, Austin 1987, Motilal Banarsidass, Delhi 1989. L’edizione più autorevole del *Paribhāṣenduśekhara* è quella di F. Kielhorn, Bombay 1868, nuova edizione a cura di K.V. Abhyankar, *The Paribhāṣenduśekhara of Nāgojibhaṭṭa, part I*, Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona 1962 (edizione critica) e *The Paribhāṣenduśekhara of Nāgojibhaṭṭa, part II*, Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona 1960 (traduzione annotata di F. Kielhorn).

3. Per un’analisi del genere letterario dei *subhāṣita* si veda L. Sternbach, *Subhāṣita, A Forgotten Chapter in the Histories of Sanskrit Literature*, in “Indologica Taurinensia”, 1 (1973), pp. 169-255 e Id., *Subhāṣita, Gnostic and Didactic Literature*, in Jan Gonda (cur. gen.), *History of Indian Literature*, vol. IV, Harrassowitz, Wiesbaden 1974. Tra le raccolte contemporanee si segnalano quelle di Satya Vrat Shastri, *Subhāṣitasāhasrī, A Thousand Pearls from Sanskrit Literature*, Rāṣṭriya Saṃskṛta Saṃsthānam, Nāi Dillī 2006² e Sadananda Das, *Subhāṣitamānjari, A Selection of One Hundred Subhāṣitas with English Translation*, Padmaja Prakashan, Allahabad 2001.

strofe»; e *anantapāraṃ kila śabdaśāstraṃ – svalpaṃ tathāyur bahavaś ca vighnāḥ | sāraṃ tato grāhyam apāraya phalgu – haṃ sair yathā kṣīram ivāmbumadhyāt ||* (metro *upājati*): «La conoscenza invero non ha termine, la vita è breve, e ci sono molti ostacoli. Pertanto si dovrebbe afferrare l'essenziale, tralasciando il superfluo, come le oche selvatiche succhiano il latte mischiato all'acqua» (*Subhāṣitaratnabhāṇḍ āgāra, Sāmānyanīti* 879)⁴.

Non si dovrebbe trascurare neppure la tipologia del poema ornato breve (*laghukāvya*), che ha come sua estrema realizzazione il poema in una sola strofe (strofe sciolta, *muktaka*). Ogni tipo di forma breve poi sta a fondamento della pratica dell'esplicitazione (*vyañjanā*) di ciò che è implicito (lett. esplicitabile, *vyaṅgya*), che consiste nell'estrarre da un testo il più possibile criptico e stringato ogni sua possibile conseguenza semantica e dottrinale, lasciando la briglia sciolta alla capacità esegetica ed ermeneutica di chi si incarica di esplicitare l'insegnamento di un maestro precedente. Il vertice concettuale della forma breve si raggiunge idealmente in due ambiti distinti ma non totalmente separati, la produzione dottrinale *jaina* (in particolare l'*Arthalakṣī* del monaco *jaina* Samayasundara) e quella tantrica (l'uso della "sillaba seminale", *bījākṣara*), in cui rispettivamente l'insegnamento completo viene racchiuso in una sola frase e addirittura in una sola sillaba.

Un vero e proprio *tour de force* grammaticale e stilistico è l'*Arthalakṣī* del monaco *jaina* della corrente dei "biancovestiti" (*śvetāmbara*) Samayasundara (XVII secolo ev), che dimostra come ben 800.000 diversi significati possano essere desunti, con l'aiuto di metodi eccentrici di separazione delle stringhe di fonemi che costituiscono la frase e di glosse erudite derivate da otto lessici, dalla semplice frase sanscrita *rājāno dadate saukhyam* (che di per sé vale propriamente «i re distribuiscono felicità»): lo scopo dell'opera è dimostrare che, se il volgare (pracrito, *prākṛta*) in uso presso l'ambiente

4. Il metro *anuṣṭubh*, diffuso anzitutto nell'epica e nelle antiche storie (*itihāsa, purāṇa*) comprende due emistichi di 16 sillabe e segue lo schema -/- -/- -/- -/- - - - -/- per ognuno dei suoi 4 piedi (*pāda*) di 8 sillabe. Il metro *upājati* è formato da 4 piedi di 11 sillabe, costituiti da una miscela di *indravajrā* (- - - - - - - - - -) e *upendravajrā* (- - - - - - - - - -). Il *Subhāṣitaratnabhāṇḍāgāra* è stato pubblicato da Kasinat Pandurang Parab, *Subhāṣitaratnabhāṇḍāgāraṃ or Gems of Sanskrit Poetry, being a Collection of Witty, Epigrammatic, Instructive and Descriptive Verses*, s.l. 1867.

jaina, l'*ardhamāgadhī*, era accusata dai brahmani di essere una lingua imperfetta, suscettibile di veicolare significati indeterminati, lo stesso si poteva affermare del sanscrito. Si tratta inoltre di una dimostrazione implicita delle estreme conseguenze cui può essere portata la dottrina della molteplicità o multilateralità dei punti di vista (*anekāntavāda*) che costituisce uno dei punti di forza della dottrina *jainā*⁵.

Una “sillaba seminale” (*bījākṣara*) è un tipo particolare di “strumento per pensare” (*mantra*), costituito da un'unica sillaba, che condensa in sé un vero e proprio cosmo semantico autosufficiente, che racchiude nel suo interno un mondo intero, e che trova impiego in campo liturgico, e nel cammino di purificazione interiore che conduce alla liberazione dal ciclo delle rinascite, sia nel tantrismo hinduista sia in quello buddhistico. Come esempio del primo tipo si possono citare le corrispondenze tra sillaba seminale, canale energetico (*nāḍī*), componente dell'essere umano, polarità sessuata, qualità (*guṇa*) del principio oggettuale (*prakṛti*) nella cosiddetta “fisiologia simbolica” dello *yoga* medievale (“disciplina dello sforzo”, *haṭhayoga*, anche noto come “yoga barocco”): *om*, canale mediano, mente, androgino, principio inerziale (*tamas*); *āh*, canale sinistro, parola, femmina e intuizione (*prajñā*), principio dinamico (*rajas*); *hūṃ*, canale destro, corpo, maschio e compassione (*upāya*), principio luminoso (*sattva*). Come esempio del secondo tipo si può fare riferimento al concetto complesso di “pensiero del risveglio”, *bodhicitta*. Esso rappresenta l'aspirazione propria del futuro Buddha (*bodhisattva*) a raggiungere la liberazione per il bene di tutti gli esseri, che caratterizza l'ideale altruistico dell'essere che sosta sulla soglia dell'estinzione (*nirvāṇa*) per permettere a tutti gli esseri di oltrepassarla prima di lui. Infatti si associa alla solenne risoluzione di non entrare nel *nirvāṇa* prima di avervi condotto tutti gli esseri viventi, segno caratteristico che contraddistingue il *bodhisattva* dal Buddha. Il *bodhicitta*, ossia il risveglio alla realtà ultima della vacuità (*śūnyatā*) non può esistere senza compassione (*karuṇā*): in esso i due concetti si unificano. Indissolubile unione di vacuità e compassione, il *bodhicitta* si configura dunque come

5. Si veda P. Dundas, *Jain Attitudes towards the Sanskrit Language*, in Jan Houben (cur.), *Ideology & Status of Sanskrit, Contributions to the History of Sanskrit Language*, Brill, Leiden 1996, p. 153.

di sillabe. Tra l'altro, si sarà notata la particolare struttura, oserei dire, "a fisarmonica" di alcuni gruppi testuali: a fini dottrinali o dibattimentali si va dall'estremamente sintetico all'analitico, passando attraverso varie tappe; oppure, si parte dall'analitico per tornare al sintetico, questa volta a fini squisitamente pedagogici.

2.1. Generalità sugli aforismi⁷

In questa seconda parte dello studio ci si focalizzerà specificamente sull'aforisma, specialmente grammaticale, in quanto prototipo di brevità. È concetto noto agli indianisti che il principio di economia (*lāghava*) è uno dei cardini attorno a cui si ispirano i testi sanscriti radicali. Questa tendenza trova nel genere dell'aforisma (*sūtra*)⁸, la sua massima espressione formale. *In primis*, va detto che la grammatica costituisce la base scientifica di ogni trattato indiano, quindi anche l'efficienza sintetica va misurata sulla base della scienza grammaticale, il cui testo più celebre e importante fu formulato da Pāṇini circa nel V secolo a.C. e reca il titolo *Aṣṭādhyāyī* "L'opera in otto capitoli".

aA

La parola *sūtra* rimanda al campo semantico dell'agevole memorizzazione: i commentatori parlano di un "filo" (tale è il significato letterale di *sūtra*) che tiene unite le perle di una collana o i fiori di una ghirlanda, ovvero le varie parti di un insegnamento complesso. Un'altra interpretazione del termine lo pone invece nell'ambito della metafora indoeuropea del testo come "tela" (tessuto o anche ragnatela), di cui il *sūtra* costituisce un filo. La tradizione Jaina fornisce una paretimologia del termine, che deriverebbe dalla radice *suc* "indicare"⁹, oppure dalla radice *sup* "dormire"¹⁰.

Il *sūtra* è espressamente investito del ruolo insostituibile di segno della continuità di una tradizione, ruolo che si può

345

7. Tra le molte opere introduttive alla grammatica, rimane ancora un ottimo punto di partenza H. Sharfe, *Grammatical Literature, A History of Indian Literature*, J. Gonda ed., vol. V, fasc. 2, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1977.

8. Il termine *sūtra* può indicare sia un singolo aforisma, sia l'insieme degli aforismi che compongono un'opera aforistica.

9. Infatti, il *sūtra* è redatto con una concisione talvolta criptica, quindi non significa direttamente ma "suggerisce, allude".

10. Il *sūtra* è destinato per sua natura a giacere dormiente ($\sqrt{\text{sup}}$), in letargo, finché un commento non lo "risvegli", riportandolo alla sua originaria pienezza semantica. Si veda a questo proposito R. Torella, *The Philosophical Traditions of India. An Appraisal*, Indica, Varanasi 2011, pp. 173-175.

espletare proprio per via della sua forma di testo “embrionale”. Grazie all’enorme ricchezza di significato che gli viene attribuita, l’aforisma può costituire sia il punto di partenza sia quello di arrivo di un insegnamento. In effetti, ricorrendo a un’immagine evocativa, dal punto di vista indiano, ogni componimento aforistico potrebbe essere considerato alla stregua del foro centrale di una clessidra che permette la comunicazione tra i due vasi sovrapposti: i *sūtra* rappresentano sia l’approdo di un certo contesto culturale e dialettico, sia il trampolino di lancio in cui si fa tesoro delle acquisizioni delle tradizioni precedenti e le si transita verso successivi sviluppi, operando una selezione di nozioni pregresse che necessitano una novella espressione e una risemantizzazione, una volta che siano state incrementate coerentemente al nuovo contesto testuale formatosi.

Una delle caratteristiche essenziali del *sūtra* è dunque di essere polisemico (*bahvartha*). Secondo una definizione tradizionalmente citata, l’aforisma è¹¹:

alpākṣaram asaṃdigdham sāravad viśvatomukham |
aṣṭobham anavadyañ ca sūtram sūtravido viduḥ ||

Gli esperti di aforismi definiscono il *sūtra* come dotato di poche sillabe, senza ambiguità, essenziale, di portata generale, senza ripetizioni ed esente da errori.

- *alpākṣaram*: dotato di un numero ridotto di sillabe, ossia vanno usate tutte le sillabe necessarie a convogliare un significato, ma mai devono essere superflue;
- *asaṃdigdham*: l’aforisma deve essere chiaro, non deve far sorgere dubbi¹²;
- *sāravad*: deve contenere il succo di un insegnamento così da poter essere facilmente memorizzato;
- *viśvatomukham*: deve avere un’ampia applicabilità così da poter essere usato in diverse situazioni;
- *aṣṭobham*: deve essere privo di ripetizioni e, qualora ve ne

11. Si vedano l’introduzione della *Yuktidīpikā* (VII secolo) alle *Sāṃkhyakārikā*, la *Kāvyaṃimāṃsā* V.1-3 di Rājāśekhara (IX-X secolo) e l’*Aṇubhāṣya* di Madhva (XIV secolo) ad *Brahmasūtra* I.1.19. Cfr. anche Jhalakīkar Bhīmācārya, *Nyāyakośaḥ*, Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona 1978 [I ed. 1893].

12. Nonostante questa caratteristica basilare, vediamo che nella realtà gli esegeti hanno dibattuto per secoli sull’interpretazione di aforismi per loro natura criptici.

siano, bisogna dedurre che queste avranno significati specifici¹³;

- *anavadyam*: esente da pecche, errori e inadeguatezze, deve presentare una verità inconfutabile, non questionabile, senza fallo.

Il testo originale, o meglio, radicale (*mūla*) tende a presentarsi in una forma molto succinta, di difficile comprensione senza un supporto esegetico, il quale era presumibilmente rappresentato in primo luogo dall'insegnamento orale di un maestro. Il termine *sūtra* designa un tipo di proposizione essenziale, molto concisa, in prosa e generalmente priva di forme verbali finite, la cui piena comprensione è possibile solo contestualmente. Sebbene molti componimenti aforistici nascano anche prima del trattato grammaticale (*Aṣṭādhyāyī*) di Pāṇini, la grande importanza e il successo di questo testo hanno decisamente influenzato ogni altro testo aforistico successivo¹⁴.

A questo punto, va introdotta una nozione fondante della grammatica sanscrita tradizionale di Pāṇini, vale a dire il meccanismo della “ricorrenza” (*anuvṛtti*). Varadarāja (XVI sec.)¹⁵ nel suo manuale introduttivo basato sul lavoro di Pāṇini, la *Laghusiddhāntakaumudī* (ad *Aṣṭādhyāyī* I.3.3), spiega¹⁶:

sūtreṣv adṛṣṭaṃ padaṃ sūtrāntarād anuvartanīyaṃ sarvatra |

Il morfema non visibile negli aforismi, in ogni caso deve essere ripreso da un altro aforisma [precedente].

13. Il termine *stobha* significa anche “ostacolo, intoppo”, oppure “interiezione”.

14. Si veda L. Renou, *Sur le genredusūtra*, «Journal Asiatique», CCLI (1963), n. 2, pp. 165-216.

15. Varadarāja fu uno tra i principali allievi di Bhaṭṭoji Dīkṣita (XVII sec.). Egli scrisse due opere introduttive alla grammatica di Pāṇini. La prima s'intitola *Madhyasiddhāntakaumudī* ed è leggermente più ampia (2315 aforismi). In seguito lo stesso Varadarāja compilò una versione più breve ed essenziale del testo, ancora più utile ai principianti (*bālopayogī*): la *Laghusiddhāntakaumudī*. Il testo riporta solo 1277 aforismi ripartiti in 44 sezioni (*prakaraṇa*). Non si tratta di un semplice riassunto della *Madhyasiddhāntakaumudī*, o dell'opera del maestro, bensì si nota che l'ordine degli aforismi muta, si accresce il numero delle sezioni e si trasforma il loro ordine. Inoltre, il testo è disposto ancora più logicamente; è essenziale, semplice e intuitivo. Si tratta della prima opera grammaticale che qualsiasi studente tradizionale di sanscrito deve studiare e mandare a memoria.

16. In questo contributo mi avvarrò della seguente edizione della *Laghusiddhāntakaumudī*: Varadarāja, *Laghusiddhāntakaumudī 'sudhā'īkopetā*, Sadāśivaśāstrī ed., Chaukhamba-Sanskrit Series Office, Vārāṇasī 2001 [IV ed.]. Per quanto concerne l'*Aṣṭādhyāyī* ho utilizzato: S. Vasu Chandra, *The Aṣṭādhyāyī of Pāṇini*, Motilal Banarsidass, Delhi 1997 [I ed. Allahabad 1891].

In virtù del procedimento della *ricorrenza*, gli aforismi precedenti possono in tutto o in parte *ricorrere*, cioè essere ripresi e letti in quelli successivi. Il principio della ricorrenza stabilisce un contesto tematico caratterizzato dal campo d'azione degli aforismi d'intestazione (*adhikārasūtra*), che definiscono un ambito operativo la cui influenza si esercita fino all'intervento di un altro aforisma d'intestazione: un *adhikārasūtra* va tacitamente riletto in tutti gli aforismi successivi che rimangono sotto la sua giurisdizione (*adhikāra*). Entrambi questi dispositivi, capaci sia di mantenere la brevità sia di assicurare la comprensione, possono essere applicati a ogni tipo aforistico e non solo a quello grammaticale. Dietro queste nozioni vigila un presupposto dottrinale: ogni opera è un'unica grande frase (*mahāvākya*) mantenuta unita dall'inizio alla fine e resa coerente da una potenza (*śakti*) denominata unità o fusione semantica (*ekavākya*).

2.2. Gli aforismi grammaticali: esempi di brevità programmatica

La seconda parte di questo contributo vuole essere una semplice dimostrazione pratica della brevità caratteristica degli aforismi grammaticali. Al fine di ottenere la chiarezza più cristallina, nell'ottica dell'economia sillabica, Pāṇini utilizzò vari stratagemmi. Se ne possono individuare almeno 6 principali:

1. assenza di verbi nelle loro forme finite; solitamente impliciti, sottintesi o espressi con forme nominali;
2. astensione dalla ripetizione di uno stesso termine all'interno dello stesso aforisma;
3. uso di termini tecnici definiti nell'introduzione e pertinenti solo a un particolare contesto;
4. uso di artifici tecnici, quali la ricorrenza e le intestazioni, che aiutano a veicolare un determinato significato;
5. uso specifico dei casi;
6. assenza di accenni a dibattiti linguistici sulla correttezza di certe forme grammaticali descritte.

L'immediata traduzione formale di queste caratteristiche si esplicita in una delle grandi innovazioni di Pāṇini, tecnicamente note come *pratyāhāra* "forma ritratta, sintetica,

sigla”¹⁷. Tali forme sintetiche (variamente listae da 42 a 44) sono l’artificio escogitato da Pāṇini per portare all’estremo ogni possibilità di concisione. Queste abbreviazioni dipendono indissolubilmente dai cosiddetti 14 aforismi radicali fondanti la grammatica pāṇiniana, secondo la tradizione rivelati da Maheśvara (*māheśvarasūtra*), ossia Śiva (*śivasūtra*) stesso, al saggio immerso in profonda contemplazione.

Questi 14 aforismi costituiscono il mozzo della ruota dal quale si dipartono i raggi delle forme abbreviate, i *pratyāhāra*. La *A* breve inerente a ogni consonante non ha valore morfologico, ma solo fonico, in quanto è inserita per facilitare la pronuncia. L’ultimo fonema di ognuno di questi aforismi è tecnicamente chiamato *it*, parafrasabile col termine *anubandha* e traducibile come “contrassegno o marcatore d’apocope”. Si tratta di un fonema che non fa parte dell’elemento grammaticale ma svolge varie funzioni tecniche: è il modo di nominare e indicare un elemento-fonema, che nel passaggio successivo cadrà, ossia sarà oggetto d’apocope (*lopa*).

Pāṇini ci conduce passo dopo passo alla costruzione e al successivo uso tecnico delle forme abbreviate (*pratyāhāra*) attraverso 4 aforismi principali. Passiamo dunque a una dimostrazione pratica di come gli aforisti indiani abbiano ricercato la brevità come fattore fondante, prendendo le mosse dei primi aforismi proposti nel capitolo di apertura¹⁸ della *Laghusiddhāntakaumudī*¹⁹.

La sezione si apre appunto con i 14 *māheśvarasūtra*²⁰:

aiuN
ṛ!K

17. Ossia, secondo la derivazione tradizionale: “Si dice *pratyāhāra* lo strumento tramite il quale i fonemi sono raccolti e sintetizzati” (*pratyāhriyantesaṃkṣīpyantevarṇāḥ anenaitipratyāhārah*).

18. Il *Samjñāprakaraṇa*, “la sezione tematica dedicata alla definizione dei termini tecnici [della disciplina]”.

19. Aforismi che presentano o spiegano la terminologia tecnica della disciplina. Altri 5 tipi di aforismi: *paribhāṣā*: meta-regole; *vidhi*: regole operative; *niyama*: regole restrittive; *atideśa*: regole di comparazione o estensione; *adhikāra*: aforismi d’instestazione.

20. Glossa alla *Laghusiddhāntakaumudī*: “Questi sono gli aforismi rivelati da Maheśvara che hanno come scopo [la formazione dei] termini convenzionali [della disciplina] a cominciare da *aṅ* e gli altri. Le ultime [lettere] di questi [aforismi] sono i marcatori [d’apocope]. La *A* [breve] nella *ha* e altre consonanti è per [facilitare] l’articolazione fonica. Mentre [la *A* breve che sta] nel mezzo [dell’aforisma radicale] *laṅ* rappresenta un marcatore [d’apocope] (*it*)” (*itīmāheśvarāṅisūtrāṅyaṅādisamjñārthāṅi | eṣāmantyaītaḥ .hakarādiṣvakārauccāraṅ ārthaḥ | lanmadhye tv itisamjñakah*).

eoN
aiāuC
hayavaraṭ
laṅ
ñamaṅaṅanaM
jhabhaN̄
ghadhadhaṢ
jabagaḍadhaŚ
khaphachaṭhathacaḥataV
kaḥpaY
śaśasaR
haL²¹

halantyam (I.3.3)²²

L'ultima consonante (*hal*) [nell'insegnamento dei *māheśvarasūtra* è un marcatore [d'apocope] (*it*)].

La glossa (*vr̥tti*) successiva spiega il fondamentale meccanismo della "ricorrenza" (*anuvr̥tti*), uno dei più importanti artifici di brevità escogitati da Pāṇini²³. Grazie a tale meccanismo, questo aforisma prende dal precedente [*upadeśe 'j anunāsika it* (I.3.2)] due morfemi: *upadeśe* "nell'insegnamento dei *māheśvarasūtra*" e *it* "marcatore [d'apocope]". La prima parola dell'aforisma (ossia *hal*), però, è una forma abbreviata (*pratyāhāra*). Quindi, il passo successivo è di introdurre all'uso specifico e poi spiegarlo:

adarśanaṃ lopah (I.1.60)²⁴

La sparizione è l'apocope.

tasya lopah (I.3.9)²⁵

21. Tre sono i motivi per la doppia menzione nei *māheśvarasūtra* di *ha* (in 5 e 14), individuati dalla *Kāśikā*. Per la complessa soluzione di questa apparente ridondanza si rimanda a P. Haag, V. Vergiani, *Studies in the Kāśikāvṛtti. The Section on Pratyāhāras. Critical Edition, Translation and Other Contributions*, Società Editrice Fiorentina-Manohar, Firenze-Delhi 2009, pp. 114-117.

22. I numeri si riferiscono all'*Aṣṭādhyāyī* e nell'ordine: il primo alla "lettura" (*adhyāya*), il secondo al "quarto" (*pada*) e il terzo all'"aforisma" (*sūtra*).

23. Glossa alla *Laghusiddhāntakaumudī*: "Nell'insegnamento l'ultima consonante sia il marcatore. L'ammaestramento è l'enunciato dei primi. Il morfema che non è visibile negli aforismi, in ogni caso deve essere ripreso da un altro aforisma [precedente]" (*upadeśe 'ntyam hal it syāt | upadeśa ādyocāraṇam | sūtreṣv adṛṣṭaṃ padaṃ sūtrāntarād anuvartanīyaṃ sarvatra*).

24. Glossa alla *Laghusiddhāntakaumudī*: "La sparizione di ciò che era apposto [in precedenza] è l'apocope" (*prasaktasyādarśanaṃ lopasaṃjñāṃ syāt*).

25. Glossa alla *Laghusiddhāntakaumudī*: "Vi sia l'apocope di quel marcatore. [I marcatori nei *pratyāhārasūtra*] a partire da ṅ e gli altri, sono intesi a formare aṅ e gli altri [*pratyāhāra*]" (*tasyeto lopah syāt | ṅādayo 'nādyarthāḥ*).

Vi sia l'apocope di quello [ossia del marcatore chiamato *it*]²⁶.

Quindi, l'apocope è l'eliminazione di un fonema che serviva per ragioni morfologiche, ma che formalmente non è più visibile²⁷. Tale aforisma completa l'affermazione del precedente rendendola funzionale. Ivi, il pronome dimostrativo *tasya* (al genitivo), permette di intendere tutti i marcatori *it* (*itaḥ*) ingiunti a partire dal *sūtra* “*upadeśe 'j anunāsikait*” (I.3.2) fino all'aforisma “*laśakvataddhite*” (I.3.8). Pertanto, ciò che è contrassegnato col marcatore *it*, successivamente subirà l'apocope (*lopa*). In virtù di questo aforisma, l'apocope avviene anche per tutti gli altri marcatori *it* presenti nei 14 *pratyāhārasūtra*.

L'aforisma seguente è quello che formalmente spiega come sono costruite le forme abbreviate (*pratyāhāravidhāyakaśūtra*), cioè i *pratyāhāra*:

ādir antyena sahetā (I.1.71)²⁸

Il primo [fonema] insieme all'ultimo, che è un marcatore [d'apocope] (*it*), [costituiscono la forma abbreviata (*pratyāhāra*)].

aA

Questo aforisma spiega come costruire, usare o leggere le forme abbreviate (*pratyāhāra*): si prende dagli aforismi rivelati da Śiva un certo numero di lettere che ci interesserà in un'operazione grammaticale e se ne esplicita la prima (*ādi*). L'ultimo fonema (*antya*) interessato dall'operazione sarà seguito da una lettera-marcatore (*it*). Il marcatore funge da parentesi di chiusura, senza essere effettivamente compreso nel conto delle lettere interessate dall'operazione. Come s'ingiunge nei due aforismi precedenti, al computo del gruppo fonemico non partecipano nemmeno le altre consonanti-marcatore (*it*), poste alla fine di ognuno dei *māheśvarasūtra* interessati. Invece, partecipano all'operazione grammaticale le altre lettere comprese tra la prima e il marcatore finale, che rimane comunque escluso.

351

26. Il termine *it* va preso da “*upadeśe 'j anunāsika it*” (I.3.2), anche se va mutato in genitivo per concordarsi sintatticamente con *tasya*.

27. Si veda l'aforisma precedente, I.1.60.

28. Glosa alla *Laghusiddhāntakamudī*: “Insieme all'ultimo che è il marcatore *it*, la prima sia l'indicatore di quelle [lettere] che vengono in mezzo e di sé stessa. Così *aṅ* è l'indicatore delle lettere *a i u*; allo stesso modo [vanno considerati] anche *aK*, *aC*, *haL*, *aL* e altri [*pratyāhāra*]” (*antyenētā sahita ādir madhyagānām svasya ca samjñā syāt | yathā aṅ iti a i u varnānām samjñā | evam ak, ac, hal, al ity ādayaḥ*)

Con aforisma in esame si chiude il ciclo di spiegazione dei *pratyāhāra*.

2.3. Conclusione

Concludo con qualche esempio. Il *pratyāhāra aC* inizia con la prima lettera dei *māheśvarasūtra* e chiude con la *C* di *ai au C* e comprende tutte le lettere enunciate nel mezzo, tranne i marcatori (*it*) finali. Quindi tutte le lettere nominate in *aC* sono: *aiuN*, *ṛ!K*, *eoÑ* e *aiuC*, ma quelle effettivamente comprese sono *a-i-u-r-ṛ-l-e-o-ai-au*, ossia tutte le vocali, compresi i dittonghi con l'esclusione dei vari marcatori: *ṛ*, *k*, *ñ* e *c*.

Lo stesso meccanismo si applica per tutte le consonanti con il *pratyāhāra haL* a partire dal 5° *māheśvarasūtra* fino al 14°, escludendo tutte gli *it* intermedi e marcando il termine il fonema finale *L* che è un *it*.

O ancora, più semplicemente, osservando il 13° *māheśvarasūtra* (*śaśasaR*) possiamo creare il *pratyāhāraśaR* che comprende le tre diverse sibilanti: la palatale *śa*, la cerebrale *ṣa* e la dentale *sa*.

Infine, in India la grammatica (*vyākaraṇa*) è la disciplina per eccellenza²⁹, quindi qualsiasi sia l'entità del contributo dedicatole, resterà comunque troppo breve.

29. La grammatica è fondamentale in ogni ramo del sapere sanscrito, poiché tutta la speculazione filosofica, logica, cosmologica e anche metafisica si basa su un solido retroterra grammaticale. Molti studiosi (Louis Renou, Daniel H.H. Ingalls, Frits Staal e Kamaleswar Bhattacharya) hanno più volte sottolineato che il metodo scientifico dell'India e, con esso, ogni genere di riflessione indiana si fondano saldamente sul processo analitico grammaticale. Di contro, il metodo scientifico e le modalità speculative dell'occidente hanno come base le scienze matematiche e geometriche.

La ricchezza dello haiku. Allusività e profondità nella poesia breve giapponese

Diego Rossi

aA

La poesia giapponese, nota in Occidente soprattutto nella forma dello haiku, ha dato prova, negli ultimi tempi, di una grande capacità di adattamento alle nuove forme di comunicazione digitale, grazie alle caratteristiche di brevità e sintesi che la rendono un potente mezzo espressivo, in grado di trasmettere, in poche sillabe, un numero impressionante di “informazioni”. In effetti, il fatto stesso che lo haiku sia la forma di poesia compiuta più breve che sia mai stata concepita è di per sé sufficiente a giustificare la sua attuale fortuna in una “società liquida” come quella odierna.

Il presente contributo intende fornire un quadro introduttivo delle principali caratteristiche che rendono possibile l'essenzialità dello haiku: un'essenzialità che non preclude, ma rafforza, la ricchezza espressiva e la profondità poetica. Per ragioni di spazio non sarà possibile soffermarsi sugli aspetti storico-letterari, che pure sono interessanti e, per molti versi, fondamentali. Ci si limiterà, quindi, a fornire solo le informazioni necessarie a sgombrare il campo da alcuni equivoci, per concentrarsi sugli aspetti strutturali che consentono di inserire lo haiku nel contesto più ampio della “forma breve”¹.

353

1. Per identiche ragioni, e per non appesantire il testo, i riferimenti bibliografici sono

L'origine dello haiku, in senso stretto, è molto recente, per quanto affondi salde radici in una tradizione autoctona secolare. L'espressione fu introdotta da Masaoka Shiki nell'Ottocento: nelle sue intenzioni, lo haiku nasceva come una poesia di rottura, concepita per adeguare la tradizione letteraria giapponese ad una sensibilità più moderna. Da un certo punto di vista, la poetica di Masaoka Shiki può essere accostata alla versificazione libera che, in Europa, si è sviluppata grosso modo nello stesso periodo. Tuttavia le caratteristiche specifiche della poesia estremo-orientale, e giapponese in particolare, rendono difficile, per un occidentale, comprendere il senso delle novità apportate da Masaoka Shiki. Qui mi limiterò ad osservare il modo in cui lo haiku, pur nella rottura, ha mantenuto un profondo legame con la tradizione e, come cercherò di mostrare, proprio questo legame è ciò che rende tale forma poetica tanto ricca e profonda.

Sin dalle origini, la forma poetica più diffusa in Giappone è il tanka (短歌), che letteralmente vuol dire “poesia corta”, e che, non a caso, è da sempre indicata, dagli stessi giapponesi, come *waka* (和歌), cioè, appunto, la “poesia giapponese” per eccellenza, anche per distinguerla dal *kanshi* (漢詩), la poesia in lingua cinese. La struttura base della versificazione cinese, adottata dai giapponesi, è una sequenza composta da coppie di versi corti, di cinque sillabe, e versi lunghi, di sette sillabe, chiuse da un verso finale, lungo, per cui si avranno catene di 5-7-5-7-5-7...-5-7-7 sillabe, chiamate *chōka* (長歌, “poesia lunga”). Il tanka, per l'appunto, rappresenta la forma più corta possibile di tale catena, per cui si avrà un componimento di 5-7-5-7-7 sillabe (corrispondente allo *hanka*, 反歌, cioè la coda di un *chōka*). Le “sillabe”, in giapponese, sono dette *on* (音) e presentano alcune caratteristiche peculiari, ma per brevità le assimilo, qui, alle nostre sillabe. Anche i versi giapponesi non sono immediatamente assimilabili a quelli delle lingue occidentali e questo, a volte, può generare qualche confusione.

qui ridotti allo stretto necessario, rinviando, per un primo inquadramento, ai seguenti testi disponibili in lingua italiana: Katō S., *Storia della letteratura giapponese*, 3 voll., a cura di A. Boscaro, Marsilio, Padova 1996; P. Zanotti, *Introduzione alla storia della poesia giapponese*, 2 voll., Marsilio, Padova 2012; E. Del Pra (a cura di), *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, Mondadori, Milano 1998. In rete è disponibile una bibliografia che raccoglie i testi in lingua italiana dedicati alla poesia giapponese (aggiornata al 2012), curata da P. Pagli: *Haiku e altro. Bibliografia italiana cronologica sulla poesia giapponese*, Siena 2012, (www.zenfirenze.it/approfondimenti/bibliografia-haiku.asp).

Il termine giapponese *ku* (句), che si ritrova anche nella parola *haiku* (俳句), indica un'unità espressiva minima di senso compiuto: quindi una frase è un *ku*, al pari di un verso, così come è un *ku* quella che in italiano si direbbe una "strofa".

Dal momento che il *waka* si è ben presto fissato come una forma canonica della poesia di corte, i *ku* che lo compongono si sono, col tempo, strutturati in una sequenza articolata in due unità: il *kami no ku* (上の句) e lo *shimo no ku* (下の句), e cioè "ku superiore" e "ku inferiore". Il primo equivale ad un "emistichio" di 5-7-5 sillabe, il secondo sarà invece di 7-7 sillabe. Per quanto esistano alcune forme di poesia giapponese che hanno strutture diverse, si può dire che questi due *ku* costituiscono le unità strutturali minime, a partire da cui si producono le forme poetiche più complesse o, come nel caso dello haiku, più semplici.

Nello haiku, infatti, si può riconoscere il *kami no ku* del *tanka*, di 5-7-5 sillabe, isolato dalla sua "coda" di 7-7 sillabe. Tuttavia, lo haiku non discende direttamente dal *tanka*, e ci vorranno secoli prima che esso assuma la fisionomia che ha oggi. "Haiku", infatti, non è che il *ku*, isolato, di un *haikai* (俳諧). Questo è un aspetto non meramente evenemenziale, poiché fornisce la chiave per comprendere la struttura di un haiku, e la sua carica poetica.

Lo *haikai*, da cui discende lo haiku è, infatti, il risultato di una lunga evoluzione del *tanka*. Qui, naturalmente, non è possibile rendere conto, puntualmente, dei diversi passaggi di tale evoluzione. Mi limiterò ad indicare il fatto che i migliori *tanka* cominciarono, già nell'antichità, ad essere raccolti in antologie, suddivise in base alle stagioni e per temi. Poco alla volta, i componimenti furono organizzati secondo sequenze ragionate, dando vita a una sorta di "organismi" poetici. I *tanka*, cioè, presero ad essere "concatenati" in sequenze più o meno lineari, in quelli che potrebbero essere definiti poemi. Questo, a sua volta, diede vita al fenomeno del *renga* (連歌), che vuol dire, appunto, "poesia legata", una sorta di passatempo che i nobili e i poeti di corte presero a praticare accanto ai certami poetici (*utaawase*, 歌合), assai diffusi nell'antichità. Il *renga* nacque, quindi, come un "gioco", in cui ogni poeta era chiamato a comporre un *ku* in modo che risultasse collegato al *ku* precedente ma staccato da quello ancora precedente. Ben presto, a partire dal XIII secolo, il *renga* prese il sopravvento, e da semplice passatempo si tra-

sformò in una forma più seria, assai elaborata, si diffuse in ogni ceto sociale e diede vita a diverse scuole e stili compositivi, accumulando una ricca stratificazione di regole e metodologie, in gran parte esoteriche, tramandate oralmente e, spesso, difficili da cogliere.

Lo *haikairenga* (俳諧連歌) rappresenta un tipo di renga scherzoso, a volte volgare, o comunque satirico, con meno regole e con un linguaggio informale. I primi renga di haikai nacquero, per lo più, come forma di divertimento. Fu Bashō, nel XVII secolo, a recuperare questa tradizione minore e ad elevarla alla massima espressione poetica del Giappone. Bashō è giustamente ricordato spesso come il più grande poeta giapponese e, meno correttamente, come il padre dello haiku. In realtà egli, imbevuto di una profonda sensibilità riconducibile in parte a elementi zen, fece dello haikai un mezzo semplice, frugale, essenziale e raffinato, per cantare della natura, della fugacità del tempo, dell'essenza della vita, riconoscendola nei dettagli e nelle cose meno appariscenti, elevando quindi la poesia – ed in particolare la poesia concatenata – a un potente mezzo di meditazione, intersoggettiva e transpersonale².

Dopo Bashō, lo haikai andò a sua volta sclerotizzandosi, per quanto non manchino poeti, come Yosa Buson o Kobayashi Issa, di assoluto rilievo. Masaoka Shiki, ereditando nell'Ottocento questa lunga tradizione ormai fissata in un insieme fisso di regole, spesso prive di qualunque spirito, volle svecchiare la poesia giapponese e liberarla dalla macchinosità e dall'artificiosità di un eccessivo classicismo.

Lo haiku rappresenta quindi una sorta di ritorno alle origini: liberandosi dalla necessità di collegare tra loro i diversi ku secondo degli schemi fissi, lo *haijin* (俳人), cioè il compositore di haiku, può dedicarsi alla produzione di singoli ku, che possano essere letti isolatamente, e che condensino il senso più genuino della poesia: ciò che Masaoka Shiki definisce come *shasei* (写生), un "bozzetto di vita", e che può essere assimilato a una poetica "impressionista". In altre parole, lo haiku può essere visto come il "fiore" dello haikai. E que-

2. Al proposito rinvio a: T. Ogawa, *La creazione trans-soggettiva dell'atmosfera poetica. Bashō è un maestro di Renga (e non di Haiku)*; D. Rossi, *L'estetica del renga. Prospettive filosofiche sulla poesia giapponese*, entrambi pubblicati in «Estetica. Studi e ricerche», 2 (2012), rispettivamente alle pp. 67-86 e 87-111.

sta discendenza diretta è fondamentale per comprendere, anche, la forza espressiva che lo contraddistingue, poiché, paradossalmente, ciò che soffocava la poesia giapponese ereditata da Masaoka Shiki era anche il terreno fertile sul quale, soltanto, un simile fiore poteva nascere, come cercherò di mostrare.

In primo luogo, lo haiku, tecnicamente, rappresenta la strofa di apertura di un renga, strofa che viene denominata *hokku* (発句). Nella tradizione della poesia concatenata, tale ku aveva la fondamentale funzione di dare il tono all'intero poema, e spesso forniva anche il titolo, assumendo quindi il ruolo di "biglietto da visita", per così dire, del componimento. Anzi, spesso dei vari renga non si ricordavano se non gli hokku. Data questa funzione, esso doveva essere molto vago, elegante e particolarmente espressivo, e allo stesso tempo doveva contenere un riferimento alla situazione nella quale avveniva la stesura del renga, fornendo, per di più, un'apertura accogliente per gli altri convitati alla sessione (una sorta di saluto di benvenuto).

Per quanto la lingua giapponese presenti delle particolarità che, in parte, rendono possibile la polivalenza e il gioco di parole, questo non basta a spiegare come sia possibile soddisfare tante esigenze in una sola frase di diciassette sillabe. Per comprenderlo bisogna guardare alla struttura compositiva dello hokku – che, poi, diventerà la struttura compositiva dello haiku odierno.

Tale struttura è caratterizzata da alcuni elementi fissi. Ogni hokku, e dunque ogni haiku, *deve* presentare: diciassette sillabe, distribuite in tre unità ritmiche (più che di versi si dovrebbe parlare di misure o piedi), un *kigo* (季語), un *kireji* (切れ字), il *toriwase* (取り合わせ). Senza uno di questi elementi, almeno da un punto di vista tecnico, semplicemente non *si può parlare* di haiku.

Non mi soffermerò sulla distribuzione delle sillabe nei tre versi, né è possibile affrontare, qui, il ruolo svolto dai kanji (gli ideogrammi cinesi) nel conteggio delle sillabe, e la loro combinazione con i caratteri giapponesi (ciò che pure, nella poesia in lingua giapponese, riveste un ruolo non secondario).

Kigo, kireji e toriwase rappresentano invece degli elementi essenziali per comprendere il meccanismo poetico dello haiku e la struttura di questa "forma breve", o meglio

“brevissima”. Il kigo, forse, è l’elemento più noto, in Occidente: si tratta, essenzialmente, di un termine che serve a denotare la stagione. Nel corso della storia, infatti, la tradizione poetica giapponese ha accumulato migliaia di termini che, convenzionalmente, indicano le stagioni. Si presume che un poeta debba conoscere i principali kigo, quelli più comuni come quelli più raffinati e celebri, ma ci si aspetta che nessun poeta li conosca tutti. Un kigo può essere *haru*, per esempio, cioè “primavera”, il cui riferimento è evidente, oppure potrebbe essere *harugasumi* (“foschia primaverile”), o ancora *harusame* (“pioggia primaverile”), ecc. Ma un kigo potrebbe essere costituito da una pianta, un animale, una certa festività, una pietanza o un dolce, certi indumenti, e così via.

Per esempio, nessuno avrebbe difficoltà, in Italia, a riconoscere nell’abete un kigo invernale, dato il suo riferimento implicito al Natale, oppure a cogliere nella “rondine” un ovvio riferimento alla primavera. Altri kigo, invece, potrebbero apparire più oscuri, se non in riferimento alla tradizione poetica giapponese, per cui potrebbe sembrare strano un kigo autunnale come *matsuyoi*, “aspettare la luna”, che invece appare perfettamente comprensibile se si tiene presente la passione dei giapponesi per la luna autunnale, considerata la più bella dell’anno, al punto che, ancor oggi, si organizzano ricevimenti per poter ammirare l’astro notturno. Di conseguenza, *tsuki*, cioè “luna”, è senz’altro un kigo autunnale, perché si sottintende che sia la “luna per eccellenza”. Quando, invece, essa sia velata, *oborozuki*, diventa un kigo primaverile. Come si vedrà a breve, già questi cenni servono a indicare la presenza di un ricco tessuto allusivo, una rete di rimandi strettamente legati alla tradizione, che allarga a dismisura la capacità semantica di un haiku e che, del resto, è necessario conoscere per poter anche solo apprezzare un vero componimento giapponese.

L’altro elemento fondamentale di un haiku è il kireji, letteralmente un segno adoperato per “tagliare” (*kireru*) il componimento. Si tratta di espressioni, generalmente di una sola sillaba, o di due, che sono usate in giapponese per formulare frasi esclamative o interrogative, come *ya*, *kana*, *yo*, *shi* ecc. In poesia, ed in particolare nella tradizione dello haikai e dello haiku, esse diventano dei potenti strumenti di approfondimento dello spazio poetico, perché producono rotture ritmiche e, nel contempo, contribuiscono a sfumare

la scena, inserendola in un orizzonte di senso più ampio. Giangiorgio Pasqualotto, che si è occupato dell'estetica zen presente nella poesia giapponese, ha sottolineato come il kireji produca quel tipico effetto di *shōryaku* (省略, “omissione”), ovvero di sospensione, che consente di «intensificare il “pieno” degli elementi posti in risalto» mostrando «il vuoto che li circonda»³.

Il kireji, inoltre, è cruciale per generare quel tipico movimento che è il toriawase, l'altro elemento fondamentale di un buon hokku, e dunque di un haiku corretto: “toriawase” può essere tradotto con “combinazione”, “assortimento”, ma anche con “giustapposizione” o “contrapposizione”. Questo vuol dire che un haiku ben composto deve mostrare l'accostamento di due elementi, o momenti, dialetticamente contrapposti, ovvero complementari. Così, un haiku che si limiti a descrivere un singolo oggetto, oppure un sentimento, sarà sicuramente considerato un haiku scadente, se non un haiku mancato.

Questi tre elementi, di cui si è detto, formano ciò che può essere definito come il “motore” di quella potente macchina poetica che è lo haiku. Una macchina che potrebbe essere definita anche *autopoietica*, dal momento che il ruolo del poeta è ridotto al minimo, e anzi la sua vera capacità consiste nel farsi da parte, fungendo da catalizzatore di elementi strutturali fissi, estranei – trans-soggettivi – che si compongono in una combinatoria potenzialmente infinita e che sono desunti da un patrimonio culturale stratificatosi nel corso dei secoli.

Per comprendere come funziona questo meccanismo combinatorio, prendo ad esempio questo componimento di Bashō:

夏草や兵どもが夢の跡

*Natsukusaya
tsuwamonodomoga
yume no ato*

La traduzione letterale suona:

*L'erba d'estate –
Ah! Dei fieri guerrieri
Tracce di sogno*

3. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992 (2010), p. 111.

Questo haikai fu composto da Bashō presso Hiraizumi, un luogo famoso⁴, legato alla tradizione poetica classica, dove si svolge una cruenta battaglia (narrata nello *Heikemonogatari*). In questo caso è facile riconoscere il kigo, *natsukusa*, cioè “erba d’estate”. Il kireji è *ya*, un’esclamazione indeterminata che potrebbe essere resa con i punti sospensivi. Produce una netta cesura, come si vede, tra il primo verso e il seguente, isolando il kigo e offrendo così un’immagine immediata della stagione estiva. Il toriawase, quindi, risalta grazie alla contrapposizione tra le due immagini, molto forti, che ruotano attorno al kireji: l’esercito di fieri guerrieri, i *tsuwamonodomoga*, che appaiono come spettri o ricordi nello scenario desolato del campo. Questa espressione, dopo Bashō, è diventata un luogo comune per indicare i guerrieri. Lo scenario evocato, Hiraizumi, collega questo haikai ad una lunga tradizione, e attiva dunque immediatamente dei riferimenti epici. Bashō utilizza sapientemente questo sfondo culturale, per introdurre invece un’immagine di pace, l’erba estiva, sospesa in una vaga indeterminatezza, ciò che in giapponese è indicato con *yūgen* (幽玄, lett.: “misteriosa profondità”): si noti l’assenza del verbo, che approfondisce il senso di vaghezza.

Una simile immagine attiva immediatamente una serie di rimandi poetici, anch’essi legati alla tradizione. Bashō sfrutta tale rete parlando di sogni, *yume*: una parola associata, tipicamente, all’estate. Nel waka classico, però, *yume* è generalmente associato all’amore e al desiderio frustrato, e questo sfondo intertestuale consente a Bashō, tra l’altro, di trasmettere un’elegante e sottile sensazione di spaesamento. Lo stesso soggetto risulta assente, o meglio “fuso” nella scena descritta, quasi che la voce poetica sgorgasse dall’erba stessa, piuttosto che da un io definito: chi sogna? Il poeta? I guerrieri? Gli uni e l’altro? Sogni, desideri, aspirazioni e frustrazioni: di tutto questo non rimane che una vaga traccia nell’erba d’estate. Una fugace visione, un fantasma, come lo è, però, il poeta stesso, recatosi a Hiraizumi per il desiderio di ripercorrere i passi di quei guerrieri.

4. I *nadokoro* (名所) sono “luoghi famosi” attestati dalla tradizione poetica classica (non dissimili da certi *loci* della poesia occidentale, come lo Stige o il Flegetonte), in parte leggendari, in parte reali. Come i kigo, essi costituiscono un ampio repertorio di allusioni che consentono di attivare una figura retorica ben precisa: l’*utamakura* (歌枕). V., in proposito: E. Kamens, *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*, Yale University Press 1997.

Già da queste poche indicazioni è possibile apprezzare la ricchezza e la profondità di un haiku, prodotte dal gioco tra gli elementi interni del singolo componimento e, contemporaneamente, tra questi e il terreno culturale sempre presente sullo sfondo. (Anche opere giapponesi più recenti possono essere apprezzate appieno solo in questo continuo rimando intertestuale, che giunge talvolta a un livello di vera e propria ipertestualità: si pensi, in proposito, a un film come *Yume* di Kurosawa).

Infatti, come si è visto a proposito dei kigo, la tradizione giapponese ha accumulato nel corso dei secoli un insieme sconfinato di elementi “mobili”, per così dire, come una rete di rimandi che ogni parola, ogni immagine, ogni espressione, attiva immediatamente e che, quindi, consente la brevità ma, al contempo, offre anche la possibilità di infinite innovazioni.

Da un certo punto di vista, quindi, un haiku è una potente macchina combinatoria, in cui l'autore è assente, o meglio punta a rendersi invisibile, e che ricorda la morfologia della fiaba, con il suo gioco di elementi fissi, come i tarocchi di Calvino, che si combinano tra loro producendo una serie virtualmente infinita di storie. Storie che si tramandano sempre identiche, archetipiche, e che però si calano ogni volta nel contesto attuale, attraverso la voce del narratore o, come nel caso dello haiku, del poeta.

Da un altro punto di vista, invece, la poesia giapponese sembra essere, da sempre, postmoderna, facilmente adattabile ai *format* di Internet, in un continuo gioco di rimandi e allusioni che assomigliano ai link della rete. In questo modo, una semplice voce, come “luna”, evoca un'infinità di rimandi, che nella tradizione giapponese sono associati per lo più a uno scenario autunnale, alla malinconia, alla compagnia di alcuni amici con cui condividere il chiaro di luna, alle tazzine di sake. Ma può altresì fornire l'occasione per effetti stranianti e di forte impatto: ad esempio, nel ku conosciuto come “l'invenzione di Bonchō” compare, per la prima volta nella storia della letteratura giapponese, un personaggio che, al chiaro di luna, è costretto a lavorare anziché godersi lo spettacolo:

こそこそと草鞋を作る月夜さし

*Kosokoso to
Waraji o tsukuru*

Tsukiyosashi

Fruscì di paglia

Intreccia sandali

Al chiaro di luna

In conclusione, quindi, si può considerare un haiku come una raffinata macchina poetica, che ha a disposizione una fitta rete di elementi ereditati da una lunga tradizione, un patrimonio collettivo e impersonale che può essere rielaborato continuamente in sempre nuove combinazioni. E questo spiega in parte, come si diceva, l'interesse suscitato da questa forma di poesia nell'attuale società informatizzata, dal momento che, appunto, un haiku può essere inteso come un nodo in una rete, un portale d'accesso ad un'infinità di "link". D'altra parte, però, questo spiega il generale senso di "vuoto" che restituiscono di solito gli haiku occidentali nel loro arduo ricollegarsi a quella tradizione.

Del resto, una poesia giapponese, più che essere un mezzo di espressione del proprio io, dovrebbe essere considerata come un esercizio spirituale, che sviluppa la capacità di mettere da parte l'ego, e offrirsi come strumento di una combinatoria più ampia. Nessun singolo individuo, infatti, potrebbe gestire la mole di allusioni e rimandi intertestuali presenti nel patrimonio culturale di un popolo. Ed è proprio quel patrimonio, e non la voce isolata di un poeta, a rendere tanto suggestivi gli haiku; o meglio, è la continua tensione tra questi due elementi, riattivata e, forse, radicalizzata, da Masaoka Shiki, a generare quell'istante assolutamente unico e irripetibile che è condensato nel gesto poetico di un singolo haiku.

aA

Light in Germany

363

Nella sua sapida «piccola storia dell'Illuminismo tedesco» degna della migliore tradizione di Oxford, Terence James Reed afferma senza mezzi termini che, fuori dalla Germania, «al di là della cerchia degli specialisti [...] poco o nulla si sa di una variante tedesca dell'Illuminismo»¹. A conferma della sua convinzione nomina sei scrittori dell'*Aufklärung* «che internazionalmente non hanno quasi peso»: Moses Mendelssohn (1729-1786), considerato da Lessing l'introduttore dei dialoghi filosofici nella letteratura tedesca, Friedrich Nicolai (1733-1811), amico di entrambi, con una intensissima attività nel settore giornalistico ed editoriale, Christian Garve (1742-1798), grande saggista e traduttore, Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), Georg Forster, morto non ancora quarantenne a Parigi come rifugiato politico, nato nel 1754, e il suo quasi coetaneo Karl Philipp Moritz, che nel 1783 fonda la prima rivista al mondo di psicologia sperimentale, un «Magazin» dal titolo «Gnothi Sauton» destinato espressamente «ai dotti e ai non dotti».

1. T. J. Reed, *Mehr Licht in Deutschland. Eine kleine Geschichte der Aufklärung*, Beck, München 2009, p. 13.

Questi autori oggi appannaggio di specialisti sebbene, come sottolinea Reed, tutti e sei, al pari di Lessing o Herder, possano «benissimo sfidare gli illuministi francesi» e siano «anzi, dal punto di vista puramente letterario, a loro superiori»², hanno una vistosa caratteristica comune: sono tutti maestri della «forma breve». Anziché grossi tomi in quarto grande hanno pubblicato solo scritti brevi, *Kleine Schriften*, volumetti in ottavo o in sedicesimo, *brochures*. Sotto la designazione *Kleine Schriften* Georg Forster, il celebre circumnavigatore del mondo, raccoglie ad esempio, «come usuale nel mondo colto», «singoli articoli già apparsi in giornali»³. Si tratta di contributi di tipologia differenziata, con un numero di pagine nettamente inferiore ai saggi di Mendelssohn o di Garve, ai quali sono però assimilabili in virtù del montaggio discontinuo. La forma breve, come osserva Benedetta Papisogli nel volume da lei curato per i tipi della Laterza, *I moralisti classici*⁴, nel capitolo *La forma breve (che non è sempre breve)*, «non coincide con il formato corto». E cita gli *Essais* di Montaigne: un libro «denso e fluviale», che però «somiglia segretamente, e già i lettori di allora lo sanno, ai rarefatti, interrotti libri di riflessioni e di massime». Come tali gli *Essais* vengono anche recepiti in Germania: nell'ultimo decennio del Settecento sono infatti tradotti con un titolo che letteralmente significa «Pensieri e opinioni su ogni sorta di oggetti», *Gedanken und Meinungen über allerley Gegenstände*. Sono sei volumetti che si trovano tuttora nella biblioteca di Gottinga fra i libri appartenuti a Lichtenberg, con le annotazioni autografe dell'antico proprietario⁵.

Assodato che il gioco di criteri per riconoscere i moralisti si riassume nel fatto di essere autori di forme brevi, appare del tutto coerente che il momento della loro più intensa ricezione nell'area tedesca coincida con il quarantennio in cui Lichtenberg nei suoi Taccuini/zibaldoni non destinati alla pubblicazione, i *Sudelbücher*, sferra indimenticabili attacchi

2. *Ivi*, p. 15. Il titolo del progetto da cui nasce il volumetto, *Light in Germany*, viene presentato come una provocazione.
3. G. Forster, *Kleine Schriften: ein Beytrag zur Völker- und Länderkunde, Naturgeschichte und Philosophie des Lebens*, Kummer, Leipzig 1789, vol. I, *Vorrede*, p. 4; l'altra citazione nell'*incipit*.
4. Bari 2008. Citazioni a p. 17 e a p. 32.
5. *Bibliotheca lichtenbergiana. Katalog der Bibliothek G.C. Lichtenbergs*, a cura di H.L. Gumbert, Harrassowitz, Wiesbaden 1982, pp. 225-226.

allo “scrivere molto” sia nel senso dell’ampollosità, sia nel senso della quantità di volumi. Che i logorroici, i seguaci dell’«implere volumina verbis» riempiano i libri di escrementi lo dicono peraltro, ricorrendo a paragoni volutamente plebei, un Guez de Balzac come, tre secoli dopo, uno dei migliori conoscitori dell’*Aufklärung*, Nicolás Gómez Dávila, il «Nietzsche di Bogotá», una vetta nella maniera di scrivere «corta y elíptica»⁶ nonché nello scherno verso gli «scrittori torrenziali»: «Los escritores torrenciales son meramente incontinentes». «Cacalibri», appunto, come si legge, in italiano, nel Taccuino F dei *Sudelbücher*⁷, a proposito del lessicografo greco Didimo detto Calcentero (da χαλκέντερος, dalle viscere di bronzo) o Bibliolata (βιβλιολάτᾱς, ‘scordalibri’ perché non ricordava neanche quel che aveva scritto). «Cacalibri» (F 129; D 557; F 117; F 140) è un termine che piace a Lichtenberg, lettore attentissimo di dizionari. Sapeva bene che cacare è, volgarmente, “partorire” e che *cacalibri* era il soprannome di Gregorio Leti (1630-1701), agli antipodi della tradizione che identifica «brevis» e «bonus»⁸. Annota autobiograficamente: «Fra tutti i caratteri non ce n’è uno che io invidi meno di quello del *Cacalibri*, le persone che sono in tutti i cataloghi delle fiere librerie, scrivono sempre senza essere utili a nessuno e senza dire nulla di nuovo, senza mostrare un briciolo di vera filosofia neanche nei rapporti con gli altri o darne qualche barlume nei propri scritti»⁹.

Sebbene l’insofferenza verso la verbosità sia endemica fra i cultori di forme brevi, nessuno forse nell’area tedesca l’ha manifestata in modo altrettanto icastico. Splendido esempio, non meno di Forster, del plurilinguismo dell’*Aufklärung*, questo professore di fisica sperimentale a Gottinga sviluppa la combinazione che Herder già riscontrava nel 1768 in uno dei primi saggisti tedeschi, Thomas Abbt (1738-1766): la tacitea

aA

365

6. N. Gómez Dávila, *Escolios a un texto implícito*, con un *Prólogo* di F. Volpi, Atalanta, Girona 2009, p. 121. La citazione che segue *ivi*, p. 1207.

7. Cfr. G. C. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, a cura di W. Promies, Hanser, München 1973²-1992. Cito nel testo con semplice indicazione del taccuino e del numero dell’annotazione. Qui F 129.

8. Mi permetto di rimandare a G. Cantarutti, *Brevità e “brevità aforistica” nell’Illuminismo tedesco*, in «Quaderni di Retorica e Poetica», a cura di G. Folena, 2 (1986), pp. 115-129, qui p. 121.

9. F 117. Mi allontano a ragion veduta dalla traduzione di G. C. Lichtenberg, *Lo scandaglio dell’anima. Aforismi e lettere*, a cura di A. Verrecchia, BUR, Milano 2002.

«brevità possente»¹⁰ e lo stile appreso dai francesi e dagli inglesi. Lichtenberg è dichiarato ammiratore di Chesterfield e La Rochefoucauld, due autori visti nel Settecento come prototipi della capacità di condensare molto in poche parole. In Inghilterra legge in anteprima le *Letters to his son*, a Gottinga rilegge le *Maximes* nell'edizione del 1789, che vede come prova eloquentissima del rapporto diretto fra riduzione del numero di parole («kürzere Wendungen», J 283) e precisione espressiva. Dunque: «Non sarebbe male se in ogni periodo si contassero le parole e si cercasse di esprimerlo con il minor numero possibile» (E 39). Dando ironicamente il permesso di essere prolisso solo a chi era pagato un tanto a foglio (E 179), osserva che «in tutti gli uomini di spirito si troverà un'inclinazione a esprimersi brevemente, a dire in fretta quel che si deve dire» (E 39):

Di materie che potrebbero riempire un articolo in un settimanale non fate un libro, né di due parole un periodo. Quel che il più grande imbecille dice in un libro sarebbe sopportabile se lo riducesse a 3 parole (E 130).

L'unico suo libro Lichtenberg lo fa raccogliendo i commenti alle incisioni di Hogarth apparsi a puntate, dal 1784, sul minuscolo almanacco tascabile da lui redatto prevalentemente in prima persona dal 1777, il «Göttinger Taschen Calender», che usciva anche in francese: un genere di pubblicazione periodica che raggiungeva tirature altissime, oggetto di una vera e propria mania, immortalata da un'incisione di Chodowiecki (v. figura nella pagina che segue). I drammi radiofonici di Benjamin, *Cosa leggevano i tedeschi mentre i loro classici scrivevano* e il successivo, *Lichtenberg*, sono illuminanti a riguardo.

Il fisico di Gottinga che con le sue scherzose esortazioni aveva indotto Forster a scrivere per il «Göttinger Taschen Calender» del 1789 una delle *Kleine Schriften* più belle e profonde, *Ueber die Leckereien*, Sulle prelibatezze (e su cosa fa l'uomo per procurarsele) godeva insieme del favore del pubblico e della più alta stima della critica. Anche questo lo accomu-

10. J. G. Herder, *Sämmtliche Werke*, a cura di B. Suphan, vol. II, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1877, p. 274 in un «monumento» ad Abbt secondo il modello di quello che Tacito aveva eretto ad Agricola: *Über Thomas Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmal, an seinem Grabe errichtet. Erster Stück*.



Calender-Narr /Manie d'almanacs.
Incisione di D. Chodowiecki (1726-
1801) nel «Göttinger Taschen
Calender» del 1783. Si noti quanto è
piccolo l'almanacco che il cavaliere
ha in mano.

aA

na a tutti gli altri autori nominati da Reed. La loro prassi di scrittura rispondeva a una generalizzata insofferenza nei confronti di un'esposizione ridondante, pletorica: l'epiteto che designa tali caratteristiche negative è *weitschweifig* e essere *weitschweifig*, ossia menarla per le lunghe, viene stigmatizzato in infinite variazioni come difetto imperdonabile per uno scrittore degno di tale nome. Calvinò non avrebbe avuto che l'imbarazzo della scelta se si fosse rivolto all'*Aufklärung* per l'intento di cui parla nella seconda delle sue *Lezioni americane*, sulla *Rapidità*: «spezzare una lancia in favore della ricchezza delle forme brevi». Winckelmann¹¹, Lessing, Herder sono testimoni di pari autorevolezza di un fenomeno tuttora ben lungi da un adeguato riconoscimento¹². Autore di *Zerstreute Blätter*, Fogli sparsi, e di *Fragmente*, Herder entra nel campo metaforico della brevità/agilità/rapidità (in termini che al lettore italiano ricordano il Calvinò che riprende la metafora del cavallo per la velocità del "dis-correre") nel *Torso von einem Denkmal*, guardando ad Abbt e ai suoi «pensieri sparsi»¹³: la

367

11. Si vedano ora i due articoli che gli vengono dedicati in *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, a cura di M.A. Rigoni, Marsilio, Venezia 2006.

12. Indicativo che non esista per il Settecento un analogo di *La forma breve nella cultura del Novecento*, a cura di M. Streiff Moretti - R. Pavese - O. Simčić, ESI, Napoli 2000, dove spicca il contributo di Hermann Dorowin su Alfred Polgar.

13. J. G. Herder, *Sämmtliche Werke* cit., p. 251: «Che ci posso fare io se nei suoi [di Abbt]

sua ironia sul periodare bolso e monotono degli storiografi a misura di accademia e la processione di paragrafi rigonfi dà voce al più puro spirito dell'*Aufklärung*.

Esempi di forma breve

La tendenziale convergenza fra *Aufklärer* e moralisti negli attacchi al *modus scholasticus* e ai proverbiali «longs volumes des écrivains d'Allemagne»¹⁴ si manifesta innanzitutto in testi brevi che parodizzano le modalità espositive considerate tipiche dei libri di dotti scritti per dotti. Inesauribile inventore di questi giochi con i paratesti è Gottlieb Wilhelm Rabener (1714-1771), e i suoi scritti satirici vengono riediti ben undici volte in venticinque anni. *Deutsche*, si legge *ad vocem* nel *Realregister* con cui Rabener corredda un esilarante discorso accademico in difesa della maldicenza, «non scrivono volentieri operette piccole»¹⁵; di ricalzo, alla lettera G, voce *Gewichte*, Pesì: «Il valore di un libro tedesco viene calcolato in libbre». Segue l'ironico rimando ai mezzi quintali di tediose cronache e alla questione «Da dove proviene ai tedeschi il computo dei meriti in base alle libbre». Da questo tipo di registro si sviluppa una forma breve destinata ad avere non poca fortuna nel Novecento, quella degli abbecedari/aforismi alfabetici¹⁶. È attestata anche in Lichtenberg, attento lettore di Rabener nonché di Christian Ludwig Liscow, autore di *Noten ohne Text*, Note senza testo.

Il rifiuto del trattato esaustivo, sinonimo di grevità sistematica, tipico difetto nazionale (e, nei modi in cui lo presenta Liscow, grottesco sfoggio di onniscienza) prende forma efficacissima anche nelle *Kleine Schriften* di Johann Georg Schlosser (1739-1799), autore di cui è stato ripubblicato il *pamphlet* del 1787 *Über Pedanterie und Pedanten*. Schlosser scrive un decalogo di meno di due paginette sui libri grandi e piccoli,

pensieri sparsi ci trovo di più che nei paragrafi rigonfi che incedono sistematicamente in processione?». Cfr. anche *ivi*, pp. 274-277.

14. Offre un'ottima guida alla «rhetorique du plaire mondane» comprensiva dei «livres qui sont à l'usage des grands» L. van Delft, *Le moraliste classique: essai de définition et de typologie*, Droz, Genève 1982, citazione da Le Moyne (1666) a p. 250.

15. G. W. Rabener's *Sämtliche Werke*, a cura di E. Ortlepp, Scheible's Buchhandlung, Stuttgart 1839, vol. III, p. 383.

16. Una silloge di contributi su *Aforismi e alfabeti* compare nella collana "Scorciatoie" del Mulino a cura di chi scrive, A. Ceccherelli e G. Ruozi nel maggio 2016. In tale collana, che mutua il titolo dalle *Scorciatoie e raccontini* di Saba, sono usciti anche i volumi citati in seguito alle note 17 e 18.

Ueber die großen und kleinen Bücher. Queste dieci annotazioni, incorniciate dagli spazi bianchi della scrittura¹⁷, esemplificano bene, come molti aforismi, l'intertestualità che Benedetta Papiasogli chiama «sommersa». Ecco le prime tre:

Un libro grosso è come un lago. Si può andare a pesca tutta la notte e non pigliare nulla. Uno piccolo è come un laghetto ricavato frenando il corso di un ruscello: lì non c'è che da tirar su il pesce.

Occorre molta pazienza per scrivere un libro grosso. Più intelligenza per uno piccolo.

I libri grossi ora si leggono di rado; tanto più spesso i piccoli.

In perfetta ripresa della terza annotazione, la nona mette in guardia gli autori nel solco dell'antico «cave librum ingenti mole».

Autori! Guardatevi dai libri grossi se volete venire letti. È invero difficile dimenticarvi perché ci state appresso come il ceppo al prigioniero; ma vi si trascina malvolentieri.

aA

Nicolai, con la sua enorme esperienza nel mondo dei giornali, il *medium* più sensibile ai cambi di mentalità, aveva diagnosticato già una generazione prima la svolta nelle predilezioni del pubblico, con una stoccata a Christian Wolff (1679-1754):

È il destino dei voluminosi tomi in quarto e degli scritti sistematico-aridi venire letti poco. Gli scrittori più letti sono senza dubbio quelli che hanno trovato modo di scrivere con piacevole disordine e senza connessione [...] Quanto successo ha ottenuto La Bruyère fino ai giorni nostri con la sua comoda maniera di raccogliere pensieri singoli!

Il genere di maggior successo, registra Nicolai, è quello epistolare. Si noti che il corrispondente tedesco di "lettera" è *Brief*, dal latino *brevis* (*libellus*), scritto breve.

Convergenze e peculiarità

Le riflessioni di Nicolai sulla fortuna di La Bruyère e del genere epistolare non valgono certo solo per la Germania. Nel

17. A. Montandon, *Gli spazi bianchi dell'aforisma*, in *La scrittura aforistica*, a cura di G. Cantarutti, il Mulino, Bologna 2001, p. 48. Su Schlosser e Friedrich Nicolair cfr. *Brevità e "brevità aforistica"* cit.

secolo dei Lumi la fortuna delle massime non è inferiore a quella delle enciclopedie: la lettera, il saggio, il dialogo, nella loro ricchissima fenomenologia sono a buon diritto considerate forme privilegiate della metodologia illuministica. Che i pensieri più importanti e le scoperte più utili si trovino in «memorie brevi e succinte» lo sostengono, rappresentativamente, Francesco Soave e Carlo Amoretti nella Prefazione al loro periodico scientifico, gli «Opuscoli di Milano» (ovvero «Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue»), fiore all'occhiello dell'Illuminismo lombardo; e Carlo Denina, il primo italiano, secondo Lessing, ad occuparsi della letteratura del Settecento tedesco, dedica uno speciale paragrafo delle sue istruzioni sull'arte di comporre libri, la *Biblioepa*, a difendere gli «Opuscula», i «libretti», dall'accusa di favorire la superficialità: il coltissimo abate piemontese sostiene che le opere voluminose le leggono solo i pedanti, stigmatizzati come «persone inutilmente studiose (peroché lo studio loro non serve nulla)».

Il nesso breve-utile è solo uno degli assi secondo cui si svolge un discorso che in tutte i suoi snodi è squisitamente transnazionale. Né potrebbe essere diversamente: tutto l'arsenale argomentativo a favore della *brevitas* ha sempre il medesimo vastissimo retroterra antico, altrettanto familiare agli illuministi dell'area romanza come a quelli inglesi o tedeschi. È dunque la diversità del contesto in cui appaiono a differenziare le riflessioni sulla forma breve.

Nel Settecento, il fattore di differenziazione fondamentale è costituito dalla coincidenza in Germania fra la nascita della grande prosa e la nascita dei generi che nell'area romanza hanno una storia risalente al Rinascimento. A decenni di distanza dalla Guerra dei trent'anni (1618-1648), la massima tragedia tedesca prima dell'Olocausto, la prosa tedesca raggiunge un livello del tutto degno dei migliori modelli europei contemporaneamente a un *boom* delle forme brevi ed ellittiche della scrittura. L'*Aufklärung*, che significativamente si autodefiniva, per la centralità assegnata all'uomo, l'«Età del secondo Rinascimento», vede lo sviluppo esplosivo dell'antropologia à la Platner e della cosiddetta «filosofia della vita», la *Philosophie des Lebens* (o, con termine composto, *Lebensphilosophie* ovvero *Lebensweisheit*, il corrispondente di *sapientia huius mundi*): Forster usa il termine *Philosophie des Lebens* fin dal sottotitolo delle sue *Kleine Schriften* e Moritz

esordisce con un assemblaggio di testi brevi o brevissimi di carattere dichiaratamente autobiografico che chiama «contributi alla *Philosophie des Lebens*»¹⁸.

Non tornerò in questa sede sul nesso fra una filosofia che voglia essere utile all'uomo e si basi dunque sull'esperienza e osservazione e il radicale cambio nella modalità comunicative rispetto alla «filosofia per la scuola». Basti rilevare la sostanziale confluenza fra «filosofia per la vita», «filosofia popolare» e «filosofia per il mondo» (calco di *pour le monde*)¹⁹ nel consapevolissimo ricorso a generi tutti iscritti nella dimensione della *brevitas*, qualificata da una valenza anti-sistemica.

Garve, che a fine secolo diventa il maggiore esponente della resistenza alla filosofia trascendentale, lascia le riflessioni più articolate sulle ragioni che fanno dell'età di Lichtenberg il primo momento d'oro della forma breve e ne trae un bilancio drastico:

In tutti gli ambiti della nostra letteratura le nostre migliori teste ci hanno dato solo frammenti, le opere grosse sono solo di teste mediocri²⁰.

aA

Il *medium* più importante in questa costellazione sono le riviste. Se è vero che in ogni paese i Lumi sarebbero impensabili senza la stampa, in quella congerie di circa trecento unità territoriali solo formalmente unite nel Sacro Romano Impero che è la «Germania», la varietà tipologica, il numero e il ruolo delle pubblicazioni periodiche sono del tutto eccezionali. Fra il 1770 e il 1790 le nuove testate passano da 410 a 1225. Gottinga, una delle capitali della *science de l'homme* settecentesca, ha verso fine secolo circa 9500 abitanti – e 25 periodici. E i periodici sono un serbatoio e un generatore di testi brevi. Stampati nell'*Aufklärung* come libri quasi solo in formato in ottavo (ma in formato ancora più piccolo nel caso degli almanacchi) impongono la brevità, come dice benissimo, fra il serio e il faceto Lichtenberg a conclusione di un fittizio Elenco aperto da «Un coltello senza lama cui manca il manico» nel «Göttinger Taschen Calender» del 1798. Naturale presidio

371

18. Cfr. A. Košenina, *I "Beiträge zur Philosophie des Lebens" di Karl Philipp Moritz*, in *Le ellissi della lingua. Da Moritz a Canetti*, a cura di G. Cantarutti, il Mulino, Bologna, 2006, pp. 15-42.

19. Cfr. *ivi*, p. 42.

20. C. Garve, *Fragmente zur Schilderung des Geistes, des Charakters, und der Regierung Friedrichs des zweyten*, Korn, Breslau 1798, vol. I-II, vol. II, p. 82.

delle forme non canoniche, aperte all'esperienza, ospitano le prime raccolte clandestine di aforismi ma anche testi quali i sogni e le riflessioni sui sogni, che varcano i confini fra "narrativo" e "non narrativo". Molto prima dei germanisti è stato un amico viennese di Musil, Franz Blei, a individuare nelle riviste la nascita della scrittura saggistica. Gli *Aufklärer* le annoverano fra le *Vermischte Schriften*, letteralmente *Mélanges*, «miscellaneous literature»²¹, come gli scritti lichtenbergiani usciti postumi proprio con il titolo *Lichtenberg's Vermischte Schriften* e tutti i testi modernamente studiati come «forma breve». Come stupirsi che all'avanguardia in questi studi sia stato, in Italia, Cesare Cases (1920-2005), germanista dell'Ateneo di Torino, straordinario conoscitore dell'età di Lichtenberg?

21. Recensione a *The Miscellaneous works of George Christophe Lichtenberg*, ovvero *G.C. Lichtenberg's Vermischte Schriften*, «The Edinburgh Review, or Critical Journal for October 1803.....January 1804», III edizione, vol. III (1805), pp. 343-354.

I *Petits poèmes en prose* di Baudelaire, ovvero l'*idéal* della forma breve

Davide Vago

aA Nella ricchissima bibliografia riguardante l'opera postuma di Baudelaire, *Le spleen de Paris* (ovvero i *Petits poèmes en prose*), molti critici si sono accaniti sulla definizione e sulle caratteristiche del genere del «poema in prosa»¹. Pochi, a mia conoscenza, si sono azzardati a interpretare il perché di quel «petits» che il poeta ha premesso ad almeno due dei titoli ipotizzati per la raccolta a venire: «petits poèmes (oppure petits poèmes) en prose» come si legge ad esempio ne «La Presse» del 27 agosto 1862 o nella «Revue nationale et étrangère» del 10 dicembre 1863; o, ancora, «petits poèmes lycanthropes» nel numero della «Revue du XIX^e siècle» datato 11 giugno 1866².

373

1. Il riferimento bibliografico imprescindibile al riguardo, benché datato, è la tesi di S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Nizet, Paris 1959; ricordiamo inoltre T. Todorov, *La poésie sans le vers*, in *La notion de littérature et autres essais*, Seuil, Paris 1987, pp. 66-84; M. Sandras, *Lire le poème en prose*, Dunod, Paris 1995 nonché Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Belin, Paris 1996.

2. Più interessanti da questo punto di vista risultano i contributi dei critici americani, in cui la riflessione sulla brevità del genere appare di gran lunga più marcata: *The Prose poem in France: theory and practice*, M. A. Caws, H. Riffaterre (a cura di), Columbia University Press, New York 1983. Sulla forma breve legata alla grande diffusione della stampa all'epoca di Baudelaire, si veda K. O. Mills, *Formal revolution in the work of Baudelaire and Flaubert*, University of Delaware Press, Newark 2012.

La brevità³ appare per Baudelaire come valore essenziale del nuovo tipo di lirica legato inscindibilmente alla città di Parigi: i testi dei poemetti in prosa sono chiamati a produrre, tramite una forma succinta retoricamente costruita, quell'effetto di *concentration* che Baudelaire definisce quale contrassegno del genio letterario che è l'unione di «surnaturalisme et ironie. Coup d'œil individuel [...] puis tournure d'esprit satanique»⁴.

In questo contributo mostreremo come in molti dei testi di Baudelaire la *brevitas* si ponga come istanza estetica essenziale in cui si coniugano, in modo del tutto inedito, da un lato la cultura della *maxime* e della *pointe*, i cui modelli per il poeta risalgono al *Grand Siècle* (Bossuet, Pascal, La Fontaine, La Bruyère solo per citarne alcuni); dall'altro, la nuova fruizione della liricità che, ai tempi dei *Petits poèmes en prose*, trova una collocazione originale nei giornali e nella stampa periodica, ove la brevità si impone come prerequisito fondamentale.

1. Baudelaire moralista classico

Sulle caratteristiche generali della forma breve nel Sei-Settecento francese, la riflessione è alquanto ricca⁵. La continuità di forme fondate sulla discontinuità (le raccolte di *essais*, *remarques*, *caractères* o massime); la retorica, di origine classica, del «bien penser» che regola il «bien dire»; il legame tra la *brevitas* e l'*acumen* – quella riflessione profonda e soprattutto densa che copre un arco di poche parole – sono caratteristiche di Montaigne⁶ che non potevano non affascinare uno spirito come quello baudelairiano. La concentrazione insita

3. In tale prospettiva, *bref* non è affatto sinonimo di *court* ('corto' in opposizione a 'lungo'), come spiega chiaramente A. Montandon: «le bref appartient au champ notionnel du langage et la brièveté concerne un rapport interne à la parole. La forme brève relève donc d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poétique particulière» (A. Montandon, *Formes Brèves et Microrécits*, «Les Cahiers de Framespa», 2013, 14, versione on-line: <http://framespa.revues.org/2481>, DOI: 10.4000/framespa.2481).

4. Ch. Baudelaire, *Fusées*, in *Œuvres complètes*, C. Pichois (a cura di), Gallimard, Paris 1976, t. I, p. 568.

5. Per un profilo generale, si veda J. Lafond (a cura di), *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIe-XVIIe siècle)*, Vrin, Paris 1984; É. Tourrette, *Les Formes brèves de la description morale: quatrains, maximes, remarques*, Champion, Paris 2008; in italiano, si veda C. Rosso, *La «Maxime»: saggi per una tipologia critica*, ESI, Napoli 1968.

6. Si veda A. Compagnon, *La brièveté de Montaigne*, in J. Lafond (a cura di), *Les formes brèves de la prose* cit., pp. 9-25.

ad esempio nella natura stessa della massima seicentesca ha dunque più di un legame con il Baudelaire prosatore, il cui atticismo va di pari passo con l'esigenza morale di dipingere i rapporti sociali, spesso mostruosi, che nascono nella città. Tra i primi e più acuti critici di Baudelaire, Jean Pommier ha messo in evidenza come il poeta dello spleen sia attirato non solo dal pensiero di Pascal, ma dalla «purezza superiore di un'espressione»⁷: uno stile che quest'ultimo condivide con altri rappresentanti del secolo, come Bossuet e in particolare La Bruyère⁸. Pur nelle specificità che la *brevitas* assume in ognuno di questi autori, è interessante notare come Baudelaire trovi ispirazione in un'altra forma breve del *Grand Siècle*: la favola di La Fontaine. Un poemetto come *Chacun sa chimère* può essere letto difatti come una favola allegorica.

Un buon esempio di come queste influenze si uniscano in un impasto originale a contatto con la metropoli moderna è dato da *Un plaisant*⁹: alla laconicità del titolo scelto, con quell'articolo indeterminativo che indica un membro di una classe sociale universalmente nota, corrisponde una strutturazione del poemetto netta e linguisticamente levigata. La descrizione spazio-temporale iniziale («C'était l'explosion du nouvel an») – formulazione generale, che rimanda a un non-detto ben conosciuto dal lettore – è seguita, dopo i due punti, da una doppia formulazione appositiva («chaos de boue et de neige», «délire officiel d'une grande ville») inframmezzata da due partecipiali strutturate in parallelo («étincelant de joujoux et de bonbons, grouillant de cupidités et de désespoirs»). Tale chiasmo conclude perfettamente il breve spazio del primo paragrafo, in cui l'insistenza sul plurale generico dei sostantivi (non preceduti da articolo) innesta da subito la morale generale, universale a ben vedere, cui mira Baudelaire.

Nella confusione babelica¹⁰ della festa il poeta, «hom-

7. Cfr. J. Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, Corti, Paris 1945, p. 149.

8. Cfr. lettera a A. Poulet-Malassis, 20 aprile 1860, in Ch. Baudelaire, *Correspondance*, C. Pichois, J. Ziegler (a cura di), Gallimard, Paris 1973, t. II, p. 27. André Lebois ha scritto che con i suoi poemetti in prosa Baudelaire voleva «offrir [...] quelque chose comme les *Caractères* de son temps» (A. Lebois, *Les petits poèmes en prose de Baudelaire*, in *Archives des Lettres modernes*, 1958, n. 2, p. 3).

9. Per il testo completo si veda Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes* cit., p. 279.

10. Baudelaire usa il termine «tohu-bohu» che rimanda etimologicamente al caos primi-

me des foules» che ama passare inosservato nella moltitudine per poter fondersi meglio con l'Altro, è attratto da un inatteso partecipante: un asino spinto dal padrone con un frustino. È allora che, prima di svoltar l'angolo, compare il personaggio cui il componimento è dedicato: «un beau monsieur ganté, verni, cruellement cravaté et emprisonné dans des habits tout neufs» il quale, sorprendentemente, si piega «cérémonieusement devant l'humble bête» e, togliendosi il cappello, formula all'animale i suoi auguri di buon anno. Le brevi frasi con cui viene narrata la scena, dal chiaro gusto farsesco, sono sapientemente dosate: all'anteponizione del primo averbio di modo («cruellement cravaté») fa chiaramente eco il «cérémonieusement» che descrive l'atto di inchinarsi. Allo stesso modo, lo sguardo amaramente ironico del poeta è evidente dalla scelta del verbo «emprisonner» la cui declinazione al participio passato crea un effetto di ridondanza sonora con il precedente «cravaté».

Ma è nella battuta pronunciata dal *plaisant* che la *brevitas* riassume al meglio il tratto di spirito con cui Baudelaire stigmatizza il comportamento dell'uomo: scegliendo il pronome «la» al posto del legittimo complemento oggetto («la nouvelle année»), condensandone l'espressione in modo grammaticalmente ineccepibile («Je vous *la* souhaite bonne et heureuse!»), Baudelaire fa letteralmente deflagrare la coerenza testuale della comunicazione dato che, se nessun asino può comprendere un messaggio linguistico come un altro essere umano, non può tantomeno comprendere l'implicito cui allude il pronome personale scelto.

Con questa scelta di massima concentrazione linguistica (un pronome di due sole lettere), Baudelaire raggiunge il suo scopo: il «*plaisant*» non è altro che un emblema, denso e nitido, dell'imbecillità dello spirito umano¹¹ (egli «concentr [e] en lui tout l'esprit de la France»). Ne è una riprova il fatto che un tale faceto sia l'unico personaggio i cui tratti emergano in maniera distinta dalla folla: gli altri amici che assistono allo scherzo sono figure vaghe, come indica l'espressione *toute faite* «je ne sais quels camarades» che riman-

tivo precedente la creazione del mondo, secondo la Genesi.

11. Sull'antropologia di Baudelaire si veda S. Cigada, *Études sur le Symbolisme*, G. Bernardelli, M. Verna (a cura di), Educatt, Milano 2011.

da, per la sua concisione, a qualcosa di ben noto al lettore¹². Non ci stupiremmo troppo, allora, se in conclusione fosse proprio l'asino a ribattergli tutta la sua ottusità con una massima morale di stampo *fontainien*; invece l'animale non se ne cura affatto, e prosegue indefesso il suo compito: «l'âne ne vit pas ce beau plaisant». La reiterazione dell'aggettivo «beau», unito non più a «monsieur», come in precedenza, bensì a «plaisant», si ritrova anche nell'ultimo paragrafo in cui la morale è dunque espressione della riflessione del poeta: questo «*magnifique imbécile*» scatena la rabbia «incommensurable» dell'osservatore, e il parasinonimo scelto (*magnifico* si colloca ad un gradino superiore rispetto a *bello*) rafforza, in una chiusa magistrale, il tono sarcastico dell'apologo.

È da sottolineare, infine, come questa estrema «concentration» in un personaggio emblematico vada di pari passo con la sincerità senz'ombra del poeta, che scrive ad esempio in *Fusées* queste note che ben si addicono a chiudere la nostra analisi: «concentration. Puissance de l'idée fixe. La franchise absolue, moyen d'originalité»¹³.

aA

2. Una forma urbana per il lettore moderno

Accanto a questo primo aspetto, che vale per svariati componimenti dei *Petits poèmes en prose*, vi è una seconda caratteristica, derivante dall'ideale di *brevitas*, che accomuna probabilmente la totalità dei testi della raccolta. I temi e lo stile dei poemetti baudelariani appaiono intimamente collegati con le tematiche e le esigenze editoriali delle pubblicazioni periodiche (riviste e gazzette), che furono in effetti il primo – nonché imprescindibile, in quanto economicamente rilevante per il poeta – luogo di pubblicazione di molti dei testi della raccolta. Tra il 1830 e il 1860 si assiste ad una vera e propria esplosione della stampa periodica in Francia: come rileva K. O. Mills, «it is not revolutionary to observe that to some degree contemporary art forms absorbed such a

377

12. Su queste formule ellittiche citiamo il seguente giudizio: «très souvent, Baudelaire utilise même des formules toutes faites, qui se font écho d'un texte à l'autre, et qui invitent le lecteur à deviner ce qui n'est pas écrit, à compléter lui-même [...] Il s'agit donc pour [le poète] d'aller le plus vite possible à l'essentiel, c'est-à-dire vers la fin du récit, la conclusion morale ou paradoxale, de produire un texte fulgurant, qui condense une réalité pour en extraire le sens symbolique » (M. Narvaez, F. Ricard, *Étude sur Baudelaire: Le Spleen de Paris, petits poèmes en prose*, Ellipses, Paris 2000, pp. 30-31).

13. Ch. Baudelaire, *Fusées*, in *Œuvres complètes* cit., p. 652.

prominent feature of sociocultural landscape»¹⁴. «La Presse» e «La Revue nationale et étrangère», nel momento in cui assicurano la pubblicazione tanto agognata da Baudelaire, gli fanno necessariamente dimenticare il fatto di essere quel «dégoûtant apéritif»¹⁵ con cui l'uomo civilizzato accompagna la colazione mattutina. Non solo: la stampa periodica impone regole rigide, e la *brevitas* diventa ineludibile.

Certo, come rileva Antoine Compagnon, i rapporti di Baudelaire con i direttori di riviste furono sempre piuttosto complicati (Arsène Houssaye in testa). Tra tutti i quotidiani e i periodici dove furono pubblicati alcuni poemetti in prosa, «La Presse» merita qualche informazione supplementare, trattandosi di uno dei primi a grande tiratura. Nel numero del 26 agosto 1862, i primi *petits poèmes* occupano il posto tradizionalmente occupato dal *feuilleton*. E, in effetti, «la numérotation des poèmes en chiffres romains ressemble à celle de chapitres, si bien qu'un lecteur hâtif, inattentif au titre *Petits poèmes en prose*, pourrait s'attendre à y découvrir le début d'un roman feuilleton, illusion que les intitulés des poèmes confirmeraient»¹⁶. Ciononostante, la famosa *dédicace* «À Arsène Houssaye», che è posta in testa al gruppo dei poemetti pubblicati, invita il lettore de «La Presse» e l'amatore di *feuilleton* ad accostarsi a questi testi in modo nuovo, ancorché paradossale: «nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture»¹⁷. Baudelaire sembra intuire che la fruizione stessa dei suoi poemetti da parte dei lettori sia legata a tempi di lettura più rapidi, pur nella discontinuità, che la vita moderna impone.

Ecco che quindi l'effetto di «concentration» si lega da un lato alla critica del *feuilleton* come genere che richiede una attenzione duratura da parte del lettore; dall'altro, proprio perché viene sperimentata una forma poetica densa, maggiormente in linea con la contemporaneità, Baudelaire

14. K. O. Mills, *Formal Revolution in the Work of Baudelaire and Flaubert* cit., p. 73.

15. «Tout journal, de la première ligne à la dernière, n'est qu'un tissu d'horreurs. Guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes des princes, crimes des nations, crimes des particuliers, une ivresse d'atrocité universelle» (Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes* cit., pp. 705-706).

16. A. Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, Flammarion, Paris 2014, p. 57.

17. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes* cit., p. 275.

ha tutto l'interesse a caricare la *brevitas* dei suoi poemetti di quel sarcasmo, di quell'eruzione violenta che contraddistingue la sua visione dei rapporti che si creano nella città. Non è un caso se l'assoluta novità delle nuove *Fleurs du Mal* (alcune poesie dei *Tableaux parisiens*) – così come i poemetti in prosa – è spesso associata dallo stesso Baudelaire ad un'esplosione di gas: «à tout casser, comme une explosion de gaz chez un vitrier»¹⁸. L'esplosione è un tema onnipresente ne *Le spleen de Paris*: gioie più o meno sincere, il riso sardonico e quello malvagio, il furore e l'ardore, la violenza e l'eccesso si condensano spesso in questa immagine¹⁹. Alla vera e propria «explosion du nouvel an» (*Un plaisant*) risponde la chiusa, amara e scatologica, de *Le chien et le flacon*: il lettore de «La Presse» si può così rispecchiare nella *pointe* dell'apologo. Come un cane preferisce annusare escrementi al posto di un profumo soave, così è il pubblico per l'autore dei *petits poèmes*; facendo della *brevitas* dei suoi poemetti un campo gravitazionale in cui più istanze magistralmente si fondono in una nuova forma d'arte, Baudelaire manifesta altresì tutta la sua ambiguità nei confronti dell'epoca a lui contemporanea.

aA

379

(Breve) conclusion

Sui *Petits poèmes en prose* tutti i critici concordano nel dire che si tratti di una raccolta disomogenea, frammentaria e non conclusa dall'autore. Nonostante alcune suddivisioni – proposte da autorevoli interpreti di Baudelaire – corrispondano in pratica alle diverse tipologie testuali che il poeta ha volutamente mescolato nella (futura) raccolta, la *brevitas* appare citata solo saltuariamente come una struttura fondante dei *petits poèmes*. A conclusione di questa indagine, ci piacerebbe ribadire invece come essa sia uno dei maggiori criteri di unità della celebre raccolta. Essa viene difatti a istituire quell'«espace du discours discontinu» come rileva Lafond: un «espace de pleins et de vides, où les caractères discrets des unités de sens autorisent une autre approche du sens que l'espace uniformément rempli du discours continu»²⁰. Sì,

18. Lettera a A. Poulet-Malassis, 29 aprile 1859, in Ch. Baudelaire, *Correspondance* cit., t. I, p. 568.

19. Cfr. A. Compagnon, *Baudelaire l'irréductible* cit., p. 204.

20. J. Lafond, *Des formes brèves aux XVIe et XVIIe siècles*, in *Les formes brèves de la prose* cit., p. 118.

ma quale può essere il senso, se dei due poli di *Spleen et idéal* (prima sezione de *Les Fleurs du mal*) pare ora rimasto solo il primo (*Le spleen de Paris*)? Forse al tardo Baudelaire non resta che il tratto condensato, violentemente o sconsolatamente dipinto, del guizzo poetico che ha l'effetto di un pezzo di vetro affilato da far ingoiare al lettore: un fuoco d'artificio – *Fusées*²¹ – necessariamente breve.

21. *Razzi*, uno dei diari in cui Baudelaire svela maggiormente il suo pensiero.

**L'architettura della memoria.
Figure e costruzione nelle miniature
della *Berliner Kindheit* di Walter Benjamin**

Antonio Castore

aA

Riferendosi a Kafka in una lettera a Scholem¹, Benjamin scrive che la sua opera potrebbe essere assimilata a un'ellisse con due fuochi molto distanti tra loro, determinati l'uno dall'esperienza mistica (ovvero della tradizione), l'altro dall'esperienza della *Großstadt*, la metropoli moderna. Ora, questo giudizio, con lieve ridefinizione dei termini, potrebbe essere applicato allo stesso Benjamin. Quel che è indubbio, è che ben introduce, questo binomio, alla particolare esperienza estetico-conoscitiva dell'*Infanzia berlinese intorno al 1900*, la "Berliner Kindheit um 1900". Da un lato l'*esperienza sedimentata*, che qui ho voluto chiamare "memoria", in senso ad un tempo generico e specifico, storico e soggettivo, collettivo e personale, dall'altro il *rapporto con la città* e le sue forme, i luoghi, gli spazi, l'"architettura". Oggetto del presente studio è l'interazione tra questi due motivi e la forma peculiare dell'opera, incardinata sul principio della composizione di brevi prose, cosiddette "miniature" e la loro ri-composizione, o montaggio, in un'unità complessa.

381

L'*Infanzia berlinese* si definisce proprio nell'originale inter-

1. Citato in W. Benjamin, *Illuminations. Walter Benjamin: Essays and Reflections*, a cura di H. Arendt, Schocken, New York 1969, p. 141.

sezione tra 1) il tema della città moderna; 2) l'architettura dell'opera; 3) l'architettura della memoria.

In generale, il rapporto tra architettura e memoria è un rapporto profondo, dialettico, non scontato: se infatti la città con i suoi elementi si fa «sussidio mnemotecnico» (come scrive Benjamin ne *Il ritorno del Flaneur*)², più radicalmente, come mostrano la scienza cognitiva e dell'informazione, la memoria stessa sembra configurarsi in senso spaziale, al punto che – per dirla con Wolf Kittler – «non esiste arte della memoria senza architettura»³. Diventa a questo punto essenziale il nodo della *rappresentazione*, del medium attraverso cui architettura e memoria interagiscono, si definiscono (quale architettura? quale memoria?), e si fanno per noi esperienza estetica.

Come è noto, allo studio della metropoli come emblema della modernità Benjamin dedica più di un lavoro: la *Einbahnstrasse* – strada a senso unico – del 1928, i *Passagenwerk* opera su Parigi rimasta incompiuta, *Il ritorno del flaneur* del 1929 (saggio-recensione al romanzo di Hessel *Spazieren in Berlin*), le *Denkbilder* o *Immagini di città*, ovvero i reportage giornalistici che egli scrive da Mosca, Marsiglia, Capri, ecc. *L'Infanzia* segna probabilmente una tappa nel percorso di Benjamin a confronto con il tema della metropoli: tra gli scritti di occasione, dopo il progetto più dichiaratamente politico-surreale di *Einbahnstrasse* e parallelamente a quello storico-sociologico – di archeologia del moderno – dei *Passagenwerk*, *L'Infanzia* si pone quasi al crocevia tra queste diverse istanze che qui sembrano trovare lo spazio per una ideale confluenza. In quest'opera – o progetto d'opera – in cui l'elemento letterario e personale trovano più ampio spazio, è continuamente attivo un dialogo, che pone a virtuale palinsesto – da un lato – le altre scritture benjaminiane della città e – dall'altro – gli autori amati e studiati nell'attività di critico, ovvero Proust (che egli traduce), Baudelaire, Kafka. Il tutto filtrato attraverso la riflessione sulle forme della rap-

2. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. III, *Kritiken und Rezensionen 1912-1940*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991 (trad. it. in *Il ritorno del flaneur*, in *Ombre corte. Scritti (1928-1989)*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1993, p. 468).

3. W. Kittler, *The Dioskuroi. Masters of the Information Channel*, «Configurations», X (2002), n. 1, p. 111.

presentazione e sulla lingua, che affonda a sua volta in una personale concezione teologico-filosofica.

Legato all'idea di una Modernità che richiede nuove forme per essere rappresentata, il testo dell'*Infanzia berlinese* si rivela profondamente sperimentale, senza tuttavia recidere, e anzi, riabilitandolo a nuova significazione, il legame con la tradizione letteraria, e in particolare con quelle forme inattuali e rimosse, dell'emblema e dell'allegoria, che Benjamin stesso aveva contribuito a riabilitare nell'*Origine del dramma barocco tedesco*.

L'aspetto sperimentale del progetto risulta evidente dal ribaltamento di alcune assunzioni classiche, a cominciare dal titolo: testo di carattere e "occasione" autobiografici, l'*Infanzia berlinese intorno al 1900* si sviluppa tuttavia in forma anti-narrativa e non-lineare, e persegue un continuo, dialettico alternarsi di messa a fuoco, tra il soggettivo e l'oggettivo, il personale e l'impersonale, o collettivo, che oscilla tra «le immagini della mia infanzia nella grande città» e «le immagini in cui l'esperienza della grande città si sedimenta in un bambino della borghesia». Dove le une sono in funzione delle altre. In uno studio preparatorio all'*Infanzia* Benjamin annotava la "piccola regola" che gli aveva permesso, parole sue, di scrivere «un tedesco migliore della maggior parte degli scrittori della mia generazione»: «Non usare mai la parola "io", se non nelle lettere»⁴. Le eccezioni a questa piccola norma, annota Benjamin, nel suo scritto si possono contare. D'altra parte, la particolare natura di questa autobiografia non-narrativa è già tutta nella premessa, il *Vorwort*, di taglio "critico-metodologico" e al tempo stesso poetico, ad alta densità concettuale e iconica, che val la pena leggere con attenzione.

Nel 1932, mentre ero all'estero, iniziai a rendermi conto che presto avrei dovuto dire addio per molto tempo, forse per sempre, alla città in cui ero nato. Nella mia vita interiore avevo più volte sperimentato come fosse salutare il metodo della vaccinazione, lo seguii anche in questa occasione e intenzionalmente feci emergere in me le immagini – quelle dell'infanzia – che in esilio sono solite risvegliare più intensamente la nostalgia di casa.⁵

4. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* cit., vol. IV, p. 964.

5. Id., *Berliner Kindheit um 1900*, *ivi*, vol. IV, parte I (trad.it. *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, Einaudi, Torino, 2007, p. 3).

Ecco che il tema autobiografico – e con esso l’urgenza stessa della scrittura – sono fatti risalire ad un’occasione particolare, che si iscrive nella storia individuale dell’autore con l’esattezza – l’oggettività – di una data, il 1932: si tratta dell’esilio, dell’«addio [forzato] alla città in cui ero nato». È questa l’occasione che attiva quella che potremmo chiamare la memoria “volontaria” del soggetto, il richiamare i ricordi dell’infanzia, ricordi dotati di una caratteristica propria: di essere cioè i più adatti a «risvegliare» (Proust) la «nostalgia di casa», o meglio l’*Heimweh*. È proprio a partire da questa parola, attraverso una concatenazione di immagini, che si consuma il trapasso dal piano del singolo a quello di una determinata configurazione storica. *Heimweh*: parola romantica estremamente pregnante, in tedesco associa la lontananza al “dolore” (*Weh*) per la perdita della “casa” (*Heim*), ma anche della “patria” (*Heimat*). Il tema dell’esilio è ricondotto alla materialità del “dolore” fisico, ad un tempo stesso impoverito e innalzato entro il livello del concetto tramite l’immagine, emblematica, della «vaccinazione»: che a sua volta raffigura la vera funzione di altre immagini, quelle suscitate dai «ricordi dell’infanzia», che devono preparare il corpo sano alla reazione, in prospettiva di una più virulenta comparsa del male, ovvero una più radicale mancanza della “casa” (sul piano personale) e della *Heimat*, la propria storia e cultura (sul piano collettivo, politico).

Abbiamo qui un primo esempio di un procedimento che troverà ampio impiego nell’*Infanzia berlinese* e che non a caso richiama il movimento tipico dell’“allegoria” intesa nell’accezione che Benjamin stesso ne dà nell’*Origine del dramma barocco tedesco*: il concetto libera l’oggetto dall’immediatezza dell’esperienza vissuta per elevarlo a nuova e speciale significanza, in grado di “far segno” verso la verità, già sempre al-di-là del mondo fenomenico⁶. Ma l’immagine della vaccinazione – nella sua molteplice stratificazione di significati – dice ancora altro, in particolare sulla natura di quella “memoria volontaria” che dà origine alla nostalgia: non solo essa scaturisce dall’assenza – della città, della casa – ma in essa è presente una tensione continua verso il futuro.

6. B. Cowan, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, «New German Critique», XXII (1981), pp. 109-122.

Ritengo possibile che a tali immagini sia riservato un particolare destino. Non sono forse ancora attese da forme ben modellate come quelle di cui, nel sentimento della natura, da secoli dispongono i ricordi di un'infanzia trascorsa in campagna. Le immagini della mia infanzia nella grande città invece sono forse idonee a preformare nel loro intimo l'esperienza storica successiva.

Saranno altri passi, in diverse miniature, a chiarire meglio questo punto, mostrando come il tempo del racconto si riveli spesso reversibile e conseguentemente si alternino – quasi si compenetrino come in una dissolvenza incrociata – lo sguardo bambino e quello adulto, quello del critico e dell'apprendista mago in grado di trasfigurare la realtà, del narratore e del narrato. Si veda *Tiergarten*, ad esempio, laddove nel ricordo, filtrato dallo sguardo bambino («la parte più misteriosa del parco»), si condensa la premonizione dell'esperienza a venire: «In quel punto, infatti, o non lontano, deve aver avuto la sua dimora quell'Arianna alla cui presenza *per la prima volta* avvertii ciò di cui *solo più tardi* appresi il nome: l'amore»⁷. O, ancora, il breve episodio della *Febbre*, «da cui proviene forse quella che altri in me definiscono *pazienza*, ma che in realtà non assomiglia ad alcuna virtù: *la tendenza a vedere tutto* ciò a cui tengo *avvicinarsi a me da lontano* come le ore al mio letto di ammalato»⁸.

Riversibilità del tempo, futuro come pro-tensione del presente, ma anche come iscrizione, traccia, già presente nel passato. E dunque: senso dell'attesa, della pazienza, della promessa di un a-venire da *leggere* nel già-stato, o meglio nella ricostruzione che di esso fa il ricordo, attraverso un'*ottica* privilegiata: «Simile ai raggi ultravioletti, il ricordo mostra a ciascuno nel libro della vita una scritta che, *invisibile profezia*, glossava il testo»⁹.

Questi pochi accenni alla rappresentazione del tempo nell'*Infanzia berlinese* – e alla 'costruzione' del tempo interno del racconto – ci conducono ad un'alteriore considerazione

7. W. Benjamin, *Berliner Kindheit um 1900* cit. (trad. it. *Infanzia berlinese* cit., p. 19).

8. *Ivi*, p. 36.

9. Id., *Einbahnstrasse* in *Gesammelte Schriften* cit., vol. IV (trad. it. *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino 2006, p. 65).

sulla forma complessiva dell'opera, anch'essa anticipata nella premessa¹⁰ dallo stesso Benjamin:

Ciò ha comportato che i tratti biografici che si delineano piuttosto nella continuità che nella profondità dell'esperienza, in questi brani restino del tutto sullo sfondo. E con essi le fisionomie – quelle che della mia famiglia al pari di quelle dei miei compagni. Mi sono invece sforzato di impadronirmi di quelle immagini in cui l'esperienza della grande città si sedimenta in un bambino della borghesia.

Ribaltando alcuni assunti cardine della forma biografica tradizionale, Benjamin opta per la discontinuità e per la a-linearità del discorso; la continuità del racconto biografico è abbandonata a favore della “profondità”, lo sviluppo progressivo a favore della stratificazione del significato, e della “modularità”, cioè della giustapposizione di brevi prose, simili a tessere di mosaico o a vedute per stereoscopio, in cui – ancora un ribaltamento – inedita preminenza assumono i «vuot[i]», le fratture, gli spazi bianchi¹¹, a segnare il tempo dell'«addio» nei confronti di una città, con i suoi luoghi e le sue forme di vita, colta sul punto di scomparire («la moda già voltava le spalle al Kaiserpanorama») ma che nel cedere il passo annuncia al tempo stesso il futuro di nuove configurazioni storiche.

Eloquente, riguardo a questa particolare struttura compositiva, è già la storia della composizione del testo e delle sue edizioni. Per la prima pubblicazione, risalente al 1955, Adorno (che la curò non comparando tuttavia come curatore, né come autore della postfazione), non poté contare su documenti per l'ordinamento delle miniature. Al tempo egli non aveva per altro nemmeno notizia delle altre – almeno quattro – diverse versioni dell'opera, successive al 1933, anno in cui a detta dell'autore l'opera può considerarsi conclusa, compilate da Benjamin stesso e che differiscono sia nell'ordine sia nel numero delle miniature. Sappiamo oggi che Benja-

10. Id., *Berliner Kindheit* cit. (trad. it. *Infanzia berlinese* cit., p. 3).

11. Cfr. la miniatura *Kaiserpanorama* in Id., *Berliner Kindheit* cit. (trad. it. *Infanzia berlinese* cit., p. 9): «Una grande attrattiva del Kaiserpanorama consisteva nel fatto che era indifferente dove si cominciasse il giro delle vedute lontane. [...] uno scampanello [...] risonava pochi secondi prima che l'immagine si spostasse *con uno scatto* per lasciar posto inizialmente a un vuoto e poi all'immagine successiva. E ogni volta che echeggiava, le montagne [...], le città [...], le stazioni [...], risultavano permeati dal dolore dell'addio».

min, dopo una serie di tentativi falliti di pubblicare il testo tra il 1935 e il 1937, nel 1938 sottopose l'intero materiale a nuova approfondita revisione. Questa la cosiddetta *Fassung letzter Hand*, rinvenuta solo nel 1981 alla Bibliothèque Nationale di Parigi dove era stata depositata da Bataille al quale nel 1940 l'avrebbe consegnata proprio Benjamin, fuggendo dalla città, insieme ad altri manoscritti che si pensavano dispersi.

Lo studio delle varianti e dei diversi manoscritti mostra due aspetti formali importanti, uno di carattere costruttivo-strutturale, l'altro linguistico, il cui significato come sempre in Benjamin trascende il piano meramente stilistico per farsi strumento gnoseologico:

- 1) Benjamin sottopone i propri materiali a ri-selezione e a diverso montaggio, secondo una tecnica tipica delle avanguardie, o, come egli stesso scrive nella *Einbahnstrasse*, tipica dei bambini che «attratti in modo irresistibile dai materiali di scarto»¹², inventano rapporti reciproci nuovi;
- 2) le varianti indicano come egli si sia progressivamente mosso verso un'intensificazione della forma breve, attraverso l'eliminazione di ogni dettaglio superfluo, ogni elemento che allontanasse l'attenzione dal fuoco dell'immagine che intendeva ricreare, dalla cosa-in-sé, approdando così a quello che Tiedemann ha definito con splendida espressione «laconismo complesso»¹³.

Questa intensificazione della lingua, o – come Benjamin stesso scrive in altro contesto a Martin Buber – questa «direzione intensiva della parola dentro il nucleo del più profondo ammutolire»¹⁴, è il corrispettivo stilistico, ineliminabile e necessario, della forma breve. Suo strumento precipuo è l'alta figuratività del lingua, attuata però attraverso una serie di opzioni nette, che trovano ampia giustificazione negli scritti

12. Id., *Einbahnstrasse* cit., (trad. it. *Strada a senso unico* cit., pp. 11-12): «i bambini [...] si sentono attratti in modo irresistibile da [...] qualsiasi luogo di lavoro in cui si opera visibilmente sulle cose [...] Nei *prodotti di scarto* riconoscono la faccia che il mondo delle cose rivolge proprio a loro, a loro soli. In questi casi essi non riproducono tanto le opere degli adulti quanto piuttosto *pongono i più svariati materiali*, mediante ciò che giocando ne ricavano, in *un rapporto reciproco nuovo, discontinuo*. I bambini in tal modo si costruiscono il proprio mondo oggettuale, un piccolo mondo dentro il grande, da sé».

13. R. Tiedemann, *Nota al testo*, in Benjamin, *Infanzia berlinese* cit., p. 125.

14. Lettera di Benjamin a Martin Buber del 17 luglio 1916, in *Lettere 1916-1940*, Einaudi, Torino 1978, p. 24.

teorici e che qui cercherò quantomeno di enucleare nei loro reciproci rapporti: 1) Frammentismo; 2) Allegoria; 3) Metonimia; 4) Epifania, illuminazione profana; 5) Sinestesia.

Il *frammentismo*, tipico di tanta scrittura benjaminiana, trova la sua giustificazione nella ricerca di un sapere a-sistematico, di un'unità che non si dà mai per definitiva, compiuta. Modello stilistico, come ha notato Hannah Arendt¹⁵, è l'aforisma, genere molto apprezzato da Benjamin, che prevede – nella tradizione tedesca protoromantica – una forma per lo più compatta, di lunghezza variabile dalle poche righe alle due-tre pagine, con struttura interna ben studiata – anch'essa immagine di un'architettura? – e per lo più ben riconoscibile. Ne è esempio precipuo la prima miniatura *Logge*, in cui ogni paragrafo riproduce un andamento simile e si ricollega al precedente tramite sottili legami semantici o iconici, con una frase di incipit e una di explicit sintetiche e pregnanti, quasi *sententiae*, e un corpo mediano di sviluppo del tema. Il modello teorico è quello della scomposizione e ricomposizione allegorica del reale, raffigurata ne *Il dramma barocco tedesco* dal mosaico¹⁶. Il tentativo di Benjamin è superare le forme di ricostruzione sistematica, come del pensiero così della storia, in una forma in cui materiali diversi, eccentrici, inattuali, trovano senso tanto nella loro reciproca differenza quanto nella loro giustapposizione, in questo mostrando significativa affinità con le diverse parti della città, o i pezzi di una collezione, ma anche con le vedute del Kaiserpanorama o con l'immagine del vaso e dei frammenti contenuta nel saggio sul compito del traduttore:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci

15. H. Arendt, *Il pescatore di perle. Walter Benjamin (1892-1940)*, Mondadori, Milano 1993.

16. W. Benjamin W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften* cit., vol. II (trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 4): «Come nei mosaici la capricciosa varietà dell'insieme non lede la maestà dell'insieme, così la considerazione filosofica non teme il frammentarsi dello slancio. [...] nulla potrebbe trasmettere con più efficacia lo splendore trascendente della verità».

frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande¹⁷.

L'*allegoria* è, come abbiamo visto per Benjamin, quel procedimento che seleziona particolari minuti, singoli oggetti o elementi architettonici e li investe di una significazione altra, privilegiata, secondo una trasfigurazione quasi-magica della realtà: in questa modalità di rappresentazione lo sguardo infantile, recuperato nella sua essenza, si fonde con lo sguardo del malinconico e con un'attitudine del pensiero. Si veda, ad esempio, il passo delle *Logge* sulle cariatidi¹⁸ in cui «immagini e allegorie» stanno al «pensiero» come l'elemento architettonico delle cariatidi sta al Westen Berlin: si istituisce così un parallelismo tra pensiero e città, tra concetto e realtà, tra rappresentazione e conoscenza, si invoca una spiegazione "archeologica" delle "forme di vita" (il Westen) prossime a scomparire, e attraverso la relazione tra interni ed esterni (i cortili, le logge, il quartiere, la città) si mostra anche quella tra parte (frammento) e il tutto e tra passato e presente.

Metonimia, modularità: ovvero il continuo rimando dalla parte al tutto è ad un tempo figura stilistica, di parola, figura sintattica – cioè costruttiva dell'architettura d'insieme dell'opera – e contenutistica, laddove come nella miniatura *Kaiserpanorama* la modularità diviene oggetto della rappresentazione e contemporaneamente immagine della rappresentazione stessa («era indifferente dove si cominciasse il giro delle vedute lontane»)¹⁹.

Infine quella che potremmo chiamare con termine caro a Joyce *epifania*, o con espressione che Benjamin stesso utilizza nel saggio sul Surrealismo «illuminazione profana»²⁰, e cioè il prestarsi di tutti gli elementi visti sin qui – le immagini dei ricordi, gli elementi architettonici, i materiali di scarto, i singoli oggetti o le atmosfere dei luoghi – alla manifestazione puntuale, subitanea e transitoria, dell'istante significativo.

17. Id., *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Gesammelte Schriften* cit., vol. IV, tomo I (*Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 49).

18. Id., *Loggien* in Id., *Berliner Kindheit* cit. (trad. it. *Infanzia berlinese* cit., p. 5): «in questa stessa aria vivono le *immagini* e le *allegorie* che dominano il mio *pensiero* come le *cariatidi* all'altezza delle logge dominano sui cortili del Westen berlinese».

19. Id., *Kaiserpanorama* in Id., *Berliner Kindheit* cit. (trad. it. *Infanzia berlinese* cit., p. 9).

20. Id., *Der Surrealismus. Die Letzte Momentaufnahme Der Europaischen Intelligenz*, in *Gesammelte Schriften* cit., vol. II (trad. it. *Surrealismo* in Id., *Ombre Corte* cit., pp. 253-268).

Tutto ciò attraverso una rappresentazione che, tanto nel suo tessuto stilistico quanto nella sua concezione d'insieme, è attraversata da un profondo *sapere sinestestico* che non solo fonde, come nell'emblema barocco²¹, elementi visivi a elementi verbali, ma che attraverso la riproduzione delle molteplici forme sensoriali, cromatiche, acustiche, tattili crea di continuo nuove "corrispondenze", secondo la lezione di Baudelaire cantore della modernità che Benjamin stesso definì l'ultimo allegorista.

21. Cfr. A. Huyssen, *Miniature Metropolis. Literature in an Age of Photography and Film*, Harvard University Press, Cambridge 2015.

**Dai poemi in prosa di Ivan Turgenev
alle *flash stories* degli autori russi contemporanei:
polifonia e dissoluzione del genere letterario**

Nadia Caprioglio

aA

All'inizio del 1880 Ivan Turgenev compone un ciclo di miniature in prosa, racconti molto brevi, bozzetti lirici, scenette teatrali, intitolandoli *Senilia*. Stasjulevič, l'editore della rivista «Vestnik Evropy» cui Turgenev invia questi scritti dalla Francia, propone l'ossimorico titolo *Stichotvorenija v proze* [Poemi in prosa] che incontra subito il consenso dell'autore. Turgenev conosceva gli esperimenti di poema in prosa di Aloysius Bertrand, considerato l'iniziatore del genere in Europa, di Charles Baudelaire e di Arthur Rimbaud, classici del poema in prosa nella tradizione francese, e con il titolo che accetta per le proprie miniature comunica al lettore che non si tratta di versi, ma di un particolare tipo di prosa, in cui la descrizione o il commento come espressione di uno stato d'animo prevalgono, ma vi si può trovare anche la narrazione¹.

391

Il fatto che il poema in prosa si rifaccia contemporaneamente a due culture e a due tradizioni, permette all'autore di utilizzare i procedimenti, i motivi e le immagini del verso e della prosa, inserendo miniature di genere differente nella cornice di un ciclo, elemento caratteristico della prosa breve.

1. Per il legame fra Turgenev e Baudelaire cfr. A. Wanner, *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*, Northwestern University Press, Evanston (II) 2003, pp. 18-35.

La struttura dei *Poemi in prosa* turgeneviani è molto varia: accanto a prose che usano le tecniche espressive della poesia, ci sono poesie vere e proprie, mentre la lunghezza delle singole opere passa dai racconti di alcune pagine alle miniature di un unico capoverso. L'elemento che le accomuna è la semplicità del contenuto, costituito da un solo episodio e rappresentato come oggetto percepibile visivamente al pari del testo poetico².

Nella letteratura russa del XX secolo si incontrano molte opere che, secondo la terminologia tradizionale, potremmo definire "derivati" dei cicli di miniature in prosa di Turgenev³. Il metodo di Turgenev, tuttavia, era ancora basato sull'idea del realismo classico che ambiva a illustrare tutto lo spettro delle relazioni fra l'uomo e il mondo⁴. Nel secolo successivo la rappresentazione della realtà e della personalità si fa più complicata e spesso, secondo la suggestiva immagine proposta da Evgenij Zamjatin nel 1924, diventa inaccessibile per le «forme di un realismo proiettato sulle coordinate piatte e immobili del mondo di Euclide»⁵. Con la nuova visione del mondo, in letteratura si afferma un nuovo tipo di forma breve, dalla natura diversa, tesa soprattutto all'espressione della soggettività individuale al di fuori della rete dei rapporti sociali.

L'esempio più significativo è rappresentato dalla trilogia di Vasilij Rozanov, comprendente *Uedinënnoe* [Solitaria, 1912] e i due volumi di *Opavšie list'ja* [Foglie cadute, 1913, 1915], i cui titoli richiamano il titolo originale del ciclo di Turgenev. Rozanov raccoglie singole annotazioni che per dimensione oscillano tra un'unica riga di testo e le due-tre pagine; molte sono accompagnate dalla data e da un commento dell'autore (il luogo, lo spunto o un'aggiunta successiva). Inoltre, egli ricorre spesso alle citazioni, anche di versi con i relativi commenti, e alla prosa visiva: spazi e segni di interpunzione fuori

2. R. Arnheim, *Linguaggio, immagine e poesia concreta*, in Id., *Intuizione e intelletto*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1987, pp. 112-124.

3. Cfr. M. Gasparov, *Derivaty russkogo geksametra (o granicah semantičeskogooreola)*, in N. Arutjunova et al. (a cura di), *Res Philologica. Filologičeskieissledovanija*, Nauka, Moskva 1990, pp. 330-342.

4. Cfr. N. Lejderman, *Postrealizm*, UrGPU, Ekaterinburg 2005, pp. 582-587.

5. E. Zamjatin, *Ja bojus'*. *Literaturnaja kritika. Publicistika. Vospominanija*, Nasledie, Moskva 1999, p. 100.

dalla norma, singole parole o frammenti messi in rilievo con l'uso della grafica, frasi posizionate al centro della pagina.

È possibile che l'ispirazione della nuova forma sia venuta a Rozanov, oltre che da Turgenev, anche dall'esperienza di alcuni suoi contemporanei, fra i quali Lev Šestov. Infatti, poco prima di dedicarsi a questi cicli di miniature letterario-filosofiche, il 17 dicembre 1905, Rozanov aveva pubblicato sul quotidiano «Novoe Vremja» una recensione al trattato di Šestov *Apofeoz bespočvennosti* [Apoteosi dell'inconsistenza] dal titolo *Novye vkusy v filosofii* [Nuovi gusti in filosofia]⁶, recensione nella quale elencava alcune caratteristiche dello scritto, indicandole come le basi di una nuova forma letteraria destinata ad avere ampia diffusione. Tra le altre, troviamo la “frammentarietà”, la “asistematicità” e la “compattezza”, considerate il risultato di un nuovo orientamento del lettore, propenso ormai a considerare il libro non più un evento unico, ma un insieme di pagine “cucite” da leggersi secondo l'umore o le esigenze del momento. A queste caratteristiche Rozanov aggiunge la liricizzazione della filosofia e della letteratura e l'abbandono dell'epos, elementi che sanciscono la fine dei grandi romanzi, sostituendoli con opere di sintesi, spesso prive di un inizio, un centro e una fine, nelle quali si affermano le digressioni di carattere filosofico espresse in stile letterario e poetico.

I tratti evidenziati nella recensione si ritrovano negli scritti dello stesso Rozanov: il suo discorso ha una forma rotta, concitata, in cui note di vita quotidiana, avvenimenti domestici grandi e piccoli si affiancano a più ampie riflessioni sui destini dell'umanità, sulla religione, l'amore, creando un quadro di totale disaccordo con i valori del mondo circostante. Rozanov trova un modo nuovo di affrontare i temi di maggior interesse in un momento storico situato al confine fra due epoche e rivela la concitazione di chi è chiamato a risolvere all'ultimo momento le decisive questioni dell'esistenza. Alla vigilia della Rivoluzione d'Ottobre mancano il tempo e la quiete necessari per dedicarsi alla creazione di un sistema di valori inteso in senso tradizionale: il pensiero trova per esprimersi una forma frammentaria, riflessa nell'immagine delle foglie colte mentre cadono, che diverrà un vero e proprio

6. Ora in «Vestnik gumanitarnej nauki», XIX, (1994), n. 5, pp. 32-36.

genere letterario, sintesi di riflessione filosofica e osservazione quotidiana.

Il genere sembra ideale per un tipo di percezione che non accetta costrizioni: accanto alla frammentarietà si afferma l'asistematicità, la mancanza di un ordine, di una numerazione dei frammenti, che presentano lunghezza variabile, ma compattezza e densità paragonabili a quelle della poesia. I pensieri sono concentrati, spesso i passaggi logici del discorso sono omessi a favore di dettagliate informazioni puramente descrittive. Inoltre, la liricizzazione negli scritti di Rozanov è resa dalla narrazione in prima persona e da altri tratti propri della poesia, come la piccola dimensione del testo, la suddivisione in strofe, l'attenzione per l'aspetto visuale.

Oltre a Šestov, gli studiosi indicano diverse fonti dello stile rozanoviano⁷, in primo luogo le raccolte di pensieri propri e altrui di Lev Tolstoj, *Krugčtenija* [Circolo di lettura, 1903-1910] e *Puti žizni* [Il sentiero della vita, 1910], gli aforismi degli storici russi Michail Pogodin e Vasilij Ključevskij e altri micro-testi, quali, per esempio, *Table-Talk* (1836) di Aleksandr Puškin. Quest'ultimo, in particolare, rappresenta un caso interessante di forma breve, raccolta sotto un titolo accattivante che evoca il Simposio della letteratura classica, presupponendo che la voce narrante si rivolga ad un ascoltatore⁸. La differenza fra Rozanov e i suoi predecessori consiste nel fatto che per questi ultimi i testi in miniatura sono spesso considerati periferici, studiati e citati a supporto dell'interpretazione dei testi maggiori, mentre per Rozanov l'attenzione al "margine", alla "cornice", al particolare dirompente diventa l'elemento strutturale che caratterizza i suoi scritti.

Il genere della miniatura in prosa affermatosi nella prima metà del XX secolo, grazie al modello di Turgenev, perde quell'aura di affettazione estetica che aveva caratterizzato alcuni sporadici tentativi precedenti⁹. Tuttavia, molti scrittori di inizio secolo hanno nei confronti della prosa breve un at-

7. A. Gavrilov, Ju. Orlickij, *Ciklizacija "Maloj prozy": nekotorye voprosy istorii i teorii*, in Id., *Organizacija i samoorganizacija teksta*, SGU, Sankt-Peterburg, Stavropol' 1996, pp. 142-149; S. Fedjakin, *Žanr, otkrytyj Rozanovym*, in V. Rozanov, *Kogda načal'stvo ušlo*, Respublika, Moskva 1997, p. 597.

8. Cfr. S. Sandler, *Speaking Volumes: Pushkin, Coleridge, and Table Talk*, «Comparative Literatures», 43 (1991), n. 3, pp. 230-245.

9. Cfr., per es., I. Dolgorukov, *Kapišče moego serdca* [Il tempio del mio cuore, 1872-1874]; E. Papernaja, A. Rozenberg, A. Finkel', *Parnas dybom* [Il Parnaso sottosopra, 1925].

teggiamento negativo: fra gli altri, Valerij Brjusov che nel suo *Miscellanea* (anch'esso, in fondo, una variante di prosa breve) paragona il poema in prosa a una sorta di 'ermafrodita', in cui non è chiaro se prevalgano le immagini o la narrazione¹⁰, e Vladimir Nabokov, velenosamente ironico nei confronti di questo genere¹¹.

Un posto particolare nella tradizione russa della prosa breve spetta alle miniature di Daniil Charms. La raccolta più famosa, *Šlučai* [Casi, 1937], echeggia come genere, tematica e struttura il ciclo turgeneviano; inoltre, Charms fin dal titolo definisce con precisione il principio costruttivo su cui si basa la sua prosa breve: la descrizione di un fatto che si presenta come casuale, a testimonianza della dissoluzione dell'opera letteraria di ampio respiro, dell'atomizzazione di un insieme epico in vari frammenti riuniti in un ciclo. Ogni testo breve di *Šlučai* esprime l'impossibilità dell'io narrante di avere una visione ampia della realtà: dalla sua limitata prospettiva egli riesce a vedere solo isolate parti del mondo, cogliere momenti che potrebbero segnare ciascuno l'inizio di una storia il cui seguito esce dal suo campo visivo. Rappresentare il mondo sotto forma di frammenti ha per Charms un valore esistenziale, poiché significa rappresentarlo nell'unico modo possibile per il soggetto della percezione, il quale si trova «qui e ora» in un contesto dominato dalla distorsione e dall'annientamento dei legami di causa-effetto. Molti dei suoi laconici quadretti raccontano storie che si concludono subito: i personaggi muoiono, scompaiono o impazziscono senza entrare nello spazio della narrazione, a significare che, in fondo, tra l'inizio e la fine, tra la vita e la morte, c'è solo il nulla¹². Charms evidenzia l'aspetto assurdo dell'esistenza, e gli anni Trenta in Unione Sovietica offrono molte situazioni la cui semplice descrizione basta a creare un testo «assurdo».

I suoi scritti presentano una forte affinità con quelli di Rozanov, benché vent'anni li dividano: la stessa atmosfera di avvizzimento autunnale, lo stesso modo di esprimersi fram-

10. V. Brjusov, *Sobranie sočinenij v 7-i tomach*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1975, vol. VI, p. 380

11. V. Nabokov, *Rasskazy. Priglašenje na kazn'. Esse, Interv'ju, recenzii*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1988, p. 343.

12. Cfr. J.-Ph. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Peter Lang, Bern 1991, p. 250.

mentario (meditazioni, paure, deliri) che si fa genere letterario per un tipo di percezione del reale ribelle alle costrizioni dall'esterno. Come in Rozanov, numerosi scritti autobiografici di Charms nascono dalla noia, che può essere causa di atti «assurdi»; per noia si può provocare sofferenza o creare mostri: braccia e gambe amputate, cornacchie con cinque zampe, vecchie che si buttano dalla finestra a catena, falegnami che escono di casa in cerca di colla e si sfasciano passo dopo passo in tanti pezzi. La scrittura di Charms, come la sua vita, è un ripiegamento su di sé: anch'egli, come a suo tempo Rozanov, ritiene che la propria epoca stia vivendo il grande atto finale della letteratura, quel periodo di disgregazione dell'esistenza che segue sempre le «epoche d'oro».

Negli anni sovietici le opere di Charms non furono pubblicate, anzi in questo periodo le miniature in prosa sparirono da libri e riviste. Aleksandr Solženicyn dovette pubblicare sulla rivista dell'emigrazione «Grani» i sedici minuscoli racconti dal titolo *Krochotki* [Briciole, 1964] che, rispetto alle sue opere maggiori, presentano una maggior affinità con il discorso poetico. Inserendosi nella tradizione morale turgeneviana, le miniature di Solženicyn sono motivate dal desiderio di denunciare l'inadeguatezza spirituale della vita moderna in generale, e il malessere della società sovietica in particolare, cui l'autore contrappone i valori spirituali della Russia rurale e della religione ortodossa¹³. In ambito sovietico per la forma breve «non ci sono occhi, né orecchie», come afferma nel 1973 Michail Bachtin, aggiungendo che una «linea così interessante e particolare» avrebbe potuto avere «un riscontro solo molto più avanti»¹⁴. Per tutto il periodo sovietico in Russia prevarrà il romanzo come genere “totalitario” che propone una visione del mondo univoca, sintesi di quotidianità e di storia, fino a quando non ritornerà l'interesse per la vita dell'uomo, colta nella sua episodicità.

Con la fine dell'Unione Sovietica e l'affermarsi nella letteratura russa del minimalismo in prosa e in poesia, la riflessione sulle forme brevi torna ad avere uno spazio rilevante. Il fenomeno nasce dalla letteratura “in rete”, dove la tecnologia digitale ha sovvertito le definizioni tradizionali dell'opera let-

13. Cfr. J. F. Dunlop, *Solženicyn's Sketches*, «Transactions of the Association of Russian-American Scholars in USA» (1972), n. 6, pp. 21-28.

14. V. Duvakin, *Besedy s M. M. Bachtin*, Progress, Moskva 1996, p. 220.

teraria, favorendo il proliferare di piccoli testi fugaci, basati sul dettaglio, spesso anonimi, che, pur muovendo da una revisione di forme preesistenti, sono difficilmente classificabili: la leggerezza e l'instabilità che il mezzo di diffusione presenta rendono obsolete le etichette tradizionali¹⁵. Racconti di poche righe, micro-drammi, mini-saggi, miniature filosofiche sono accomunati da una visione frammentata del mondo, attraverso cui si può accedere meglio a una totalità di per sé difficile da cogliere. Il singolo episodio rivela la contraddizione che determina l'essenza dell'uomo e del suo tempo; un minimo frammento si pone al centro dell'universo artistico e acquisisce il significato di un "istante essenziale" da cui può derivare tutto: la felicità o l'infelicità dell'uomo, l'armonia o la disarmonia del cosmo.

Secondo Lukács il fiorire delle forme brevi contraddistingue le epoche di transizione, di crisi spirituale¹⁶. Il racconto breve prende forza nel momento di frattura dei cicli storico-letterari, e quindi il mosaico, parcellizzato, cumulativo, a volte incompleto, si rivela il procedimento estetico della modernità. È collegato anche a un nuovo tempo sociale, più rapido, lineare, basato sull'avvenimento, sull'imprevisto che costringe il soggetto a porsi in un modo nuovo di fronte al mondo¹⁷. Sono sufficienti i nomi di alcuni iniziatori, quali Igor' Cholin, Andrej Sergeev, Genrich Sapgir e Vladimir Tučkov, per affermare che, nonostante lo stile apparentemente casuale, si tratta di un procedimento sofisticato. Alcuni autori contemporanei considerano "sacri" i testi di Rozanov¹⁸ e i loro cosiddetti *rasskazy-vspyški* (*flash stories*), micro-racconti al confine tra prosa e poesia, come le "foglie cadute" rozanoviane sono per la loro natura artistica subordinati all'atmosfera di un'epoca inquieta, frammentata, spesso priva di coerenza. I micro-racconti di Linor Goralik, per esempio, hanno la caratteristica di suscitare un senso di inquietudine attraverso aspetti apparentemente semplici, parlano di sentimenti momentanei, di episodi visti o ricordati; l'eloquio o il

15. Ved. J. D., Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge - London 1999.

16. G. Lukács, *Teoria del romanzo*, trad. it. Newton Compton, Milano 1972, p. 61.

17. G. Pinson, M.-E. Thérenty, *Le minuscule, trait de civilisation médiatique*, «Études françaises», XLIV (2008), n. 3, p. 5.

18. Cfr. D. Galkovskij, *Beskonečnyjtupik*, Samizdat, Moskva 1997, pp. 1-2.

comportamento dei protagonisti rappresentano degli ‘indizi’ che testimoniano quanto sia spietato e violento il mondo circostante, ma anche affascinante nella sua imprevedibilità¹⁹.

Il *Festival’ maloj prozy* [Festival della prosa breve] organizzato a Mosca a cura di Dmitrij Kuz’min e Jurij Orlickij nel novembre 1998, in occasione del centottantesimo anniversario della nascita di Turgenev, testimonia il rilievo che il genere ha assunto in Russia. Vi presero parte più di sessanta autori che diedero inizio a un progetto di biblioteca digitale dedicata alla prosa breve in russo e in traduzione (<http://www.vavilon.ru/shortprose/>). Scorrendo le centinaia di frammenti presenti nel sito si prova l’effetto straniante di frasi che non sono riconducibili ad alcun testo e che si segnalano solo per la loro indipendenza dalla letteratura di massa, oggi rappresentata in Russia esclusivamente dal genere romanzesco.

19. L. Goralik, *Koroče*, NLO, Moskva 2008.

«Le dicton est une seconde punition»:
note sui *152 Proverbes mis au goût du jour*
di Paul Éluard e Benjamin Péret

Lorenzo Bocca

aA

Il proverbio possiede uno statuto peculiare e specifici tratti distintivi in grado di identificarlo chiaramente tra le forme brevi, testi strutturalmente caratterizzati da una concisione ellittica spesso fino all'enigma e che espongono talvolta una verità culturalmente condivisa o una norma desunta dalla *dóxa*. In letteratura, tale forma sapienziale e gnomica è stata sovente percepita come punto di partenza, formale e contenutistico, per ribaltamenti ed esperimenti funzionali a rivelare la natura enigmatica e irrazionale del linguaggio; un caso esplicito di tale operazione concettuale è fornito dai *152 Proverbes mis au goût du jour* di Paul Éluard e Benjamin Péret¹ (1925). Un corpus di brevi testi i quali apparentemente condividono con il proverbio numerosi elementi, stravolgendone tuttavia funzione e natura, con una serie di manovre che,

399

1. Tutti i testi dei proverbi sono citati da P. Éluard, *Oeuvres complètes*, a cura di M. Dumas - L. Scheler, Paris 1968, tomo I, di cui è ripreso il numero d'ordine, indicato dalla cifra araba tra parentesi. Lo spirito dell'opera emergeva già nell'effimera esperienza della rivista dadaista, diretta da Éluard, «Proverbe», in cui era programmatico il desiderio di svelare inizialmente l'oscura semantica della parola, per renderla meno codificata e più aderente alla realtà storica: «O bouches, l'homme est à la recherche d'un nouveau langage \ auquel le grammarien d'aucune langue n'aura rien à dire» (P. Éluard, *Prefazione*, «Proverbe», 1, in M. Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo*, Milano 1972, p. 27).

tipiche dello sperimentalismo dadaista e surrealista (il *cadavre exquis* per limitarsi ad un unico esempio), rimandano, come si vedrà meglio più avanti, ai “romanzi per immagini” di Max Ernst.

Nella raccolta collettiva, dove sessantanove testi sono opera di Éluard e i restanti di Péret, appare evidente come del proverbio sia in primo luogo ripresa la struttura, sfondo invariabile su cui agisce il trattamento stilistico degli autori, che rielaborano indifferentemente formule gnomiche e citazioni di origine letteraria, così come locuzioni stereotipate dall’uso e ormai fisse nel linguaggio, siano slogan pubblicitari o commi legislativi, secondo quel procedimento che Barthes definirà semioclastia². Basti pensare al proverbio (20) «Pour la canaille obsession vaut mitre», che rimanda a «En fait de meubles, possession vaut titre» (articolo 2276 del codice civile francese) e (31) «Ne fumez pas le Job ou ne fumez pas», ribaltamento di una contemporanea *réclame* di sigarette.

Come nota Albert Mingelgrün «si la rémotivation par action directe sur les vocables [...] constitue bien le processus fondamental, ses modes de réalisation fonctionnent suivant divers schémas organisateurs de la donnée de base»³; è infatti possibile individuare, nei *152 Proverbes*, differenti modelli di trasformazione – o di rivitalizzazione – della formula: conservazione dei costituenti principali del testo-fonte, con l’introduzione di elementi perturbanti (spesso con una preliminare inversione degli elementi frastici) anche tramite la fusione di due espressioni; eliminazione di alcuni termini, pur mantenendone altri funzionali a richiamare la massima originaria; invenzione totale, rinchiusa tuttavia nelle maglie strette di una cosciente e innovativa paremia autoriale.

Per quanto riguarda il primo caso, è possibile richiamare il proverbio (13) «Quand un œuf casse des œufs, c’est qu’il n’aime pas les omelettes», dove la frase attribuita a Lenin viene ribaltata dalla personificazione dell’uovo e dall’espressione dei suoi sentimenti ambigui verso la cottura; elemento ancora condiviso, sul medesimo piano culinario, da (108) «Les homards qui chantent sont américains». Qui, la formula *ho-*

2. Cfr. R. Barthes, *Miti d’oggi*, Torino 1974.

3. A. Mingelgrün, *Jalons pour une analyse des «152 proverbes» d’Éluard et Péret*, «Revue belge de philologie et d’histoire», LIX (1981), 3, p. 575; si veda anche dello stesso *Essai sur l’évolution esthétique de Paul Éluard*, Lausanne 1977.

mard à l'américaine viene smembrata e configurata come una relativa, mettendo in primo piano la violenza delle tecniche di preparazione dei crostacei e connotando l'alimentazione con una pesante atmosfera funebre che, sovrapponendo cibazione e violenza, rimanda a Lewis Carroll, autore molto amato dalle avanguardie primonovecentesche. La fusione di due formule è il procedimento sottostante alla creazione del proverbio (5) «Il faut rendre à la paille ce qui appartient à la poutre», in cui si sovrappongono il *lógion* «Date a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio» (*Mt.* 22, 21; *Mc.* 12, 17; *Lc.* 20, 25; *Tommaso* 100, 2-3) e la microparabola di *Lc.* 6, 41: «Perché guardi la pagliuzza che è nell'occhio del tuo fratello e non ti accorgi della trave che è nel tuo occhio?»; i termini mantenuti, la coppia di sostantivi e la struttura verbale, cozzano tra di loro, richiamando le due sentenze evangeliche in un'esortazione, tramite di una nuova (a) moralità.

Numerosi proverbi della raccolta sono ascrivibili alla seconda categoria, e i procedimenti messi in atto dagli autori risultano assai differenziati: al livello più semplice si possono individuare inversioni/sostituzioni foniche che, pur facendo risuonare all'orecchio la normale catena del significante, producono scarti semantici non indifferenti. È il caso di (63) «Saisir la malle du blond» o (105) «Passe ou file», in cui l'occasione di prendere la palla al balzo («saisir la balle au bond») diventa esortazione a delinquere e l'alea del lancio di una moneta («pile ou face») un minaccioso imperativo categorico. Nel caso di (42) «Quand la raison n'est pas là, les souris dansent» e della prima versione del proverbio (62) «Incendie et mitrailleuse sont les deux mamelles de France», è la prima parte ad essere modificata: la ragione rimpiazza il gatto e l'incendio e la mitraglia sostituiscono le «labourage et le pâturage» suggeriti da Sully a Enrico IV. La violenza, nell'Europa da poco uscita dalla Prima guerra mondiale, paga ormai – con ironia feroce e nera – più delle idilliache attività agresti; allo stesso modo, la sparizione dell'ordine, rappresentato dal gatto e dalla ragione, consente di sovrapporre ai topi l'immaginazione e la follia, concetti surrealisti per eccellenza. Il proverbio (40), «Il faut battre sa mère pendant qu'elle est jeune», richiama in primo luogo uno sfondo freudiano ed edipico caro al surrealismo; da un punto di vista del gioco combinatorio è invece interessante notare come la rottura della catena fonica della versione “originale” «Il

faut battre le fer pendant qu'il chaud» avvenga in un luogo strategico come la fine del primo gruppo ritmico. Il passaggio da «fer» a «mère» porta con sé non solo un cambio di genere grammaticale, ma anche di categoria semantica: dal punto di vista concettuale è inevitabile notare come emergano il tabù del sadismo e dell'incesto, tuttavia sospesi e annullati dalla contraddizione evidente dell'età della madre e del figlio comunque incompatibili. Un simile processo, in cui la trasformazione fonica porta a inevitabili modificazioni semantiche, è evidente nella prima versione di (79) «Les aigles ne se prennent pas avec les mots», dove le relazioni foniche in chiasmo *aigle\ vinaigre* e *mouches\ mots* contribuiscono a mostrare, richiamando il proverbio secondo cui non si catturano le mosche con l'aceto, l'impossibilità del linguaggio di accedere ad una realtà inattuabile, pur permettendo di rivelarne – come il gioco stesso dei *152 Proverbes* rappresenta – i lati nascosti.

La categoria ovviamente più produttiva è quella dei proverbi totalmente frutto dell'invenzione degli autori, attraverso un'imitazione stilistica e formale che si configura come parodia del genere parenetico: per quanto i giochi di suono e di senso richiamino alla memoria altri proverbi, ne risultano creazioni autonome in grado di portare significati inediti. Come accennavo, l'organismo formale è rispettato nei suoi aspetti fondamentali, classificati da Greimas nella sua analisi strutturale del proverbio⁴:

- Preferenza per un struttura tematica, con eliminazione dell'articolo:
 - (11) «Sommeil qui chante fait trembler les ombres»
 - (46) «Saisir l'œil par le monocle»
 - (146) «Chien mal peigné s'arrache les poils»
- Strutture ritmiche solitamente binarie, eventualmente costruite con proposizioni ellittiche, che permettono di moltiplicare opposizioni e parallelismi, spesso assonanzati fino alla tautologia, come nel caso estremo di (30) «A petits tonneaux, petits tonneaux»:
 - (10) «A fourneau vert, chameau bleu»
 - (32) «Plus elle est loin de l'urne plus la barbe est longue»

4. Cfr. A.J. Greimas, *Proverbi e detti*, in *Del Senso*, Milano 1974.

- (67) «Joyeux dans l'eau, pâle dans le miroir»
- (73) «Vague de sous, puits de moules»
- (75) «Le rat arrose, la cigogne sèche»
- (120) «A chien étranglé, porte fermée»
- (150) «A bonne mère, suie chaude»

Tuttavia, all'interno di queste regole fisse e consolidate può nascere una pluralità di significati originali, che vanno al di là del semplice gioco parodico, come nel caso del precedentemente citato proverbio (11) «Sommeil qui chante fait trembler les ombres», che con un notevole *tour de force* analogico condensa in poche parole un caso di parasonnia – inquietante espressione dell'inconscio e attività gradita alla compagine surrealista, che trovava in Desnos⁵ il preferito vate del sonniloquio – e gli effetti su chi assiste all'evento. Testi enigmatici e allusivi sono ottenuti grazie a formule che alla struttura proverbiale preferiscono quella della similitudine, costruita al suo grado zero, ruotante esclusivamente intorno al *come*, unico residuo della forma comparativa da cui viene eliminato insieme al verbo il comparato, a favore del solo comparante:

aA

- (7) «Comme une huître qui a trouvé une perle»
- (78) «Comme une poulie dans un pâté», dove emerge il gusto per il meccanico che già fu di Dada (si pensi al *Vetro* di Duchamp) e emergerà fortemente in Max Ernst.

403

In alcuni casi, invece, l'appartenenza strutturale al genere proverbiale è garantita solo da alcuni fili tenui, modelli di "proverbialità diffusa", per lo più caratteri fonici o alcuni verbi polivalenti, come *faire*,

- (48) «Peau qui pèle va au ciel»
- (59) «Trois font une truie»
- (90) «Un cou crasseux fait un pipe culottée»
- (124) «Deux crins font un crime»

o la scelta di veri e propri imperativi categorici, che giocano su indebite estensioni del campo semantico,

- (3) «Ne brûlez pas les parfums dans les fleurs»
- (82) «Coupez votre doigt selon la bague»

5. Cfr. A. Bréton, *Manifesti del Surrealismo*, a cura di G. Neri, Torino 1966, p. 24.

(84) «Ne jetez aux démons que les anges»

(141) «Sois grand avant d'être gras»

contribuendo a creare bizzarre esortazioni

(1) «Avant le déluge, désarmez les cerveaux»

(96) «Tirez toujours avant de ramper»

(136) «Ne grattez pas le squelette de vos aïeux»

(152) «Vivre d'erreurs et de parfums»

o mettendo in campo verità tautologiche:

(9) «Le trottoir mélange les sexes»

(65) «La feuille précède le vent»

I testi presentati e analizzati mostrano come lo scopo dei due autori sia di attaccare una dimensione ben precisa del linguaggio, quella del proverbio, per definizione collettivamente accettato e tramite del sapere condiviso da una comunità. L'assioma di Sapir – Whorf non è accolto o negato, ma piuttosto scosso nella sua fundamenta, attraverso messaggi perturbanti che contestano valori e ideologie veicolati da parole assunte supinamente, rivendicando una nuova, anarchica, libertà linguistica prima che ideologica. I diversi strumenti utilizzati da Péret ed Éluard contribuiscono a rivestire le nuove sentenze di una – solo apparente – contraddittoria androgenia semantica, che le rende contemporaneamente trasparenti e opache: sufficientemente trasparenti da permettere di indirizzare il lettore a qualche espressione cristallizzata, ma tuttavia abbastanza oscure per disorientarlo e condurlo verso realtà altre. Un obiettivo raggiunto attraverso la dissociazione di significato e significante all'interno del proverbio ricostruito, allontanandolo dal referente atteso, creando confusioni e collisioni tra parole e cose ormai autonome: lo spazio di senso creato dai *152 Proverbes* diventa così inversamente proporzionale alla condensazione e alla chiusura tipiche del genere parenetico, rivitalizzandolo in senso insolito e, a volte, inquietante. Come Éluard – con l'*allure* gnomica che animerà anche i 152 brevi testi appena visti – scriveva nella rivista «Proverbe» sotto lo pseudonimo di Paul Draule, «Proverbe rassemble aux pilliers d'un pont détruit»; il legame tra le due sponde della razionalità e dell'irrazionalità è possibile, ma le arcate del ponte ormai

sono crollate: sta allora al lettore ricostruire legami nuovi tra la realtà e il pensiero, con libere connessioni e analogie.

Un principio simile anima le ricerche visive (e non solo) di altri artisti surrealisti: in primo luogo penso al *cadavre exquis*, di cui Bréton ricorda la nascita nell'introduzione al catalogo di una mostra tenutasi alla galleria parigina "la Dragonne" nel 1948, facendola risalire al 1925 (anno di pubblicazione dei *152 Proverbes*) e attribuendola a se stesso, Duhamel, Prévert, Tanguy e Péret. Iniziati con una matrice essenzialmente ludica, i lavori prodotti diventano «un modo infallibile di tenere l'intelletto critico in sospeso, e di liberare completamente l'attività metaforica della mente. Tutto questo è valido sia sulla grafica che sul piano verbale»⁶. Tuttavia, la modalità con cui questi prodotti testuali e visivi vengono ottenuti – seppur realizzati con un intento simile a quello dei *152 Proverbes* – mostra una notevole differenza: l'operazione ripetuta di piegare e nascondere il foglio di carta mette in campo un principio aleatorio che, a mio parere, non è funzionale alla raccolta di Éluard e Péret, la quale è tutt'altro che frutto di automatismo onirico e abbandono alle pulsioni dell'inconscio ma, piuttosto, operazione combinatoria, ben calibrata da un punto di vista strutturale e stilistico.

Ritengo invece possibile un rimando ad altre realizzazioni, coeve o quasi, in cui le arti visive si fondono coscientemente al testo scritto: i cosiddetti romanzi per immagini di Max Ernst, il primo dei quali, *La Femme 100 tête* appare a ridosso dei *152 Proverbes*, nel 1929 (gli altri due, *Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel* e *Une semaine de Bonté ou Les Sept éléments capitaux* risalgono rispettivamente al 1930 e 1934). Il materiale impiegato dal pittore è strutturalmente molto simile ai fondi di magazzino della lingua impiegati da Éluard e Péret: da un lato i proverbi, dall'altro i cataloghi e i *feuilletons* illustrati dell'Ottocento⁷. Al di là delle somiglianze formali nella realizzazione delle opere, il rapporto tra Ernst ed Éluard è certo stretto, e si può far risalire già al 1922, quando il pittore cura l'apparato iconografico della raccolta di poesie *Répétitions* ed entrambi elaboreranno a quattro mani i venti

6. A. Bréton, *Le cadavre exquis: son exaltation*, in P. Waldberg, *Il surrealismo*, Milano 1967, p. 156.

7. «Pour les collages, le meilleur matériel reste les images de catalogue» (N. Boulestreau, *Éluard et les nouveaux proverbes*, «Europe», janvier 1973, p. 156).

poemi in prosa dei *Malheurs des immortels*, dove è già impiegata la tecnica del collage nelle illustrazioni. Al 1925 risale la collaborazione ad *Au défaut du silence*, uscito anonimo e attribuito ai suoi autori da Soupault in un articolo sulla «*Révue Européenne*»; ma accanto a queste collaborazioni, anche il rapporto umano tra Ernst ed Éluard è molto stretto, tanto che quest'ultimo comunicherà soltanto al pittore e alla sua amata Gala la meta delle proprie peregrinazioni "coloniali" del 1924 (anno del *Manifesto del Surrealismo*), facendosi raggiungere a Saigon e intraprendendo poi da qui il viaggio di ritorno a Parigi. Ancora in uno scritto del 1939, *Donner à voir*, Éluard esalterà il suo amico riconoscendo in lui «un altissimo poeta [che] attraverso i suoi *collages*, i suoi *frottages*, i suoi quadri esercita incessantemente la volontà di confondere forme, eventi, colori, sensazioni, il futile e il grave, il fuggevole e lo stabile, l'antico e il nuovo, la contemplazione e l'azione, gli uomini e gli oggetti, il tempo e la durata, l'elemento e il tutto, notti, sogni e luce»⁸.

Se il metodo di costruzione delle due tipologie testuali appare, come si è visto, molto simile – tanto che alcune tavole della *Femme 100 têtes* appaiono come veri e propri proverbi illustrati – identico è il risultato raggiunto: una forma standardizzata, come la raccolta di detti proverbiali o il romanzo, devia ben presto dalla strada che la loro struttura imporrebbe. In entrambe le opere appaiono elementi incongrui, gesti inesplicabili, momenti onirici: un obiettivo che viene ottenuto tramite una dissaldatura «dalle spiegazioni logiche e dalla consequenzialità temporale comune» che crea «una nuova logica del raccontare»⁹, di cui un modello ermeneutico si potrebbe ravvisare nell'apparente illogicità delle fasi di trasformazione, condensazione e spostamento da Freud indagate in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905). Trattandosi di opere nate in ambiente Dada e Surrealista¹⁰, dove i testi freudiani erano molto frequentati, è possibile applicare ai *152 Proverbes* e ai romanzi-collage lo schema interpretativo del gioco di parole: nella loro intenzionalità

8. P. Eluard, *Donner à voir*, in Waldberg, *Il surrealismo* cit., p. 178.

9. G. Montesano, *Le sirene cantano quando la ragione si addormenta*, in M. Ernst, *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini*, Milano 2007, p. 489.

10. Si veda ad esempio il costante richiamo alle teorie freudiane fatto nel *Manifesto del Surrealismo* del 1924 (cfr. Bréton, *Manifesti* cit.).

autorale appare infatti la natura di atto creativo liberatorio che, tramite il risparmio di energie psichiche, consente di attingere al piacere. Condensazione e spostamento, cardini del motto di spirito come della dinamica del sogno, consistono nel deformare il linguaggio standard e il pensiero razionale, svelando la presenza di un significato nascosto, che approfitta per emergere di particolari strategie comunicative, in linea con la definizione ufficiale di Surrealismo data da Bréton: «Automatismo psichico puro con il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Detta del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale»¹¹. Se il sogno nasconde, sotto le immagini deformate del contenuto manifesto, i desideri inaccettabili e ripudiati ma non estinti (il contenuto latente, rimosso), il motto di spirito lascia intravedere sotto la maschera arguta, con un procedimento analogo, un'intenzione, un desiderio in qualche modo condannato e represso. In questi due fenomeni, secondo l'interpretazione freudiana, viene accettato, ai fini della raffigurazione, solo il materiale grezzo delle rappresentazioni, non i nessi concettuali da cui è possibile prescindere. L'apparente errore logico, che suscita nel pensiero capace di coscienza l'impressione del «ragionamento erroneo» è, nella raccolta di Péret ed Éluard come nei volumi di Max Ernst, esplicitamente ricercato, tramite un'attenzione palese per il montaggio – secondo certe linee del coevo cinema tedesco e russo – che isola gli elementi singoli per rivestirli di un nuovo senso, gettando le basi per una nuova lingua in grado di accedere a dimensioni altrimenti irraggiungibili, se non tramite la distruzione di chiavi di lettura ovvie e comunemente accettate, in piena concordia con quanto enunciato nella «Révolution surréaliste» fin dal primo numero: «qualsiasi scoperta che modifichi la natura, la destinazione di un oggetto o di un fenomeno, costituisce un fatto surrealista»¹².

11. *Ivi*, p. 30.

12. J.-A. Boiffard - P. Eluard - R. Vitrac, *Prefazione*, «Révolution Surréaliste», I, 1, in Waldberg, *Il surrealismo* cit., p. 52.

I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea

Laura Peja

408

Questo contributo intende sottolineare come la brevità dell'ultima drammaturgia di Samuel Beckett spinga all'estremo alcune delle caratteristiche del suo teatro che ne fanno un modello fondamentale, nonché un ambito privilegiato di sperimentazione per la scena odierna. Non si tratta dunque affatto di quella che ancora negli anni Novanta poteva sembrare una sorta di «contraddizione forse insormontabile» insita nei *dramaticules*, a rischio di rimanere relegati «entro i confini della pagina stampata»¹, quanto piuttosto della indicazione di una specificità della scrittura per la scena che era talmente in anticipo rispetto ai tempi e ai modi non solo della critica quanto ancor più della produzione e “distribuzione” del teatro stesso da poter appunto essere fraintesa ancora a distanza di qualche decennio dalla sua elaborazione.

Rinviando all'ampia bibliografia beckettiana² (a dire il

aA

1. P. Bertinetti, *Beckett, o la compressione della forma*, in S. Beckett, *Teatro completo*, ed. presentata e annotata da P. B., Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. xvii-xlix (cit. p. xlii).

2. Per una bibliografia dettagliata e attenta anche alle pubblicazioni in italiano (oltre che in inglese e francese) si rimanda al volume di A. Cascetta, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le lettere, Firenze 2000, pp. 233-264. Gli ultimi, ricchissimi, quindici anni e un aggiornamento costante sono reperibili sul sito dell'Università di Anversa (www.uantwerpen.be/en/rg/the-samuel-beckett-endpage/publications/on-beckett-

vero non sempre incentrata su questo aspetto), ed eventualmente ad altre occasioni, l'approfondimento delle tecniche con cui Beckett arriva a una brevità che è il risultato di un inesausto lavoro e faticosa conquista, mi concentrerò qui sulla seconda parte del processo relativo ai testi drammaturgici: quello che parte dalla pagina e va alla scena, quello mai finito perché sempre possibile, che rimette in moto il testo drammatico per farne un testo spettacolo, un evento, una performance. Trascurerò qui per necessità anche un altro percorso che in autori come Beckett, che sono stati registi delle proprie opere, è davvero interessante seguire, e cioè il filo che dalla scena porta o ri-porta alla pagina con la stesura di *revised texts*. Senza dimenticare d'altronde che non sempre il lavoro di scena ad opera dell'autore stesso rifluisce in varianti scritte, testimoniando così una volta di più, se ce ne fosse bisogno, la reciproca autonomia di scena e pagina, e il fatto che, in teatro, la regola è: «text is performance»³.

Il problema di fondo posto dagli *shorter plays* è ovviamente il loro formato, che li pone ai limiti delle possibilità del teatro: «non fosse altro che per l'aspetto economico, [esso] implica una durata minima, al di sotto della quale lo spettacolo teatrale semplicemente non può aver luogo»⁴.

Ovviamente il problema è stato spesso aggirato mettendo insieme più testi, fin dal debutto di alcuni di essi: si vedano *That Time* e *Footfalls* andati in scena in prima mondiale in *triple bill* con anche *Play* in occasione dei festeggiamenti per i settant'anni di Beckett, nel 1976 al Royal Court di Londra con, per *Footfalls*, la regia dello stesso Beckett, il quale evidentemente non era per principio contrario agli accostamenti di più *dramaticules* in un unico programma, anche se si esprime ad esempio contro l'abbinamento di *That Time* e *Not I*, che considerava testi «fratelli»⁵.

s-works/), sito che ospita anche il Beckett Digital Manuscript Project, che intende riunire e mettere a disposizione tramite la rete le carte beckettiane fisicamente sparse in diversi archivi nel mondo. Sulle tecniche della brevità beckettiana si veda in questo stesso volume l'intervento di F. Bellini.

3. S.E. Gontarski, *Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre*, «Journal of Modern Literature», XXII (1998), I, pp. 131-145 (cit. p. 141).

4. Bertinetti, *Beckett, o la compressione della forma* cit., p. xli.

5. In almeno due lettere al regista Alan Schneider, Beckett si esprime esplicitamente in questo senso: il 1 settembre 1974 scriveva: «Feel it [*That Time*] should be kept apart from *Not I*, i.e. the two never be included in same programme. Mutually damaging» (M.

Gli accostamenti sono stati talvolta insoddisfacenti, se non addirittura dannosi: «i richiami, gli echi, gli aspetti comuni presenti nei diversi lavori possono risultare ridondanti, impoveriti e come annegati nel calderone della “serata” che li mette insieme»⁶, ed è vero altresì che anche i programmi più felici (pensiamo tra gli altri ai *Fragments* di Peter Brook⁷) in qualche modo tradiscono la consegna più ardita di quei testi: raccogliere la sfida di una così radicale brevità non è facile e, pure, quello che vogliamo qui notare è che la scena del teatro, in sintonia con quella delle arti più in generale, negli ultimi decenni si è andata sviluppando proprio in direzioni che favoriscono quello che lo stesso Beckett non poteva che, forse, immaginare.

È la contaminazione dei linguaggi la strada che anche il teatro di Beckett ha contribuito ad aprire e che oggi disegna nuovi scenari per le arti: spettacolo, arti figurative e plastiche si sono incontrati nel segno della performance. Lungo i decenni scena teatrale e scena artistica sono andate ripensandosi autonomamente e intrecciandosi. Al centro il rapporto con il pubblico: il teatro e il museo, con le loro canoniche coordinate spazio-temporali e i loro sottintesi patti con artisti e pubblico, sono entrati in una crisi da cui sono riemersi in qualche modo avvicinati.

Mentre il teatro usciva dai teatri, imparando poi anche a rientrarci ma con una consapevolezza diversa, anche il museo è passato attraverso la ricerca di eventi che superassero il dualismo tra museo ed opera d'arte, con mostre in cui gli artisti lavoravano *in situ*, interagendo con l'ambiente fisico, i lavori di altri artisti e lo stesso pubblico. L'arte, da sempre centrata sul prodotto, si è messa a lavorare sul processo. La *performance art*, in particolare, ha messo in discussione i modi tradizionali della produzione, ricezione e conservazione delle arti; e se a lungo ha professato una totale distanza dal teatro, considerato come finzione e, soprattutto, rappresen-

Harmon, ed., *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Harvard University Press, Cambridge 1998, p. 320) e, un anno dopo: «*That Time* should never figure in the same programme with *Not I*» (*Ivi*, p. 329).

6. Ancora Bertinetti, *Beckett, o la compressione della forma* cit., p. xlii.

7. Spettacolo del 2006 che propone cinque *short plays* (*Rough for Theatre I, Act Without Words II, Rockaby, Come and Go*) e il poetico *Neither* ed ha a lungo girato in tournée nel mondo. A gennaio 2015 al Théâtre des Bouffes du Nord di Brook a Parigi ha debuttato una nuova edizione «revisited».

tazione ripetibile – così che negli anni Sessanta e Settanta gli artisti non documentavano nemmeno le loro performance, per non tradirne la natura assolutamente e totalmente eventuale⁸–, nell’ultimo ventennio il dogma è stato rotto dagli artisti stessi, come ben mostra ad esempio la grande retrospettiva della Abramovič del 2010 al Moma di New York in cui giovani da lei scelti riproducevano le sue *performance* più importanti⁹.

“Messa in scena” e “messa in mostra” sono diventate realtà molto più fluide e interscambiabili e proprio questo intreccio di linguaggi e anche di occasioni di produzione e fruizione è terreno adatto al fiorire di opere ispirate a Beckett e in particolare ai suoi *dramaticules* con il moltiplicarsi di opere video, installazioni, videoscenografie¹⁰. Certo non vanno tutte nella direzione di una valorizzazione della brevità, e se l’installazione di un artista come William Kentridge ispirata a *Catastrophe, Monument*, esposta alla Tate Gallery nel 1990, dura poco più di tre minuti, e anche le «microregie» dell’italiana Natalia Antonioli che seguono scrupolosamente le indicazioni beckettiane per i suoi drammi brevi (*Passi, Ohio Impromptu, Quella volta*, Premio Autore Donna 1999) sono «concertazioni installative della durata minima quasi istantanea»¹¹, in altri casi anche l’uso di nuovi linguaggi “tradisce” la brevità e pur dando vita a opere di interesse, non si allontana dalla logica dell’accumulazione. David Saltz, artista e teorico, nel 1996 ha realizzato un *Beckett Space*, in cui le sue considerazioni sul fatto che «la maggior parte delle ultime produzioni [di Beckett] non siano affatto opere teatrali nel senso convenzionale. Sono algoritmi per la performance»¹², si traducono in

aA

411

8. «Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations» (P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London-New York 1993, p. 146).

9. Cfr. T. Gusman, *Ciò che resta della presenza: Marina Abramovič tra unicità e ripetizione*, in R. Carpani, L. Peja, L. Aimo (a cura di), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Vita e Pensiero, Milano 2014, pp. 377-382.

10. Si vedano almeno L. Ben-Zvi, ed., *Drawing on Beckett: Portraits, Performances and Cultural Context*, Assaph, Tel Aviv 2003 e il recente *The Performance Issue*, numero speciale del «Journal of Beckett Studies», XXIII (2014), 1.

11. A. Monteverdi, *Beckett 100: Video Beckett. Installazioni, opera video, cortometraggi, animazioni e videoscenografie ispirate a Samuel Beckett*, «ateatro» 99.20, pubblicato il 25 maggio 2006 (<http://www.trax.it/olivierodp/mostranotizie2.asp?num=99&ord=20>)

12. David Z. Saltz, *Beckett’s Cyborgs: Technology and the Beckettian Text*, in S.A. Schrum (ed.),

un percorso non convenzionale in un ambiente che include diverse installazioni, alcune delle quali automatizzate, anche in simultanea, per un totale però di due ore e mezza di performance nel corso della quale – racconta lo stesso Saltz – «ripetevamo ciascuna delle opere tra le quattro (*Not I*) e le 35 volte (*Come and Go*)», mettendo certo in luce, come lui stesso sottolinea, «la struttura ciclica della maggior parte di queste opere brevi», ma non puntando evidentemente sulla brevità.

Brevissima invece la messa in scena di *Not I* con Lisa Dwan che ha raggiunto il tempo record di soli 9 minuti di durata (dai 22 originali di Jessica Tandy già ridotti a 14 da Billie Whitelaw), ma al Royal Court Theatre nel 2013, in occasione dei quarant'anni dalla prima londinese interpretata dalla Whitelaw, è stato presentato un programma (comprendente la proiezione di un'intervista alla "musa beckettiana" e una sorta di piccola tavola rotonda con la Dwan e alcuni ospiti) che ricorda più i progetti di "edutainment" spesso ospitati dai musei che non una tradizionale serata a teatro. Se l'esperienza estetica è concentrata e il *dramaticule*, presentato da solo, viene valorizzato, resta da valutare se l'apparato di memoria e critica soffochi l'esperienza o piuttosto la sostanzia e la valorizzi.

La scena italiana, che è stata molto attenta e molto presto alla drammaturgia beckettiana (non si dimentichi che al Piccolo di Milano già nel novembre del 1953 passò l'*En attendant Godot* del Théâtre de Babylone di Blin che aveva debuttato come noto nel gennaio precedente), ha guardato presto anche ai *dramaticules*: se *Not I* sulle scene francesi arriva solo nel 1975, in Italia va in scena nel marzo del 1973 in *Beckett 73*, con la regia di Franco Enriquez e l'interpretazione di Laura Betti, solo qualche mese dopo la prima londinese. Nel luglio del 1977 al festival di Spoleto Daniele Formica e Luisa Rossi presentano, per la regia di Romolo Valli, il *Trio per Samuel Beckett: Di' Joe, Passi, Quella volta* (testi del 1965 il primo del 1976 gli altri due); nel luglio 1982 al festival di Asti *Una voce dal pianeta Beckett* comprendeva: *Improvviso dell'Ohio*, *Pezzo di monologo* (entrambi in prima per l'Italia) e *Quella volta*; l'efefantico *Buon compleanno Samuel Beckett* alla Versiliana del

luglio 1986 con la regia di Giancarlo Sepe porta al debutto in Italia *Dondolo*, *Catastrofe* e testi originariamente per la televisione come *But the clouds*¹³.

Prestissimo il nostro teatro ha anche saputo valorizzare la natura vitalmente scenica di una scrittura drammaturgica che in sede critica intanto faticava a sbarazzarsi delle etichette di teatro “letterario”. Proprio i gruppi che a partire dagli anni Sessanta e Settanta hanno messo al centro della loro ricerca gesto, movimento, comunicazione non verbale, un’attenzione speciale alle arti visive e dello spazio, hanno invece guardato subito all’opera di Beckett: da Carlo Quartucci a Giancarlo Cauteruccio, l’ispirazione beckettiana è centrale e si incontra con la ricerca di nuovi linguaggi, l’uso di diverse tecnologie, una sperimentazione che ha portato gli artisti a lavorare spesso anche sugli *shorter plays*, anche se, anche in questo caso, non sempre in direzione di un’enfasi sulla brevità (si pensi alla spropositata lunghezza degli spettacoli storici di Quartucci, assemblaggi di svariate opere del drammaturgo irlandese).

Hanno lavorato sui testi brevi di Beckett anche i Marcido Marcidorj e Famosa Mimosa, Andrea Adriatico, Mald’è, tutti esponenti di un teatro di ricerca che va forzando i limiti e le convenzioni teatrali¹⁴. E oltre agli allestimenti di singole opere beckettiane è interessante constatare come suggestioni dalla sua opera stiano alla base di percorsi di ricerca e di rinnovamento del linguaggio teatrale come quello di Remondi e Caporossi, che partiti nel 1970/71 con un *Giorni felici. Prove aperte per uno spettacolo mai rappresentato*, hanno impresso un segno inconfondibilmente beckettiano a molti dei loro lavori (si veda ad esempio un’immagine di *Teatro*, del 1982). Su un versante molto distante, anche i Motus, celebrati esponenti della “generazione multimediale”, sono partiti da un beckettiano *L’occhio belva* nel 1994/95 e di nuovo, nel 2006, sono tornati a lavorare su Beckett con la «performance dedicata a Samuel Beckett» *A place [that again]*. Non è un caso nemmeno che protagonisti del Nuovo teatro come Federico

13. Per la ricostruzione della fortuna scenica dell’opera di Beckett e l’analisi di alcuni spettacoli si veda l’appendice di Cascetta, *Il tragico e l’umorismo* cit., pp. 265-327.

14. Si veda il volume miscelaneo a cura di S. Casi, *Non io nei giorni felici: Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio*, Titivillus, Corazzano (PI) 2010. Sul Beckett di Mald’è molta documentazione è reperibile online (youtube). Si veda anche il citato saggio di A. Monteverdi.

Tiezzi o Studio Azzurro abbiano allestito spettacoli a partire da testi originariamente non drammatici del drammaturgo (*Come è il primo*, del 1987, *Neither* Studio Azzurro nel 2004). La transmedialità e la performatività sono in Beckett tali che, ad esempio, *From an Abandoned Work*, poi sempre antologizzata insieme alla prosa breve, fu pubblicata la prima volta dall'editore inglese di Beckett, Faber and Faber, come pièce teatrale: ne era del resto stata da poco trasmessa la lettura ad opera dell'attore Patrick Magee dal terzo programma della BBC¹⁵.

L'opera di Beckett esce dagli schemi e anticipa l'evolversi della scena. Una scena che è radicalmente mutata negli ultimi decenni e che oggi, in Italia, ad esempio, accanto alle realtà più istituzionali e consolidate, vede operare

decine di piccoli e medi centri indipendenti, distribuiti sull'intero territorio. Nuovi soggetti che formano un dinamico tessuto di protagonismo creativo, sociale e produttivo [...] che si caratterizza soprattutto per la sua forte carica di innovazione in termini gestionali, produttivi e sociali. Diversi sono gli aspetti che li connotano: il ruolo di nuovi laboratori di sperimentazione artistica; la capacità di avvicinare la produzione culturale contemporanea ai territori e a un più ampio pubblico; la messa in rete delle esperienze attraverso nuove forme di comunicazione; il ruolo catalizzante per le comunità artistiche nei diversi linguaggi espressivi; il forte legame ai temi del sociale e della sostenibilità; la creazione di nuovi modelli di fruizione dell'offerta culturale; la nascita di interessanti modelli di gestione e di imprenditorialità giovanile; il riutilizzo e la valorizzazione di immobili e spazi urbani con nuove funzioni e il contributo alla rigenerazione e alla riqualificazione di angoli di città¹⁶.

In edifici dismessi, scuole, ex mattatoi, vecchie fabbriche, mercati, caselli ferroviari, che costellano l'intera penisola, centri grandi o piccoli, affiliati a circuiti o interamente indipendenti, costituiti sotto forma di cooperativa, di associazione o di impresa, danno vita a eventi di teatro contemporaneo e di ricerca, arti visive, musica, danza, pittura, cinema,

15. Cfr. S. Beckett, *The Complete Short Prose 1929-1989*, edited and with an introduction and notes by S.E. Gontarski, Grove Press, New York 1995.

16. L. Ratclif, L. Castelli, *Generazione terzo millennio: i centri indipendenti di produzione culturale*, «Economia della cultura», 2, 2013, pp. 141-158 (cit. pp. 141-42).

drammaturgia di comunità, comunicazione, design, sound art, clownterapia, *urban farming*, dj set, video, formazione, fotografia, fumetto, architettura, grafica e quant'altro: «un serbatoio di ricchezza artistica e creatività che viene quotidianamente diffuso e condiviso sul territorio, spesso in un rapporto di partecipazione reciproca con il pubblico»¹⁷.

Sono queste le realtà che stanno cambiando il panorama contemporaneo dello spettacolo e che possono farci pensare a una valorizzazione di opere come i *dramaticules* beckettiani che hanno già avuto ampia fortuna ma solo in tempi recenti iniziano ad essere proposte secondo logiche che ne mettano a fuoco la dimensione più innovativa, che è quella che in qualche modo “scardina” l’assetto tradizionale della fruizione teatrale.

Pensiamo al bell’esempio che in ambito internazionale hanno già dato iniziative come il progetto *Beckett in the city*, della compagnia dell’irlandese Sarah Jane Scaife, acclamata regista di *Rough for Theatre I* e *Act Without Words I* ambientati in un parcheggio, sfruttando i segni del luogo, uno di quegli spazi urbani che la ricerca artistica ha abitato fin dagli anni Sessanta, i cui elementi contestuali, visivi, sonori, olfattivi, insieme alle suggestioni e ai significati che veicola non possono che riverberarsi in uno spettacolo che è parso alla critica tra i più felici degli ultimi anni¹⁸.

Guardata da questo punto di vista l’opera di Beckett è esemplare anche per la completezza del percorso che propone: oltre al suo noto passare da un mezzo all’altro (prosa, poesia, teatro, radio, cinema, televisione), anche all’interno della sola scrittura per il teatro, egli compie un percorso che, partito con la totale disgregazione delle coordinate spazio-temporali della vicenda rappresentata e l’abbandono dell’idea canonica di personaggi, sviluppo e scioglimento del dramma, che appunto già con *En attendant Godot* non sono più se non il termine di confronto da cui misurare la distanza ormai presa, nel corso del suo lavoro per la scena (e anche, sempre più, sulla scena) Beckett arriva, con gli *shorter plays*, a

17. *Ivi*, p. 148.

18. Su questo interessante allestimento e la sua vicenda si vedano il sito della compagnia (<http://www.company-sj.com>), ricco di materiale video e fotografico e D. Tubridy, *Samuel Beckett Act Without Words II*, «The Beckett Circle», Autumn 2012 (<http://www.beckettcircle.org/2012/10/act-without-words-theatre-review-2012.html> 2012)

disgregare – e come sempre, dall'interno – il sistema stesso: si tratta di drammi che mettono in crisi, ben oltre naturalismo e psicologismo, il rapporto stesso dell'attore con una parte sempre più vicina a uno spartito che non a un personaggio e – specularmente – il rapporto dello spettatore con uno spettacolo che si sottrae alla routine al punto da diventare "irrapresentabile", esigendo così in definitiva una nuova prassi e nuove routine, proprio quelle che la scena contemporanea va cercando.

**I drammi brevi
di Samuel
Beckett**

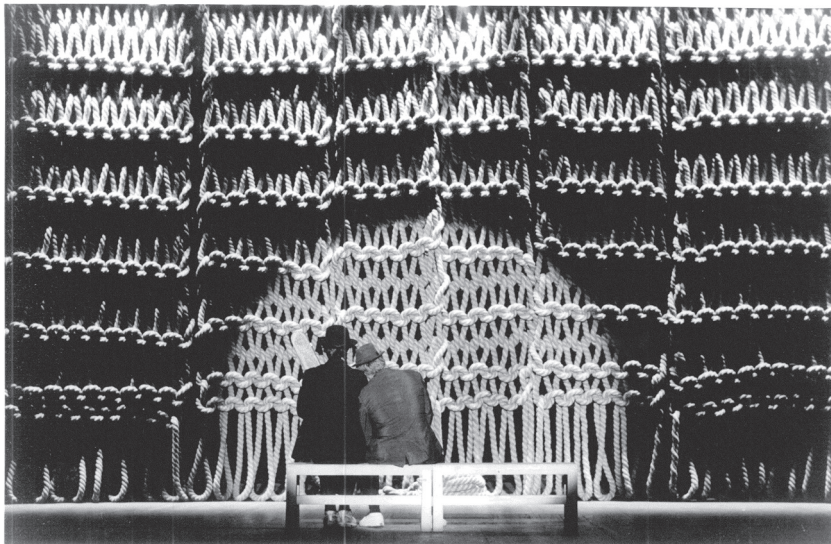


Fig. 1
Remondi e
Caporossi,
Teatro, 1982
photo credits:
Cesare Accetta

aA

417



Fig. 2
*Act Without
Words II*,
directed and
designed by
Sarah Jane
Scaife, 2009-
2012
photo credits:
*Hazel Coonagh and
Futoshi Sakauchi
(www.company-sj.
com/awwslideshow.
html#16)*

Anche a una prima sommaria considerazione del *corpus* beckettiano un aspetto risulta evidente: quanto più si procede nella carriera dello scrittore tanto più le sue opere si assottigliano. Tale dedizione alla ricerca di forme sempre più brevi ha guadagnato a Beckett un posto di diritto nella variegata schiera dei maestri di brevità del Novecento. Questo può forse risultare sorprendente, se si considera il fatto che di solito fra le più significative influenze nella formazione dello scrittore vengono citati Marcel Proust e James Joyce, che con le loro opere pachidermiche certamente non possono essere annoverati fra i fautori della brevità. Nonostante questi progenitori, tuttavia – o forse proprio per via di una certa “angoscia dell’influenza” che questi gli ispiravano – Beckett abbandona presto la via battuta dai suoi padri e si muove in direzioni del tutto diverse, anche per quanto riguarda l’aspetto tutt’altro che secondario dell’estensione delle sue opere. In una intervista raccolta da James Knowlson e diventata celebre si percepisce come l’autore stesso fosse consapevole di questa filiazione difficile.

[Referring to James Joyce] It was Maurice Nadeau who said it was an influence *ab contrario*. I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more,

in the control of one's material. He was always *adding* to it; you only have to look at his proofs to see that. I realized that my own way was impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, subtracting rather than adding. When I first met Joyce, I didn't intend to be a writer. That only came later when I found out that I was no good at all at teaching. When I found I simply couldn't teach. But I do remember speaking about Joyce's heroic achievement. I had a great admiration for him. That's what it was: epic, heroic, what he achieved. I realized that I couldn't go down that same road¹.

La carriera di Beckett è consacrata fin dal principio e in modo assolutamente sistematico, degno di un vero asceta, a questo esercizio di "sottrazione, asportazione". L'autore persegue una contrazione e concentrazione delle forme, una diminuzione delle proporzioni, verso una scala sempre più ridotta e inversamente proporzionale alla densità e complessità delle opere. Tale processo caratterizza tanto la produzione drammatica quanto quella narrativa: i *dramaticules*, così battezzati dallo stesso autore, sono pezzi teatrali brevissimi, spesso incentrati su un'intuizione più viva che narrativa, che si risolvono nel giro di pochi minuti se non – come nel caso di *Breath* – di pochi secondi. Allo stesso modo, gli ultimi racconti o frammenti, *Fizzles*, *Stirrings Still*, e la cosiddetta 'seconda trilogia' *Nohow On*, presentano una compattezza estrema e tesa, in certi momenti, fino ai limiti dell'astrazione.

A partire dalla considerazione di alcuni testi beckettiani rappresentativi, intendo in questo intervento provare a discutere le possibili ragioni intrinseche di questi esperimenti formali alla luce della traiettoria artistica di Beckett. In questo senso spero, sebbene riferendomi a un singolo autore, di poter portare alla luce alcune dimensioni della forma breve e delle sue peculiarità che possano suscitare interesse anche su un piano più generale e astratto così da contribuire alla presente discussione. Il primo passo consisterà nel considerare come le forme brevi nel *corpus* beckettiano debbano essere pensate in una dimensione processuale: la forma breve non si presenta mai in Beckett come un già dato, come qualcosa

1. J. Knowlson, E. Knowlson (a cura di), *Beckett remembering/remembering Beckett*, New York 2006, p. 47.

che viene scelto e adattato alle esigenze, ma è invece sempre il risultato di un processo, il quale riguarda allo stesso tempo la singola opera e il percorso creativo più ampio di cui l'opera fa parte. Alla luce anche di quanto detto in riferimento ai suoi modelli, per esempio, la forma breve beckettiana non viene "adottata", né viene scelta fra altre possibilità come semplice reazione alla prolissità dei suoi modelli; essa viene "ottenuta" per mezzo di progressive riduzioni e scavi nel corpo stesso del testo. In questo senso, per esempio, le forme brevi beckettiane, risultano eccentriche rispetto alla tradizione delineata da Alain Montandon, in quanto non si definiscono in conflitto rispetto al sistema dei generi, ma in una riduzione delle forme dal loro interno².

A partire da questa dimensione processuale della forma breve nel *corpus* beckettiano intendo considerare come il processo che conduce l'autore a misurarsi con dimensioni sempre più costrette si declina costantemente in due direzioni distinte e complementari. Da un lato c'è la riduzione della forma intesa come semplificazione, processo di astrazione, ricerca del gesto esatto e dello spigolo tagliente. Dall'altro lato il processo opposto di complicazione, concentrazione e addensamento nel più angusto spazio della più alta densità, in un'implosione del senso che corrisponde a un'esplosione delle interpretazioni. Queste due tensioni non vanno però pensate come alternative, e anzi coesistono e collaborano al processo di riduzione, rispondendo comunque a esigenze poetiche e a urgenze creative fra di loro non del tutto sovrapponibili.

Cominciamo dunque dal primo elemento, quello astrattivo geometrizzante: esso definisce il processo di semplificazione che conduce alla costruzione di fragili ed equilibristiche soluzioni formali regolate da ferree geometrie. Si può descrivere questo processo in funzione di tre fattori principali che si combinano fra loro in modo sinergico: combinatorietà, simmetria, ellissi. *Come and Go* può prestarsi in questo senso quale valido esempio. Il brevissimo dramma, il primo per il quale Beckett adottò il termine, da lui stesso coniato, *dramaticule*, è costituito da poco più di cento-

2. Cfr. A. Montandon, *Les formes brèves*, Paris 1994.

venti parole³. In quest'opera le caratteristiche del principio geometrizzante appaiono nella più diafana chiarezza. Tre signore, chiamate rispettivamente Ru, Vi e Flo, sono sedute su una panchina dove dicono di essere state solite passare il tempo in gioventù. La signora in centro, Vi, si alza, e Flo, a sinistra, ne approfitta per spostarsi al centro a sussurrare un segreto sul conto della prima alla terza. Tornata Vi, che prende il posto lasciato libero da Flo, quest'ultima se ne va e la dinamica si ripete uguale fino a che tutte le combinazioni possibili non sono state esaurite. Beckett, come al solito preciso fino all'ossessione nelle indicazioni di scena, accompagna al testo uno schema che mostra il succedersi delle disposizioni e che riproponiamo di seguito.

- | | | |
|--------|-----|-----|
| 1. FLO | VI | RU |
| 2. FLO | | RU |
| | FLO | RU |
| 3. VI | FLO | RU |
| 4. VI | | RU |
| | VI | RU |
| 5. VI | RU | FLO |
| 6. VI | | FLO |
| | VI | FLO |
| | RU | VI |
| | | FLO |

aA

421

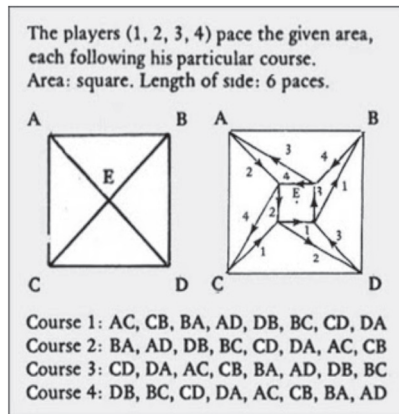
La brevità dell'opera, che può generalmente durare fra i cinque e i dieci minuti, è il frutto di un lento e chirurgico lavoro di cesellatura su una precedente versione che sarebbe dovuta essere significativamente più lunga, e nella quale venivano fornite molte più informazioni sulle tre donne, sul loro passato, e sui loro segreti. Questi elementi vengono tuttavia quasi completamente asportati nella versione finale, mostrando ancora una volta come la brevità sia per Beckett sempre un risultato, e mai una forma preesistente e semplicemente adottata. Il processo di sottrazione di materia verbale cui l'opera è sottoposta riesce a non portare al suo collasso – ma anzi a un suo potenziamento – grazie alla combinazione sinergica dei tre principi di cui dicevamo.

L'adozione della ricorsività combinatoria e della simmetria, dimostrata dallo schema riportato, consente all'autore di far emergere nel modo più netto la compiutezza formale

3. J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull*, London 1979, pp. 121 e segg.

della sua opera, la quale si propone al pubblico non già come un frammento, ma come unità completa, determinata da una stringente compressione formale. La dimensione ulteriore che lo spettatore voglia immaginare non si estende al di fuori dell'opera, di per sé esaustiva, ma si apre piuttosto nei *gaps*, nelle cavità, negli interstizi del testo, che si spalancano laddove la sistematica adozione di ellissi e reticenza perfora il testo. In questo caso, il segreto che le donne si sussurrano diventa ancora più pregnante proprio per il fatto che lo spettatore non può sentire quello che le donne si sussurrano, sebbene non risulti comunque difficile allo spettatore immaginare di cosa si tratti. Nella versione precedente cui si è fatto riferimento, del resto, veniva esplicitato che tale segreto fosse la malattia mortale che affliggeva, a sua insaputa, la terza assente; l'elisione di queste frasi non riduce la comprensibilità dell'opera, ma anzi ne rende ancor più trasparente la dimensione universale, il fatto che si tratti di un segreto matifesto che riguarda tutti quanti. Lo stesso si può dire per l'assenza di riferimento ai rispettivi mariti, anch'essa presente nella prima versione e che non solo rendeva meno breve il testo, ma apriva anche la narrazione a una dimensione esterna a quella del presente del palcoscenico cui Beckett ritiene di dovere fare a meno. Come spesso avviene nel teatro beckettiano, soprattutto nelle ultime opere, ciò che avviene fuori dal palco o ciò che è avvenuto in passato sembra non contare quasi per nulla: il mondo rappresentato, pur nella sua forma minimale, si esaurisce in sé, non ha bisogno di rimandare ad alcuna esteriorità. Escludendo i legami con ciò che non è immediatamente presente sulla scena, l'autore riconduce i personaggi alla solitudine nella quale sono immersi ma anche, al di là delle valenze esistenziali, li trasforma in modelli dell'umano, tanto più esemplari quanto più sono decontestualizzati e disincarnati.

Gli stessi processi si possono vedere in atto nel caso di *Quad*, il celebre balletto che vede in scena quattro personaggi che camminano lungo i lati e le diagonali di un quadrato secondo un preciso schema, anche questa volta meticolosamente elaborato per esaurire tutte le combinazioni possibili. Anche in questo caso passione combinatoria e simmetria sono i principi che determinano la forma dell'opera, nella chiara ricerca di una totale purezza formale.



aA

All'interno di questa struttura così rigida Beckett riesce a inserire un soffio di vita: i percorsi degli attori ovviamente si incrocerebbero al centro del quadrato, il punto E nell'immagine, ma essi non si scontrano grazie a uno scarto all'ultimo secondo. Beckett, nelle sue indicazioni agli attori, li invitava a pensare alla zona centrale come a una "danger zone", a un pericolo da evitare all'ultimo con uno scarto verso destra. In questo modo si riesce a far sì che tutto lo spettacolo si svolga senza che mai ci sia vera interazione fra gli attori, e aumentando conseguentemente la dimensione meccanica del tutto. Su questo aspetto si è riflettuto in vari modi, ma in questo caso ciò che è importante constatare è come il principio alla base di questo meccanismo sia di nuovo l'ellissi: non ci è dato sapere per quale motivo il punto E rappresenti un pericolo da evitare ma, come nel caso del segreto in *Come and Go*, è sufficiente che esso funzioni come motore immobile della narrazione, consentendo ad essa di funzionare pur nell'economia di mezzi che le è propria.

423

Passiamo ora al secondo elemento che, insieme a quello geometrizzante e astrattivo, caratterizza la riduzione delle forme adottate da Beckett, ossia dell'aspetto complementare di complicazione e concentrazione della più alta densità nello spazio più ristretto. I procedimenti tipici di questo secondo aspetto possono essere identificati come frammentazione, condensazione, e accumulo.

Esempio eccellente in questo caso è *Worstward Ho*, un racconto dei primi anni Ottanta, e una delle ultime opere compiute di Beckett. Definire il contenuto di quest'opera

non è impresa facile: una voce immagina di collocare in uno spazio desolato dei personaggi: un'anziana, un vecchio con un bambino, una testa. Una volta costruito questo mondo narrativo, del tutto spoglio, il narratore si applica, come in un perverso esercizio di scrittura al contrario, a eliminare pezzo per pezzo ogni elemento che identifica i suoi personaggi, riducendoli gradualmente a moncherini sospesi nell'aria, come col fine di scoprire in cosa consista la loro condizione minima di possibilità, il poco più di niente in cui quasi svaporano. Si coglie dunque il senso del titolo *Worstward ho*, "avanti verso il peggio" o *Peggio tutta*, come nella riuscita traduzione di Gabriele Frasca. Riportiamo di seguito i primi paragrafi di questo densissimo testo.

On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on.

Say for be said. Missaid. From now on say for be missaid.

Say a body. Where none. No mind. Where none. That at least. A place. Where none. For the body. To be in. Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in. Stay in.

On in. Still⁴.

424

La frammentazione delle frasi è la prima e più appariscente cifra stilistica di questo testo: tutte brevissime, formate da due tre parole e talvolta, come per la prima, addirittura da un unico avverbio. Dalla frammentazione deriva la necessità di procedere per accumulo, con l'infilarsi di una serie di parti minime accostate in base a principi di ripetizione, intensificazione, contraddizione, parallelismo, mediante il quale il testo procede in una linearità che non è tanto governata da una sintassi, quanto piuttosto da un ritmo, da una scansione discreta degli elementi che si combinano per pura giustapposizione.

Grazie alla pratica dell'accumulo i frammenti si integrano in una unità che li lascia tuttavia rimanere tali: la consequenzialità che li attraversa non agisce infatti sul piano della loro testualità, quanto su quello della metatestualità, del metadiscorso che la voce nel narratore dice di voler intraprendere. Si veda per esempio il passaggio in cui il testo recita "Move in. Out of. Back into. No. No out. No back. Only in." in cui questo aspetto risulta particolarmente trasparente.

aA

4. S. Beckett, *The Grove Centenary Edition*, vol. IV, New York 2008, p. 471.

Frammentazione e accumulo consentono la riduzione all'osso di una forma non più per mezzo di schematizzazione astrattiva, come nel caso precedentemente preso in considerazione, quanto per riduzione organica, contrazione. È in questo senso che rientra all'interno della riduzione anche l'opposta tentazione di aggiungere, come nel passaggio riportato, la quale sussiste proprio in quanto tentazione da sfuggire, rischio che ci si pone solo affinché venga schivato.

Add others. Add? Never. Till if needs must. Nothing to those so far. Dimly so far. Them only lessen. But with them as they lessen others. As they worsen. If needs must. Others to lessen. To worsen. Till dim go. At long last go. For worst and all⁵.

La forma organica della riduzione derivata da frammentazione e accumulo ci porta infine al terzo elemento di questo aspetto, la condensazione. Con questo termine, a grandi linee opposto dell'ellissi, voglio significare il modo in cui Beckett forza l'accostamento di materiale, eliminando ogni elemento sintattico, creando stratificazioni di senso, affidandosi alla metabolia, la ripetizione dello stesso sotto forme diverse. Il principio di condensazione emerge chiaramente in quello che è probabilmente l'esempio più breve del *corpus* beckettiano. Nel 1981, Beckett venne invitato a partecipare a una raccolta di poesie che potrebbe suscitare molto interesse nel contesto del tema della forma breve: una raccolta di poesie monoverso ("monostichi") ad opera di alcuni dei massimi scrittori dell'epoca. A questo invito Beckett rispose con una poesia composta di sole quattro parole

away dream all away

L'ambiguità sintattica della frase, si riflette sul piano semantico. Friedhelm Rathjen ha proposto come insieme alla lettura più immediata – che vedrebbe in "dream" un verbo e nel significato della frase un invito a "sognare via" tutto quanto – se ne possano affiancare altre, dove "dream" sia sostantivo e "away" possa essere scisso in "a way": "away-dream – all a way"; "a way – dream all – a way"; "a way – dream – all a way"; "a way-dream – all a way"⁶. Al di là di queste possibili ambigui-

5. S. Beckett, *The Grove Centenary Edition*, vol. IV, New York 2008, p. 477.

6. F. Rathjen, *Neitherways: Long Ways to Beckett's Shorts*, in D. Van Hulle, M. Dixon (a cura

tà mi pare che il componimento mostri appieno, anche a una lettura immediata e nonostante il suo microscopico formato, l'intenzione poetica dell'autore: "via, sogna tutto quanto via". Con solo quattro parole a disposizione l'autore non si preclude una apparentemente antieconomica ripetizione di "away". Questa iterazione, unita alla composizione giustappositiva, priva di segni di interpunzione e maiuscole, condensa in queste parole molto più del semplice vagheggiamento di una smaterializzazione della realtà, quanto piuttosto la formula della sua irrealizzabilità. La difficoltà del *dream away*, del dissolversi del reale, è accentuata dalla ripetizione dell'*away* iniziale, mentre lo *all* pone questo come un tentativo che si vorrebbe totalizzante. L'identità fra la prima e l'ultima parola, inoltre, apre la poesia a una evidente possibilità di iterazione modulare: *away dream all away dream all away dream all away*, altro elemento tipico di varie opere beckettiane e che amplifica inesorabilmente il senso di uno sforzo tanto inevitabile quanto inutile.

Muovendo dunque alla conclusione: le forme brevi beckettiane che risultano da una prominenza del processo di astrazione geometrica si caratterizzano per la loro singolare icasticità: esse sembrano derivare da un'intuizione più visiva che verbale e in questo senso scoprono una decisiva affinità con certi frutti dell'arte concettuale che era contemporanea all'autore. Come nel caso di Sol LeWitt il fascino per la geometria e la modularità conduce a opere dallo schematismo essenziale ma che spesso giunge a evocare forme di sublime matematico. Il risultato del processo opposto di condensazione, invece, si ritrova piuttosto nella dimensione musicale delle opere. La ritmicità, la cura dell'aspetto fonico, la ricorsività, le lievi modulazioni sembrano giocare sugli effetti di eco, di variazione minima, simili in qualche modo a quelli della musica minimalista, come è evidente nel caso di *Lessness*, testo costruito in base a principi che si richiamano alla poetica di Philip Glass.

Questi aspetti – la semplificazione geometrizzata e la complicazione condensata, l'icasticità schematica e la musicalità minimalista – si compongono nelle opere beckettiane in un equilibrio che è la cifra della sua poetica e si declinano in una

Towards Lessness:
sulle forme
brevi
di Samuel
Beckett

sperimentazione con forme la cui brevità si motiva sia in una contrazione interna della materia sia in una compressione esterna della forma, contemporaneamente miniaturizzazione e distillazione, frammento e cammeo.

***Laghukathā*: a short genre
in contemporary Hindī literature**

Alessandra Consolaro

Laghukathā [henceforth LK] writers form a niche in the Hindi literary field, being representative of a genre that is considered as minor, but that has succeeded in creating its own canon and an audience that goes beyond the borders of South Asia, being widely appreciated also within the South Asian diaspora literary communities worldwide. While the critical debate defined LK according to conciseness of form, and a definite and pronounced socio-political agenda, nowadays this definition is more loosely interpreted, especially when the genre is set on an international backdrop. This paper aims to explore the evolution of LK in the 21st century, particularly with regard to the advent of the new media, investigating some new avatars in blogs, Facebook and Twitter.

1. *Defining laghukathā as a genre*

The term LK emerged in postcolonial time. The adjective *laghu* means: light, swift; short (of length or elevation), of small format, miniature; but also minor, weak, trivial, insignificant, unworthy. *Kathā* is roughly translatable as story, fiction. Towards the end of the 1950s critics began to distinguish between LK and other creative fiction genres, introducing separate sections for LK-s in anthologies. For some time various de-

nominations were used, such as *minīkathā* (ministory), *laghu-vyaṅgya* (short satire), *aṅukathā* (atom story), *kṣaṇik kathā* (instant story). Also *choṭī kahānī*, *minī kahānī* and *laghukahānī* were used, but the relation to the *kahānī* (short story) was soon rejected as it suggested a longer narrative with a more complex plot: the relation to the traditional *kathā* in literature seemed more appropriate, being a shorter and less “intimate” genre. It was in the 1970s, a highly politicized decade in India, that LK gained momentum in Hindi newspapers and magazines as an independent prose genre, on a socially and politically very tense backdrop: more and more anthologies were published, a critical discussion on the theoretical background of the genre developed, and the term LK established itself as the regular definition for a new literary genre. One may cursorily note that LK is still often translated as anecdote or short story, even if the literary field rejects these definitions.

The genre is characterized by conciseness of form, and a definite and pronounced socio-political agenda. The conciseness of its structure has often led to its misinterpretation as a form suited to anecdotes. Its purpose, however, is not to sketch a brief humorous episode and pass it off as a story. It takes its origin from real life, from lived experience as it were, but does not confine itself to a “slice of life” rendition of reality. It dabbles in fantasy and plays around with self-reflexivity; it is often satirical and sometimes borders on the grotesque – characterized by a twisted and shocking ending, devoid of humor, with a rather disturbing and provocative tone – or is simply an effective narrative articulated with the utmost brevity. Experiment, therefore, is one of the pivots around which this genre revolves. A growing awareness of this new style was evident in the theoretical discussion that took place among writers and critics, and, starting from the end of the 1970s, also in seminars and symposia. There was, of course, a variety of critical opinions, for example regarding the “newness” of the style. The basic positions can be summarized in three categories:

1. traditionalist: LK is a genre that goes back to ancient literary forms present in India since unmemorable time (*Veda-s*, *Purāṇa-s*, *Pañcatantra*)

2. modernist: LK is a completely new genre, absolutely detached from the Sanskrit tradition
3. “middle path”: LK has developed as a combination of “modern and increasingly committed way of writing with the traditional short form of tale-telling” (Sarma 2012, 24), introducing also modern literary devices such as open beginning and ending, or free indirect discourse. There are significant structural borrowing from genres such as fables, fairy tales, folk tales, and anecdotal literature, generally in order to prepare the reader to a traditional narrative form or content, without following up and breaking the “contract with the reader”, in order to produce the shocking and provocative climax.

Whatever the positions, the critical debate agreed upon the notion that in the genre LK the anecdotal or didactic tone typical of traditional short stories was to be avoided in favor of a shocking and provocative tone; actually, it could be pointed out that even if LK-s do not contain a moral, thus avoiding explicit moral didacticism, they nevertheless regularly express a point or a critical observation made from a moral standpoint. LK-s were mainly published in Hindi magazines and newspapers, but collections and anthologies became more and more numerous since the second half of the 1970s. Communication and communicability were very important issue for writers of LK-s and these texts had a symbiotic life with journalistic media, which remained the most common means of publication; printed folders and posters put up in the streets were experimental ways of dissemination for LK-s, and readings on radio and TV were also performed.

Today the publication of LK collections by individual writers is still very common. In the first decade of the 21st century more an average of 25 LK collections is recorded. In the same time span over 60 LK anthologies were published and more than 20 literary magazines devoted a special issue to LK. Moreover, at least 24 conferences and seminars on were held in northern India, organized by literary associations or specialized magazines such as *Minnī* from Punjab (Agravāl 2011). The archival nature of LK anthologies and collections, as well as special issues in literary magazines, reflects a trend that has been present since the early stage of the (modern) genre:

the aim is to present a sample of new LK-s, recently written thought provoking little texts, providing a source material for critical debate, but also to construct a sort of canon for LK-s, selecting a set of texts deemed to have excellent literary quality and composed by writers that are considered to be representative of the genre.

2. *Laghukathā in the 21st century*

While print remains an important means of publication, the active community of LK writers and readers has found in the internet a perfect platform to publish and disseminate their writings, also because it is much cheaper and wider reaching than printed paper. With the advent of Unicode in the 1990s the issue of using Indian alphabets on the internet was solved and nowadays there is no problem whatsoever in typing *devanāgarī* in the new media. Internet is not yet available to everybody in India, but there has been a relevant diffusion also in small cities and qasbas, and more and more – especially young – people, are happy to use it. Blogs and social media are being used as sites where LK-s can not only be read, but also experienced in multi-media versions through audiovisual files.

2.1. *Laghukathā* blogging

LK-s can be found quite easily on the internet, both on personal blogs and on websites specializing in the genre. It is not surprising to find out that the writers/critics who are particularly involved in the print dissemination of the genre are the same that maintain blogs and websites entirely devoted to publishing LK-s and bringing forth the critical debate on the genre. The most active is Balrām Agravāl (b. 1952), an independent writer and translator based in Delhi who has published three short story collections and has been awarded the 1997 “Mātā śarabṭī Devī Puraskār” by the renowned Minnī literary society in Punjab. He is very active on the internet, editing two blogs – “Laghukathā-vartā” and “Jangāthā” – entirely devoted to LK, with the aim to a wider audience for the genre, publishing original texts together with critical articles. He generally does not publish his own creative works there, maintaining another blog, “Kathāyātrā”, for this purpose.

Sukeś Sāhnī and Rāmeśvar Kāmboj ‘Himāṃsu’ too are very active in internet publishing. They edit the website “La-

ghukatha.com”, a portal aimed to the consolidation of the community of writers and readers active in the genre, publishing LK-s, critical essays, news regarding meetings and conferences devoted to LK-s. As many other Hindi online magazines and blogs, this website does not pay particular attention to the specificity of digital writing production and/or distribution. In fact, it maintains the format of a print magazine, and is definitely not graphically appealing, even if it is updated and rich in content. It is meant as a monthly magazine: the home page shows the last issue, while the previous issues can be consulted in a separate archive, going back to August 2007. Other sections are devoted to the publication of LK-s, critical essays and translations into other languages; there are also sections containing the reactions of the audience, and info and news about books and events.

There is also a less structured kind of websites devoted to LK-s, created by individual writers or amateurs. They generally have a self-promoting character, but sometimes are seriously animated by a concern for the literary quality of the genre. For example, “Laghukathā samvāī”, maintained by Taruṅ Guptā, a PhD student from Delhi University, publishes original LK-s after a process of editing and selection. In other cases the self-centered approach is more evident. For example, the blog “Laghukathā”, edited by M. Munīb, boldly advertises itself as “the one and only website of short stories (*laghu kathāom*) on the internet”, and in most of the sections contains pictures of the writer being awarded, advertisements for his latest novel, and his writings.

The multimedia possibilities of the Internet are being explored by writers of LK-s active in blogs and webzines, even if to date the proposals remain quite limited. On YouTube it is possible to listen to LK-s in a sort of podcast version (e.g.: Kāmboj 2013) or even to find cinematic adaptation (e.g.: Butalia 2013 from Sanegar 2014).

2.2. Facebook fiction: *laprek*

The persistence of established publishing patterns in the Hindi field even while using new media is not surprising. Nevertheless, the characteristics of social media have introduced changes into the genre that deserve investigation. First of all, the socio-political commitment, that was relevant in the heydays of the LK, seems to be slowly giving way to more

intimiste mood, focusing on the individual and her/his relation to the environment s/he lives.

In 2011 Raviś Kumār – a renowned journalist and TV anchor for NDTV – started writing short stories on Facebook and on his blog “Qasbā” (Kumār 2011), calling them *laprek*, an acronym for *laghu prem kathā* (short love story). This is a recent development of LK, that is connected to blogging and Facebook, a social network where the limited space for posts requires that writing be preferably concise. Raviś Kumār has turned down his writing as mere entertainment: the disclaimer on his blog introduces *laprek* as an expression of his personal thoughts, not to be interpreted at all as linked to his professional life. Nevertheless, the new sub-genre, born out of refusal of the requirements of gravitas and classical nature that are typical of literary writing, has been very successful.

Laprek is a series of very short stories based on love in a metropolitan setting. Facebook’s limited – or, more accurately, formerly limited to 420 characters – space contra posed to the unlimited space of the megalopolis shows imaginary characters moving in a real setting. While the “traditional” LK privileged an undefined geography, in *laprek* the reader is brought into a very detailed map of Delhi, and the goal of the writer is to take around the reader linking the external space where he moves every day to the “mental mohalla” that is FB, connecting the troubles of the heart to the problems of Delhi. This kind of short story maintains conciseness of form, often borders on the grotesque, and is an effective narrative articulated with the utmost brevity. But the definite and pronounced socio-political agenda of lore is gone in favor of a more pronounced self-reflexivity.

In the following example a young couple breaks because the female protagonist cannot tolerate her boyfriend’s being more interested in culture than in making a career, and rejects his adhering to an obsolete life model. She is leaving, pursuing the dream of corporate success. The backdrop is the rampant overdevelopment of newly urbanized areas of Delhi, with its environmental and social costs. No moral judgement is present, but the author’s stance is clear.

“You know Taimur Nagar, the area close to Maharani Bag in South Delhi? Who is the Timur after which it called?”, I asked and she hit the ceiling. “If you keep on hanging around with history you’ll become a boring professor stuck

to seminars. Let's get off here!" We moved behind Kilokari Gaon, along the Yamuna river banks. Now it was her turn. I asked: "What will you do there?" In Okhla houses have been built inside the riverbed. Breaking is not only in love, it is in buildings, rivers, wind. "Learn to chat!" (Kumār 2011. My translation.)

Interestingly enough, this sub-genre is in the process of gaining some sort of recognition also in the mainstream Hindi field. Media critic, journalist and blogger Vinīt Kumār (b.1982) adopted the genre and has published quite extensively on the internet, suggesting the possibility that a volume on "Facebook fiction" be soon published (Kumār 2013). In the tiny but buzzing world of *laprek* also non-professional writers – often active in communication media – seem to be intruding into literature though a non-classical genre. Facebook is a social media where a lot of narrative experiments seem to be going on: "Lapak" (*Laghu param kathā*: 'The Short Story Is Supreme') favors short writing in the name of forthright, bold and concise expression of emotions that can be contained in an FB post; another popular group named with the acronym "Falak" (Facebook Laghu Kathā), invites written contributions no longer than 100 words, accepting also text in Roman script.

434

aA

2.3. *Kathātvit*: fiction on Twitter

Twitter too has been appropriated as a vehicle for telling short stories and experimenting extreme LK. In this case, not only the limited number of characters has to be taken into account, but also the fact that cellphone keyboards still pose some problems in writing in *devanāgarī*. Therefore, Hindi written in Roman characters is quite common in this kind of texts. At the 2013 Jaipur literature festival – the largest in Asia since 2009 – the publisher Westland-Yatra books launched the first ever Hindi literary competition on Twitter. One of the three winners for the first day was young writer Tripurāri Kumār Śarmā, who edits the blogzine "Being Poet" (Śarmā 2014) and collaborates with renown writer and blogger Prabhāt Ramjan. Here is one of his *kathātvit*:

"Look... I don't want to talk to you" said the boy in the bed, turning his face towards the face of the other boy. (Sharma 2013. My translation.)

This text not only meets the requirements of conciseness and strong impact that are typical of LK, but also addresses a topic that is quite relevant in the present age in India, that is the debate on queerness. The shocking conclusion is a stratagem that is used very often also in the LK: contrary to the predictable expectation of the reader, the story ends on the realization that the love story is not between a boy and an girl, but between two boys. Most 140 stories show attention to social issues, addressing topics such as communalism, gender discrimination, corruption, and domestic violence, but other introduce a personal and self-reflective mood.

Purists will probably discard these texts as corruption of the Hindi language and sub-literature, but others will claim that this is just a means to connect more and more hindiwal-las to new media, and to take them closer to cross-cultural literary journeys.

3. Conclusion

The recent development of LK, a short fiction genre that established itself in Hindi literature in the 1970s, shows that it is still a vital and inspiring genre. Print remains a favorite for more established and older writers, but new strategies of dissemination have become available in India thanks to the advent of the internet and new media, and younger writers are attracted by blogs and social media, especially Facebook and Twitter. LK remains a genre aiming to the expression of ideas coming from the real life, and possibly the changed socio-political setting of contemporary India can explain why it has changed, losing part of the socio-political connotation that had made it very popular in its developing phase. Hindi creative writing on the new media is a very restricted sphere. Nevertheless, it seems to be also an active arena of discussion and interaction. This conglomerate world of tiny stories is a big world, a concerted series of experiments in miniaturization.

Bibliography

- Agravāl, B. (2011) *Sūcī-hindī laghukathā saṃgrah-saṃkalan-viśeṣ āṃk-goṣṭiyām va sammelan* [Online] <http://www.laghukatha-var-ta.blogspot.it> [accessed 9/12/2014]
- Balrām (2009) *Mānak hindī kaghukathā koś*. Dillī: Bhāvanā Prakāśan.
- Butalia, A.V. (2013) *Khīrkī* (The window) [online video]. Avail-

able from: <http://filmaka.co.in/newmessage.asp?id=2317> [accessed 9/12/2013].

Falak (2014) [Online] Available from: <https://www.facebook.com/groups/falakstories/> [accessed 9/12/2014]

Ghoṭar, R. (2010) *Bhāratīya hindī laghukathāem*. Nayī Dillī: Mañjuli Prakāśan.

Ghoṭar, R. (2012) *Ājād Bhārat kī laghukathāem: 1948 se 2012 tak kī cayanit laghukathāom kā saṅkalan*. Nāī Dillī: Navaśilā Prakāśan.

Jangāthā (2014) [Online] Available from: <http://jangatha.blogspot.it/> [accessed 9/12/2014]

Kāamboj, R. 'Himāṁśu', Guptā, S. (reader) (2013) *Chote bare sapne* [online video]. Available from: <http://www.youtube.com/watch?v=ai-TZINpsy0&feature=youtu.be> [accessed 9/12/2013].

Kapp, D.B. (2006) (trans. and ed.) *Laghukathā-Saṅgrah - Eine Anthologie von Kürzestgeschichten*. Aachen: Shaker

Kaśyap, P. (2000) *21vīm sadī kī laghukathāem*. Jodhpur: Rājasthānī Sāhitya Saṁsthān.

Kathāyātrā (2014) <http://kathayatra.blogspot.it/> [accessed 9/12/2014]

Kumār, R. (2011) *Laghu prem kathā- Laprek (fesbuk fikśan)* 12 [Online] /Qasba <http://naisadak.blogspot.it/2011/03/1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16.html> [accessed 9/12/2014]

Kumār, V. (2013) Laprek: ek fesbuk fikśan. *Vāñī prakāśan samācār*. 6 (71). p. 7-8.

Laghu kathā (2014) [Online] Available from: <http://laghukatha.tripod.com/> [accessed 9/12/2014]

Laghukathā samvāī (2014) [Online] Available from: http://laghukathasamvaay.blogspot.it/2012/06/blog-post_5766.html [accessed 9/12/2014]

Laghukathā.com (2014) [Online] Available from: <http://www.laghukatha.com/> [accessed 9/12/2014]

Laghukathā-vartā (2014) [Online] Available from: <http://www.laghukatha-varta.blogspot.it/> [accessed 9/12/2014]

Lapak (2014) [Online] Available from: <https://www.facebook.com/groups/228652140597635/> [accessed 9/12/2014]

Pushkaraṇā, S. (1990) *Hindī laghukathā, sarjanā evaṁ samīkṣā: Hindī laghukathā-samīkṣā ke vikāsa meṁ ek kadam*. Nāī Dillī: Ayan Prakāśan.

Sanegar, A. (2014) *Khirkī* <http://www.laghukatha.com/window-01.htm> [accessed 9/12/2014].

Śarmā, A. (2006) *Hindī laghukathā kā vikās*. Rāyapur: Śatākshī Prakāśan.

- Sarma, I.V. (2012) *The Laghukatha: A Historical And Literary Analysis Of A Modern Hindi Prose Genre*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Śarmā, T. K. (2014) [Online] <http://beingpoet.blogspot.it/> [accessed 9/12/2014]
- Sharma, T. K. (2013) [Twitter] #kahani140 24th Jan. Available from: <https://twitter.com/search?f=realtime&q=%23kahani140&src=typd> [accessed 9/12/2014].

1. *Introduzione*

La produzione letteraria ispanoamericana, eterogenea e ricchissima, presenta una peculiarità (relativamente ad alcuni dei rappresentanti di maggior spicco) che la connota in un'area ibrida di classificazione quanto a forma di scrittura. Alludo non soltanto a esempi di prassi narrative sperimentali, quali quelle adottate da Julio Cortázar per scrivere *Rayuela* (ovvero la possibilità di riconfigurare la fisionomia del romanzo attraverso l'interpolazione di paragrafi che, omessi da una prima lettura dell'opera, devono essere considerati in un secondo momento, in base a un ordine prestabilito dal *Tablero de dirección* che si trova all'inizio), ma alla forma breve, quale caratteristica organica di alcune opere, le quali, considerando la lunghezza, sono classificate come romanzi.

La tradizione relativa alla narrativa breve, specificamente il racconto, è estremamente diffusa nei paesi ispanoamericani, e presenta (seppur considerate le differenze in termini di trattamento che gli autori palesano) una delle caratteristiche che Julio Cortázar ha considerato fondanti nella definizione di tale genere, ossia:

la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*. Es cierto, en la medida en que

la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases [...] Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontrarán elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario¹.

Cortázar afferma che, il racconto, consideratane la brevità, deve immediatamente attrarre il lettore, proponendo una sfida intellettuale che lo coinvolga e gli consenta di formulare delle ipotesi per colmare lacune narrative dovute alla concisione. Il racconto, in sostanza, deve dipanarsi all'insegna dell'intensità.

Più che da celebri volumi di racconti (come quelli scritti da Jorge Luis Borges: *Finzioni*, *L'Aleph*), un esempio emblematico può essere rappresentato dal famoso microracconto (forma di condensazione estremizzata) di Augusto Monterroso, *Il dinosauro*: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»². Condensate in questa sequenza di parole si presentano al lettore numerose problematiche che scaturiscono dall'autoconclusività dell'asserzione: l'identità di chi espone il fatto è quella del dinosauro? La sensazione di minaccia o tranquillità che pervade chi al risveglio si è trovato (accanto?) il dinosauro è presentata come fatto realistico o fantastico? A dispetto di questi problemi, i dati necessari per una compiuta articolazione narrativa dell'evento sono comunque presenti.

Lo stesso vale per un altro celebre esempio, ovvero *Cuento de horror*: «La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de sus apariciones»³. Anche il microracconto scritto da Juan José Arreola espone una situazione di per sé

1. «Il romanzo vince sempre ai punti, il racconto deve vincere per knock-out. È vero, nel senso che il romanzo accumula progressivamente i propri effetti sul lettore, mentre un buon racconto è incisivo, mordente, senza quartiere, fin dalle prime frasi [...] Prendete un grande racconto a scelta; non vi sono elementi gratuiti, meramente decorativi. Lo scrittore di racconti sa che non può procedere in modo accumulativo, che non ha come alleato il tempo; la sua unica risorsa è quella di lavorare in profondità, verticalmente, tanto verso l'alto quanto verso il basso dello spazio letterario» (traduzione dell'autore) J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, «Diez años de la revista "Casa de las Américas"», (1970), n. 60, p. 6.
2. A. Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, Anagrama, Honduras 1959, p. 71.
3. J.J. Arreola, *Palindroma*, Mortiz, Mexico 1988, p. 71.

compiuta, che induce però il lettore a interrogarsi e formulare ipotesi circa le coordinate spazio-temporali del contesto e il vissuto di chi narra la situazione.

Un caso apparentemente paradossale è quello in cui la forma breve appare parte integrante di una narrazione estesa: è il caso di un romanzo che, se analizzato strutturalmente, si rivela di fatto articolato in singoli racconti. In tal caso, le sezioni che costituiscono il corpus del testo diventano nuclei narrativi e pertanto veri e propri racconti in sé conclusi, non semplici divagazioni; sezioni di testo organicamente funzionali allo sviluppo dell'intreccio (ovvero potenziali episodi o semplici raccordi) eppure considerabili a sé stanti senza compromettere l'economia narrativa complessiva.

Casi significativi sono presenti nelle opere di Manuel Puig.

2. *Il romanzo-racconto:* Una frase, un rigo appena Manuel Puig (General Villegas, 28 dicembre 1932 - Cuernavaca, 22 luglio 1990) organizza i suoi romanzi frammentariamente, articolandoli in un susseguirsi di dialoghi e citazioni da documentazioni di natura eterogenea: questi diventano vere e proprie parentesi informative che garantiscono al lettore tutti i dati necessari al fine di prendere visione di una situazione presentata oggettivamente. Cito di seguito quanto detto, nel corso di un'intervista, da Alessandro Ticozzi a Giuseppe Mallozzi, autore di *Manuel Puig. La vita, la letteratura, il cinema*:

Ogni romanzo di Puig è diverso dall'altro, perché l'autore era solito mescolare diverse tecniche di scrittura, inventando una nuova forma narrativa. Per esempio, mescolava frammenti di radio-teatro e temi scolastici, testi burocratici e diari intimi, dialoghi telefonici e monologhi interiori. Già nel suo primo romanzo, *Il tradimento di Rita Hayworth*, Puig aveva inserito tutto questo materiale, tanto che il suo primo libro può essere considerato da solo come la summa di tutta la sua opera letteraria. Dimostrava di aver compreso bene la lezione di Joyce: molteplicità di tecniche narrative, rottura dell'ordine lineare del tempo, assenza di un narratore unico. In altri romanzi, come per esempio *Il bacio della donna ragno*, fa un uso massiccio del dialogo, senza nemmeno un tratto di prosa descrittiva⁴.

4. http://www.retidededalus.it/Archivi/2011/giugno/INTERVISTE/1_mallozzi.htm.

Appare chiaro che gli scritti di Manuel Puig sono estremamente eterogenei dal punto di vista strutturale, e proprio le tecniche narrative adottate dallo scrittore argentino alle quali allude Ticozzi inducono a una riflessione riguardante il genere ibrido delle sue opere. A un livello profondo i romanzi di Puig, apparentemente rigorosi e obiettivi, assumono una fisionomia polimorfa, classificabili come romanzi presentano una configurazione propria di altre forme narrative: la suddivisione in blocchi autoconclusivi rievoca un ipotetico volume di racconti; il ricorso frequente a dialoghi serrati e incalzanti (e in alcuni casi, quali *Queste pagine maledette* e *Il bacio della donna ragno*, i dialoghi costituiscono la quasi interezza delle opere) attribuisce al testo una struttura di pièce teatrale.

Uno dei casi emblematici di costruzione narrativa polivalente è rappresentato da *Una frase, un rigo appena* (in originale *Boquitas pintadas*, pubblicato nel 1969), romanzo in cui la trama, di per sé scarna (in un paesino della pampa Argentina, General Villegas, nome che rievoca la vera città natale di Manuel Puig, Coronel Vallejos, il vitellone Juan Carlos intrattiene rapporti sentimentali con alcune amanti: Antonia, Mabel e Nené), articolata mediante una frammentazione radicale del corpo del testo.

Il romanzo (che reca il sottotitolo *romanzo d'appendice*, ovvero una definizione che rimanda immediatamente a una dimensione episodica, primo indizio del fatto che la fruizione dell'opera non è compromessa, ma anzi rafforzata, da una lettura non continuativa) assume la fisionomia di una serie di fatti (organizzati a loro volta in puntate: si noti che non sono presenti capitoli, o meglio i tradizionali capitoli sono definiti dall'autore puntate, proprio per ribadire la possibilità di pause nella lettura) esposti in modo affine a quello caratterizzante la strategia narrativa propria della corrente minimalista alla Raymond Carver, ossia la prassi compositiva volta a indurre i lettori ad attivarsi nell'attribuire senso agli eventi piuttosto che limitarsi a prender atto passivamente di un disegno autoriale.

Altra caratteristica che suggerisce la possibilità di interruzione della lettura è rappresentata dalle marcate spaziature bianche tra un frammento e l'altro, che possono essere considerate autentici spazi riservati agli interventi da parte del lettore, affinché stabilisca legami sulla base delle sensazioni ricavate dalla lettura. Nel contempo, però, le spaziature isola-

no sezioni di testo fruibili senza la necessità di collegarle alle precedenti e alle successive, in virtù dell'estrema intensità e compiutezza che le contrassegna: si tratta di veri e propri racconti brevi innestati nel romanzo che ne è l'ideale raccolta.

Un'altra caratteristica che legittima la prospettiva di lettura sopra illustrata è l'apparizione saltuaria dei personaggi costantemente intervallata da parentesi narrative riservate alla testimonianza di eventi da essi sostanzialmente scollegati. Quindi è discontinua anche l'apparizione degli ipotetici protagonisti, i quali (o meglio: i segmenti nei quali appaiono) non risultano più importanti rispetto a quelli in cui sono assenti. Si può constatare la presenza di una dimensione esistenzialistica: l'esistenza del reale che appare assumendo consistenza concreta, blocchi discorsivamente esposti che appaiono in quanto esistono (o possono esistere), testimoniando di fatti in forma breve e perciò autonomi strutturalmente, non necessitanti di raccordi o ampliamenti ad assicurarne la coerenza.

I raccordi (ma anche gli snodi) della materia narrativa risultano dall'adozione della polifonia, che Michail Bachtin definisce come la tecnica narrativa attraverso la quale il personaggio diviene, rispetto alla voce dell'autore, una voce altra: «una coscienza che vive all'interno del territorio narrativo secondo una propria logica e che parla una propria lingua»⁵:

La libertà del personaggio è un momento del disegno dell'autore. La parola del personaggio è creata dall'autore in modo che essa può fino all'ultimo dispiegare la sua interna logica e autonomia come parola altrui, come parola del personaggio stesso⁶.

In questo caso la libertà del personaggio si rivela anche attraverso l'affrancamento dalle esigenze di coesione complessiva dell'opera: appare esistenzialisticamente attraverso monologhi o lettere e diventa testimonianza di sé al pari degli "impersonali" inserti informativi. Ecco alcuni esempi:

Accampamento transitorio del circo degli zingari. Coronel Vallejos, sabato 25 aprile 1937

5. La tesi è esposta da M. Bachtin nello studio *La parola nel romanzo* (1934-35), trad. it. in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 67-230.

6. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002, p. 89

Io non ti conosco, tu te ne vieni qui e questa povera zingara ti dice tutto, per una moneta da un peso. Ma tu poi mi mandi tutti gli amici, perché vedrai che ti indovino tutto. Io ti dico il passato, il presente e il futuro [...] Allora il padre della ragazza che ti vien dietro non ti vuole in casa e la Pelata lo aiuta [...] La Dama di Spade pelata, qualche cagna mi è morta pelata? [...] la Dama stupida non sa che lo scaracchio del diavolo è pus... e gli sono caduti tutti i capelli⁷.

Sviluppi e derivazioni delle sagre popolari organizzate domenica 26 aprile 1937 al Prado Esapañol

Ora di apertura: 18, 30.

Prezzo degli ingressi: cavalieri un peso, dame venti centavos. Primo ballabile eseguito dal complesso “Los Armónicos”: tango “Don Juan.”

Dama più ammirata nel corso della serata: Raquel Rodríguez⁸.

Dott. Juan José Malbrán
Coronel Vallejos, Prov. Di Bs. As.
23 agosto 1937

aA

Dott. Mario Eugenio Bonifaci
Ostello Medico “San Roque”
Cosquín, Prov. Di Córdoba

443

Rispettabile collega,
la prego innanzitutto di volermi scusare per il ritardo della mia risposta, dovuta – mi creda – al desiderio di approfondire meglio il caso Etchepare [...] Rimango sempre a Sua disposizione, cordialmente.

Juan José Malbrán
Medico Clinico⁹

Dopodiché termina la *Sesta puntata*, e inizia quella successiva con una lettera che fa il resoconto di altri fatti. Si nota che proprio la polifonia che permette a ogni personaggio e al fatto stesso di manifestarsi pienamente, svolge un duplice compito: rappresenta un elemento comune di ogni blocco di *Una frase, un rigo appena* e contemporaneamente svincola i blocchi narrativi che lo compongono e che, riuniti, compon-

7. M. Puig, *Una frase, un rigo appena*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 84, 86, 91.

8. *Ivi*, p. 91.

9. *Ivi*, p. 97.

gono il romanzo, ma che nel contempo potrebbero essere estrapolati senza comprometterne la coesione.

Ogni sezione è poi contraddistinta da un'epigrafe rappresentata da una breve citazione di tanghi argentini (ulteriore strategia narrativa volta sia a conferire una determinata atmosfera melodrammatica al narrato sia ad apparire in quanto espressione artistica a sé stante):

Tus tangos son creaturas abandonadas
que atraviesan el fango del callejón
cuando todas las puertas estan cerradas
y ladran los fantasmas de la canción.
(dal tango "Malena")¹⁰

3. Conclusioni

Il brano sopra riportato è emblematico: i tanghi sono creature sole (*abandonadas*), isolate come tutti gli altri frammenti/racconti che li seguono di volta in volta nel corso delle puntate che scandiscono il romanzo. Le epigrafi, citazioni di una dimensione reale che segnalano una documentazione autentica extra-narrativa, anticipano un testo che si articolerà all'insegna di una simile brevità espositiva. Brevità espositiva che emblematizza lo stile di Puig, in apparenza mirante all'accumulo di situazioni, di fatto rielaborante la realtà conferendo a ciascun aspetto di essa pari dignità di testimonianza, di visione e di racconto a prescindere dal contesto globale nel quale è calata. Gli atomi di reale, trasposti in forma narrativa, diventano racconti di sé.

10. *Ivi*, p. 84.

aA

I detective selvaggi è un romanzo di Roberto Bolaño pubblicato nel 1998; è l'opera a cui si deve l'inizio del grande successo editoriale dell'autore, grazie anche al raggiungimento di alcuni dei riconoscimenti più importanti nel mondo letterario ispanofono, come il Premio Herralde de novela e il Premio Rómulo Gallegos. Si tratta di un'opera monumentale, la cui struttura risulta formata dalla complessa interazione tra l'impianto principale della storia e una grande quantità di episodi narrati da personaggi diversi. Il presente intervento mira ad osservare questo delicato equilibrio, analizzando l'importanza che la forma breve riveste, sia a livello contenutistico sia strutturale, nella costruzione del romanzo.

I detective selvaggi si compone di tre sezioni. La prima e la terza sono il diario del giovane poeta Juan García Madero, che annota le fasi del suo apprendistato letterario e del suo passaggio dall'adolescenza all'età adulta all'interno del gruppo dei poeti realvisceralisti, attivo in Messico a metà degli anni Settanta e guidato da Ulises Lima e da Arturo Belano. La prima parte del diario si svolge interamente a Città del Messico, mentre la seconda (che costituisce la terza sezione del romanzo) narra il percorso lungo la frontiera settentrionale del Paese, dove García Madero si reca con Lima e Be-

445

lano per seguire le tracce della poetessa Cesárea Tinajero, riconosciuta come madre del realvisceralismo e scomparsa negli anni Venti. Tra la prima e la seconda parte del diario si nota dunque un evidente cambio spaziale, controbilanciato però da un'altrettanto manifesta continuità temporale: il diario si interrompe infatti il 31 dicembre 1975 e riprende l'1 gennaio 1976.

Tra queste due parti si colloca la sezione più estesa del romanzo, intitolata appunto *I detective selvaggi*, nella quale le tendenze digressive e l'episodicità che già caratterizzavano la forma-diario vengono ampliate notevolmente. Lo scrittore messicano Juan Villoro ha definito questo romanzo «una marea de historias»¹: *I detective selvaggi* si compone infatti di novantasei brani più o meno brevi, affidati a cinquantatre narratori diversi, i quali, non sempre in modo diretto, danno informazioni su Ulises Lima e Arturo Belano. Si stabilisce quindi all'interno del testo una doppia linea di ricerca: da una parte Lima e Belano, così come appaiono nel diario di García Madero, sono identificabili come “detective selvaggi”, soggetti attivi dell'indagine che li porta a cercare Cesárea Tinajero; dall'altra diventano essi stessi oggetto di un'investigazione estremamente frammentata.

Tra i diversi critici che hanno commentato l'articolata struttura del romanzo, la studiosa Julia Elena Rial ha scritto:

[...] la novela no tiene revés ni derecho, se puede leer desde el final o empezando por el principio, porque toda ella constituye la unidad de lo heterogéneo; ninguna diversidad anula otra sino que la va complementando, siempre en la “línea de la no línea”, en unas páginas donde es el sujeto cultural descentrado quien pide que lo signifiquen, sin dogmas ni absolutismos, sin eludir los rigores que el lenguaje exige para el tratamiento de “la no simultaneidad de lo simultáneo”².

Questa «línea de la no línea» definisce anche il rapporto, sempre in un equilibrio apparentemente fragile, tra le esigenze di coesione narrativa di un'opera di notevoli proporzioni e le continue spinte centrifughe date dalla miriade di

1. J. Villoro, *El copiloto del Impala*, in C. Manzoni (a cura di), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires 2002, p. 77.

2. J. E. Rial, *Los no lugares del desarraigo en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*, in F. Moreno (a cura di), *Bolaño, la experiencia del abismo*, Lastarria, Santiago de Chile 2011, p. 152.

racconti che la compongono. Spesso, ad esempio, i narratori tralasciano quella che si presume dovrebbe essere la loro priorità informativa – dare indizi per ricostruire i destini di Lima e Belano – in favore della propria necessità di raccontarsi, rivendicando così uno spazio proprio. L'affermazione dell'indipendenza di ciascuno si ottiene anche attraverso la differenziazione delle voci narranti, che si definiscono per il contenuto dei loro racconti, ma anche per gli strumenti lessicali e sintattici di cui si servono. Tutte o quasi le narrazioni evidenziano un'origine marcatamente orale, caratterizzata da un tono informale, dall'uso delle ripetizioni e delle riprese continue del discorso, e presentano inoltre quasi sempre una forte disposizione all'apertura digressiva. Su queste caratteristiche comuni Bolaño crea personaggi dotati di un proprio idioletto, in un procedimento che si rivela molto fertile dal punto di vista narrativo: un ottimo esempio è quello di Auxilio Lacouture, narratrice di uno dei brani, che qualche anno dopo verrà ripreso ed ampliato dall'autore fino a trasformarsi nel romanzo breve *Amuleto*. L'invenzione linguistica e le istanze potenzialmente autonome dei singoli brani, pur contribuendo alla formazione della trama de *I detective selvaggi*, si rivelano quindi generatori di una serie di spunti che superano i confini della singola opera.

Oltre alla quantità di narratori che intervengono, un elemento che definisce il carattere composito del romanzo è anche l'estrema frammentazione delle sue coordinate spazio-temporali. Le testimonianze sono infatti raccolte in luoghi molto distanti tra loro, come Città del Messico, Parigi o Barcellona, e ancor più complessa risulta la loro disposizione temporale: i brani più antichi risalgono al 1976, cioè immediatamente dopo la partenza di Lima e Belano da Città del Messico, mentre gli ultimi sono datati 1996. Va inoltre considerato che si assiste a una continua alternanza tra narrazioni che riportano episodi anteriori al 1976, e che permettono quindi di stabilire il contesto in cui ebbe origine la traiettoria dei due poeti, e brani che riferiscono in modo cronologicamente non lineare episodi riguardanti Lima e Belano dopo la loro uscita dal Messico.

In questo continuo gioco di scomposizione è il paratesto ad aiutare parzialmente il lettore. Ogni brano viene infatti preceduto da un'iscrizione che indica narratore, luogo, mese e anno in cui la testimonianza è stata raccolta. Nell'edizione

originale, pubblicata da Anagrama³, inoltre, l'indice riporta ciascuna di queste iscrizioni, assumendo così la doppia funzione di strumento che permette al lettore di tentare di individuare delle piste interpretative nella lista dei personaggi, e di spazio in cui viene messo in risalto il carattere composito del romanzo, e, implicitamente, si sottolinea l'importanza di ogni singolo brano nella sua formazione. È interessante notare che nelle due edizioni italiane del libro, tradotto prima da Sellerio⁴ e poi da Adelphi⁵, si sia deciso di riportare nell'indice solamente i titoli delle tre sezioni principali. Quest'impostazione dà l'idea di trovarsi davanti a un romanzo evidentemente unitario e suddiviso semplicemente in tre parti; la complessità anche visiva dell'indice originale rispecchia invece l'insistito carattere composito del testo, che si struttura precisamente nella giustapposizione talvolta erratica di istanze eterogenee, producendo in molti casi brani che possono essere considerati come veri e propri racconti indipendenti.

È piuttosto difficile dare conto della quantità di voci e della complessità delle loro interazioni all'interno del romanzo. Si evidenzieranno in questa sede alcuni esempi, osservando gli interventi di narratori nei quali si manifesta un rapporto di continuità o discontinuità particolarmente marcata rispetto alla linea principale.

La lista dei brani riportata nell'indice evidenzia che ne *I detective selvaggi* alcuni narratori compaiono in più occasioni. Tra questi spicca Amadeo Salvatierra, al quale sono affidati tredici frammenti tra cui, significativamente, il primo e l'ultimo della sezione. Amadeo è inoltre l'unico personaggio la cui narrazione presenti una forte unità spazio-temporale: mentre gli altri narratori non raccontano mai brani diversi dallo stesso posto e nello stesso momento, il discorso di Amadeo presenta una manifesta continuità, dal momento che tutti i suoi interventi sono raccolti nella sua casa nel gennaio 1976. Questa peculiarità è giustificata dall'importanza delle sue parole nel complesso della narrazione: il suo racconto è infatti il resoconto di una lunga notte in cui ha ricevuto la visita di Belano e Lima in cerca di informazioni su Cesárea

3. R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, Anagrama, Barcelona 1998.
4. Id., *I detective selvaggi*, trad. it. Sellerio, Palermo 2009.
5. Id., *I detective selvaggi*, trad. it. Adelphi, Milano 2014.

Tinajero; sono proprio le indicazioni di Amadeo, scrittore e vecchio amico della poetessa, a portare i protagonisti verso il nord del Messico dov'è ambientata la terza parte del romanzo.

La continuità all'interno del discorso di Amadeo è evidente anche a livello testuale: a titolo di esempio si possono considerare i passaggi tra alcuni dei brani da lui narrati, come la fine del primo e l'inizio del secondo.

E quando fecero il nome di Cesárea io alzai gli occhi e li guardai come se li vedessi attraverso una tenda di garza, di garza da ospedale, per essere più precisi, e dissi loro non chiamatemi signore, ragazzi, chiamatemi Amadeo come fanno i miei amici. E loro dissero d'accordo, Amadeo. E fecero di nuovo il nome di Cesárea Tinajero⁶.

Io dissi ah, Cesárea Tinajero, dove avete sentito parlare di lei, ragazzi?⁷

Lo stesso legame è evidente anche tra la fine del decimo e l'inizio dell'undicesimo frammento:

Bene, dissi, ma qual è il mistero? Allora i ragazzi mi guardarono e dissero: non c'è nessun mistero, Amadeo⁸.

Come non c'è nessun mistero? Dissi. Non c'è nessun mistero, dissero loro⁹.

All'interno di entrambe le coppie i segmenti narrativi potrebbero seguirsi senza soluzione di continuità. Invece i brani sono divisi tra loro da quasi 30 pagine piene materiale "altro", che non permette di cogliere immediatamente questi nessi. Il discorso di Amadeo, importante bussola nello sviluppo del romanzo, viene quindi frammentato e inframmezzato da altre narrazioni, quasi ad abolire, all'interno de *I detective selvaggi*, la possibilità stessa di una continuità che aiuti il lettore ad orientarsi.

Se quella di Amadeo, nonostante le continue interferenze, è una voce che acquista una propria riconoscibilità, ne *I detective selvaggi* appaiono continuamente dei personaggi-hapax, attraverso i quali si realizza il fenomeno che lo stu-

6. Bolaño, *I detective selvaggi*, trad. it. Sellerio cit., p. 185.

7. *Ivi*, p. 211.

8. *Ivi*, p. 502.

9. *Ivi*, p. 530.

dioso Alexis Candia ha definito «big bang diegético»¹⁰: un disperdersi fecondo di storie che spesso si interessano solo tangenzialmente ai due protagonisti, il riferimento ai quali talvolta può solamente essere inferito da elementi rivelatori disseminati nel contesto.

Paradigmatico in questo senso è il brano di Mary Watson, studentessa inglese che ricorda una sua iniziatica vacanza compiuta nell'estate 1977 tra il sud della Francia e la Catalogna. Il racconto di Mary è un ottimo esempio di inserimento della forma breve all'interno del romanzo, dal momento che non solo appare dotato di una notevole autonomia, ma risulta compiuto nel suo svolgimento, al punto di non necessitare di un legame riconoscibile con la struttura principale per risultare comprensibile.

Tra i personaggi che compaiono in questo brano, emerge poco a poco la figura del guardiano di un camping vicino a Barcellona, di cui la narratrice diventerà amica e amante. Il guardiano viene introdotto nel racconto tramite i seguenti passaggi:

Mary Watson, Sutherland Place, Londra, maggio 1978.

Poi vedemmo un tipo o l'ombra di un tipo alzare la sbarra e Hans uscì dal furgone ed entrò, seguito dal tipo che ci aveva fatti passare, nella reception del campeggio¹¹.

A un certo punto della serata Steve e il guardiano si misero a leggere poesie¹².

Il giorno dopo [...] vidi il guardiano notturno. [...] Era seduto sulla sabbia, completamente vestito, a leggere il giornale. [...] Era molto pallido e aveva i capelli arruffati, come se si fosse appena svegliato¹³.

Questo guardiano, che viene qualificato dal principio come un personaggio ombroso, sfuggente e legato in qualche modo alla poesia, diventa sempre più importante dal punto di vista dello sviluppo della narrazione, nella quale è protagonista di episodi che calamitano l'attenzione della narratrice e, conseguentemente, del lettore. Ciò nonostante, continua

10. A. Candia, *Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño*, «Espéculo», 2005, n. 31, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbo1.html>.

11. Bolaño, *I detective selvaggi*, trad. it. Sellerio cit., p. 327.

12. *Ivi*, p. 328.

13. *Ibid.*.

ad essere indicato per antonomasia, senza che di lui si faccia mai il nome. L'identità di questo personaggio può essere inferita grazie a un passaggio del brano che precede quello di Mary, in cui si legge:

Felipe Müller, bar Céntrico, calle Tallers, Barcellona, gennaio 1978.

Il 1977 fu l'anno in cui Arturo Belano trovò lavoro come guardiano notturno in un camping¹⁴.

È dunque possibile, recuperando l'informazione da un frammento extratestuale, identificare il guardiano con Arturo Belano. Va notato che quest'intuizione, che aiuta il lettore a collocare il brano all'interno del romanzo, non è sentita come necessaria nel racconto di Mary, che si legittima per il fatto stesso di essere narrato, e non per la sua connessione con la struttura che lo ospita.

Altro esempio a mio parere rilevante per evidenziare la dialettica tra romanzo e narrazione breve è quello relativo al racconto di Andrés Ramírez, che riporta la propria storia di immigrato cileno arrivato illegalmente a Barcellona. Il racconto passa attraverso il ricordo dell'infernale viaggio rinchiuso nella stiva di una nave, i primi tempi precari in Spagna, fino all'apparizione, e alla successiva, quasi miracolosa, decifrazione di numeri che consentono al narratore di vincere al totocalcio e inserirsi nel contesto sociale della città. Questo brano è uno dei più eccentrici rispetto al tema principale del romanzo, anche se alcuni cenni lo inseriscono nella storia principale; ad esempio, Ramírez inizia il suo monologo dicendo:

La mia vita era destinata al fallimento, Belano, proprio così¹⁵.

E più avanti torna sullo stesso punto:

Lo so che lei ha passato momenti simili, Belano, quindi non voglio fargliela lunga¹⁶.

Nelle ultime pagine del testo diventa chiaro che Ramírez sta parlando con Belano, che lavorava per lui e si è licenziato per partire verso una destinazione ignota.

14. *Ivi*, p. 321.

15. *Ivi*, p. 510.

16. *Ivi*, p. 513.

Generalmente i narratori che intervengono ne *I detectives selvaggi* non si rivolgono direttamente a un destinatario, e anzi, uno dei principali problemi del lettore è cercare di capire a chi sia rivolta l'informazione. Ramírez indica che l'ignoto ascoltatore, per lo meno nel suo caso, è Belano. Il doppio movimento di ricerca citato all'inizio, in cui si hanno Belano e Lima sulle tracce di Cesárea Tinajero e tutti gli altri sulle tracce di Belano e Lima, arriva così al punto in cui oggetto e soggetto dell'investigazione coincidono. È notevole che questo, che potrebbe rappresentare un importante snodo interpretativo del romanzo, rimanga un riferimento interno al discorso di Ramírez, limitato dai confini del suo racconto, e non venga ripreso nel resto della narrazione.

Il romanzo sembra quasi non avere direzione; eppure, come si è tentato di mettere in luce in alcuni degli esempi citati, una serie di riferimenti disseminati al suo interno ne ricordano continuamente la linea fondamentale. Il romanzo viene visto non solo come un contenitore di storie, ma come la sede ideale in cui ospitare la scomposizione in una serie di racconti che ne amplino la portata. La frammentazione narrativa funziona quindi come veicolo fertile, che sonda i confini della forma romanzo e li ridefinisce continuamente, formando una struttura capace di assorbire, senza per questo neutralizzarle, le spinte autonome delle storie in essa contenute. Lo stesso Bolaño, in un'intervista del 2000, sottolineò la fondamentale unità dell'opera:

Pero quiero puntualizar que *Los detectives salvajes* no es un conjunto de historias: es una novela, y una novela con una estructura difícilísima y una unidad tremenda. Que de ahí salga una historia no tiene nada que ver. [...] Todo cambio, en el momento que tú pones un punto y aparte en una novela, de una u otra manera te enfrenta a una nueva historia. Es como el flujo y el reflujo del mar. Cada vez que hay un punto y aparte la historia tiene que coger un nuevo aliento. Tienen que aparecer otros personajes u otra nueva situación. Al menos un bar distinto. Eso ya hace que una historia sea una concatenación de pequeñas historias. Pero es que todo en la vida física es una concatenación. El cuerpo no es más que una acumulación de pequeñas historias, moléculas, átomos, que al juntarse están creando eso. Ahora, una cosa es un cuento y otra cosa es una novela. En una novela puede caber absolutamente todo, sí. Pero una novela es una novela. Tiene unas reglas: en una novela, una historia que

esté totalmente aparte, como en un cuerpo, o se convierte en un cáncer que tienes dentro, o se convierte en algo que sale, como un hijo, pero en mi novela no sale nada, todo está absolutamente pegado. Hay enlaces, hay incluso autopistas que te llevan lejísimos, pero luego siempre hay un camino de vuelta¹⁷.

L'inserzione di esempi di forma breve sempre in precario dialogo tra loro e con l'insieme diventa anche lo strumento attraverso il quale si realizza ne *I detective selvaggi* la programmatica sottrazione di una base interpretativa affidabile a cui Bolaño sottopone sempre il proprio lettore, costringendolo a diventare egli stesso agente della costruzione del senso dell'opera. La mancanza di una voce narrativa unica e autorevole e l'insistenza sulla frammentazione e l'alterità si fanno echi di quell'impossibilità di stabilire una verità riconoscibile, e di quella necessità, anzi, di contemplare il mistero, che rappresenta il grande centro problematico della letteratura di Roberto Bolaño.

17. Gras Miravet, *Entrevista con Roberto Bolaño*, «Cuadernos hispanoamericanos», (2000), n. 604, p. 60.

Microconto o sperimentazione poetica: la forma breve nelle *tisanas* di Ana Hatherly

Ivana Xenia Librici

La diffusione di nuovi media come internet e nuovi supporti di scrittura come telefoni portatili, tablet, ecc., ha provocato una crescente attenzione verso la creazione di forme brevi e brevissime.

Tuttavia il *microconto* e altre forme brevi ad esso correlate, possono già vantare una lunga tradizione che in ambito lusofono risale al Modernismo e alle sperimentazioni poetiche delle avanguardie.

Ciò che ci si prefigge con il presente studio è mettere in luce gli aspetti linguistico-stilistici e gli intenti a essi correlati che le raccolte di *Tisanas* della poetessa portoghese Ana Hatherly sono in grado di creare in quanto genere a metà strada tra la poesia sperimentale e la narrazione. La brevità è infatti ciò che caratterizza e dà forma a questo particolare genere verso il quale si sta rivolgendo la critica per chiarirne definizioni e potenzialità sia creative sia cognitive.

1. *Tisanas di Ana Hatherly: tentativi di definizione*

La prima edizione di questo particolare genere letterario, in quanto così vengono considerati e classificati dall'autrice questi testi, risale al 1969 e viene titolata *39 Tisanas*. Successivamente vengono proposte ulteriori edizioni in cui si aggiun-

gono nuovi testi, fino alla raccolta del 2006 in cui vengono pubblicate tutte le “tisane” composte dalla poetessa in cui ne compaiono 463. Il titolo indica semplicemente il numero delle tisane, ossia di questo particolare genere letterario tra poesia e prosa, presente in quell’edizione. La stessa Ana Hatherly, le definisce poesie in prosa, tuttavia nelle sei edizioni pubblicate troviamo testi che oscillano tra l’aforisma, la parabola, la narrativa, il *koan* buddista, la definizione di dizionario o enciclopedica, la scrittura diaristica e la favola, disposti in maniera apparentemente caotica, discontinua, senza un ordine sequenziale lineare. Si tratterebbe di un *work in progress* che sfida la classificazione stessa dei generi letterari, così come la distinzione tradizionale tra prosa e poesia¹. L’edizione più recente include anche due “proto-tisane” e due “quasi tisane”, definizioni che confermano l’idea di un’opera in metamorfosi continua e di incessante riscrittura che fa del provvisorio la propria categoria di creazione, mettendo in discussione l’idea stessa di opera conclusa.

Gli studiosi di questa opera così singolare, nel tentare di definirla, partono in genere dal domandarsi cosa sia una tisana, seguendo dunque l’indicazione data dall’autrice. A partire dalla definizione di tisana presente nei dizionari si tenta dunque di coglierne i nessi metaforici: «tisana: decotto o infuso di sostanze vegetali che ha proprietà curative. Dal lat. *Tisāna* (*ptisāna*) “tisana d’orzo”, che è dal gr. *ptisāne*, drv. di *ptissein* “mondare”, con allusione all’orzo mondato»².

Sulla base di questa definizione Andréia Oliveira considera ogni testo come un rimedio in piccole dosi, perché generalmente breve, che esplora molteplici universi tematici, forme e costruzioni³ e che mette in evidenza il già noto legame dell’autrice con la cultura orientale.

Ciò che è opportuno evidenziare è il significato etimologico di mondare, riferito all’orzo o comunque all’erba decotta o infusa, che mette in rilievo l’idea di un processo di depurazione, per estrarre i principi attivi delle piante, ossia un’azione che permette di giungere a un’essenza della pianta. La

1. Cfr. C.A. Barros Teixeira, “A escrita metamorfose: uma leitura das Tisanas”, in *Forma Breve*, 5 (2007), pp. 307-315, p. 307.

2. Aa. Vv., *Dizionario della lingua italiana*, Sandron, Firenze 1976, p. 1997.

3. Cfr. A. Oliveira, “Se tão contrário a si mesmo é o amor: Tisanas, de Ana Hatherly”, *E-scrita. Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis*, 3 (2013), pp. 89-101, p. 90.

brevità è dunque un postulato, o un presupposto, di questo processo. Se le tisane, secondo le parole di Ana Hatherly, «trattano un accadimento, sono un accadere o un accaduto»⁴ costituiscono al contempo il nucleo centrale attorno a cui si sviluppa ogni trama poetica, sia essa un'azione banale o inaspettata, verosimile o inverosimile⁵. L'idea di nucleo ci ricorda l'etimologia del nome, breve essenza di qualcosa che accade, così come la tisana è essenza di un elemento naturale.

2. *La struttura del microconto*

Sebbene appartenenti al genere poetico, gran parte delle tisane contengono un nucleo narrativo, una trama. Anche quelle dal contenuto più astratto mantengono una struttura narrativa che le avvicina al genere del *microconto*. Le varie definizioni di questa forma breve di racconto partono inevitabilmente da considerazioni quantitative. Ossia il micro-racconto dovrebbe avere un limite di estensione che lo distinguerebbe dal racconto. Eppure i critici concordano nel considerare questo aspetto come secondario.

La dimensione qualitativa è perciò ciò che maggiormente attrae l'attenzione degli studiosi della forma breve, in quanto essa permette di sottolineare le implicazioni che la forma ha in comune nei vari testi dei diversi scrittori. Ci sono differenti teorie a riguardo, eppure si possono individuare alcune costanti nelle riflessioni critiche che possiamo rilevare anche nelle tisane. Alcuni aspetti sono contraddittori, ma anche le contraddizioni intrinseche di questo genere sono importanti per comprenderne appieno le potenzialità.

Il primo problema sollevato dalle tisane è quello relativo alla presenza o meno della narrazione. Secondo Lagmanovich una delle due prospettive che caratterizzano il *microrrelato* è la priorità data alla trama narrativa, anche se latente, escludendo quei testi che non possiedono un'azione che muta uno stato o una situazione⁶.

Non tutte le tisane obbediscono a questa regola, il che forse fa sì che si considerino come micro-racconti solo alcune di

4. A. Hatherly, *Tisanas*, Quimera, Lisboa 1997, quarta di copertina.

5. Cfr. C.A. Barros Teixeira, "A escritaemmetamorfose: umaleituradasTisanas", in *Forma Breve*, 5 (2007), pp. 307-315, p. 309.

6. Cfr. D. Lagmanovich, *El microrrelato – Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia 2006, p. 44.

esse. Tuttavia l'altra prospettiva indicata da Lagmanovich è la transgenericità che giustificerebbe appieno l'appartenenza delle tisane a questa categoria data la grande commistione di generi che esse presentano.

È interessante notare che una teoria che si colloca agli antipodi rispetto a quella di Lagmanovich presenta puntuali riscontri nell'opera della poetessa portoghese, a conferma della natura sfuggitiva e instabile di questo genere. Berthiaume sottolinea, infatti, il valore letterario del micro-racconto come un indebolimento del narrativo⁷, la cifra dominante è il valore lirico del racconto a discapito della narrazione.

Entrambe le posizioni sono pertinenti al concetto di tisana. Si veda, ad esempio, la seguente tisana in cui prevale il non detto e che assurge a simbolo di estrema incompiutezza e dove ogni singolo lettore riempie il vuoto della trama attraverso la propria immaginazione: «C'era una volta un taglialegna che era nella foresta a tagliare un albero. Passa un altro taglialegna che domanda vuoi aiuto. E quello rispose sì»⁸.

Questo testo presenta tutte le caratteristiche indicate da Lagmanovich, il quale sottolinea anche l'importanza della partecipazione del lettore e il suo ruolo attivo. Il critico considera l'importanza dell'autonomia del testo, la sua brevità intenzionale, caratterizzata dalla concisione e, infine, il ruolo attivo del lettore che a volte è chiamato a sciogliere il nodo narrativo lasciato in sospenso. Fernando Valls sottolinea l'importanza del linguaggio utilizzato in cui risaltano l'ellissi, il dinamismo e la potenza evocativa⁹.

Tutte queste prospettive si possono applicare alla tisana del taglialegna, il che implica una totale apertura di questo testo a livello interpretativo. Il ruolo del lettore deve essere attivo anche sul piano linguistico-formale. Egli è richiamato a colmare il vuoto narrativo e a immaginare un finale ma anche a colmare i vuoti linguistici creati dalle ellissi nel dialogo tra i due taglialegna. Il dinamismo di questo testo è dato dai continui cambi dei tempi verbali. Anche il passaggio da discorso diretto a indiretto è reso nella maniera più essenziale possibile in modo da far risaltare l'essenzialità sia dell'azione sia dell'interazione dialogica. Questi elementi favoriscono

7. Cfr. L. Berthiaume, "La Micronouvelle", *Brèves Littéraire*, 74 (2006), pp. 93-98, p. 94.

8. A. Aletti, (a cura di), *Gli abbracci feriti*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 107.

9. Cfr. F. Valls, *Soplando Vidrio*, Páginas de Espuma, Madrid 2008, p. 20.

il dinamismo e la suggestione del testo, come indica la teoria di Fernando Valls. Le sue riflessioni linguistico-formali ci offrono l'opportunità di evidenziare la straordinaria sperimentazione linguistica presente in altre tisane, come per esempio la mancanza di punteggiatura, l'uso esclusivo di caratteri minuscoli, l'impiego di neologismi, ecc. Spesso le parole e i loro correlati sono i protagonisti di testi ironici e stralunati, in cui prendono vita in accostamenti semantici volutamente bizzarri.

Bisogna però ricordare che nelle tisane di Ana Hatherly il ruolo attivo del lettore è legato a un esplicito riferimento al *koan* buddista. Nel caso della tisana del taglialegna, da cui siamo partiti per illustrare l'importanza del non detto, il lettore non cercherà di sciogliere il nodo narrativo creato dal vuoto sul finale, in quanto l'essenza di questa tisana è il vuoto narrativo stesso. Ossia la sospensione data dalla totale apertura del testo, la cui incompiutezza porta all'accettazione del paradosso come riflessione sulla realtà, che è lo scopo tipico del *koan* buddista. Che il ruolo del lettore debba essere attivo sembra essere molto più di una mera conseguenza della brevità del testo, ossia come una maniera di sopperire alla concisione. Esso sembra, al contrario, un elemento sostanziale e programmatico nella struttura delle tisane, come avviene del resto nel *koan* buddista.

Il riferimento alle filosofie orientali non è casuale in quanto sono numerose le citazioni fatte dall'autrice stessa agli ideogrammi e al *koan* buddista, così come a questi ultimi si rivolge l'attenzione di critici e studiosi. La riflessione sulla lingua e sulla funzione dell'arte in quanto rappresentazione linguistica della realtà, nonché l'uso dell'ironia e della parodia affondano le proprie radici nella cultura barocca, oggetto di studio privilegiato da Ana Hatherly. Il ruolo del lettore è dunque quello di risolvere gli enigmi presenti nei testi che andrebbero letti e intesi come puri dati linguistici o come icone e calligrammi pluriformi.

L'ultimo sforzo richiesto al lettore delle tisane è quello di creare collegamenti intertestuali con altri testi e altri autori, capacità indicata dagli studiosi come caratteristica del microconto. I riferimenti extra-testuali ad altri testi, autori, personaggi sono un ulteriore modo per sopperire ai vuoti lasciati dalla brevità della forma. Le tisane si rivelano molto ricche di riferimenti extra-testuali, sia letterari che di altri ambiti. In

alcuni casi essi appaiono sotto forma di citazioni dirette, in altri frammenti troviamo un'imitazione di altri generi letterari, come ad esempio il già citato *koan* o il bestiario medievale, che richiedono una capacità interpretativa del lettore sia nell'individuazione del riferimento intertestuale che nella sua trasfigurazione ironica. Secondo Begoña Díez Sanz, l'uso dei procedimenti retorici dell'ironia da parte dell'autore e, potremmo aggiungere il requisito di una conoscenza previa di cultura generale di tipo quasi enciclopedico, presupporrebbe «l'esistenza di una figura di lettore ideale, che deve cercare nuovi codici di lettura che vanno oltre l'orizzonte interpretativo più evidente»¹⁰. La proliferazione dei testi, come è evidente nel caso delle tisane, contribuisce allo sviluppo di questo potenziamento, in quanto il lettore è chiamato a creare collegamenti tra le varie tisane e tra esse ed altri testi. La citazione dunque, spesso accompagnata da un rovesciamento parodico, è un'ulteriore risorsa volta a potenziare il ruolo attivo del lettore e a sopperire alla brevità formale.

Un altro aspetto che caratterizza il *microconto* è l'effetto di caduta presente nel finale. La seguente tisana lo esemplifica paradigmaticamente:

C'era una volta un uomo. Seduto in riva al fiume pescava. Era la prima volta. A un certo punto un pesce restò preso all'amo. L'uomo lo tirò fuori dall'acqua. Era un piccolo pesce grigio, argentato. Si contorceva. Allora il pescatore disse: perdonami perdonami. E piangendo gli strappò la testa coi denti¹¹.

Essa offre l'occasione per riflettere sull'impatto che il microconto esercita sul lettore. Volutamente l'effetto di caduta del finale mira a sorprendere, a far ridere o a disgustare chi legge¹². Anna Sawicka paragona l'impatto della forma breve alla velocità del lampo, in contrapposizione all'alternanza interminabile di sole e luna, propria di drammi, romanzi e poemi. L'impatto è come un'esplosione che produce all'im-

10. B. Díez Sanz, "El título en la minificación de José María Merino. Ensayo de una tipología", in C. Álvares, M.E. Keating, *Microcontos e outrasmicroformas. Algun sensaios*, Húmus, Minho 2012, pp. 23-43, pp. 31-32.

11. A. Aletti, (a cura di), *Gli abbracci feriti*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 107.

12. Cfr. C. Álvares, "Nouveaux genres littéraire surbains. Les nouvelles en trois lignes contemporaines au sein des micronouvelles", in C. Álvares, M.E. Keating, *Microcontos e outrasmicroformas. Algun sensaios*, Húmus, Minho 2012, pp. 45-58, p. 46.

provviso una grande quantità di luce che illumina il destinatario e allo stesso tempo gli rivela l'altra faccia della realtà¹³.

L'impatto ha dunque anche un valore cognitivo e ermeneutico che va oltre l'effetto di caduta e la volontà di sorprendere il lettore. Il suo ruolo più profondo è di creare uno squarcio sulla realtà, un'epifania che permette di vedere ciò che normalmente è celato. Anche in questo caso il suo scopo è stimolare e potenziare il ruolo attivo del lettore.

3. Titoli

Un'ultima riflessione inerente alla struttura del testo è doverosa a questo punto. Nella mappa delle interpretazioni che si viene a creare con l'idea di *work in progress* insita nel modello generativo delle tisane, svolge un ruolo decisivo la titolazione di questo particolare genere testuale.

Il titolo è una chiave interpretativa e nel caso del *microrrelato*, esso funziona come una parte interna al testo e, dato che neppure il testo avrebbe la funzione di completare il significato pieno del titolo, entrambi avrebbero una relazione di interdipendenza in cui formerebbero un'unità quasi indissolubile¹⁴. Nella forma breve il titolo favorirebbe l'interpretazione del testo, aggiungendosi ad altre risorse come l'intertestualità. Begoña Díez Sanz distingue inoltre, a livello semantico, un titolo in cui risalta una lettura connotativa di un tema (ciò di cui si parla) o una lettura denotativa di un tema (ciò che si dice di un tema). Ossia i titoli apporterebbero informazioni dirette sul testo, identificabili in modo esplicito nel testo, o il lettore dovrebbe inferire il significato della parola o della frase che forma il titolo contestualizzandolo rispetto al testo per la sua coerenza globale.

Queste riflessioni non appaiono esaustive nel caso delle tisane, in quanto la strategia di titolazione comporta l'utilizzo di elementi che non rientrano in queste categorie. Dobbiamo innanzitutto considerare la titolazione globale dell'insieme dei testi, *Tisanas* appunto, che, se da un lato è fondamentale

13. Cfr. A. Sawicka, "El impacto como móvil transgénico del teatro postmoderno", in U. Aszyk, *Especificidad del textodramático y la puesta en escena: dependencia o autonomía*, Muzeum Historii Polskieg Ruchu Ludowego, Warszawa, vol. II, 2011 pp. 103-111, p. 108.

14. Cfr. B. Díez Sanz, "El título en la minificación de José María Merino. Ensayo de una tipología", in C. Álvarez, M.E. Keating, *Microcontos e outrasmicroformas. Alguns ensaios*, Húmus, Minho 2012, pp. 23-43, p. 24.

a livello interpretativo, offre tuttavia una grande ricchezza e apertura di significato. In questo caso è difficile stabilire se si tratta di lettura connotativa o denotativa. Parrebbero possibili entrambe le letture e al contempo nessuna delle due. La parola esemplificherebbe il tema delle raccolte ma al contempo ne è una descrizione in cui il lettore è portato a far discendere significati in relazione all'insieme dell'opera. Ci vorrebbe forse una terza categoria che fa pensare alla funzione dell'impatto di cui si è accennato precedentemente, in cui il titolo, al pari di alcuni finali, come la luce di un lampo, è in grado di illuminare un lato oscuro della realtà testuale in apparenza fuorviante rispetto al singolo testo.

In realtà, come si può intuire, il valore e il significato profondo delle tisanine è legato alla lettura dell'insieme di esse. Ossia ogni tisana ha senso in relazione all'insieme delle tisanine, sebbene possa essere letta e interpretata anche singolarmente. Infatti l'altro aspetto della titolazione che dobbiamo considerare è la numerazione che funge da titolo di ogni singola tisana. L'uso dei numeri è indicativo dell'importanza dell'insieme dell'opera. La numerazione indica infatti l'appartenenza a un insieme e al contempo l'idea di una progressione, fondamentale indizio di opera in fieri, di *work in progress*. Essa rivela anche l'idea di proliferazione, di modello generativo creato dall'autrice che, almeno potenzialmente, può svilupparsi all'infinito.

aA

461

4. *Il frammento come esplosione*

Esiste un'altra prospettiva critica che non riconosce la specificità del genere del *microconto* considerandolo come un'ulteriore variante del racconto, genere caratterizzato da una continua attività di reinvenzione¹⁵.

Questa prospettiva ci permette di menzionare un saggio ormai classico sul racconto dello scrittore argentino Julio Cortázar. Nelle sue considerazioni sulla forma breve del racconto, in comparazione con il romanzo, lo scrittore argentino stabilisce una sorta di equazione tra il romanzo e il film e il racconto e la fotografia. Infatti, alcuni fotografi definiscono la loro arte come un apparente paradosso:

15. Cfr. D. Roas, "El microrrelato y teoría de los géneros", in I. Andres-Suárez.- A. Rivas, *La era de la brevedad – El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, Menoscuarto, Palencia 2006, p. 76.

[...] quello di ritagliare un frammento della realtà fissandogli determinati limiti, ma in modo tale che agisca come un'esplosione che apra su una realtà molto più ampia, come una visione dinamica che trascenda spiritualmente il campo compreso dall'obbiettivo. [...] Lo scrittore di racconti sa che [...] la sua unica risorsa è quella di lavorare in profondità, verticalmente, tanto verso l'alto quanto verso il basso dello spazio letterario¹⁶.

Cortázar, paragona infine il tema del racconto al nucleo di un sistema atomico, capace di catalizzare intorno a sé gli elettroni, ossia «un'immensa quantità di concetti, intravisioni, sentimenti»¹⁷. Un'immagine ripresa dagli studiosi della forma breve contemporanea, come Mireille Losco che indica nella facilità combinatoria e nel carattere frammentario di alcuni testi l'idea di atomizzazione¹⁸. Similitudine che riprende l'idea di energia creatrice, di modello generativo, di esplosione a partire dall'infinitesimamente piccolo che le tisane, pur nel loro anticonformismo formale, propongono.

16. J.Cortázar, "Alcuni aspetti del racconto", in *Bestiario*, trad. it. Einaudi, Torino 1996, pp. 113-132, pp. 118-119.

17. *Ivi*, p. 121.

18. Cfr. M. Losco, "Forma breu", in J.P. Sarrazac, *Lèxic del drama modern i contemporani*, Institut de Teatre, Barcelona 2009, pp. 77-80.

aA Manca, o è quantomeno debole e generica all'interno del teatro, sul piano testuale quanto su quello performativo, una codificata distinzione di forme relativa alla dimensione delle opere, distinzione presente invece in modo piuttosto definito nell'ambito della letteratura e del cinema: con, da una parte, la coppia romanzo-racconto (e la presenza, non sempre pacificamente stabilita, di una forma intermedia che sta tra il racconto lungo e il romanzo breve), e la tripartizione, dall'altra, tra corto, medio e lungometraggio. Ancor più, in ambito teatrale, è pressoché assente una riflessione storica e critica sull'argomento, che si è invece sviluppata in ambito letterario, in particolare negli ultimi decenni, e che ha prodotto una crescente attenzione teorica alla forma (o al genere, per alcuni) del racconto e ai suoi rapporti con il romanzo: attenzione puntata soprattutto sulla forma narrativa breve come si è venuta configurando nella letteratura occidentale dall'inizio dell'Ottocento.

In seno a questa riflessione si è chiaramente evidenziato il riconoscimento alla forma narrativa breve di una differenza ontologica rispetto al romanzo, che identifica nel racconto non un suo "fratello minore", né tanto meno una miniatura della forma narrativa lunga; insomma, non una sorta

di “romanzetto”, semplicemente distinto sulla base di una dimensione ridotta e di un intreccio più semplice. La vera differenza tra romanzo e racconto, dunque, non risiederebbe solo, e nemmeno principalmente, in un aspetto quantitativo, di misura, quanto in un aspetto qualitativo, legato a tratti formali e tematici intrinseci della forma narrativa breve, che ne determinano la sostanziale autonomia estetica. Qualche teorico francese (per esempio Gérard Dessons in un suo saggio su *La notion de brièveté* del 1991)¹, basandosi su una sinonimia meno forte di quella che avvertiamo in italiano tra gli aggettivi “corto” e “breve”, sottolinea che, se *court* è impiegabile con un senso meramente quantitativo, *bref* se ne distingue proprio per le sue implicazioni qualitative, potendosi riferire questo secondo aggettivo, oltre a una designazione in ambito spaziale, a un’idea di concisione e stringatezza, di eliminazione del superfluo, che è propria del concetto di *brevitas* in ambito retorico. Anche in studi di lingua inglese, che pure non dispongono della distinzione linguistica tra *court* e *bref*, la messa in guardia contro il criterio meramente quantitativo è esplicitata evidenziando il senso pregnante che l’aggettivo *short* acquisisce nel termine composto *short-story*: già all’inizio del Novecento Brander Matthews, nella sua *Philosophy of the Short-story*, distingue tra *short-story*, appunto, come forma narrativa dotata di proprie caratteristiche intrinseche, e «a mere story which is short»².

Su quali siano queste caratteristiche intrinseche si è naturalmente molto detto e molto discusso; ci azzardiamo a citarne alcune su cui, almeno a proposito del racconto ottonevicesimo, ci sembra esserci una sostanziale condivisione: la tendenziale unità spaziale e concentrazione temporale, la valorizzazione dell’istante, del frammento esistenziale, la frequente tendenza del momento quotidiano a risolversi in rivelazione epifanica, in una sorta di illuminazione, la prevalenza della situazione sull’intreccio e la particolare accentuazione del momento finale: tutti aspetti a cui devono corrispondere particolari tecniche di condensazione e intensificazione³.

1. G. Dessons, *La notion de brièveté*, «La Licorne», 1991, n. 21, pp. 3-11.

2. B. Matthews, *The Philosophy of the Short-story*, Longmans, Green, and Co., New York 1901, p. 15.

3. Tra le tante riflessioni dedicate a questo tema da critici e scrittori, rimangono particolarmente belle e illuminanti quelle contenute in J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*,

La domanda se una simile riflessione critica possa estendersi al teatro trova una preliminare giustificazione nel fatto che anche in quest'ambito le forme brevi certamente esistono e hanno una lunga storia, contrassegnata però, almeno fino a tutto l'Ottocento, da una sorta di subordinazione estetica nei confronti delle opere "ufficiali", commisurate a una lunghezza *standard* sostanzialmente corrispondente, anche laddove essa non sia strettamente osservata, alla partizione classica in cinque atti canonizzata dall'*Ars poetica* di Orazio. Tale subordinazione, particolarmente comprensibile per le forme di teatro popolare che erano ritenute di per sé "minori" (mimi, intrattenimenti di giullari, spettacoli di burattini, numeri di varietà), non era tuttavia meno riconoscibile anche a livelli di intrattenimento culturalmente e socialmente più elevati, dove le forme brevi erano abitualmente fruite come "antipasti" (*levers de rideau*), pause (intermedi, *Zwischenspiele*, *entremeses*), o chiusure (*afterpieces*) rispetto alla *pièce* lunga, che costituiva invariabilmente il piatto forte e la vera attrazione del programma teatrale. La forma drammatica breve, nelle condizioni di ricezione vigenti, non poteva d'altra parte essere rappresentata da sola, in quanto insufficiente a riempire il tempo di una serata, ed era quindi condannata, molto più di quanto non accadesse al racconto nei confronti del romanzo, a vivere all'ombra della forma lunga.

Qualcosa cominciò a cambiare quando a fine Ottocento, nell'ambito del teatro naturalista e in particolare nei cartelloni del Théâtre Libre di André Antoine, si assistette ad allestimenti di più atti unici in sequenza, liberati dunque dall'obbligatorio accostamento a una *pièce* di durata convenzionale. Ma la vera svolta si verificò nel Novecento, che vide la sempre maggiore diffusione di drammaturgie anche estremamente brevi, con testi di poche pagine o anche di poche parole, cui corrispondevano, virtualmente o concretamente, rappresentazioni che potevano durare alcuni minuti o persino qualche secondo; rispetto alle quali l'atto unico com'era venuto fino ad allora configurandosi perdeva il suo ruolo di rappresentanza della forma teatrale breve per antonomasia, collocandosi piuttosto in una posizione interme-

dia, quasi di “mediometraggio” teatrale. Sul puro piano della scrittura drammatica, la strada alla brevità novecentesca fu aperta dalla rivoluzione estetica innescata dalle avanguardie, intesa a infrangere, tra molte altre convenzioni, anche quelle relative alla durata; mentre, sul versante della fruizione del teatro rappresentato, si inauguravano nuove possibilità, quali quelle offerte dal mezzo radiofonico o dall’apertura di sale alternative ai teatri borghesi, che potevano muoversi più liberamente sul piano della tipologia e della durata degli eventi spettacolari, nonché, più di recente, dall’invenzione e dalla disseminazione dei festival teatrali, contenitori almeno potenzialmente più flessibili e articolabili attorno a diverse durate delle performance ospitate, quando non addirittura, particolarmente negli ultimi anni, dedicati specificamente ai “corti” teatrali⁴.

Partendo da intenzioni soprattutto provocatorie (si pensi alle sintesi futuriste), le forme brevi e brevissime della drammaturgia novecentesca sono poi venute assumendo, pur nella loro esplosiva eterogeneità, una coscienza di autonomia poetica rispetto alle forme lunghe che, per rispondere alla domanda che poco fa ci ponevamo, rende ai nostri occhi possibili e auspicabili riflessioni e studi sulla specificità estetica del teatro breve, paragonabili a quelli che in ambito narratologico si sono indirizzati sulla forma-racconto. Le caratteristiche distintive che poco sopra abbiamo attribuito al racconto sono per molti aspetti applicabili anche a buona parte delle opere teatrali brevi, ferme restando una serie di ovvie differenze imposte dalla forma drammaturgica e dalla sua destinazione scenica. Ma, rispetto al suo corrispettivo narrativo, che ha attraversato ampiamente tante varietà di gamme tra il realismo e il fantastico, la brevità teatrale novecentesca sembra aver maggiormente favorito le tonalità oniriche, surreali, assurde e gli esiti antirealistici e antipsicologici. Sorgendo repentinamente dal buio scenico per rientrarvi poco dopo, le *pièces* più brevi, quand’anche non marcatamente segnate da intenzioni irrealistiche, si trovano spesso a illuminare una

4. Sui festival e sulle rassegne teatrali dedicati in Italia prevalentemente o esclusivamente alla forma breve segnaliamo due articoli recenti: S. Mei, *Per una scena “minore”. Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)*, «Culture Teatrali», 2015, n. 24, pp. 145-159; S. Brunetti, *Ten Years of Short Theatre. Rome and its ‘Short’ Festival*, «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», I (2015), n. 2, pp. 165-189.

tranche de vie troppo breve per essere ricondotta a eventi o motivazioni precedenti l'azione scenica o per sviluppare un abbozzo sia pur minimo di evoluzione psicologica.

Liberata dal cogente rapporto con ciò che la precede e la segue, la microsituazione rappresentata può così caricare il presente in cui si esaurisce di sensi ulteriori, ponendolo in una catena di relazioni "verticali" (simboliche) proprio in quanto lo ha sottratto alla catena di relazioni "orizzontali" (diegetiche), in modo tale che anche la situazione apparentemente più normale possa arricchirsi di impreviste suggestioni: sono gli esiti che definiremmo "simbolisti" della drammaturgia breve, non di rado rintracciabili, per esempio, nelle microdrammaturgie delle avanguardie storiche.

Oppure, isolato nella sua irrelata frammentarietà, il brano di esistenza ritagliato dalla *pièce* rivela d'improvviso la ridicola stereotipia dei comportamenti, l'insensatezza dei rituali quotidiani, la sostanziale assurdità che abita in ogni gesto o parola. Non sarà allora un caso che tutta quella zona di nuovo teatro del secondo dopoguerra che, a torto o a ragione, è stata ricondotta – secondo l'indicazione critica di Martin Esslin⁵ – alla nozione di "teatro dell'assurdo", si sia rivelata un importante vivaio di drammaturgia breve: è ben noto come il teatro di Samuel Beckett, partendo da composizioni di una certa ampiezza, si sia poi progressivamente mosso in direzione di un radicale prosciugamento e scorciamento della materia drammatica; e prove interessanti nella forma teatrale breve hanno compiuto anche Eugène Ionesco e Harold Pinter.

Ma, tra i drammaturghi compresi da Esslin nel canone dell'assurdo, è sicuramente il francese Jean Tardieu quello che con maggior continuità e più convinta vocazione ha praticato la brevità della scrittura teatrale. A parte rare eccezioni, la drammaturgia di Tardieu, fin dalla *pièce* d'esordio (*Qui est là*, scritta nel 1946 e messa in scena nel 1949) trova infatti la propria dimensione ideale nel componimento di poche pagine, corrispondente o di poco superiore alla durata di uno *sketch*. Due fattori influenzano certamente questa predilezione: l'attività poetica dello scrittore, il cui esordio risale al 1933, anno di pubblicazione della raccolta *Le Fleuve caché*,

5. Cfr. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Doubleday, Garden City (New York) 1961.

e dunque l'esercizio già lungamente praticato in una forma espressiva breve e sintetica⁶; e la sua esperienza radiofonica, iniziata nel 1944, come direttore prima del servizio drammatico di Radio Libre e in seguito del Club d'essai della Radiodiffusion française, servizio dedicato alla sperimentazione culturale che diventa tra l'altro un importante laboratorio di drammaturgia radiofonica, con la possibilità di lavorare su forme e durate drammatiche con molta maggiore libertà di quanta non ne permetta il teatro. Ciononostante, e benché numerose delle sue *pièces* si adattino perfettamente all'emissione radiofonica, la produzione drammatica di Tardieu non nascerà pensando a una realizzazione puramente sonora, ma a una vera e propria messa in scena: persino un'opera come *Conversation-sinfonietta*, strutturata come concerto per parole senza azione scenica, prevede la ricostruzione in teatro dello studio radiofonico in cui è ambientata; e *Une soirée en Provence*, inizialmente scritta per la radio, sarà poi da Tardieu stesso adattata al teatro. Profondo conoscitore e sperimentatore del mezzo radiofonico, grande amante della musica e convinto assertore della musicalità della parola stessa, Tardieu rimane dunque convinto che, nonostante le resistenze che il normale circuito teatrale continuerà a opporvi, il destino specifico della drammaturgia, per quanto sperimentale e breve essa sia, continui a essere l'allestimento concreto e visibile in uno spazio scenico.

Un legame non accidentale unisce le idee, cui si è appena accennato, di brevità e sperimentazione, intendendo quest'ultima non solo come perseguimento della novità e dell'infrazione di regole e convenzioni, ma anche come laboratorio in cui gli strumenti del mestiere vengono verificati e affinati. Alexandre Koutchevsky ha identificato come una costante della modernità «la fonction de laboratoire des textes courts [...] Comme le serait l'esquisse en peinture, le

6. La contiguità tra scrittura poetica e scrittura drammatica breve è efficacemente sottolineata da un altro scrittore francese, Matéi Visniec, che, più recentemente di Tardieu, è passato dall'una all'altra: «Avant de passer à l'écriture dramatique j'ai écrit des milliers de poèmes. [...] Je voulais accéder à l'essentiel, au mystère des mots. C'est ainsi que j'ai appris à apprivoiser la forma courte. Car mes poèmes devenaient des petites histoires, des scénarios... Ce sont dans ces "embryons" que j'ai puisé plus tard mon théâtre. Je me suis rendu compte que mes poèmes étaient des courtes pièces de théâtre en puissance». M. Visniec, *Réponses au questionnaire de Gilles Aufray*, «Les Cahiers de Prospéro», 2000, n. 10, pp. 14-15.

format court se révèle être un bon format d'atelier»⁷. Tardieu sembra condividere in pieno tale ruolo d'«atelier des auteurs»⁸ attribuibile alle forme brevi: in una lettera a Roger Martin du Gard dell'agosto 1952, l'autore parla della propria attività drammaturgica, iniziata da pochi anni, come di un «tour du théâtre», che egli intende compiere «lentement, modestement, prudemment [...] avant de l'aborder de front par une vraie pièce, en étudiant successivement divers aspects techniques de l'art dramatique»⁹. In un articolo di qualche anno più tardi, scritto per la rivista «Pour l'Art», definisce le sue brevi *pièces* «des gammes, des études, dont chacune prend pour prétexte, non pas un sujet, mais un objet, emprunté à l'arsenal des «effets» de toujours: les gestes qui font peur, les mots qui font rire; la hâte, la lenteur, la surprise; les entrées, les sorties, le temps raccourci; les conventions tragiques ou comiques [...]»¹⁰. Altrove, egli definirà l'«assaggio» sperimentale delle varie gamme e tonalità del teatro condotto attraverso queste sue «esquisses ou «études»»¹¹, come l'abbozzo, fatte le debite proporzioni, di uno pseudo-bachiano «Clavecin bien tempéré de la dramaturgie»¹².

Tardieu insiste dunque ad attribuire alla forma breve il valore di *atelier* di scrittura drammatica, di metodica esercitazione «tecnica» con gli strumenti del teatro, sia pur non freddamente limitata al saggio formale (nella citata lettera a du Gard precisa che è sua intenzione «loger chaque fois un contenu valable (comique ou poétique) dans chaque «étude» pour que ce ne soit pas un pur jeu abstrait»¹³). Il fine di tutto questo dovrebbe essere la preparazione alla composizione di «une vraie pièce», cioè di un testo teatrale «lungo».

7. A. Koutchevsky, *À l'échelle des mots - L'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)*, tesi di Dottorato, Université Rennes 2, École Doctorale - Humanités et Sciences de l'Homme, 2009 (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00370565/document>), p. 26.

8. *Ibid.*

9. Lettera di Jean Tardieu a Roger Martin du Gard del 13 agosto 1952, in J. Tardieu, *L'Amateur de théâtre* (Textes réunis et présentés par Paul-Louis Mignon et Delphine Hautois), Gallimard, Paris 2003, pp. 157-159, citazione a p. 158.

10. J. Tardieu, *À propos du Théâtre de chambre*, «Pour l'Art», gennaio-febbraio 1956, n. 46, p. 19, ora in Id., *L'Amateur de théâtre* cit., con il titolo «Un Art dramatique abstrait», pp. 145-146.

11. Id., *Avant-propos*, in Id., *Théâtre de chambre*, Gallimard, Paris 1966, pp. 7-11, citazione a p. 8.

12. *Ivi*, p. 9.

13. Lettera di Jean Tardieu a Roger Martin du Gard cit., p. 158.

Sulla sincerità di questo proposito è lecito però dubitare: un po' per modestia un po' per prudenza, Tardieu non vuole attribuire eccessive mire o responsabilità artistiche ai suoi minidrammi e minicommedie, ma la continuità e la felicità creativa con cui al tempo delle dichiarazioni citate già vi si sta dedicando ci sembrano testimoniare la non dichiarata consapevolezza che la dimensione ideale del suo teatro è già stata trovata, e che quegli "esercizi" di dimensioni ridotte non sono davvero pensati come strumenti preparatori di qualcosa a venire, ma come gli esiti ultimi e in sé compiuti della sua vocazione drammaturgica. Testi di lunghezza più convenzionale non mancheranno nella produzione di Tardieu, ma, sia per disposizione cronologica che per qualità artistica, nonché per la loro limitata quantità, non si può certo dire che si presentino come il culmine di un processo creativo contrassegnato dall'evoluzione dalla forma breve alla lunga, ma piuttosto come episodiche (e in certi casi meno convinte) tappe all'interno di un percorso fortemente segnato dalla predilezione per il «format réduit»¹⁴.

470

Sono interessanti le oscillazioni terminologiche caratterizzanti i tentativi di definizione che Tardieu compie, in tempi diversi o anche contemporaneamente, nei confronti del suo teatro breve, utilizzando parole o espressioni che, ovviamente accomunate sul piano denotativo dall'idea della riduzione di formato, ne suggeriscono però diverse sfumature connotative. Tali denominazioni sono pensate a volte come riferibili a tutte le opere brevi, in altri casi solo a gruppi di esse. La definizione di *théâtre de chambre*, utilizzata come titolo della sua prima raccolta teatrale pubblicata da Gallimard nel 1955, sottolinea l'«opposition au théâtre de grande dimension ou de grande ambition»¹⁵, suggerendo altresì, con sottinteso riferimento al *Kammerspiel* tedesco e all'*Intima Teatern* di Strindberg, una dimensione raccolta sia della rappresentazione (pochi personaggi, scenografie molto semplici) sia della fruizione da parte degli spettatori: la "riduzione", insomma, non riguarda meramente la durata, ma, in scala con essa, tutte le dimensioni del fenomeno teatrale. È d'altronde un'espressione, quella di "teatro da camera", non casualmente

aA

14. J. Tardieu, *Avant-propos* cit., p. 7.

15. Id., «*Un Art dramatique abstrait*» cit., p. 145.

presa a prestito da un tipo di musica (“da camera”, per l’ap-
punto), a conferma della frequente tendenza di Tardieu a
leggere in chiave musicale il proprio teatro e a trovare in
quell’ambito, e semmai in quello pittorico, assai più che nel
campo teatrale, paralleli e antecedenti delle sue forme bre-
vi¹⁶.

Analoga alla precedente, ma con l’aria di voler ancor me-
glio evidenziare l’intenzione di sottrarsi alle ambizioni, e forse
alla seriosità, del “teatro maggiore”, è l’espressione *théâtre
de poche*, che accentua, oltre all’idea di miniaturizzazione,
quella di una più agevole fruibilità di questo teatro. La defi-
nizione di *poèmes à jouer* (che fa da titolo al secondo volume
teatrale per Gallimard, del 1966), sembra calzare soprattutto
alle *pièces* di intonazione più lirica, ed è comunque utile a
ribadire la continuità tra la produzione poetica e quella te-
atrale di Tardieu e la sua convinzione che, oltre alla poesia
destinata alla lettura, ne esista anche una che, incarnandosi
nella forma drammaturgica breve, trovi il proprio inveramen-
to come azione scenica. Tra i vocaboli impiegati con minori
preoccupazioni tassonomiche e in ambito più discorsivo, la
parola *sketch* associa l’immagine della brevità all’evocazione
di rapporti con il teatro di varietà e il cabaret, nonché con
il mezzo radiofonico; il termine *esquisse* ne rappresenta la
traduzione letterale in francese, ma non è in sé connotato te-
atralmente come la parola inglese, sicché assume in Tardieu,
in riferimento al suo teatro, un significato legato all’idea da
noi già commentata dello schizzo preparatorio, della brevità
come *atelier* di (eventuali) forme estese, e si trova in quanto
tale sullo stesso versante semantico di altri vocaboli “labora-
toriali” impiegati dallo scrittore, quali *étude, essai, échantillon*.

Una particolare adeguatezza definitoria per il suo teatro
Tardieu riconosce, nell’*Avant-propos* della seconda edizio-
ne del *Théâtre de chambre*, del 1966, all’espressione *drame* (e
comédie) *éclair*: l’autore sembra infatti suggerirvi che sotto la
denominazione di *dramas éclair* possano essere comprese tutte
le *pièces* contenute nel volume, suddivisibili poi in un filone
lirico-simbolico di *poèmes à jouer* e in uno burlesco di *comédies
éclair*¹⁷. Ogni proposta definitoria o classificatoria del proprio

16. In *Avant-propos* cit., p. 11, Tardieu nomina come modelli di «petit format» Klee, We-
bern, Satie, non facendo, per contro, alcun nome di scrittori o drammaturghi.

17. J. Tardieu, *Avant-propos* cit., pp. 9-10

teatro avanzata da Tardieu è troppo effimera per conservarsi da un luogo all'altro, sicché non ritroveremo altrove questo schema tassonomico. La formula di *drame éclair* – “rubata”, non sappiamo quanto consapevolmente, all'umorista francese della prima metà del Novecento Pierre Henri Cami (autore, peraltro, anche di *mini-mélos* e *tragédies-flash*) – è comunque suggestiva come definizione della forma breve (drammatica, ma non solo) per più di una ragione. Il lampo, al contempo improvviso, rapido e illuminante, designa metaforicamente, oltre alla brevità, anche il senso di inaspettata subitanità, di apparizione di qualcosa che esce dal buio per qualche istante per farvi subito ritorno: un istante di vita misterioso e affascinante proprio perché così breve e irrelato con un prima e un dopo, e svanito prima ancora che ci si possa interrogare su di esso.

Questo aspetto della fulmineità epifanica della forma teatrale breve concerne comprensibilmente il suo versante più serio e simbolico, che in Tardieu è certamente presente, ma è ben lungi dall'esaurire le tonalità del suo *théâtre de chambre*. È venuto il momento, per averne un'idea più chiara, di provare rapidamente a spiegare quali sono allora le diverse gamme della sua produzione drammatica breve, segnalandone solo alcuni titoli rappresentativi. Un posto rilevante occupano quelle *pièces* di carattere sostanzialmente lirico che sono almeno in buona parte riconducibili alla già menzionata definizione di *poèmes à jouer*. Esse possono variare dal minidramma onirico con echi maeterlinckiani (*Qui est là?*) al dialogo amoroso immerso nel mistero della notte (*Le Sacre de la nuit*) a diverse declinazioni della forma-monologo: dal bellissimo *Une voix sans personne*, «pièce sans personnages» che ha per protagonisti una sala vuota e una voce fuori campo, al soliloquio poetico «de plein air» *L'Épouvantail*, al «monologue cruel» (in realtà dialogo tra un altoparlante e una fanciulla) di *La jeune fille et le haut-parleur*. D'intonazione seria sono anche le *pièces* in cui i dialoghi risultano organizzati come una sorta di concerto e delle parole viene essenzialmente valorizzata la componente sonora, come già alcuni titoli (*Rythme à trois temps*, *Conversation-sinfonietta*) apertamente dichiarano.

La tonalità dominante è tuttavia quella comica, variamente declinata a seconda che vi prevalga l'intenzione satirica, il gioco linguistico, la parodia, il sarcasmo tragicomico. L'atteggiamento satirico si rivolge principalmente all'arte, o meglio

agli pseudointenditori di arte contemporanea, sbeffeggiati in gustose scenette come *La galerie* ou *Comment parler peinture?* o *La Société Apollon* ou *Comment parler sculpture?* Ma è dove l'umorismo tardiviano si indirizza sul linguaggio verbale e sulle sue strutture che consegue i risultati più felici e a tratti esilaranti, applicando i più raffinati strumenti del letterato alla gioia infantile di giocare con la parola: conversazioni salottiere, finte lezioni di linguistica, indagini poliziesche si susseguono in una «comédie du langage»¹⁸ fatta di lingue parallele, assieme assurde e familiari, dove impazziscono il significato e l'uso delle parole (*Un mot pour un autre, Les mots inutiles*), dialoghi "piccanti" si vestono della deliziosa ingenuità fantastica del linguaggio infantile (*Ce que parler veut dire*), il senso dei discorsi è azzerato dalla sospensione delle frasi (*Finissez vos phrases!*).

Esercizio analogo a quello che pratica sul linguaggio verbale, rivelandone potenziali patologie, paradossi, slittamenti verso l'assurdo, Tardieu compie con i codici del teatro, in un piccolo gruppo di brevi *pièces* metateatrali (in particolare *Il y avait foule au manoir*, ou *Les monologues, Oswald et Zénaïde*, ou *Les apartés* e *Eux seuls le savent*, ou *Les mystères du drame bourgeois*) che più chiaramente sembrano voler soddisfare il suo proposito di saggiare metodicamente alcuni strumenti propri della scrittura drammatica, in special modo quegli elementi particolarmente artificiosi come i monologhi o gli "a parte" che, impiegati in modo inappropriato o in quantità esagerata, "sgangherano" comicamente la macchina drammaturgica. Ma proprio questo gruppo di composizioni ci sembra in realtà il più rivelatore di una pratica che fin dall'inizio contraddice l'intenzione programmatica che abbiamo appena ricordato, probabilmente enunciata soprattutto per schermirsi nei confronti di aspettative eventualmente troppo alte rispetto all'ambizione artistica delle *pièces* brevi. Monologhi, "a parte" e altri effetti dell'armamentario drammaturgico tradizionale non confluiranno affatto in una «vraie pièce» che, almeno secondo i criteri canonici, Tardieu non scriverà mai, e non sono quindi veramente strumenti di esercitazione per un suo teatro a venire, quanto piuttosto elementi di un gioco parodistico e metateatrale che ha senso in sé e che

18. L'espressione appare come titolo della sezione più corposa dei minidrammi compresi in J. Tardieu, *La comédie du langage* suivi de *La triple mort du Client*, Gallimard, Paris 1987.

scorre parallelo, e con intenti simili, ai *divertissements* meta-linguistici della «comédie du langage». Attuandosi quasi interamente come dileggiamento parodico delle convenzioni del teatro borghese, questo manipolo di testi rifunzionalizza la forma breve proprio come uno strumento specifico della parodia: la *pièce* convenzionale viene ridicolizzata anche dal fatto che il suo intreccio è ridotto a poche pagine, dimostrando la superfluità di tanto materiale riempitivo, di tante stereotipate lungaggini, che ora, sfrondate per ridurre all'osso la *pièce bien faite*, ne svelano la completa vacuità; come se al cuore del teatro borghese, camuffati dalle sue artificiose costruzioni drammatiche, avessero sempre abitato il vuoto e l'assurdo. Ma non c'è alcun furore iconoclasta, alcun risentimento avanguardista verso un teatro che, almeno nelle forme qui parodiate, aveva d'altronde abbondantemente fatto il suo tempo. Affiora piuttosto, in questa particolare zona della microdrammaturgia tardiviana, una qualche dose di tenerezza, se non di nostalgia, per un teatro *d'antan*, che può sensatamente ricomparire sulle scene solo se elegantemente deriso e miniaturizzato.

Il 'respiro intenso' della forma breve: il caso dei racconti di Anzia Yezierska

Simona Porro

aA

Questo saggio si incentra su Anzia Yezierska, scrittrice ebrea esule dell'Est europeo approdata negli Stati Uniti intorno al 1890 e protagonista di una parabola esistenziale alla Horatio Alger, dai latiboli del ghetto newyorkese alle vette del successo negli Stati Uniti come prima e unica autrice ebraico-americana di *short stories*. Un primato, questo, che ebbe il privilegio di detenere fino agli anni sessanta del Novecento, quando altre voci femminili del calibro di Grace Paley e, a seguire, Cynthia Ozick e Tillie Olsen, si affacciarono sulla scena letteraria statunitense.

475

La svolta della sua esistenza risale al 1920 con la pubblicazione di *Hungry Hearts*¹, l'opera d'esordio e di maggiore risonanza critica e commerciale, costituita da dieci novelle originariamente pubblicate nell'arco del precedente quinquennio su prestigiose riviste letterarie, che le fruttò un faraonico contratto con la Goldwyn Picture Corporation per la realizzazione di un film muto fondato su un *collage* dei suoi racconti². Dopo aver trascorso un breve, del tutto insoddi-

1. A. Yezierska, *Hungry Hearts*, Houghton Mifflin, Boston 1920.
2. *Hungry Hearts*, 1922, regia di E. Mason Hopper.

sfacente periodo a Hollywood³, Yezierska riprese a scrivere *short stories*, dando alle stampe nel 1923 la raccolta *Children of Loneliness*⁴.

Ai fini della presente riflessione importa puntualizzare come queste due collezioni si strutturino in una vera e propria matrice figurale che dispiega integralmente il suo universo artistico, caratterizzato dal seguente motivo autobiografico: il tentativo fallimentare di integrazione culturale negli Stati Uniti – nazione concepita come una versione secolare della Terra promessa dell'Esodo⁵ – compiuto dal personaggio dell'immigrata ebrea proveniente dagli *shtetlach* dell'Est europeo.

Assurta ai fasti della popolarità nazionale, l'autrice accantona la forma breve per misurarsi con il romanzo, pubblicando cinque volumi: una progressione naturale per qualunque scrittore, ma un passo fatale per la sua carriera, l'inizio di un'irreversibile crisi che la vede uscire dalla scena letteraria per oltre un ventennio. Nel suo caso, pare lecito citare Alberto Moravia, secondo cui «gli scrittori di racconti avvezzi ad esprimersi dentro i limiti e secondo le pur maldefinite regole del genere, molto difficilmente sono in grado di scrivere un vero, buon romanzo»⁶.

Il peculiare alveo creativo di Yezierska, vincolato sul piano tematico al suo solo bagaglio esperienziale d'immigrazione e dunque circoscritto ad un arco temporale limitato, mal si adatta a un *medium* dagli orizzonti infinitamente più ampi, radicato nel divenire storico, in «una realtà [...] più dialettica, più poliedrica, più profonda e più metafisica di quella fornita dal racconto»⁷. La sua produzione romanzesca finisce appunto per configurarsi come una costellazione monocorde di romanzi fondati su minime varianti del medesimo tema, ossia il sopra citato anelito a una *Bildung* americanizzante,

3. Anzia Yezierska, figlia di un esegeta biblico, cresciuta nel culto della spiritualità e nel disprezzo del materialismo, non si trovò mai realmente a proprio agio nell'effimera panacea capitalista di Hollywood. Cfr. Louise Levitas Henriksen, *Anzia Yezierska: A Writer's Life*, Rutgers University Press, New Brunswick and London 1988, *passim*.

4. Ead., *Children of Loneliness*, Funk and Wagnalls, New York 1923.

5. A tal riguardo mi permetto di rinviare al mio saggio 'La terra promessa': l'American Dream al femminile nella narrativa breve di Anzia Yezierska, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.

6. A. Moravia, *Racconto e romanzo*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 2000 [1964], p. 47.

7. *ivi*, p. 38.

puntualmente franto contro il muro dell'incomunicabilità interculturale.

Si tratta, in sostanza, di una riscrittura ossessiva dello stesso testo – peraltro, privo di uno scheletro ideologico di base che permetta lo sviluppo dei personaggi e la creazione di un intreccio corposo – progressivamente svuotato di forza e intensità con l'esaurirsi del bacino figurale della scrittrice: ironicamente, come recita il titolo del racconto conclusivo di *Children of Loneliness*, involontaria epigrafe alla sua carriera, «You can't be an immigrant twice»⁸.

Il primo romanzo, *Salome of the Tenements*⁹, del 1923, cattura l'incomunicabilità culturale tra immigrati di diverse etnie attraverso la puntuale cronaca del naufragio di un'unione matrimoniale interetnica. Il successivo, *Bread Givers*¹⁰, del 1925, ritrae l'iter di integrazione di una giovane esule ebrea, enfatizzandone gli ingenti costi emotivi. Il seguente, *Arrogant Beggar*¹¹, del 1929, rivisita invece l'annosa questione delle pratiche di assimilazione culturale imposte alla componente migratoria nella *Progressive Era*. *All I Could Never Be*¹², pubblicato nel 1932, roman à clef incentrato su una versione romanzesca della travagliata relazione sentimentale che Yeziarska stessa, anni addietro, aveva intrattenuto con John Dewey, costituisce l'ultimo atto creativo prima della paralisi della scrittura che, complice il dissesto economico cagionato dal *Wall Street crash*, la vedrà precipitare nuovamente nell'indigenza. Un silenzio tombale, il suo, rotto soltanto a distanza di vent'anni dalla pubblicazione, nel 1950, di *Red Ribbon on a White Horse*¹³, un'autobiografia parzialmente romanzata contrassegnata da tutti i motivi narrativi in precedenza sperimentati.

È nostra convinzione che la materia narrativa di Anzia Yeziarska trovi invece la misura ideale nella *short story*, mezzo espressivo con cui, come ci proponiamo di dimostrare nelle

8. A. Yeziarska, *You can't be an Immigrant Twice*, in V. Gornick (a cura di), *How I Found America*, Persea Books, New York 1985, p. 249.

9. A. Yeziarska, *Salome of the Tenements*, University of Illinois Press, Chicago and Urbana, 1923.

10. Ead., *Bread Givers*, Doubleday and Co. New York 1925.

11. Ead., *Arrogant Beggar*, Doubleday, Page and Co., New York 1927.

12. Ead., *All I Could Never Be*, Brewer, Warren and Putnam, New York 1932.

13. Ead., *Red Ribbon on a White Horse*, Persea, New York 1950.

seguenti pagine, condivide una particolare affinità strutturale.

Per quanto attiene ai principi fondamentali del genere in questione, l'aspetto forse più confacente alla specificità della produzione di Yezerksa è la proverbiale brevità, che nel presente studio si vuole intendere non già nei termini forsteriani di mera parsimonia di parole¹⁴, bensì in quelli d'ispirazione romantica di intensità. Nella sua celebre recensione a *Twice Told Tales* di Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe individua difatti nella *short prose narrative* la facoltà innata di distillare una costellazione di componenti drammatiche e di convogliarle armoniosamente in un'unica trama, accordando allo scrittore il privilegio che egli battezzò «the immense force derivable from totality», finalizzato a ottenere «one single effect»¹⁵.

Tale tratto, elemento distintivo e punto di forza del genere, approssima i meccanismi fondanti della *short story* più alla lirica che non, come ci si attenderebbe, alla prosa. Una visione, questa, promossa in primo luogo dagli artefici del *medium*, gli scrittori stessi: si prendano ad esempio Alberto Moravia ed Elizabeth Bowen, i quali lo associano a impressioni di intensità, sentimento e immaginazione. Se, infatti, Moravia attribuisce al racconto un «indefinibile e ineffabile incanto narrativo»¹⁶, definendone i personaggi nei termini di «intuizioni liriche»¹⁷, Bowen isola in particolare un tratto di «amazement» che lo *short story writer* deve necessariamente saper prolungare: «The writer must so strip fact of neutralizing elements as to return to it, and prolong for it, its first power: what was in life a half-second of apprehension must be perpetuated»¹⁸.

Si tratta, in questo caso, di una declinazione della brevità

14. Cfr. l'*explicit* di *The Curate's Friend*, in cui Forster addita metanarrativamente alla misura della *short story* come «suitable for reading in the train»; E. M. Forster, *The Celestial Omnibus and Other Tales*, Dover Publications, New York 2014, p. 73 [*The Celestial Omnibus and other Stories*, Sidgwick and Jackson, London 1911].

15. E. Allan Poe, *Hawthorne's Twice Told Tales*, in M. Timko (a cura di), *38 Short Stories. An Introductory Antology*, Alfred A. Knopf, New York 1979, p. 632 [*Twice Told Tales. A Review*, «Graham's Magazine», May 1842]. Importa puntualizzare come la posizione di Poe costituisca un solco fondamentale in cui poi si è inserita una lunga scia di studi critici.

16. A. Moravia, *Racconto e romanzo* cit., p. 40.

17. *Ibid.*

18. E. Bowen, *The Faber Book of Modern Short Stories*, Faber & Faber, in C. May (a cura di), *New Short Story Theories*, Ohio University Press, Athens 1994, p. 258.

che, nell'atto della lettura, conferisce al testo narrativo la «casta concisione» che, secondo Walter Benjamin, «assicura le storie alla memoria»¹⁹, ovvero quell'icastica immediatezza raramente riscontrabile in forme letterarie di più ampio respiro.

Sul piano linguistico, tale effetto risulta altresì dall'impiego, obbligato nella forma breve, di una serie di tecniche che Roman Jakobson riunisce sotto l'appellativo di «metaforiche» – fondate cioè sui principi di similarità, analogia e associazione – in contrapposizione a quelle che lo studioso russo definisce invece «metonimiche», ovvero propedeutiche a una linearità e a una complessità possibili solo in generi letterari a più largo raggio²⁰. In quest'ottica, il processo metaforico sotteso alla *short story* ingenera quella caratteristica compressione della materia narrativa, ossia quel tratto di densità determinante nell'accentuarne l'intensità espressiva.

Una dinamica, questa, che si ritiene pienamente valorizzante la scrittura di Yeziarska, già di per sé caratterizzata da un alto grado di emotività e sentimentalismo. I suoi testi si distinguono infatti per una voce narrante particolarmente intensa e vibrante, sempre sopra le righe, evocativa di un tratto tipico della tradizione letteraria d'origine, un patrimonio di folklore in yiddish – lingua, nel mondo giudaico, lungamente considerata affine alla natura femminile, al contrario dell'ebraico, idioma sacro e dunque prerogativa maschile.

Si tratta dell'estremo retaggio di un nucleo esclusivamente orale costituitosi nei secoli di isolamento culturale – la sfera dello scritto essendo stata a lungo preclusa alle donne – un sapere mitologico tramandato in ambito ristretto²¹, e denominato in senso spregiativo *bobe-mayses*, letteralmente «storie delle nonne»²². Importa precisare come, nell'economia della

19. W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 255 [trad. it. e introduzione di R. Solmi]; [*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, «Orient und Occident. Staat-Gesellschaft-Kirche. Blätter für Theologie und Soziologie», nuova serie, n. 3, (1936), pp. 16-33].

20. R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in Id. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 45 [*Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1963].

21. Secondo alcuni critici, tutta la letteratura femminile costituirebbe un retaggio della cultura orale. Cfr. G. R. Cardona, *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino 1987 [1981], pp. 95, 99; Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna 1986 [1982], pp. 157, 223.

22. Il termine ha origine da *bove mayse*, letteralmente «storia di bove». Bove era la versione yiddish del nome del cavaliere Bovo d'Antona, eroe dell'eponimo romanzo cavalleresco

prosa di Yeziarska, tali vestigia non costituiscano tanto il consapevole e volontario recupero di elementi della tradizione letteraria di provenienza che, al contrario, come si mostrerà, l'autrice sacrificherà nel tentativo di affermarsi nel mondo anglosassone, quanto invece il portato di una riemersione alla coscienza di un frammento culturale e identitario precedentemente rimosso, un tratto denotativo di un attaccamento ancora tenace a un passato, in fondo, indimenticabile.

Sul piano narrativo, a spingere la sua costellazione muliebri sulle coste americane è un parossismo sentimentale, nei termini di Yeziarska un'intensa, onnipresente *hunger*, che dà il titolo alla sua opera prima, giungendo a costituirne l'incontrastato leitmotiv.

Le sue protagoniste, nel Vecchio Mondo spiritualmente e fisicamente private di ogni risorsa, costrette nella condizione stoica di *Broitgeber* al servizio del privilegio maschile di una vita di sola contemplazione religiosa e soggette alla costante minaccia dei pogrom zaristi, manifestano difatti un intenso languore, palpabile all'interno di tutti i racconti, sul piano materiale, ma soprattutto spirituale ed estetico: una divorante brama di libertà, di emancipazione e autodeterminazione, un vivo desiderio di amore e bellezza; non già una semplice fame di vita, bensì una celebrazione incondizionata di quest'ultima, un inno risonante dello «L'Chaim», cifra distintiva del popolo ebraico.

All'interno delle novelle, questa *hunger* risulta costantemente espressa, in tutte le sue varianti, in termini iperbolici, con un linguaggio grondante metafore e similitudini, spesso di matrice biblica, che conferiscono alla scrittura un inusitato grado di intensità e pathos, qualità che ne amplificano l'efficacia comunicativa.

Le figure femminili di Yeziarska tendono in particolare all'acquisizione di uno status, nella tradizione dell'ortodossia ebraica loro precluso, di soggetto, ovvero, nei loro stessi termini, di «person»: via privilegiata per raggiungerlo nella

medievale in varie versioni linguistiche, una delle quali era in yiddish, di Elyea Bocher Levita con il titolo *Bove de-Antona*, poi diffuso oralmente dai menestrelli ebrei medievali. Il termine *bove maise*, storia di Bove, è poi stata volgarizzata in *bobe mayse*, storie delle nonne. Cfr. J. E. Matze, *The Oldest Form of the Beves Legend*, «Modern Philology», X (1912), n. 1, pp. 19-54; C. Rosenzweig, *La letteratura yiddish in Italia: l'esempio del Bovo de-Antona di Elye Cocher*, «Acme: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», L (1997), n. 3, pp. 159-89.

nuova realtà statunitense è, nella loro percezione, l'approssimazione alla cultura egemone, finalizzata a ottenere l'agognata comunione spirituale con la nuova patria.

Prerequisito indispensabile a tale fine è l'emancipazione intellettuale: in primo luogo, l'acquisizione della lingua americana e, successivamente, di un'istruzione secolare. Di conseguenza, esse non esitano a sostituire il culto delle Scritture con il ricco patrimonio librario statunitense. In questa luce, se nell'Est europeo il luogo privilegiato per le pratiche rituali era la sinagoga e, per le donne, anzitutto la sfera domestica, ad assumere tale funzione negli Stati Uniti sono invece le istituzioni preposte all'istruzione, specialmente le scuole, le biblioteche e le università. Non a caso, l'emozione suscitata dall'aura emanata da queste ultime è resa, nelle narrazioni di Yeziarska, attraverso una messe di «similitudini e metafore confessionali»²³. Stessa sorte è riservata alla professione docente, innalzata a un livello sovrumano, investita di poteri pressoché miracolosi e, di conseguenza, raffigurata in termini iperboliche, quasi un'approssimazione al Divino stesso.

aA Uno dei brani più famosi di *Hungry Hearts*, intitolato *Wings*, vede l'esule "greenhorn" Shenah Pessah perdersi in una vera e propria venerazione non corrisposta per un giovane docente, un gentile WASP di nome John Barnes. Fin dalla sua prima apparizione nel racconto, l'uomo rappresenta la personificazione delle fantasie più ardite della donna, un miraggio nel deserto della sua esistenza, una sorgente di assolluto, un nettare spirituale pronto a placarne l'atavica *hunger*: «She only felt an irresistible presence seize her soul. It was as though the god of her innermost longings had suddenly taken shape in human form»²⁴. Con analoghe similitudini religiose si esprime un'altra delle eroine di Yeziarska, Sara Reisel, protagonista di *The Miracle*, nel descrivere il suo professore di inglese, conosciuto alla scuola serale del ghetto:

My teacher was so much above me that he wasn't a man to me at all. He was a God. His face lighted up the shop for me, and his voice sang itself in me everywhere I went. It was like healing medicine to the flaming fever within me to listen

23. G. De Biasio, *Memoria e desiderio. Narratori ebrei d'America*, Utet, Torino 1992, p. 9.

24. A. Yeziarska, *Wings*, in *How I Found America* cit., p. 262.

to his voice. And then I'd repeat to myself his words and live in them as if they were religion²⁵.

L'*Americanization* non costituisce tuttavia una soluzione compensatoria della deprivazione lungamente patita dalle protagoniste ma, al contrario, finisce per consegnarle a una diversa forma di isolamento, cagionato dalla forzata rinuncia alla tradizione culturale, etica e religiosa di provenienza e, nel contempo, dall'impossibilità di integrarsi pienamente in quella di arrivo. Ne deriva una condizione comunque irrisolta, non già una completa restaurazione dell'identità, quindi, bensì una differente forma di alienazione²⁶, che nel caso delle immigrate in oggetto, si configura come una *terra nullius* a cavallo tra due mondi opposti e inconciliabili.

A tal riguardo, si consideri il volume *The Lonely Voice*²⁷, ove Frank O'Connor attribuisce un ruolo preponderante nello sviluppo del genere della *short story* in primo luogo a fattori geopolitici: egli constata difatti come esso presenti maggiore vigore e intensità proprio nell'ambito di tradizioni letterarie di matrice etnica o nazionale caratterizzate, per motivi geografici e storico-politici, da una condizione di isolamento della popolazione o di particolari strati di essa. O'Connor adduce a titolo di esempio nazioni quali la Russia e l'Irlanda e, innanzi tutto, gli Stati Uniti. In quest'ottica, la forma narrativa breve del racconto costituisce la soluzione più efficace al fine di rendere artisticamente un punto di vista geograficamente, socio-politicamente e culturalmente eccentrico rispetto alla realtà, sia sul piano generale, sia su quello individuale: caratteristiche che descrivono perfettamente le linee distintive della produzione di Anzia Yeziarska.

In virtù dello stato di sostanziale irrisolutezza culturale dell'autrice e, di riflesso, delle sue protagoniste, i racconti in oggetto si svolgono, difatti, entro gli angusti confini di quello che si potrebbe definire un istmo socioculturale di natura spuria; per dirla con Edward Said, una «in-between zone»²⁸ forzosamente localizzata sul piano geografico, sociale e iden-

25. Ead, *The Miracle*, *ivi*, p. 58.

26. R. Vegso, *The Mother Tongues of Modernity: Modernism, Transnationalism, Translation*, «Journal of Modern Literature», XXXIII (2010), n. 2, p. 27.

27. F. O'Connor, *The Lonely Voice*, The World Publishing Company, Cleveland and New York 1963, p. 14.

28. E. Said, *Out of Place: a Memoir*, Viking, New Delhi 1999, *passim*.

titario, cagione di uno stato di alterità e marginalità rispetto alla tradizione d'origine e a quella d'arrivo.

Conseguenza precipua sul piano artistico e letterario ne è, in primo luogo, una materia narrativa dalla memoria necessariamente breve, che il *medium* d'elezione conchiude efficacemente.

Nella prosa di Yezierska, nessuna concessione è possibile al prepotente richiamo del passato: al contrario, la tradizione linguistica e letteraria di provenienza, quella yiddish, è volontariamente sacrificata in favore di una scrittura strenuamente concentrata sullo *hic et nunc*.

Per quanto concerne la lingua, si riscontra la rinuncia non già unicamente all'idioma nativo, bensì anche a quello d'adozione, in favore di una soluzione di compromesso, una sorta di *Pidgin English* sui generis: una sofisticata invenzione atta a riprodurre in inglese i ritmi e le cadenze dell' "etnoletto" degli immigrati russi e polacchi nel ghetto del Lower East Side. Yezierska si ingegna ad isolare e definire i fondamenti di questa materia linguistica grezza, informe e impalpabile, per poi renderli in inglese nella maniera più fluida e armoniosa possibile: ne consegue un insolito ibrido linguistico contrassegnato da un eccesso di rafforzativi propri dello yiddish frammisto a costruzioni tipiche del *broken English* dei migranti, nonché da una sintassi deliberatamente semplificata, punteggiata di traduzioni letterali di espressioni idiomatiche della madrelingua. Esso si configura alla stregua di quanto Homi K. Bhabha, riformulando la concezione benjaminiana di traduzione, definisce come un «atto di traduzione culturale» in cui il linguaggio manifesta l'eterogeneità di una popolazione nell'alveo di una nazione²⁹.

Chiusa nel proprio isolamento, la narrativa di Yezierska presenta un'inevitabile riduzione dei mezzi figurali e tecnici, un'inabilità strutturale a spingersi oltre la specificità della propria stessa esperienza, verso il coevo contesto letterario e filosofico e/o in direzione di una gloria futura nella posterità. Per un verso, la già citata prospettiva culturalmente ibrida sancisce difatti l'impossibilità di attingere alla pur ricchissima tradizione letteraria della patria d'elezione, specie

29. H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, New York 1994, p. 224 cit. in D. Kaparoso Konzett, *Ethnic Modernisms. Anzia Yezierska. Zora Neale Hurston. Jean Rhys and the Aesthetics of Dislocation*, Palgrave Macmillan, New York 2002, p. 40.

alle potenzialità espressive offerte dall'intertestualità. D'altro canto, il prevalere dell'intento squisitamente mimetico della scrittura impone il ricorso a strumenti narrativi tradizionali, affini per molti aspetti al realismo di denuncia diffuso nei primi decenni del Novecento negli Stati Uniti, e la contestuale rinuncia allo sperimentalismo abbracciato dalle allora emergenti avanguardie moderniste³⁰.

In conclusione, pare plausibile affermare che, nel caso di Yeziarska, la forma breve del racconto si configuri quasi come una nicchia, un equivalente figurale della costante ghettizzazione subita dal popolo ebraico nel corso della propria storia, puntualmente riprodottasi anche con l'approdo all'agognata sponda americana. Uno spazio certamente angusto, custode di una memoria, di una coscienza e di un'esperienza dal respiro forzatamente breve, di uno sguardo dolorosamente circoscritto eppure, si è visto, latore di una voce narrante intensa, ardente di desiderio e passione, talvolta rotta dalla sofferenza, piegata dalla brutalità del Vecchio Mondo e dalla rigida esclusività della nuova realtà americana ma sempre, tenacemente, indomita. In termini orgogliosamente yeziarskiani, sempre *hungry*.

30. Cfr. M. Materassi, *La presenza ebraica nella letteratura americana*, «Il Ponte», XLVIII (1992), n. 8-9, p. 158.

Frammenti allo specchio. Metapoetica della brevità nel quaderno letterario: Charles Simic e Jordi Doce

Stefano Pradel

aA

Introduzione

Alain Montandon, nel suo *Le formi brevi*, definisce il quaderno letterario come «forma breve per eccellenza»¹. Tuttavia, a ben vedere, esso si presenta piuttosto come contenitore eterogeneo di forme brevi o per lo più brevissime. Quest'idea di uno spazio di rottura, discontinuità e decostruzione, pur tracciando l'evidente profilo di un genere riconoscibile, nega la possibilità di cogliere lo stesso da un punto di vista globale o, per così dire, teorico-universalizzante. Il quaderno, massima espressione virtuale di "opera aperta", produce, nella fattispecie, una critica per lo più "chiusa", vale a dire "locale", legata alla contingenza e, nel caso di paratesti introduttivi, alla fisicità stessa dell'opera che va investigando. A questo proposito, Dante Isella, nell'introduzione alle *Note azzurre* di Carlo Dossi, lascia intendere la singolarità di ogni quaderno, che nasce per soddisfare esigenze espressive private e personali, distinte per ogni autore, che lo collocano spesso in una posizione marginale rispetto all'opera considerata ufficiale e maggiore².

485

1. A. Montandon, *Le forme brevi*, Armando, Roma 2001, p. 15.
2. C. Dossi, *Note azzurre*, introduzione e cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1964, pp. XIII-VI.

Coltivato con costanza sin dai *Frühromantik* (basti pensare al *Brouillon* di Novalis o agli scritti postumi di Schlegel), il quaderno letterario mette in evidenza due elementi importanti: da un lato il crescente peso acquisito dalla forma breve nel determinare il processo di modernizzazione letteraria; dall'altro il rapporto di rinnovamento che la forma breve mantiene costantemente con i generi maggiori, ovvero che occupano il centro dello spazio letterario in una determinata epoca³.

Nonostante le molteplici e interessanti implicazioni proposte dall'esistenza stessa del quaderno, ai fini dell'analisi qui presentata, l'aspetto su cui vogliamo focalizzarci è costituito dall'ambigua relazione tra scrittura pubblica e privata e, allo stesso tempo, dal fascino che il quaderno intrattiene nei confronti della metatestualità.

In questo senso, dobbiamo vedere il quaderno come spazio "al margine" in cui trovano posto frammenti, annotazioni di varia natura, aforismi, micro-saggi, epifanie liriche, note di lettura, aneddoti, commenti ai giornali ecc. Non di rado questo tipo di scrittura assume l'aspetto di uno spazio di riflessione metatestuale, intra o extratestuale, in cui l'autore riflette tanto sulla propria scrittura come sulla scrittura in generale. E proprio questa vicinanza tra esperienza e scrittura permette l'apertura verso il dato biografico, in una mescolanza tematica a volte difficilmente discernibile. Di fatto, al netto di ovvie eccezioni, l'esperienza personale si converte in autorità, in conflitto e in dialogo con altre personalità letterarie, che all'esprimersi in uno spazio originariamente privato esaurisce la propria funzione all'enunciarsi.

La componente intimistica che possiamo ritrovare nella scrittura caotica ed eterogenea contenuta nei quaderni mostra una resistenza intrinseca a darsi nella sua interezza. Infatti, l'autore spesso estrae dal quaderno delle selezioni tematiche di testi che vanno a comporre un'opera autonoma destinata alla diffusione, rispondendo a un progetto e a una struttura coerenti. V'è quindi una tensione tra scrittura pro-

3. Quest'idea della brevità come determinante della modernità letteraria si può trovare in Edgar Allan Poe (*The poetic principle*). Lo stesso Hugo Friedrich, nel suo ormai canonico *Die Struktur der modernen Lyrik*, riconosceva questa tendenza nella poesia postromantica. La centralità della forma breve e del frammento nella letteratura moderna e contemporanea pare ormai assimilata, come possiamo vedere anche in studi recenti (ricordiamo solamente Guido Mazzoni e il suo *Sulla poesia moderna*).

priamente privata e scrittura pensata, anche inconsciamente, da destinarsi al pubblico. Un esempio illustre della tradizione italiana lo si può trovare nella storia testuale dei *Pensieri* di Leopardi, diretti discendenti del postumo *Zibaldone*. Di fatto, l'idea stessa della scrittura annotata, includendo in questa anche il diario, non prevede un progetto definito. Piuttosto, essa si abbandona all'idea mallarmeiana del *livre*, vale a dire dell'opera il cui termine si colloca inesorabilmente in un futuro che non prevede la presenza dell'autore e vive sotto l'insegna spensierata di quel *noli me legere* blanchotiano che è inesorabilmente votato alla posterità⁴.

La scrittura autobiografica del quaderno, sempre e quando non presenti un evidente carattere diaristico, assume spesso un regime finzionale piegato alle esigenze di una metatestualità più o meno esplicita, il che fa del taccuino un paradiario, votato prima di ogni altra cosa all'investigazione dell'esperienza dello scrivere. Non a caso le pagine più interessanti di poetica si trovano proprio tra gli scritti appartenenti ai quaderni letterari. E proprio nel quaderno, in ragione della natura di contenitore di forme brevi, si trovano spesso interessanti riflessioni sulla natura della brevità che rimane, soprattutto nell'ambito della poesia contemporanea, fonte inesauribile di suggestioni tanto estetiche quanto concettuali. Come in un gioco di specchi, la forma breve illustra se stessa per mezzo della brevità.

aA

487

Charles Simic e The Monster Loves His Labyrinth

Charles Simic nasce a Belgrado nel 1938 ed è considerato una delle voci più originali della poesia americana contemporanea, tanto da ricevere nel 2007 sia il premio Wallace Stevens, sia la "laurea" da parte della Library of Congress (oltre al *Pulitzer* nel 1990). Poeta dell'insonnia, dell'immagine oscura e dell'ironia contundente, Simic scrive dall'alto di una condensazione sempre sorprendente e rivelatrice, che mostra sprazzi ed epifanie di una realtà spesso impercettibile.

Pubblicato nel 2008, *The Monster Loves His Labyrinth* raccoglie una serie di scritti che il paratesto dell'opera definisce chiaramente come "notebooks", ovvero "taccuini" nella traduzione di Adriana Bottini per Adelphi. *The Monster* è il

4. Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, pp. 9-10.

chiaro esempio di come il caos generato dalla scrittura annotata possa generare un'opera con una struttura coerente. Gli scritti raccolti sono separati in cinque sezioni abbastanza omogenee sia dal punto di vista tematico che formale: si passa quindi da brevi narrazioni in prosa di carattere autobiografico a brevissimi componimenti in prosa poetica, commenti, citazioni, aforismi, vere e proprie battute di spirito, fino a frammenti di metapoetica e appunti di lettura.

Tutta la prima sezione si compone di prose brevi di carattere narrativo, in cui il poeta esplora il mondo dell'infanzia evocando da essa personaggi, scene e aneddoti. La metatestualità a cui facevamo riferimento, si incontra espressa in altri luoghi testuali, separando nettamente il dato biografico da quello metaletterario. Si tratta di note puntuali che vanno dall'aforisma alla considerazione articolata, seppur contenuta, e sebbene la brevità paia non essere propriamente al centro delle riflessioni estetiche di Simic, essa viene comunque toccata in modo trasversale. La traiettoria artistica di questo poeta, lunga e assodata, e la poetica dichiarata dell'autore sono forse più che sufficienti a spiegare l'uso della forma breve nella sua opera. Simic è da sempre lo scrutatore oscuro della quotidianità, degli oggetti più piccoli e innocui: «Con gli ingredienti più semplici si possono preparare piatti incredibilmente saporiti. Questa è la mia poetica. Sono il poeta della padella e del mignolino della mia amata»⁵.

Proprio questa vicinanza dello sguardo a ciò che è considerato esiguo si riflette sull'estensione contenuta delle sue poesie, che nella miniaturizzazione moltiplicano le proprie stratificazioni semantiche fino a sfiorare l'ineffabile: «Più l'oggetto è semplice, più vasto è il sogno»⁶. Di fatto, proprio l'ineffabile diventa spesso argomento di riflessione, in quanto rappresenta non solo la frontiera dell'espressione ma anche dell'esprimibile, ovvero il limite cognitivo su cui la poesia si muove e che non può superare: «Sul confine invisibile tra dicibile e indicibile: la poesia lirica» e «Come comunicare la consapevolezza... quel momento di presenza vissuto intensamente, che la lingua, prigioniera dell'ordine temporale della frase non sa riprodurre?»⁷.

5. C. Simic, *Il mostro ama il suo labirinto*, Adelphi, Milano 2012, p. 91.

6. *Ivi*, p. 144.

7. *Ivi*, pp. 93 e 68.

Più che sulla brevità come forma espressiva, Simic pare focalizzare la propria attenzione sulla relazione tra pensiero e parola poetica, vale a dire, sulla possibilità e impossibilità di conoscere il mondo attraverso il linguaggio. In numerose note il poeta entra in sintonia o polemica con i filosofi, manifestando un interesse vivo e nei confronti della *querelle* platonica che separa poesia e pensiero: «Il poeta vede quello che il filosofo pensa» e «La poesia è una modalità di conoscenza, ma la maggior parte delle poesie ci dice quello che già sappiamo» e ancora «La coscienza: un fiammifero morente che vede ciò su cui getta la sua breve luce e ne conosce il nome»⁸.

Tuttavia l'esperienza poetica trascende il mezzo linguistico e il poeta deve operare nella ricerca di un equilibrio tra presenza e assenza della parola, all'insegna della riduzione. Il silenzio diventa segno positivo che marca semanticamente il testo poetico e lo costringe all'espressione breve ma intensa: «La forma è "calcolo dei tempi": l'esatta quantità di silenzio necessario tra le parole e le immagini per renderle ricche di senso»⁹.

Il poeta, per Simic, si converte in mero traduttore all'accettare la lezione blanchotiana per cui l'essere può solo essere ascoltato nel silenzio: «Il mio mestiere è tradurre ciò che non ammette traduzione: l'essere e il suo silenzio»¹⁰. La ricerca dell'essere è quindi l'obbiettivo primario della poesia, in particolare della poesia breve, dato l'alto grado di silenzio e di suggestione che la contraddistingue: «I poeti contemporanei hanno per lo più dimenticato il simbolismo, specialmente la sua prima e grande intuizione: l'Essere non può essere detto ma solo accennato»¹¹.

Tuttavia, l'essere si nega all'espressione precisa ed esauritiva e il poeta è obbligato ancora una volta ad assediare con una proliferazione dei segni linguistici, i quali diventano frammenti di un'unità o di un'origine che si sottrae alla portata della lingua: «Come chiamare "la Cosa?" Serve una parola. Anzi, servono parecchie parole, per indicare l'inef-

8. C. Simic, *Il mostro ama il suo labirinto*, Adelphi, Milano 2012, pp. 48, 64 e 107.

9. *Ivi*, p. 74.

10. *Ivi*, p. 108. Cfr. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, pp. 23-33.

11. C. Simic, *Il mostro ama il suo labirinto*, Adelphi, Milano 2012, p. 72.

fabile» e «Una teoria dell'universo: il tutto è muto; la parte urla di dolore e ride sguaiatamente»¹².

E proprio nel sentimento di quel "serious joke", che è riso e dolore assieme, potremmo riassumere il suo pensiero sulla brevità con questo aforisma carico dell'ironia tipica di Simic: «Poesia breve: falla corta e dicci tutto quanto»¹³.

Jordi Doce e Hormigas blancas

Jordi Doce, classe 1967, nasce a Gijón nel Principato delle Asturie. Poeta e critico letterario prolifico, Doce è anche traduttore al castigliano di numerosi autori di lingua inglese tra cui lo stesso Charles Simic. Tra le numerose attività in cui è coinvolto, ricordiamo solamente la sua recente promozione a direttore della collana di poesia di Galaxia Gutenberg, una delle maggiori case editrici della penisola iberica.¹⁴

Hormigas blancas, pubblicato nel 2005, seleziona e raccoglie testi scritti in un arco di tempo di dodici anni, manifestando così sin dal principio quel legame tra quaderno e scrittura priva di progettualità. Si tratta di aforismi, sentenze, brevi narrazioni liriche e riflessioni di lettura. Nella *Nota del autor* che chiude il libro, si accenna all'origine dell'opera, che ha le proprie radici in un diario personale. A differenza dell'opera di Simic, la scelta effettuata in *Hormigas blancas* porta alla pressoché totale epurazione del dato biografico, in favore dell'aforisma e della riflessione più propriamente legata alla pratica dello scrivere.

La metatestualità della forma breve in *Hormigas blancas* può essere riassunta, non senza riduzioni, a tre parole-chiave: conoscenza, intuizione, silenzio. Questi tre termini richiamano quasi d'immediato l'idea joyciana di *epiphany* e, a ritroso, quel *Witzeinfall* che i Romantici associavano proprio al frammento. Siamo quindi nell'ambito di una scrittura che trova nella brevità il mezzo adeguato per raggiungere o esprimere l'intuizione, l'apparizione folgorante e inaspettata di un'idea o di un'immagine che rivela e porta a conoscere una nuova porzione di realtà: «Intuizioni. Un tipo speciale di scorcia-

12. *Ivi*, pp. 74 e 103.

13. *Ivi*, p. 45.

14. Tra i testi di Simic tradotti allo spagnolo da Doce troviamo anche *The monster loves his labyrinth* (*El monstruo ama su laberinto*, Vaso roto ediciones, Madrid 2015) e *The world doesn't end* (*El mundo no se acaba*, Vaso roto ediciones, Madrid 2013).

toia: percorrono il doppio della distanza in metà tempo» e «Pensieri-raggio: appaiono come la scintilla nello scontro tra due pietre. E se la morte fosse uno di loro?»¹⁵.

Spesso questo tipo di conoscenza, o “sapere poetico”¹⁶, non può che risolversi nel silenzio, in quanto eccede il mezzo linguistico. In questo contesto, aforisma, sentenza e frammento, nel loro intersecarsi e sovrapporsi, mostrano come la brevità sfugga essenzialmente al controllo dell’autore, non sia forma pensata a priori ma piuttosto coincidente all’atto creativo, in quanto non può far altro che constatare e fissare il momento di una rivelazione.

Lo stesso Doce dedica un frammento alla genesi del proprio quaderno, ovvero un’autolettura del materiale accumulato, che proprio nel suo accumularsi mostra un disegno di più ampio respiro. Si tratta di un ri-conoscimento a posteriori della direzione, del senso, che la propria scrittura ha acquisito e maturato nel tempo. La scrittura conosce se stessa attraverso la scrittura: «Ecco dove si trova la necessità di questo quaderno. È un pianto secco, senza lacrime, un balbettio tagliato alla radice»¹⁷.

Tuttavia, sebbene sia chiaro il valore conoscitivo associato alla poesia, l’oggetto stesso di questa conoscenza rimane indefinito e spesso irraggiungibile. Il centro inesprimibile dell’esperienza poetica, che si manifesta soltanto attraverso di essa e allo stesso tempo ne trascende i mezzi limitati, dà luogo a una proliferazione incontrollata, a una moltiplicazione del segno linguistico che, mancando il proprio bersaglio, lo circonda e lo indica senza mai esplicitarlo: «Spesso penso che la forma di queste note sarebbe molto diversa se potessi appuntare tutto ciò che mi accade negli intervalli. O è circondandolo con queste note che riuscirò a dirlo?»¹⁸.

Inserendosi nella tradizione fondata da Baudelaire e dal suo *rien*, Doce torna a quel centro enigmatico della poesia il

15. J. Doce, *Hormigas Blancas*, Bartleby, Madrid 2005, pp. 35 e 22. I passi citati sono di nostra traduzione.

16. Il concetto di sapere poetico, un tipo di conoscenza intuitiva legato all’esperienza poetica, risulta fondamentale nella poesia spagnola contemporanea a partire da Luis Cernuda fino a José Ángel Valente. Il concetto così espresso è parte del linguaggio della filosofa María Zambrano, che tentò la riconciliazione tra speculazione filosofica e linguaggio poetico. Cfr. M. Zambrano, *Verso un sapere dell’anima*, Cortina, Milano 1996, pp. 11-22.

17. J. Doce, *Hormigas Blancas*, Bartleby, Madrid 2005, p. 100.

18. *Ivi*, p. 32.

cui volto muta, pur rimanendo essenzialmente lo stesso, in buona parte della poesia moderna. Il nulla, nella vastità delle connotazioni che esso ha assunto nel XIX e nel XX secolo, si mostra qui attraverso la sua accezione più marcatamente materica e prende il nome di silenzio: «Quando il silenzio diventa tanto teso da esplodere appaiono queste frasi»¹⁹.

Il silenzio diventa l'equivalente di un punto zero della poesia da cui la materia verbale si manifesta e a cui essa tende in maniera ossessiva. Silenzio, quindi, come linguaggio di quell'ignoto inesprimibile che la poesia tenta di investigare. Esso non viene percepito come negatività, ma come pienezza in potenza, recuperando il pensiero Romantico del *keim* (germe) e della "rovina", a cui si toglie però la possibilità di poter appartenere a un tutto: «Ha dedicato tutta la vita a costruire un edificio in rovina. Partì dal nulla e il risultato è questo pugno di macerie e pareti diroccate. L'invidia di quelli che non sanno distruggere se non c'è nulla di costruito prima»²⁰. Il frammento diventa quindi forma decostruita, isolata, in equilibrio tra l'eccesso e l'annullamento, tra il conosciuto e l'ignoto: «Quante parole servono a creare il silenzio? Ecco, un silenzio senza parole è il grido che più temo»²¹.

Il silenzio, più che frontiera con l'ineffabile o con l'incomunicabilità, diventa solitudine, solitudine essenziale di fronte al reale e a se stessi: «Ciò che più ci spaventa della morte è la presenza quasi materiale del silenzio. Nessuno immagina una morte chiassosa; chi potrebbe mai sopportare il suono della propria voce senza nulla che lo attutisca?»²².

Al di là delle riflessioni metafisiche e strettamente liriche, Doce si interroga sulla pratica dello scrivere in termini anche più tecnici, soprattutto rispetto alla *reductio*: «Gli aggettivi si chiamano l'uno con l'altro. Ne scrivi uno e subito ne compaiono altri tre per compensare»²³. D'altronde, lo scrittore che si confronta con il silenzio, sa già che il suo desiderio di replicare l'unità tra oggetto ed espressione dell'esperienza poetica è destinato a fallire: «Quelli che parlano o scrivono perché temono il silenzio. Per coprirlo usano parole: sono

19. *Ivi*, p. 60.

20. *Ivi*, p. 43.

21. *Ivi*, p. 37.

22. *Ivi*, p. 30.

23. *Ivi*, p. 22.

sempre troppe»²⁴. Non per questo si deve comunque rinunciare. La brevità diventa una scelta radicale, un marchio, un'ossessione che coinvolge ogni aspetto del pensare poetico: «Per ogni libro che scrive decide di ridurre il numero di parole a disposizione [...] le scrive come non ce ne fossero altre, come fossero le ultime che deve scrivere»²⁵.

La forma breve porta dentro di sé il germe della memorabilità e dell'anonimia, di un tempo futuro che spesso non prevede la presenza dell'autore. Il silenzio è antagonista della proprietà e ciò che da esso scaturisce viene raccolto come un dono, senza l'ambizione di legare a esso il proprio nome, dato che il poeta riconosce di non avere controllo sul linguaggio: «*L'aforista*. Nel cielo della sua mente i pensieri sono uccelli, vanno e vengono con il cambio delle stagioni, non rimangono mai a lungo, non sono di sua proprietà»²⁶.

Conclusione

Per concludere potremmo dire che il taccuino letterario, nonostante la sua versatilità, eterogeneità e destrutturazione essenziale è, e rimane, espressione compiuta della pratica di riflessione che accompagna in maniera indissolubile il fare letterario della contemporaneità letteraria. Gli esempi di Simeic e Doce, rappresentanti di generazioni, culture e sensibilità diverse, mostrano come il taccuino letterario, nella sua poliformità e nel suo saper raccogliere e incanalare stimoli espressivi diversi, soddisfi la necessità della poesia di parlare di se stessa, di investigarsi al margine dei discorsi ufficiali. Nel taccuino, la poesia ritrova il proprio punto zero, il proprio centro, e lo fa anzitutto avvalendosi della ricerca della normatività specifica della forma breve, che diventa massima espressione di libertà e veicolo privilegiato della ricerca estetica e della conoscenza poetica.

24. *Ivi*, p. 9.

25. *Ivi*, p. 21.

26. *Ivi*, p. 15.

1.

«A dimostrare la coincidenza fra storia delle letterature e logica della comunicazione post-moderna» sta una rinnovata attenzione «per le cosiddette “forme brevi”», scrive Valerio Magrelli in *Twitter prima di Twitter*, tracciando un parallelo tra le più alte espressioni letterarie – da Orazio a La Rochefoucauld e a Nietzsche – e il «famoso schema dei 140 caratteri»¹. Certo, nel caso dei cosiddetti *tweet*, a dettare vere e proprie condizioni pragmatiche di brevità è anzitutto il formato tecnico. Eppure, il fatto che i moduli di ciò che la retorica antica rubrica alla voce *concinnitas* e le forme del «paucis verbis multa dicere» siano quanto mai attuali non può certo ridursi a ragioni tecniche contingenti. Nell'area tedesca – già all'avanguardia, con Lukács e Adorno, nello studio della più breve delle forme brevi, l'aforisma – lo studio dei *media* è intensissimo e sono ampiamente dibattute le ragioni che inducono ad adottare la designazione «Kurzprosa» o «Kleinprosa», letteralmente «prosa corta» o «piccola», per uscire dalle secche cui già alludeva Musil in *Literat und*

1. V. Magrelli, *Twitter prima di Twitter. Da Orazio a Erasmo, Elogio della brevità*, «La Repubblica», 10 ottobre 2013, pp. 38-39, p. 38.

Literatur. Se il «saggio puro», come scrive l'autore austriaco forse più intimamente saggista, è «un'astrazione di cui non esistono o quasi esempi»², è la tendenza della forma breve a varcare i confini dei generi letterari e gli orizzonti delle diverse discipline ad apparire costitutiva, come mostra anche unaprogrammatica apertura interdisciplinare.

È proprio l'interdisciplinarità, riscontrabile nella costante attenzione alle arti visive, alla scienza, alla filosofia, è, vedremo, fondante per la «forma breve» di Durs Grünbein (Dresda, 1962): un poeta, saggista e traduttore, oltre che professore di poetica all'Accademia delle Belle Arti di Düsseldorf, fondatamente accostabile a Valerio Magrelli. Trasferitosi da Dresda a Berlino Est nel 1985 per intraprendere gli studi di drammaturgia, che interrompe poco dopo, oppresso dalla politica culturale e accademica della Repubblica Democratica Tedesca, nel 1988 pubblica presso la Suhrkamp di Francoforte, grazie all'intervento diretto di Heiner Müller, una raccolta di poesie-frammento che costituiscono il suo esordio letterario³. Poesie, saggi, traduzioni dalle lingue classiche e dall'inglese, libretti d'opera, schizzi per il teatro sono tutte forme che da allora si sviluppano sinergicamente. Il bilancio tratto nel 2013 in apertura a *Durs Grünbein. A Companion* ritrae l'autore come «Germany's most prolific, versatile, successful and internationally renowned contemporary poet and essayist»⁴. La sua prima silloge di saggi, *Galilei vermisst Dantes. Hölle und bleibt an den Maßenhängen*, esce nel 1996; l'ultima, di carattere fortemente autobiografico, è annunciata per la fine del 2015 con l'allusivo titolo *Die Jahreim Zoo* (2015), letteralmente «gli anni nello zoo».

Il volume *Selected Essays*⁵, di oltre trecento pagine, raccoglie in traduzione inglese gran parte della saggistica grünbeiniana del 1996-2010, confermando il «cosmopolitanism in life and art» di uno scrittore che non si definisce «autore tedesco», ma «autore che scrive in tedesco» e che ha sempre

2. R. Musil, *Letterato e Letteratura. Osservazioni in margine*, trad. it a cura di G. Cantarutti, «In forma di parole», 1993, I, n. 2, pp. 114-136, p. 133.

3. D. Grünbein, *Grauzone morgens*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988.

4. M. Eskin, M., K. Leeder, C.Young (a cura di), *Durs Grünbein. A Companion*, De Gruyter, Berlin - Boston 2013, XIII.

5. D. Grünbein, *The Bars von Atlantis. Selected Essays*, with an Introduction by M. Eskin. Ed. by M. Eskin, translated from the German by J. Crutchfield, M. Hoffmann, and A. Shields, Farrar, Straus and Giroux, New York 2010.

preso le distanze dalle strumentalizzazioni in chiave di «prima figura d'integrazione della Germania unita»⁶ o di *poeta doctus*. Questo «world poet», che aveva già 'viaggiato' per il mondo con febbrili letture clandestine quand'ancora era rinchiuso all'«ombra di una muraglia cinese»⁷ nella provincia sassone, in Italia è noto quasi solo per scelte antologiche delle sue poesie⁸ e per il suo romanzo in versi *Della neve o Cartesio in Germania*⁹. Le sue collezioni di poesie ammontano oggi a una quindicina. Tutte rimandano in vario modo a saggi. S'instaura un raffinato gioco tra forma breve in versi e in prosa. In tedesco c'è un'unica parola per dire letteratura in versi e letteratura in prosa: *Dichtung*. A questo termine l'autore attribuisce una valenza che è intrinsecamente legata, vedremo, al suo concetto di brevità.

2.

Nell'opera di Durs Grünbein l'«intreccio» («Geflecht») di modalità poetiche e critico-riflessive connota una peculiare forma breve, che viene definita «saggio poetico», «poetische[r] Essay»¹⁰. Nel segno di una «tensione per l'unità del pensiero»¹¹ propria all'antica sapienza, in cui poesia e filosofia sono inscindibili, poesia e saggio appaiono geneticamente uniti in un'unica forma. Nell'intervista *Poesia e saggio*, l'autore afferma:

I miei primi saggi li ho scritti come studi per le poesie e, viceversa, ho scritto poesie dalle quali a loro volta sono nati dei saggi. In altri termini: qualsiasi domanda mi venga posta

6. L. Forte, *Grünbein, voce della nuova Germania. Un poeta che al cuore preferisce il cervello*, «TuttoLibri», 30 ottobre 1999, p. 3.

7. D. Grünbein, *Gedicht und Geheimnis. Aufsätze 1990-2006*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2007, p. 10. D'ora in poi le citazioni da quest'opera saranno indicate nel testo con la sigla GG, seguita dal numero di pagina.

8. Le collezioni, tutte a cura di Anna Maria Carpi e pubblicate nella "bianca" di Einaudi, sono: *A metà partita* (1999) e *Strofe per dopodomani* (2011).

9. D. Grünbein, *Della Neve o Cartesio in Germania*, a cura di A. M. Carpi, Einaudi, Torino 2005.

10. D. Grünbein, S. Ruzzenenti, *Poesie und Essay. Ein Interview mit Durs Grünbein*, con una nota di G. Cantarutti, «Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte», 2008, 102, 4, pp. 503-513, p. 506.

11. *Ivi*, p. 511. In seguito citeremo l'intervista nella traduzione italiana, correggendo la sigla P del numero di pagina: *Ibid.*, *Poesia e saggio. Un'intervista*, in G. Cantarutti et al. (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 235-246, qui p. 237.

sui miei saggi, essa riguarda contemporaneamente le mie poesie, è una domanda su quale sia la loro forma (*ivi* 236).

Nel descrivere questa specifica forma, una «forma aperta» che «si completa solo più tardi in chi legge e chi ascolta» (*ibid.*), l'accento è tutto sulla sua proprietà di sintesi. Una proprietà, questa, mediata dall'immagine di «cellula organica» in grado di generare infinite «osmosi». È un nucleo primario che concentra in sé ogni forma poiché reca inscritto il «codice genetico di tutte le altre cellule» (P 242).

La consustanzialità di poesia e saggio appare nel comune ricorso all'immagine come *medium* di «condensazione» figurativa del pensiero. In un recentissimo intenso dialogo con Michael Eskin, Grünbein afferma che è l'arte stessa, con le sue «immagini visive» («visuelle Bilder»), luogo del trionfo della «sensibilità sulla semantica», a stimolare il poeta a creare un *analogon* con i mezzi del linguaggio¹². «Ogni immagine visiva, presa singolarmente», nota Gian Paolo Caprettini citando da *L'image-temps* (1985) di Deleuze, «oscilla tra un passato e un futuro»¹³. Così l'immagine poetica (*das poetische Bild*) è doppiamente sintetica: figura logico-semantica e assieme figura temporale. Terminologicamente, ricorre talvolta come eponimo di *Metapher*, 'metafora', *Gleichnis*, 'similitudine', *Vergleich*, 'paragone' e *Anschauung*, 'visione', talvolta in alternanza ad essi. In tutte le sue variazioni retoriche, l'immagine è il primo dei quattro elementi (oltre a «parole, intonazione, metro») che costituiscono la poesia e fanno sì che essa penetri «negli spazi retrospettivi della memoria» (GG 26). Nell'esiguità del proprio spazio linguistico, essa incamera «una porzione di tempo» che prende «figura plastica» (*ibid.*). Si tratta sempre di «porzioni», di «pezzi», il loro correlativo oggettivo sono i «minuscoli frammenti di coccio» (*ivi* 27) che hanno conservato l'antica poesia. Nella puntualità del presente appercettivo, l'immagine poetica, come quella visiva, «interrompe il corso del tempo» (A 17), controbilancia l'unidirezionalità del tempo storico *concentrando* «passato e futuro»¹⁴.

aA

497

12. D. Grünbein, M. Eskin, *Von Augenmenschen und Ohrenmenschen. Über die Bildlichkeit dichterischer Sprache*, in Auf Der Horst, C., Seidler, M. (a cura di), *Bildlichkeit im Werk Durs Grünbeins*, De Gruyter, Berlin - Boston 2015, pp. 15-27, qui p. 15. D'ora in poi, le citazioni da quest'opera saranno indicate nel testo con la sigla A seguita dal numero di pagina.

13. G.P. Caprettini, *Colpi di testo. Dinamiche dell'immaginario narrativo*, ETS, Pisa 2005, p. 10.

14. M. Eskin, *Descartes of Metaphor: On Durs Grünbein's Vom Schnee*, in K. Leeder (a cura di),

La parola del poeta, in versi e in prosa, è raffigurata come «capsula del tempo», *Zeitkapsel*¹⁵: *Kapsel* reca traccia del latino *capsula*, da *capsa*, ‘cassa’, al diminutivo – con rimando al termine neuroanatomico per gli emisferi cerebrali. Se è vero che i grandi cultori della brevità si leggono come se si fossero conosciuti bene fra loro¹⁶, la *brevitas* in Grünbein rende presente un passato in cui il poeta, nei suoi momenti di grazia, «pensa per immagini e si lascia consigliare dal suono» (A 26) delle voci della *Weltliteratur*.

In un saggio del 1992, intitolato in allusione a Baudelaire *Mein babylonisches Hirn*, il cervello, che si sostituisce al cuore nella «poesia somatica» del primo Grünbein e resta fulcro della sua poetologia, è associato al nome della città simbolo della confusione delle lingue. L’annullarsi del tempo e dello spazio nella Babilonia cerebrale, il procedere fulmineo dell’immaginazione, sono qui evocati con una metafora che potenzia le risorse dell’immagine con quelle del suono: la poesia è «garbuglio di voci [*Stimmengewirr*] di molte epoche» (GG 21). E che *Gewirr*, garbuglio, sia così breve non è secondario. Nel procedere della poesia «a salti per il tempo e lo spazio» (A 17), la «riduzione» del materiale linguistico è strumento di «intensificazione espressiva» (*ivi* 26). Nel saggio poetico, dunque, «ottenere il massimo dell’espressione con il minimo delle parole» (GG 26), assume a principio strutturante. Immagine e brevità (*Kürze*) appaiono legate a doppio filo dalla condensazione semantica e dalla desultorietà logico-associativa:

Io lavoro in modo fortemente associativo. I miei saggi hanno una sorta di struttura eidetica: vengono spesso connessi campi metaforici, un’immagine si lega ad un’altra immagine e così via (P 238).

Al pensiero logico subentra la dimensione «eidetica»: la parola traspone la forma visiva, riproducendo effetti sensoriali di impressioni anteriori, e si connette, in un atto di subitanità immaginativa, alla parola-immagine che segue (*ivi* 239, *pas-*

Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog (= «German Monitor», No. 69), Rodopi, Amsterdam - New York 2007, pp. 163-180, p. 173.

15. H. Böttinger, G. Grünbein, *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik*, in «Text+Kritik» *Durs Grünbein*, Heft 153, 2002, pp. 72-84, p. 72.

16. E. Canetti, *La provincia dell’uomo*, trad. it. di F. Jesi, Adelphi, Milano 1978, p. 56.

sim). Il testo si sviluppa secondo traiettorie discontinue, con una pronunciata *variatio* stilistico-compositiva, articolandosi spesso in brevi segmenti testuali pressoché a sé stanti, dove *fictio* e *non-fictio* si mescolano: micro-racconti, schizzi autobiografici, postille, *post scripta*, laconiche note critiche, citazioni.

Ciò si traduce in una complessa stratificazione di modalità riflessive e poetico-figurative: in *Poesia e saggio* Grünbein la connota, riecheggiando Deleuze e Guattari, come «sintesi dei concetti con i percetti»: «Synthese der Konzepte mit den Perzepten»¹⁷. Come il «percepto» «rende sensibili le forze insensibili che popolano il mondo»¹⁸, tale «logica d'immagini» (P 238) «riporta alla memoria l'invisibile» (A 22), mediando un pensiero (*Denken*) che si fa visione (*Anschauung*). È un pensiero di qualità visiva e insieme intuitiva, un «pensiero poetico» che «contrasta ogni attesa logica» e trova la sua più profonda ragion d'essere in quel «piccolo salto conoscitivo su cui tutto s'incentra, nella filosofia come nelle arti» (*ivi*, 16s.).

La *brevitas* è essenziale affinché la scrittura, in versi e in prosa, liberi il potenziale conoscitivo della figuratività. È solo in una scrittura ellittica che s'innesca la logica eidetico-associativa: solo facendo perno su intuizione e inferenza, giustapposizione asindetica, rimandi impliciti e correlazioni allusive, un'immagine si concatena all'altra gettando «ponti concettuali che prima non esistevano» (P 239). In *Mein Babylonisches Hirn* la formula che individua il costituirsi della «forma breve» attraverso la logica poetico-figurativa è «immagini condensate», «verdichtete Bilder» (GG 21). *Dichten*, il fare poesia, viene ricondotto, nell'etimologia fantastica tanto cara all'autore, alla radice *dicht*, 'denso', 'concentrato'¹⁹. Se, in dialogo con la *Weltliteratur*, la parola si carica di tutta la sua ricchezza – etimologica, concettuale e poetica –, nell'attualità del suo contesto poetico essa si trasforma e si rinnova sino a racchiudere in sé, strato su strato, il più antico e il più nuovo. In tale atto di «condensazione», *Ver-Dichtung*, la

17. Grünbein - Ruzzenenti, *Poesie und Essay* cit., p. 511.

18. G. Deleuze, G. - Guattari, F., *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, trad. it. di A. De Lorenzi, Einaudi, Torino 2002, p. 188.

19. La derivazione effettiva è invece dal medio alto tedesco *ti[c]hten*, 'creare, immaginare, escogitare, disporre, ordinare', a sua volta riconducibile al latino *dictare*. Duden, *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Duden, Mannheim, 2001³ [ad *vocem*].

scrittura s'impregna di senso e lo sviluppa in profondità sino a enucleare «un singolo universo nello spazio più esiguo»²⁰.

La riflessione epistemologica e l'indagine delle forme della conoscenza sensibile che l'estetica ha riconosciuto come *cognitio confusa* (A 19) è un basso continuo nell'opera di Durs Grünbein. La scienza torna costantemente come un non mai dimenticato «amore perduto»²¹, senza cognizione del quale oggi, «nell'epoca della neurofisiologia» (GG 91), la poesia resterebbe muta. Per converso, tuttavia, è proprio nell'appassionata esplorazione della scienza che si riafferma la superiorità della poesia. La ricerca della via per una nuova unità del sapere passa attraverso quella sintesi tra pensiero e visione cui solo la *Dichtung*-condensazione poetica può pervenire. La «stupefacente persistenza della poesia rispetto a tesi e teorie»²², di cui Grünbein parla in uno dei quattordici microsaggi di *Die Bars von Atlantis* (2009), si deve appunto alla specifica proprietà poetica di 'condensare', *verdichten*, pensiero, percezione e sapere. Rispetto alle forme analitiche della scienza la letteratura è «infiniteamente più ricca» proprio perché è «la forma più breve» – forma sintetica *tout court*:

Il testo letterario è il vaso più capiente. La poesia è la sua forma più breve. La letteratura [*Dichtung*] è *sapere condensato*. In esso sono superate tutte le scienze dell'uomo²³.

Postilla

Il nesso poesia-brevità corre come un filo rosso anche attraverso i testi scelti per la prima raccolta di saggi in traduzione italiana, ampiamente coincidente con la scelta antologica *Gedicht und Geheimnis*, che lega *Gedicht*, 'poesia' e *Geheimnis*, 'segreto'. Il micro saggio *Breve relazione a un'accademia* è un'autobiografia poetica in tre pagine, dove, con rimando all'*Angelus Novus* benjaminiano, tutta la brevità dell'umana esistenza si condensa nell'immagine di chi, tese le braccia alla vita, viene spinto da un vento inarrestabile nel futuro

20. D. Grünbein, H. - N. Jocks, *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, DuMont, Ostfildern 2001, p. 59.

21. D. Grünbein, *Galilei vermisst Dantes Hölle* cit., p. 13.

22. Id., *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2009, p. 12.

23. Grünbein - Jocks, *Durs Grünbein* cit., p. 54.

cui volge le spalle²⁴. *An Lord Chandos* è la risposta alla *Lettera* di Hofmannsthal (1901-1902): risposta che, come recita il sottotitolo, si presenta *sub specie* di «fax dal futuro». Se, nella *Lettera* a Lord Chandos, dietro il «brulicare dell'esistenza, che il logos non connette più»²⁵ i segni linguistici si dissolvono come «funghi ammuffiti»²⁶, nel *Fax* ciò che resta di quella «dolce retorica» tra lingua e soggetto sono i «rizomi» celebrati, con le loro minuscole ramificazioni, «cifre, che uniscono tutto al tutto [...] di codifica in codifica» (GG 76). La concentrazione più radicale è di nuovo evocata dalla metafora della codifica genetica. La «*Questione dello stile*» si sviluppa in opposizione al saggio filosofico di Adorno, ed è fra i saggi più brevi, al pari di *C come citazione* (*Zwie Zitat*), presentato come «tentativo di comprimere il saggio in articolo di lessico» (P 239). Dei diciassette testi di *Gedicht und Geheimnis* ricordo solo *Tra antichità e X*, un dialogo con la *Weltliteratur* e le sue forme costituito da tre sezioni di una pagina e mezza e già tutto epitomato nell'*incipit* lapidario: «Per andare al sodo o *in medias res*: sì, anch'io devo alla letteratura latina la massima lezione di scrittura». E la letteratura latina, confessa il discepolo, è anzitutto scuola di *brevitas*:

In questa lingua tutto è senso della proporzione [*Augenmaß*] – il massimo di significato nello spazio più esiguo (GG 187).

L'idea di una lingua dove tutto è misura e concentrazione è espressa unendo in un termine composto, «*Augenmaß*», 'occhio' (*Auge*) e 'misura' (*Maß*). Nella nostra «epoca della neurofisiologia» è questa la variante dell'aspirazione al «massimo del significato nello spazio più esiguo»: il concetto di una lingua tanto vivida e concentrata in virtù della sua brevità da poter essere ricompresa in uno sguardo, 'misurata a colpo d'occhio'. L'immagine poetica raggiunge una densità tale da stagliarsi come «qualcosa di pressoché oggettuale»: «plastica di sillabe, artefatto vocale» (GG 187). Se la letteratura antica serba «incastonate» in sé «*physis* e psiche dell'*homo mortalis*»

24. A proposito del carattere effimero dell'infanzia: GG 9; più avanti, sulla collocazione storico-temporale del poeta: GG 11.

25. C. Magris, *La ruggine dei segni. Hofmannsthal e la "Lettera di Lord Chandos"*, in *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 1999, pp. 32-63.

26. H.von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, trad. it. di M. Vidusso Feriani, introduzione di C. Magris, note di E. Bonfatti, BUR, Milano 1974.

(*ibid.*) l'essenza, anche antropologica, di questa «plasticità dell'immaginario» (*ivi* 141), in grado di configurare la durata nel trascorrere e la fedeltà nella metamorfosi²⁷, è tutt'uno con la poesia nella sua «forma più breve».

* * *

Un discorso sulla forma breve non può non includere, nel caso specifico, un accenno a un problema di enorme complessità: quello della traduzione. Tradurre forme brevi potenzia le difficoltà della traduzione letteraria da molteplici punti di vista. È noto, in generale, come ellissi, laconismi, stile desultorio e altre forme di discontinuità complichino soprattutto i processi d'inferenza interpretativa. In una «forma breve» fittamente intessuta d'immagini come quella di Durs Grünbein, il nodo forse più problematico è dato dalla resa del binomio figuratività-polisemia su cui s'impenna l'intera composizione testuale. Le immagini fungono da *media* di condensazione espressiva e operano nel testo strutturandone pensiero e «logica». Tradurre tale *brevitas*, mirando a riprodurre nel traslato complessi metaforici con il più alto grado di corrispondenza con i livelli linguistico-formale, figurativo, ritmico-prosodico, culturale e filosofico-letterario originari, comporta continua rinuncia. Rinvenire omologie espressive di analogia pluridimensionalità semantica è e rimane impresa poetica. Nella prassi filologico-letteraria, conoscere la poetica e la poetologia autoriale costituisce un ausilio ermeneutico imprescindibile per articolare soluzioni traduttive in grado di restituire almeno parte della ricchezza logico-figurativa e della sinteticità della «forma breve» con cui si è confrontati. La traduzione, che è per natura una «chiarificazione enfaticante»²⁸, non può che fondare le proprie scelte nell'attento ascolto dell'autore e degli echi del suo universo poetico – e ciò vale *a fortiori* nel caso della forma breve.

27. Magris, *La ruggine* cit., p. 48.

28. H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, trad. it e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1995, p. 445.

La compressione dell'epica: presenza dell'*Iliade* nell'opera poetica di Michael Longley

Andrea Veglia

aA

In un intervento del 2009 per la miscellanea *Living Classics*, Michael Longley scrive: «Sono stato braccato da Omero per cinquant'anni»¹. Anche se più conosciuto e studiato per le sue riscritture poetiche dall'*Odissea*², il poeta irlandese si colloca tra gli autori contemporanei di lingua inglese, Christopher Logue e Alice Oswald sono i più recenti³ – che trovano nell'*Iliade* uno specchio mitico per riflettere sulla guerra nel ventesimo secolo⁴. A questo aspetto si affiancano le modalità attraverso cui Longley, uno dei poeti più coscienti delle modalità di appropriazione e riuso dei modelli classici – rivendica il proprio ruolo nel solco della tradizione. Soprattutto dall'inizio degli anni Novanta con la pubblicazione di *Gorse*

503

1. M. Longley, *Lapsed Classicist*, in S.J. Harrison (a cura di), *Living Classics. Greece and Rome in Contemporary Poetry in English*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 97.
2. Cfr. *inter alia*, P. Boitani, *Sulle orme di Ulisse*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 209-214.
3. C. Logue, *Logue's Homer. War Music*, Faber and Faber, London, 2001; Id., *Logue's Homer. All Day Permanent Red: War Music Continued*, Faber and Faber, London 2003; Id., *Logue's Homer. Cold Calls: War Music Continued*, Faber and Faber, London 2005; A. Oswald, *Memorial*, Faber and Faber, London 2011.
4. Fondamentale qui notare come il personaggio di Odisseo/Ulisse sia proiettato al futuro, in un'inesauribilità delle possibilità di riscrittura, mentre l'*Iliade* presenta un mondo che finisce.

*Fires*⁵ e dell'autobiografico *Tuppenny Stung*, il proprio autodefinirsi «lapsed classicist»⁶ (classicista decaduto) – fa parte di una specifica retorica dell'appropriazione: Longley oscilla tra dichiarazioni programmatiche e pericolo della cancellazione della tradizione classica. In una recente lirica del 2011, *Boat*⁷, ha infatti scritto:

What's the Greek for boat,
You ask, old friend,
Fellow voyager
Approaching Ithaca –
Oh, flatulent sails,
Wave-winnowing oars,
Shingle-scrunching keel –
But, so close to home,
There's a danger always
Of amnesiac storms,
Water logged words.

Il mio interesse in questa sede andrà inevitabilmente a cadere sia sulla forma delle riscritture che trovano nell'*Iliade* un esplicito modello, sia sulle conseguenze della brevità, riformulazione e ridisposizione del testo omerico. Nel caso di Longley, il tornare a Omero si realizza per lo più in forme compresse, brevi, minime – veri e propri *self-contained lyric poems* – che spesso possono avvicinarsi a versioni poetiche. Un'ulteriore dichiarazione viene da un'intervista del 2004 in cui Longley ha dichiarato: “In poemi epici come l'*Iliade*, ci sono molte piccole opere d'arte che aspettano di essere liberate”⁸. La tendenza del poeta irlandese è dunque la composizione di liriche cristallizzate brevi nella forma, ma con pesanti ricadute sia sul piano intertestuale, sia su quello ideologico.

Da una parte si potrà così evidenziare il carattere selettivo

5. M. Longley, *Gorse Fires*, Secker and Warburg, London 1991.

6. Id., *Tuppenny Stung: Autobiographical Chapters*, Lagan Press, Belfast 1994, p. 40.

7. Al momento del convegno, la lirica si trovava pubblicata sulla *London Review of Books*, vol. 33, n. 20 (2011) p. 36; adesso è parte della raccolta *The Stairwell*, Jonathan Cape, London 2014, p. 18. Nella versione in volume, la lirica reca, subito sotto il titolo, la dedica *For Seamus*, con evidente riferimento a Seamus Heaney, premio Nobel per la letteratura morto nel 2013. Data l'importanza di Heaney quale rappresentante irlandese della continuità della tradizione classica, la lirica assume il carattere di un'interrogazione ad ampio raggio sul valore *per noi* dei classici.

8. J.A. Randolph, *Michael Longley in Conversation*, «PN Review», 31.2 (2004), p. 26.

delle liriche di Longley rispetto alla materia epica originaria; dall'altra quanto Longley si ponga, in maniera esplicita, nel solco della tradizione classica, e soprattutto epica. Per tenere in adeguata considerazione l'autocoscienza dell'autore irlandese bisogna fare riferimento a un esempio non derivante dall'*Iliade*, ma da una similitudine di *Odissea* V, 432-435. *Homer's Octopus* è un componimento in cui Longley dimostra che ogni processo di ricezione dell'antico è costituito da un'appropriazione selettiva del materiale originario alla luce delle modalità e dei fini con cui si affronta il proprio oggetto di conoscenza, e da una tensione straniante tra dimensioni temporali.

The poet may be dead and gone, but her/his
Poetry is like Homer's octopus
Yanked out of its hidey-hole, suckers
Full of tiny stones, except that the stones
Are precious stones or semi-precious stones⁹.

L'autore rielabora una sola similitudine omerica e la rende ipotesto per una nuova composizione dal tono volutamente informale. Il testo reca precise risonanze dalle traduzioni di Lattimore (1951) e Fitzgerald (1961), come ha ben sottolineato Lorna Hardwick¹⁰, ma vive anche dell'apporto di versi originali – i due conclusivi. Così la poesia omerica, nonostante il tempo, risuona, a patto che il poeta contemporaneo si impegni a strappare la piovra dal suo nascondiglio, o, fuor di metafora, a confrontarsi con Omero nella convinzione che narrazione arcaica e mondo contemporaneo facciano parte di uno stesso *continuum* narrativo in cui il passato serve a evidenziare somiglianze e differenze con il presente. Non può sorprendere, dunque, che molta critica ritenga questo breve componimento indicativo di come Longley distilli l'essenziale dalla poesia omerica per creare dei poemi dal tono meditativo e riflessivo che si sottraggono a una risoluzione finale dei conflitti dell'ipotesto¹¹. Una vera e propria dichia-

505

aA

9. M. Longley, *Collected Poems*, Johnathan Cape, London 2006, p. 230.

10. L. Hardwick, *Shards and Suckers: Contemporary Receptions of Homer*, in R. Fowler (a cura di), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 344-362; L. Hardwick, *Degrees of Intimacy: Michael Longley's Poetic Relationship with Homer*, <www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/PoetryDB/longley/PoetryLongleyintro.htm>.

11. L. Hardwick, *Degrees* cit.

razione di poetica: non “migliorare” l’invenzione portandola a compimento, ma sfruttarne fratture e tensioni.

Il componimento che più dimostra come l’attrito tra passato e presente possa essere produttivo, e controverso allo stesso tempo, è il più noto di Longley, *Ceasefire*¹². Modellato sul finale del XXIV libro dell’*Iliade*, riadatta la materia omerica in forma di sonetto, con una compressione quasi totale del contenuto e una forma metrica che ricalca il metro epico. Di questo testo Longley ha scritto: «Volevo condensare i duecento versi di questa scena in una breve lirica, pubblicarla e fare il mio minuscolo contributo al processo di pace»¹³. *Ceasefire* fu infatti inviato al *The Irish Times* il 31 agosto 1994, senza però prevedere l’armistizio dell’IRA il primo di settembre. La casuale pubblicazione il 3 settembre ha conferito un carattere profetico a questo testo. Tensione tra tempo mitico e storia contemporanea raggiungono qui la massima complessità¹⁴. La lirica di Longley tende infatti a una continua appropriazione del particolare per raggiungere un carattere universale in cui venga esplorato il tema della negoziazione.

I

Put in mind of his own father and moved to tears
Achilles took him by the hand and pushed the old king
Gently away, but Priam curled up at his feet and
Wept with him until their sadness filled the building.

II

Taking Hector’s corpse into his own hands Achilles
Made sure it was washed and, for the old king’s sake,
Laid out in uniform, ready for Priam to carry

12. La bibliografia su questa lirica è ampia. Tra i riferimenti più significativi, D. Mason, *Irish Poetry at the Crossroad*, «The Hudson Review», vol. 50, n. 1 (1997), pp. 67-82; J. Hufstader, *Michael Longley*, in Id., *Tongue of Water, Teeth of Stones. Northern Irish Poetry and Social Violence*, University Press of Kentucky, Lexington 1999, pp. 105-109; Cfr. R. Ranskin Russell, *Inscribing Cultural Corridors: Michael Longley’s Contribution to Reconciliation in Northern Ireland*, «Colbin Quarterly», vol. 39, issue 3 (2003); F. Brearton, *Reading Michael Longley*, Bloodaxe Books, Belfast 2006, pp. 206-7; V. Nilan, *Homer’s Strong Influence on Poet Longley*, <<http://permalink.gmane.org/gmane.education.classics/36122>>, (2007); R. Rankins Russell, *Longley’s Poetry of War and Peace*, in Id., *Poetry and Peace: Michael Longley, Seamus Heaney, and Northern Ireland*, University of Notre Dame Press, Notre Dame 2010, pp. 90-129.

13. M. Longley, *Lapsed Classicist* cit., p. 104.

14. Se il progetto di pace in Irlanda del Nord è perseguito da Longley con un riferimento all’*Iliade*, Seamus Heaney nello stesso periodo esplora il tema con nel suo *The Cure at Troy: A Version of Sophocles’ Philoctetes*, Faber and Faber, London 1990.

Wrapped like a present home to Troy at daybreak.

III

When they had eaten together, it pleased them both
To stare at each other's beauty as lovers might,
Achilles built like a god, Priam good-looking still
And full of conversation, who earlier had sighed.

IV

'I get down on my knees and do what must be done
And kiss Achilles' hand, the killer of my son'¹⁵.

Longley è noto per la sua versificazione che fa coincidere sezione metrica e contenuto, o addirittura forma metrica e componimento. L'incontro tra Achille e Priamo viene perciò decostruito e ricomposto per frammenti. L'uso dei numeri romani a indicare le sezioni spezza la narrazione omerica, mantenendone intatta la struttura nelle prime tre strofi. L'inversione finale della cronologia nella strofe IV pone il concetto retoricamente più efficace della scena omerica – il bacio della mano di Achille da parte di Priamo supplice – nella chiusa del testo invece che all'inizio.

Questa non è una scelta poetica dalle semplici implicazioni: tramite un processo di sottolessicalizzazione¹⁶, il poeta parla attraverso espressioni e immagini omeriche di un mondo che è estraneo alla Grecia arcaica. I riferimenti sottintendono tutta la situazione irlandese, sempre implicata nel discorso seppur non mai esplicitamente nominata. Come accennavo prima, Longley non implica qui un momento preciso dei *Troubles*, ma i *Troubles* stessi¹⁷.

Fondare il proprio dialogo tra passato e presente su un episodio dell'*Iliade* fa emergere l'idea che la poesia omerica sia strumento di rinnovamento e non solo perpetuazione¹⁸. Occorre infatti ricordare che nel selezionare i frammenti di testo da riscrivere, l'allegoria delle giare di Zeus (*Il. XXIV*,

15. M. Longley, *Collected Poems* cit., p. 225.

16. Mutuo il termine *underlexicalization* da B. Arkins, *Michael Longley Appropriates Latin Poetry*, in S.J. Harrison (a cura di), *Living Classics* cit., p. 152, nel quale viene definito «il rifiuto di nominare i nomi».

17. Diversa (e decisamente discutibile) l'opinione di S. Broom, *Learning About Dying: Mutability and the Classics in the Poetry of Michael Longley*, «New Hibernia Review», vol. 6, n. 1 (2002), pp. 109-111: *Ceasefire* non avrebbe alcun legame con l'Irlanda dei *Troubles*.

18. Cfr. F. Brearton, *Reading* cit., pp. 206-7.

527 ss.) viene rimossa, credo, per non dare alla guerra un carattere teleologico. Achille non conosce un riemergere dell'ira. Longley ha riscritto un episodio controverso: nel poema omerico l'incontro di Achille e Priamo costituisce solo una pausa prima che la guerra ricominci. Il cessate il fuoco è dunque sia nel tempo mitico, sia nel presente, provvisorio. Di conseguenza, il componimento rimane sospeso tra la volontà ed effettiva possibilità di una tregua e la necessità di non trasformare questa possibilità in illusione. Se la poesia deve tendere alla mediazione, ad andare al di là di confini nazionali e politici¹⁹, la domanda che il componimento pone è: quali funzioni della memoria emergono?

Tutti i morti in guerra entrano in questo momento di raccoglimento. Il clima dell'incontro diventa di estrema intimità, di tensione erotica; questo gesto sottintende anche un osservare come l'aspetto fisico è mutato con gli anni di guerra, un guardarsi e riconoscere la propria "bellezza" sotto la sofferenza. Il clima di intesa però viene spezzato dal distico a rima baciata che riporta la violenza al centro del discorso, prevedendo che si baci la mano agli assassini dei propri figli. Longley sposta questo gesto alla fine del componimento, ma l'azione, collocandosi cronologicamente all'inizio, lascia aperta la questione sulla natura di atto di perdono o di riconciliazione. La scena omerica partiva dalla diffidenza, che, una volta superata, portava a una momentanea parità tra i due uomini nella comunione della sofferenza. In questa riscrittura il finale ristabilisce le differenze e lascia irrisolta la questione del significato della sottomissione di Priamo.

La domanda sul che cosa il componimento chieda alle vittime dei *Troubles* irlandesi rimane aperta. Longley nel 1994 ha creduto nel potere della poesia di avere un impatto politico. Ma nel 1996 l'autore ha detto a proposito di *Ceasefire*:

[...] stavo facendo pressione su coloro che erano stati espropriati o mutilati perché perdonassero prima che fossero pronti a perdonare? Era mia presunzione suggerire che vedove, vedovi, orfani potessero baciare la mano (per così dire) di assassini o torturatori autoproclamatosi tali?²⁰

19. Cfr. R. Rankin Russell, *Inscribing* cit., pp. 232-3.

20. Cit. in Brearton cit., p. 212.

A proposito del rapporto tra memoria e oblio come forme di conciliazione, è utile fare qui riferimento alle idee di Leonidas Donskis e in particolare alle modalità di conservazione o rimozione della memoria, e della conferma o meno del senso di identità. Se si mettesse in atto una rigorosa politica del ricordo, scrive Donskis, «la tirannia del passato non ci consentirebbe di riconciliarci con il mondo, specialmente quando in questione è la pace con un precedente nemico e oppressore politico»²¹. Il tema della relazione tra oblio e ricordo, a mio parere, illumina in pieno il processo ricettivo di *Ceasefire* e le domande che Longley stesso si è posto sulla pertinenza delle proprie richieste. Donskis, analizzando le ambiguità della memoria, conferma quanto detto finora.

L'oblio non può essere un'azione imposta, che copre, lasciando irrisolte tensioni, animosità, e odio. Questo è per dire che ricordare e dimenticare devono comprendersi l'un l'altro come due forme complementari di afferrare la vita e come due modi intrecciati di guardare il mondo attorno a noi²².

aA

Longley, dunque, esprimendo compiutamente il pericolo che l'odio rimanga latente, resta intrappolato nelle ambiguità della memoria e del perdono; in lui c'è tuttavia chiaro l'auspicio della fine del circolo della violenza.

In *The Helmet* la tensione tra mondo omerico e tempo presente passa attraverso l'uso di anacronismi linguistici: espressioni di stampo dialettale irlandese che strappano la "piovra di Omero" al proprio nascondiglio. L'ambiente domestico dell'incontro tra Ettore e Andromaca in *Il. VI* 465-81 viene completamente ricontestualizzato: se a livello intertestuale il componimento riscrive l'*Iliade* in due quartine, il riferimento ideologico è costituito dalla guerra civile irlandese e al rischio di un ripetersi della storia con il passare delle generazioni.²³

When shiny Hector reached out for his son, the wean
Squirmed and buried his head between his nurse's breasts!

509

21. L. Donskis, *Troubled Identity and the Modern World*, Palgrave Macmillan, New York 2008, p. 38.

22. *Ibid.*

23. Il celeberrimo incontro tra Ettore e Andromaca ha naturalmente una propria specifica ricezione: cfr. il breve ma interessante *The Encounter Between Hector and Andromache Through Time*, in B. Graziosi e J. Haubold, (a cura di), *Iliad. Book VI*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 47-56. Longley è citato alle pp. 55-56.

And howled, terrorised by his father, by flashing bronze
And the nightmarish nodding of the horse-hair crest.

His daddy laughed, his mammy laughed, and his daddy
Took off the helmet and laid it on the ground to gleam,
Then kissed the babbie and dandled him in his arms and
Prayed that his son might grow up bloodier than him.²⁴

Quello su cui Longley si interroga è la possibilità per un essere indifeso – il «wean»–, su cui si esercita un atto di violenza, di continuare quella scia della violenza, diventandone a sua volta portatore. La scena, infatti, ha un carattere familiare che si protrae per sette versi su otto. Da un turbamento iniziale prodotto dall'elmo, si passa a una rinnovata quiete; questo equilibrio viene però nuovamente spezzato, di fronte alla speranza paterna di un figlio «bloodier than him». Questo augurio, compresso in un solo verso di sapore epigrammatico, può avere due significati diversi in contesti storici differenti. Questo finale invita a rileggere tutto il componimento in vista di una violenza in cui le madri non hanno parte. Si potrebbe pensare che Longley applichi una critica estrema al codice eroico, colpendo uno dei suoi portatori deputati – Ettore –, quasi distruggendo il genere epico dall'interno. Tuttavia Longley si mantiene fedele a Omero. A partecipare al disseminarsi di distruzione è infatti anche Ettore, personaggio di cui qui viene messo in luce il carattere duplice: quello del rasserenante padre di famiglia e quello del guerriero che ripone nel figlio speranze di continuità di eroismo in battaglia. Nell'*Iliade* il superamento delle gesta dei padri implica la continuazione del codice eroico²⁵, in *The Helmet* questo rapporto implica un eterno ritorno della storia.

Va ricordato come Longley abbia riscritto l'episodio di Ettore e Andromaca due volte: la seconda arrivando alla massima compressione della forma. *The Parting* è la parodia stessa dell'etica eroica.

He: 'Leave it to the big boys, Andromache'
'Hector, my darling husband, ochoch' she.

In un distico a struttura chiasmica, Longley comprime i rap-

24. M. Longley, *Collected Poems* cit., p. 226.

25. A questo proposito cfr. B. Schouler, *Dépasser le Père*, «Revue des Études Grecques», vol. 93 (1980), pp. 1-24, in part. pp. 5-7.

porti di forza e di genere interni alla coppia Ettore-Andromaca – la rassegnazione femminile, l'inevitabilità del conflitto, il *góos* che anticipa la futura morte dell'eroe troiano. L'espressione dialettale *ochoch* decontestualizza l'episodio e lo radica in un universo di lamentazione funebre tipico di una classe lavoratrice irlandese.

Legato ancora al tema della guerra è un'elegia per i morti della Prima Guerra Mondiale. *A Poppy* fa parte di *The Weather in Japan* del 2000. Riveste particolare interesse il fatto che in questo caso Longley sviluppi un intero componimento a partire da una singola similitudine omerica, e a riflettere insieme sulle morti mitiche dell'*Iliade* e dell'*Eneide*, e su quelle storiche del primo conflitto mondiale. La brevità dei frammenti che compongono la lirica trova un contrappunto nei nessi intertestuali e temporali.

When millions march into the mincing machine
An image in Homer picks out the individual
Tommy and the doughboy in his doughboy helmet:
'Lolling to one side like a poppy in the garden
Weighed down by its seed capsule and rainwater,
His head dropped under the heavy, crestfallen
Helmet' (an image Virgil steals – *lasso papavera*
Collo – and so do I), and so Gorgythion dies,
And the poppy that sheds its flower-heads in a day
Grows in one summer four hundreds more, which means
Two thousand petals overlapping as though to make
A cape for the corn goddess or a soldier's soul.²⁶

aA

511

La similitudine dalla quale si sviluppa la prima parte del componimento traduce *Il. VIII* 306-8: l'immagine del papavero tranciato ha una lunga fortuna, e Longley si pone sulla questa tradizione che unisce fiore e morte dell'eroe, citando il noto e discusso episodio di Eurialo e Niso di *Aen. IX*, 176-449, e in particolare l'immagine del fiore ai vv. 434-7²⁷. I riferimenti intertestuali che qui vengono richiamati non mirano a dare profondità all'immagine, quanto a creare un contesto guerresco negativo, in cui il papavero falciato sia simbolo di gioventù massacrata invano.

A Poppy è dominato nella prima parte da un idioletto mi-

26. M. Longley, *CollectedPoems* cit., p. 255.

27. «*It cruor inque umeros cervix conlapsa recumbit: | purpureus veluti cum flos succissus aratro | languescit moriens lassove papavera collo | demisere caput, pluvia cum forte gravantur*».

litare tipico dei due conflitti mondiali: *Tommy*, soldato dell'esercito britannico; *doughboy*, soldato di fanteria americano; *doughboy helmet*, informale americano per elmetto di ferro. L'accostamento, sconosciuto ad Omero, tra soldati inglesi e americani, papavero e morte crea un riferimento alle Fian-dre come campo di battaglia e di strage. La morte dei soldati inglesi e americani dunque, accostata alla morte di Gorgizio-ne messa a confronto a sua volta con il papavero, testimonia come Omero possa, a posteriori, fornire immagini-simbolo per rappresentare le stragi del ventesimo secolo²⁸.

Mi sembra di poter vedere in *A Poppy* un rapporto più complesso di quello che la critica anglosassone individua tra la morte dei *tommies* e degli *doughboys*, quella di Gorgizione e di Eurialo e Niso, e il papavero. Longley legge in maniera chiaramente antieroica sia la morte dei soldati della Prima Guerra Mondiale, sia quella di Gorgizione, sia quella di Eu-rialo e Niso; queste perdite assumono un carattere di inutilità e di inumanità: la glorificazione della "morte giovane" non è più proponibile o proposta²⁹. Anche se credo che Longley non abbia presente in modo puntuale il dibattito sclerotizzato sull'aspetto eroico o antieroico dell'*Eneide*³⁰, penso che postu-li una duplice lettura della sortita notturna dei due giovani troiani. Mi pare che il poeta qui segua una linea interpretati-va che tende a privilegiare l'antierismo della morte dei due amici, e di conseguenza a dare, di tutto l'episodio, una lettu-ra negativa. Questa linea 'antieroica', nella critica virgiliana, comprende, come momenti iniziali nella moderna tendenza all'estremizzazione, almeno i contributi di G.E. Duckworth e G.J. Fitzgerald³¹. Se Longley seguisse invece la lettura 'trionfa-

28. Cfr. O. Taplin, *Some Assimilation of the Homeric Simile in Late Twentieth-Century Poetry*, in B. Graziosi e E. Greenwood (a cura di), *Homer cit.*, pp. 187-8.

29. Cfr. A. La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia*, Laterza, Roma-Bari 2005.

30. Sul tema della "scuola europea" contrapposta alla "scuola di Harvard" un bilancio equi-librato è in S.J. Harrison, *Some Views of the Aeneid in the Twentieth Century*, in Id. (a cura di), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford University Press, Oxford 1990, pp. 1-20; J. Farrell, "The Vergilian Century", *Vergilius*, vol. 47 (2001), pp. 11-28; più recentemente P. Hardie, *The Last Trojan Hero*, I.B. Tauris, London 2014, in part. pp. 16-19. Naturalmente la questione non nasce nel Novecento, come ha ben dimostrato K. Kallendorf con *The Other Vergil: Pessimistic Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford University Press, Oxford 2007.

31. G. E. Duckworth, "The Significance of Nisus and Euryalus for *Aeneid* IX-XII", *The American Journal of Philology*, vol. 88, n. 2 (1969), pp. 129-150, e G. J. Fitzgerald, *Nisus and Euryalus: A Paradigm of Futile Behaviour and the Tragedy of Youth*, in J. R. C. Martyn (a cura di), *Cicero and Virgil: Studies in Honour of Harold Hunt*, Hakkert, Amsterdam 1972, pp. 114-137.

listica', ad esempio quella di P.G. Lennox³², la morte dei due amici avrebbe una portata teleologica che la giustificerebbe e la sublimerebbe.

Ancora più strano mi pare che la critica non faccia qui adeguato riferimento all'orgoglio di Longley nel potersi collocare in una tradizione che parte da Omero, continua con Virgilio, ed ora comprende anche la sua opera. Il lessico utilizzato è molto indicativo di una forte consapevolezza poetica; Longley, infatti, usa, nei confronti del rapporto Virgilio-Omero, il verbo *steal*, rubare. (Non può non venire alla mente la tradizione biografica dei *furta Vergilii* della *Vita Donati*). Di conseguenza, Longley si pone come il rappresentante più recente dell'epica, come compagno letterario dei due maggiori rappresentanti del genere³³.

La seconda parte di *A Poppy* pone l'accento invece sulla fecondità del papavero, preannunciando la fioritura. Viene creato un parallelismo molto forte tra la morte del giovane Gorgione e il papavero: «Gorgythion dies | and the poppy». Le due azioni, nella loro consequenzialità, comprendono la morte da una parte, ma la rigenerazione dall'altra; la sterilità della morte dell'eroe e la fioritura della pianta. Il rapporto tra morte e fertilità viene ripreso negli ultimi due versi, con l'accento alla dea del grano, Cerere, e l'anima di un soldato: il mondo dopo la guerra troverà un sollievo nella rigenerazione e nel ricordo dei propri morti. Tuttavia, forse, lo sbocciare di un grande numero di fiori – che nella prima parte erano simbolo di morte – può creare un nuovo ed inquietante attrito tra rinascita e nuove morti: un campo pieno di papaveri può connettersi all'immagine di una distesa di cadaveri.

Se Longley è un poeta lirico che predilige forme brevi, è altresì innegabile una sua fascinazione per il genere epico, le sue forme e le sue fondamenta ideologiche, poste in tensione dialettica lungo un asse temporale mai interrotto³⁴.

aA

513

32. P. G. Lennox, "Virgil's Night Episode Re-Examined (*Aeneid* IX, 176-449)", *Hermes*, vol. 105, n. 3 (1977), 331-342.

33. Cfr. G.B. Conte, *Rubare la clava ad Ercole*, in Id., *Dell'imitazione. Furto e originalità*, Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 11-62.

34. La penultima raccolta di Longley – *A Hundred Doors*, Jonathan Cape, London 2011 – contiene un numero molto limitato di componimenti che hanno come argomento il mito omerico. La lirica più interessante sotto questo aspetto – *Cygnus* – ha però come fonte diretta non Omero, ma Ovidio.

Letterature antiche

aA

***Scriptio breuior* nel Lineare B: la forma breve nel greco miceneo**

Tiziano Fabrizio Ottobrini

Semper idem

(A. Ottaviani, motto cardinalizio)

aA

Il presente saggio intende analizzare la forma breve nell'interno del corpus della documentazione vergata in Lineare B (la quale, come è notorio, costituisce la prima attestazione, prodromo e aurora della produzione in lingua greca complessivamente considerata), sotto il duplice e però complementare rispetto della brevità del referente e della concisione del riferito. Patenti tali due movimenti sistolico e diastolico nella *ratio* che presiede – disciplinandolo – al segnario che nota la dialektos micenea, consta che il Lineare B esempla invero due distinte epifenomenologie di brevità: l'una corrispondendo all'economia dei segni significanti, l'altra dicendo riferimento alla concisione di quanto significato da essi segni. Brevità del referente e concisione dell'espresso: in questo alligna il genio dell'emergenza della forma breve nel greco dell'età del bronzo.

Rebus sic stantibus, si procederà lungo tre, essenziali punti:

1. in primo luogo verrà ispezionata la brevità del Lineare B in quanto pinacologica, cioè a dire la brevità nelle tavolette micenee dal punto di vista

2. dell'alternanza nello stesso contesto per lo stesso concetto tra segnî logografici¹ (ovvero ideografici *tout court*) – difettivi *eo ipso* – e segnî fonetici (sillabogrammi) sotto forma di *scriptio plena*;
3. in progresso di tempo si trascorrerà a riferire della brevità *quoad* sfraghistica nelle tabule micenee, soffermando il fuoco dell'attenzione sul carattere asintattico della scrittura pittografica esemplata in oggetto, giacché l'ideogramma usa chiudere i righi di scrittura riassumendo iconicamente i contenuti foneticamente riferiti in precedenza, cui per struttura si oppone²;
4. in ultimo, a titolo esplicativo della brevità espressiva veicolata dal deposito miceneo (ascrivibile *eo ipso* all'asse del denotato), verrà fatto di illustrare un caso privilegiato di concisione notazionale nelle occorrenze della scrittura lineare B.

Di qui si prospetta, dunque, una scalarità dal referente al riferito nelle tre forme di brevità pinacologica, sfraghistica e notazionale. *Ad aperturam*, mette conto di valutare la brevità del Lineare B sotto la specie pinacologica; il corpus segnico del miceneo, infatti, usa essere qualificato come sillabico – senz'altra determinazione né specificazione – fin dai tempi dei *Documents* di Michael Ventris e John Chadwick³,

1. Circa i fondamenti della distinzione strutturale e il *proprium* di ciascuna delle categorie di segnî in uso presso il Lineare B, si consideri l'insostituibile A. Sacconi, *Introduzione a un corso di filologia micenea*, Roma 1971, pp. 102-110, ove è dato di apprendere della partizione del corredo sematografico in ideogrammi, sigle, monogrammi, legature, determinativi, "altre rubriche della contabilità" (pp. 107-108), segnî metrici e cifre.

2. Intorno alla *mise en page* dei documenti micenei e alla sua derivazione genetica dalla notazione nel Lineare A, cfr C. Consani, *Fenomeni di prestito e di adattamento di scritture nell'Egeo del II e del I millennio a.C.*, pp. 1-15 in Id. (a cura di), *Κρήτητις γὰρ ἔστει. Studi e ricerche intorno ai testi minoici*, Roma 1996: nello specifico, a p. 9 lo studioso riferisce delle tecniche di registrazione in forza di cui le indicazioni sematografiche sono dislocate nella parte desinenziale del rigo, mentre ai sillabogrammi spetta la parte incipiente. Su questo aspetto si consideri anche J.-P. Olivier, *L'origine de l'écriture linéaire B*, "SMEA", XX (1979), pp. 43-52 (soprattutto pp. 50-51) e T. G. Palaima, *Comments on Mycenaean Literacy*, in J.T. Killen - J.L. Melena - J.P. Olivier (eds.), *Studies in Mycenaean and Classical Greek presented to John Chadwick*, Salamanca 1987 (= "Minos" n. s. XX-XXI), pp. 499-510.

3. M. Ventris - J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge 1956. Fu senz'altro quest'opera a comunicare alla comunità scientifica in forma organica e articolata l'avvenuto deciframento della seconda scrittura lineare cretese, decriptazione il cui primo annuncio *per incidens* può certo essere anticipato e individuato in Id., *Evidence for Greek Dialect in the Mycenaean Archives*, "Journal of Hellenic Studies", LXXIII (1953), pp. 84-103.

opus maximum che merita in modo irrefragabile di venire considerato il regesto dell'allora appena intervenuta (1952) decriptazione del sistema scrittorio in esame. Ora, è bensì vero che il novero complessivo dei segnî del Lineare B si compone di circa 90 sillabogrammi⁴, a latere dei quali opera tuttavia anche un computo pressoché doppio di segnî ideografici o fonetici ma *non* sillabici, conferendo al segnario in parola una identità complessa e pluriforme: sigle, legature, monogrammi, acrofonici, metrogrammi, aritmogrammi, *cetera*.

Ciò premesso, è oltremisura chiaro che al Lineare B conviene piuttosto la definizione di scrittura *prevalentemente* sillabica, non già *sic et simpliciter* sillabica⁵, poiché a implementazione dei segnî fonetici occorrono tali frequenti segni di natura soprattutto iconica, laddove la prevalenza dello stigma sillabico facente oggetto sugli altri di cui *supra* si giustifica sulla scorta delle frequenze relative, non certo assolute. In questa traiettoria, si guadagna con agilità la considerazione che nell'interno del Lineare B convivono almeno due stadi distinti e però non irrelati: una fase anteriore di natura pittografica (retaggio *rectavia* della più antica fase consistente nell'epicorio pittografico minoico, in area cretese) e una renziosa di carattere fonetico (in ispecie, sillabico), la cui economia di relazione appare distribuirsi secondo un criterio di maggiore concisione nell'espressione (appannaggio come evidente della notazione ideografica) ovvero di maggiore chiarezza e disambiguazione espressive (pertinenti alla prevalente quota di sillabogrammi).

Entro un segnario parimenti composito, nella letteratura critica resta purtuttavia inesplicito (e tale permane anche dentro il mirabile *Referat* curato da Massimiliano Marazzi nel

aA

125

4. Cfr A. Sacconi, *La scrittura micenea*, in G. Maddoli (a cura di), *La civiltà micenea. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1992³, pp. 13-33.

5. Così anche in opere di larga diffusione come L. Godart, *L'invenzione della scrittura. Dal Nilo alla Grecia*, Torino 1992, pp. 30-48: a p. 36, soprattutto, si legge che "le scritture sillabiche necessitano di un numero globale di segni nell'ordine di varie decine (grosso modo tra sessanta e novanta segni)", adducendo l'esempio del kana giapponese. Certamente il computo segnico apparenta il miceneo alle altre scritture sillabiche, a condizione tuttavia che si consideri soltanto la parte fonetica del segnario del Lineare B, giacché quest'ultimo dispone anche di un ricco corredo ideografico (facendo astrazione da segnî di altra natura ma meno frequenti) che, se conteggiato, farebbe aumentare il numero complessivo di almeno ulteriori 160 unità, fino al punto di eccedere i limiti assegnati dall'*usus scribendi* alla notazione sillabica usuale.

2103⁶) il criterio poziore capace di disciplinare l'opzione verso l'impiego di sillabogrammi ovvero verso l'alternativa costituita dall'uso di ideogrammi, ponendosi nella prospezione dell'estensore del documento. Una volta posta la questione in questi termini, è evidente che la risposta giace proprio nel criterio della brevità di scrittura, come sopra anticipato per transenna; è stata, infatti, la brevità di scrittura ad avere importato lo sviluppo di segnî ricchi come le sigle (cioè più segnî inseriti l'uno nell'altro) e di segnî pur polivoci ed equivocabili quali gli acrofonici nonché, segnatamente, la sopravvivenza fossile di ideogrammi⁷, segnî cioè calcificati mutuati dai precedenti sistemi Lineare A e geroglifico minoico ma cionondimeno pertinentizzati entro un *pattern* ormai pienamente fonetico, proprio in ragione della brevità esibita.

A illustrare che qui è operante una ragione di brevità nella giustificazione della compresenza di segnî strutturalmente e diacronicamente diversi, interviene per soprammercato la topografia delle tavolette in Lineare B, stante che nella compaginazione delle medesime ai logogrammi è riservato con grandissima prevalenza il solo margine destro della superficie scrittoria (insieme con il rispettivo aritmogramma), rifuggendo da qualsisia altra allocazione. Data la corrispondenza tra unità spaziale (lo stico) e unità di computo (il rigo medesimo), all'ideogramma compete la funzione di riassumere e graficamente abbreviare a destra (ché, giova ricordare, il miceneo procede destrorso *more solito*) l'enunciazione del referente oggettivo.

Vergendo con l'attenzione al secondo punto, è ostensibile l'uso asintattico che il miceneo esercita sul corpus degli ideogrammi; infatti, i segnî logografici appaiono irrelati rispetto alla quota testuale sillabicamente notata, a differenza *exempli causa* dei sumerogrammi nell'ittita cuneiforme o dell'egiziano. Tale impiego assoluto, dal punto di vista sintattico, della parte ideografica si mostra massime nella completa assenza di determinativi morfologici (antefissi, postposti o incussi) nonché nell'occorrenza solo singolativa (cioè avulsa dalla

6. M. Marazzi, *Scrittura, epigrafia e grammatica greco-micenea*, Roma 2013.

7. A riguardo della successione grafica dei tre principali sistemi grafici cretesi (geroglifico minoico, Lineari A e B), cfr G.M. Facchetti - M. Negri, *Creta minoica. Sulle tracce delle più antiche scritture d'Europa*, Firenze 2003, pp. 141-155.

co-occorrenza di altri segnî) degli ideogrammi medesimi. Quest'uso trova la sua spiegazione nella sua propria origine, poiché accetisce nella stessissima pratica scrittoria dei sistemi grafici dell'Egeide geneticamente apparentati al nostro. Sarà, infatti, da ricercarsi nella necessità della massima brevità della notazione su anfore, cretule, sigilli appunto, *pintaderas* ecc. in Lineare A e ancor prima in pittografico minoico⁸, l'orientamento a isolare singoli ideogrammi così da denotare la relativa referenza fuori di ogni relazione con un intorno fonetico di testo.

Limitandosi per solito, dunque, all'impiego di un unico segno ideografico senza ricorso ad alcuna esplicitazione fonetica, tali documenti di struttura sfraghistica hanno ereditato al Lineare B – insieme con il patrimonio grafico – anche il loro impiego nella forma breve svincolata da afferenze sintattiche. In questo modo, quindi, si rende possibile interpretare e giustificare l'impiego di ideogrammi svincolati da determinativi: essi valgono nel loro pieno ed esclusivo valore sematoforico⁹; una volta acquisito questo guadagno e facendo leva contestualmente su quanto asserito nel primo passo di questo studio, si comprenderà anche la presenza nel Lineare B di molte cosiddette “doppie scritture”, cioè di pittogrammi/ideogrammi graffiti dopo la scrittura fonetica dell'identico referente oggettivo: si tratta, infatti, di casi di *spelling* fonetico¹⁰ resi possibili proprio dall'autonomia (*breuitas*) dei sematogrammi medesimi, in quanto svincolati da qualunque affisso fonetico.

In ultimo, occorre valutare almeno per transenna il *côté* notazionale nel Lineare B. Movendoci ormai nell'interno di un versante della forma breve vocato all'ambito dell'espressione e non più solo dell'esprimente, è di grande momento rammemorare una *pervexata questio* che ha agitato la letteratura di argomento negli anni 60¹¹. La serie

8. Cfr. Godart, *op. cit.*, rispettivamente pp. 133-147 e pp. 147-164.

9. A sua volta tale valenza sematografica trova giustificazione, evidentemente, nella corrispondenza diretta di un concetto a ogni singolo ideogramma, caratteristica della brevità iconica che aveva permesso il loro uso sui supporti sullodati di impiego commerciale e non solo archivistico.

10. Sull'intera questione si veda C. Consani, *Sulle “doppie scritture” nella lineare A*, in Id., *op. cit.*, pp. 83-99, in cui si coglie la specificità di questo fenomeno nel Lineare B, mancando invece completamente nel Lineare A.

11. Per l'intera questione e per il caso qui discusso si rinvia a J.T. Hooker, *Some Interpreta-*

pilia E¹², infatti, mostra la singolarissima e tuttora inesplicata occorrenza iterata di un clitico (*78/*qe*) in posizione postverbale applicato alla base *38-*48 (*e-ke*). La struttura ricorsiva di questi documenti archivistici consente la seguente formalizzazione: antroponimo + *ekeqe* + *onato* + *paro damo* ecc. (latinamente: *quidam habetquesedimenapud...*); quali fossero il valore e il significato di questa copulativa in un simile contesto si domandava John T. Hooker¹³, compulsando in una capillare rassegna la letteratura critica inerente al tema. Pretermessa la gratuita ipotesi dell'equivalente di un -*τε* greco *otiose scriptum*¹⁴, scartata la proposta di Roberto Gusmani di ravvedervi non già l'enclitica coordinativa ma un *δη* asseverativo (impossibile per sviluppo storico-fonetico), rigettata l'idea – non suffragabile documentariamente – di un elemento anario, forse prestito del sostrato mediterraneo (come sembrava concludere quantunque dubbioso il medesimo Hooker), respinto altresì un periclitante *-te inuersum*¹⁵, resta valida e certo a oggi insuperata la proposta accampata da Giuseppe Pugliese Carratelli nel 1954. Egli, fermando l'arsi dell'attenzione sulle sottoserie pilie Eb, Eo ed Ep, avvertiva l'alternanza fra casi di singola occorrenza di *e-ke-qe* e casi in cui il medesimo appare o reduplicato o coordinato con *di-do-ti-qe* ed *e-u-ke-to-qe*, ove la corresponsione esplica in modo chiaro la presenza della particella coordinativa. Scriveva intorno a ciò il Pugliese Carratelli¹⁶ della possibilità di «anti-

tions of Mycenaeanekeqe and Homeric τε, "Glotta" 43 (1965), pp. 256-277; cfr la pionieristica notula di V. Pisani, *Mykenischeqe* (sic), "Glotta" 44 (1967), p. 134. Più di recente è tornato su questi argomenti M. García Teijeiro, *E-ke-qe et lestablettes E de Pyllos*, "Minos" 10 (1970), pp. 166-177, sostenendo invece l'ipotesi di una diversa segmentazione del lessema miceneo, in cui non interverrebbe l'enclitica *-qe* di cui si è detto ma il fonema labiovelare apparterebbe al radicale del verbo "dire" **hekw-* da cui, con successivo sviluppo, il greco *εἶπον*.

12. Cf Eb 747; Eb 895; Ep 301.14; Eb 294; Eb 409; Eb 416; Ep 704.2. Si veda Eo 211.5 (*sima tejoedoeraekeqeonato paro wanatojo GR T 1*) contrastivamente a En 609.8 (*sima tejoedoeraonatoeketosodepemo GR T 1*).

13. L'autore, pur avistando nella tesi avanzata dal Pugliese Carratelli una proposta degna di alto interesse, opta per un'interpretazione alternativa del *τε* in esame secondo la direzione di una particella prospettica: p. 268 circa il *τε* epico, p. 271 circa la stessa particella concretata in *ῶστε*, p. 274 circa *τέόντος*, p. 276 infine intorno a *ῆτοι / ῆτε*.

14. Cfr Hooker, *op. cit.*, p. 258, n. 2.

15. A queste va aggiunta l'ipotesi avanzata *uoce* dal prof. F.A. Pennacchietti, il quale suggerisce di valutare la possibilità di interpretare la struttura sintattica in esame assegnando il valore di "anche" alla particella in questione (valore tuttavia non testimoniato per *-qe* nel greco miceneo a oggi testimoniato).

16. G. Pugliese Carratelli, *Nuovi studi sui testi micenei*, "PP" IX (1954), pp. 215-228, partico-

chi tipi di formule la cui seconda parte è stata omessa per brevità dinanzi alla notazione di quantità di ORZO». Ecco la risposta: al primo *-qe* sclerotizzato doveva corrispondere un'altra identica particella la quale, in determinati contesti per ragioni di economia di spazio (vista la posizione liminare sul margine destro), è stata sottaciuta e però sintatticamente presupposta, senza detrimento alla perspicuità giacché il secondo emistichio esprime l'oggetto a mezzo di ideogrammi. Si tratterebbe, dunque, di una correlazione "sia ... sia", in cui la seconda forma verbale supportante il secondo *-qe* sarebbe stato tralasciata per brevità, pur restandone espresso l'oggetto – prevalentemente mediante ideogramma e quindi meno sensibile *qua talis* ai vincoli sintattici proprî della parte fonetica. La proposta del Pugliese Carratelli era conosciuta a Hooker e da lui non affatto confutata¹⁷.

Tracciando un bilancio, qui giunti, è possibile affermare che il caso costituito dal greco miceneo contribuisce alla grande grammatica dei modi della forma breve operando una *reductio in unum* dei due asintoti della brevità sia grafica sia formulare, cogliendo lo specifico della concisione di una documentazione peculiarmente di tipo archivistico; un patrimonio documentario, quindi, che data la propria natura con-fonde e unifica brachigrafia e brachilogia e che nota sia abbreviando sia comprimendo.

aA

129

larmente p. 224.

17. Cfr Hooker, *op. cit.*, p. 259: «the theory is just possible, and might provide a reason for the fact that one school of scribes wrote *ekeqe*».

Un'anomala commemorazione della morte. Alcuni casi di rovesciamento del linguaggio funerario

Novella Lapini

Una delle 'forme brevi' maggiormente caratterizzanti il mondo latino è sicuramente quella epigrafica, spesso usata per la commemorazione dei defunti, sia per eternarne la memoria sia, più banalmente, per indicare i confini delle diverse proprietà nelle aree cimiteriali.

I testi epigrafici funerari sono generalmente caratterizzati da un linguaggio altamente standardizzato, con indicazioni spesso limitate al nome ed allo status del personaggio sepolto, magari unite alla specificazione della sua età. Nei casi più elaborati si arriva tuttavia ad una costruzione più complessa dove, dopo l'iniziale invocazione agli Dèi Mani – abbreviata tramite le formule *D (is) M (anibus)* o *D (is) M (anibus) S (acrum)* – vengono uno o più defunti, di cui sono specificati nome, qualità e – nel caso di membri degli ordini superiori – il *cursus honorum* descritto in modo più o meno particolareggiato. A tali informazioni generalmente seguono il nome e il tipo di rapporto col defunto da parte di chi si è occupato di porre la dedica. Può esserci infine una precisa definizione delle caratteristiche della dedica e una richiesta di coinvolgimento del *viator* cui sarebbe capitato di leggere l'epigrafe. Queste notizie, scritte normalmente in prosa, ma in alcuni esempi più raffinati anche in forma metrica, oltre a seguire

uno schema piuttosto rigido sono fornite utilizzando pochi termini ricorrenti: la persona scomparsa è onorata perché *bene merens* e descritta con aggettivi quali *carus/a*, *incomparabilis*, *dulcis*, *amans* – spesso declinati al superlativo – mentre il dedicante si autodefinisce generalmente con termini quale *pius* e *infelix*; al contrario la morte, oppure la sorte o le Parche – o comunque le varie entità astratte alle quali è imputata la scomparsa del defunto – sono accusati di *crudelitas*.

Si discostano tuttavia da questo schema alcune iscrizioni che presentano caratteristiche peculiari e che permettono di mettere in evidenza l'utilizzo di uno specifico artificio retorico, tra l'altro applicato a una particolare categoria di defunti, vale a dire persone scomparse in giovane o giovanissima età, le quali negli esempi analizzati appaiono essere gli unici discendenti dei dedicatari.

Questo piccolo dossier epigrafico è costituito, per quanto è stato possibile stabilire all'attuale stadio della ricerca, da cinque iscrizioni, le quali tuttavia coprono un arco temporale ed un'area geografica piuttosto ampia. Due epigrafi provengono infatti da Roma, anche se la prima è nota soltanto da tradizione manoscritta (*CIL*, VI 18905 = *CLE* 1228), mentre la seconda è tuttora visibile nei Musei Vaticani (*CIL*, VI 1537 = *ILCV*129); una terza iscrizione proviene da Anzio, ma è oggi perduta (*CIL*, X 6705); un quarto esempio è stato rinvenuto a Peccioli (PI), località di pertinenza dell'*ager Volaterranus*, ed attualmente si trova esposta all'interno del Museo Etrusco Guarnacci (*CIL*, XI 1780 = *EDR*113250), mentre l'ultima epigrafe è stata rinvenuta a Celje, la romana *Celeia*, dove è conservata nel locale Pokrajinski Muzej (*CIL*, III 5246).

Già gli esemplari provenienti da Roma permettono di mettere in evidenza tutti gli aspetti presenti in questa forma anomala di commemorazione dei defunti, con due iscrizioni poste in memoria di una coppia di fratelli – due maschi nel primo caso, un fanciullo e sua sorella maggiore nel secondo – premorti ai genitori, i quali così rimanevano, secondo quanto è dato appurare dal testo, sprovvisti di ogni ulteriore discendenza.

La prima iscrizione è una tabella di colombario (*CIL*, VI 18905 = *CLE* 1228), purtroppo irreperibile già al momento della sua pubblicazione nel *CIL*:

[P (ublius)? G] avius Felix/ vix (it) ann (os) XVI// P (ublius)
Gavius Fa [ustus?]/ vix (it) ann (os) [—]// Hic sunt duo fratres/
Hos duo testa tegit coniecta in un [um]/ crudelis (!)¹ quia deseruere
(!)² patr [em].

I destinatari della dedica sono due giovani, uno sedicenne e l'altro d'età ignota, ma probabilmente vicina a quella del fratello³, pianti dal padre in un testo piuttosto raffinato, come dimostra la forma metrica alla quale si ricorre nella parte finale dell'iscrizione. La caratteristica più sorprendente di questa epigrafe è tuttavia l'aggettivo utilizzato dal padre per caratterizzare i due figli prematuramente scomparsi, probabilmente i suoi unici discendenti, i quali non sono definiti secondo norma quali *bene merentes*, bensì – in modo ben più anomalo – tacciati di *crudelitas*. Tale termine, che è ampiamente attestato nei testi funerari in associazione alle entità astratte cui è normalmente imputata la morte, viene qui sorprendentemente collegato al nome dei giovani defunti, un'anomalia però subito spiegata dalla subordinata causale che segue l'aggettivo: essi sono *crudelis quia deseruere patr [em]*. L'utilizzo di un epiteto apparentemente inappropriato si dimostra quindi un consapevole ed efficace espediente linguistico teso a mostrare la rilevanza drammatica dell'evento, la sorte di un padre che si trova improvvisamente privato di entrambi i suoi figli maschi, un sovvertimento dell'ordine naturale degli eventi che giustifica un uguale sovvertimento dei termini tipici dell'epigrafia funeraria.

Il medesimo artificio retorico appare operante, se pur con modalità diverse, anche nel secondo esempio analizzato, una *tabula inscriptionis* pertinente un sarcofago oggi perduto proveniente dall'area periferica di Roma e che è attualmente esposta nella Galleria Lapidaria dei Musei Vaticani (*CIL*, VI 1537 = *ILCV*129 = *AE* 2001, 173 = *AE* 2006, 150). L'iscrizione, considerata alternativamente un testo pagano di III secolo d.C. o cristiano di IV⁴, ricorda i due figli di un'anonima ed

1. Forma alternativa di nominativo maschile plurale della terza declinazione (= *crudeles*).
2. Forma sincopata della terza persona plurale del perfetto indicativo (= *deseruerunt*).
3. Nel testo era espressa l'età di entrambi i fratelli, ma la frattura della parte sinistra della lastra non permette di conoscere il dato relativo al secondo defunto.
4. Per l'attribuzione del testo all'ambito pagano di III secolo optava già Mommsen nel commento a *CIL*, VI 1537, un'ipotesi avvalorata dalle accurate analisi di V. Saxer – *San Potito tra storia e leggenda: dati dei codici, dei martirologi e dell'epigrafia*, «Rendiconti della Pon-

infelicissima mater, un fanciullo tredicenne, *Vet (tius) Publilius Potitus*, e sua sorella maggiore, *Aeria Aelia Theodora*, morta già ventisettenne ma a quanto pare senza aver lasciato né marito né figli.

Crudelis impia (!) ma=ter caris suis dulcis=/simis Vet (tio) Publilio Potito, /c (larissimo) v (iro), qui vixit an (nos) n (umero) XIII di (es)/ LV et Aeriae Aeliae Theodo=/r (a) e, h (onestae) f (eminae), qu (a) e vixit an (nos) n (umero) XXVII/ di (es) XLI. Infelicissima mater, /qu (a) e vidit funus suum/ crudelissimum, qu (a) e si deum/ propitium habuisse (t), hoc/ debuera (t) {ab}⁶ eos pati.

Come nel caso del *pater* dell'epitaffio precedente, anche in questa iscrizione la *mater* che pone la dedica appare l'unico membro ancora in vita della famiglia, dato che il padre dei giovani non è nominato tra i dedicanti, né compaiono altri fratelli viventi. In questo secondo esempio non sono tuttavia i due giovani defunti, bensì la madre ad esser caratterizzata in modo anomalo. Se nella seconda parte del testo ella è infatti definita, secondo tradizione, quale *infelicissima*, i primi termini che la introducono, gli stessi con cui si apre l'epigrafe, sono ben meno usuali, dato che la matrona viene descritta come *crudelis* – ancora questo aggettivo – e addirittura *impia* – cioè inadempiente nei doveri religiosi e familiari più sacri – due attributi usualmente riferiti a chi ha causato la morte e non associati al nome dell'afflitta dedicante. Lasciando da parte le molte domande sollevate dal testo in questione⁷, quello che interessa nella presente analisi è l'ulteriore applicazione del già attestato capovolgimento di segno delle convenzioni tipiche del linguaggio funerario. Ed anche in questo caso tale capovolgimento viene motivato con il sovvertimento dell'or-

aA

133

tificia Accademia di Archeologia», LXXIII (2000-2001), pp. 63-100 – e ancora di C. Carletti – “*Prestoria*” dell'epigrafia dei cristiani. *Un mito storiografico ex maiorum auctoritate*, in V. Fiocchi Nicolai - J. Guyon (a cura di), *Origine delle Catacombe romane. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (Roma, 21 marzo 2005)*, PIAC, Città del Vaticano 2006, pp. 91-119. Per una datazione al III-IV e l'attribuzione ad un ambiente cristiano vedi invece Diehl in *ILCV* 129.

5. Forma anomala per *impia*.

6. In {} si racchiudono le lettere aggiunte per errore dal lapicida e che devono essere espunte per una corretta lettura del testo.

7. Il testo è stato famoso in passato per essere stato identificato con l'iscrizione funeraria di San Potito e fu probabilmente utilizzato per ricostruire a posteriori la vita del giovane patrono di Ascoli Satriano, di cui si doveva conoscere poco o niente, forse soltanto il nome coincidente con quello del defunto qui onorato. Vedi le documentate analisi di Saxer cit. e di Carletti cit.

dine naturale nel succedersi delle generazioni: la madre ha infatti visto *funus suum crudelissimum*, ha dovuto assistere alla morte di entrambi i suoi figli, mentre *si deum propitium habuisse (t), hoc debuera (t) eos pati*, avrebbero dovuto essere i figli a soffrire per la sua perdita, standole vicini nell'ora estrema e curando che ella avesse degne esequie. La matrona quindi, assumendo su di sé come una colpa l'esser sopravvissuta alla sua discendenza e arrivando a coinvolgere la malevolenza divina nell'estrema ingiustizia alla quale, se pur involontariamente, ha preso parte, può ben arrivare a definirsi *crudelis* e addirittura *impia*, traditrice dei vincoli più sacri.

Un ultimo aspetto evidenziabile nei due epitaffi finora considerati è la speciale posizione nella quale sono posti i termini legati al sovvertimento del normale linguaggio epigrafico, a dimostrazione di come tale espediente retorico fosse ritenuto l'elemento espressivo più rilevante delle dediche in questione, quello su cui si voleva concentrare l'attenzione del lettore. Così in *CIL*, VI 18905 la descrizione dei figli premorti come *crudeles* a causa dell'abbandono del *pater* è posta in chiusa di testo, mentre in *CIL*, VI 1537 l'autodefinizione della dedicante quale *crudelis impia mater* apre la dedica, che termina poi con le frasi che spiegano come la scomparsa dei due giovani avesse sconvolto l'attesa sequenza degli eventi.

Meno articolata ed esplicita è invece l'iscrizione proveniente dalla vicina Anzio (*CIL*, X 6705), come anche quella rinvenuta nel Norico, a *Celeia* (*CIL*, III 5246), le quali hanno però specifici punti di contatto con i due esempi già analizzati e anzi ricevono grazie a questi il loro corretto inquadramento.

Nel primo caso infatti (*CIL*, X 6705) un fanciullo di Anzio scomparso prima di compiere undici anni viene definito dal padre *male merens*, in un breve testo oggi purtroppo perduto e che ha come unica altra particolarità il gentilizio *Arabius* portato dal defunto⁸.

*D (is) M (anibus)/ Arabio Luciano/ qui et Sarga/ vix (it) ann (os)
X m (enses) VIII d (ies) XIX/ fecit male merenti/ Lucianus pater.*

8. C. Ricci, *Africani a Roma. Testimonianze epigrafiche di età imperiale di personaggi provenienti dal Nordafrica*, «Antiquités Africaines», XXX (1994), pp. 189-207, evidenzia come il termine *Arabius/a*, benché piuttosto raro, sia attestato nell'onomastica romana sia come *praenomen* che come gentilizio – vedi il caso qui analizzato – e possa indicare non la provenienza dall'omonima provincia, ma piuttosto un'origine fenicia o cartaginese.

L'accostamento del nome del giovane alla qualifica di *male merens* – ribaltamento di segno del canonico e diffusissimo *bene merens* – se risulta molto efficace in quanto a capacità di attirare l'attenzione del lettore appare qui privo di qualsiasi giustificazione, ma risulta chiaro alla luce del *crudeles* con cui erano stati definiti – sempre dal padre – i due *Gavii* di *CIL*, VI 18905, i quali avevano ottenuto l'anomalo epiteto con una precisa motivazione, l'abbandono anzitempo del genitore.

Allo stesso modo il testo proveniente da *Celeia* (*CIL*, III 5246), databile agli inizi del III secolo d.C. (fig. 1), trova un efficace pendant in *CIL*, VI 1537, la *tabula inscriptionis* conservata nella Galleria Lapidaria dei Musei Vaticani:

*D (is) M (anibus) Aûr (elius) Secuîndinus/ êt Aûr (elia) Vâleîntina
con= /vîvî fec (erunt) sibi êt Aûr (elius)
Secundianusfil (ius). / O (bitus) ân (norum) VII. Crudeles/ pareîtes
facere cûr (averunt)*⁹.

Come nel caso della matrona romana che, avendo dovuto assistere alla scomparsa di entrambi i suoi figli, si autodefiniva in *CIL*, VI 1537 *crudelis impia mater*, così i genitori del piccolo *Aurelius Secundianus* si qualificano come *crudeles parentes*, non fornendo tuttavia nessuna spiegazione del loro anomalo utilizzo di *crudelis*. Se l'accostamento di questo aggettivo al sostantivo *parentes* risulta difficile da comprendere in tale contesto, come appare evidente anche nell'analisi fattane da Julijana Visočnik che lo ha spiegato come un possibile errore di trascrizione o alla luce dell'aderenza della famiglia in questione al culto isiacco¹⁰ – testimoniata dalla caratteristica Horus-Locke presente nell'acconciatura del fanciullo – è il confronto con le prime due epigrafi analizzate a permettere una corretta interpretazione anche del testo in questione. Tale confronto dimostra infatti come anche in quest'ultimo caso risulti operante il medesimo procedimento, vale a dire

9. Il segno ^ indica che la lettera sopra il quale si trova e quella subito seguente sono legate tra loro nell'epigrafe. La lettera – i – sormontata da accento grave indica invece una cosiddetta *I longa*, cioè di dimensioni maggiori delle altre presenti nel testo.

10. Vedi J. Visočnik, "Crudeles parentes" on the funerary stele for Aurelius Secundinus and his family (*CIL* III 5246), in I. Lazar (a cura di), *Religion in public and private sphere. Acta of the 4th International Colloquium The autonomous towns of Noricum and Pannonia (Celje, 22-25 september 2008)*, Knjižnica Annales Mediterranei, Koper 2011, pp. 41-48. L'A. inoltre, pur mettendo a confronto l'epigrafe di *Celeia* col testo proveniente da Volterra (*CIL*, XI 1780), non trova sufficienti punti di contatto per prevedere una comune spiegazione alle loro particolarità linguistiche.



Fig. 1
Monumento funebre degli
Aurelii da Celeia (CIL, III 5246)
Su concessione del Pokrajinski Muzej
Celje

il capovolgimento dei termini propri dell'epigrafia funeraria per sottolineare la drammaticità dell'evento narrato, la premorte del figlio ai genitori, un meccanismo espressivo probabilmente così diffuso da non aver bisogno di essere sempre chiaramente esplicitato per poter essere compreso. La giustezza di tale interpretazione è confermata anche da alcune particolarità riscontrabili nell'insieme del monumento funebre, quali la sottolineatura da parte di *Aurelius Secundinus* e di *Aurelia Valentina* del fatto che essi erano *convivi*, ancora entrambi in vita, al momento della sua realizzazione o la rappresentazione che sovrasta il testo, con i genitori posti ai lati del figlio, la cui *bulla* è la visibile testimonianza della giovane età al momento della morte.

L'ultimo esempio oggetto di questo studio, un'iscrizione marmorea proveniente dall'*ager Volaterranus*, dove fu rinvenuta nel 1797 a Peccioli (PI) durante il disfacimento di una casa colonica (*CIL*, XI 1780 = EDR113250), mostra riunite tutte le caratteristiche espressive finora analizzate, ancora una volta funzionali a creare la cornice adeguata ad esprimere l'ingiusto ed immenso dolore provato da un genitore privato di entrambe le figlie (fig. 2).

D (is) M (anibus) /Murtius Verinus pa=/ter Murti (a) e Verin (a) et /Murti (a) e Florianeni /fliabus male merent=/ibus. Crudelis pater tit=/ulum i (n) scripsit. Verina/ percept m (ensibus) X vixxit (!) an=/nos XII menses V, Fl=/orianes percept m (ensibus) XII / vixxit (!)¹¹ annis VIII m (ensibus) III. In=/nocentes acceperunt/ [a] s'uo patre quod e (i) debueran [t].

Il testo in questione, di costruzione piuttosto raffinata¹², pone alcuni problemi interpretativi, qui risolti presupponendo l'utilizzo in senso assoluto del verbo *percipere* col significato di *percipere gratiam baptismi*, seguito dall'indicazione del momento nel quale le due fanciulle furono battezzate, nel caso specifico rispettivamente all'età di dieci e dodici mesi; i suoi maggiori punti di interesse sono tuttavia la dimostrazione dell'utilizzo dell'artificio retorico fin qui analizzato anche in ambito cristiano, oltre alla possibilità di vederne applica-

11. Forma anomala per *vixit*.

12. Come mostra anche la *variatio* nell'indicare l'età delle due fanciulle al momento della morte, nel primo caso espressa all'accusativo, nel secondo con l'ablativo *annis* seguito dalla semplice abbreviazione in – m – per *mensibus*.

Fig. 2
Dedica di Murtius
Verinus alle figlie male
merentes, dal Museo
Etrusco Guarnacci di
Volterra (CIL, XI 1780)
Su concessione della
Soprintendenza Archeologica
della Toscana - Firenze



te tutte le possibili sfaccettature in un'unica iscrizione, con risultati di notevole efficacia.

Infatti, non soltanto le due sorelle scomparse in tenera età, rispettivamente a dodici e otto anni, *Murtia Verina* e *Murtia Florianes*, sono descritte – in modo inconsueto, ma secondo uno schema già visto – come *male merentes* dal padre, ma anche quest'ultimo si autodefinisce – utilizzando un aggettivo già attribuitosi dai precedenti genitori – quale *crudelis*, specificando poi in chiusa di testo la motivazione degli anomali epiteti. Le due fanciulle infatti *acceperunt/ [a] suo patre quod e (i) debueran [t]*, avevano cioè ottenuto dal padre una degna

sepoltura, un onere che sarebbe spettato loro assolvere nei suoi confronti, violando così – sebbene involontariamente, da *innocentes* – la *pietas* filiale e meritando in tal modo l'epiteto di *male merentes*. Anche il padre tuttavia, essendo ancora vivo al momento della morte della sua discendenza, aveva a sua volta concorso a questo sovvertimento dell'ordine naturale e poteva perciò autodefinirsi non *pious* o *infelix*, ma *crudelis*.

Conclusioni

L'analisi di questo piccolo dossier epigrafico permette dunque di inserire nella giusta prospettiva caratteristiche a prima vista sorprendenti, comprendendone il ruolo all'interno di un meccanismo espressivo che, rovesciando i termini e il linguaggio tipico delle iscrizioni funerarie, mira ad esprimere l'inesprimibile, la tragicità di un particolare evento luttuoso, il drammatico capovolgimento dell'ordine generazionale creato dalla premorte dei figli ai genitori. Così in *CIL*, XI 1780 le due adolescenti di Volterra prematuramente scomparse sono definite *male merentes* dal padre che, a sua volta, si descrive come *crudelis*; ugualmente in *CIL*, X 6705 il giovane defunto, morto a Anzio non ancora undicenne, è definito, sempre dal padre, *male merens*, mentre *crudeles* divengono i due figli adolescenti premorti al padre in *CIL*, VI 18905. Lo stesso aggettivo, *crudelis*, riferito però al dedicante – com'era avvenuto nell'esempio da Volterra – è presente anche in *CIL*, III 5246 dove i *crudeles parentes* di *Celeia* erigono, da vivi, il monumento funebre a se stessi ed al figlio scomparso, rappresentato ancora con la bulla, e in *CIL*, VI 1537, in cui è una *crudelis* e *impia mater* a porre la dedica ai due figli, un maschio di tredici anni e una femmina già adulta.

Sebbene i casi finora individuati siano soltanto cinque, essi mostrano tuttavia la notevole diffusione di questo particolare espediente retorico, attestato non soltanto a Roma e nel Lazio, ma con sicurezza almeno in Etruria e nel Norico, e testimoniato sia in ambito pagano, compreso quello dedito ai culti orientali, che in ambiente cristiano. Un artificio espressivo di indubbia efficacia, ma anche piuttosto destabilizzante se confrontato con lo standard seguito in epigrafia funeraria, motivo per il quale il suo utilizzo non doveva esser stato generalizzato, ma che aveva comunque riscontrato – come dimostrano i casi analizzati – adesioni in ambiti geografici e culturali differenti e distanti tra loro.

Legenda

- AE* *Année Épigraphique*
CIL *Corpus Inscriptionum Latinarum*
CLE *Carmina Latina Epigraphica*
EDR *Epigraphic Database Roma*
ILCV *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*

*Mais je sens bien que parfois je m'y laisse trop aller:
et qu'à force de vouloir éviter l'art et l'affectation,
j'y retombe d'une autre part: brevis esse laboro, obscurus fio.*

*(Essais de Michel de Montaigne,
livre II, chapitre XVII)*

aA

Introduzione

In età medioevale e moderna, il verso oraziano *brevis esse laboro, obscurus fio* (*ars* 25)¹ è stato spesso utilizzato (tanto da divenire proverbiale) per descrivere il rapporto tra *brevitas* e *obscuritas*, tra stringatezza della forma e oscurità del contenuto. In realtà, il problema della *brevitas* è stato a lungo dibattuto nel mondo greco-latino non solo in ambito poetico, ma anche in quello filosofico e retorico. In poesia se, da un punto di vista generale, la forma breve è caratteristica della produzione callimachea e neoterica, nello specifico, il termine *brevitas* si legge per la prima volta in un frammento dei *Didascalica* di Accio e questa menzione è, probabilmente, legata al dibattito sulle caratteristiche formali delle sezioni narrative presenti nei testi epici e tragici². Nel presente contributo, dopo una presentazione generale, intendo soffermare la mia attenzione sulla riflessione retorica sviluppata in ambito la-

141

1. Cfr. Hor. *serm.* 1.10.9-10: *est brevitae opus, ut currat sententia neu se impediatur verbis lassas onerantibus auris.*

2. Acc. *carm.* fr. 10 Blänsdorf¹: *ut dum velint brevitatem consequi verborum, aliter ac sit relatum redhostiant responsum;* cfr. J. Dangel (a cura di), Accius, *Œuvres (fragments)*, Les Belles Lettres, Paris 1995, pp. 383-384.

tino a proposito del legame fra *brevitas* e *narratio*, attraverso le trattazioni di Cicerone, della *Rhetorica ad Herennium* fino a giungere a Quintiliano.

Se l'aggettivo *brevis*, dal punto di vista etimologico e anche a parere degli antichi, è avvicicabile al greco βραχύς, il termine *brevitas*, in ambito retorico, corrisponde perlopiù al greco συντομία, anche se già Platone nel *Protagora* (343b) parlava della βραχυλογία tipica degli Spartani e del dialogare socratico in contrapposizione alla μακρολογία dei Sofisti³. In questa sede è impossibile dar conto di tutti gli studi sulla *brevitas* pubblicati negli ultimi decenni, ma è comunque utile passare in rassegna i diversi ambiti e generi letterari toccati da questa riflessione. La maggior parte dell'impegno critico è stato prodigato in ambito storico, dove, oltre agli approfondimenti sulle caratteristiche stilistiche di Sallustio e Tacito, tradizionalmente legati al concetto di *brevitas*, è stato concesso molto spazio non solo agli scrittori di *brevaria*, ma anche alle caratteristiche di concisione ed efficacia espositiva di Ammiano Marcellino e della *Historia Augusta*. Si contano poi sporadiche trattazioni sulla *brevitas* come caratteristica dell'epistolografia, del linguaggio giuridico o sul suo impiego in ambito prosodico, mentre numerosi sono gli interventi che legano il tema della condensazione linguistica alla poesia e, in particolare, al genere epigrammatico, in ambito greco (Callimaco, Posidippo di Pella, Filippo di Tessalonica) e latino (con attenzione anche per l'età tardoantica)⁴.

In ambito filosofico, oltre a specifici approfondimenti sullo stile senecano, è stato trattato il legame tra *brevitas* e stoicismo, un aspetto che ha trovato ottima accoglienza an-

3. Per l'etimologia cfr. A. Walde - J.B. Hofmann, *Latéinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter 1938³, vol. I, p. 115; A. Ernout - A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1985⁴, pp. 75-76. Un'agile sintesi sui passi latini che riportano il termine *brevitas* è ancora quella fornita da J.C.G. Ernesti, *Lexicon technologiae Latinorum rhetoricae*, Fritsch, Leipzig 1797, pp. 40-41. Per una trattazione generale sull'uso retorico di *brevitas*, dall'antichità al Novecento, cfr. C. Kallendorf, *Brevitas*, in G. Ueding (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994, vol. II, coll. 53-60. Il termine *brevitas* è utilizzato soprattutto da grammatici e retori; può riferirsi al tempo, perlopiù in relazione al parlare e allo scrivere, ma anche alla brevità di sillabe e lettere o al luogo e alla qualità; cfr. *Thesaurus Linguae Latinae (ThLL)*, Teubner, Leipzig 1900-in corso, vol. II, coll. 2172-2187 (*brevis*), 2187-2190 (*brevitas*).

4. Per la *brevitas* nella scuola tardoantica in connessione con i poeti cfr. A. Daghini, *La brevis nelle Interpretationes Vergilianae di Tiberio Claudio Donato*, in F. Stok (a cura di), *Totus scientia plenus. Percorsi dell'esegesi virgiliana antica*, ETS, Pisa 2013, pp. 401-428.

che presso i Romani⁵. In particolare, attraverso la riflessione degli stoici si ampliò lo schema teofrasteo delle ἀρεταὶ τῆς λέξεως (*virtutes elocutionis*): ἀέλλητισμός (*puritas*, «correttezza linguistica»), σαφήνεια (*perspicuitas*, «chiarezza»), πρέπον (*aptum*, «convenienza») e κατασκευή (*ornatus*, «ornato») si aggiunse così la συντομία. Un altro filone, che ha permesso di esplorare il tema in modo trasversale, tra filosofia, retorica e letteratura in lingua greca e latina da Omero alla tarda antichità, è stato lo studio della brevità laconica⁶. In campo retorico, la questione della *brevitas* è stata affrontata a partire dalla riflessione di Aristotele, che l'ha intesa come strumento utile alla persuasione dell'uditorio anche grazie all'uso di entimema, massime e metafore, per giungere agli sviluppi ciceroniani, soprattutto in *De oratore*, *Orator* e *Brutus*⁷.

La brevitas nel De inventione di Cicerone

Nel giovanile trattato *De inventione*, in due libri, Cicerone espone i precetti sulla *brevitas* a proposito di *narratio* e *partitio*, cioè, rispettivamente, la seconda e la terza delle sette parti del discorso⁸. Al par. 27 del primo libro, dopo la definizione

aA

143

5. G. Moretti, *Acutum dicendi genus. Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli Stoici*, Pàtron, Bologna 1995, p. 32: «La tradizione stoica di aderenza alla *brevitas*, la sua tensione verso un parlare concentratissimo e denso di senso, il rigoristico arcaismo retorico che così naturalmente affianca nella scuola il rigorismo etico, potevano [...] offrire [...] un modello intellettuale per quel tradizionalismo romano che, anche a livello retorico, si va raccogliendo, sintetizzando e ordinando attraverso personaggi come quello di Catone il Censore».

6. Per «brevità laconica» si intende un «sapiente breviloquio conciso, stringato, sentenzioso, a volte enigmatico, ma sempre esauriente, e di straordinaria efficacia espressiva»; M.S. Celentano, *Il fascino discreto della brevità*, in R. Pretagostini, E. Dettori (a cura di), *La cultura ellenistica. L'opera letteraria e l'esegesi antica*, Quasar, Roma 2004, pp. 261-275: 261. Cfr. anche: M.S. Celentano, *L'efficacia della brevità. Aspetti pragmatici, retorici, letterari*, in M. Cannatà Fera, S. Grandolini (a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 199-204; M.S. Celentano, *Archetipi di eloquenza nel Brutus di Cicerone: il caso di Menelao*, «Aevum antiquum», n. s. VIII (2008), pp. 267-277.

7. Oltre ai cit. studi di Moretti e Celentano cfr. M.P. Laurens, *Cicéron, maître de la brevitas*, in R. Chevalier (a cura di), *Présence de Cicéron*, Les Belles Lettres, Paris 1984, pp. 29-41; L. Calboli Montefusco, *Enthymemes, Maxims, Metaphors: The Persuasive Power of Brevity in Aristotle's Rhetoric*, in L. Calboli Montefusco (a cura di), *Papers on Rhetoric*, Herder, Roma 2004, vol. VI, pp. 39-54; P. Chiron, *Les rapports entre la Rhétorique à Alexandre et la Rhétorique d'Aristote: le test de la brièveté*, in Calboli Montefusco, *Papers on Rhetoric* cit., vol. VI, pp. 81-100.

8. Cfr. E. Stroebel (a cura di), *M. Tulli Ciceronis Rhetorici libri duo qui vocantur de inventione*, Teubner, Leipzig 1915; G. Achard (a cura di), *Cicéron, De l'invention*, Les Belles Lettres, Paris 1994; M. Greco (a cura di), *M.T. Cicerone, De inventione*, Congedo, Galatina 1998 (si utilizza questa traduzione italiana con alcuni cambiamenti). Il primo libro si compone di

generale di *narratio* (*rerum gestarum aut ut gestarum expositio*)⁹, con una particolare sottolineatura sul fatto che possa riguardare eventi realmente accaduti o supposti tali, sono distinti tre generi di racconto: quello che «contiene la causa stessa e tutta l'essenza della controversia» (*in quo ipsa causa et omnis ratio controversiae continetur*), quello che presenta digressioni, esterne alla causa, inserite per motivi legati all'accusa, all'analogia o al diletto senza essere estranee all'argomento del discorso, oppure per amplificare l'esposizione, e, da ultimo, il racconto che non riguarda cause processuali, ma che è pronunciato o scritto per diletto e costituisce, comunque, un utile esercizio¹⁰.

Il legame tra la *brevitas* e il primo tipo di *narratio* (*quae causae continet expositionem*), implicito nella sua stessa definizione, diventa esplicito quando, al paragrafo successivo, sono elencate le sue caratteristiche: la narrazione deve, infatti, essere *brevis*, *aperta* e *probabilis*¹¹. Nella medesima sezione è approfondito il tema della *brevitas* con una trattazione suddivisa in sette punti: essa può riguardare il tempo (si inizia il racconto da dove è necessario, non dal punto più lontano), il contenuto (si affronta il punto essenziale e non si offre un resoconto minuzioso; talvolta è sufficiente il «che cosa», *quid factum sit*, e non è neppure necessario il «come», *quemadmodum sit factum*), l'esposizione (che non deve essere protratta più del necessario e non deve riguardare fatti estranei); la brevità, inoltre, può essere legata ai sottintesi (talvolta dal detto si fa capire ciò che è stato tralasciato), deriva da un giudizio ponderato (bisogna tralasciare sia ciò

un'introduzione (parr. 1-9), una trattazione sugli stati della causa (*constitutiones*, parr. 10-19) e l'esposizione sulle parti del discorso (parr. 20-109): esordio (*exordium*, parr. 20-26), narrazione (*narratio*, parr. 27-30), divisione (*partitio*, parr. 31-33), conferma (*confirmatio*, parr. 34-77), confutazione (*reprehensio*, parr. 78-96), digressione (*digressio*, par. 97), conclusione (*conclusio*, parr. 98-109). Nel secondo libro, invece, dopo l'introduzione (parr. 1-10), è trattata l'argomentazione secondo i diversi generi e stati della causa nel genere giudiziario (parr. 14-154), nel genere deliberativo (parr. 155-176) e nel genere dimostrativo (parr. 176-178).

9. Sulla *narratio* cfr. J. Martin, *Antike Rhetorik Technik*, Beck, München 1974, pp. 75-89.

10. Sul passo a proposito del racconto fittizio cfr. A.A. Raschieri, *Il romanzo latino: alcune questioni terminologiche*, in S. Casarino, A.A. Raschieri (a cura di), *Figure e autori del romanzo*, Aracne, Roma 2013, pp. 41-54: 42-44.

11. Per uno sguardo d'insieme sulle *virtutes narrationis* nella dottrina retorica antica cfr. D. Vottero (a cura di), Anonimo Segueriano, *Arte del discorso politico*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, pp. 249-252, nota 109.

che nuoce alla causa sia ciò che non nuoce ma non è utile), presuppone l'assenza di ripetizioni ed esclude le ricapitolazioni.

Cicerone mette in guardia dall'inganno della falsa brevità (*imitatio brevitatis*), riscontrabile in coloro che cercano di dire molto in poco tempo, presentano particolari non necessari o utilizzano giri di parole inutili. Fondamentale risulta così la ricerca dell'essenziale che può essere definito come quanto sia necessario per capire. L'opportunità di seguire i *praecepta de brevitae* non soltanto è ribadita nel par. 29 a proposito della seconda caratteristica della *narratio*, cioè il suo essere *aperta* (chiara), una caratteristica che può essere conseguita proprio grazie alla concisione espositiva, ma anche al par. 31 nella trattazione sulla *partitio*, la sezione dell'orazione successiva alla *narratio*¹².

A tale proposito l'autore sottolinea che l'*oratio* deve essere *inlustris* (brillante) e *perspicua* (chiara) e che la *partitio* serve a impostare la causa (*ad aperiendam causam*) e a fissare il punto controverso (*ad constituendam controversiam*). In base a questi presupposti, la sezione dovrà proporre un chiarimento sui punti di accordo e dissenso con l'avversario e una breve esposizione dei punti da trattare (*rerum earum, de quibus erimus dicaturi, breviter expositio ponitur distributa*)¹³. Dopo un accenno alla necessità di essere brevi anche nell'esposizione dei precetti, Cicerone al par. 32 passa a trattare le caratteristiche della *partitio* con l'esposizione analitica dei punti (*rerum distributa expositio*): la *brevitas* (concisione), l'*absolutio* (compiutezza) e la *paucitas* (sobrietà). In questo contesto, la *brevitas*, definita con un'espressione fortemente allitterante (*nisi necessarium nullum verbum*) risulta necessaria, poiché l'attenzione dell'uditore (*auditor*) deve essere ricercata attraverso i fatti stessi (*res ipsae*) e gli elementi della causa (*partes causae*), non at-

aA

145

12. Sulla *partitio* cfr. Martin, *Antike Rhetorik Technik* cit., pp. 91-95.

13. Notevoli oscillazioni terminologiche riguardano il termine *expositio*, che, in ambito retorico, si riferisce all'esposizione degli argomenti che l'oratore è in procinto di trattare dopo la *narratio* e, in questo senso, corrisponde al greco *πρόθεσις*; cfr. *ThLL* cit., vol. V, tomo II, col. 1774. Essa però può essere intesa come una parte della *partitio* o della *divisio* (Cic. *inv.* 1.31, 32; *rhet. Her.* 1.17, 4.52) o come prima parte dell'*argumentatio* (*rhet. Her.*); in particolare, in *rhet. Her.* sia la *distributio* sia la *divisio* si compongono di *enumeratio* ed *expositio*. Inoltre, il termine *expositio* può anche essere un sinonimo di *narratio* (*δὲ τῆ γρησις*), cfr. *ThLL* cit., vol. V, tomo II, coll. 1774-1775.

traverso gli ornamenti retorici tipici dell'*elocutio* (*non verbis neque extraneis ornamentis*)¹⁴.

La brevitatis tra Cicerone e Rhetorica ad Herennium

La questione della *brevitas* torna più volte nelle successive opere retoriche ciceroniane, in particolare, nel *De oratore*, nelle *Partitiones oratoriae* e nei *Topica*¹⁵. In *de orat.* 2.80-83 Antonio, all'interno di un *excursus* sulle dottrine dei retori greci (2.77 sgg.), ricorda le tre peculiarità della *narratio*: la verosimiglianza, la chiarezza e la brevità (2.80, *rem narrare et ita, ut veri similis narratio sit, ut aperta, ut brevis*). Poco dopo (2.83), questa descrizione è ripetuta e l'oratore sottolinea che, a suo parere, tali caratteristiche devono essere estese all'intero discorso (*quod haec narrationis magis putant esse propria quam totius orationis, valde mihi videntur errare*). In 2.326-328 Antonio approfondisce il tema della *narratio* e, dopo aver ricordato che a tale proposito i retori raccomandano la *brevitas*, ammette che talvolta questa può dimostrarsi utile quando miri all'utilizzo delle parole strettamente necessarie (2.326, *sintum est brevitatis, quam tantum verborum est quantum necesse est, aliquando id opus est*). Egli rileva, però, che spesso la *brevitas* è negativa soprattutto nella *narratio*, poiché arreca difficoltà di comprensione (*quod obscuritatem adfert*) e ne impedisce la piacevolezza e la forza persuasiva (*iucunda e ad persuadendum accommodata*)¹⁶.

Il tema della *brevitas* in connessione con la *narratio* è riproposto anche nelle ultime opere retoriche di Cicerone, le *Partitiones oratoriae* e i *Topica*. In *part.* 31 si evidenzia la necessità di

14. In questo paragrafo emergono due interessanti distinzioni lessicali e concettuali, quelle tra *brevitas* e *absolutio* e tra *brevitas* e *paucitas*. La prima coppia non è presente soltanto nel *De inventione*, ma doveva essere diffusa nel linguaggio retorico coevo, se nella *rhet. Her.* si leggono espressioni come *expositio ... breviter et absolute* (1.17) e *brevem et absolutam conclusionem* (4.26). Nella seconda coppia, se la *brevitas* è un processo linguistico, la *paucitas* per Cicerone riguarda la logica e, in particolare, la necessità di distinguere generi e specie. Per l'uso di *paucitas* in ambito logico e retorico cfr. *ThLL* cit., vol. X, tomo I, col. 797; cfr. anche Martin, *Antike Rhetorik Technik* cit., p. 94.

15. Nel *De inventione* il termine *brevitas* compare anche a proposito dei compendi (*inv.* 2.6): Aristotele, con la sua *Τεχνῶν συνοχῶς*, è un modello per la «piacevolezza e la brevità del discorso» (*suavitate et brevitate dicendi*) e Cicerone è consapevole che, per queste caratteristiche, i compendi tendono a sostituire le opere originali. La *brevitas* riguarda anche l'insegnamento (*inv.* 2.164): in chiusura di un *excursus* sulle virtù l'autore afferma di non poter approfondire l'argomento per la *brevitas praecipienda*.

16. Cfr. A.D. Leeman - H. Pinkster - J. Wisse, *M. Tullius Cicero. De oratore libri III*, Winter, Heidelberg 1996, vol. IV, pp. 36-37.

seguire per la *narratio* gli stessi precetti prescritti per le altre parti dell'orazione; questi però sono distinti in necessari (*necessaria*) e accessori per l'ornamento (*adsumpta ad ornandum*). Alla necessità di *narrare* in modo chiaro (*dilucide*) e verosimile (*probabiliter*) si aggiunge così, come elemento accessorio, la *suavitas*. Per spiegare in che cosa consista il *dilucide narrare* sono ripresi gli *explanandi et inlustrandi praecepta* già esposti in *part.* 19. Cicerone afferma dunque la necessità di conseguire la *brevitas*, che è spesso apprezzata nella *narratio* (*in quibus sit brevitae ea quae saepissime in narratione laudatur*), ma questa non è considerata a sé stante, ma come una caratteristica della *narratio* che deve essere inserita tra le altre qualità del discorso¹⁷.

In modo simile a quanto già si intravedeva nel *De inventio*, che tuttavia non era giunto a sviluppare tale argomento, la *brevitas* riguarda anche l'ambito dell'*elocutio*. In *part.* 19, infatti, Cicerone la situa tra le caratteristiche comuni delle parole semplici e congiunte (le parole prese di per sé o considerate unite tra loro): *dilucidum, breve, probabile, illustre, suave*. In tale prospettiva, la *brevitas* risulta dall'impiego di parole semplici (*simplicibus verbis*); ogni argomento sarà così esposto una sola volta (*semel*) e sarà introdotto soltanto se esposto in modo chiaro (*nisi ut dilucide dicas*). Il tema torna anche nei *Topica* a proposito dei *loci* da utilizzare nelle diverse parti del discorso (*top.* 97): nelle *narrationes* i *loci propri* e *communes* devono essere utilizzati affinché queste sezioni siano *planae, breves, evidentes, credibiles, moratae* e *cum dignitate*. La *brevitas* è così elencata tra le caratteristiche peculiari della *narratio* (*quae quamquam in tota oratione esse debent, magis tamen sunt propria narrandi*).

Prima di passare a Quintiliano, è bene soffermarsi sulla *Rhetorica ad Herennium* per individuare alcune analogie e differenze rispetto alla trattazione ciceroniana. In I.14 sono enumerate le tre caratteristiche della *narratio*, cioè il fatto che

17. In *part.* 139 Cicerone dichiara il suo debito nei confronti della media Accademia a proposito della possibilità di «trovare» (*inveniri*), «comprendere» (*intellegi*) ed «esporre» (*tractari*) le *partitiones oratoriae*. Nondimeno egli sottolinea la differenza tra il modo di esporre proprio dei *dialectici* e quello dell'*orator*: i primi concentrano il discorso (*anguste disserere*), il secondo parla in modo disteso (*late expromere*). La *partitio* è un procedimento insieme logico e retorico, possibile grazie all'insegnamento della scuola accademica inteso come *exercitatio* e come *ars* della discussione minuziosa (*subtiliter disputandi*) e dell'esposizione particolareggiata (*copiose dicendi*). A questo proposito si veda anche l'elogio dei precetti retorici dell'antica Accademia in Cic. *fin.* 4.3-5.

debba essere *brevis, dilucida e veri similis*. La terminologia utilizzata è dunque solo parzialmente sovrapponibile con quella delle trattazioni di Cicerone, mentre troverà un'esatta corrispondenza con quella quintiliana. Evidenti sono però le somiglianze strutturali, per esempio nell'enumerazione dei mezzi per raggiungere la *brevitas*. Come in *inv.* 28 l'autore della *rhet. Her.* utilizza una struttura catalogica in sette parti scandite dall'anaforico *et si*; tuttavia, sono presenti variazioni anche a livello contenutistico e altri due elementi sono aggiunti al di fuori dell'enumerazione principale¹⁸. Per ottenere la *brevitas* bisogna, dunque, iniziare la *narratio* da dove è necessario, non risalire al punto di partenza più lontano (*non ab ultimo initio*), procedere per sommi capi e non in particolare (*summatim non particulatim*), non giungere fino alla fine ma fin dove è necessario (*non ad extremum*), non utilizzare transizioni (*transitionibus nullis*) e deviazioni (*si non deerabimus*), lasciare che l'ascoltatore comprenda in modo autonomo le azioni antecedenti dai loro esiti. Fuori dalla serie anaforica l'autore esorta a tralasciare sia gli elementi nocivi alla causa sia quelli non nocivi ma inutili, e ad evitare le ripetizioni.

La brevitatis nell'Institutio oratoria di Quintiliano

Quintiliano dedica alla *narratio* un'ampia sezione del quarto libro dell'*Institutio oratoria* (4.2.31-67) e, anche per questo argomento, parte da una ricognizione dossografica incentrata sulle opinioni di Apollodoro di Pergamo e Isocrate. Al par. 31 presenta due definizioni della *narratio*: essa può essere intesa come «esposizione utile alla persuasione» (*utilis ad persuadendum expositio*) di un'azione (*rei*), «compiuta» (*factae*) o «come se fosse stata compiuta» (*ut factae*); l'altra possibilità, per il quale l'autore si riferisce ad Apollodoro, è quella di interderla come un discorso che ammaestra l'uditorio (*oratio docens auditorem*) sull'oggetto del procedimento (*quid in controversia*

18. Un'ulteriore differenza tra le due trattazioni è costituita dal fatto che Cicerone non presenta esempi letterari, mentre l'autore della *rhet. Her.* inserisce in coda al par. 14 tre trimetri giambici; cfr. O. Ribbeck (a cura di), *Comitorum Romanorum Fragmenta*, Teubner, Leipzig 1898, p. 132. Per alcuni studiosi questi versi possono derivare da una commedia perduta di Plauto, cfr. G. Achard (a cura di), *Rhétorique à Herennius*, Les Belles Lettres, Paris 1989, p. 14, nota 64. Per altri essi furono probabilmente inventati a scopo didattico dall'autore di *rhet. Her.*; cfr. S.M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton University Press, Princeton 1986, p. 45, nota 13; J. Barsby, *Native Roman Rhetoric: Plautus and Terence*, in W. Dominik, J. Hall (a cura di), *A Companion to Roman Rhetoric*, Blackwell, Malden, Oxford-Chichester 2010, p. 50.

sit)¹⁹. Le due alternative mettono, dunque, in luce rispettivamente la funzione persuasiva o quella informativa della *narratio*. Quintiliano continua con il riferimento ad altri retori (*plerique scriptores*) e, soprattutto, ai discepoli di Isocrate (*qui sunt ab Isocrate*) che hanno evidenziato le caratteristiche principali della *narratio*, che deve essere *lucida*, *brevis* e *veri similis*. In questo caso, egli riprende in modo puntuale la terminologia che conosciamo attraverso la *Rhetorica ad Herennium*, anche se subito cerca di uniformarla all'uso ciceroniano: propone, infatti, note sinonimiche a proposito dell'aggettivo *lucida*, che corrisponde a *perspicua*, e su *veri similis*, che corrisponde a *probabilis* o *credibilis*, mentre univoco rimane l'uso di *brevis*²⁰.

Anche il par. 32 è incentrato sul problema della *brevitas* a proposito della quale Quintiliano rintraccia una differenza di opinione tra Aristotele e Isocrate; il filosofo, infatti, «ha deriso l'insegnamento sulla brevità» (*praeceptum brevitatis invidens*)²¹, poiché l'*expositio* può essere lunga, breve o media. Un altro gruppo di retori, i Teodorei, ritengono invece che soltanto la verosimiglianza sia importante, poiché non sempre è utile esporre *breviter* e *dilucide*²². Dopo aver presentato distinzioni più accurate per i diversi generi nella *narratio* (parr. 33-39) e dopo aver affermato che occorre rispettare le qualità descritte in tutte le parti del discorso (par. 35), nella sezione seguente (parr. 40-43) Quintiliano approfondisce il tema della *brevitas* con la ripresa, in forma abbreviata, dei mezzi per conseguirla così come esposti nel *De inventione* e nella *Rhetorica ad Herennium*.

Il par. 40 presenta tre elementi (scanditi dai connettivi *ante omnia*, *deinde*, *tum etiam*): l'esposizione deve partire dal punto che interessa il giudice (*ad iudicem pertinet*); nulla deve essere detto *extra causam*; bisogna eliminare gli elementi non essenziali alla *cognitio* e all'*utilitas*. Al par. 41 l'autore ricorda come talvolta la *brevitas* delle singole parti renda lungo l'in-

19. Sul retore Apollodoro di Pergamo e sulla discrepanza tra la testimonianza quintiliana e quella dell'Anonimo Segueriano: J. Cousin (a cura di), *Quintilien, Institution oratoire*, Les Belles Lettres, Paris 1976, vol. III, p. 220; A. Pennacini (a cura di), *Quintiliano, Institutio oratoria*, Einaudi, Torino 2001, vol. I, pp. 1010-1011; Vottero, *Arte del discorso politico* cit., p. 244.

20. Cfr. Cousin, *Institution oratoire* cit., p. 220; Pennacini, *Institutio oratoria* cit., p. 1011, nota 6.

21. Cfr. Arist. *Rhet.* 1416b30-1417b20; cfr. Cousin, *Institution oratoire* cit., pp. 220-221.

22. Sui rapporti tra Apollodorei (i seguaci di Apollodoro di Pergamo) e Teodorei (i discepoli del retore Teodoro di Gadara) cfr. Vottero, *Arte del discorso politico* cit., pp. 62-63, nota 192.

sieme del discorso e raccomanda di tralasciare gli elementi anteriori (*priora*) se sono comprensibili dalle conseguenze (*exitus rei*). Più interessante è il par. 42 che contiene il riferimento ad alcuni anonimi retori greci (*Graecorum aliqui*) che distinguono l'*expositio circumcisa* da quella propriamente *brevis*: la prima (σύντομος διήγησις) è priva di elementi inutili (*supervacuis careret*), mentre la seconda (βραχεῖα διήγησις) manca di qualcosa di necessario (*haec posset aliquid ex necessariis desiderare*)²³. Quintiliano propone così al par. 43 una propria definizione della *brevitas* che consiste nel dire «né più né meno di quanto occorre» (*non ut minus, sed ne plus dicatur quam oporteat*)²⁴.

I paragrafi seguenti (44-47) sono dedicati a un approfondimento sull'*obscuritas*, il difetto che risulta da un'eccessiva sintesi (*nimum corrupientes omnia*)²⁵. Proprio a questo proposito (par. 45) è inserito il celebre giudizio quintiliano su Sallustio, che mostra come nella prospettiva antica analisi retorica e stilistica siano strettamente collegate: da evitare è *illa Sallustiana* [...] *brevitas et abruptum sermonis genus* ed è ribadita la necessità di tenere un giusto mezzo (*quantum opus est et quantum satis est*)²⁶. Poiché, tuttavia, il *quantum opus* est non corrisponde al *quantum ad iudicandum sufficit*, la *brevitas* per Quintiliano deve essere *non inornata* o *indocta*, anzi la *voluptas* presenta numerosi vantaggi e, in modo metaforico, rende il percorso meno faticoso, piacevole e facile (*amoenum ac molle iter*) anche se più lungo. Il par. 47 torna a un'analisi più retorica, nel senso moderno, e ribadisce la possibilità di inserire elementi che rendano l'esposizione più credibile (*quae credibilem faciunt expositionem*). L'autore giunge così ad affermare che una *narratio simplex* e *undique precisa* non sia propriamente una *narratio* ma una *confessio*²⁷.

23. Per i possibili confronti greci cfr. Pennacini, *Institutio oratoria* cit., p. 1013, nota 3; per l'accostamento dei due termini in latino cfr. Plin. *epist.* 1.20.4, 3.7.11; Iul. Vict. *rhet.* p. 78, 15; Macr. *sat.* 5.1.5.

24. Cfr. Cousin, *Institution oratoire* cit., p. 221. Nel par. 43 Quintiliano si riferisce anche ad altri *scriptores artium* e afferma di tralasciare la trattazione di difetti della *narratio* come le *iterationes*, le *ταυτολογίαι* e le *περισσολογίαι*, che, a parere dell'autore, sono da evitare non soltanto per ragioni di *brevitas*; cfr. Pennacini, *Institutio oratoria* cit. 1013, nota 4.

25. Si veda il verso oraziano citato all'inizio.

26. Sul rapporto tra Quintiliano e Sallustio: D. Hectaridis, *Salluste lu par Quintilien*, in R. Poingnault (a cura di), *Présence de Salluste*, Centre de recherches A. Piganiol, Tours 1997, 83-93.

27. Quintiliano in 4.2.8 ricorda quando è opportuno evitare la *narratio* e «una confessione è più decorosa che un'esposizione» (*confessio verecundior est quam expositio*). La trattazione

Considerazioni finali

Per riassumere gli argomenti fin qui esposti, sembra necessario sottolineare che il punto di vista presentato nella manualistica retorica latina a proposito della *brevitas* riguarda una scrittura tecnica con importanti risvolti pratici, poiché interessa il discorso pubblico pronunciato soprattutto in ambito giudiziario. Nella pratica scolastica, tuttavia, questo diventa un criterio per il giudizio stilistico che orienta anche il gusto letterario cosicché si instaura uno stretto legame fra efficacia espressiva (perseguita attraverso la condensazione linguistica), forza comunicativa e capacità di persuasione. Un altro elemento importante è che in tutti gli autori esaminati la *brevitas* è in primo luogo un principio logico-espositivo, che riguarda l'*inventio*, e solo in secondo luogo un criterio per la scelta lessicale, che interessa l'*elocutio*. In questo modo la retorica non può prescindere da una più generale consapevolezza conoscitiva che ha profonde radici nella riflessione filosofica²⁸.

Nella trattatistica retorica in latino, tuttavia, rimangono implicite due questioni di notevole importanza per noi moderni: da un lato, la possibile relazione a livello espressivo tra prosa e poesia e fra diversi generi della prosa (oratoria, storiografia e filosofia, per limitarci alla codificazione antica)²⁹; dall'altro lato, il fatto che le considerazioni esposte sulla *brevitas* rientrano in un percorso normalizzante profondamente dipendente dal contesto didattico. In realtà, risulta evidente che, almeno nel caso di Quintiliano, il maestro di retorica è costretto a porsi in un rapporto dinamico nei confronti di prodotti culturali autorevoli ma portatori di istanze letterarie divergenti, come succede a proposito delle considerazioni sullo stile sallustiano.

continua nei par. 47-51 con l'enumerazione dei casi in cui è necessaria una lunga *narratio* e con l'esposizione delle strategie utili per evitare la noia (*taedium*) insieme alla loro esemplificazione a partire da orazioni ciceroniane (*Pro Caecina* e *Pro Ligario*).

28. In questo senso l'indagine antica sulla *brevitas* e sul rapporto tra pensiero ed espressione verbale torna, per esempio, nel passo di Michel de Montaigne posto in epigrafe.

29. Nel libro X dell'*Institutio oratoria* questi sono i generi della prosa che fanno parte della biblioteca ideale dell'oratore e che Quintiliano esorta a conoscere, leggere e imitare.

Obiettivo di questo saggio è indagare la valenza del discorso breve secondo Platone, evidenziando i meccanismi cognitivi e psicologici che a esso risultano associati, nonché i suoi effetti sulla prassi. Nostro punto di partenza sarà il dialogo, che, secondo Socrate nel *Protagora*, si distingue dalle demagogie che si articolano invece in lunghi discorsi: è proprio la brevità delle risposte, infatti, a garantirne lo svolgimento, con la giusta corrispondenza alla sequenza delle domande¹.

Certo, il modo di discutere può avere forme diverse, secondo la distinzione attribuita a Prodicco sempre nel *Protagora*:

Ritengo che voi, Protagora e Socrate, dobbiate accordarvi (συγχωρεῖν) e discutere tra di voi, ma non contendere: discutono con benevolenza gli amici con gli amici, contendono quelli che sono tra di loro rivali e nemici. Così diverrebbe bellissimo il nostro stare insieme: voi che parlate trovereste in noi che ascoltiamo approvazione e non lode (l'approvazione è nell'animo degli ascoltatori senza inganno, mentre la lode è spesso in chi sta mentendo dicendo ciò che non

1. Plat., *Protog.*, 336a-b.

pensa), e noi che ascoltiamo proveremmo grande gioia sì,
ma non piacere» (*Prot.* 337a-c).

Le due forme di confronto si differenziano non per le diverse tecniche retoriche adottate², ma per la diversa disposizione dei dialoganti: mentre il contendere (*ἐροῖζειν*) è proprio di avversari e nemici³, il discutere (*ἀμφισβητεῖν*) caratterizza chi è legato da amicizia e benevolenza reciproca⁴.

Nel metodo amichevole di discussione, l'“accordarsi” suggerito da Prodicò – che sarà ripreso dalla proposta di Ippia di “incontrarsi a metà strada” (337e-338a) – significa innanzitutto concordare una modalità di dialogo riguardante la misura degli interventi, che superi il suggerimento di Callia di concedere ai due interlocutori di parlare ognuno come preferisce, cioè Socrate con risposte brevi, e Protagora con lunghi discorsi (336c).

Al sofista, che dimostra la sua versatilità rendendosi disponibile a utilizzare per la sua dimostrazione sia un mito sia un discorso (320c), e anche l'interpretazione di un carme poetico (338 sgg.)⁵, Socrate attribuisce la capacità di saper fare discorsi sia lunghi sia brevi⁶; da parte sua, pur riconoscendosi del tutto incapace di parlare se non brevemente, ammette però di ascoltare volentieri quei lunghi discorsi: «Ma poiché tu non vuoi, e io non ho tempo... me ne vado, benché non senza piacere avrei ascoltato questi tuoi lunghi discorsi (335c1-7)».

Con l'espressione non senza piacere (*οὐκ ἀηδῶς*), Socrate riconosce che i discorsi di Protagora producono piacere, così come nel *Sofista* afferma che i lunghi discorsi di Parmenide avevano contenuti meravigliosi (217c). Questa che appare a prima vista una notazione positiva, in realtà, non è tale.

Per comprenderne il significato, risulta fondamentale la distinzione fra gioia e piacere attribuita a Prodicò ancora nel

2. Cfr. F. De Luise - G. Farinetti, *La techne antilogike tra erizein e dialegesthai*, in M. Vegetti (a cura di), *Platone, La Repubblica*, vol. IV, Bibliopolis, Napoli 2000, p. 210, n. 2.

3. Per la rappresentazione dello scontro dialettico come una battaglia cfr. L. L. Canino, *La battaglia*, in M. Vegetti (a cura di), *Platone cit.*, vol. I, 1998, p. 209 sgg.

4. *Protag.*, 337a-b.

5. Cfr. le osservazioni di G. Cambiano nell'introduzione a G. Cambiano (a cura di), *Platone, Protagora, Menone, Fedone*, Mondadori, Milano 1983, p. ix.

6. 334e4-335a1. La stessa capacità Socrate richiede a Gorgia, che si impegna a dare le risposte più brevi (*Gorg.*, 449c).

Protagora: «gioia prova chi impara, chi acquisisce sapere intellettuale (μανθάνοντά τι καὶ φρονήσεως μεταλαμβάνοντα αὐτῇ τῇ διανοίᾳ), piacere invece chi mangia o riceve un'altra impressione corporea piacevole» (337b-c). Quindi, i discorsi lunghi costruiti dal sofista, possono produrre sì un effetto piacevole, ma un effetto che tocca il corpo, non la mente dell'interlocutore o del pubblico⁷.

Non è un caso che più avanti il dialogo che procede per domande e risposte brevi sia definito da Ippia rigoroso, stringente (ἀκριβές), mentre i discorsi lunghi siano detti maestosi e eleganti (μεγαλοπρεπέστεροι καὶ εὐσχημονέστεροι) (338a): alla forma di dialogo socratico viene riconosciuta una qualità che appartiene a un ambito propriamente epistemologico⁸, mentre al parlare protagoreo vengono riconosciute qualità appartenenti prevalentemente all'ambito estetico⁹.

Di fatto, Socrate, fornendo qui una giustificazione di tipo del tutto personale, ammette di preferire il discorso breve perché egli ha problemi di memoria (334c8-d5)¹⁰. Tale giustificazione, sconfessata da Alcibiade, che la presenta come uno scherzo di Socrate (336c), mette in luce il legame fondamentale fra la forma del *logos* e la memoria del destinatario¹¹. Risulta evidente che i discorsi lunghi, per la difficoltà di ricordarne tutte le argomentazioni, hanno un effetto distraente sulla mente dell'interlocutore.

Un'immagine utilizzata sempre nel *Protagora*, quella del dialogo come una gara di corsa, contribuisce a chiarire la relazione fra i due interlocutori nel caso in cui uno di loro utilizzi il discorso lungo. Socrate, per segnalare la sua dif-

7. Significativo il confronto con *Symp.*, 215a, in cui Alcibiade confronta gli effetti in sé dell'ascolto dei discorsi di Socrate con quelli dell'ascolto di oratori bravi, come lo stesso Pericle: solo Socrate riesce a scatenare in lui forti reazioni emotive e a farlo riflettere sulle sue scelte di vita.

8. Per *akribes* come «parola d'ordine di una metodologia d'avanguardia, che privilegia l'accertamento rigoroso dei fatti, il ragionamento stringente, la certezza e la chiarezza dei risultati» nella medicina ippocratica, nella storiografia tucididea e nella sofistica, cfr. M. Vegetti, *Trasimaco*, in M. Vegetti (a cura di), *Platone* cit., vol. I, p. 238 sgg.

9. Per *megaloprepeia* cfr. R. Stein, *Megaloprepeia bei Platon*, *Diss.*, Bonn., 1965. Su *euschemusyne* come valore positivo cfr. *Resp.*, 400d sgg., in cui si discute dell'educazione dei guardiani.

10. Per un riferimento generico alla poca memoria di Socrate cfr. *Men.*, 71c.

11. Per la funzione fondamentale della memoria nell'apprendere e nell'opinare il vero o il falso cfr. *Phil.*, 39a sgg. (con la metafora dello scrivano e del pittore che operano nell'anima); *Thaet.*, 192b sgg.

ficoltà a seguire i discorsi del sofista, dice di trovarsi nella condizione di chi debba gareggiare con un celebre corridore nel pieno delle forze, allenato a coprire lunghe distanze (335 sgg.). Aggiunge poi che, essendo egli incapace di adeguarsi al passo dell'altro, sarà questi a dover rallentare, giacché chi sa correre velocemente saprà anche procedere più lentamente (336a). A chi ha la capacità di pronunciare discorsi lunghi è riconosciuta quindi anche la capacità di pronunciare discorsi brevi; il che sembra cancellare ogni distanza fra i due metodi di comunicazione.

Poco più avanti nello stesso dialogo il riferimento alla funzione della memoria nella comprensione e nella costruzione del *logos* si allarga fino a comprendere non solo l'interlocutore diretto, ma anche il pubblico che ascolta il discorso. Alcibiade critica Protagora perché «fa per ogni domanda un lungo discorso, eludendo le obiezioni (ἐκκρούων τοὺς λόγους) e non volendo darne ragione (διδόναι λόγον), tirando anzi in lungo (ἀπομηκύνων), finché la maggioranza degli ascoltatori si dimentica su cosa verte la discussione» (336c-d). L'uso del discorso lungo avrebbe il subdolo obiettivo di evitare il controllo dell'interlocutore o del pubblico, stornandone le eventuali obiezioni, con la conseguenza che la maggioranza degli ascoltatori dimentica l'oggetto della discussione; il solo Socrate, in controtendenza, riesce a tenere il filo del discorso.

Protagora però, al contrario degli altri retori che pronunciano in pubblico lunghi discorsi, ma, se interrogati, non sanno dare spiegazioni su quanto detto né porre a loro volta domande, «è capace, se interrogato, di rispondere brevemente, e, se lui stesso pone una domanda, di attendere e ascoltare la risposta» (329b3-5). Questa rappresentazione della capacità del sofista mette a fuoco il modello positivo di scambio fra due dialoganti, fondato sull'attenzione e sull'interazione reciproca, suggerita nelle parole di Socrate dal riferimento ai tempi: il tempo breve della risposta e il tempo di attesa e di ascolto.

Come sottolinea lo straniero di Elea all'inizio del *Sofista*, il dialogo è sicuramente la forma di comunicazione migliore, ma solo se si ha di fronte un interlocutore che non crei problemi allo svolgimento equilibrato della conversazione e accetti pure docilmente di svolgere il proprio ruolo nella ricerca (ἀλύπως τε καὶ εὐηπίως), altrimenti è preferibile parlare da soli, con un ampio discorso (217c-d).

Un altro maestro di lunghi discorsi è Trasimaco nella *Repubblica*¹², a cui Platone attribuisce la famosa affermazione secondo cui la giustizia è l'interesse del più forte, mentre l'ingiustizia è vantaggiosa e utile per se stessa. Socrate sottolinea che questa tesi, presentata con un lungo discorso che non ha concesso possibilità di pause in cui potessero sorgere riflessioni o domande, non può essere accolta senza un'opportuna verifica che porti Trasimaco stesso e i suoi ascoltatori a convincersi della sua veridicità (*Resp.* 344d). Cercando il modo per persuadere Trasimaco che ha torto, Socrate e Glaucone individuano due strade possibili: la prima consiste nell'opporre discorso a discorso per contare e misurare i vantaggi della giustizia e dell'ingiustizia; ma questo metodo "aritmetico" imporrà di ricorrere alla fine a un arbitro per dirimere la questione. La seconda strada è affrontare l'indagine sulla base di un accordo preliminare: in tal modo entrambi i dialoganti saranno insieme giudici e avvocati (348a-b).

Scelta la seconda strada, Trasimaco accetta di rispondere alle domande nel modo più sintetico, "come alle vecchie che raccontano favole": consentirà e annuirà o risponderà di no con il capo (450e). Socrate, a sua volta, dichiara di voler continuare la discussione seguendo l'ordine delle domande (ἐξῆς: 350d), ma poi afferma la necessità di una dimostrazione più complessa (οὐ [...] ἀπλῶς: 351 a) per arrivare alla conclusione che l'ingiustizia non è più vantaggiosa della giustizia (353a)¹³. È lui stesso a riconoscere che questo percorso lungo, anche grazie alla mitezza e alla disponibilità dimostrata da Trasimaco in questa fase (354a), ha raggiunto il suo obiettivo, mentre il precedente percorso, che non ha curato correttamente i passaggi (e per questo viene paragonato alla fretta dei golosi di mangiare ogni nuova pietanza prima di aver assaporato bene la precedente), si è rivelato fallimentare (354b-c)¹⁴.

La necessità di un "giro più ampio del discorso" (ἄλλῃ

12. Su questo personaggio platonico, esponente del sapere "moderno", che esalta il metodo rigoroso della ricerca in contrapposizione al "vecchio" valore della verità, cfr. M. Vegetti, *Trasimaco* cit., vol. I, p. 233 sgg.

13. Se si ammette che l'ingiustizia impedisce la concordia e l'amicizia fra gli uomini e quindi indebolisce la loro azione (351c-352a), è evidente che essa rende gli uomini discordi con se stessi, con gli altri uomini giusti e con gli dèi (352a-b). Non si potrà quindi ammettere che l'ingiusto è più felice del giusto (353e-354a).

14. A Glaucone Socrate riconosce di poter parlare con un discorso lungo e ininterrotto,

μακροτέρα εἴη περίοδος)¹⁵ viene affermata anche più avanti nella *Repubblica*, dove Socrate, affrontando l'importante tema dell'educazione dei filosofi, afferma che la lunghezza complessiva del discorso dovrà essere commisurata alla rilevanza dell'oggetto. Dato che il fine è arrivare a cogliere in modo chiaro gli obiettivi fissati, è necessario percorrere completamente tale giro, giacché «in questioni di tale peso¹⁶, una misura che manchi pur solo di poco la verità è insufficiente» (504b-d).

Nell'*Apologia* Platone si sofferma su un altro aspetto del parlare di Socrate: la sua semplicità, contrapposta alla ricercatezza dei discorsi dei giovani oratori. Egli non mira a incantare e a ingannare con l'abilità della parola, ma vuole sempre dire la verità e adopera anche in tribunale lo stesso modo di parlare che usa nell'*agorà*¹⁷. La semplicità è una nozione associata con l'autenticità, con la linearità¹⁸ e sicuramente anche con la brevità, e risulta contrapposta all'artificiosità, alla complessità e alla lunghezza. Lo scopo primario del discorso semplice è quello di essere compreso dal maggior numero possibile di persone.

Invero Socrate usa talora anche il discorso lungo. Nel *Gorgia*, per esempio, quando Callicle non vuole più continuare la discussione e Socrate prosegue da solo, invitando i presenti a interromperlo per chiedere gli opportuni chiarimenti (505d-506c). O in un altro caso significativo, all'inizio del quinto libro della *Repubblica* sul tema della comunanza di donne e figli: di fronte all'obiezione formulata da Glaucone, il filosofo risponde con un discorso lungo e complesso, che risulta prova di per sé della difficoltà dell'impresa¹⁹.

Ma esiste una giusta misura per il *logos*?

diritto che egli nega invece ai sofisti: cfr. M. Vegetti, *Glaucone*, in M. Vegetti (a cura di), *Platone cit.*, vol. II, 1998, p. 151 sgg.

15. Cfr. pure 504c: τὴν μακροτέραν [...] περιπέτον. In *Symp.* 222c il "girare intorno utilizzando le arti dell'eloquenza" (κομψῶς κύκλω περιβαλλόμενος), attribuito da Socrate a Alcibiade, ha invece l'evidente proposito di nascondere lo scopo del suo discorso.

16. Ciò vale sia per i *logoi*, sia per il percorso di formazione dei guardiani.

17. *Apol.*, 17a-18a.

18. Cfr. *Phaed.*, 90c, in cui la tecnica antilogica, con il suo relativismo che impedisce di riconoscere correttamente se un *logos* è vero, viene espressa dall'immagine del cambiare continuamente direzione (ἄνω κάτω στρέφεται) "come le correnti dell'Euripo". Cfr. pure le osservazioni su *Symp.*, 222c nella n. 15.

19. Cfr. F. Trabattoni, *Il sapere del filosofo*, in M. Vegetti (a cura di), *Platone cit.*, vol. V, 2003, p. 151 sgg.

Nel *Protagora* Crizia propone ai due contendenti di scegliersi un arbitro che fissi e controlli la giusta misura dei loro discorsi (338a-b), ma ancor prima, a Socrate che lo invita a sintetizzare le risposte, Protagora chiede se deve rispondere “più brevemente di quanto è necessario”, facendo riferimento all’esistenza di una misura oggettiva del *logos*. Alla risposta negativa del suo interlocutore, ribadisce l’opportunità della sua libera scelta: la forma e l’estensione del discorso non devono essere determinate dalle richieste del pubblico e rientrano fra le caratteristiche che possono suscitare il gradimento (334d-335a).

Che la scelta della lunghezza dei *logoi* fosse una questione ampiamente dibattuta nelle scuole di retorica, è dimostrato, per esempio, dal *Fedro*, in cui Prodicò, menzionato da Socrate, si autodefinisce maestro di misura dei discorsi (267b) e dove la *brachilogia* viene citata insieme alla *eikonologia*²⁰ fra i fondamenti della tecnica (269a).

Nel *Politico* il problema viene affrontato in una digressione metodologica: la lunghezza e la brevità, come la grandezza e la piccolezza, si misurano non solo reciprocamente, ma anche in relazione alla “giusta misura” propria di ogni scienza²¹ (283c-284c). Portando l’attenzione sul *logos*, lo Straniero si chiede se esistano percorsi più brevi che portano alla verità. Il discorso sarà giustamente biasimato se costituito da elementi inutili e sviluppati in modo troppo ampio (286b-c); d’altra parte, però, non dovrà neanche perseguire il modo più facile e più rapido per raggiungere i risultati attesi (286d): lunghezza e brevità non devono mirare a renderlo piacevole, ma vanno giudicate in base all’obiettivo fondamentale, che è quello di far sì che gli ascoltatori, divenuti «più abili dialettici e più pronti a scoprire la dimostrazione razionale delle cose per come sono mediante il discorso» (287a), siano capaci di trovare ciò che cercano (286e). Spetta quindi a coloro che criticano la lunghezza dei *logoi* indicare, se ne sono capaci, le strade più brevi per raggiungere la verità (287 a). Qui il

20. Sulla valutazione dello stile figurativo del discorso nel contesto della polemica platonica contro il discorso scritto, cfr. R. Magallanes, *Eikonología de la exterioridad en Fedro*, «Circe» XII (2008), pp. 129-142.

21. Anche nel *Filebo* (55e) si ribadisce che il contributo della tecnica politica sarebbe minimo senza il calcolo e la misura. A questo criterio della misura, come riferimento a qualcosa di fisso e stabile, viene riconosciuto un valore metafisico da J.C. Fraisse, *Mesure, loi et longueur de temps selon Platon*, «Revue de Métaphysique et de Morale», XCIII (1988), pp. 435-446.

problema della contrapposizione fra lunghezza e brevità del discorso viene smontato, per affermare il primato assoluto del suo vero obiettivo, che è il raggiungimento del vero²².

L'arte del discorso, invece, secondo la definizione che se ne dà nel *Gorgia*, ha un obiettivo ben diverso: la persuasione. A essa viene riconosciuto un grande potere, giacché riesce anche nelle altre arti, dove gli esperti falliscono²³. Ma quando Socrate chiede che tipo di persuasione sia quella prodotta dalla retorica, cioè se è una persuasione che proviene dall'opinione o una persuasione che proviene dalla conoscenza, Gorgia è costretto a identificarla con la persuasione del primo tipo (454 a-455a): la retorica è più persuasiva delle altre arti, ma solo se rivolta a incompetenti (458c-459c). Essa è un'*empiria*, non un'arte, perché è volta a produrre solo piacere e diletto, non conoscenza (462b-463a)²⁴.

Ciò vale per la retorica praticata in ambito privato, ma anche per i discorsi pubblici, giacché, come ammettono concordemente Socrate e Callia, con gli stessi mezzi si può adulare, e quindi persuadere una persona singola, ma anche una moltitudine (501c-d). Come si ribadisce nell'*Alcibiade I*, «la stessa persona sarà capace di persuadere su ciò che conosce un solo uomo e anche molti uomini insieme, come il maestro di scuola insegna le lettere a uno e anche a molti» (114b-e).

Di fatto, lo strale polemico di Platone è rivolto principalmente contro la retorica del tempo praticata dai sofisti, che insegnano a tenere discorsi in pubblico, nei tribunali, nei Consigli e nell'Assemblea²⁵. Nel *Sofista* viene denunciata con forza la strategia manipolativa e seduttiva dei sofisti, la cui arte è assimilata alla caccia, in particolare alla caccia fatta dagli amanti, che praticano la persuasione offrendo doni alla persona amata: una caccia che si esercita sull'uomo, usando amabilità e allettandolo con il piacere, dichiarando di voler intrecciare conversazioni per raggiungere la virtù, ma con l'unico scopo di guadagnare per il proprio sostentamento

22. Su queste tematiche cfr. M. I. Santa Cruz, *Méthodes d'explication et la juste mesure dans le Politique*, in C. Rowe (edited by), *Reading the Statesman. Proceedings of the 3. Symposium platonium*, Academia, Bristol 1995, pp. 190-199; M. Migliori, *Arte politica e metretica assiologica. Commentario storico-filosofico al Politico di Platone*, Vita e Pensiero, Milano 1996.

23. *Gorg.*, 456a-c; cfr. pure *Phil.*, 58a-b.

24. Cfr. pure *Thaet.*, 201a: «I retori e gli oratori nei tribunali... con la loro tecnica persuadono, non insegnando, ma inducendo gli altri a pensare le cose che essi vogliono».

25. *Gorg.*, 452d-e.

(222d-223 a). Qui l'arte giudiziaria, l'oratoria e la retorica vengono identificate tutte con l'arte della persuasione (222 c-d), e si evidenzia che i discorsi nel dibattito giudiziario, a differenza da quelli dei contraddittori privati che sono spezzettati in domande e risposte, sono di una lunghezza corrispondente a quella dei discorsi a cui intendono opporsi (225b).

Nel *Teeteto* in una digressione sulla figura del filosofo²⁶ si segnala la forte differenza fra le discussioni filosofiche e i dibattiti giudiziari. Mentre nelle prime si può discutere un tema senza fretta, con piena libertà e con serenità, senza preoccuparsi se si parla a lungo o brevemente, purché si riesca a raggiungere la sostanza del problema, nei secondi invece i retori sono incalzati dalla clessidra e non possono impostare liberamente i loro discorsi, perché minacciati dall'avversario che impugna contro di loro la legge. In conclusione i filosofi sono definiti padroni, mentre i retori (che conoscono l'arte della lusinga e della menzogna) servi dei discorsi (172d-173c)²⁷.

La polemica platonica più violenta è però contro quella retorica che nel *Gorgia* viene definita da Socrate come contraffazione di una parte della politica (463d-466 b). In questo dialogo, in cui si contrappone il genere di vita secondo retorica, rivolto al piacere, a quello secondo filosofia, rivolto al bene (500a-e), Polo vuole valutare il potere che hanno i retori nella città. Essi, risponde Socrate, contro ogni apparenza, hanno un potere minimo, perché come i tiranni fanno quello che desiderano, ma non ciò che veramente vogliono, cioè il bene (466a-470c).

Più avanti i termini della questione vengono esplicitati dal filosofo, che chiede a Callicle se gli sembra che i retori parlino sempre per il bene più alto, mirando a far diventare i cittadini migliori con i loro discorsi, o piuttosto si preoccupino di compiacerli, trascurando per il loro vantaggio personale il bene comune (502d-e). I personaggi sotto esame sono i

aA

26. Cfr. E. Spinelli, *Socratismo, platonismo e arte della vita. Ancora sulla digressione del Teeteto (172c-177c)*, in G. Casertano (a cura di), *Il Teeteto di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli 2002, pp. 201-215.

27. Per la rappresentazione ironica del filosofo qui contrapposto al retore cfr. R. Rue, *The philosopher in flight: the digression (172c-177c) in Plato's Theaetetus*, Oxford Studies in Ancient Philosophy 1993, pp. 71-100.

grandi politici del passato, Temistocle, Cimone, Milziade e lo stesso Pericle²⁸ (503b-c), presentato nel *Fedro* come il più bravo fra tutti nell'arte oratoria perché dotato di natura, ma anche capace di interessare chiacchiere oziose e speculazioni aeree, conoscitore del *nous*, dell'anima e del tutto, grazie alla frequentazione di Anassagora (269e-270c). Nessuno di loro ha saputo rendere migliori i cittadini (515b-517a), anche se furono sicuramente superiori ai politici venuti più tardi per aver procurato vantaggi concreti a Atene, cioè navi, mura e arsenali (517c)²⁹. Essi hanno reso così la città gonfia e malata, anziché occuparsi della giustizia e della virtù dei cittadini (518e-519a). Il buon politico invece dovrà rivolgere ogni suo discorso all'anima dei cittadini e tutto ciò che concederà o proibirà loro, lo farà sempre perché nella loro anima si insedi la giustizia, la temperanza e ogni altra virtù (504d-e). Anche nel *Politico*, il dialogo che attraverso una lunga serie di divisioni mira a definire il politico e la sua arte, i protagonisti storici della politica vengono rappresentati come "ciarlatani [...] massimi sofisti fra i sofisti" (303c), mentre così viene descritto l'uomo saggio, onesto e intelligente che amministra con giustizia, secondo ragione e arte³⁰: «non pone regole scritte, ma offre come legge la sua arte e così salva coloro che sono sulla nave con lui [...] e li rende migliori» (296d-297b)³¹.

L'uso di lunghi discorsi che non lasciano spazio per eventuali obiezioni viene presentato da Platone come uno dei principali difetti di cattivi politici, che in questo modo esercitano il loro controllo sulla massa per garantirsi il consenso, o, almeno, per evitare ogni espressione di dissenso.

Nel *Protagora*, riferendosi a Pericle e a qualche altro abile retore, Socrate osserva: «se li interrogassimo su un punto particolare del loro discorso, costoro, come i testi scritti, non sarebbero capaci di rispondere, né di porre a loro volta domande, ma [...] come i bronzi percossi risuonano a lungo

28. Per le radici comiche dell'accusa a Pericle e ad Aspasia di aver praticato una retorica demagogica, cfr. S. Cataldi, *Aspasia donna sophè kai politikè in Plutarco*, in U. Bultrighini e E. Dimauro (a cura di), *Donne che contano nella Storia greca*, Carabba, Lanciano 2014, pp. 373-439 con bibliografia.

29. Cfr. pure 521 a.

30. Cfr. M.S. Lane, *Method and Politics in Plato's Statesman*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

31. Su queste tematiche cfr. M. Schofield, *Saving the city: philosopher-kings and other classical paradigms*, Routledge, London/New York 1999, p. 28 sgg.

[...] così essi, se si chiedesse loro una spiegazione anche piccola, farebbero un discorso interminabile» (329a-b).

Avviandoci verso le conclusioni della nostra analisi, osserviamo che Platone esalta nel dialogo la brevità nella comunicazione, la semplicità e la concisione formale, laddove brevità è espressione di chiarezza, non di superficialità o di omissione. Il piacere che deriva dall'ascolto dei discorsi lunghi dei sofisti è contrapposto a un altro ben più alto obiettivo: garantire la capacità di comprensione da parte dell'interlocutore. Il discorso breve non solo riesce a raggiungere più correttamente la meta, ma favorisce anche quell'indipendenza critica dell'interlocutore che lo rende co-protagonista nella ricerca del giusto e del bene.

Nell'analizzare la funzione dei discorsi politici il filosofo mantiene le categorie utilizzate per l'analisi del dialogo privato³²: i discorsi di Pericle e degli altri politici, alla stesso modo dei discorsi lunghi dei sofisti, sono criticati perché chiusi in sé, incapaci di aprirsi agli interlocutori, di dare spiegazioni e fornire risposte. Il discorso politico quindi viene rappresentato come l'antitesi del dialogo socratico: esso risponde a un'intenzionalità di potere e di autosufficienza, mentre il dialogo si fonda sulla relazione fra pari, e si propone come fine di raggiungere il proprio obiettivo, non un obiettivo condiviso come invece si propone il dialogo.

Da questa polemica viene in luce la grande utopia platonica, che implicitamente riconosce alla massa a cui si rivolge il politico la capacità di svolgere lo stesso ruolo dell'interlocutore del dialogo socratico, auspicando che i cittadini nei Consigli o in assemblea siano in grado di comprendere pienamente il discorso e intervenire con domande e obiezioni, per portare il loro contributo critico e raggiungere insieme all'oratore l'obiettivo migliore.

Dobbiamo quindi concludere che Platone prende posizione sempre e comunque contro il discorso lungo per esaltare i meriti del discorso breve anche in ambito politico?

Si è già visto come la riflessione sviluppata nel *Politico* segni una svolta significativa dando luce non alla forma del

32. Vedi la domanda retorica di Socrate nel *Fedro*, 261a-b: «La retorica, nel suo insieme, non è un'arte che mira a dirigere le anime (ψυχαγωγία) attraverso le parole, non solo nei tribunali e nelle riunioni pubbliche, ma anche nelle conversazioni private? E non opera nello stesso modo, tanto in questioni di poca importanza, quanto in questioni grandi, e il suo giusto uso non è ugualmente prezioso in materie gravi e in materie leggere?».

discorso, ma al suo obiettivo. Altre considerazioni interessanti sul nostro tema si trovano nell'ultima opera platonica, *Le Leggi*. Alla fine del quarto libro, si discute sul metodo per redigere le leggi, se vadano formulate nel modo più breve possibile, usando solo la minaccia della pena, o invece con il cosiddetto metodo doppio, che usi minacce e insieme argomenti persuasivi (721d-e). Persino Megillo, che essendo di costume laconico preferisce la brevità, dichiara che sceglierebbe la formulazione più lunga (722a). L'Ateniense allora conclude con una massima di valore generale: discettare sulla lunghezza o sulla brevità delle espressioni è sciocco: bisogna stimare ciò che è migliore, non ciò che è più breve o più lungo (722a-b). Di fatto, però, i due metodi, della persuasione e della forza, portano alla proposta di elaborare due testi distinti, ma complementari: le leggi vere e proprie saranno precedute da "proemi" (722d), la cui funzione viene illustrata dall'immagine del medico libero, che non prescrive le sue cure prima di aver persuaso il paziente della loro utilità (720d-e)³³. Il compito di convincere i cittadini della bontà dei precetti codificati in forma breve e stringata nelle leggi scritte viene affidato a componimenti, tratti dalla tradizione poetica e musicale, che si collocano in rapporto di continuità con quei cori dei cittadini di tutte le età che, usando anche le armi dell'incantamento³⁴, cantano per la città (663a-666d)³⁵.

Una politica basata sulla persuasione è preferibile rispetto a una politica basata sul potere della forza: in nome di questo principio anche la riflessione sui moduli comunicativi perviene a risultati inattesi e sorprendenti.

aA

163

33. Cfr. S. Gastaldi, *Legge e retorica. I proemi delle Leggi di Platone*, «Quaderni di Storia» XX, 1984, pp. 69-109.

34. 666c.

35. Cfr. D. Micalèlla, *Platone e la voce del pubblico*, in *Lo spettacolo delle voci*, in F. De Martino e A.H. Sommerstein (a cura di), Levante, Bari 1995, pp. 117-129.

Teofrasto e la γνώμη tra *Retorica a Alessandro* e *Retorica aristotelica*

Annalisa Quattrocchio

Numerose testimonianze attestano l'interesse di Teofrasto di Ereso per la forma breve nelle sue diverse espressioni, dal proverbio all'aneddoto, dall'apoftegma alla gnome. Gli sono attribuite, infatti, molte forme brevi, classificate dagli autori antichi e dalle raccolte che le conservano¹ ora come γνώμαι (massime), ora come παροιμιαί (proverbi), ora come ἀποφθέγματα (apoftegmi). Dall'elenco delle sue opere trasmesso da Diogene Laerzio nelle *Vite dei filosofi* sappiamo che fu autore di un Περὶ γνώμης (*Sulla massima*)² e di un Περὶ παροιμιῶν (*Sui proverbi*)³, di cui sono sopravvissuti due proverbi, attestati da Arpocrazione⁴ e Stobeo⁵.

Tra le forme espressive brevi di cui Teofrasto si occupò,

aA

1. Mi riferisco a Diogene Laerzio, a Plutarco, a Stobeo, allo *Gnomologium Vaticanum* e al *Florilegium Monacense*.

2. Diog. Laert. 5.46.

3. Diog. Laert. 5.45.

4. Harpocr. *Lexicon in decem orat. Att. s.v. ἀρχὴ ἄνδρα δέικνυσι* = Theophr. fr. 737 FHS&G. Cito i frammenti teofrastei secondo la raccolta più recente (*Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought and Influence*, edited and translated by W.W. Fortenbaugh, P.M. Huby, R.W. Sharples, D. Gutas, Brill, Leiden 1992) convenzionalmente indicata con la sigla FHS&G dalle iniziali degli editori.

5. Stob. *Anthol.* 3.21.12 = Theophr. fr. 738 FHS&G.

l'unica di cui è giunta una definizione è la massima (γνώμη). La definizione è trasmessa da due fonti tarde: Giovanni Diacono⁶, logoteta di Santa Sofia a Costantinopoli alla fine dell'XI secolo, e Gregorio di Corinto⁷, che insegnò a Costantinopoli, poi fu metropolita di Corinto nella prima metà del XII secolo. Entrambi i dotti bizantini, che dipendono dalla stessa fonte e a questa devono la conoscenza di Teofrasto⁸, riportano la definizione nel commento al *De methodo* dello Pseudo-Ermogene⁹ per spiegare la sua affermazione secondo cui è chiaro che cosa siano i discorsi generali (καθολικοί λόγοι). Dapprima precisano che ha ommesso di definirli perché tutti sanno che sono le massime, poi per chiarire cosa si intenda per γνώμη Giovanni cita una definizione della *Rhetorica a Alessandro* e una di Teofrasto. Nel commento di Gregorio, che spesso omette sezioni della fonte comune presenti in Giovanni, manca invece la prima definizione. I due testimoni riportano nella stessa forma la definizione che attribuiscono a Teofrasto:

γνώμη ἐστὶ καθόλου ἀπόφανσις¹⁰ ἐν τοῖς πρακτικοῖς

aA

165

6. Ioann. Diacon. *In Hermog. De meth.* 5, *cod. Vat. Gr.* 2228, f. 428^v, rr. 12-15. Sebbene H. Rabe abbia edito vari passi dell'opera all'inizio del Novecento, questa sezione è stata pubblicata solo successivamente da W.W. Fortenbaugh, *Theophrastus fragment 70D: less, not more*, «Classical Philology», LXXXI (1986), pp. 135-140. La definizione teofrastea è a p. 137, rr. 13-16. La definizione è inclusa in FHS&G, fr. 676, rr. 6-7.
7. Greg. Corinth. *In Hermog. De meth.* 5, *RhGr*, tomo VII.II, p. 1154.22-24 Walz. Fortenbaugh, *Theophrastus fragment* cit., pp. 137-138 accosta in modo sinottico al testo più ampio di Giovanni le sezioni corrispondenti di Gregorio.
8. Cfr. Fortenbaugh, *Theophrastus Fragment* cit., p. 136; Id., *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought and Influence. Commentary*, vol. VIII (*Sources on Rhetoric and Poetics. Texts 666-713*), Brill, Leiden-Boston 2005, pp. 46, 205.
9. Hermog. *De meth.* 5, *RhGr*, tomo VI, p. 418.17 Rabe.
10. Accolgo l'*emendatio ἀπόφανσις* ("affermazione") di F. Wimmer, *Theophrasti Eresii Opera, quae supersunt, omnia*, Firmin Didot, Parisiis 1866, fr. 70, accettata da A. Mayer, *Theophrasti Περὶ λέξεως libri fragmenta*, Teubner, Lipsiae 1910; G.M.A. Grube, *Theophrastus as a literary critic*, «Transactions of the American Philological Association», LXXXIII (1952), p. 174. La *lectio ἀπόφανσις* dei codici dei commenti di Giovanni e Gregorio conservata dai loro editori, infatti, è inappropriata nella definizione perché significa "negazione". Per mantenerla Fortenbaugh, *Theophrastus of Eresus* cit., p. 205 ipotizza che qui abbia un senso meno specifico e includa sia la negazione, sia l'affermazione. Nelle altre occorrenze in Teofrasto, però, ἀπόφανσις vale "negazione", come conferma l'uso in contrapposizione con κατάφανσις nel titolo del Περὶ καταφάσεως καὶ ἀποφάσεως (*Sull'affermazione e sulla negazione*) citato da Anon. Coisl. *In Arist. De interpr.*, *CAG*, tomo 4.5 p. xxiii.36 Busse (= Theophr. fr. 71G FHS&G) e in due frammenti di logica: Alex. Aphr. *In Arist. Anal. Pr.* 24a16, *CAG*, tomo 2.1, p. 11.13-16 Wallies (= Theophr. fr. 81A FHS&G); Id., *In Arist. Metaph.* 1011b13, *CAG*, tomo 1, p. 328.14-18 Hayduck (= Theophr. fr. 86 FHS&G). L'*emendatio* è avvalorata dalla presenza di ἀπόφανσις nella definizione di massima nella *Rhetorica* aristotelica: l'analogia

la massima è un'asserzione generale relativa alle azioni.

La breve formula, che può essere considerata essa stessa una massima, sintetizza gli elementi caratteristici di questa forma espressiva: ha carattere generale, non è legata a casi o figure particolari; è relativa all'azione, dunque riguarda la condotta pratica in situazione; non è una riflessione di carattere teorico. Apparentemente manca nella definizione l'elemento distintivo più specifico: la *brevitas*. In realtà tale concetto è implicito sia nel carattere generale che conferisce sinteticità con un meccanismo di iperonimia a fronte dell'iponimia dei singoli casi, sia nell'uso di ἀπόφρασις, che significa appunto "asserzione, dichiarazione, giudizio".

I testimoni non indicano da quale opera teofrastea derivi la definizione: è certo suggestivo pensare di attribuirlo al Περὶ γνῶμῆς e ipotizzare che nello scritto il filosofo, oltre a riportare una raccolta di massime come faceva per i proverbi nel Περὶ παροιμιῶν, inserisse anche una riflessione sulla natura della γνώμη. Se si considera però che Aristotele esamina la massima nel secondo libro della *Rhetorica*, parlando delle forme dell'argomentazione logica, non si può escludere che la definizione fosse formulata dal filosofo di Ereso in una trattazione retorica, in cui poteva prenderla in esame insieme a altre forme espressive. Poteva essere inserita, quindi, in uno dei suoi scritti sull'arte retorica¹¹. Teofrasto, inoltre, poteva trattare della massima in relazione all'entimema, come fa Aristotele nella *Rhetorica*, e inserirne la definizione nel suo Περὶ ἐνθυμημάτων (*Sugli entimemi*)¹².

terminologica con la formulazione del maestro è verosimile, anche perché non è l'unica nella definizione (cfr. dopo). L'omissione del ν si spiega agevolmente come errore di lettura o di trascrizione del copista, complice l'omografia quasi perfetta delle due parole. La confusione tra i due termini, del resto, caratterizza anche la tradizione testuale della definizione aristotelica, per cui tutti gli editori scelgono ἀπόφρασις: una parte dei codici, infatti, ha ἀπόφρασις. Lo stesso accade per l'altra occorrenza nella *Rhetorica* (1365b26).

11. Mi riferisco a Περὶ τεχνῶν ῥητορικῶν εἶδη (*Sui generi di arte retorica*), Παραγγέλματα ῥητορικῆς (*Precetti di retorica*), Περὶ τέχνης ῥητορικῆς (*Sull'arte retorica*), Περὶ λέξεως (*Sullo stile*), Περὶ τῶν τοῦ λόγου στοιχείων (*Sugli elementi del discorso*) presenti nell'elenco diogeniano già citato (5.47-48), tranne l'ultimo attestato invece da Simpl. In *Arist. Categ. proemium*, CAG, tomo 8 p. 10.24 Kalbfleisch = Theophr. fr. 683 FHS&G. Il trattato *Sullo stile* è citato anche da Dion. Halicarn. *De comp. verb.* 16 = Theophr. fr. 688 FHS&G; Id. *De Lys.* 14 = Theophr. fr. 692 FHS&G.

12. Diog. Laert. 5.47; *Excerpta* del *codex Parisinus* 3032, *RhGr*, tomo 14, p. 232, rr. 4-6 = Theophr. fr. 673A FHS&G; Marcell. *Proleg. In Hermog. De stat.*, *RhGr*, tomo 14, p. 292, rr. 28-9 = Theophr. fr. 673B FHS&G.

Se è innegabile il legame della massima con l'ambito retorico, il riferimento al modo di agire la riconnette anche a un altro campo di indagine a cui il filosofo di Ereso dedicò molte opere: l'etica. L'interesse per la raccolta di γνώμαι, inoltre, va messo in relazione con l'attenzione dei Peripatetici per la creazione di collezioni di massime, proverbi e detti, destinate a un ampio riuso nella tradizione successiva, come testimoniato dall'attribuzione non solo di uno scritto sulla massima e di uno sui proverbi a Teofrasto, ma anche di un *Παροιμιαί* (*Proverbi*) a Aristotele¹³ e di un *Περὶ παροιμιῶν* (*Sui proverbi*) a Clearco¹⁴.

Le caratteristiche della massima individuate dal filosofo di Ereso si ricollegano sia alla definizione della *Retorica a Alessandro*, che appunto è accostata a quella teofrastea da Giovanni, sia alla formulazione della *Retorica* aristotelica. Tale scritto non è citato dai due testimoni, ma permea in modo evidente la loro trattazione sulla massima¹⁵, sia per gli esempi riportati, sia per la classificazione in massime conformi all'opinione comune (ἔνδοξοι), paradossali (παράδοξοι) e discusse (ἀμφισβητούμεναι)¹⁶, con la precisazione che per queste ultime due tipologie serve la dimostrazione, sia ancora per il riferimento alle massime oscure¹⁷. La distinzione tra massime παράδοξοι e ἔνδοξοι è comune anche alla *Retorica a Alessandro* (1340b1-2), in cui però manca ogni riferimento a quelle ἀμφισβητούμεναι.

La riflessione sulla massima è sviluppata da Aristotele nella *Retorica* con lo scopo dichiarato di mostrare riguardo a quali soggetti, in quali occasioni e da parte di quali persone sia appropriato il suo uso nei discorsi¹⁸. Si tratta dunque di

13. Diog. Laert. 5.26

14. Sulle attestazioni dello scritto e sui proverbi attribuiti a Clearco, cfr. F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles: Texte und Kommentar*, Heft III: *Klearchos*, Schwabe, Basel 1948, fr. 63-83 con i commenti (pp. 68-74).

15. Questa l'estensione della sezione sulla massima nei commenti dei due autori: pp. 137-138 Fortenbaugh per Giovanni, pp. 1154.19-1155-8 Walz per Gregorio.

16. L'unica differenza è che nella *Retorica* (1394b8-11) le massime paradossali e quelle discusse sono accostate: Giovanni e Gregorio passano dalla bipartizione di Aristotele a una tripartizione.

17. Sulle massime oscure secondo Aristotele, cfr. dopo. Per le corrispondenze della *Retorica* con i testi di Giovanni e Gregorio, cfr. Fortenbaugh, *Theophrastus fragment* cit., p. 139; Id., *Theophrastus of Eresus* cit., pp. 205-207.

18. Per la struttura del cap. 21 della *Retorica* dedicato alla massima, cfr. W.M.A. Grimaldi, *Aristotle Rhetoric II A Commentary*, Fordham University Press, New York 1988, p. 259.

una forma espressiva con un utilizzo non fine a se stesso, ma strumentale: è uno dei mezzi di cui ci si può servire nella parte argomentativa di un'orazione, insieme agli esempi (παράδειγμα) e agli entimemi o sillogismi retorici (ἐνθύμημα), di cui anzi secondo Aristotele costituisce una parte (1393a24-25)¹⁹. La definizione (1394a21-24) fornisce il genere della massima (è un'affermazione generale relativa alle azioni umane) e la specie (indica ciò che deve essere scelto o evitato in tali azioni)²⁰:

ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις, οὐ μέντοι οὔτε περὶ τῶν καθ' ἕκαστον, οἷον ποιός τις Ἴφικράτης, ἀλλὰ καθόλου, οὔτε περὶ πάντων, οἷον ὅτι τὸ εὐθὺ τῷ καμπύλῳ ἐναντίον, ἀλλὰ περὶ ὅσων αἰ πράξεις εἰσί, καὶ <ᾗ> αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἔστι πρὸς τὸ πράττειν

la massima è un'asserzione che riguarda non il particolare, come che genere di uomo è Ificrate, ma il generale, non però tutto ciò che è generale, come che il dritto è il contrario dello storto, ma quanto concerne le azioni e può essere scelto o evitato in vista dell'agire.

È evidente che la definizione del filosofo di Ereso, sebbene molto più breve, riprende i due elementi essenziali della formulazione del maestro: il carattere universale e la finalità pratica. Il primo è indicato con lo stesso termine (καθόλου), mentre l'espressione ἐν τοῖς πρακτικοῖς teofrastea sintetizza l'indicazione aristotelica sulla specie della massima (περὶ ὅσων αἰ πράξεις εἰσί, καὶ <ᾗ> αἰρετὰ ἢ φευκτὰ ἔστι πρὸς τὸ πράττειν), utilizzando un termine (πρακτικοῖς) con la stessa etimologia di quelli scelti dal maestro (πράξεις, πράττειν). Il filosofo di Ereso fu spesso autore di riflessioni diverse da quelle di Aristotele, come la sua definizione di tragedia²¹ in cui non fa cenno alla catarsi o la classificazione delle antitesi che differisce da quella del fondatore del Peripato sia perché è tripartita e non bipartita, sia per le tipologie individuate²².

19. L'entimema, infatti, secondo Aristotele è un sillogismo che tratta temi connessi con l'azione e le sue premesse e le sue conclusioni, eliminato il sillogismo, sono massime (*Rhet.* 1394a25-28).

20. Cfr. Grimaldi, *Aristotle* cit. p. 260.

21. Diom. *Ars gramm.* 3, cap. *de poematibus*, *GL*, tomo 1, p. 487.11-12 Keil = Theophr. 708, rr. 5-7 FHS&G.

22. Dion. Halic. *De Lys.* 14, p. 24.4-6 Usener - Radermacher = Theophr. fr. 692, rr. 10-12 FHS&G.

Sul tema della massima invece è pienamente in linea con gli studi del maestro: compendia in modo efficace le caratteristiche che le attribuiva e mostrava con esempi.

La definizione della *Retorica a Alessandro* presenta alcune differenze rispetto a quelle di Aristotele e Teofrasto, ma sono innegabili anche le analogie, che verosimilmente sono il motivo per cui Giovanni decide di accostarla a quella del filosofo di Ereso. Su tale accostamento può aver influito inoltre il fatto che il testimone attribuisce la *Retorica a Alessandro* al fondatore del Peripato: il binomio Aristotele-Teofrasto compare spesso nelle fonti retoriche antiche. Sebbene la paternità aristotelica dell'opera giunta nel *corpus* di scritti del filosofo oggi sia respinta dalla critica, l'attribuzione a Anassimene di Lampsaco²³, retore e storico vissuto tra il 380 e il 320 a. C., quindi contemporaneo di Aristotele, rende significativa l'analisi comparativa tra la *Retorica a Alessandro* e gli studi retorici peripatetici. Nel trattato la massima è così definita:

γνώμη δέ ἐστι μὲν ὡς ἐν κεφαλαίῳ καθ' ὅλων τῶν πραγμάτων δόγματος ἰδίου δῆλωσις

aA

la massima è un chiarimento sintetico di un'opinione personale relativa alle azioni in generale.

169

I riferimenti al carattere generale (καθ' ὅλων) e al legame con l'azione (τῶν πραγμάτων), restano costanti anche nella tradizione peripatetica. La brevità, qui chiarita da ἐν κεφαλαίῳ, nelle formulazioni di Aristotele e Teofrasto, invece, non è indicata esplicitamente: vi alludono solo – come ho detto – il riferimento alla sua natura generale e l'uso di ἀπόφανσις. L'unico elemento messo in luce dalla *Retorica a Alessandro* del tutto assente nella tradizione peripatetica è la menzione dell'opinione particolare, della convinzione individuale (δόγματος ἰδίου), che focalizza l'attenzione non tanto sull'uso successivo della massima, in cui il legame con

23. Sull'attribuzione, basata su Quint. 3.4.9 che riconduce a Anassimene divisioni della retorica conformi al contenuto del trattato, cfr. P. Chiron, *Pseudo-Aristotele Rhétorique à Alexandre*, Les Belles Lettres, Paris 2002, pp. viii, lxxv-lxxxiv, che cita gli editori a cui si deve la diffusione della tesi, in particolare l'umanista Pier Vettori (1548), Spengel (1844), Spengel - Hammer (1894) e Fuhrmann (1966). La validità del confronto con testi peripatetici permane anche se si accoglie invece la tesi di H. Rackham (*Rhetorica ad Alexandrum with an English Translation*, Heinemann, London 1957, p. 258) che gode di minor appoggio da parte della critica: secondo lo studioso l'opera fu scritta subito dopo la morte di Aristotele o agli inizi del III secolo da un suo allievo.

il singolo tende a scomparire di fronte al valore generale, ma sulla sua origine e sulla connessione con chi l'ha formulata. Le *γνώμαι*, infatti, derivano da affermazioni orali o scritte di figure illustri (filosofi, letterati, personaggi storici e sapienti in genere), il cui nome poi spesso si perde.

Nella riflessione peripatetica la massima diviene importante per il suo contenuto generale e pratico, che la rende un efficace strumento di persuasione, indipendentemente da chi l'ha elaborata in origine, tanto che spesso quando la si cita non si indica l'autore. Nella *Retorica* infatti Aristotele, quando riporta come esempio alcune massime (1394 a 29-b 26), le cita in forma anonima: nella sua riflessione sono significative per il loro contenuto e per la loro struttura e non è importante chi ne fu autore²⁴. Questo non vuol dire che le *γνώμαι* – o anche i proverbi o le citazioni letterarie – siano sempre riportate da Aristotele in forma anonima. Proseguendo nella trattazione sulla massima, infatti, per esemplificare le affermazioni di carattere non imprevisto ma oscuro, in cui la motivazione deve essere aggiunta nel modo più conciso possibile con detti laconici o enigmatici, cita un motto di Stesicoro²⁵ indicando il nome del poeta (1394b31-1395a2).

Alcuni aspetti della trattazione aristotelica sulla massima compaiono anche in quella della *Retorica a Alessandro*, che però è più breve e meno articolata, a cominciare dalla classificazione delle massime in due sole tipologie (*ἔνδοξος* e *παράδοξος*), come ho già ricordato. L'intento della trattazione – come è detto esplicitamente (1430b28-29) – è mostrare come si possano inventare le *γνώμαι* partendo da tre fonti: la natura particolare di una situazione, l'esagerazione o la somiglianza (1430b8-10). Tale intento è proprio di un manuale tecnico che voglia fornire suggerimenti pratici e strumentali a un oratore. Manca ogni prospettiva più ampia, psicologica, logica o etica, che esuli dal mero tecnicismo per passare a una dimensione filosofica che possa includere per esempio un interesse per gli effetti delle massime sul pubblico. Questo invece è parte integrante della trattazione di Aristotele secondo cui gli ascoltatori, per la loro ignoranza,

24. Le massime sono tratte da Euripide, dall'*Iliade*, dai Sette Sapienti, dai *Canti Ciprii*, da Simonide e da Epicarmo.

25. Fr. 104b Page.

amano sentir formulare in termini generali le opinioni che hanno su soggetti particolari (1395b1-7).

A differenza della *Retorica a Alessandro* e della *Retorica* aristotelica, per Teofrasto oltre alla definizione non abbiamo una trattazione articolata sulla massima e nemmeno esempi²⁶. È possibile sopperire in parte a tale mancanza tuttavia cercando conferme della sua concezione di questa forma breve nelle γνώμαι che formulò egli stesso. Nello *Gnomologium Vaticanum*, una collezione bizantina di 577 detti organizzati per lo più secondo l'ordine alfabetico degli autori (personaggi storici, filosofi e letterati), quindici γνώμαι²⁷ sono attribuite al "filosofo peripatetico Teofrasto". Ne propongo a titolo di esempio due che mostrano chiaramente, insieme alla brevità che è un tratto comune anche alle altre, il carattere generale e il contenuto pratico, legato all'azione: Teofrasto «approvava non il giudicare le persone dopo averle accolte come amiche, ma l'accoglierle come amiche dopo averle giudicate e l'odiare seguendo la ragione, non le passioni²⁸» e diceva che «bisogna ricordarsi di coloro da cui si è stati trattati bene di più che di coloro da cui si è stati trattati male: infatti ringraziare è proprio di un carattere migliore di quello a cui si addice vendicarsi²⁹».

Sebbene siano giunte solo una sua sintetica definizione e alcune sue massime, il sicuro interesse di Teofrasto per questa forma breve è dimostrato dal fatto che, a differenza del maestro che la trattò con altri temi nella *Retorica*, vi dedicò un'intera opera. La definizione teofrastea ribadisce le caratteristiche essenziali della massima (il contenuto generale e il legame con l'azione) individuate da una riflessione che si

26. Nel testo di Giovanni e di Gregorio non ci sono elementi per sostenere che quanto segue la definizione teofrastea possa ancora essergli attribuito. Cfr. Fortenbaugh, *Theophrastus fragment* cit., p. 137 che offre anche un quadro delle ipotesi avanzate da altri studiosi (Wimmer, Rosenthal, Mayer, Regenbogen, Grube) di attribuirgli pure la classificazione delle massime in tre tipologie e la citazione di un detto di Stesicoro con relativo commento. In FHS&G tali sezioni sono incluse nel testo del frammento, ma nel commento Fortenbaugh, *Theophrastus of Eresus* cit., pp. 206-207 riprende la tesi avanzata in *Theophrastus fragment*.

27. Nn. 322-336 nell'edizione di Sternbach nei «Wiener Studien», IX (1887), pp. 175-206; X (1888), pp. 1-49, 211-260; XI (1889), pp. 43-64, 192-242, rist. anast. *Gnomologium Vaticanum e Codice Vaticano Graeco 743 edidit Leo Sternbach in Texte und Kommentare. Eine altertumswissenschaftliche Reihe*, II, De Gruyter, Berlin 1963.

28. *Gnom. Vat.* n. 326 Sternbach.

29. *Ibid.*, n. 328.

sviluppa nel IV secolo e ha come altri due momenti noti la *Retorica a Alessandro* e la *Retorica* aristotelica. A queste si rifaranno tutti i successivi studi sulle *γνώμαι* condotti soprattutto dai retori nei *progymnasmata*, gli esercizi preparatori³⁰. Inizia così la doppia storia delle massime: da una parte diventano elemento compositivo di forme testuali più ampie, dall'orazione, in cui sono un efficace strumento persuasivo, alle opere letterarie di vario genere, dall'altra godono di esistenza autonoma e vanno a costituire raccolte. Tali raccolte, che si creano almeno dal 400, probabilmente come risultato dell'uso delle *γνώμαι* nelle scuole³¹, e spesso sono organizzate per autore, sono redatte a partire dai testi in cui sono inserite le massime, che sono così estrapolate dal contesto originario. È questo quanto è accaduto anche alle *γνώμαι* teofrastee: per lo più è impossibile ricostruire a che proposito furono formulate. Le collezioni di massime, però, una volta costituite diventano a loro volta una nuova fonte a cui attingono altri autori. Si crea così un ciclo continuo di decontestualizzazione e ricontestualizzazione delle *γνώμαι* reso possibile grazie al loro carattere generale, il *καθόλον* come dice Teofrasto, che le rende adattabili ai temi e ai generi più svariati di prosa e poesia. Questo pone le premesse di un duttile riuso e di una lunga vitalità.

30. Cfr. Grimaldi, *Aristotle* cit., pp. 260-261.

31. Cfr. *ibid.* in cui per supportare la datazione si fa riferimento a Aeschin. *In Ctesiph.* 135 sull'utilità di imparare le massime dei poeti fin da bambini e alla raccolta di massime del poeta comico Epicarmo (V secolo) poi tradotta in latino da Ennio.

Momenti brevi nei lunghi testi dei Padri latini: spunti di indagine partendo da Ambrogio

Stefano Costa

aA

«In his igitur tot et tam gravibus fidei periculis, verborum brevitatis temperanda est; ne impie dici existimetur, quod pie intelligitur»; questa raccomandazione di Ilario di Poitiers (*syn.* 69 – e parimenti 62) sembrerebbe sufficiente a sancire la poca naturale affinità tra la letteratura patristica e la forma breve; rivolti principalmente alla spiegazione e alla predicazione della Sacra Scrittura, gli scritti dei Padri devono infatti ridurre al minimo quei rischi potenzialmente congeniti alla *brevitas*, ossia l'*obscuritas*, l'*ambiguitas* e l'*ἀσάφεια*¹, poiché il rischio del fraintendimento è l'eresia («impie dici»). È perciò naturale che i Padri prediligano la ripetizione, l'amplificazione e simili artifici nei quali, se è difficile qualche volta distinguere l'utilità dal narcisismo, è piuttosto evidente la lontananza dalla *brevitas*; si pensi ai cumuli accrescitivi delle sinonimie e dei sinatresmi dove il pensiero di Cipriano «ri-gurgita, straripa e si effonde»² e alla sequenza innica con cui

173

1. Una delle due direzioni che la *brevitas* può seguire secondo L. Nosarti, *Forme brevi nella letteratura latina*, Pàtron, Bologna 2010, p. 30, contrapposta all'*explanatio* che, vedremo, può essere *longa* o *brevis*.

2. A.F. Memoli, *Studi sulla formazione della frase in Cipriano*, Libreria Scientifica, Napoli 1970, p. 97.

Ambrogio, in *inst. virg.* 32-33, «convoca»³ reiteratamente Eva quale figura di altre donne bibliche. Appare in fondo naturale che solo largheggiando un po' nella spiegazione si possa rendere giustizia e sviscerare quanto più possibile quella che ancora Ilario (in *psalm.* 14, 2 e 17) chiama *locuples* (o *copiosa*) *brevitas* del Testo Sacro. Se come ha detto Carla Vaglio la forma breve è sacrificio, tra i molti sacrifici dei Padri quello dei testi non sembra essere stato il principale.

In verità, forme «assolutamente brevi» (prendiamo in prestito il termine da Nosarti) non mancano nella letteratura cristiana religiosa; le *Instructiones* di Commodiano (iii sec.) realizzano in epigrammi un vero e proprio catechismo ed Erasmo da Rotterdam riconosceva una *copiosissima breviloquentia*⁴ quale maggiore (unica?) qualità al commentario in *psalmos* di Arnobio minore che, pur coprendo l'intero salterio, è lungo forse un po' meno dell'*explanatio* ambrosiana al solo salmo 118.

Ma lo stesso Ambrogio, che sovente *se fudit eloquio* (Hier. *epist.* 22, 22), all'inizio dell'*explanatio Symboli* ammette che «*brevitas necessaria est, ut semper memoria et recordatione teneatur*» (*symb.* 2) e, quasi a voler dar credito a questa dichiarazione, segue con un'opera (appunto l'*explanatio*) che, salvo qualche momento di enfasi "orale", è una delle sue più brevi e talvolta quasi telegrafica. Tuttavia, dichiarazioni così esplicite non sempre corrispondono all'atteggiamento dell'autore – per esempio in *in psalm.* 1, 7 si loda la *facilis brevitatis* del salmo, che però (per dirla con Ilario) è evidentemente *copiosa* perché l'*explanatio* seguente non è certo breve – e, al di là di alcuni spunti, è difficile che i Padri perseguano in modo sistematico linee di tendenza verso la forma breve. Per usare sempre termini nosartiani, se ci sono forme brevi nella Patristica, riteniamo siano da cercare non quale genere applicato estensivamente, ma quale risorsa retorico-stilistica a cui ricorrere in casi particolari, non in senso quantitativo, ma qualitativo e soprattutto relativo⁵.

L'epistola, per esempio, è una forma letteraria di regola incline alla forma breve, ma questa regola viene puntualmen-

3. C. Mazzucco, *Ambrogio contro i pregiudizi sulle donne* (De institutione virginis 16-34), in A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina (a cura di), *Tanti affetti in tal momento. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2014, p. 622.
4. Erasmo. *epist.* 1304 (vol. 5, p. 101 r. 39 Allen).
5. Cfr. Nosarti, *Forme* cit., pp. 10-11 e 181-183.

te violata dai Padri: Girolamo scrive lettere (come quella a Eustochio) che sono veri trattati e Ambrogio fa propria la dichiarazione ciceroniana di *Att.* 16, 12, 2 circa l'*alucinatio*, ossia la tecnica che permette di indulgere alla lunghezza in nome della componente filofronetica che rende la lettera simile a un discorso tra amici (*in psalm.* 118 4, 13-14) e, qualora l'argomento sia la Scrittura, invita non solo a *texere*, ma anche ad *adtexere* (*epist.* 32, 7)⁶.

Nondimeno, è proprio nelle epistole che, muovendoci fra alcune osservazioni dello stesso Ambrogio e qualche suggerimento della critica recente, possiamo individuare qualche spunto di brevità: l'*epist.* 16 è per esempio delimitata da due propositi di *brevitas* (§1 «summam epistulae quae ad Ephesios scripta est»; 14 «Haec breviter comprehensa, ut potui, perstrinxi») e contiene un compendio precettivo del contenuto della Lettera agli Efesini⁷.

Alla fine dell'*epist.* 68 (§18) il vescovo *breviter* riassume le sue considerazioni dopo la veloce esegesi (circa una pagina dell'edizione SAEMO) di Mt 7, 3 (l'adultera); ricorderemo che recentemente Savon ha affiancato questa lettera alla 67, dove Ambrogio «commente brièvement» la parabola del cieco nato, e al «dossier exégétique» (così riunito anche per motivi di tradizione) delle *epp.* 63-65 definite a loro volta un «condensé» del pensiero di Ambrogio sulla legge di Mosè⁸.

Ancora: Aline Canellis riprende un noto confronto tra tre luoghi ambrosiani delle *epist.* 11, 13 e 12 (esegesi di due luoghi del libro di Gioele e uno di quello di Aggeo) e i rispettivi commenti *ad locum* delle opere esegetiche di Girolamo: tale accostamento permette di rilevare «la concision et l'efficacité»⁹ di Ambrogio di fronte alla precisione e all'esaudività di Girolamo, indice di un'esegesi meno specialistica (almeno in questo caso) da parte del vescovo di Milano che

aA

175

6. Cfr. P.F. Moretti, *Aspetti lessicali delle epistole di Ambrogio*, in A. Canellis (éd.), *La correspondance d'Ambroise de Milan*, Publications de l'Université, Saint-Étienne 2012, pp. 150-156.

7. Ambr. *epist.* 16, 14 «hortatur nos apostolus "aperire oculos cordis", elevare ad superiora, agnitionem dei inpenes quaerere, "veritatem discutere", abscondere in corde mandata dei ...»

8. H. Savon, *Un dossier sur la loi de Moïse dans le recueil des lettres d'Ambroise*, in Canellis (éd.), *La correspondance* cit., pp. 75-91 in part. pp. 76 e 85; Savon non manca però (*Ivi*, p. 87) di rilevare anche la «très longue digression» sul priscillanismo di *epist.* 68, 3-10.

9. A. Canellis, *Les lettres exégétiques d'Ambroise sur les Petits Prophètes*, in Ead. (éd.), *La correspondance* cit., p. 300.

vuole, d'altra parte, perseguire accanto allo scopo esegetico anche quello parenetico-morale e quindi forse «significare di più dicendo di meno», un'altra delle definizioni nosartiane della forma breve¹⁰. Riportiamo ad esempio le esegesi a Ioe 3, 18:

Ambr. *epist.* 11, 24

Hac fide fretus etiam qui infirmus est praeualebit, *et erit sancta* [Ioe 3, 17] anima eius et *stillabunt* ei *montes* prophetici vel apostolici *dulcedinem, et colles fluent lac* [Ioe 3, 18], qualis ille collis, qui lactis potum Corinthiis dabat [1Co 3, 2], et fluent ei «aquae de suis vasis et puteorum suorum fontibus» [Pr 5, 15], vel *de ventre eius aquae vivae* [Ioh 7, 38], spiritalis videlicet, quas fidelibus suis spiritus sanctus ministrat, qui etiam animam tuam dignetur rigare, ut abundet in te *fons aquae salientis in vitam aeternam* [Ioh 4, 14].

Hier. *in Ioe* 3, 18

Habitante Domino in Sion et in monte sancto suo, quando nullus per Ierusalem sanctam pertransire temptaverit, quicumque in ea mons fuerit, et ad virtutum excelsa pervenerit, dulcedine et melle sudabit, et stillabunt ex eo gratiae spiritalis, de quibus propheta loquitur: *Quam dulcia gutturi meo eloquia tua, super mel ori meo* [Ps 118, 103]! Qui autem inferior montibus est, et necdum ad perfectionis culmen ascenderint, vocabitur collis, et fluent de eo rivi lactis, quibus rudis in Christo nutritur infantia, et aquarum flumina, quae de ventre suo Dominus manare testatus est [Ioh 7, 38]. Omnes enim rivi, sive emissiones Iuda, implebuntur aquis, et nihil in eis siccum erit, redundantibus cunctis gratia spiritali.

Notiamo come il più breve testo di Ambrogio incorpori, come mezzo di esegesi per Gioele, altri quattro brani di Scrittura (contro i soli due di Girolamo), due citati letteralmente e due allusi indirettamente, tutti per semplice accostamento; attraverso queste due tecniche chiamate del mimetismo biblico e della frammentazione (e riaccorpamento) del testo biblico¹¹, Ambrogio compie una sorta di esegesi compendiata, perché illustra simultaneamente il senso di più brani di Scrittura.

10. Nosarti, *Forme* cit., p. 19.

11. G. Nauroy, *Ambroise de Milan. Écriture et esthétique d'une exégèse pastorale. Quatorze études*, Lang, Bern 2003, pp. 247-300 in part. 293-295.

Ancora. Quando Agnès Bastit deve definire alcuni connotati di *epist.* 28 – breve trattato esegetico sulle profezie di Balaam (Nm 22-23), che paradossalmente si chiude nel nome dell’*alucinatio* – parla di «sommaires au discours indirect» e di «brèves séquences de récit direct»; il risultato è una rapida parafrasi ed interpretazione delle profezie di Balaam rilette attraverso Filone di Alessandria, Giuseppe Flavio e – soprattutto – Origene, cui segue un sommario del libro condotto con «sobriété nerveuse»¹²; la porzione qui riportata del §7 è quasi un esempio di micronarrativa.

Coepit ire, occurrit ei angelus in angusto, demonstravit se asinae, non demonstravit auguri. Illi se revelavit, istum obtrivit. Tamen ut aliquando et ipse cognosceret, *aperuit oculos* eius. *Vidit* et adhuc tamen non credit evidenti oraculo, et qui vel oculis credere debuisset, involuta et ambigua respondit.

Sintesi esegetica, compendio di idee, rielaborazione più concentrata e meno dispersiva dei concetti¹³ liberati dalla prolissità a volte necessaria all’enfasi della predicazione sono caratteristiche riscontrabili nell’esegesi epistolare soprattutto quando la si confronta con un’esegesi omiletica sullo stesso tema; lo ha ben dimostrato Nauroy quando ha definito l’*epist.* 7 (a Simpliciano) dotata di una struttura più raffinata, riflesso di un pensiero che tende a una maggior densità e concisione rispetto a *Iac.* 1, 10¹⁴, e anche Fontaine riconosceva nell’ellissi e nell’economia di parole il raffinamento della prosa d’arte di Tertulliano dall’*adversus nationes* all’*apologeticum*¹⁵. Detto ciò, l’abbreviamento nei Padri non è sempre indizio di innalzamento stilistico, ma piuttosto un fatto di stile a cui i Padri

aA

177

12. A. Bastit, *La lettre d’Ambroise à Chromace et la péricope de la prophétie de Balaam* (*Epist.* 28 - *M* 50), in Canellis (éd.), *La correspondance* cit., p. 261

13. «Chiarezza espositiva» e «densità di informazione» sono componenti fondamentali per la forma breve, v. Nosarti, *Forme* cit., p. 26.

14. Cfr. G. Nauroy, *Exégèse et création littéraire chez Ambroise de Milan: l’exemple du De Ioseph patriarcha*, Institute d’Études Augustiniennes, Paris 2007, pp. 141-142; sorta di autoepitome (cfr. Nosarti, *Forme* cit., p. 35), a volte esplicita in Ambrogio – cfr. in *Luc.* 3, 32 «Quod brevis hic dicimus, quia plenius in libris digessimus quos de Fide scripsi» (i.e. *fid.* 3, 5) – a volte no, cfr. *epist. e.c.* 14, 34, sintesi dell’*exemplum Teclae* di *virg.* 2, 19-20 (cfr. C. Lanéry, *Ambroise de Milan hagiographe*, Institute d’Études Augustiniennes, Paris 2008, p. 95).

15. J. Fontaine, *Aspects et problèmes de la prose d’art latine au iii^e siècle*, Bottega d’Erasmus, Torino 1968, pp. 61-63.

ricorrono “a momenti”, da percepire in tutta la sua relatività, la sua saltuarietà e molto spesso per contrasto.

Possiamo notare la padronanza di Ambrogio delle figure del discorso incluse tra i nuclei distintivi della brevità (*percursio*, antitesi e sentenza) in alcuni luoghi del *De virginibus*, un’opera per principio devota a tutto tranne che alla brevità.

In 2, 7 («nulli laedere os, bene velle omnibus, adsurgere maioribus natu, aequalibus non invidere, fugere iactantiam») abbiamo una sequenza di infiniti narrativi che tratteggiano il ritratto della Vergine in una serie di immagini assimilabili ai ritratti tipici di Sallustio e dei suoi imitatori cultori della *brevitas*¹⁶. C’è però una differenza: se ai suddetti storici basta un paragrafo di poche righe come questo, in Ambrogio un tale paragrafo è solo uno dei molti moduli di cui è composta la sezione dedicata a Maria che, tra *variationes* e ampliamenti, è una esaltazione in stile “grande” protratta per una decina di paragrafi. Eppure in questa per nulla breve impalcatura (già notata da Girolamo che in 22, 22 allude al *De virginibus* non come a un trattato, ma come a una *laus* della verginità) vi sono altri momenti di rapide *percursiones*.

In 2, 13 Ambrogio ci offre un compendio delle vicende narrate in Lc 1-2 che nella pointe finale sembra cadere nell’*obscuritas*: «Maria mobilis ad introitum, immobilis ad miraculum» è un’antitesi paratattica con figura etimologica costruita su una ripresa in variazione dell’evangelico Lc 1, 29 («turbata est in sermone eius»), ma è anche un’autoallusione in cui Ambrogio compendia in sei parole il §11 dove si spiegava estesamente che Maria rimase turbata («mobilis»), in nome della sua pudicizia, quando l’arcangelo Gabriele le apparve («introitum») in forma di uomo, ma reagì con impassibile («immobilis») e deferente devozione all’annuncio del concepimento miracoloso («miraculum») per volere di Dio.

Non in sei parole, ma in sei *cola*, tutti nominali e paratattici, Ambrogio realizza un’altra sintetica catena enumerativa, che rende il periodo rapido e variato, circa la pluriesempla-

16. Cfr. Sall. *Cat.* 6, 5 «at Romani domi militiaeque intenti festinare parere, alius alium hortari, hostibus obviam ire» ripreso come esempio di *percursio* in A. Dziuba, *Brevitas as a Stylistic Feature in Roman Historiography*, in J. Pigoń (ed.), *The Children of Herodotus: Greek and Roman Historiography and Related Genres*, Cambridge Scholar, Cambridge 2008, p. 326; sugli influssi sallustiani nell’«*historicus stilus*» di Ambrogio v. da ultimo R. Passarella, *Ambrogio e la narrativa biblica nell’Epistola 62 (M 19)*, in Canellis (ed.), *La correspondance* cit., pp. 163-177.

rità della condotta della Vergine: *virg.* 2, 15 «secretum verecundiae, vexillum fidei, devotionis obsequium, virgo intra domum, comes ad ministerium, mater ad templum». Questa sola sequenza sarebbe sufficiente a mostrare Maria come modello di vita per le vergini, ma Ambrogio, nel suo panegirico di una vita di tal genere, vuole reiterare i medesimi concetti (obbedienza, castità, laboriosità, umiltà, generosità) in diverse forme e l'accumulo di un gran numero di sequenze come questa, pur brevi, restituisce alla fine un testo lungo (il ritratto di Maria si estende da *virg.* 2, 7 a 2, 15) dove si coglie una sorta di «brevità localizzata e componibile» per usare le parole di Enrico Pasini¹⁷.

Su un simile accumulo di sequenze brevi è strutturata la (lunga, nel suo complesso: *virg.* 2, 22-33) *narratio* della vicenda della vergine di Antiochia, costretta al postribolo come forma di *persecutio*. Questa materia, a metà tra il romanzo e la declamazione, viene raccontata nelle singole sequenze ricorrendo al cosiddetto *genus aridum* – o come lo chiama Cécile Lanéry «style bref, quasi militaire»¹⁸; il § 23, che descrive l'azione non semplicemente per immagini, ma quasi per didascalie di immagini, trasmette un innegabile effetto di *festinatio*:

Ecce persecutio. Puella fugere nescia, certe pvida, ne incideret insidiatores pudoris, animum ad virtutem paravit, tam religiosa, ut mortem non timeret, tam pudica, ut expectaret. Venit coronae dies. Maxima omnium expectatio. Producitur puella duplex professa certamen et castitatis et religionis.

Vediamo in parallelo uno dei tanti *exempla* di Ambrogio: è un breve quadretto elogiativo di Giacobbe connotato da alcuni attributi che sintetizzano tutta la sua vicenda biblica e che tratteggiano il personaggio con quella incisività lapidaria quasi da icona, evidenziata da Visonà quando denuncia il rapporto tra Ambrogio e le arti figurative¹⁹ (*off.* 1, 111):

Pastor domino gregis fidus, socero gener sedulus, in labore inpiger, in convivio parcus, in satisfactione praeivus,

17. In questo stesso volume.

18. Lanéry, *Ambroise* cit., p. 100.

19. Cfr. ora G. Visonà, *Ambrogio e il martire Lorenzo*, in R. Passarella (a cura di), *Il culto di san Lorenzo tra Roma e Milano*, Bulzoni, Milano-Roma 2015, pp. 9-18.

in remuneratione largus. Denique sic fraternam mitigavit iracundiam, ut, cuius verebatur inimicitias, adipisceretur gratiam.

Quale ultimo esempio, facciamo cenno alla nota scena di *virg.* 2, 29 dove il soldato dichiara la sua volontà di sacrificarsi al posto della vergine con un accumulo di sentenze e antitesi; se l'insieme non è breve, le singole componenti sono assai concise e dense di significato²⁰: «*Serva me ut ipsa serveris. [...] Vestimenta mutemus; conveniunt mihi tua et mea tibi [...] Ego pro te hostiam deo reddo, tu pro me militem Christo.*».

Accenniamo infine a uno spunto di indagine più problematico, ma forse più originale; tra le forme brevi Nosarti accenna alla brevità selettiva di allusioni e citazioni tratte dalla materia di opere precedenti²¹. Ora, uno degli autori che più sembra essersi interessato a trarre e collocare nei propri scritti degli stralci e dei veri e propri *excerpta* ambrosiani è Massimo di Torino, ritenuto da Trisoglio molto incline alla «netta incisività», alla «concisione che possa infiggersi nella memoria», all'«austerità liturgica» nonché retrivo (normalmente) alla digressione e alle turgescenze declamatorie²².

Un simile epigono del vescovo milanese (se non subordiniamo troppo un autore all'altro), per di più non estraneo alla *brevitas*, potrebbe forse essere utilizzato come sonda per individuare alcuni assiomi «di agile presa mnemonica»²³ elaborati da Ambrogio, come quello del sermone 95:

Ambr. *in Luc.* 8, 85

Non in facultatibus crimen haerere, sed in his qui uti nesciant facultatibus; nam divitiae ut impedimenta in improbis ita in bonis sunt adiumenta virtutis.

Max. Taur. *Serm.* 95

Crimen enim non est in facultatibus, sed in his qui uti nesciunt facultatibus. Divitiae enim insipientibus fomenta sunt improbitatis sapientibus adiumenta virtutis.

20. Richiama l'attenzione sull'uso delle «short sentences» nella prosa tardoantica A. Balbo, *Prospettive di ricerca e qualche caso di studio sulla storiografia e sull'oratoria tardoantica*, «Aevum Antiquum», n. s. XI (2011), pp. 21-22

21. Nosarti, *Forme* cit., p. 32.

22. F. Trisoglio, *S. Massimo di Torino agiografo*, in Balbo - Bessone - Malaspina (a cura di), *Tanti affetti* cit., p. 866 e 868, 872 sulla brevità.

23. Id., *S. Ambrogio e l'esegesi di S. Massimo di Torino*, «Annali di Storia dell'Esegesi», XVIII (2001), p. 622.

Confronti di questo genere potrebbero anche porre in evidenza quali argomenti ambrosiani Massimo di Torino riesce talvolta a sintetizzare e quali invece tende ad ampliare e sviluppare (perché non di rado anche Massimo di Torino «si lancia in un’“amplificatio”»²⁴), facendo emergere per contrasto qualche ulteriore momento di brevità ambrosiana. Riportiamo un esempio di questo secondo caso, dove il parallelo contrastivo tra Adamo e Cristo (uno dei più solidi ponti tematici tra i due Testamenti) risulta in Massimo di Torino abbastanza sobrio, ma, affiancato al suo (probabile) modello ambrosiano, fa sicuramente emergere la rapidissima e asciutta intermittenza binaria conferita dal vescovo di Milano alle sue antitesi:

Ambr. *in Luc.* 4, 7

Ex terra virgine Adam [Gen 2, 7], Christus ex virgine, ille ad imaginem dei factus [Gen 1, 27], hic imago dei, ille omnibus irrationabilibus animalibus [Gen 1, 28], hic omnibus animantibus antelatus – per mulierem stultitia [Gen 3, 6 et 7], per virginem sapientia, mors per arborem, vita per crucem.

Max. Taur. *Serm.* 50a, 2

Adam enim de terra virgine natus est, et Christus de Maria virgine procreatus; illius maternum solum necdum rastris scissum fuerat; istius maternum secretum numquam concupiscentia violatum. Adam dei manibus plasmatur e limo, Christus dei spiritu formatur in utero. Uterque ergo oritur deo patre, uterque virgine utitur matre, uterque, sicut evangelista dicit, filius dei est, sed Adam creatura est filius Christus vero substantia.

aA

181

La frammentarietà e la relatività di questi spunti non crediamo siano sufficienti a rivendicare alla Patristica uno spazio preminente nella ricerca delle forme brevi; ci auguriamo piuttosto che siano gli studiosi di Patristica, anche più di quanto abbiano fatto finora, ad applicare l’indagine sulla *brevitas* ai loro testi per mettere in evidenza non solo alcuni connotati stilistici delle opere dei Padri, ma anche la loro capacità artistica di incorporare tratti brevi in testi lunghi – una tecnica che in qualche modo riflette quella paradossale *copiosa brevitatis* della Scrittura di riferimento.

24. *Ivi*, p. 621.

Apuleius per excerpta: la 'forma breve' motore della trasmissione dei *Florida*?

Francesca Piccioni

I *Florida*, nella loro attuale forma, sono 23 *excerpta* di orazioni di vario argomento tenute da Apuleio, alcune di esse sicuramente a Cartagine¹. Quelle databili con certezza, poiché fanno menzione di personaggi già altrimenti noti ai repertori prosopografici, sono riferibili al decennio 160-170 d.C.² L'estensione degli estratti varia da pochi righe a più carte³, per una lunghezza totale che rappresenta la normale dimensione di un libro e mezzo antico. Eppure i codici li presentano divisi in quattro libri⁴, il che rimanda evidentemente a una fase di maggiore completezza dell'opera, che doveva essere una raccolta di declamazioni o di passaggi significativi, forse

1. È certo per *Fl.* 9, 16, 17, 18, 20, probabile per *Fl.* 15.
2. *Fl.* 9, dedicato al proconsole *Severianus*, cade sotto il principato di Marco Aurelio e Lucio Vero (i *Caesares* menzionati in 9.40), quindi tra il 161 e il 169 d.C.; il proconsolato di *Scipio Orfitus*, cui è indirizzato *Fl.* 17, data 162-163 d.C.; è stato infine calcolato che *Strabo Aemilianus*, futuro proconsole a dire di Apuleio in *Fl.* 16, non possa aver rivestito tale carica prima del 169 d.C.
3. Nell'edizione di R. Helm, *Apulei Platonici Madaurensis opera*, II/2, *Florida*, Teubner, Lipsiae 1959² cum *Addendis* (1910¹, 1921²), *Fl.* 5 conta appena 5 righe; *Fl.* 9, 16 e 18, i più estesi, vanno dalle 6 alle 8 pagine. Non anticipo qui il mio testo critico, in preparazione per la serie oxoniense, e citerò secondo P. Vallette, *Apulée. Apologie, Florides*, Les Belles Lettres, Paris 1960² (1924¹).
4. Libro I: *Fl.* 1-9.14; libro II: *Fl.* 9.15-15; libro III: *Fl.* 16-17; libro IV: *Fl.* 18-23.

costituita dal loro stesso autore⁵. L'attuale raccolta tuttavia è da ascrivere con ogni verosimiglianza all'opera di un tardo escertore⁶, plausibilmente il *C. Crispus Sallustius* che emendò *De magia* e *Metamorphoses*, nel 395 a Roma e nel 397 a Costantinopoli, come attestano le *subscriptiones* superstiti in alcuni codici⁷.

Quanto ai criteri di selezione, molto si è discusso e da secoli. Il titolo stesso si presta infatti a una duplice possibilità interpretativa, avanzata da Scioppius fin dal XVI secolo: «sunt enim hi Floridorum libri nihil nisi mera fragmenta, ab aliquo Apulei studioso ex diversis eius libris in unum comportata, tamquam ἐκλογαί et floridiore dicendi genere expressa»⁸.

Da un lato sembra dunque rimandare a criteri stilistici, se si intende l'aggettivo *floridus* in riferimento a uno stile fiorito, ornato, caratteristica che ben si adatta a buona parte dell'opera. Questa interpretazione trova significativo appoggio in Quint. 12.10.60, dove *floridus* è detto di uno stile medio, impreziosito da traslati e figure retoriche e reso gradevole da digressioni, come un fiume che scorre lucente, ma adombrato qua e là da selve verdeggianti: «Medius hic modus et tralationibus crebrior et figuris erit iucundior, egressionibus amoenus, compositione aptus, sententiis dulcis, lenior tamquam amnis et lucidus quidem sed virentibus utrimque silvis inumbratus».

Non tutti gli *excerpta* però hanno una forte caratura stilistica e d'altra parte *Florida* può interpretarsi anche quale esatto corrispondente di ἀνθροά, inteso come 'antologia' ovvero semplice raccolta miscellanea. In ogni caso possiamo concludere che per sua stessa natura l'opera, in quanto serie di

5. Vallette, *Florides* cit., pp. xxv-xxxI.

6. Che non possa risalire ad Apuleio stesso sembra suggerito, oltre che dall'assenza di una 'cornice' di prefazione e conclusione (che teoricamente potrebbero essere andate perse nella trasmissione), soprattutto dalla disomogeneità dei *fragmenta*, in cui discorsi completi, o quasi, si alternano a testi evidentemente incompleti, talora estratti di poche righe: cfr. S.J. Harrison, *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 91-92, 132-135.

7. O. Pecere, *Esemplari con subscriptiones e tradizione dei testi latini. L'Apuleio Laur.* 68.2, in O. Pecere - A. Stramaglia (a cura di), *Studi apuleiani*, Edizioni Università di Cassino, Cassino 2003, pp. 5-35: 6-7, 31-32 = Id., in C. Questa, R. Raffaelli (a cura di), *Il libro e il testo*, Edizioni Università di Urbino, Urbino 1984, pp. 111-137.

8. C. Scioppius, *Symbola critica in L. Apulei philosophi Platonici opera*, F. Raphelengium, Lugduni Batavorum 1594, p. 84.

excerpta, passi scelti da orazioni di più ampio respiro, appare intrinsecamente legata a una 'forma breve'.

Per altro verso sono stati individuati dei collanti tematici, primo fra tutti la frequente menzione di Cartagine⁹, ma anche più specifici argomenti, quali storie di celebri musicisti (*Fl.* 3 e 4), l'India con i suoi *mirabilia* e Alessandro Magno, che contribuì alla sua conoscenza (*Fl.* 6, 7 e 15), gli uccelli (*Fl.* 12 e 13), discorsi in lode di notabili cartaginesi (*Fl.* 8, 9, 16 e 17), attacchi di detrattori (*Fl.* 7, 9, 11 e 17) e, ancor più, storie esemplari di famosi filosofi (*Fl.* 2, 9, 14, 15, 18 e 22)¹⁰.

Ma, come è stato notato, il solo denominatore realmente comune a tutti i passi è la forte marca retorica, che li rende «useful models of particular rhetorical techniques» (ad es. la similitudine) o di tipologie di προορμνάζματα, esercizi preliminari nell'insegnamento/apprendimento della retorica (e.g. aneddoti, encomi)¹¹.

Quale che sia l'esatta genesi dell'attuale raccolta, bisogna dunque riconoscerle una natura variegata, data da una molteplicità di criteri selettivi che si compenetrano reciprocamente.

I *Florida* presentano diversi problemi di trasmissione testuale, in parte legati alla loro stessa natura miscelanea. La divisione in *excerpta* è un'acquisizione relativamente moderna, la cui prima attestazione risale ancora una volta a Scioppius, mentre i manoscritti, come accennato, ripartiscono la materia in quattro libri¹². Il passaggio tra il primo e il secondo cade però all'interno di un medesimo estratto, *Fl.* 9¹³; una spiegazione plausibile è che l'*explicit* sia stato copiato per errore una pagina di codice dopo il dovuto, finendo così all'interno di *Fl.* 9 anziché tra *Fl.* 8 e 9¹⁴.

aA

9. Vallette, *Florides* cit., pp. xxvii-xxviii.

10. F. Opeku, *A commentary with introduction on the Florida of Apuleius*, 1974, pp. 24-25 (dissertazione dottorale presentata all'università di Londra, inedita, ma liberamente consultabile al seguente indirizzo web: <http://qmro.qmul.ac.uk/jspui/handle/123456789/1550>).

11. Queste le conclusioni di Harrison, *Apuleius* cit., pp. 132-135.

12. Sulla sfasatura di tale numerazione in alcuni codici cfr. F. Piccioni, *Sulla tradizione manoscritta dei Florida di Apuleio: il ruolo dell'Ambrosiano N 180 Sup.*, «Revue d'histoire des textes», n. s. IX (2014), pp. 141-156: 143-144.

13. Sempre che non si pensi, come Opeku, *A commentary* cit., pp. 25-26, a due distinti *excerpta*, il primo un proemio a una pubblica orazione, il secondo la conclusione di un discorso in onore del proconsole Severiano, accomunati dalla sola menzione di Ippia.

14. K. Mras, 'Apuleius' *Florida im Rahmen ähnlicher Literatur*, «Anzeiger der Akademie der Wissenschaften Wien», LXXXVI (1949), pp. 205-223: 217-218.

Un altro errore di trasmissione potrebbe essere alla base della cosiddetta 'praefatio' del *De deo Socratis*, l'insieme di passi che nei codici introduce l'opera. È problema assai dibattuto se si tratti di un'unica sezione, autenticamente introduttiva¹⁵, o viceversa di cinque brevi frammenti indipendenti l'uno dall'altro, affini per la natura retorica e per l'intrinseca discontinuità di contenuto ai *Florida* e a essi pertinenti¹⁶, come del resto li ritennero già diversi antichi editori a partire da Pithoeus (1565)¹⁷. Tale ipotesi sembra corroborata dall'assenza di *subscriptio* soltanto alla fine del quarto libro dell'antologia (il che potrebbe indicare la caduta di una sezione finale), nonché dalla bipartizione della tradizione delle opere apuleiane in due blocchi, che trasmettono nell'ordine *De magia*, *Metamorphoses* e *Florida* da un lato, dall'altro *De deo Socratis*, *De Platone*, *De mundo* e *Asclepius*¹⁸. Questo indurrebbe a ipotizzare l'esistenza a monte di una originaria raccolta comprendente le sette opere, con *Florida* e *De deo Socratis* contigue. I cinque frammenti sarebbero stati erroneamente attribuiti al *De deo Socratis* nel momento in cui la tradizione delle opere narrative e oratorie è stata scissa da quelle filosofiche.

aA

Definiti natura dei *Florida* e relativi problemi di trasmissione, ragioniamo ora più direttamente sulla loro struttura. Come è evidente dagli estratti più estesi (*Fl.* 9; 15; 16; 18), l'autore usa incastonare in un discorso più articolato degli svolgimenti brevi e isolabili dal contesto. Si tratta perlopiù di aneddoti relativi a celebri filosofi o artisti, spesso moralizzanti (χρῆσαι, e.g. *Fl.* 2, Socrate; 4, il flautista Antigenida; 16, Filemone comico; 18, Protagora e Talete; 19, il medico Asclepiade) o descrizioni di opere d'arte (*Fl.* 9, statua di Batil-

185

15. Una recente difesa del prologo come genuina parte del *De deo Socratis* e dell'interna unità di tale proemio troviamo in V.J.C. Hunink, *The prologue of Apuleius' De deo Socratis*, «Mnemosyne», s. 4, XLVIII (1995), n. 3, pp. 292-312; G. Sandy, *The Greek World of Apuleius*, Brill, Leiden 1997, pp. 192-196.

16. Così P. Thomas, *Remarques critiques sur les oeuvres philosophiques d'Apulée*, «Bulletin de l'Académie royale de Belgique», XXXVII (1900), pp. 143-165; Vallette, *Florides* cit., p. xxxi; J. Beaujeu, *Apulei De philosophia libri*, Les Belles Lettres, Paris 1973, pp. XLIV-XLVI; Harrison, *Apuleius* cit.

17. Egli tuttavia mantenne il frammento 5 come prologo del *De deo Socratis*. Tale posizione intermedia è stata ripresa in tempi moderni da T. Mantero, *La questione del prologo del De deo Socratis*, in *Argentea Aetas*, Edizioni Università di Genova, Genova 1973, pp. 219-259, e B.L. Hijmans, *Apuleius Orator. 'Pro se de Magia' and 'Florida'*, «Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt», II/XXXIV (1994), n. 2, 1708-1784.

18. Thomas, *Remarques critiques* cit., pp. 155-156.

lo) o ancora *mirabilia* (*Fl.* 6, l'India e i suoi animali e uomini portentosi; 12, il pappagallo)¹⁹ o, infine, rinarrazioni di storie mitiche o di favole esopiche (*Fl.* 3, contesa tra Marsia e Apollo; falsa praef. 4, la volpe e il corvo).

Per la trattatistica antica²⁰ le ἐκφράσεις, pause descrittive all'interno della narrazione, possono riguardare qualunque soggetto, essere di varia lunghezza, in prosa o in versi; a esse possono assimilarsi aneddoti e novelle. L'inserimento ecfrastico, nel senso ampio sopra definito, avviene secondo una tecnica ben codificata nel mondo classico che trova riscontri anche nella restante produzione del Madaurense (si pensi all'inserzione di novelle nel tessuto narrativo delle *Metamorphoses* o agli elogi dello specchio, del dentifricio e alla correlata digressione sul *crocodillus* e la sua *amica avis* nell'orazione autoapologetica che è il *De magia*²¹). Non è possibile soffermarsi in questa sede e d'altra parte, almeno per il romanzo, gli studi in merito non mancano²²; né è possibile considerare i precedenti di Apuleio o i numerosi paralleli nella letteratura a lui contemporanea della seconda sofistica. Mi limiterò dunque ad analizzare la struttura di uno dei discorsi più ampi, *Fl.* 15, particolarmente significativo poiché porta in un certo senso alle estreme conseguenze la

19. È noto come l'India e le sue meraviglie rientrino nel gusto della seconda sofistica; del pappagallo, specificamente, Dione Crisostomo scrisse un perduto encomio, di cui abbiamo notizia da Filostrato (VS 1.7.487) e una descrizione ne offre Aelian. *Nat. an.* 13.18-19. Particolari consonanze si rilevano tra il passo apuleiano e Pl. *Nat. Hist.* 10.117, ma un debito è anche verso Ov. *Am.* 2.6 e Stat. *Silv.* 2.4. Sul gusto per i *mirabilia* a Roma dal I d.C. cfr. V. Naas, *Imperialism, mirabilia and knowledge: some paradoxes in the Naturalis historia*, in R.K. Gibson, R. Morello (a cura di), *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Brill, Leiden 2011, pp. 57-70: instaurazione dell'Impero significò del pari espansione dei confini geografici e della conoscenza, anche nei suoi aspetti più eccentrici e stravaganti, favoriti dal venir meno della *libertas* e dello spirito critico, che orientava verso un sapere non scientifico, legato a una concezione magica e irrazionale della natura, ma più accattivante e capace di raggiungere un ampio pubblico.

20. Il riferimento è ai *Progymnasmata*, manuali destinati agli studenti di retorica, composti tra I e V secolo d.C. La trattazione più esaustiva delle ἐκφράσεις ci è offerta da Nicola di Mira.

21. *Apol.* 6-8; 13-16.

22. Anche a tacere della fiorente letteratura sulle novelle nel romanzo apuleiano e circoscrivendo alla specifica tipologia di ekphraseis relative a opere d'arte (su cui buona parte degli studi del XX secolo si è unicamente concentrata), cfr. e.g. R.G. Peden, *The Statues in Apuleius Metamorphoses* 2.4, «Phoenix», XXXIX (1985), n. 4, pp. 380-383; M. Paschalis, *Reading Space: a re-examination of Apuleian ekphrasis*, in M. Paschalis - S. Frangoulidis (a cura di), *Space in the Ancient Novel*, Barkhuis, Groningen 2002, pp. 132-142. La riscoperta della varietà tipologica delle ekphraseis data dai tardi anni Ottanta.

tecnica ecfrastrica, presentandosi come una serie ben concatenata di digressioni. Combinando tipologie ben specifiche di ekphrasis (descrizione di luogo geografico, di opera d'arte e aneddoto su un filosofo), con una messa a fuoco progressiva restringe infine il campo sull'autore, in una *gradatio* dal generale al particolare.

Per brevità riporto riassuntivamente il testo e limito le citazioni ai passi salienti. In apertura si presenta l'isola di Samo, la sua ubicazione, definita con dovizia di determinazioni di luogo (§ 1 «Icario in mari... exadversum Miletos, ad occidentem eius sita»), nonché la sua scarsa fecondità che la rende inadatta a certi tipi di coltura; quindi si passa a descriverne le antiche vestigia, tra cui il celebre santuario di Giunone con il ricco tesoro, che Apuleio, secondo il *topos* del conferenziere cosmopolita, dice di aver visto di persona (§ 4 «id fanum secundo litore, si recte recordor viam, viginti haud amplius stadia oppido abest»)²³. Tra i preziosi del tempio menziona una statua collocata davanti all'altare dedicata dal tiranno Policrate, probabilmente raffigurante Batillo, giovane a lui caro, all'atto di cantare per lui. Pienamente in linea con quanto previsto per le ekphraseis nei manuali tardo-antichi, cioè 'portare vividamente l'oggetto davanti agli occhi' e 'rendere gli ascoltatori degli spettatori', Apuleio tratteggia ogni dettaglio della capigliatura, del volto, della veste; nel rendere poi la condizione di citaredo di Batillo, per suggerire l'idea del suono instaura un paragone con musicisti reali, evocando nella mente del lettore situazioni ben note e dai nitidi contorni (§§ 8-9 «canenti similis [...] dextra psallentis gestu pulsabulum citharae admovet, ceu parata percutere, cum vox in cantico interquievit»), fino alla frase conclusiva «interim canticum videtur ore tereti semihiantibus in conatu labellis eliquare» (§ 10), dove il canto che 'sembra' (*videtur*) fuoriuscire dalla bocca ben tornita, attraverso le labbra socchiuse nello sforzo, svela il gioco tra realtà e finzione e crea «the illusion of life»²⁴.

aA

187

23. Ancora indicazioni spaziali: la «second sophistic description» è anzitutto «a question of reading space» (Paschalis, *Space* cit., pp. 134-135).

24. Paschalis, *Space* cit., p. 136, a proposito dell'espedito apuleiano per rendere l'abbaiare dei cani in *Met.* 2.4 (gruppo scultoreo di Diana e Atteone), cioè aggiungere a un «neutral verb (*ora saeviunt*, “their mouths gape savagely”)» un «interpretive comment»: “so that if the sound of barking burst in from next door you would think it had come from the marble’s jaws”.

Di qui Apuleio passa a negare che quella statua rappresenti Pitagora, come taluni affermano. Questo introduce una lunga digressione sul filosofo (§§ 11-25), anch'egli, come Battillo, nato a Samo, di bellissimo aspetto e molto esperto di musica, ma per niente caro a Policrate. Se ne descrivono la famiglia e gli studi, specificando la presenza tra i suoi maestri di maghi Persiani, tra cui Zoroastro, e dei sapienti indiani detti gimnosofisti (cfr. *Fl.* 6), per concludere infine con la pratica del silenzio, che Pitagora per prima cosa insegnava ai suoi discepoli. Questo serve ad Apuleio da *pendant* alla sua personale esperienza²⁵, prima in maniera indiretta, quando definisce Pitagora al § 22 «tot ille doctoribus eruditus, tot tamque multiugis calicibus disciplinarum toto orbe haustus», sapiente di multiforme cultura, ovvero quanto egli ama altrove dire di sé (*Fl.* 9.14, 27-29; 18.15-16; *Apol.* 23.1; 55.8-9), anche con la medesima immagine del sorseggiare la conoscenza da svariate coppe (*Fl.* 20.1-6). Il paragone si fa quindi più stretto quando afferma che anch'egli, seguendo Platone, sotto più rispetti assai vicino a Pitagora (§ 26 «noster Plato, nihil ab hac secta vel paululum devius, pythagorissat in plurimis»), ha imparato a parlare senza esitazioni o tacere di buon grado secondo la necessità (§ 26 «didici et, cum dicto opus est, impigre dicere et, cum tacito opus est, libenter tacere»), ottenendo così non minor lode per opportuni silenzi che testimonianza di interventi tempestivi dai predecessori del

25. L'aggancio più o meno estemporaneo tra digressioni e contingenze personali è cifra caratteristica, riscontrabile ovunque le digressioni siano ancora inserite nel loro contesto, ovvero in tutti gli *excerpta* lunghi: a titolo esemplificativo, in *Fl.* 9 il multiforme ingegno pratico di Ippia è messo a confronto con la versatilità letteraria di Apuleio, che consentirà una miglior lode dei destinatari del panegirico, il proconsole Severiano e suo figlio Onorino. Se gli studi sul romanzo antico nel XX secolo avevano considerato le ekphraseis irrelate rispetto alla narrazione e intese a intrattenere il lettore, è dato ormai acquisito che non siano fini a se stesse, ma abbiano forti addentellati con il contesto in cui si situano. Oggi si riconosce alle ekphraseis un valore sofisticato e raffinato, che stimola e coinvolge in «hermeneutic games» il lettore colto, il quale riesce a cogliere la trama di simbolismi allusivi e di rimandi alla cornice narrativa: cfr. A. Holzmeister, *Ekphrasis in the Ancient Novel*, in E.P. Cueva - S.N. Byrne (a cura di), *A Companion to the Ancient Novel*, Wiley-Blackwell, Oxford 2014, pp. 411-423: 413-415. Ma già D.P. Fowler, *Narrate and Describe: the Problem of Ekphrasis*, «The Journal of Roman Studies», LXXXI (1991), pp. 25-35: p. 27, «what earlier critics had seen as 'merely' decorative description can in fact be integrated with narrative». Sull'ekphrasis nel romanzo greco, cfr. anche R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Ashgate, Farnham 2009, pp. 178-182. Nello specifico dell'opera apuleiana queste interrelazioni sono bene evidenziate per il gruppo scultoreo di Diana e Atteone in Peden, *Statues* cit.; Paschalis, *Space* cit., pp. 132-133, 139.

destinatario dell'orazione, quasi certamente il proconsole di Cartagine allora in carica.

Il paragone Pitagora-Apuleio ricorre più volte nell'opera del Madaurense. In *Apol.* 4.7, per confutare l'accusa di essere «formosum et tam Graece quam Latine [...] disertissimum», egli porta giustappunto l'esempio di Pitagora, dotato di «excellentissima forma», proprio lui «qui primus se esse philosophum nuncupavit»; un dettaglio, l'essere Pitagora il primo a chiamarsi filosofo, che ritorna grosso modo negli stessi termini nell'*excerptum* qui *sub iudice* (15.22 «primus philosophiae nuncupator et conditor»), così come d'altra parte l'associazione con il bell'aspetto (15.12 «pulchritudine adprime insignis»). Ancora, in *Apol.* 27.2 per difendersi dall'accusa di magia Apuleio enumera tutti i sapienti che, come lui, «providentiam mundi curiosius vestigant», che egli chiama filosofi, ma volgarmente sono assimilati ai maghi; tra di essi Pitagora. Infine, in *Apol.* 31.2 storna l'accusa specifica di usare pesci a fini magici con l'aneddoto che Pitagora ne comprò un giorno un gran numero dai pescatori per rimmetterli in libertà, cosa impensabile se vi avesse riconosciuto proprietà magiche, essendo egli seguace di Zoroastro e alla sua stessa stregua esperto di magia («Pythagoram plerique Zoroastri sectatorem similiterque magiae peritum arbitrati»); il particolare è ricordato anche in 15.14 «aiant [...] doctores habuisse Persarum magos ac praecipue Zoroastren, omnis divini arcani antistitem».

Siamo davanti a delle 'tessere' tematiche e linguistiche, disponibili al riuso e riadattabili in diversi contesti. Porterò *exempli gratia* un altro caso, Cratete Tebano, oggetto dei brevi *Fl.* 14 e 22 e menzionato anche in *Apol.* 22²⁶. *Fl.* 14 presenta la sua conversione alla filosofia cinica e racconta l'aneddoto edificante della pubblica rinuncia ai suoi averi, San Francesco *ante litteram*, tramite 'manomissione' di se stesso dalla schiavitù delle ricchezze; chiude infine con l'episodio delle nozze consumate *coram populo* con Ipparche. *Fl.* 22, sviluppando il tema della vanità delle umane cose (su cui anche *Fl.* 23), dà spazio alla descrizione delle ricchezze che Cratete rifiuta e instaura un peculiare paragone con Ercole: come egli, oriundo tebano, seminudo e con la sola clava lottò per

aA

189

26. Personaggio caro alla seconda sofistica: Diog. Laert. 6.85-98; Plut. *De vit. Aer. Al.* 8; *Quest. Conv.* 2.1.6; Athen. 10.422C.

liberare il mondo da immani mostri umani e ferini, così Cratete, anch'egli tebano, seminudo e dotato di bastone, ripulì il mondo da avarizia, invidia e altri mostri dell'animo umano, novello Ercole. Tutti questi dettagli ritornano in *Apol.* 22, dove Cratete ed Ercole sono evocati da Apuleio quale suo doppio all'atto di discolparsi dall'accusa di indigenza e tessere l'elogio della povertà. Vediamo più direttamente a confronto i tre passi.

Fl. 14¹ Haec [...] cum audiret a Diogene Crates [...] in forum exsilit, rem familiarem abicit velut onus stercoris magis labori quam usui, dein coetu facto maximum exclamat:² "Crates", inquit, "Cratetem manumittit": et exinde non modo solus, verum nudus et liber omnium [...] beate vixit.³ [...] Peram cum baculo et pallium humi posuisset eamque supellectilem sibi esse puellae profiteretur.

Fl. 22¹ Crates ille Diogenis sectator [...] ³ quod Herculem olim poetae memorant monstra illa immania hominum ac ferarum virtute subegisse orbemque terrae purgasse, similiter adversum iracundiam et invidiam atque avaritiam atque libidinem ceteraque animi humani monstra et flagitia philosophus iste Hercules fuit:⁴ [...] seminudus et ipse et clava insignis, etiam Thebis oriundus, unde Herculem fuisse memoria extat ⁵ [...] inter proceres Thebanos numeratus est, lectum genus, frequens famulitium, domus amplo ornata vestibulo, ipse bene vestitus, bene praediatus. Post ubi intellegit nullum sibi in re familiari praesidium legatum [...].

Apol. 22¹ Proinde gratum habui, cum ad contumeliam diceretis rem familiarem mihi peram et baculum fuisse.² [...] Eam supellectilem [...] quem Crates ultro divitiis abiectis appetivit.³ Crates, [...] vir domi inter Thebanos proceres dives et nobilis amore huius habitus, [...] rem familiarem largam et uberem populo donavit, multis servis a sese remotis solitatem delegit, arbores plurimas et frugiferas prae uno baculo sprexit, villas ornatissimas una perula mutavit.⁹ Ipse denique Hercules invictus [...],¹⁰ lustrator orbis, purgator ferarum, gentium domitor, [...] neque una pelli vestitior fuit neque uno baculo comitator.

Come si vede forti sono le consonanze argomentative e verbali tra i tre passi, dal 'gettare via le ricchezze' (*abicio*), idea sviluppata in *Fl.* 14 con l'episodio della manomissione, all'uso di *eam supellectilem* in riferimento a *peram et baculum*, la bisaccia e il bastone, rinfacciati ad Apuleio quale suo unico

patrimonio (*rem familiarem*), continuando con la nobiltà di natali, espressa in termini pressoché identici (*inter proceres Thebanos*) in *Fl.* 22 e *Apol.* 22, il particolare dell'abbondante servitù, il dettaglio della vita solitaria e della quasi nudità, così come l'essere seguace di Diogene e la stessa associazione con Ercole, dove pure, con lievi variazioni sul tema, ritorna l'idea dell'*orbem terrae purgare* e dei *monstra hominum ac ferarum subigere*.

La peculiare struttura per digressioni crea dunque, per così dire, delle 'gemme', perfetta sintesi di concisione ed efficacia, vera 'riserva di energia creativa', che finiscono spesso per costituire dei nuclei contenutistici e lessicali atti al riuso e che ritornano nell'opera variamente declinati. Non è forse azzardato affermare che proprio tale propensione all'ekphrasis ha favorito e incentivato il processo di estrapolazione e antologizzazione, cui peraltro l'autore sembra ben conscio di andare incontro, stando a *Fl.* 9.13 «nam quodcumque ad vos protuli, excerptum ilico et lectum est» ('tutto ciò che rendo pubblico viene subito estrapolato e letto')²⁷. Si può concludere, in ultima analisi, che la struttura ecfrastica ha orientato le vicissitudini della trasmissione, creando il florilegio di pezzi di bravura che oggi possediamo, e forse anche l'errata separazione che ha generato il 'falso prologo' diventa più agevolmente spiegabile guardando all'impalcatura di un'opera costruita *per fragmenta*, o per 'forme brevi', se si preferisce.

aA

191

27. Questa la lezione trādita, difesa da V.J.C. Hunink, *Apuleius of Madauros. Florida*, Gieben, Amsterdam 2001, *comm. ad loc.* Si è proposto tuttavia con buone ragioni di costituire *excerptum* ('annotato'): K. Vössing, *Exceptum instead of excerptum – in Apuleius, Florida 9.13*, «Classical Quarterly», LVIII (2008), n. 1, pp. 395-397.

La “forma breve” come paradigma compositivo nella produzione scientifica di epoca tardoantica: il caso di Oribasio

Serena Buzzi

*Non di rado i libri parlano di altri libri,
ovvero è come se parlassero fra loro.*

(U. Eco, *Il nome della rosa*, p. 289)

1. *L'epoca e l'autore*

La cultura tardo-antica è l'epoca che più che mai favorisce un dialogo fra opere, essa infatti registra enorme interesse per la codificazione, la catalogazione, la selezione e la trasmissione del sapere, tradotto sul piano letterario nella produzione di *corpora*, commenti, epitomi, breviari e manuali. In questa febbre del riassumere, trascrivere e riscrivere non si legge un patetico tentativo di salvataggio della cultura classica, bensì la cifra culturale di una *aurea aetas* della scrittura¹. Contrariamente al pensiero ricorrente², che considera la tarda età un momento di stallo e di supina accettazione degli *auctores*, la letteratura scientifica dell'epoca è il risultato di una ricerca

aA

1. M. Formisano, *Tecnica e scrittura. Le letterature tecnico - scientifiche nello spazio letterario tardo-latino*, Roma 2001, p. 127 e ss. Sulla letteratura tecnica e strumentale in quest'epoca cfr. anche: V. Nutton, *Byzantine medicine, genres, and the ravages of time*, in B. Zipser (ed.), *Medical books in the Byzantine world*, Bologna 2013, pp. 7-19; P. van der Eijk, *Principles and practices of compilation and abbreviation in the medical 'Encyclopaedias' of Late Antiquity*, in *Condensing texts - condensed text*, M. Horster e C. Reitz (eds.), Stuttgart 2010, pp. 519-54; G. Marasco, *La letteratura medica fra il tardo antico e l'età moderna*, in D. Langslow, B. Mairie (eds.) *Body, Disease and Treatment in a Changing World*, Lausanne 2010, pp. 37-47; A. Garzya, "Byzantinische Medizin", in K.-H. Leven (ed.), *Antike Medizin. Ein Lexicon*, München 2005, pp. 178-82;

2. G. E. R. Lloyd *The Revolutions of Wisdom. Studies in the Claims and Practice of Ancient Science*, Berkeley - Los Angeles - London 1987, p. 105.

sistematizzatrice e catalogatrice, vivo serbatoio di idee, che attinge dalla sfera scritta e da quella orale e popolare, in cui il rapporto con il passato non si ferma a una passiva registrazione, ma interagisce attraverso l'esame critico delle fonti e delle testimonianze e il vaglio dell'esperienza³.

Il capostipite dell'enciclopedismo bizantino nel settore della letteratura strumentale è Oribasio di Pergamo (325-403), medico dell'imperatore Giuliano l'Apostata, passato alla storia perché la sua sapienza enciclopedica ha prodotto la compilazione riassuntiva di tutta la medicina greca nel suo sviluppo, dalle origini fino a Galeno. Su di lui, come riflesso delle eterogenee considerazioni sullo spirito compilatorio che anima l'epoca tarda, abbiamo diversi giudizi, sintetizzabili nell'epigramma dell'*Antologia Palatina* che lo designa come "il grande medico dell'imperatore Giuliano, il divino Oribasio degno di rispetto. Infatti ebbe una mente saggia come un'ape, da un posto e dall'altro raccolse i fiori degli antichi medici"⁴.

Quella di Oribasio è un'impresa colossale, antologica, scientifica, compiuta in 70 libri (dei quali solo 17 ci sono pervenuti) scritti in lingua greca, dedicati a Giuliano e intitolati *Συναγωγὰ Ἱατρικὰ* (opera poi tradotta in latino come *Collectiones medicae*). L'intero testo è stato per così dire sunteggiato dall'autore stesso in un corposo compendio in nove libri dedicato al figlio medico Eustazio e teso all'obiettivo didascalico di essere utile (come espresso in prefazione) a persone con una certa formazione medica, in caso di viaggi o emergenze. Di Oribasio è anche un altro compendio dedicato allo storico e biografo dei sofisti del IV secolo Eunapio, da cui il titolo di *Libri ad Eunapium*, una sorta di manuale

aA

193

3. Proprio per questa ragione in prestigiosi atenei d'Europa si è cominciato a rivolgere attenzione al genere della manualistica e del trattato enciclopedico tardo antico attraverso vari progetti di ricerca, tra cui si ricorda: *The Transfer of Medical Epistemes in the 'Encyclopaedic' Compilations of Late Antiquity*, coordinato da Philip van der Eijk, presso l'Università Humboldt di Berlino.

4. Lo storico Eunapio a lui contemporaneo ne parla bene, riscattandolo dall'invidia e calunnia di chi nel periodo cupo lo aveva deriso col nome di "scimmia di Galeno". Cfr. G. Cosmacini, M. Menghi, *Galeno e il galenismo. Scienza e idee della salute*, Milano 2012, pp. 98-102. Infine, considerando il suo ruolo nella storia della medicina, Charles Daremberg indica Oribasio come maestro e modello dei compilatori, punto di congiunzione tra la medicina attiva (di Galeno) e la medicina conservativa (che conserva e replica Galeno). Cfr. Ch. Daremberg, *Histoire des sciences médicales, comprenant l'Anatomie, la Physiologie, la Médecine, la Chirurgie et les doctrines de pathologie générale*, Paris 1870, pp. 241-44.

di farmaceutica domestica con funzione divulgativa, sintesi in quattro libri per offrire una conoscenza medica pratica di uso personale. Infine rientra nel *corpus* trasmesso sotto il nome di Oribasio anche il manuale di formulazione di ricette mediche in un solo libro intitolato *Eclogae*. Esse riuniscono le tre funzioni attribuite da Garzya⁵ a ciascuna delle altre tre opere oribasiane, ovvero scientifica, didascalica e divulgativa e si distinguono dalle altre perché non presentano alcuna prefazione. Si tratta di una silloge delle sillogi di contenuto prescrittivo, specialistico, diretto a fruitori specifici, con alta formazione professionale o erudita: una sintesi per eccellenza.

Si nota che i vari titoli delle opere del *corpus* oribasiano, nella loro varietà lessicale greca, *Συναγωγαί* (= σύν-ἀγωγή), *Σύνοψις* (= σύν-ὄψις), *Εὐπόριστα* (= εὐ-πορίζω) ed *Ἐκλογαί* (= ἐκ-λέγω) esprimono il comune intento di facilitare l'uso e l'apprendimento e di imbrigliare tutta la massa di nozioni in un sistema di scrittura. La genesi e l'utenza di queste opere, che pertanto presentano scelte di registro, stile e lessico differenti in ragione di una funzione e di un pubblico diversi, ha quindi determinato una *varia forma brevis*, ovvero una diversa rifunzionalizzazione e riduzione della materia medica.

Il lavoro compilatorio, come si legge nel proemio delle *Collectiones*⁶, si propone di “ricercare e raccogliere i principali scritti di tutti i migliori medici e di tutti quelli che sono utili per la completezza dell'arte medica” e risponde all'imperativo di σύν-αγωγήεῖν raccogliere e ri-arrangiare insieme e ἀναζητεῖν, recuperare, riscoprire, piuttosto che solo ζητεῖν, ricercare⁷.

Le diverse forme della brevis nelle Eclogae

Si sceglie di prendere come oggetto principale di indagine la

5. Cfr. A. Garzya (ed.), *Medici bizantini*, Torino 2006, introd. p. 16.

6. Cfr. Orib., *Coll. med., proem.* 2 (4, 7-9 ed. Raeder): πάντων τῶν ἀρίστων ἱατρῶν ἀναζητήσαντά με τὰ καιριώτατα συναγαγεῖν καὶ πάντα ὅσα χρησιμεύει πρὸς αὐτὸ τὸ τέλος τῆς ἱατρικῆς.

7. Qui è stata vista anche traccia dell'attitudine filosofica del neoplatonismo: Oribasio è infatti considerato uno degli ultimi esempi di intellettuale pagano, che ha fatto parte dell'*entourage* di Giuliano insieme ai neoplatonici Massimo e Prisco e che ha unito in sé, a detta di Eunapio, la figura del filosofo e del medico; cfr. G. W. Bowersock, *Julian the Apostate*, Bristol 1978, p. 19, 44 - 45.

produzione del *corpus* più breve in assoluto e quindi esemplare per le tecniche di sintesi: le *Eclogae*. L'opera, pur essendo di dubbia paternità oribasiana⁸, appartiene alla sua scuola.

La *brevitas*, cifra compositiva del testo, teso a favorire praticità e rapidità di consultazione, si esplica in vari modi, dal punto di vista formale e strutturale.

Sotto il profilo formale il manuale è costruito su un ideale dialogo didascalico con un utente medico erudito per cui si riscontrano formule di carattere prescrittivo con forme impersonali iussive, imperativi di seconda o terza persona, forme coniugate alla prima plurale, in modo da creare contatto diretto, comunicazione efficace; inoltre sono presenti apostrofi al medico⁹.

Dal punto di vista strutturale l'osservanza del tradizionale ordine anatomico *a capite ad calcem*, dalla testa ai piedi, favorisce consultazione e apprendimento. L'impostazione del lavoro risulta agile in quanto munita di indici e titoletti utili a individuare comodamente la patologia e la cura corrispondente. La presenza di parole chiave di precisazione anatomica nei titoli non solo dipende dall'estrapolazione completa dal testo di partenza, ma da una scelta in funzione della consultazione rapida.

8. La dibattuta e ancora aperta questione della paternità delle *Eclogae* vede da un lato gli editori Bussemaker e Daremberg, che hanno considerato le *Eclogae* "nombreux extraits qui ont été faits de cet ouvrage par un auteur byzantin inconnu" (cfr. U. C. Bussemaker e C. Daremberg, *Oeuvres d'Oribase*, vol. IV, Paris 1862, praef. pp. VIII-IX) e della medesima opinione anche Raeder, che ha attribuito le *Eclogae* non ad Oribasio, ma ad un medico o a un copista, "qui ingens illud opus excerpsit" (cfr. J. Raeder, *Oribasii Collectionum Medicarum Reliquiae*, CMG VI 2.2, vol. IV, Leipzig 1933, pref. p. VII). Risultano in linea con queste posizioni anche gli studi di J. Sonderkamp (*Theophanes Nonnus: Medicine in the Circle of Constantine Porphyrogenitus*, in *Symposium on Byzantine Medicine, Dumbarton Oaks Papers*, vol. 38, 1984, pp. 29-41), che ha dichiarato che l'opera non sia stata scritta da Oribasio, ma tratta dalle *Collectiones*. Di parere opposto è invece A. Passabì (*Dagli scritti di Oribasio: l'uso di egò e correlati negli excerpta di Rufo*, Lecce 2007, pp. 71-138) che ha ritenuto l'uso ricorrente del pronome *ego* prova dell'autentica paternità oribasiana.

9. Cfr. Orib., *Ecl. med.*, 37, 1 (200, 1 ed. Raeder) l'apostrofe "Πῶς σημειώσῃ καρδιακόν;" Si tratta del modello dell'*erotapôcrisis*, struttura a domanda e risposta propria della manualistica greca dal II a.C., secondo cui si condensava nella *brevitas* formulare una precettistica precisa. Il modello delle *questiones* e *definitiones* si adegua alla tecnica del *repetitorium* didattico che legava maestro-discepolo. Si pensi alle *Medicinales Responsiones* di Celio Aureliano o al modello catechistico dei papiri medici. Cfr. I. Andorlini, *Testi medici per la scuola: raccolte di definizioni e questionari nei papiri* in A. Garzya e J. Jouanna (a cura di), *I testi medici greci. Tradizione e ecdotica. Atti del III Convegno Internazionale Napoli 15 - 18 ottobre 1997*, Napoli 1999, pp. 7-15 e A. Ieraci Bio, *L'έρωταποκρίσις nella letteratura medica*, in Cl. Moreschini (a cura di), *Esegesi, parafrasi e compilazione in età tardoantica. Atti del Terzo Convegno dell'Associazione di Studi Tardoantichi*, Napoli 1995, pp. 186 - 207.

Anche il veicolo materiale, ovvero il manoscritto unico *Paris. Suppl. gr. 446*, pergameneo del X¹⁰ secolo, testimonia la circolazione come manuale d'uso: delle cinque mani scritte, la seconda, del copista o del correttore del medesimo *milieu*, interviene in un momento successivo, oltre che per correggere e integrare parole in interlinea o margine, per inserire note, tioletti, parole o intere porzioni testuali¹¹.

Nelle *Eclogae*, come in tutto il *corpus* oribasiano, oltre a Ippocrate, citato quale *summa auctoritas* imprescindibile¹², Galeno è sicuramente il maestro assoluto, insuperabile e solo integrabile al fine di maggior completezza¹³. L'Ippocrate consegnato alla medicina tardo-antica e proto bizantina è per lo più l'Ippocrate di Galeno, cioè da lui delineato e rivissuto come ideale predecessore e maestro alla luce della sua esperienza¹⁴. Oltre a loro esiste però anche una miriade di autori minori, disseminati nel testo in maniera frammentaria e spesso tacita, come l'Anonimo Parigino, Elio Promoto, Filumeno, Antillo, Archigene, Rufo, Filagrino, Erodoto... ecc.

Nell'intento di compendiare e sintetizzare gli autori precedenti si adombra anche l'obiettivo di rendere più accessibili queste fonti, di "scalare" il testo dei grandi trattati in un periodo in cui magari non ne è più così semplice e scontata

aA

10. Gli editori Littré o Briau hanno ritenuto il manoscritto *Paris. Suppl. gr. 446* del XII secolo. Cfr. É. M. Littré, *Pronostic*, Paris 1840, t. II, p. 103; R. Briau, *La chirurgie de Paul d'Égine*, Paris 1855, pp. 71-72. Per ulteriori dettagli sulla storia del ms. cfr. *Catalogus Codicum Astrologorum Graecorum*, t. VIII, pars III, p. 75, Bruxelles 1912; P. Lambecus, *Commentariorum de augusta Bibliotheca Caesarea Vindobonensis*, VI, Vienna 1674, p. 215; D. Nessel, *Catalogus sive Recensio Specialis omnium Codicum Manuscriptorum Augustissimae Bibliothecae Caesareae Vindobonensis III*, Vienna 1690, p. 29; H. Diels, *Die Handschriften der Antiken Ärzte*, Berlin 1906, pp. 70-71; H. Omont, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1883 (rist. anast. Hildsheim-Zürich-New York 2000), p. 262.

11. Su questi passi inseriti cfr. e.g.: S. Buzzi, *Aezio Amideno XVI 124, 12-25 e 125, 1-6 Zervòs nel cod. Paris. Suppl. gr. 446, Galenos*, vol. 2, pp. 119-27. Per quanto riguarda i tioletti o altri segni disseminati a margine nell'opera per richiamare l'attenzione come spie e marcatori di qualità si ricordano ad esempio: c lunato maiuscolo con η inclusa, che significa *σημείωσον*, il segno ωρ, (dal tratto mediano dell'ω si prolunga l'asta di ρ), da leggersi come *ὀραῶν*, per segnalare le ricette giudicate positivamente, e il segno di tre lettere ζήτ ovvero ζήτείν.

12. Cfr. e.g. *Ecl. med.*, 73 (234, 13-14 Raeder); *ibid.* 79 (253, 32 Raeder); *ibid.* 97 (274, 22, Raeder).

13. Cfr. *Ecl. med.* 37(200, 18-19 Raeder); *ibid.* 87 (263, 38 Raeder).

14. Cfr. R. De Lucia, *Terapie ippocratiche in Oribasio e Aezio Amideno: l'eredità di Ippocrate nelle enciclopedie mediche fra tardoantico e protobizantino*, in I. Garofalo - A. Lami - D. Manetti - A. Roselli, (a cura di) *Aspetti della terapia nel Corpus Hippocraticum. Atti del IX Colloque International hippocratique Pisa 25-29 settembre 1996*, Firenze 1999, pp. 447-48.

la comprensione. Talora poi ci sono rinvii che suggeriscono il rimando alla fonte per chi ne voglia o possa far uso e riferimento.

Il tentativo di raggiungere chiarezza e completezza si persegue con aderenza quasi letterale laddove risulti importante e, se necessario, con integrazione delle informazioni, in caso contrario, invece, con semplificazione del testo attraverso soppressione di parti aggiuntive ed esplicative, eliminazione di considerazioni o osservazioni superflue rispetto all'argomento principale, sintesi di parti discorsive espresse in forma troppo dilungata¹⁵.

Se si esamina ad esempio il rapporto intercorrente tra le *Eclogae* e il *Dynameron* di Elio Promoto¹⁶ si rilevano casi di analogia generica (e. g. *Dyn.* 3, 3, 7-8 e *Ecl. med.* 4, 6-7; *Dyn.* 70, 7-8 e *Ecl. med.* 98, 29-31; *Dyn.* 114, 2-5 e *Ecl. med.* 11, 20-24), di analogia specifica (e. g. *Dyn.* 35, 6-8 e *Ecl. med.* 28, 16-18; *Dyn.* 18, 13 e *Ecl. med.* 62, 14-15), di amplificazione (e. g. *Dyn.* 112, 1-4 e *Ecl. med.* 13, 7-11; *Dyn.* 121, 23-29 e *Ecl. med.* 59, 32-39) e di sintesi e rielaborazione (e. g. *Dyn.* 8, 7-17 e *Ecl. med.* 26, 27-31).

Ma oltre a quello definibile come rapporto verticale con le fonti, eccezionalmente nel *corpus* oribasiano abbiamo anche un rapporto orizzontale, di sintesi e ripresa costante all'interno delle varie opere¹⁷, tanto da poter usare il concetto di "autoepitome"¹⁸.

aA

197

15. Cfr. R. De Lucia, *Doxographical Hints in Oribasius' Collectiones Medicae*, in Ph. Van der Eijk (ed.), *Ancient Histories of Medicine. Essays in Medical Doxography and Historiography in Classical Antiquity, Studies in Ancient Medicine*, 20, Leiden 1999, pp. 473-89; A. Guardasole, *Nuovi escerti di Oribasio*, in *Actes du Colloque international "Cultura, società e diritto nel Tardoantico: da Costantino a Teodosio il Grande, D'Auria*, Napoli 2003, pp. 176-96.

16. Su Aelio Promoto Alessandrino cfr. E. Rhode, *Aelius Promotus*, "Rhein. Mus." 28, 1873, (= Kleine Schriften I, Tubingae 1901), p. 264, n. 1; Wellmann, s. v. Aelius, in REI, Stuttgart 1893, coll. 489-539. Per l'edizione cfr. D. Crismani, *Manuale della Salute*, Alessandria 2002; cfr. anche in proposito E. Maltese *Sul testo del Dynameron di "Elio Promoto"*, *Selecta colligere* 2, Alessandria 2005, pp. 235-43. Per un'analisi dettagliata dei rapporti testuali fra il *Dynameron* e le *Eclogae* cfr. S. Buzzi, *Una nuova fonte delle Eclogae attribuite a Oribasio: il Dynameron di Elio Promoto*. In: *Linguaggi del potere, poteri del linguaggio. Atti del Colloquio internazionale del PARSA, 6-8 novembre 2008, Torino*, Alessandria 2010, pp. 405-15.

17. Da un'analisi condotta sui *loci paralleli* e *loci similes* segnalati nell'apparato dell'edizione di Raeder si rileva, proporzionalmente all'estensione dell'opera, il più elevato numero di parallelismi con le *Collectiones*, concentrato in alcune sezioni, le *Collectiones* XLIV e XLV.

18. Cfr. R. Maclachland, *Oribasius and his Epitomes*: "The 4th century AD medical writer Oribasius, who was Julian the Apostate's physician, wrote a series of epitomes and autoepitomes, i.e., epitomes written by the author of the original work.... Later in his career, after a period in exile following Julian's death, Oribasius wrote two autoepitomes of his *Collectiones Medicae* that arrange selected material into new accounts of basic, non-surgical medicine"

Prevale fra le *Eclogae* e le altre opere un rapporto di analogia con rielaborazione fondata sul processo della sintesi, anche se si hanno talora dei casi di ampliamento e di maggior sviluppo della materia¹⁹. Fra questi si segnala ad esempio il caso ginecologico del flusso delle donne, presente in tutti e tre i manuali.

Ecl. med. 148, 1,
20-30 = p. 306 Reader
Πρὸς ῥοῦν
γυναικείου

Syn. IX 46, 1, 1-7
= p. 306 Reader
Περὶ γυναικείου
ῥοῦ

Ad Eun. IV 111, 1,
1-6 = p. 487 Reader
Περὶ ῥοῦ
γυναικείου

Ῥοῦς γυναικείος ῥευματισμός ἐστι τῆς ὑστέρας χρο- νίζων ἀποκλειομέ- νου πλείονος ὑγροῦ. διαφοραὶ δ' αὐτοῦ δύο· ἢ γὰρ ἐρυθρός ἐστὶν ἢ λευκός καὶ ὑδατώδης. ση- μειωτέον δὲ τὸν ῥοῦν ἐκ τοῦ συνεχῶς ἐπικαθυγραίνεσθαι τοὺς τόπους δια- φόροις κατὰ χροιάν ὑγροῖς, τὴν δὲ κά- μνουσαν ἀχροεῖν, ἀτροφεῖν, ἀνορεκ- τεῖν, καὶ ἐν τοῖς περιπάτοις ἔσθ' ὅτε δυσπνοεῖν καὶ διω- δηκότας ἔχειν τοὺς ὀφθαλμούς, καὶ

Χωρὶς τοῦ πεπον- θέναι τὴν μήτραν ὁ καλούμενος ῥοῦς γυναικείος ἐστὶν, ὅλου τοῦ σώματος ἐκκαθαίρομένου καὶ κενουμένου διὰ τῆς ὑστέρας· τοιοῦτον δ' ἐστὶ τὴν ἰδέαν τὸ ἐκκενούμενον οἶον καὶ τὸ πλεονάζον, τὸ μὲν ἐρυθρὸν ἰχώρ αἵματος, ἕτερον δὲ λευκὸν ἀπὸ φλέγ- ματος, ὡχρὸν δ' ἄλ- λο πικρόχολον, ὅτε δ' ὑδατώδες. εἰ δ' αἷμα καθαρὸν ὡς ἐν φλεβοτομίᾳ φέροιτο, προσέχειν ἀκριβῶς μὴ τις ἀνάβρωσις γέγονεν ἐν τῇ μήτρᾳ.

Οὐκ ἴδιον πάθος ἐστὶ τῆς μήτρας ὁ καλούμενος γυναι- κείος ῥοῦς, ἀλλ' ἐκ τοῦ παντὸς σώματος ἢ κένωσις δι' αὐτῆς γίνεται. Συμβαίνει δὲ τοῦτο ἐπὶ τῶν ἀπαλοσάρκων καὶ φλεγματοδεδεστέρων ὡς ἐπὶ πολὺ. κενοῦται δὲ λευκὸν ἀπὸ φλέγματος, ὡχρὸν δ' ἐνίοτε τῆς πικρᾶς χολῆς πλεοναζούσης, καὶ ὑδατώδες ἐνίοτε.

(<http://www.apaclassics.org/AnnualMeeting/05>) e S. Buzzi, *Oribasio epitomatore di se stesso? Analisi del metodo compilatorio nelle Eclogae medicamentorum*, Atti VII Colloquio internazionale di Ecdotica dei testi medici greci, Procida (Napoli) 10-13 giugno 2013, Napoli, AION, D'Auria Ed., (in corso di stampa).

19. Lo sviluppo dei contenuti come la sciatica, le mestruazioni, il flusso delle donne ecc. (e.g. *Ecl. med.* 74, 72, 104, 137, 147, 148) non risponde a evidenti criteri di selezione tematica, per cui si possa ipotizzare che l'autore abbia preferito dare risalto ad un argomento rispetto ad un altro. Il fatto che parte di questi temi di ampliamento non trovino corrispettivo nelle altre due opere e non abbiano sede nelle *Collectiones* fa propendere per un rapporto diretto con queste: i passi delle *Eclogae* sarebbero allora preziosi testimoni delle parti altrimenti perdute dell'*opera maior*.

ποτὲ μὲν μετὰ πόνου, ποτὲ δ' ἄνευ πόνου, καὶ ποτὲ μὲν μεθ' ἐλκώσεως, ποτὲ δ' ἄνευ ἐλκώσεως, καὶ ἐλκώσεως ἤτοι φλεγμαινοῦσης ἢ ἀφλεγμάντου ἢ ῥυπαρᾶς ἢ καθαρᾶς. ὅτε μὲν οὖν χωρὶς ἐλκώσεως ἢ πόνου φέρεται, πᾶσι χρηστέον τοῖς ἐπὶ τῆς αἱμορραγούσης ὑστέρας ποτήμασι τοῖς μὴ φαρμακώδεσιν.

aA

In tutti e tre i testi la trattazione prende avvio dalla descrizione patologica, seguita da una parte terapeutica, anche se molto varia, con in comune solo l'uso di argilla di Samo e il vino. Mentre in *Ecl. med.* 148, 1²⁰ si definisce il flusso femminile un umore dell'utero: 'Ροῦς γυναικείος ῥευματισμός ἐστὶ τῆς ὑστέρας χρονίζων ἀποκλειομένου πλείονος ὑγροῦ, nella *Synopsis* (Χωρὶς τοῦ πεπονθέναι τὴν μήτραν ὁ καλούμενος ῥοῦς γυναικείος ἐστὶν, ὅλου τοῦ σώματος ἐκκαθαυρομένου καὶ κενουμένου διὰ τῆς ὑστέρας), e poi nell'*Ad Eunapium* (Οὐκ ἴδιον πάθος ἐστὶ τῆς μήτρας ὁ καλούμενος γυναικείος ῥοῦς, ἀλλ' ἐκ τοῦ παντὸς σώματος ἢ κένωσις δι' αὐτῆς γίνεταί) il fenomeno viene spiegato come purificazione di tutto il corpo attraverso l'utero.

199

Senza entrare nell'analisi del contenuto²¹, l'esempio è utile per evidenziare un parallelismo tra *Synopsis* IX, 46 e *Ad Eunapium* IV, 111 e una differenza con le *Eclogae medicamentorum* 148, che si distinguono per una più esaustiva

20. Anche in questo caso l'apparato di Raeder (CMG VI 3, p. 487, Teubner, Leipzig 1926) segnala come riferimenti Galeno e Dioscoride: Gal., *De sympt. caus.* VII, 265 Kühn; Gal., *De simpl. med.* XII, 340 Kühn; Diosc., *De simpl. med.* II, 87-89 Wellmann.

21. Per un'analisi dei passi nella forma integrali e di altri passi ginecologici appartenenti ai tre manuali ed esaminati in confronto sinottico cfr. S. Buzzi, *op. cit.*, Napoli, in corso di stampa; cfr. anche per la tematica ginecologica in Oribasio M. López Pérez, *Gynecología y patología sexual femenina en las Colecciones Médicas de Oribasio*, BAR International Series 2060, Oxford 2010.

trattazione, comprendente sia l'eziologia, sia la digressione sintomatologica. Nonostante il carattere di estrema *brevitas*, il testo si presenta dotato di una maggior cura e precisione, che confermano il livello altamente tecnico e specialistico e inducono a considerarlo un lavoro selettivo, differente rispetto a quello degli altri manuali, teso ad altri obiettivi d'uso e talora testimone di materiale attinto da altre risorse²².

3. Conclusioni

La *brevitas* di epoca tardo-antica, in varie forme, trova il suo paradigma esemplare in Oribasio, che ne fa la cifra stilistica ed ispiratrice di tutta la sua produzione. Da un lato infatti ogni opera del *corpus* è *reductio* in quanto sintesi, selezione e riduzione a sistema, dall'altro è *collectio* in quanto assemblatrice e antologica.

Se poi questa operazione da un lato obbedisce alla *traditio*, poiché è fondamentale e fondante il rapporto con il bagaglio ereditato, dall'altro è pure *innovatio*, in quanto l'autore non è mero ripetitore, ma si interpone e arguisce, tratta la materia in maniera critica e personale.

La forma breve è allora anche definibile come *restitutio*: grazie a quest'operazione critica si restituisce al pubblico la versione ridotta e accessibile di testi fondamentali come quelli galenici, documentando i passaggi della tradizione considerati all'epoca ancora vitali e funzionali.

Ma il tratto caratterizzante e preponderante è certamente l'*utilitas*, che in un'opera come questa è duplice: quella soggettiva dell'autore, che rende fruibile all'uso e all'apprendimento materiale poco accessibile se non in forma di compendio, e l'*utilitas* del lettore odierno, che trova prezioso documento della conoscenza medica di epoca tarda e pure testimonianza indiretta, per via di citazione, di frammenti di autori antecedenti, alcuni dei quali destinati ad essere altrimenti irrimediabilmente perduti.

Le *Eclogae* sono, come dimostrato, luogo per eccellenza di elaborazione sintetica del sapere medico della tradizione, ma pure silloge di carattere tecnico-scientifico. Il manuale

22. Vi sono infatti almeno due significative differenze stilistiche e formali rispetto alle *Collectiones* e alle sillogi: la presenza in questo testo di un'accentuata vena polemica, altrove marginale (e.g. 45, 1, 11; 50, 22 Raed.) e la frequente menzione di ἀντίγραφος, negli altri testi del tutto assente, quale esplicita affermazione del metodo compilatorio .

è altresì definibile come un laboratorio di compendio *in fieri*, ove si nota un duplice registro compositivo: dopo una prima parte, che rispetta il criterio di successione tematica d'ordine anatomico dalla testa ai piedi, fortemente ridotta e breve, ne segue infatti una seconda, con varie riprese tematiche a parziale integrazione e completamento di diversi argomenti. Voluta costruzione bipartita o rimaneggiamento in una fase di revisione? Non essendo possibile stabilire ciò con certezza, non resta che considerare questo aspetto stilistico, unito all'assenza di un proemio, e quindi di un'esplicita dichiarazione di intenti e di tipologia utenti, come elementi connotanti un'opera ancora problematica non solo per la sua paternità, ma anche per la sua genesi e i suoi rapporti con la tradizione²³.

23. Cfr. A. Guardasole, BIUM (Bibliothèque Interuniversitaire de Médecine, Paris), *Histoire de la Médecine*, s. v. Oribase: "sur la nature et la place de ces Eclogae la question n'est toutefois pas encore résolu". Per quanto riguarda i rapporti con la tradizione. É. M. Littré (*Fragments inédits des "collections" d'Oribase, publiés d'après un manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris*, in *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne*, 2, Paris 1847, pp. 166-90), pubblicando alcuni capitoli delle *Eclogae*, ha dichiarato che, data la corrispondenza quasi letterale con Aezio Amideno, si sarebbe dovuto parlare più propriamente di *extraits d'Aetius*; A. Sideras, *Aetius und Oribasius*, in *Byzantinische Zeitschriften*, LXVII (1974), pp. 110-30; cfr. anche M. C. Ciollaro - I. G. Galli Calderini, *Problemi relativi alle fonti di Aezio Amideno nei libri IX-XVI: Galeno e Oribasio*, in A. Garzya (a cura di), *Tradizione e ecdotica dei medici tardoantichi e bizantini. Atti del convegno Internazionale Anacapri 29-31 ottobre 1990*, Napoli 1992, pp. 52-72; R. De Lucia, *Esempi di tecnica compositiva e utilizzazione delle fonti nei Libri Medicinales di Aezio Amideno*, in F. Conca, *Byzantina Mediolanensia*, Soveria Mannelli 1996, pp. 143-53.

**Arti
e
media**

aA

La ballata, *forma brevis* nel *Capitulum de vocibus applicatis verbis*: «*Verba applicata sonis*» e «*verba applicata solum uni sono*»¹

Thomas Persico

aA

Rispetto alla *cantio extensa*, ossia alla canzone pluristrofica già normata da Dante nel *De vulgari eloquentia*, la ballata italiana del Trecento vantava strutture ben più agili, capaci di favorire lo sviluppo di intonazioni musicali complesse e ricche delle innovazioni tipiche del primo periodo dell’*Ars nova*².

Questo genere formale, che potremmo definire *cantio brevis* in vista della sua assimilazione al più vasto genere della canzone, subì un’ulteriore contrazione durante il Trecento, quando furono preferiti testi monostrofici e mutazioni sempre più brevi, spesso costituite da due soli versi³. All’interno,

517

1. Questo scritto è rielaborazione della relazione presentata al Convegno “Forma Breve”, Università degli Studi di Torino, 7-9 aprile. Ringrazio Maria Sofia Lannutti per i numerosi consigli offerti durante la stesura e Alberto Rizzuti per il confronto che ha seguito il mio intervento.

2. Nel caso della canzone “estesa” si ipotizzano intonazioni più semplici, sillabiche e recitative. Si vedano, a tal proposito, N. Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo*, «Rivista italiana di musicologia», I (1966), pp. 3-20. Cfr. V. Russo, *Dolze sono e prosopopea d’amore: “Ballata, I’voi” (VN, XII 10-15) “Sive cum soni modulatione [...] sive non” (DVE, II 8 4)*, «Filologia e critica», X (1985), n. 2-3, pp. 239-54: 245. Già Marrocco aveva osservato che, a fronte di una lunghezza massima di 8 o 10-12 versi dei componimenti intonati, i ben più numerosi versi della canzone avrebbero creato non pochi problemi al musicista intonatore. Cfr. Th. W. Marrocco, *The enigma of the Canzone*, «Speculum», XXXI (1956), p. 711.

3. G. Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in A. Ziino (a cura di), *L’Ars Nova*

di questo genere fu elaborata una distinzione tra *ballate* e *soni sive sonetti* basata sia sul tema (le ballate «sono compilate per amore venereo»)⁴ e sulla prolissità della materia⁵, sia sulla tipologia di intonazione musicale, di cui non avremmo testimonianze d'inizio secolo se non grazie alle indicazioni contenute in un adespoto trattatello: il *Capitulum de vocibus applicatis verbis*. Questo brevissimo testimone teorico, poco più tardo rispetto della *Summa* di Antonio da Tempo⁶, offre alcuni suggerimenti indispensabili per comprendere le strutture musicali che accompagnavano madrigali, mottetti, ma anche *soni* e ballate⁷, due delle *formae breves* della lirica italiana delle origini la cui tradizione musicale è attestata solo a partire dal più tardo Codice Rossi 215⁸, primo testimone contenente cinque ballate monodiche⁹.

italiana del Trecento IV, Atti del terzo Congresso internazionale sul tema «La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura» (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), Centro di Studi sull'Ars Nova italiana del Trecento, Certaldo 1978, pp. 107-47. Cfr. P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991, pp. 248-249. Cfr. A. Ziino, *Rime per musica e danza*, in E. Malato (a cura di) *Storia della letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma 1955, pp. 455-529; L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano 1996.

4. Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, a cura di G. P. Caprettini, La Grafica, Verona 1993, p. 101.

5. I *soni sive sonetti* corrispondono alle ballate più prolisse, ossia quelle mezzane e grandi. N. Pirrotta, *Ballate e «soni» secondo un grammatico del Trecento*, in Id., *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, Torino 1984, pp. 92-3; E. Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang 2009, pp. 75-77. La distinzione era ben nota anche a Filippo Villani, quando scriveva di Giovanni da Cascia. Filippo Villani, *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Antenore, Padova 1997, II e xxv. Cfr. E. Malato, *Storia della letteratura italiana: il Trecento*, Salerno Editrice, Roma, 1995, p. 476.

6. Dopo lo studio di Santorre Debenedetti, Elena Abramov-van Rijk propone di datare il trattato dopo il 1332, in base alla citazione della Constitutio Omnem di Giustiniano (16 dicembre 533), maneggiata in primis da Antonio, giudice padovano. Cfr. S. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, da «Studi Medievali», II (1906-7), pp. 79-80; E. Abramov-van Rijk, *Evidence for a revised dating of the anonymous fourteenth-century Italian treatise «Capitulum de vocibus applicatis verbis»*, «Plainsong and Medieval Music», XVI (2007), n. 1, pp. 19-30.

7. A proposito dei numerosi problemi musicali riguardo al repertorio lirico delle origini, si vedano: N. Pirrotta, *Poesia e musica*, in L. Pestalozza (a cura di), *La musica al tempo di Dante*, Unicopli, Milano 1988, pp. 291-305: 304; L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei versi italiani*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 86-93; M. S. Lannutti, *La canzone nel Medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica*, «Semicerchio», XLIV (2011), pp. 55-67: 62-3.

8. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Rossi 215.

9. Per la ballata polifonica, è necessario attendere fino al Codice Reina (Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Frç. 6771). Pirrotta propone la datazione del Codice Rossi 215 entro il 1370. N. Pirrotta, *Il Codice Rossi 215 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Con*

Non è un caso, infatti, che solo i generi più brevi dei primi decenni del Trecento fossero associati a precise prassi musicali, a partire, ad esempio, dalle strutture proporzionali più adatte alle specifiche forme (*tempora de aere ytallico* e *tempora de aere gallico*), come testimonia lo stesso adespoto *Capitulum*:

Ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur.

Mottetti sunt cantus applicati verbis. [...] *Fiunt enim ad unum et ad plures cantus*.

Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiando.

Soni sive Sonetti sunt verba applicata solum uni sono¹⁰.

Per comprendere il significato dell'*applicatio* di *canti* e *suoni* al testo verbale e per poter interpretare quanto scritto dall'Anonimo trattatista alla luce delle effettive possibilità esecutive del tempo, è necessario porre attenzione alle peritissime distinzioni effettuate durante l'illustrazione di ciascun genere lirico. Tali differenze sono fondate, principalmente, su due aspetti: l'esecuzione musicale attraverso canti o suoni e l'ordine nell'*applicazione* del testo musicale al testo verbale. *Ballade* e *soni* sono accomunati "dall'applicazione" del testo sul *sonus*, mentre *mottetti* e *mandrigalia* sono posti in relazione con il *cantus*. Inoltre, i *soni sive sonetti* sono accompagnati da un'unica linea melodica (*sono* singolare), mentre *mottetti*, *ballate* e *madrigali* sono associati a una pluralità di linee melodiche (*cantus*, *sonis* e *pluribus cantibus*). Tra *ballade* e madrigali, tuttavia, questa pluralità di linee melodiche è ben distinta, sia dal lessema che le identifica (*sonus* per il primo caso e *cantus* per il secondo), sia dal quantificativo *pluribus*, che, associato a *cantibus* per il madrigale, ne identifica la natura polifonica. Per le ballate *quae cantantur et coreizantur* l'Anonimo non descrive alcun processo di intonazione polifonica, compatibilmente con quanto è permesso ipotizzare sulla scorta del repertorio monodico contenuto nel Codice Rossi, il più antico testimone notato in area italiana, datato attorno al

aA

519

i frammenti della fondazione Opera pia don Giuseppe Greggiati di Ostiglia, LIM, Lucca 1992; N. Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo* cit. Cfr. T. Sucato, *Il Codice Rossiano 215. Madrigali, ballate, una caccia, un rotondello*, ETS, Pisa 2003.

10. Le citazioni sono tratte da S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., pp. 79-80.

1370, precedente al primo repertorio ballatistico polifonico ad oggi pervenuto, tràdito dal Codice Reina¹¹.

Anziché scrivere *plures cantus*, per non confondere la *multiplicitas sonorum* con la *multiplicitas cantuum*, l'Anonimo autore del *Capitulum* preferisce completare la definizione delle *ballade* rifacendosi al lessema *sonus*. Le testimonianze alle quali si fa usualmente riferimento per comprendere il particolare significato di tale scelta lessicale sono il Vat. Lat. 3214¹², dove compare la nota «Casella diede il sono» relativa al madrigale *Lontana dimoranza* di Lemmo Orlandi¹³, e le *Rime* di Franco Sacchetti¹⁴, dalle quali si evince un significato più neutro di *sonus*, riferito alla totalità del testo musicale, ma non alle sue parti costitutive. Il lessema in oggetto, tuttavia, fu tra i primi vocaboli ad essere riconosciuti come specificamente musicali, almeno a partire dai commentari carolingi al *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, dove la distinzione con *tonus* («sonus est proprie in voce, tonus in spatio, scilicet inter duas cordas») ¹⁵ oltre a ricorrere variamente nelle chiose, completa il significato “discreto” di *sonus*, come Ugucione da Pisa chiarisce nelle *Derivationes*: «sonus -ni, quicquid aure auditur vel auditu percipitur» ¹⁶, prossimo, secondo le analisi di Marie-Elisabeth Duchez al lessema *vox* in senso lato, a una sonorità meno connotata a livello teorico rispetto a *cantus*¹⁷. Si tratterebbe, cioè, di un

11. Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds français Nouv. Acq. 6771. A tal proposito si veda N. Pirrotta, «Arte» e «non arte» nel frammento Greggiati, in A. Ziino (a cura di), *L'Arts Nova italiana del Trecento*, V, Enchiridion, Palermo 1985, pp. 200-16: 211.

12. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3214.

13. Riguardo al sonum di Casella, si vedano primariamente G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 176 e C. Di Fonzo, *Della musica e di Dante: parolipomeni lievi*, in *Scritti offerti a F. Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Società Dantesca Italiana, Firenze 1998, pp. 47-61.

14. Basti pensare ai numerosi musicisti che *dederunt sonum* nella raccolta lirica del Sacchetti. Franco Sacchetti, *Il libro delle Rime*, a cura di F. Brambilla Ageno, Olschki, Firenze 1990. Cfr. F. A. Gallo, *La polifonia nel Medioevo*, EDT, Torino 1991, pp. 74-5.

15. La nota è contenuta nel ms. Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. F. 48, f. 86r. M. E. Duchez, *L'émergence acoustico-musicale du terme "sonus" dans les commentaires carolingiens de Martianus Capella*, in *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique VII*, Institut National de la Langue Française, Paris 1985, p. 114.

16. Ugucione da Pisa, *Derivationes*, a cura di E. Cecchini, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, vol. II, p. 1114.

17. Cfr. Iohannes Scotus Eriugena, *Annotationes in Martianum*, a cura di C. E. Lutz, Cambridge, The Medieval Academy of America, 1939; I. Ramelli, *Tutti i commenti a Marziano Capella*, Bompiani, Milano 2006. «Les gloses de ce commentaire évolué témoignent de

processo di “scientificizzazione” del lessema in oggetto, che, come suggerito da Duchez, divenne uno dei primi concetti musico-scientifici del pensiero teorico occidentale, indicante una produzione sonora priva di parole (e in questo senso discostata dal *cantus*)¹⁸ testimoniata anche dai repertori laudistici più tardi studiati da Francesco Zimei¹⁹.

Anche lungo il Trecento, tuttavia, numerose sono le testimonianze di questi usi lessicali: oltre ai trattati di ritmica e di metrica coevi, anche nella *Commedia* dantesca, così come nel *Decameron* di Boccaccio, il *suono* si differenzia dal *canto* proprio per la mancanza di parole²⁰. L’«amoroso canto di Casella»,²¹ il «dolce canto» di Beatrice e tutte le occorrenze del termine nella *Commedia* fanno riferimento a un testo effettivamente cantato²²; il *suono*, invece, indica un fenomeno sonoro meno definito, privo di testo verbale²³. Così, nelle introduzioni e nelle conclusioni di giornata del *Decameron*:

l’assimilation complète, théorique et pratique, de la notion de son discret». M. E. Douchez, *L’emergence acoustico-musicale* cit., pp. 134-5. Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. Lat. F. 48, f. 87r.

18. Anche la possibilità che il *cantus* del mottetto corrisponda al *cantus firmus* conferma l’esecuzione vocale della linea melodica *applicata verbis*.

19. Ampia è la documentazione studiata da Zimei (185 occorrenze dal 1475 al 1788) che contiene numerosi riferimenti alla terminologia oggetto di questo studio. Basti pensare «all’ingaggio [...] di strumentisti delle più svariate provenienze destinati con i loro soni a solennizzare [...] l’ottavario precedente le ricorrenze di maggio e di agosto». F. Zimei, *Dalle laude ai soni. Aspetti musicali della devozione aquilana a San Pietro Celestino*, in B. M. Antolini, T. M. Gialdroni, A. Pugliese (a cura di), «Et facciamo dolci canti». *Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, LIM, Lucca 2010, vol. I, pp. 143-5.

20. Si veda F. Facchin, *Suono e voce in Boccaccio*, in M. Zenari (a cura di), *L’Ars Nova italiana del Trecento VII*, LIM, Lucca 2009, pp. 255-276.

21. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano, 1966-67, *Purg.* II, 107.

22. Dante Alighieri, *La Commedia* cit., *Par.* XXVII, 3. Cfr. A. Fiori, *Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla “Commedia” dantesca*, da «Studi e problemi di critica testuale», LIX (1999), pp. 67-102; F. Mastromatteo, *Tra verbo e suono*, in G. De Matteis, *Dante in lettura*, Longo, Ravenna 2005, pp. 215-6; C. Cappuccio, *La «novità del suono» nell’esordio del Paradiso*, in C. Cattermole, C. De Aldama, C. Giordano (a cura di), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*. Atti del Convegno di Madrid (5-7 novembre 2012), La Discreta, Alpedrete 2014, pp. 253-70.

23. Basti pensare ai casi di scarsa intesa del testo verbale lungo il *Paradiso*: «una melode che mi rapiva, senza intender l’inno», dove *cantus* è sostituito con *melode*, più prossima a *sonus*. Si veda anche D. Heilbronn, *Concentus musicus: the creaking hinges of Dante’s Gate of Purgatory*, da «Rivista di Studi Italiani», II (1984), n. 1, pp. 1-15: 7. Cfr. M. Bandur, *Melodia / Melodie*, in H. H. Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, F. Steiner, Freiburg, 1988.

Introduzione giornata I	Dioneo preso un liuto e la Fiammetta una viuola, cominciarono soavemente una danza a sonare [...] a carolar cominciarono; e quella finita, canzoni vaghette e liete cominciarono a cantare
Conclusione giornata I	Lauretta prestamente prese una danza, e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente
Conclusione giornata II	Menando Emilia la carola, la seguente canzone da Pampinea, rispondendo l'altre, fu cantata [...] Appresso questa, più altre se ne cantarono e più danze si fecero e sonarono diversi suoni
Introduzione giornata III	Divenuti più lieti su si levarono, e a' suoni e a' canti e a' balli da capo si dierono,
Conclusione giornata IV	Filostrato, io non intendo deviare da' miei passati, ma, sì come essi hanno fatto, così intendo che per lo mio comandamento si canti una canzone
Introduzione giornata V	Poi che alcuna stampita e una ballatetta o due furono cantate [...] non dimenticato il preso ordine del danzare , e con gli strumenti e con le canzoni alquante danzette fecero
Conclusione giornata V	E avendo già, con volere della reina, Emilia una danza presa, a Dioneo fu comandato che cantasse una canzone
Introduzione giornata VI	E questo con festa fornito, avanti che altro facessero, alquante canzonette belle e leggiadre cantate
Conclusione giornata VI	Ma il re, che in buona tempera era, fatto chiamar Tindaro, gli comandò che fuor traesse la sua cornamusa, al suono della quale esso fece fare molte danze
Introduzione giornata VII	Cominciarono a cantare, e la valle insieme con essoloro, sempre quelle medesime canzoni dicendo che essi dicevano
Conclusione giornata VII	Furono in sul danzare, quando al suono della cornamusa di Tindaro e quando d'altri suoni carolando . Ma alla fine la reina comandò a Filomena che dicesse una canzone
Conclusione giornata VIII	Dopo la cena al modo usato cantando e ballando un gran pezzo si trastullarono
Conclusione giornata IX	Si levarono a' balli costumati, e forse mille canzonette più sollazzevoli di parole che di canto maestrevoli, avendo cantate, comandò il re a Neifile che una ne cantasse a suo nome
Conclusione giornata X	E l'ora della cena venuta, con sommo piacere furono a quella, e dopo quella a cantare e a sonare e a carolare cominciarono; e menando la Lauretta una danza , comandò il re alla Fiammetta che dicesse una canzone , la quale assai piacevolmente così incominciò a cantare

Anche Antonio da Tempo nella *Summa* utilizza la medesima terminologia, scrivendo dell'azione, per i madrigali, di «compilare verba grossa et ipsa cantare et in [pastorum] tibiis sonare in modo grosso»²⁴, negli anni in cui l'Anonimo del *Capitulum* scriveva dei *soni* sui quali è "applicato" il testo di ballate e *soni sive sonetti*. Sia *cantus*, sia *sonus*, nell'ordine espositivo del *Capitulum*, risultano riferiti al testo musicale che, secondo Debenedetti²⁵, precederebbe la composizione del testo poetico in tre dei quattro casi²⁶. Se, infatti, *ballade, soni sive sonetti* e *mandrigalia* «sunt verba applicata soni/sono» vel «cantibus», per i mottetti il procedimento è opposto: «mottetti sunt cantus applicati verbis», con la precedenza dei *verba* sul *cantus*.

Il verbo *applicare*, ricondotto da Ugucione da Pisa all'azione di «plicis aptare»²⁷, mantiene un preciso significato nel quale poesia e musica sono giustapposte pur rimanendo distinte, come conferma il valore stesso di *plica* nel vocabolario tecnico musicale del Medioevo²⁸. Ma l'ipotesi di un'intonazione musicale preesistente e sovraordinata al testo poetico lascia non pochi dubbi, soprattutto se si analizzano i generi coevi d'Oltralpe. L'esempio forse più emblematico è quello dell'*e-stampida*, uno dei «dictatz no principals» trattati brevemente nelle *Leys d'amors* insieme alle composizioni destinate alla danza

aA

523

24. A. da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1977, p. 140.

25. Non credo possa aver senso ipotizzare una netta distinzione tra *sonus* e *cantus* sulla base dell'utilizzo similare nei quattro passi del trattatello. Se, infatti, si propendesse per la più tradizionale interpretazione di *sonus* come "intonazione musicale" in genere (dai numerosi «dedit sonum» già ricordati), non sarebbe così immediato il significato di *cantibus* per i *mandrigalia*, ben noto, invece, grazie all'illustrazione seguente: «quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiano». S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., pp. 79-80.

26. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., 1906-1907, p. 67. N. Pirrotta, *Ballate e «soni»* cit., p. 97.

27. «Plico -as, -cui vel -cavi, -citur vel -catum, plicas facere vel plicis aptare; unde hec plica -ce, et componitur cum sine et dicitur hic et hec». Ugucione da Pisa, *Derivationes* cit., p. 987.

28. Essa rappresenterebbe la «nota divisionis eiusdem soni in grave et acutum» (Franco da Colonia, *Ars cantus mensuratus*, a cura di G. Reaney e A. Gilles, in *Corpus scriptorum de musica*, XVIII, American Institute of Musicology, Roma, 1974, pp. 23-82: 41), già definita «signum dividens sonum in sono diverso», che, di nuovo, congiunge mantenendo una certa distinzione tra i suoni correlati. Anonimo di S. Emmeram, *De musica mensurata*, a cura di J. Yudkin, in *Musica: Scholarship and Performance*, Indiana University Press, Bloomington 1990, pp. 64-228: 92.

e all'esecuzione strumentale²⁹: «Estampida ha respieg algunas vetz quant al so d'estrumens»³⁰, che, in ogni caso, nei vari *puncta* ripetuti, rivela strutture ben più semplici rispetto alla tipica alternanza tra piedi, volta e mutazioni della ballata³¹.

L'*applicatio* del testo verbale alla melodia, che nel caso di ballata e *soni* resta priva di parole durante l'atto di composizione musicale, potrebbe piuttosto far riferimento alla necessaria rispondenza della struttura metrico-ritmica del testo poetico con l'intonazione. A tal proposito, basti pensare alla struttura dei componimenti lirici romanzi: la ballata, in particolare, necessitava di una precisa rispondenza melodica tra l'ultima parte della strofe (*volta*) e il ritornello (*ripresa*)³², comune, tra l'altro, anche ai *soni sive sonetti* descritti nel *Capitulum*³³. In vista della struttura ritornellata della *cantio brevis*, ossia della ballata, risulta cioè chiara la precedenza del *sonus* sul testo verbale: l'architettura del testo poetico necessitava dell'elaborazione del sistema ritmico e proporzionale tipicamente musicale che Dante aveva inteso come «numero che alla nota è necessario»³⁴, ossia di un modello strutturale ben preciso che rispettasse musicalmente la tipica conformazione ritornellata della ballata³⁵.

29. P. Canettieri, «*L'empositio del nom*» e i «*dictatz no principals*»: appunti sui generi possibili della lirica trobadorica, in *Actes du IV Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, (Vitoria 22-28 Agosto 1993), Vitoria, Pau 1994, vol. I, pp. 47-60. Solo in alcuni casi (ad esempio l'estampida o il bal) il testo poetico è influenzato dalla struttura della melodia, mentre nella maggioranza dei testimoni «l'intonazione si applica al testo solo dopo la creazione». M. S. Lannutti, *Intertestualità, imitazione metrica e melodia nella lirica romanza delle origini*, «Medioevo Romanzo», XXXII (2008), n. 1, pp. 3-28: 26. Il secondo caso, quello dei bal, è così trattato nelle *Leys d'Amors*, in rapporto alla dansa: «Encaras bals ha so mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb estrumens que dansa». J. Anglade (a cura di), *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, Privat, Toulouse 1919, vol. II, p. 185.

30. J. Anglade (a cura di), *Leys d'Amors* cit., vol. II, pp. 184-5.

31. A tal proposito si veda, T. J. McGee, *Medieval Instrumental Dances*, Indiana University Press, Bloomington 1990, pp. 8-9. Cfr. C. Parrish, *The Notation of Medieval Music*, Norton, New York 1959, pp. 184-186.

32. M. S. Lannutti, *Per uno studio comparato delle forme con ritornello nella lirica romanza*, in F. Brugnolo e F. Gambino (a cura di), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Unipress, Padova 2009, pp. 337-62: 338-9. Cfr. d'A. S. Avalle, *Alcune particolarità metriche e linguistiche della «Vita ritmica di San Zeno»*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. Segre, Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 11-37: 17-29.

33. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., p. 80.

34. Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Fioravanti, in Dante Alighieri, *Opere* II, Mondadori, Milano, 2014, II XI, 2, p. 294.

35. Dante stesso ammette di aver «rade volte» rispettato il *numerus*, ossia la proporziona-

Per i *soni sive sonetti*, che corrispondono al modello delle ballate grandi e mezzane³⁶, l'Anonimo segnala anche un'ulteriore distinzione *cantus-sonus* e, durante l'illustrazione della struttura ritornellata da eseguire «de qualicumque tempore volueris»³⁷, descrive le necessarie risposdenze tra la *volta* e la *ripresa*, interpretate, tuttavia, sulla base del significato “vocale” di *cantus*: «habent unam voltam proportionatam ad modum responsive et sic cantus responsive et volte de puncto ad punctum debent esse similes»³⁸.

Come segnala Pirrotta, nella ballata risulta chiaro il ruolo della *brevisitas* nei confronti dell'effettiva applicazione della musica al testo poetico: le possibilità proporzionali e coloristiche tipiche del primissimo periodo arsnovistico risultano maggiori per i componimenti più brevi (*ballade*) e più generiche per i *soni sive sonetti* e per le *cantiones extensae*³⁹. In particolare, per quanto riguarda le ballate da intonare «de tempore perfecto et de aere ytallico, et in aliquibus locis vel punctis de gallico»⁴⁰, il *cantus* del testo poetico è giustapposto a più *soni* privi di parole («verba applicata sonis»), secondo il vocabolario più o meno tecnico comune anche ad

lità necessaria all'intonazione musicale, addirittura nella composizione di alcune *tonate*. Si tratta di un concetto “numerico” tratto da Aristotele (*Physica*, IV XI, 219b 1-2) e legato al concetto di proporzionalità e di temporalità, come Dante dichiara in *Convivio* IV II, 6. Dante Alighieri, *Convivio* cit., p. 550. A. Bufano, G. R. Sarolli, *Numero*, in *Enciclopedia Dantesca*, Treccani, Roma 1970. Cfr. M. Pazzaglia, *Dalla musica alla metrica*, in Id., *Il verso e l'arte nel 'De vulgari eloquentia'*, La Nuova Italia, Firenze, 1967, pp. 47-75: 84. Nel caso particolare di mottetti e madrigali, il processo risulterebbe opposto, permettendo al testo di precedere anche l'elaborazione di una struttura proporzionale metrico-ritmica comune. Antonio da Tempo, ad esempio, oltre a scrivere del *sonus grossus* confacente ai verba grossa del madrigale (A. da Tempo, *Summa* cit., p. 140), intende il processo musicale tipico del repertorio madrigalistico distinto dalla composizione poetica. Cfr. G. Inglese, R. Zanni, *Metrica e retorica del Medioevo*, Carocci, Bologna 2011, pp. 72-73; G. Capovilla, *Materiali per la morfologia e la storia del madrigale 'antico'*, *dal ms. vat. Rossi 215 al Novecento*, «Metrica», III (1982), pp. 159-252; M. Zenari, *Sul madrigale antico. Note morfologiche (con due esempi dal Panciatichiano 26)*, «Stilistica e metrica italiana», LXII (2004), pp. 131-60.

36. Anche Antonio da Tempo e Gidino indicano come diciture correnti le diciture *soni* e *sonarelli* per la ballate mezzane e grandi. N. Pirrotta, *Ballate e soni* cit., pp. 92-3.

37. Se per i *soni sive sonetti* si prescrive un'intonazione «qualicumque tempore volueris, simplici et mixto», per le ballate le indicazioni proporzionali sono più stringenti. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., pp. 79-80.

38. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., p. 80.

39. Per la *cantio extensa* pluristrofica, Pirrotta ipotizza un'intonazione sillabica e recitativa. N. Pirrotta, N. Pirrotta, *Ars Nova e Stil Novo* cit., p. 44; Id., *Ballate e soni* cit., p. 94.

40. S. Debenedetti, *Un trattatello* cit., p. 79.

Antonio da Tempo⁴¹ e a Gidino da Sommacampagna, nella distinzione tra canto, danza e *sono*⁴². Nella ballata, dunque, *sono* e *canto* non sono alternativi, ma sono compresenti nell'intonazione musicale, come confermano anche gli affreschi di Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli (Sala Capitolare di Santa Maria Novella, 1365-1367)⁴³, ma anche la più antica *Allegoria del buon governo*, realizzata da Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena tra il 1337 e il 1339⁴⁴. Si tratta di due differenti componenti indispensabili nella ricezione della ballata quale *forma brevis* tra i generi con ritornello della lirica romanza.

41. Antonio da Tempo, *Summa* cit., p. 117. Cfr. E. Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando* cit., pp. 75-6; F. Zimei, «*Tucti vanno ad una danza per amor del salvatore*». *Riflessioni pratiche sul rapporto fra lauda e ballata*, «Studi musicali», I (2010) 2, pp. 313-44: 320-1.

42. «E queste ballate osia cançone sono cantate dale persone secondo lo sòno e canto dato a quelle; et in quanto elle sono cantate, elle sono appellate cançone». Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte* cit., p. 101.

43. S. Romano, *Andrea di Bonaiuto (o Bonaiuti o da Firenze)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma 1991. Cfr. F. K. B. Toker, *Florence Cathedral: The Design Stage*, «The Art Bulletin», LX (1978), n. 2, pp. 214-231: 215-7.

44. W. M. Bowsky, *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287-1355*, University of California Press, London 1981, pp. 23-84; Q. Skinner, *Ambrogio Lorenzetti e la raffigurazione del governo virtuoso*, in Id., *Virtù rinascimentali*, il Mulino, Bologna 2006, pp. 53-122; Id., *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXII (1999), pp. 1-28.

La ballata,
forma brevis
nel *Capitulum
de vocibus
applicatis verbis*



Figura 1
Andrea di Bonaiuto (1343-1377),
*La Chiesa militante e la Chiesa
trionfante*, Firenze, Chostro di
S. Maria Novella, Cappellone
degli Spagnoli

527



Figura 2
Ambrogio Lorenzetti (1285-
1348), *Effetti del Buon Governo*,
Siena, Palazzo Comunale.

Nel Sesto libro dei Madrigali, apparso a Venezia nel 1614, Monteverdi colloca l'intonazione di “*Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*”, uno dei sonetti più celebri del *Canzoniere*. Nella sua seconda raccolta di scherzi, apparsa sempre a Venezia nel 1632, si trova invece quella di “*Zefiro torna, e di soavi accenti*”, una riscrittura del sonetto petrarchesco data alle stampe un decennio prima da Ottavio Rinuccini¹. Il confronto fra le due intonazioni costituisce l'oggetto di questo studio, il cui fine è indagare gli effetti di compressione e dilatazione esercitati dall'arte compositiva di Monteverdi su due testi poetici affini per contenuto e identici per lunghezza.

1. “*Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*” è il componimento CCCX dei *Rerum vulgarium fragmenta* (d'ora in poi: *Rvf* 310), i cui versi sono trascritti secondo la lezione proposta dall'edizione a cura di Sabrina Stroppa (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Einaudi, Torino 2011, p. 480); la sua riscrittura in “*Zefiro torna, e di soavi odori*” si trova in Ottavio Rinuccini, *Poesie*, (Giunti, Firenze 1622, p. 217). *Il Sesto Libro dei Madrigali* (Amadino, Venezia 1614) è apparso in edizione critica nel quadro degli *opera omnia* di Monteverdi, pubblicati dall'omonima Fondazione cremonese (vol. X, a cura di Antonio Delfino, 1991; l'intonazione del sonetto petrarchesco si trova alle pp. 130-137); lo stesso dicasi per il secondo libro degli *Scherzi* (Venezia, Magni, Venezia 1632), la cui edizione critica costituisce il vol. XII dei medesimi *opera omnia* (a cura di Frank Dobbins e Anna Maria Vacchelli, 2002; l'intonazione del sonetto rinucciniano si trova alle pp. 72-83).

Francesco Petrarca
Canzoniere

Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
e garrir Progne e pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso!, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

e cantar augelletti e fiorir piagge,
e 'n belle donne oneste atti soavi
sono un deserto, e fere aspre e selvagge.

Ottavio Rinuccini
Poesie

Zefiro torna e di soavi odori
l'aer fa grato e 'l piè discioglie a l'onde,
e mormorando tra le verdi fronde
fa danzar al bel suon sul prato i fiori.

Inghirlandato il crin Fillide e Clori
note tempran d'Amor care e gioconde,
e da monti e da valli ime e profonde
raddoppian l'armonia gli antri canori.

Sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole
sparge più lucid'or; più puro argento
fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Lass'io per selve abbandonate e sole
l'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento,
come vuol mia ventura, or piango or canto.

aA Prima di avvicinare le intonazioni è opportuno soffermarsi sui contesti, assai diversi, costituiti dalle due sillogi. La più antica è la sesta raccolta dedicata da Monteverdi al genere-principe della polifonia profana del tempo: *Il Sesto libro de Madrigali a cinque voci con uno Dialogo a sette con il suo basso continuo per poterli concertare nel clavicembano, ed altri stromenti* (Amadino, Venezia 1614). Concluso da un dialogo a sette voci², il libro è imperniato sul genere del lamento. Le composizioni di questo tipo avrebbero dovuto essere tre, ma alla fine il Lamento di Ero sul cadavere di Leandro rimase escluso, cosicché il volume finì per comprendere solo quello di Arianna, su testo di Rinuccini, e quello dell'Amante (Glauco), su testo di Scipione Agnelli. Il primo dei due lamenti è in realtà la versione a cinque voci del celebre monologo dell'opera omonima, rappresentata a Mantova nel 1608 nel quadro dei festeggiamenti per il matrimonio di Francesco Gonzaga con

529

2. Il dialogo si svolge in realtà fra due personaggi principali, Filena (S) ed Eurillo (T); le altre cinque voci (SSATB) si fanno carico, per lo più in modalità omoritmica, della funzione narrativa prevista dal testo di Marino. Solo nell'ultima parte del Dialogo, sulle molteplici iterazioni degli ultimi due versi ("a le guerre le paci / se für mille i martir sien mille i baci"), le sette voci agiscono intrecciando variamente le rispettive linee vocali.

Margherita di Savoia³; il secondo, il cui titolo completo è *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*, è un compianto in stile oratorio basato su una sestina di endecasillabi declamati in tono severo, con rari quanto significativi sfasamenti nelle linee vocali. Il collegamento col lamento precedente, ispirato dal duca Vincenzo Gonzaga, è dato dal fatto che la defunta è Corinna, *alias* Caterina Martinelli detta "La Romanina", l'assegnataria *in pectore* della parte di Arianna, morta appena diciottenne nell'imminenza dell'andata in scena.

Al di là del legame indissolubile fra i due lamenti, la struttura del Sesto Libro presenta un altro tratto rilevante. La raccolta si basa sulla triplice iterazione di un modello che include un lamento, un madrigale a cinque voci su testo di Petrarca e due madrigali "concertati nel clavicembano", ovvero dotati di elementi utili per la realizzazione del basso continuo. L'espunzione del terzo lamento alterò nell'ultima parte la fisionomia del Libro, la quale resta tuttavia riconoscibile nelle sue linee generali, e in cui "*Zefiro torna*" – primo madrigale su testo tratto dal *Canzoniere* – figura subito dopo il *Lamento d'Arianna*.

titolo	testo	genere
<i>Lamento d'Arianna</i>	Ottavio Rinuccini	lamento
" <i>Zefiro torna</i> "	Francesco Petrarca	madrigale a 5 voci
" <i>Una donna fra l'altre</i> "	(adespoto)	madrigale concertato
" <i>A Dio Florida bella</i> "	Giovan Battista Marino	madrigale concertato
<i>Sestina – Lagrime d'amante</i>	Scipione Agnelli	lamento
" <i>Oimè il bel viso</i> "	Francesco Petrarca	madrigale a 5 voci
" <i>Qui rise Tirsi</i> "	Giovan Battista Marino	madrigale concertato
" <i>Misero Alceo</i> "	Giovan Battista Marino	madrigale concertato
" <i>Batto, qui pianse</i> "	Giovan Battista Marino	madrigale concertato
" <i>Presso a un fiume tranquillo</i> "	Giovan Battista Marino	dialogo a 7 voci, concertato

aA

Malgrado l'argomento prevalentemente luttuoso, l'aspetto notevole della raccolta è la quasi totale assenza delle lacerazioni espressive che avevano caratterizzato il Quinto Li-

3. La pubblicazione della versione madrigalesca del *Lamento d'Arianna* precedette di quasi un decennio quella dell'originale versione monodica, unico pezzo superstite di tutta l'opera (*Lamento d'Arianna: et con due lettere amorse in genere rappresentativo*, Gardano-Magni, Venezia 1623).

bro (1605), aperto da due madrigali – “*Cruda Amarilli*” e “*O Mirtillo*” – in cui, assecondando le suggestioni provenienti dai versi di Guarini, Monteverdi aveva dato un saggio di composizione secondo gli orientamenti della Seconda pratica. Annunciata nella lettera prefatoria, la teorizzazione di questo nuovo modo di comporre – oggetto da qualche tempo di una disputa col canonico bolognese Giovanni Artusi – non vide mai la luce; nondimeno, un’esauriente argomentazione in favore della necessità di piegare la musica alle istanze dell’arte oratoria si trova nella lunga prefazione scritta da Giulio Cesare Monteverdi e collocata in apertura del primo volume di scherzi del fratello, pubblicato nel 1607. Questa scelta illustra da un lato la ritrosia di Claudio nell’affrontare per iscritto un argomento tanto delicato in un libro dedicato al genere aulico del madrigale, e dall’altro la sua disponibilità a farlo, seppur per via indiretta, in un libro dedicato al genere più leggero dello scherzo. Una tal circostanza getta un fascio di luce anche sul caso di riscrittura in esame qui, il quale mette a confronto le intonazioni, ispirate a principi estetici diversi, di due testi analoghi per argomento e per estensione.

aA

Publicato nel 1632, il secondo volume degli *Scherzi* presenta alcuni tratti degni di nota. Oltre ad aver dato alle stampe per la prima volta il Settimo Libro dei Madrigali (“Concerto”) nel 1619, e il *Lamento d’Arianna con le due lettere amorose* nel 1623, nei difficilissimi anni Venti segnati da un collasso economico su scala continentale l’editore veneziano Bartolomeo Magni aveva deciso di ripubblicare tutte le raccolte madrigalistiche di Monteverdi, originariamente apparse per i tipi di due colleghi⁴: Quinto e Sesto Libro nel 1620; i primi tre nel 1621; il Quarto nel 1622. Dopo aver riproposto nel 1628 anche la prima raccolta di *Scherzi* (1607), nei mesi centrali del 1632 – in un momento in cui, da poco ordinato sacerdote, Monteverdi era lontano da San Marco – Magni decise di pubblicarne una seconda, riunendovi un piccolo numero di composizioni profane tutte inedite tranne una⁵.

531

4. Angelo Gardano aveva pubblicato il Primo (1587) e il Secondo Libro (1590); Ricciardo Amadino il Terzo (1592), il Quarto (1603), il Quinto (1605) e il Sesto Libro (1614), quello che contiene l’intonazione di “*Zefiro torna, e ’l bel tempo rimena*”.

5. L’unica composizione forse apparsa a stampa prima della pubblicazione della raccolta allestita da Magni è la prima parte dell’aria “*Ecco di dolci raggi il sol*”, inserita in apertura

Considerata la natura assai difforme dei sette pezzi, egli diede alla raccolta un titolo che faceva seguire la formula esplicativa *Cioè Arie, et Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1 et 2 voci* all'indicazione canonica di *Scherzi musicali*⁶.

n.	incipit	testo	genere letterario	genere musicale	organico
1	<i>“Maledetto sia l’aspetto”</i>	adespoto	canzonetta anacreontica	aria strofica	S e bc
2	<i>“Quel sguardo sdegnosetto”</i>	?Magni	ottava di settenari	aria strofica	S e bc
3	<i>“Eri già tutta mia”</i>	adespoto	canzonetta anacreontica	aria strofica	S e bc
4	<i>“Ecco di dolci raggi il sol”</i>	adespoto	endecasillabi in ottava rima	aria strofica	T e bc
5	<i>“Ed è pur dunque vero”</i>	adespoto	arietta	aria strofica	S, str e bc
6	<i>“Zefiro torna e di soavi accenti”</i>	Rinuccini	sonetto	ciaccona	T, T e bc
7	<i>“Armato il cor d’adamantina fede”</i>	?*	madrigale	madrigale guerriero	T, T e bc

aA

* Attribuito a Rinuccini in P. Fabbri, *Monteverdi*, EDT, Torino 1985, il testo verbale del madrigale guerriero che chiude la raccolta è giudicato adesposto dai curatori dell’edizione critica degli *Scherzi*, i quali sottolineano a p. 25 come la svista possa derivare dalla presenza nella silloge rinucciniana del 1622 di un altro componimento dall’incipit simile, *“Armato in cor di fede”*.

dell’opera prima di Giovan Battista Camarella, *Madrigali et Arie*, Vincenti ?, Venezia 1620; il dubbio dipende dalla data di pubblicazione, parzialmente illeggibile (“MDCXX [...]”), riportata dall’unico esemplare oggi noto, conservato nella Biblioteka Jagiellońska di Cracovia. Tale data è interpretata quale “1633” dai curatori del volume dell’edizione critica degli *Scherzi*, i quali – oltre alla riproduzione in facsimile del volume pubblicato da Magni e alla sua trascrizione integrale (quella di *“Ecco di dolci raggi il sol”* si trova alle pp. 58-59) – alle pp. 89-90 propongono anche, quale Appendice 4.bis, una trascrizione del pezzo nella versione apparsa nella raccolta di Camarella. Ancorché non decisivo, un argomento in favore dell’ipotesi di una sua pubblicazione successiva a quella della raccolta di Monteverdi concerne il miglioramento, ivi riscontrabile, del testo verbale (p. 17): “In Camarella’s version [...] the evidently faulty text of 1632 is corrected in line 2 with “horida” for “florida” - this avoiding the rhyme repeat in line 6”.

6. Il titolo della prima raccolta, apparsa nel 1607 per i tipi di Amadino, era semplicemente *Scherzi musicali a 3 voci*. Della seconda raccolta, pubblicata da Magni in partitura, è noto oggi un unico esemplare a stampa, conservato nella Biblioteca Universitaria di Breslavia. Dopo la pubblicazione dell’edizione critica citata nella nota 1 sono apparsi online una trascrizione e un commento in edizione trilingue curata da Andrea Bornstein per l’Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias (<http://epapers.bham.ac.uk/1677/1/>

Se per lo scherzo in quanto genere letterario poteva aver corso legale la nozione codificata da Chiabrera in due raccolte apparse a fine Cinquecento⁷, secondo la quale esso assumeva tratti di canzonetta anacreontica, solo i testi poetici della prima e della terza composizione monteverdiana appaiono riconducibili a quel modello. Ognuno a suo modo, quelli delle altre – primo fra tutti quello di “*Zefiro torna*”, appartenente al genere aulico del sonetto – si sottraggono a tale nozione, rendendo perciò necessaria nel titolo la messa in risalto dell’eterodossia delle varie intonazioni. Il problema sta nel “*cioè*”: considerati in quanto tali, aria, madrigale e ciaccona sono generi tutt’altro che leggeri; dunque, la loro assimilazione con gli scherzi trae origine dalla necessità di ricondurre a un solo termine, poeticamente vago, la varietà dei modelli letterari e musicali presenti nella raccolta⁸.

Monteverdi_Scherzi_1632_Complete_Edition_rev1.pdf). Vale la pena di osservare come nel titolo la specificazione “*a 1 et 2 voci*” non si riferisca alla Ciaccona, ma alla raccolta nel suo complesso, la quale annovera cinque pezzi a una e due pezzi a due voci, uno dei quali – proprio “*Zefiro torna, e di soavi accenti*” - in forma di Ciaccona.

aA 7. Curate da Lorenzo Fabri e pubblicate a Genova nel 1599, le due raccolte (*La maniera de’ versi toscani* e *Scherzi e canzonette morali*) sono oggi disponibili entrambe in edizione moderna: *Canzonette, rime varie, dialoghi*, a cura di L. Negri, Utet, Torino 1952; *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di Giovanni Raboni, Fondazione “Pietro Bembo” - Guanda, Parma 1998 (sulle modalità di adozione del termine “scherzo” da parte di Chiabrera si veda la nota introduttiva, pp. xv-xvi).

8. Per le quattro forme si forniscono qui gli estratti, focalizzati sull’epoca in esame, delle definizioni contenute nel *Breve lessico musicale* a cura di Fabrizio Della Seta (Carocci, Roma 2009). SCHERZO: “In origine (sec. XVII) brano vocale o strumentale di carattere leggero (Monteverdi, 1607). Dalla fine del Settecento [...]”. ARIA: “Brano musicale a voce sola con accompagnamento [...] Alla fine del XVI secolo indica un breve canto monodico in forma strofica variata, col supporto di un basso ostinato. Questo tipo di composizione è impiegato nelle prime opere del XVII secolo per interrompere il flusso del recitativo con sezioni melodiche più espressive. Nell’opera romana e veneziana di metà Seicento si affermano modelli ricorrenti di aria, in genere in forma strofica, spesso su ritmi di danza, accompagnate solo dal basso continuo oppure dall’orchestra”. MADRIGALE (Rinascimento): “Verso il 1530 il termine [ri]appare nelle raccolte a stampa per indicare brani vocali polifonici non strofici, su testi poetici del Petrarca o di autori collegati al petrarchismo [...] Il madrigale a 5 o 6 voci [...] presenta sezioni accordali alternate ad altre in contrappunto imitativo. Nella seconda metà del secolo [...] la musica cerca di aderire sempre più alla parola poetica attraverso l’impiego di figurazioni che imitano un concetto o un’immagine visiva [...] e di arditi passaggi cromatici con funzione espressiva. Agli albori del XVII secolo il madrigale si trasformò, soprattutto a opera di Claudio Monteverdi, con l’introduzione del basso continuo, della monodia accompagnata e di uno o più strumenti obbligati, fino ad assumere connotati dialogici e drammatici (madrigale di genere rappresentativo [...]). CIACCONA (il lessico rinvia alla voce PASSACAGLIA): “Danza di origine spagnola, diffusa in tutta Europa dal XVII secolo, consistente in una serie di variazioni su un tema o uno schema armonico. Il metro è generalmente ternario, con andamento moderato. Inizialmente ebbe funzione di preludio o di intermezzo, poi venne intesa come serie di variazioni strumentali

Dato alle stampe nel 1614, il Sesto Libro contiene due madrigali di conio cinquecentesco in cui l'intonazione del testo petrarchesco è affidata a un quintetto di voci a cappella⁹; il primo di essi, “*Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*”, presenta una chiara distinzione semantico-sintattica tra fronte e sirma. La divisione fa esattamente il gioco della forma madrigalesca, tradizionalmente bipartita; e dunque, rende appetibile il sonetto per i polifonisti del Rinascimento, che prima di Monteverdi lo avevano già intonato una decina di volte. “*Zefiro torna*” presenta anche un'ulteriore, importante suddivisione: organizzate secondo lo schema rimico CDC DCD, le terzine che costituiscono la sirma presentano una riduzione progressiva nell'estensione delle unità semantiche, che da tre passano prima a due e poi a un solo verso. Queste suddivisioni si riflettono nella composizione musicale, che presenta l'anomala ricomparsa del tempo ternario nella seconda parte del madrigale, proprio là dove Petrarca prepara l'immagine del deserto elencando le tre situazioni che l'afflizione impedisce al soggetto di apprezzare (cfr. la tabella della pagina seguente).

Rispetto alle precedenti, prodotte fra gli altri da Luca Marenzio (Primo Libro dei Madrigali, 1585), l'intonazione monteverdiana introduce la novità dell'esordio in tempo ternario. La circostanza trae origine dalla scelta d'assecondare la natura prosodica della parola iniziale, “*Zefiro*” (trattandosi di un nome sdrucchiolo, Monteverdi sceglie un tempo dagli accenti disposti secondo la sequenza --~), che echeggia nel ritmo dattilico del verso (*Zé-fi-ro / tór-na e 'l bel / tém-po ri- / mé-na*)¹⁰. L'adozione di un tempo ternario e di un andamento

(Frescobaldi, 1627) e inserita, come movimento di danza, nella suite. È affine a, e spesso identificata con la ciaccona, di solito basata su un basso ostinato discendente o uno schema armonico ricorrente [...].”

9. Entrambi intonazioni di sonetti, questi madrigali potrebbero essere i due composti da Monteverdi nel 1607 dietro “comandamento” del Duca Vincenzo Gonzaga; si veda al riguardo la lettera scritta da Monteverdi da Cremona il 28 luglio 1607 ad Annibale Iberti (Claudio Monteverdi, *Lettere*, ed. critica a cura di Éva Lax, Olschki, Firenze 1994, pp. 18-19: 18). Adducendo alcuni riscontri di tipo musicale, a sostegno di questa tesi si schiera Anthony Pryer, *Monteverdi, Two Sonnets and a Letter*, «Early Music», 25/3 (Aug. 1997), pp. 357-371.

10. Per lo schema dattilico nell'endecasillabo petrarchesco cfr. Marco Praloran, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei “Fragmenta”*, a cura di Id., Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 125-89: 145-48. Il verso d'avvio di *Rvf310* non è menzionato tra gli esempi di accenti di *1a 4a 7a 10a*, ma corrisponde alla norma delle realizzazioni dattiliche di Petrarca, esemplificate a p. 147, come il fatto che l'accento di settima sia preceduto da un «monosillabo sostanzialmente proclitico ma pure in grado, col suo piccolo peso, di modificare la percezione del ritmo» (spesso è un possessivo; nel caso in esame è *bel*).

PETRARCA - sonetto		MONTEVERDI - madrigale		
sezione	versi	parte	tempo	bb.
	Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena, e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia, e garrir Progne e pianger Filomena, e primavera candida e vermiglia.			1-37
fronte	Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena; Giove s'allegra di mirar sua figlia; l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena; ogni animal d'amar si riconsiglia.	I	ternario	38-73
	Ma per me, lasso!, tornano i più gravi sospiri, che del cor profondo tragge quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;		binario	74-92
sirma	e cantar augelletti e fiorir piagge, e 'n belle donne oneste atti soavi sono un deserto, e fere aspre e selvagge.	II	ternario	92-104
			binario	105-123

spedito conferiscono alla prima parte del madrigale un carattere gioioso, affatto in linea col quadro delineato da Petrarca nelle sue quartine. La seconda parte si apre col cambio che di norma stabilisce il tempo su cui il madrigale prosegue e si conclude. Aperta dall'avversativo "Ma", la prima terzina comporta un mutamento d'atmosfera che fa svaporare all'istante il clima lieto delle pagine precedenti; l'intonazione delle parole "gravi sospiri" ha luogo in un passo pieno di alterazioni che mettono "*Zefiro torna*" in rapporto con "Ahi, caso acerbo", la scena del secondo atto dell'*Orfeo* in cui la Messaggera annuncia la notizia della morte di Euridice. Concentrata in due decine scarse di battute, la mesta intonazione della prima metà della sirma fa sorprendentemente luogo al ritorno, breve quanto significativo, dell'atmosfera gioiosa che dominava quella della fronte. L'occasione è fornita dalla struttura del sonetto, che assegna tre immagini affascinanti ai primi due versi della seconda terzina. Monteverdi sottolinea l'eccezionalità della circostanza reimpiegando il tempo ternario della prima parte e rinunciando, con l'intento di alleggerire la tes-

situra, all'impiego del Basso¹¹. Impiegando le voci a coppie (Canto-Alto /Quinto-Tenore), egli intona il verso "e cantar augelletti e fiorir piagge" in contrappunto doppio; quindi, su "e 'n belle donne oneste atti soavi" assortisce le quattro voci diversamente, assegnando a Canto e Quinto l'inversione del primo soggetto e ad Alto e Tenore l'intonazione simultanea dell'originale e di una variante del secondo. La cadenza sull'aggettivo "soavi" conclude l'oasi di serenità e fa luogo alla straordinaria intonazione del verso conclusivo.

28

So - no so - no un de - ser - to e fe -
So - no un de - ser - to
So - no un de - ser - to e fe -
So - no un de - ser - to e
So - no un de - ser - to

536

r'a - spre e scl - vag - gie e fe - re e e fe -
re e fe - re e fe - re e fe - re e fe -
fe - re e fe - re e fe - re a -
e fe - re a - spre e
fe - re e fe - re a - spre e scl - vag - gie.
re e fe - re a - spre e scl - vag - gie.
re a - spre e scl - vag - gie.
spre e scl - vag - gie e fe - re a - spre e scl - vag - gie.
fe - re a - spre e scl - vag - gie.

aA

Francesco Petrarca /
Claudio Monteverdi,
"Zefiro torna",
da *Il Sesto Libro dei Madrigali*
(Venezia, 1614),
bb. 105-123

VI

11. Un alleggerimento di tessitura ancora più marcato, esteso anche al Tenore, si riscontra nella prima parte (bb. 56-64), nell'intonazione del verso "l'aria e l'acqua e la terra è d'aroma piena", affidata a Soprano, Quinto e Alto.

Le diciannove battute in tempo binario che Monteverdi dedica all'ultimo verso fanno sì che l'intonazione delle parole "sono un deserto, e fere aspre e selvagge" si estenda su un totale di $(19 \times 2 =)$ 38 suddivisioni, una sola in meno rispetto alle $(13 \times 3 =)$ 39 totalizzate da quella in tempo ternario dei due versi precedenti. Dunque, Petrarca induce Monteverdi a dedicare al verso finale uno spazio doppio rispetto a quello riservato ai due che formano con esso la terzina conclusiva. Il rallentamento mira a conferire enfasi all'immagine: in questa strategia s'inscrive infatti la scelta di evocare il luogo deserto mediante l'accavallarsi di incisi discendenti che, conducendo le voci nei rispettivi registri bassi, procurano al madrigale una suggestiva brunitura. La tradizione su cui Monteverdi fa leva è solida e illustre, essendo l'accavallarsi di incisi discendenti un tratto distintivo della già ricordata intonazione marenziana, nonché di due intonazioni di un altro sonetto del *Canzoniere*, "*Solo e pensoso i più deserti campi*"¹². Nel caso specifico, Monteverdi arricchisce il gioco contrappuntistico prescrivendo al Tenore un'imitazione per aggravamento che, oltre a consentire alle voci una miglior sovrapposizione armonica, rende sensibile fin dall'inizio la dilatazione operata dalle note sulle sillabe. La rinuncia all'orizzontalità svela indirettamente un aspetto oggi in ombra della nozione di deserto: privilegiando il proprio valore aggettivale, il vocabolo tende qui a evocare luoghi scoscesi, orridi, gole montane, non già le distese di sabbia a cui fa pensare il suo valore, oggi prevalente, di sostantivo¹³.

L'evocazione del deserto si estende per cinque battute, dopo le quali Monteverdi rivolge le proprie cure alle fiere. Malgrado il tono generalmente elegiaco del Sesto Libro, la presenza di due aggettivi come "aspre" e "selvagge" non può non indurre il compositore a compiere qualche scelta audace. Ecco allora l'intervallo di quarta eccedente al Soprano fra

12. Petrarca, *Canzoniere*, XXX; i due madrigali che fanno uso degli incisi discendenti nell'intonazione del primo verso sono quelli di Giaches de Wert (Libro Settimo, 1581) e di Luca Marenzio (Libro Nono, 1599).

13. Occorre tuttavia guardare sempre al contesto in cui il madrigale s'inserisce: nella sestina di Scipione Agnelli che fornisce il materiale poetico al *Lamento dell'Amante* all'analogo valore aggettivale del vocabolo, impiegato in relazione al sostantivo "boschi", corrisponde un'intonazione palesemente orizzontale. Si veda l'intonazione della quarta strofa ai vv. "Ma te raccoglie, o ninfa, in grembo il Cielo. /Io per te miro vedova la terra, /deserti i boschi e correr fium' il pianto".

la congiunzione “e” e la sillaba iniziale di “selvagge” (b. 113), e poco più oltre (bb. 119-120) al Basso sul medesimo snodo testuale; e ancora, orientato in senso opposto, quello di settima diminuita prima al Soprano e poi al Quinto, sempre nel cuore del sostantivo “fere” (bb. 120-121). Più che per la loro emersione icastica dal contesto polifonico, questi intervalli sono impiegati in funzione di un disegno armonico che investe il verso nel suo complesso. Dopo essersi aperta sull’armonia di Sol maggiore, affermata mediante tre accordi e stabilizzata con l’accavallarsi degli arpeggi discendenti, l’intonazione di “sono un deserto, e fere aspre e selvagge” compie uno straordinario percorso armonico nell’emisfero ‘diesis’ per approdare poi, sull’ultima sillaba del verso, al Sol maggiore di partenza. La riconquista dell’accordo iniziale è preparata mediante l’iterazione, variamente diffusa nelle cinque voci, del sostantivo “fere”. Sulle due sillabe di questo sostantivo, identiche nella loro componente vocalica, Monteverdi dispone un’alternanza fra Sol e Re maggiore. Considerate in prospettiva tonale, le armonie stanno in un rapporto di tonica e dominante la cui meccanicità Monteverdi smussa mediante una serie di ritardi. L’obiettivo è differire il più possibile l’avvento della cadenza conclusiva; quando essa giunge, introdotta da un ulteriore ritardo nel Soprano, la tensione magicamente accumulata nei secondi precedenti svanisce di colpo, e il madrigale si conclude con la compostezza intrinseca alla sua natura aulica. Quel ch’è certo è che la dilatazione armonica e temporale indotta dal discorso musicale spande sul verso conclusivo una luce radente che si riverbera in modo retrospettivo sull’intero sonetto.

La riscrittura di Rinuccini mantiene ben poco del testo di riferimento: rimangono in sostanza l’intonazione originale («Zefiro torna»), che colloca i versi nell’aria di Petrarca; lo spostamento di sguardo dalla terra agli dèi che gioiscono della primavera; e l’opposizione finale con l’io, che da tanta rinascita è escluso. L’emergere dell’io è spostato, in Rinuccini, all’ultima strofe, e dunque lo spazio maggiore è dedicato alla danza della primavera, con l’inserimento del materiale euforico nella seconda quartina, tra i prati (quartina 1) e gli dèi (terzina 1), e soprattutto l’inserimento in quei versi di due personaggi bucolici, Fillide e Clori. Questi si sostituiscono ai personaggi mitici, ma anche totalmente metaforici, che in Petrarca si accampavano sulla scena: Progne e Filo-

mena sono nomi antichi, così come la rondine e l'usignolo che designano; mentre Fillide e Clori sono soltanto umani, e disegnano dunque uno scenario campestre non risolvibile negli emblemi della mitologia.

Si noterà la replicazione delle espressioni relative alla danza e al canto: «il piè discioglie all'onde», «mormorando», «fa danzar», «note tempran d'Amor», «raddoppian l'armonia», in un testo che si pone dunque come assolutamente disposto alla musica. Anche la catena rimica è molto coesa, con la consonanza delle rime B e D sulla dentale, e l'omofonia delle due parole in rima C. Nel testo intonato da Monteverdi si possono sottolineare infine due modifiche di rilievo apportate al testo così come lo si legge nella raccolta di Rinuccini: oltre a «Sol io» per «Lass'io», che potrebbe essere funzionale a una maggior cantabilità, il primo verso reca «soavi accenti» in luogo di «soavi odori»: il termine amplia il numero di espressioni relative al canto, anticipando “accenti” come prima parola-rima, nonostante sortisca l'effetto di spezzare la catena rimica (che è, nell'originale, “odori”: “fiori”).

Come l'originale di Petrarca, la riscrittura di Rinuccini aveva ricevuto qualche attenzione in ambito musicale, nel decennio intercorso fra la comparsa a stampa del sonetto nella raccolta del 1622 e l'allestimento della silloge monteverdiana nel 1632. Un interesse particolare suscita l'intonazione di Salomone Rossi, un compositore d'ambiente mantovano la cui sorella era stata interprete, nella parte di Madama Europa, di alcune riprese dell'*Arianna*. Rossi aveva collocato la composizione su versi di Rinuccini in coda al suo tredicesimo *opus*, intitolato *Madrigaletti a due voci per cantar a doi Soprani overo a doi Tenori con il basso continuo per sonar*. Apparsa nel 1628, la raccolta condivide con quella di Monteverdi il luogo d'edizione – Venezia – e un titolo ispirato a un'idea di leggerezza. Nello specifico, il sonetto di Rinuccini risulta intonato in ambedue i casi a due voci e col sostegno del continuo. La differenza, che pone fra l'altro la questione della conoscenza del lavoro del collega, sta nel fatto che Rossi adopera esattamente il testo poetico licenziato da Rinuccini, mentre Monteverdi vi apporta le modifiche evidenziate in tabella dallo sfondo grigio¹⁴.

aA

539

14. D. Boggini, *Per un'edizione critica delle «Poesie» di Ottavio Rinuccini*, «Rivista di letteratura italiana», nn. 2-3 (2001), pp. 11-60: 21-22 segnala come una terza intonazione del sonetto, compiuta da Francesco Dognazzi (*Musiche varie da camera a cinque*, a cura di Francesco Bul-

	RINUCCINI – Sonetto		MONTEVERDI - Scherzo	
sezione	versi	bb.	(parte)	tempo
	Zefiro torna e di soavi accenti l'aer fa grato e 'l piè discioglie a l'onde, e mormorando tra le verdi fronde fa danzar al bel suon sul prato i fiori.	1-49		
fronte	Inghirlandato il crin Fillide e Clori note tempran d'Amor care e gioconde, e da monti e da valli ime e profonde raddoppian l'armonia gli antri canori.	49-87	I	ternario
	Sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole sparge più lucid'or; più puro argento fregia di Teti il bel ceruleo manto.	87-113		
sirma	Sol io per selve abbandonate e sole l'ardor di due begli occhi e 'l mio tormento, come vuol mia ventura, or piango	113-135	II	binario
	or canto.	135-158	coda	(alternanza)

aA

Essendo impossibile stabilire se, attendendo alla propria intonazione, Monteverdi abbia avuto sotto mano il volume delle *Poesie* di Rinuccini, quello dei *Madrigaletti* di Rossi, entrambi o nessuno dei due, non si può far altro che rilevare la presenza delle varianti testuali e provare darne una spiegazione. La prima comporta una violazione evidente dello schema chiastico (ABBA) che governa la quartina iniziale, secondo il quale il primo verso deve rimare con l'ultimo ("odori": "fiori"); escludendo in via pregiudiziale l'eventualità della svista, la sostituzione di "odori" con "accenti" indica in Monteverdi il proposito di rimarcare, a scapito di quello olfattivo, l'aspetto sonoro di una strofa che contempla al proprio interno anche parole quali "mormorando" e "suon". L'assenza di remore nell'alterare lo schema di base è motivabile col fatto che l'intonazione assai diluita dei versi rinucciniani frappone una trentina di battute fra l'occorrenza di "accenti" e quella di

garini, Magni, Venezia 1643), ripristini la lezione originaria. Debbo questa informazione a Sabrina Stroppa, che qui ringrazio anche per la preziosa consulenza filologica nell'analisi dei sonetti.

“fiori”, e rende dunque virtualmente impercettibile il venimento della rima con “odori”. Malgrado l’interesse prevalente per l’aspetto semantico, introducendo nel testo la sua variante Monteverdi fa leva su una tradizione illustre: “soavi accenti” è difatti una *junctura* attestata nelle *Rime* di Tasso.

Occorrendo a inizio verso, la seconda variante non ha ripercussioni di sorta sullo schema rimico, ma offre un altro motivo d’interesse. Essa cade nel punto in cui, con una terzina di ritardo rispetto al sonetto di Petrarca, quello di Rinuccini oppone al gioioso spettacolo della Natura investita da Zefiro la condizione miserevole del soggetto narrante. Con la sua scelta Monteverdi si allinea alla posizione di Petrarca il quale, ritenendola fonicamente ostica, in tutto il *Canzoniere* non adopera mai l’espressione “Lass’io”. Più sfumata, l’opposizione prodotta da “Sol io” offre al compositore anche un’opportunità specifica, quella di assegnare alla prima delle due voci la nota musicale che reca il nome dell’avverbio¹⁵.

Monteverdi imbastisce la propria intonazione su uno schema melodico-ritmico a cui la cultura del tempo associava un carattere lascivo. L’opposizione col madrigale su testo di Petrarca non poteva essere più netta, essendo quello apparso in un libro imperniato sul lamento, genere basato sull’iterazione drammatica di un basso ostinato. Il carattere lascivo dello scherzo in forma di ciaccona nasce invece dal contrasto dinamico fra le voci e il basso continuo: laddove queste procedono in base a un ritmo ternario di metro binario, la parte strumentale procede in base a un ritmo binario di metro ternario. La persistente sfasatura ritmica fra i due componenti del discorso musicale infonde un’energia dionisiaca all’intonazione del testo verbale¹⁶; la quale risulta senz’altro adeguata per la fronte e per metà della sirma, ma del tutto inadeguata per la terzina conclusiva, inaugurata da “Sol io”. Infatti, per l’intonazione di quest’ultima Monteverdi cambia completamente stile, sospendendo il basso di ciaccona e passando alla modalità del recitar cantando (bb. 113-134). Il basso di ciaccona è ripristinato al termine dell’enunciazione

aA

541

15. Sul terzo tempo di b. 113 la prima voce intona l’avverbio “Sol” sul sol³; sul terzo tempo di b. 117 la seconda voce lo intona invece, con perfetta coerenza armonica e contrappuntistica, su re⁴.

16. Alla creazione di questo clima contribuiscono anche i diffusi madrigalismi su tre parole-chiave del secondo verso, “aer”, “discioglie” e “onde”.

dei tre versi finali, ma subisce una seconda interruzione sulla ripresa dell'ultimo (bb. 141-144). Anche qui Monteverdi mostra di voler focalizzare in modo precipuo l'attenzione sull'aspetto semantico del testo:¹⁷ dopo aver fatto declamare congiuntamente alle voci le parole "Come vuol mia ventura or piango", al momento di far pronunciare loro "or canto" egli torna a inoculare nel pezzo l'energia del basso di ciaccona, per poi concluderlo con un'esibizione canora sull'ulteriore ripetizione del sintagma finale.

Le palesi discrepanze stilistiche non fanno che riflettere nell'intonazione la struttura retorica del sonetto; ma è la scelta in favore di una polarizzazione così netta – basso di ciaccona in flagrante contrasto ritmico con le parti vocali nell'estesa prima parte (vv. 1-11, bb. 1-113) / scabra declamazione in stile recitativo su basso continuo nella breve seconda parte (vv. 12-14, bb. 113-134), seguita da coda frammentaria e virtuosistica (bb. 135-158) – ad assimilare la composizione al genere leggero dello scherzo. La struttura retorica del sonetto di Petrarca, che assegnava l'evocazione della natura e l'autoritratto del soggetto rispettivamente alla fronte e alla sirma, denotava un equilibrio meglio spendibile nel contesto aulico del madrigale; nel quale, là dove Petrarca ne aveva offerto l'occasione, Monteverdi aveva risposto da par suo, facendo sfoggio di un talento straordinario, ancorché tenuto a freno dalla disciplina connaturata al genere.

La ciaccona soggiacque anch'essa a un processo di riscrittura. Di esso fu autore, qualche anno dopo la scomparsa di Monteverdi, Heinrich Schütz. Nella seconda parte delle *Sacrae Symphoniae*, pubblicate nel 1647 a Dresda quale sua opera decima, questi impiegò l'ostinato di "Zefiro torna, e di soavi accenti" nel quarto versetto di "Es stehe Gott auf", un'intonazione della prima parte del Salmo 68 (67)¹⁸:

17. Un'indicazione di segno contrario, isolata ma importante, proviene dalla scelta di assegnare al primo Tenore l'intonazione dell'aggettivo "ime" su due note acute (bb. 71-72). Su questo ed altri problemi di rapporto fra testo e musica all'interno di questo scherzo v. Tim Carter, *Two Monteverdi Problems, and Why They Matter*, «The Journal of Musicology», XIX/3 (Summer 2002), pp. 417-433. Dello stesso autore si veda anche *Resemblance and Representation: Towards a New Aesthetic in the Music of Monteverdi*, in "Con che soavità", *Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, a cura di Iain Fenlon e Id., Clarendon Press, Oxford 1995, pp. 118-134.

18. H. Schütz, *Symphoniarum sacrarum secunda pars*, op. 10, Klemm, Dresden 1647, n. 16. La prima parte della raccolta era stata pubblicata nel 1629 a Venezia da Magni quale opera sesta del catalogo sagittariano.

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 [Psalmus cantici ipsi David.] | 1 [Ein Psalmlied Davids, vorzusingen.] | 1-6 |
| 2 Exsurgat Deus, et dissipentur inimici ejus; et fugiant qui oderunt eum a facie ejus. | 2 Es stehe Gott auf, daß seine Feinde zerstreuet werden, und die ihn hasen, vor ihm fliehen. | 7-29 |
| 3 Sicut deficit fumus, deficient; sicut fluit cera a facie ignis, sic pereant peccatores a facie Dei. | 3 Vertreibe sie, wie der Rauch vertrieben wird; wie das Wachs zerschmilzt vom Feuer, so müssen umkommen die Gottlosen für Gott. | 30-51 |
| 4 Et justi epulentur, et exsultent in conspectu Dei, et delectentur in lætitia. | 4 Aber die Gerechten müssen sich freuen und fröhlich sein für Gott und von Herzen sich freuen. | 52-88 |

In virtù del suo ritmo animato, la ciaccona vivifica una frase chiusa nell'originale latino dalla parola "laetitia". Essa non è resa alla lettera dalla traduzione di Lutero, ma il suo spirito è efficacemente irradiato su tutto il versetto per mezzo di una perifrasi che fa leva sul verbo "sich freuen" e sul predicato verbale "fröhlich sein". La varietà delle tre voci verbali latine ("epulentur", "exsultent", "delectentur") risulta sacrificata, ma l'insistenza anche fonica su "freuen" e "fröhlich" è affatto funzionale all'intensificazione procurata dall'incalzare del basso ostinato. Questo prende a risuonare nella sezione conclusiva di una composizione aperta da una breve sinfonia strumentale imperniata su un ritmo concitato. L'intonazione dei tre versetti si dispiega lungo altrettante sezioni¹⁹; la prima, in ritmo ternario, contiene un'altra citazione monteverdiana, dall'Ottavo Libro di madrigali (1638); la seconda, in ritmo binario, è tutta basata su idee originali di Schütz; la terza, aperta in tedesco dall'avversativo "Aber", congiunzione che rafforza ed esplicita il latino "Et", prevede il reimpiego della cellula-base della ciaccona²⁰. Anche in questo caso la musica conferisce al pezzo una forma paratattica, lontana da quella di un madrigale, genere che tende a preservare una certa omogeneità stilistica malgrado la divisione in due o più parti. Nel caso della symphonia sagittariana la forma paratattica è

aA

543

19. Schütz intona i versetti nn. 2-4, lasciando alla symphonia strumentale delle bb. 1-6 il compito di surrogare la prescrizione contenuta nel primo.

20. Per una lettura di questa composizione sagittariana e del suo contesto cfr. Massimo Ossi, *L'Armonia raddoppiata: On Claudio Monteverdi's 'Zefiro torna', Heinrich Schütz's 'Es steh Gott auf', and Other Early Seventeenth-century Ciaccone*, «Studi Musicali», XVII (1988), n. 2, pp. 225-254.

invece perfettamente adeguata a quella del salmo, componimento poetico dalla struttura molto più libera rispetto a quella del sonetto.

La libertà formale, la molteplicità stilistica, l'accondiscendenza verso determinate sollecitazioni del testo verbale, in una parola la leggerezza che pervade lo scherzo basato sul sonetto di Rinuccini (nonché la symphonia sacra basata sui versetti del salmo) si oppone in maniera evidente alla severità dell'intonazione del sonetto di Petrarca, un madrigale suggellato da una superba dimostrazione di sapienza armonica e contrappuntistica. Cronometro alla mano, *"Zefiro torna, e di soavi accenti"* (Scherzi, 1632) dura quasi il doppio di *"Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena"* (Sesto Libro di madrigali, 1614);²¹ nondimeno, dovendo decidere quale dei due pezzi sia quello la cui forma appare 'breve', il tempo psicologico saprebbe opporre argomenti ben solidi a quelli proposti dal tempo oggettivo.

21. L'esecuzione del Madrigale dura ca. 3'40", quella dello Scherzo ca. 7'00".

Istanti eterni, eternità in un istante: forme brevi tra Schubert e Webern

Elisabetta Fava

aA

Nell'espressione 'forma breve' l'aggettivo ha valori variabili: l'epigramma è breve, ma alcuni epigrammi sono particolarmente brevi; così accade per il motto di spirito o la sentenza, che pur dentro i confini della brevità possono variare entro un minimo o un massimo approssimativo: basta pensare, d'altra parte, all'equivalenza di definizioni come 'romanzo breve' o 'novella lunga', che denotano proprio l'impossibilità di assegnare confini certi alla brevità. Questo relativismo acquista in ambito musicale un'evidenza sorprendente. Innanzitutto la musica è un'arte da sentire, ma anche da leggere: tendenzialmente, una forma breve all'ascolto sarà anche breve sulla pagina scritta; proprio in questo 'tendenzialmente' si nasconde però la possibilità di qualche sorpresa. Il Lied *Über allen Gipfeln ist Ruh* D 768, composto da Schubert su testo di Goethe e pubblicato nel 1827, sta tutto in una pagina, conta appena 14 battute e non prevede alcun ritornello. Assenza di ripetizioni, concentrazione, autonomia, monotematismo, identificato in questo caso con la quiete (*Ruh*) del titolo, intesa in senso cosmico e spirituale: tutti questi elementi sono senza dubbio connotativi della forma breve. All'ascolto, tuttavia, le poche battute si dilatano e sembrano addirittura voler fermare il tempo: l'effetto all'ascolto, paradossalmente,

545

sarà di rallentamento, se non addirittura di lunghezza. Ben più concisa, al confronto, appare senza dubbio un'aria di sorprendente brevità come "Vorrei dire e cor non ho" di Don Alfonso in *Così fan tutte*, eppure un'aria non è di per sé una forma breve: chi potrebbe definir tale un'aria settecentesca col da capo, la cadenza e magari un'ampia introduzione strumentale? Ma in ambito musicale la forma breve deve fare i conti con la possibilità di una discrepanza fra la percezione uditiva e il materiale impiegato, e quest'inevitabile oscillazione tra i due poli può produrre simili imprevisti. Il Novecento musicale ha spesso giocato proprio sull'equivoco tra grande e piccola forma: per esempio la cantata *Le Roi des étoiles* di Igor Stravinskij (1911-12) schiera un'orchestra poderosa, da grande sinfonia tardoromantica¹, a cui si unisce un coro maschile a quattro parti², ma dura in tutto 5 minuti³; l'ascoltatore resterà senza dubbio spiazzato e giudicherà sconcertante la brevità del brano. Una sproporzione analoga tra le attese formali e la loro realizzazione effettiva si riscontra negli *opéras-minute* di Darius Milhaud: il primo, commissionato da Paul Hindemith per il Festival di Donaueschingen del 1927, fu *L'enlèvement d'Europe* e con i suoi nove minuti di durata entrò nel Guinness dei primati⁴; fra l'altro, come era successo al *Roi des étoiles*, queste dimensioni miniaturistiche furono immediatamente percepite come un ostacolo alla circolazione del lavoro, tanto che, per ovviare a questo inconveniente non secondario, Milhaud scrisse altri due *opéras-minute* con cui formare una trilogia: che in tutto non arriva a mezz'ora di musica effettiva.

I casi appena citati mettono in crisi un assunto che sembrerebbe abbastanza ovvio in ambito musicale, ossia che a garantire la brevità stia anche un organico ridotto: più facilmente sono brevi le forme che coinvolgono solo uno strumento, o tutt'al più una voce accompagnata. Nell'Ottocento questo principio è quasi sempre verificato: non sempre i brani per strumento solista sono brevi, ma quasi tutti i brani

1. Ottavino, 3 flauti (il terzo anche ottavino), 4 oboi (il quarto anche corno inglese), 4 clarinetti, 3 fagotti, controfagotto, 8 corni, 3 trombe, 3 tromboni, tuba clarinetto, timpani, grancassa, tamtam, 2 arpe, celesta e archi divisi a tre parti. Ricordiamo che il tamtam è il gong a suono indeterminato.

2. Il coro si scinde addirittura in sei parti per scandire il titolo russo, *Zvedolikhji*.

3. Per un'analisi del lavoro e una sua valutazione storico-critica si veda R. Vlad, *Stravinsky*, Einaudi, Torino 1973, pp. 40-50.

4. J. Drake, *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York & London 1989, p. 172.

brevi sono per strumento solista; la forma estesa coinvolge anche un organico di ampiezza significativa, su cui la forma può lavorare proprio per espandersi. Ma quando ancora Milhaud compone le sue sei *Sinfonie da camera* che durano appena una manciata di minuti l'una (1917-23), fa leva proprio sull'effetto sorpresa di questo dimagrimento formale a cui non corrisponde una riduzione dei mezzi. La brevità di un brano di sei minuti è relativa; ma se il brano si intitola 'sinfonia', la sproporzione fra l'attesa e la resa produrrà un'impressione di brevità addirittura provocatoria.

Ci sono poi altri parametri che fanno da rivelatore della forma breve, non solo in musica, ma in tutte le forme d'arte: l'assenza di sviluppo, per esempio, si pone a garanzia di essenzialità: un romanzo, un poema, un dramma hanno uno sviluppo articolato, mentre una favola o una facezia si concentrano di solito su un singolo episodio o particolare. A maggior ragione è esclusa dalla brevità la digressione, che toglie efficacia e rompe appunto la concentrazione: quando scrive i suoi *Improvisi*, Schubert non si può dire 'breve', non solo per la ricchezza e l'articolazione dei temi impiegati nei singoli brani, ma anche per la presenza quasi costante di un intermezzo centrale che dev'è provvisoriamente il discorso e forma un contrasto, una dualità. Neanche i *Momenti musicali* rinunciano a questo intermezzo centrale, tranne nel caso del terzo, non per nulla il più breve di tutti, interamente concluso dentro le linee di un tema all'ungherese; tuttavia in generale i temi dei *Momenti musicali* sono effettivamente riconducibili a poche linee base, specialmente a un'entità ritmica come nel caso del secondo e del quinto. Esemplari in questo senso della concentrazione su un unico sintagma di scrittura sono alcuni fra i *Preludi* op. 28 di Chopin (1835-39): dal disegno della sola prima battuta deriva l'intero primo preludio, la cui durata è di circa 30 secondi (variazioni nell'andamento da parte dell'esecutore possono ulteriormente accentuare o dissimulare il senso di brevità); il n. 14 economizza persino nel materiale da distribuirsi fra le due mani, in quanto le fa suonare in parallelo, su linee identiche; anche in questo caso, si tratta di poco più di mezzo minuto di musica, un volo di farfalla su una figurazione che non si interrompe mai, né per ritmo né per profilo melodico.

Si noti come in questo caso la forma breve si sposi al concetto di forma libera: spesso la forma breve è legata a un'as-

senza, di forma nell'Ottocento, di relazioni tonali strutturanti nel Novecento, in cui il ritorno alla brevità coincide spesso con il venir meno della tonalità. Ma anche questo caso riserva qualche sorpresa: si pensi allo Schumann di *Papillons* op. 2, *Carnaval* op. 9 e *Davidsbündlertänze* op. 6, aforismi montati però in cicli unitari. Nel caso di *Carnaval* (1834-35) quest'unità interna è forse più immediatamente comprensibile se pensiamo che Schumann scrisse ciascun brano utilizzando soltanto cinque note base, ripartite in due motivi rispettivamente di tre e di quattro note. L'idea gli era venuta l'anno precedente, quando era fidanzato con Ernestine von Fricken, originaria di un paesino che si chiamava Asch: ossia, nella lettura musicalizzata che ne aveva fatto Robert, As (ossia la bemolle nella notazione tedesca) – C (do) – H (si naturale). Al momento di scrivere effettivamente il *Carnaval* il fidanzamento era stato rotto e Schumann cominciava già a frequentare Clara Wieck, che stava sbocciando nel suo talento di pianista e nella sua femminile bellezza. Schumann ridisegnò abilmente la sua intuizione di cifratura musicale, ripescando le lettere musicabili del nome di Clara (la C e la A, do e la) e del suo proprio cognome (S-C-H-A, in cui la S, letta Es nella pronuncia tedesca, viene a corrispondere al mi bemolle). Sommando tutte le letterine (le *Lettres dansantes* che danno anche il titolo a un brano della raccolta) ottenne due micromotivi su cui costruire l'intero ciclo: la-mi bemolle-do-si (A-Es-C-H) e la bemolle-do-si (As-C-H). Il materiale di base è quindi davvero minimo, la consistenza aforistica dei singoli brani evidentissima, tanto da preoccupare lo stesso autore, consapevole del disorientamento che questa sequenza di miniature provocava nell'ascoltatore ingenuo: in una lettera a Clara le chiede, pur con molta circospezione, se fosse davvero il caso di suonare così spesso il *Carnaval* a chi ancora aveva poca familiarità con la sua musica, visto che «nel *Carnaval* ogni brano è la negazione del precedente, cosa che non tutti sono in grado di tollerare»⁵. D'altra parte però i singoli brani non hanno vita autonoma, ma vanno eseguiti nel contesto della serie completa, il che li esclude di fatto dalla forma breve. Le complicazioni non sono finite; alcuni di questi brani, infatti,

5. «[...] im Carnaval hebt immer eine Stück das Andre auf, was nicht Alle vertragen können»; lettera del 25 gennaio 1839, in C. e R. Schumann, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Band 2, Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main 1987, p. 367.

furono scartati da Schumann ed esclusi dal montaggio definitivo del *Carnaval*; anni dopo, però, Schumann li ripescò e li inserì nelle sue ultime raccolte, *Albumblätter* e *Bunte Blätter*, che non sono più raccolte organiche, ma vere antologie di ‘fogli sparsi’, come dice il titolo. In questo caso la consistenza aforistica e frammentaria, che nella ciclicità del *Carnaval* era messa in discussione dall’unità dell’insieme, diventa invece una peculiarità evidentissima e il brano pare uno schizzo, un appunto per qualcosa di appena intravisto e ancor da venire. Di questa natura erano state d’altra parte anche le *Bagatelle* di Beethoven: brani in sé conclusi e autonomi, abbozzi non incompiuti, ma volutamente consegnati a forme estemporanee, che sussistono solo grazie alla brevità.

Infine ci sono molti casi in cui la brevità è associata alla facilità: nei brani del *Quaderno di Anna Magdalena Bach* (1722-25) di Bach la brevità rientra nelle prerogative di una scrittura che si prefigge di essere accessibile a chi sta facendo i suoi primi passi negli studi musicali; così i primi pezzi dell’*Album für die Jugend* di Schumann (1848) sono significativamente più semplici e più brevi dei successivi: la brevità agevola infatti un maggior dominio del brano nel suo complesso e si addice quindi al principiante. Brevità e facilità vanno di pari passo nel *Mikrokosmos* di Bartók (1926-39), dove a mano a mano che si fanno più difficili i pezzi tendono anche ad allungarsi. Tuttavia neanche quest’associazione è definitiva; i brani brevi del Novecento non saranno affatto brani facili, come vedremo, ma anzi brani ermetici ed ellittici, grumi di idee, condensati di pensiero; lo stesso Bartók, quando nelle *14 Bagatelle* op. 6 (1908) mette da parte l’obiettivo didattico, trova una scrittura spoglia e lineare, i cui elementi costitutivi sono ridotti a poche cellule variamente combinate e riutilizzate: più che di facilità, bisognerebbe parlare di essenzialità del segno, qualcosa di analogo a quanto facevano in architettura Loos o in pittura Mondrian.

Primo caso: le forme ‘monocellulari’

Venendo a un esame più ravvicinato di alcuni esempi, vorrei fermarmi su due casi distinti, ugualmente rappresentativi del concetto di ‘forma breve’ in musica, ma con differenze significative.

Il primo caso è dato da brani che definirei ‘monocellulari’: una sola battuta o una sola figura costituiscono il mate-

riale su cui l'intero brano è costruito, senza mai defletterne (le citate *Bagatelle* di Bartók tendono anch'esse a fondarsi su pochi sintagmi ricorrenti, ma con minor rigore). Un primo esempio è costituito da *Der Leiermann* (*L'uomo dall'organetto*) che chiude il ciclo *Winterreise* (*Viaggio d'inverno*) di Schubert (1828). Il monotono suonare dell'organetto è riprodotto con un'essenzialità drammatica che lo riduce a poche linee base: la mano sinistra, quindi il basso, resta fermo ininterrottamente su un bicordo vuoto, la quinta la-mi (ripetendola ovviamente a intervalli regolari per prolungare il suono); la mano destra disegna una figura circolare, che si muove quasi senza eccezioni dentro i confini di questa quinta, ripetendo poi la stessa figura con un'espansione all'acuto che la rende ancora più dolorosa, ma senza modificarne i connotati in modo sostanziale. La ricorsività di questi elementi, che contagiano anche la scrittura della voce, congela l'intero brano, fissandolo intorno a poche note perno (il bicordo fisso del basso e un'altra quinta vuota, si-mi, alla mano destra e al canto); l'alternanza inderogabile fra due battute di pianoforte vuote di canto e due battute di canto pressoché vuote di pianoforte accentua la fissità. Se brevità è economia dei mezzi, questo è un esempio magistrale di scarnificazione della scrittura.

Il paradosso, tuttavia, è che l'impressione sia di un tempo sospeso, raggelato, in bilico fra la vita e la morte: al termine del "viaggio d'inverno" si spalanca un orizzonte vuoto e infinito, in cui ogni gesto sarà ripetuto per l'eternità. Qualcosa di molto simile si ritrova in un *Preludio* di Claude Debussy (libro I) che è anche molto vicino al Lied schubertiano per il clima evocato, vale a dire *Des pas sur la neige*, dove il dualismo dei passi detta una figura di due note, poi ripetute con disegno identico, appena più in alto, che attraversa e tiene insieme tutta la pagina. Chi poi di questa concentrazione dei mezzi aveva fatto una caratteristica permanente della sua scrittura era stato Hugo Wolf, che nella maggior parte dei suoi *Mörike-Lieder* (un caso particolarmente radicale ed esemplare è rappresentato da *Auf eine Christblume II*) costruisce tutto il testo a partire da una battuta, che torna a ripetersi con minime varianti, creando un'impressione di monomania, di ossessione claustrofobica.

Se identifichiamo la brevità con la rapidità del motto, allora qui non la troviamo; ma se riconosciamo prerogative di brevità anche alla capacità di fissare un singolo istante e

ritrarlo con una singola figura musicale, non si potrà negare a queste pagine ‘monocellulari’ di appartenere alla categoria delle forme brevi: ciononostante al loro interno la brevità dell’istante si rovescia nella lunghezza di un ricordo indelebile, l’oggettiva essenzialità della scrittura si rovescia nella percezione soggettiva dell’infinito, sia esso la cessazione del vivere, il paesaggio innevato a perdita d’occhio o la psicosi mentale dell’idea fissa. Si noti, tuttavia, che l’idea fissa non è di per sé sinonimo di brevità: non è breve, infatti, una pas-sacaglia, costruita su un basso ostinato, ma sufficientemente esteso; non è breve il *Boléro* di Ravel, basato sulla ripetizione di uno stesso tema; non è breve nemmeno lo *Gibet* dello stesso Ravel, secondo brano di *Gaspard de la nuit*, in cui l’immu-tabile risuonare di due note fisse richiama il dondolio dell’im-piccato, dilatandosi a incubo smisurato, ancora una volta al di là del tempo.

Secondo caso: l’astrazione novecentesca

Sulla forma breve il Novecento è tornato con grande assidui-tà e profonda convinzione; in primo luogo come reazione a certe ipertrofie del tardo Ottocento, riscontrabili in alcuni aspetti del sinfonismo, nella pittura accademica, nel teatro; ma anche come rinnovata possibilità inventiva, capace di far piazza pulita dei condizionamenti formali senza ledere i contenuti, anzi, evidenziandoli in espressioni artistiche più concentrate⁶. Tentano questa strada persino i generi teatrali, apparentemente lontani e quasi incompatibili con l’idea di forma breve; basti pensare al teatro da camera di Strindberg; tentativi che a sua volta si rifletteranno su diversi esperimenti di teatro musicale, fra cui uno dei più celebri resta il mo-nodramma *Erwartung (Attesa)* di Arnold Schönberg (1909). D’altra parte il graduale concentrarsi del dramma su un nu-mero ristretto di scene e personaggi è una caratteristica co-stante e diffusa del dramma moderno rispetto alla tragedia.

Proprio Schönberg è tra i pionieri della contrazione delle forme: una tendenza evidentissima nei suoi brani atonali, soprattutto nell’op. 19, vero capolavoro di sintesi e di rarefa-zione delle linee. Se pensiamo quanto Schönberg conobbe

6. Interamente dedicato alla nozione di brevità nel Novecento musicale è lo studio mo-nografico di S. Obert, *Musikalische Kürze zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Steiner, Stuttgart 2008.

da vicino Kandinskij, quanto intenso sia stato lo scambio reciproco⁷, non è fuor di luogo confrontare l'operazione compiuta dall'uno sulla pagina musicale e dall'altro sul quadro. La serie di *Kompositionen* in larga parte contenuta al Lenbachhaus di Monaco di Baviera documenta in Kandinskij un prosciugamento di linee paragonabile allo sforzo di sintesi dei pezzi atonali di Schönberg: spesso il percorso espositivo del Lenbachhaus colloca fianco a fianco due quadri, uno ancora figurativo, con la casa, la slitta, la strada, il campanile e così via, l'altro in cui questi oggetti sono stati definitivamente stilizzati in punti, linee, grumi di colore; il contenuto intrinseco è lo stesso, la sua esecuzione però ha subito un processo di astrazione. In questo medesimo senso va la forma breve di Schönberg: non più l'organismo monocellulare, ma un brano che, pur nella sua estrema coerenza interna, ha un inizio, un cuore e una conclusione. «Ciascuno di questi brani-miniatra presenta una forma perfettamente conclusa, ciascuno una combinazione di diverse nuove regole del comporre», per usare le parole di Stuckenschmidt⁸. Come esempio si può scegliere l'ultimo dei *Klavierstücke* op. 19⁹; nato nel 1911 sotto l'impressione della morte di Mahler, questo brano si sprigiona tutto da un intervallo di semitono discendente, vale a dire l'equivalente del sospiro in musica: già di per sé, e specialmente nel modo asciutto in cui lo impiega Schönberg, una sorta di cifratura minimale del lamento. Questa è infatti la relazione che si percepisce fra il si naturale che domina le prime quattro battute e il si bemolle che segue (batt. 4-5), o tra il do di batt. 8 e il si di batt. 9, o tra questo stesso si e il si bemolle al basso; e se nei casi finora citati il semitono si annida fra gli accordi, in altri punti compare anche nella sua forma melodica, come accade a batt. 3-4, a batt. 7, benché espressionisticamente dilatato fra acuto e grave, a batt. 8 nascosto nelle parti interne degli accordi. Oltre che dall'insistenza del

7. Si veda A. Schönberg - W. Kandinsky, *Musica e pittura*, Einaudi, Torino 1988.
8. «Jedes dieser Miniaturstücke zeigt eine völlig geschlossene Form, jedes eine Kombination mehrerer neuer Satzregeln»; Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk*, Piper, München 1989, p. 126.
9. Scritto in un secondo momento (17 giugno 1911) rispetto ai cinque che lo precedono (tutti del 19 febbraio 1911), nell'autografo questo brano non porta numero; forse per questo Stuckenschmidt parla di *Fünfkleine Klavierstücke*. Una riproduzione dell'autografo, che occupa meno di due pentagrammi, si può vedere in Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber, 1984, p. 27.

semitono, ribadito di continuo, le parti del brano sono anche cementate da armonie ricorsive per quarte, che compongono accordi in alternanza al registro acuto e al registro grave, con effetto di lento scampanìo che contribuisce al carattere religioso e funebre del brano. Basta quest'analisi sommaria per capire il grado di concentrazione di questa scrittura, la cui dinamica fra altro non supera il *piano*, anzi, scende fino al *pppp*, si mantiene in linea di massima sul *pp* e termina *wie ein Hauch*, come un soffio. Tutto il brano consta di appena 9 battute e non solo sta in una pagina di spartito, ma è facilmente riproducibile per intero su una mezza pagina di libro, come avviene nel 'saggio rosso' Einaudi scritto da Luigi Rognoni¹⁰.

Qui siamo agli antipodi della facilità, benché l'op. 19 sia intitolata *Sechs kleine Klavierstücke*, usando quindi quell'aggettivo 'klein', piccolo, che tante volte aveva connotato il brano 'facile'. Qui invece 'piccola' è veramente solo la durata, ma non la portata intellettuale; anzi, ogni disegno si è contratto, ogni battuta è il precipitato di un discorso più ampio, di cui sono cadute tutte le linee superflue, esattamente come nei dipinti astratti di Kandinskij; tutto è impleso, ma i buchi neri rimasti sono carichi di senso, di un senso che sta a noi riportare allo scoperto. È molto celebre e sempre chiarificatrice una definizione che Schönberg stesso diede di questa estrema capacità di sintesi nello scrivere la prefazione alle *Bagatellen* op. 9 di Webern:

Si rifletta quale sforzo di continenza comporti l'essere così stringati. Ogni sguardo si potrebbe dilatare a una poesia, ogni sospiro a un romanzo. Ma esprimere un romanzo con un solo gesto, una gioia con un solo respiro: una simile concentrazione si trova soltanto quando manca qualsiasi forma di autocommiserazione¹¹.

Proprio Webern fu il continuatore di questa poetica dell'"aforisma strutturato", per così dire, dove ogni nota ha il suo peso specifico. Riallacciandosi alle punte di astrazione rag-

10. L. Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1966, p. 49.

11. «Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt; Arnold Schönberg, prefazione alla partitura delle *Bagatellen* op. 9 di Anton Webern (Universal, Vienna 1924).

giunte da Schönberg con l'op. 11 o l'op. 19, Webern andò oltre: quelli di Schönberg, infatti, erano pezzi atonali, in cui la brevità si offriva anche come stratagemma per ovviare alla perdita di un riferimento basilare come la tonalità. Una volta elaborato il sistema dodecafonico, Schönberg sarebbe poi tornato ad allungare le forme; Webern, invece, si mantenne fedele alla brevità anche dopo aver adottato la tecnica dodecafonica: questo fa sì che la densità dei riferimenti interni sia potenziata in modo straordinario. La sua non è la brevità del pezzo facile, bensì la brevità di chi sintetizza in poche linee concetti complessi, il *multiple meaning*¹²; per Webern «la necessità di far(si) capire»¹³ è primaria, e così pure la necessità di non impiegare, a questo scopo, nemmeno una nota più del necessario. In questo senso, già le *Bagatellen* op. 9, pur non ancora propriamente seriali, adottano già un principio che sarà poi fondamentale per la dodecaфония, non ancora enunciata all'epoca (siamo nel 1913): nessuna nota viene ripetuta prima che siano apparse tutte le altre della scala cromatica: «Avevo la sensazione che, una volta finita l'esposizione dei dodici suoni, anche il pezzo dovesse considerarsi finito. [...] Avevo scritto nel mio quaderno di appunti la scala cromatica per esteso e ne cancellavo via via le note usate per non correre il rischio di ripeterle»¹⁴.

In uno spazio ridotto ai minimi termini («forse i più corti pezzi di musica che siano mai stati scritti fino ad oggi»¹⁵) sono concentrate inoltre le risorse dei canoni e delle imitazioni: un brano va letto in molti sensi, incrociando le parti, cominciando dal fondo, rintracciando le metamorfosi di un singolo tassello, che secondo l'arte già dei polifonisti fiamminghi viene capovolto o usato a specchio. Lo sviluppo interno del brano, necessario a dargli una compiutezza e a distinguerlo dal frammento, non si realizza quindi più solo (o in prevalenza) diacronicamente, distendendosi nel tempo, ma anche verticalmente, nell'incrocio simultaneo delle diverse parti. Ecco anche spiegato per quale ragioni Webern si serva ancora, all'occasione, di un'orchestra piuttosto ampia: se nei *Fünf*

12. Così si intitola il saggio di A. Whittall, *Webern and Multiple Meaning*, «Music Analysis» 6, 3 (ottobre 1987), pp. 333-353.

13. A. Webern, *Il cammino verso la Nuova Musica*, SE, Milano 1989, p. 29.

14. *Ivi*, p. 87.

15. *Ibidem*.

Sätze op. 5 e nelle *Bagatellen* op. 9 il medium strumentale è quello del quartetto, i *Fünf Stücke* op. 10 richiedono un'intera orchestra, snellita sì rispetto alle proporzioni tardoottocentesche, ma comunque sovradimensionata, almeno all'apparenza, rispetto a una durata minimale come quella limite del quarto brano (appena sei battute di partitura e pochi secondi di esecuzione)¹⁶; nei *Sechs Stücke* op. 6 l'orchestra è intera e anche di grandi dimensioni, ma il terzo consta di appena 11 battute e dura una manciata di secondi, mentre il sesto lo sopravanza di poco. Differenziando i colori delle singole note, la brevità si carica di un senso aggiunto; un brano non potrebbe dire così tanto in così poco spazio se non si avvallesse anche dell'ausilio di una strumentazione ipersensibile, che contribuisce a dare un risalto e un'identità specifica a ciascun suono. La perdita stessa del senso tonale, restituendo a ogni suono la sua autonomia, favorisce questa contrazione della forma. Per Webern, quindi, brevità è trovare il modo di saturare al massimo i contenuti in poco spazio, in una forma contratta all'estremo; tant'è vero che (fra i brani effettivamente dati alle stampe) non scriverà un quartetto per archi, né tantomeno una sinfonia, ma *Sätze*, movimenti per quartetto d'archi o per orchestra: singoli movimenti, ciascuno atomizzato e reso autonomo, nello sforzo di cogliere il tutto dentro l'intuizione di un istante.

16. L'organico dei *Fünf Orchesterstücke* op. 10 comprende: flauto (anche ottavino), oboe, clarinetto in si bemolle (anche clarinetto basso), clarinetto in mi bemolle, corno, tromba, trombone, armonium, celesta, mandolino, chitarra, arpa, percussioni (Glockenspiel, xilofono, campanacci, campane gravi, triangolo, piatti, tamburo piccolo, grancassa), 1 violino, 1 viola, 1 violoncello, 1 contrabbasso.

Il disegno come poetica del non-finito, principio del minimo

Piera Giovanna Tordella

556

Quando processo di astrazione, il disegno materializza talora il dialogo, talora il confronto oppositivo tra immaginazione riproduttiva e invenzione, amplificando la propria condizione storicizzata di forma ed essenza del visibile¹.

Di un visibile che a sua volta non può eludere lo scavo e il lavoro di sottrazione e di sintesi connaturata al concetto stesso di linea. Dato strutturale di un esercizio essenzialmente cerebrale, la linea alimenta prospettive critiche all'interno delle quali è alternativamente discriminata come elemento sostanziale o complementare dell'atto 'grafico' in declinazioni teoretiche o, all'opposto, pragmatiche.

Si amplifica così in una misura esponenzialmente imprevedibile la capacità della linea grafica di essere essenzialmente, come nel lessico greco, linea di 'scrittura', linea di pensiero, filo di Arianna che nella labirintica complessità di sentieri mentali limpidamente o nebulosamente tracciati crea immagini, tessere di mosaici figurativi e non unicamente suggerite o invece connotate da una compiutezza comunque vincolata alla soggettività interpretativa di chi ne è fruitore.

aA

1. P.G. Tordella, *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche*, Olschki, Firenze 2012.

Nella progressione di un percorso che geneticamente si offre a una estremizzazione della sintesi formale, a una apparente sommarietà che riflette la tensione a scarti immaginifici, alla 'complicità immaginativa' nel conio di Jean Starobinski², la linea, in quanto predicato estetico, può essere letta nella sua essenzialità elementale e analizzata in rapporto ai più diversi contesti.

In un gioco intenso di sottrazione e addizione, in un terreno solcato da percorsi talora incontaminati, un tracciamento razionalmente formulato o invece intuitivo concreta non solo la linea evocata da Plinio, la linea 'matematica' di eco albertiana/pierfrancescana/leonardiana³, la linea retta indefinitamente eguale a se stessa (la linea funzionale), ma giunge analogamente a sublimare nella pari autonomia di portato estetico, concoidi, cissoidi, linee intrinsecamente cinetiche.

Soggetto sovranamente variegato, il disegno, non solo nella forma abbreviata di schizzo altrimenti *esquisse, ébauche, première pensée, premier jet, premier dessein, croquis*⁴, coinvolge in quella variegata dimensione di finito meditatamente non-finito, determinazioni semantiche, articolazioni lessicali che a partire dal XVII secolo coinvolgono intellettuali, filosofi, letterati, poeti.

Una scena che lungo il Settecento vede nascere la denominazione di estetica per la scienza filosofica dell'arte e del bello, riconosciuta quale disciplina a sé stante. Quanto occorre con Alexander Gottlieb Baumgarten, e, nello specifico, con l'edizione in lingua latina dei due volumi dell'*Aesthetica*, dati alle stampe nel 1750 e nel 1758 dall'allievo e successore del grande illuminista Christian Wolff. Al contempo, quella stessa scena si anima di altri interpreti innovatori che nell'intersecare molteplici versanti concettuali (il non-finito, l'estetica del frammento⁵ et alia⁶) aprono a contesti critici densa-

2. J. Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Skira, Genève 1964, p. 118 (ed. it. *L'invenzione della libertà 1700-1789*, traduzione di M. Busino-Maschietto, Abscondita, Milano 2008, p. 108).

3. P.G. Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Pearson Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 15, 123.

4. Tordella, cit., 2012, p. 110 sgg.

5. E. Wanning Harries, *The Unfinished Manner. Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*, University Press of Virginia, Charlottesville-London 1994.

6. «'Tis no objection against a sketch if it be left unfinished, and with bold rough touches, though it be little, and to be seen near, and whatsoever its character be; for thus it answers

mente popolati da plausi e dissensi. Ed è, quest'ultimo, un orizzonte speculativo profondamente eterogeneo, orientato dall'intrinseca innovatività del pensiero diderotiano verso la moderna, disincantata critica delle arti e arricchito sullo scorcio del secolo dal 'principio del minimo' che sottende l'*outline style* reinventato da John Flaxman. Reinventato poiché risolto su latitudini mentali e linguistiche preesplorate da Thomas Patch con esiti tuttavia incomparabilmente minori. Europea per riverberazione e pervasività, la condizione stilistica dell'*outline style* – *Umriß* in tedesco – rigenerato da John Flaxman, reca in sé l'annullamento della terza dimensione indotto nei disegni dalla totale rinuncia alla resa dei registri chiaroscurali. Nondimeno intensa, l'evocazione percettiva dei valori volumetrici si affida alle qualità espressive e alle tensioni dinamiche della linea. Attraverso i cicli omerici e la Commedia dantesca, l'artista inglese focalizza il legame tra apparato iconico/contenuto testuale in una contrazione radicale – e di per se stessa rivoluzionante – dei mezzi espressivi. Della quale, nel 1799, allorché Flaxman era ancora (se pure ancora per poco) ignoto in Germania, August Wilhelm von Schlegel scrive su «Athenaeum».

Il vantaggio maggiore del disegno al tratto deriva, però, dal fatto che più l'arte figurativa si limita ai primi, leggeri accenni, tanto più essa sortisce un effetto analogo a quello della poesia. I segni di essa diventano quasi geroglifici, pari a quelli del poeta; la fantasia viene incitata a completare e a perfezionare autonomamente secondo lo stimolo ricevuto, invece di essere catturata dall'immagine finita con compiacente soddisfacimento. L'affermazione non è nuova, già Hemsterhuis ha spiegato in questo modo il grande fascino di schizzi tratteggiati alla svelta. Come le parole del poeta sono in realtà formule propiziatricie a favore della vita e della bellezza, la cui forza misteriosa non è riconoscibile nelle parti, così davanti a uno schizzo ben riuscito sembra vera magia che in poche linee sottili possa essere rinchiusa tanta anima⁷.

its end, and the painter would after that be imprudent to spend more time upon it. But generally small pictures should be well wrought» (Handling, *ad vocem*, in J. Barrow, *Dictionarium Polygraphicum: or, The Whole Body of Arts Regularly Digested*, 2 voll., C. Hitch and C. Davis and S. Austen, London 1735). Si veda anche Tordella, cit., 2012, p. 181.

7. Si veda *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse* (Sui disegni ispirati a poesie e sugli schizzi di John Flaxman), «Athenaeum», fascicolo IV, agosto 1799, p. 205; *Athenaeum* (1798-1800). Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel. Contributi di Novalis, Johann Ludwig Tieck e August Ludwig Hülsen, a cura di G. Cusatelli, traduzioni,

Altro, superiore elemento di raccordo critico al ceppo tematico, la linea della bellezza hogarthiana (*line of beauty, wave line*) era già stata ricontestualizzata da Schiller in una delle lettere (23 febbraio 1793) all'amico Gottfried Körner, parte del dialogo *Kallias oder über die Schönheit* (*Kallias ovvero sulla bellezza*) mai tradotto oltre lo stato di progetto. E quella linea che subisce il e agisce da inveramento ottico del flusso di coscienza, fondamento grammaticale di una lingua non esclusivamente figurativa, nutre, talora anche sotterraneamente, le riflessioni e gli esiti delle teorizzazioni estetiche schilleriane.

[...] un oggetto si presenta libero nel fenomeno quando la sua forma non costringe l'intelletto riflettente a ricercarne una causa. Bella si dirà dunque quella forma che si spieghi da sé, e spiegarsi da sé significa qui, spiegarsi senza l'ausilio di un concetto. Una serpentina si spiega da sé senza il mezzo d'un concetto. Possiamo allora dire che bella è la forma che non richiede spiegazione, ovvero che si spiega senza concetto⁸.

aA

Bellezza che in Schiller si concreta dunque nella impercettibilità della variazione dinamica, scardinando e trasfigurando l'unità della percezione come condizione estetica invece affermata da Henry Home, lord Kames (*Elements of Criticism*, 1762).

E la forma che non richiede spiegazione, che si spiega senza concetto, è quanto – idea di un tutto – consegnano i disegni diagrammatici di Villard de Honnecourt come i “minimi schizzi” (vedi Giulio Mancini) dell'ultimo Annibale Carracci attraverso la cui suprema capacità stilizzante la critica di matrice accademica di età protobarocca sembra indirettamente presentare la gravidanza estetica acutamente riconosciuta a fine Settecento da una parte del fronte classicistica agli «scarabocchj [...] talora più utili de' trattati eloquenti per condurre al perfetto» (Francesco Milizia)⁹. Così, dopo

559

note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, postfazione di E. Lio, Bompiani, Milano 2009, pp. 465-466.

8. F. Schiller, *Kallias, oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*, herausgegeben von K.L. Berghahn, Reclam, Stuttgart 1971; Id., *Kallias, o della bellezza e altri scritti di estetica*, a cura di C. de Marchi, Mursia, Milano 1993, p. 60 (lettera del 18 febbraio 1793); Tordella, cit., 2012, p. 10.

9. F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del Disegno estratto in gran parte dall'Enciclopedia metodica*, 2 voll., s.e., Bassano, 1797, vol. II, *ad vocem*; Tordella, cit., 2012, p. 33.

la secolare latitanza critica sulla nobilitazione leonardesca della macchia a testo figurativo, il riconoscimento dell'intraducibile e inimitabile essenza linguistica di «velocissime e sottilissime» architetture segniche a pietra o a penna, a punta metallica soprattutto acroma, confuta l'interpretazione degli schizzi come idee vaghe, epifanie di «scorrezione» e «fantastico» cui si oppone il carattere mentale del *dessin arrêté*. Quel *dessin arrêté* cerebralmente opposto al pathos romantico che innerva il concetto di frammento. «Un frammento, simile a una piccola opera d'arte, deve essere completamente separato dal mondo circostante e perfetto in se medesimo come un riccio», scrive Friedrich von Schlegel nei *Frammenti dell'«Athenaeum»*¹⁰.

Attraverso Goethe e il saggio su Winckelmann del 1805, presieduto da una visione ormai intransigentemente classicistica, oppositiva al pathos romantico e dunque al frammento come genere romantico per eccellenza, come forma pura della soggettività¹¹, ci si inoltra in un Ottocento nel quale il disegno, in ogni sua forma, consuma il passaggio dalla speculazione teorico-critica alle varietà delle poetiche¹².

Un Ottocento nel quale Friedrich Hölderlin, lo spirito più radicale accanto a Friedrich von Schlegel del romanticismo in chiave Jena, nelle note alle tragedie di Sofocle, e, nello specifico, all'*Antigone*, sostiene come la regola, la legge calcolabile dell'*Antigone* si rapporti a quella dell'*Edipo* come la forma A) $_/_$ si rapporta a B) $_ \backslash$, «di modo che l'equilibrio inclina più dall'inizio verso la fine che dalla fine verso l'inizio»¹³. Forma abbreviata di segni che si fanno struttura diagrammatica, quei simboli hölderliniani, espressione del particolare nell'universale, appaiono così potenziati nell'esplorazione di regioni lessicali sospese tra dubbi reali e certezze illusorie.

In Baudelaire forme segniche abbreviate e disincantate

10. F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967; F. Schlegel, *Frammenti di estetica*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1989.

11. L. Dällenbach - C. L. Nibbrig, *Fragment und Totalität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984; F. Schmitt, "Method in the Fragments". *Fragmentarische Strategien in der englischen und deutschen Romantik*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2005.

12. P.G. Tordella, *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno tra Otto e Novecento*, Olschki, Firenze 2016.

13. Le *Note a Sofocle* sono ripartite tra *Note all'Edipo* e *Note all'Antigone*. F. Hölderlin, *Note all'Antigone*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, trad. it. di A. Mecacci, Donzelli, Roma 2001; Id., *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Milano 2004.

appaiono trasferite nella figuratività descrittiva dell'immagine elaborata per decifrare la sua teoria della poesia breve, attraverso quell'idea «plus profonde de l'infini» offerta non dall'immensità di un cielo aperto bensì da anfratti architettonici e paesaggistici di luce e atmosfera. Come accade in Charles Meryon¹⁴, incisore destinato alla follia, amato da Baudelaire e da Victor Hugo¹⁵. E non meno da Walter Benjamin che avrebbe definito «voragini al di sopra delle quali [...] volteggiano le nuvole» le strade parigine trasfigurate nell'allucinata affabulazione calcografica dell'artista parigino, presieduta da una costante, inesausta stratificazione simbolica.

Benjamin che guarda a Meryon richiamando la teorizzazione della poesia breve/forma breve baudelairiana. «Avez-vous observé qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? » scriveva infatti Baudelaire ad Armand Fraisse il 19 febbraio 1860¹⁶.

Là dove il simbolo diviene strumento traduttivo delle facoltà sintetiche del disegno, si schiude una prospettiva priva di linee e di punti di fuga predeterminati. All'interno della quale a fine secondo decennio del Novecento Hugo von Hofmannsthal avrebbe lyricizzato il disegno stesso come entità e tramite superiormente spirituale¹⁷. «Unter allen Werken der bildenden Kunst ist die Zeichnung von der geistigsten Natur und das geistigste Verhältnis zu ihr möglich» (Tra tutte

aA

561

14. Si veda *Voir et savoir ou de l'ambiguïté de la critique e Meryon en Icare ? Hypothèses pour une lecture de La Tourelle, rue de l'École-de-Médecine*, in P. Junod, *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, préface de E. Castelnuovo, Infolio, Gollion 2007, pp. 17- 52 e pp. 53-82.

15. Tordella, cit., 2016, p. 25.

16. Solo apparentemente indiretto, il legame tematico con una citazione di Hugo von Hofmannsthal da Baudelaire, in data 29 giugno 1917. «Il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité, et il n'est pas de pointe plus acérée que l'Infini» (H. von Hofmannsthal, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1917*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, herausgegeben von B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979-1980, *Reden und Aufsätze III – Buch der Freunde – Aufzeichnungen*, 1979, p. 538). Su Hofmannsthal e Baudelaire si veda D. Jehl, *Hofmannsthal und Baudelaire*, «Hofmannsthal-Forschungen», IX, *Hofmannsthal und Frankreich*, 1987, pp. 117-133.

17. P.G. Tordella, «...von der geistigsten Natur...». *Hugo von Hofmannsthal e la natura spirituale del disegno*, in *Critica e letteratura negli scritti sull'arte. Contributi per una tipologia*, atti del convegno di studi, a cura di D. Pegazzano - M. Rossi, Università degli studi di Firenze, 3-4 ottobre 2013, in «Annali di critica d'arte», XI, 2015, Quaderni dei seminari, II, pp. 233-247; Ead., cit., 2016, p. 75 sgg.

le opere delle arti figurative il disegno è di natura più spirituale ed è possibile con esso il rapporto più spirituale)¹⁸. Veicolo spirituale all'interno del tempo dell'arte, il disegno è soggetto/oggetto di quella patria dei nostri sogni all'interno della quale alle opere compiute, al 'finito' comunemente inteso, gli artisti prediligono i frammenti, gli schizzi, gli abbozzi, strumenti fondamentalmente autoconoscitivi. Altro è, secondo Hofmannsthal, il mondo delle parole. Un universo illusorio, chiuso, imprigionato in se stesso, cui egli associa quello dei colori («Die Welt der Worte eine Scheinwelt, in sich geschlossen, wie die der Farben, und der Welt der Phänomene koordiniert»)¹⁹. Ciò che altresì emerge in *Ad me ipsum*, intima, frammentaria autobiografia giunta a stampa dopo la morte del suo autore²⁰. Testo che concreta l'esito di un percorso segnato – ben prima di *Ein Brief*, la lettera di lord Chandos (1902) – dalla precoce e drammatica consapevolezza, dal convincimento mai rinnegato o ombrato dal dubbio di quanto in *Zur Physiologie der modernen Liebe* (1891) la critica al linguaggio aveva lapidariamente denunciato attraverso un unico soggetto e un unico predicato: «Worte lügen» (le parole mentono)²¹.

Disegno dunque come forma breve, la cui brevità enfatizza la valenza teorico-poetica di contenuti che talora sfidano qualunque possibile affondo critico, necessariamente governati, come essi sono, da aspetti problematici, da un superiore (arduo nelle parole stesse di Hofmannsthal) tentativo di 'essere' e ad un tempo di 'leggere' il disegno stesso. Disegno, nella sua "forma breve", imprescindibile attore di un motivo, quello del sogno, che già aveva pervaso la polemica di Delacroix contro gli epigoni di Ingres. Rei, questi ultimi, «d'introduire une réalité froide vue à l'atelier, dans un songe»²²,

aA

18. H. von Hofmannsthal, *Vorwort*, in L. Planiscig - H. Voss, *Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Dr. Benno Geiger*, Vorwort von H. von Hofmannsthal, Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1920; Tordella, cit., 2015; Ead., 2016, *passim*.

19. *Ivi*, p. 8.

20. H. Hiebler, „...mit Worten (Farben) ausdrücken, was sich im Leben in tausend anderen Medien komplex äußert...“: Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne, «Hofmannsthal-Jahrbuch», X, 2002, pp. 89-182; S. Schneider, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, W. de Gruyter, Berlin-New York 2006, pp. 215-216; A. Jacobs, *Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal*, Igel Verlag, Hamburg 2013, p. 262.

21. Testo apparso per la prima volta nel periodico berlinese «Die Moderne», I, 2/3, 1891; Tordella, cit., 2016, p. 7 sgg.

22. M. Denis, *Nouvelles Théories. Sur l'art moderne sur l'art sacré 1914-1921*, L. Rouart - J. Wa-

ovvero nella dimensione spirituale dell'esperienza estetica nella sua accezione più inclusiva, all'interno della quale il disegno, come momento analitico e motore creativo, coltiva autonomamente il proprio sostrato etico, l'*honnêteté* nella formulazione di Ingres²³.

Nell'opera d'arte *Geist und Gestaltung*, spirito e forma si corroborano a vicenda, coinvolgendo nella decifrazione del loro legame il nesso tra spirito, realtà e forma. Al termine *Wort* (parola) che, scriveva nel 1907, «può solo svolazzare come una farfalla accecata», Hofmannsthal sostituisce nel settembre 1919 *Sprache* (linguaggio). Ed è il momento in cui egli sembra superare la lacerante assunzione di coscienza dell'insufficienza semantica del linguaggio attribuendogli potenzialità espressive pari a quelle del disegno che schiude a contenuti simbolici («Die Zeichnung: gibt Symbole»)²⁴. La concentrazione sulla sfera del simbolo quale alimento centrale di lettura del disegno stesso ne afferma implicitamente l'intrinseca profondità analitica e la superiore qualità comunicativa. «Il [le dessin] symbolise la pensée de l'artiste» aveva scritto Maurice Denis²⁵ ammirato da Hofmannsthal al pari di Manet e van Gogh.

Nella messa in luce di aspetti linguistici arcani e di più intriganti latitudini concettuali, il disegno nella sua veste totalizzante è dunque lingua di segni in grado di dischiudere la sfera del simbolo nei suoi meandri e anfratti più reconditi, di assimilarsi al puro geroglifico – come in Urs Graf o nei paesaggi disegnati da Guercino paradigmi di ciò che Hofmannsthal definisce «Übergang in die Hieroglyphe der neuen Form», transizione nel geroglifico della forma nuova. E altresì di essere espressione dell'indicibile, dell'impossibile («das Unmöglich»). In una riflessione calata nella profonda, avvertita coscienza della dimensione musicale, in un dualismo non oppositivo tra essere e sembrare, il disegno, come la musica, è altresì l'apparire per incanto di cose, il risveglio di ricordi²⁶.

Ma quando il disegno si sostanzia come espressione di

telin, Paris 1922, p. 42 ; Tordella, cit., 2016, p. 9.

23. *Ivi*, p. 24, 41.

24. *Ivi*, pp. 40, 45.

25. Denis, cit., 1922, p. 98 (*Les Arts Français*, 1917, n. 9).

26. Tordella, cit., 2016, pp. 40, 60-61, 86.

un concetto fisico-matematico si aprono orizzonti epifenomenici ed epistemologici di incorruttibile profondità. La forma breve si radica infatti nel contesto dell'epistemologia secentesca che attraverso Pierre-Louis Moreau de Maupertuis sperimentava come il centro di gravità di una fune pesante e inestensibile, sospesa alle estremità, si disponesse nel punto più basso possibile. Quanto avrebbe fortificato in Eulero il convincimento che la quantità di azione per un cambiamento in natura fosse la minore possibile, dovendo i corpi resistere ai cambiamenti di stato obbedendo il meno possibile alle forze agenti. E alla dimensione epistemologica della forma breve si sarebbe poi richiamato a metà Ottocento Luigi Federico Menabrea nel formulare, all'interno della scienza costruttiva, il principio del minimo lavoro elastico. Principio fondamentale, applicato per la prima volta proprio a Torino in quello che allora era il quartiere di Sant'Antonio, in una cavallerizza inopinatamente distrutta negli anni Cinquanta del Novecento²⁷ per fare luogo all'edificio oggi a noi tutti noto come il Palazzo Nuovo.

27. A. Fara, *Luigi Federico Menabrea (1809-1896). Scienza, ingegneria e architettura militare dal Regno di Sardegna al Regno d'Italia*, Olschki, Firenze 2011, pp. 20-29, figg. 10-20, tavv. I-IV.

Paul Klee: frammentato, non frammentario

Gianni Contessi

*Occorre la pressione prolungata del sigillo
sulla cera.*

Edgar Allan Poe

*Non chiedetemi cosa sono, non sono nulla,
non sto con nessuno.*

Paul Klee, 1901

Il punto è la forma più concisa nel tempo.

Wassily Kandinsky, 1926

aA

Che l'opera del pittore svizzero e tedesco Paul Klee (1879-1940) costituisca un problema epistemologico è abbastanza noto. Non dunque un argomento fra i tanti (anche se dei più importanti) di cui si sono occupati e continuano ad occuparsi la storiografia e la critica d'arte (letture di singoli manufatti, di quadri, insomma, o di disegni e incisioni) ma qualcosa che ha suscitato e continua a suscitare curiosità proiettate su altri territori. Un corpus pittorico e grafico smisurato (circa novemila numeri), i diari, i testi teorici e didattici, un epistolario cospicuo, e una raccolta di poesie molto consapevoli e molto inquietanti che ne fanno, inoltre, un poeta non secondario del Novecento, e non solo per la letteratura in lingua tedesca. Si aggiungano solidi studi musicali e una personalità per taluni versi sfuggente, come sfuggenti sono i suoi tratti somatici, alla fine alterati dalla malattia rara – la sclerodermia – che lo porterà alla morte. E piace qui ricordare che Klee condivide con pochissimi altri artisti del XX secolo la caratteristica di cui si diceva: quella appunto che fa della sua opera un problema di conoscenza. Un problema che va oltre i puri dati fenomenici della pittura per investire ragioni e regioni in cui invenzioni della forma e pensiero poetante si coniugano ad una visione del mondo e alla riflessione sul linguaggio.

565

Per dire, dunque, anche di Giorgio De Chirico, di Piet Mondrian, di Wassily Kandinsky. Non sapremmo, peraltro, quanto su circostanze del genere abbiano inciso le rispettive biografie. A volte poco interessanti oppure molto interessanti come quella di De Chirico. Resta invece sostanzialmente insondabile, nella sua apparente, banale normalità, l'inafferrabilità del nesso antierico e non estetizzante arte-vita. Anzi: la posizione di Klee nei confronti di tale nesso risulta stupefacente, affidato com'è ad una interiorità impenetrabile e proiettata sui dati immediati della coscienza. Perché la vita con cui si confronta l'artista (definirlo soltanto pittore, a questo punto, sarebbe riduttivo) non vale meno come introspezione autobiografica di quanto valga invece come investigazione sistematica del mondo dell'energia biologica; oppure nel senso di quella *vita delle forme* che è tutt'uno con il loro processo genetico. Annota Klee nei *Diari* (943): "La genesi come movimento formale e l'essenza dell'opera. All'inizio il motivo, applicazione dell'energia, sperma". E ci si chiede, a questo punto, quale mai dialogo avrebbe potuto instaurarsi fra Klee e l'architetto Frank Lloyd Wright? E sia pure nel nome di intenzioni di poetica convergenti ancorché completamente irrelate sul fronte dei valori e dell'ideologia. E, aggiungiamo, su quello del profondo radicamento eroico e profetico sul suolo americano, che sostanzia l'idea di architettura "organica" cui è tradizionalmente associato il nome di Wright. Tutto ciò essendo che, malgrado una certa svizzeritudine del piccolo passo artigianale e piccolo borghese che contraddistingue la propensione alla dimensione antierica del piccolo formato coltivata costantemente da Klee, in verità quest'ultimo e intellettualmente e creativamente sradicato da qualsiasi luogo. Ciò è deducibile da numerosi elementi che compongono il profilo dell'artista, anche senza tenere conto dei versi inquietanti e ben noti scritti nel 1920:

Diesseitig bin ich gar nicht fassbar.
Denn ich wohne grad so gut bei den Toten
wie bei den Ungeborenen.
Etwas naher dem Herzen der Schöpfung als üblich.
Und noch lange nicht nahe genug.

Nell'aldiquà sono inafferrabile
Abito bene con i morti
Come con i non nati

Paul Klee:
frammentato,
non frammentario

Sono più vicino al cuore della creazione
Eppure non abbastanza.

Il giusto epitaffio, in fine, per una sepoltura adatta ad una morte atroce. Un soma già di per sé sfuggente irrigidito in una fissità irrevocabile.

E invece massima mobilità dei processi mentali progressi e della loro applicazione alla missione didattica all'interno nella mitica Scuola. La grazia mozartiana di tante facezie concettuali consegnate a penna e pennello in verità "gioca con le cose ultime un gioco inconsapevole e tuttavia le attinge" dichiara il maestro. Del resto, "l'arte è una similitudine della creazione. Essa è sempre un esempio, come il terrestre è un esempio cosmico". E sono ancora parole di Klee. Che stranamente consuevano non tanto con affini dichiarazioni dell'amico e collega pittore, teorico e didatta russo Wassily Kandinsky, quanto piuttosto con non pochi tratti del dettato pittorico kandinskiano, con il continuo processo di aggregazione e dispersione di organismi e forme di ambiguo statuto in uno spazio indeterminato, che è giocoforza definire cosmico. Di più: nell'opera di entrambi i maestri del Bauhaus sono presenti ulteriori elementi comuni e in qualche misura indirizzati se non necessariamente all'ideale della *forma brevis* in quanto tale, almeno al suo ambito concettuale. Ci riferiamo proprio alla componente teorica dell'azione pedagogica svolta da Kandinsky nella Scuola di Weimar a partire dal 1922. Il suo trattato *Punto, linea, superficie (Punkt und Linie zu Fläche, 19256)*, contributo all'analisi degli elementi pittorici sin dall'incipit, formula come meglio non si potrebbe la questione su cui stiamo cercando di ragionare, ma rivela una conoscenza della psicologia della forma sicuramente corroborata dai solidi studi musicali compiuti in Russia e comunque condivisi con l'amico Klee: pianista l'uno, violinista l'altro. Scrive dunque Kandinsky che "il punto geometrico è il più alto e assolutamente l'unico *legame fra silenzio e parola*". Le figure di libera geometria che si accampano o vagano nello spazio valgono in qualche caso come una sorta di partitura musicale; l'araldica dei segni kandinskiani la consegna alla forza centrifuga dominante il comporre scomporre e ricomporre delle figure organiche e geometriche che animano la

aA

superficie. Di volta in volta ricreando un brulicare di entità genetiche come osservate al microscopio; oppure dando luogo ad una sintassi più severa e razionalmente ordinata secondo un'organizzazione sintattica classicamente equilibrata.

L'opera di Wassily Kandinsky affascina ma non inquieta; il vorticare delle sue forme ci attrae ma noi non siamo invitati ad entrare negli spazi che le ospitano. Tuttavia è certo che ancora oggi chi si accosti al moderno esercizio delle arti, comunque intese, dovrebbe passare attraverso l'insegnamento dei due maestri. E pensiamo soprattutto a chi si dedichi alla pratica della grafica di comunicazione. In fin dei conti le lezioni bauhausiane di entrambi i pittori nascevano da un programma didattico pensato da Walter Gropius e destinato non già o non tanto a formare artisti tout court ma piuttosto addetti ad una moderna e persino avanguardistica industria artistica. Questa essendo, notoriamente, la missione del Bauhaus quale ultimo anello di un'azione pedagogica riformatrice iniziata ancora alla metà del XIX secolo.

Ma nell'insegnamento di Paul Klee, quello consegnato agli scritti editorialmente noti come *Teoria della forma e della figurazione* e segnatamente il *Quaderno di schizzi pedagogici* (*Pedagogisches Skizzenbuch*) del 1924, sono contenuti ben altri insegnamenti e ben altre vertiginosità di pensiero e profondità di sentire. Nel senso che la strumentalità funzionale degli *exempla* e dei paradigmi che attengono propriamente alla psicologia della forma travalicano le proiezioni della ragion pratica per attingere, appunto, le profondità di una visione del mondo nella quale le circostanze dell'agire formale sono metafore dell'universo mondo e delle forze che sovrintendono al suo stesso esistere fenomenico. Cose, evidentemente, goethiane che stabiliscono ogni singolo atto della creatività di Paul Klee come una sorta di ermeneutica non scientifica della natura. E, si direbbe, *natura naturans* più che *natura naturata*. Se è vero che tale ermeneutica accetta in partenza i suoi limiti e non assume aprioristicamente alcuna idea totalizzante e concettualizzata di Natura, stilisticamente e tecnicamente differente pur nell'unità genetica, l'opera del grande bernese configura il quadro (o il disegno) come singola e autonoma pagina di un libro nella quale il ricominciamento è la ragione stessa del suo esistere. E se vi è ricominciamento, anzi, un eterno ricominciare delle parti, che sono brevi rispetto ad un tutto irraggiungibile, la ragion

d'essere dell'opera di Klee si presenta come volontà di attingere i fondamenti ontologici delle Cose, prime ed ultime. La cui verità – pare dirci Klee – risiede non già nella dottrina ma nell'esperienza che è questione di intuizioni minime e, persino, di veri e propri motti di spirito, *witze* e paradossi iconografici. Essi se da un lato possiedono una loro compiutezza episodica, aneddotica, giungendo ai limiti di *non senses* degni di Ionesco o del nostro geniale Achille Campanile, ci confermano di volta in volta non solo che la creazione è un processo di formatività e dunque un *divenire* assoggettato alla casualità; ma pure che, proprio in virtù di tale casualità, riescono a inventare costantemente una lingua provvista dell'accortezza e della sagacia dell'innocenza. Un'innocenza di grazia mozartiana, che sa e dice molto di più di quanto dichiarare l'uso sapiente (il gioco sapiente, avrebbe potuto dire Le Corbusier) di figurazione e astrazione, conviventi nel non luogo mentale ed esistenziale di Klee, dove mai nulla si coagula intorno ad un nucleo forte, proprio perché nulla in Klee deve essere forte. Quale mai *forma breve* avrebbe potuto consistere e sussistere in un corpus di opere compatto e dominate da un unico destino formale? Ha del miracoloso proprio il fatto che la marcata identità delle opere di Klee risieda nell'abnorme proliferazione delle loro tipologie. Ne è modesto ma decisivo corollario il nesso fra opera e titolo. Anche a questo proposito valgono, al contempo, criteri di evidenti intenzionalità e casualità. I disegni di Klee talvolta sono vere e proprie vignette di leggerezza sublime e i quadri finto-ingenui sperimentano tecniche, stabilendo paradossali discontinuità che non riescono a infrangere la continuità del racconto e delle peripezie dei segni che inscenano storie comiche ma anche, negli anni estremi, tragiche. E sempre nel nome di una diversa idea di esattezza, perseguita mediante il ricorso a geometrie approssimative e impianti prospettici improbabili e parodistici, dove sia in gioco qualche – peraltro frequentemente visitata – idea di architettura o, comunque, di costruzione.

Le non rare incursioni di Klee ai bordi del mondo della costruzione architettonica e dell'immagine urbana o, comunque, di qualche topologia (persino interni domestici), decisamente minimalisti, no hanno avuto a che fare con pur possibili dialoghi con gli architetti prossimi al cammino di Paul Klee: necessariamente Walter Gropius e pure Mies van

der Rohe. Quest'ultimo è stato un collezionista di opere del pittore e, in fondo, non è facilissimo individuare analogie di gusto o di cultura fra i due grandi maestri, Klee e Mies, intendiamo. E basti pensare ad una nota affermazione di quest'ultimo, che risale al 1964: "Ho provato a fare un'architettura per una società tecnologica. Ho voluto che ogni cosa fosse molto ragionevole e molto chiara [...] Ho sempre voluto esprimere un edificio come realmente è; io non voglio nascondere la sua struttura". E non si dice della "Grande Forma" appresa da Peter Behrens.

Klee ha perseguito per tutta la vita le verità prime ed ultime della sua frammentaria ma totalizzante costruzione di pensiero – *Bildnerische Denken* – pensiero visivo, naturalmente; la costruzione che lo riguarda è affidata ai gesti minimi dei suoi minimi formati; quanto inappropriata è la volenterosamente organicizzante sede del Zentrum Paul Klee di Berna progettata da Renzo Piano, per la vastità di spazi interni dove fogli e tele di dimensioni ridotte del maestro non si danno convegno, sono esuli e disperse sulle pareti di un luogo refrattario alla misura intimistica (da cabinet o come preferite) ma non da 'piccolo formato' – quello caro a Cesare Zavattini, per capirci –. Il piccolo punto ricamatorio adottato da Klee in taluni disegni a penna (*Masken in der Stadt*, 1927, china su carta Ingres tedesca cm. 37x43 di collezione privata) lo ritroviamo, riveduto e corretto, nelle satire geniali e spiazzanti di Saul Steinberg. Perché, in fondo, l'arte di Klee è di confine: confine o confini di tecniche, linguaggi, nascita e morte, dramma e commedia, seriosità e comicità, storia e aneddoto, romanzo e bozzetto, grande stile e facezia sono costantemente intrecciati come nelle opere teatrali di Mozart e come nei maggiori film di John Ford: ricordo, per Mozart, l'antica immagine di Giorgio Pestelli del "riso col groppo in gola".

Dunque, piccoli gesti e la profondità dell'innocenza non in posa di Klee, confrontabile in Italia con le opere leggere di Fausto Melotti, a sua volta partecipe di una formazione musicale non meno solida di quella dello svizzero, paiono inscrivibili nel mondo ormai estinto della grazia non futile e non in posa. Perché la profondità non necessariamente deve esprimersi nei modi di ciò che, a qualsiasi titolo, può dirsi grave o sovradimensionato. I maggiori capolavori archi-

tettonici di Mies van der Rohe sono risolti alla luce di una poetica che del motto *Less is more* ha fatto il suo non evasivo fondamento.

Ma, a testimoniare della complessità e della enormità della figura e dell'opera di Paul Klee non vi è soltanto il collezionismo miesiano, peraltro condito da ben altri e non "venali" apprezzamenti; vi è inoltre l'attenzione rivoltagli da un'altra figura decisiva della storia culturale del XX secolo; Martin Heidegger, che a Paul Klee, come del resto al suo antecessore primo-ottocentesco Otto Philipp Runge, si attagli nel quadro della più alta stagione della moderna civiltà germanica l'appellativo di *peintre philosophe* o *Philosophmaler* non pare dubitabile. E dunque non ci si stupirà se proprio Heidegger abbia rivolto la sua attenzione all'opera di Paul Klee, più tardi seguito, ma in altra chiave, da Arnold Gehlen. Quest'ultimo, peraltro, si è accostato più propriamente al linguaggio pittorico e grafico dell'artista, quasi agendo da estetologo o da sociologo dell'artista (*Quadri d'epoca* ecc.)

Sappiamo che l'opera di Klee costituisce un nodo problematico dei più enigmatici e profondi dell'intera storia dell'arte. E ciò, diciamo, accade lungo un percorso antico nel quale incontriamo Leonardo, Goethe e appunto Runge. Sappiamo inoltre della vasta cultura di Klee. Era dunque inevitabile che un filosofo di impegno totalizzante e alle prese con gli aspetti cruciali della modernità quale Heidegger assumesse l'arte di Klee come uno dei più alti paradigmi della cultura del Novecento. Pagina scritta e pagina iconica di Klee, cioè immagine trovano una grande consonanza con alcuni temi trattati dalla filosofia heideggeriana. Naturalmente in questa sede non possiamo neppure sfiorare una questione di tale complessità. Sappiamo che Mondo e Terra sono parole e motivi per così dire cosmici, nelle corde del filosofo di Friburgo e anche in quelle di Klee. Ma non è questo l'aspetto che qui ci interessa e riguarda. Diciamo allora che negli sviluppi successivi alla formulazione di *Essere e Tempo* (1927) Heidegger è andato concentrandosi vieppiù sull'equazione pensiero-linguaggio. Ebbene, a questo proposito ci sembra di poter concludere che a Paul Klee vada attribuita un'analogia proiezione sulla dicibilità, per immagini, di concetti connessi con la percezione di ciò che l'universo mondo è nelle sue fenomeniche apparenze e nelle sue più segrete possibilità venire percepito dall'intelletto, sulla base di convenzioni e idee ricevute. Ogni

opera di Klee, dunque, costituisce il tentativo di avvicinarsi all'essenza visiva del pensiero. E ciò ha potuto darsi soltanto per brevi affondi che denunciano tutta la loro supremazia e, al di là delle apparenti leggerezze non più possibili negli anni tardi, tragica incompiutezza. Per l'irraggiungibilità della meta.

aA

Forse in questo breve saggio racconteremo qualcosa di non completamente noto a chi non si occupa direttamente di cinema documentario. Racconteremo la storia di una legge sciagurata, come tante leggi tipicamente italiane e delle conseguenze che questa legge ha portato nel panorama del cinema italiano del secondo dopoguerra. Come spesso accade, si fa di necessità virtù e da una piccola, apparentemente trascurabile, leggina “per” il cinema (o “contro” di esso, dipende dai punti di vista), sono scaturite importanti conseguenze per la storia culturale del nostro paese. Ma andiamo per ordine.

Nel 1945 viene promulgata una legge (legge n. 678 del 5 ottobre 1945) che, al fine di incentivare la produzione di documentari italiani, riserva ad essi il 3 per cento dell’introito lordo degli spettacoli (uno spettacolo era formato dalla proiezione di un cortometraggio, attualità, cinegiornale o documentario che dir si voglia e un lungometraggio a soggetto). L’articolo 8 della suddetta legge recitava come segue: “Entro i limiti di tempo e con le modalità previste dal precedente articolo 6 è concessa, a favore dei produttori di film nazionali a carattere documentario, culturale e di attualità, di lunghezza superiore ai 150 metri ed inferiore ai 1800 metri, a titolo di parziale rimborso dei diritti erariali, una quota del 3%

dell'introito lordo degli spettacoli nei quali i film stessi sono stati proiettati per un periodo di quattro anni dalla data della prima proiezione in pubblico. Se in uno stesso programma sono proiettati più film di cortometraggio la predetta quota viene divisa in parti eguali fra essi"¹. Il finanziamento veniva accordato, quindi, a patto che il documentario prodotto avesse una durata massima di 10 minuti, ovvero 300 metri scarsi di pellicola.

Dal momento che il tre per cento, risultava alla fine, un premio troppo poco appetibile, nel 1949 venne promulgata un'altra legge, la legge Andreotti del 29 dicembre, la quale prevedeva che il premio salisse al 5 per cento in presenza di opere di 'eccezionale valore tecnico o artistico'. Va da sé, che in breve tempo tutti i documentari acquisirono tale elitaria prerogativa, e il denaro pubblico investito nella promozione del cinema documentario passò dal miliardo di lire del biennio 1947-49 ai venti miliardi di lire del periodo immediatamente successivo, 1950-51. Inoltre, il premio ministeriale aumentava ulteriormente se il documentario, oltre a rispettare la durata prevista, era girato con pellicola a colori. Da questa legge scaturì l'accostamento esclusivamente italiano tra cortometraggio e documentario. Se si trattava di un cortometraggio doveva per forza di cose essere un documentario e viceversa. Convinzione che fu molto arduo sradicare nel corso dei decenni successivi.

Tuttavia, a tale proliferazione produttiva si accompagnò un progressivo scadimento della qualità, sia dal punto di vista tecnico sia dal punto di vista tematico (migliaia di documentari realizzati nell'arco di una giornata, con vedute turistiche accompagnate da una voce *off* che ne decanta le qualità storico-estetiche). Lo scadimento della qualità produsse un rifiuto radicale e talvolta anche molto aggressivo del documentario da parte del pubblico in sala (si racconta di fischi, risse, sedie spaccate, esercenti malmenati da un pubblico furioso, perché costretto ad assistere alla proiezione del documentario obbligatorio) e molto rapidamente, fatta la legge e trovato l'inganno, un cartello molto potente di case di produzione di documentari (la Edelweiss, la Documento Film, l'Astra, la Gamma e la Sedi) si mise d'accordo con gli esercenti, per-

1. Decreto legislativo luogotenenziale, 5 ottobre 1945, n. 678. Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana, 'Gazzetta Ufficiale', n. 132, 3 novembre 1945.

ché compilassero un falso borderò di sala, che prevedeva sulla carta la proiezione del documentario, che di fatto non avveniva, in cambio si spartivano la ricca torta ministeriale e tutti erano soddisfatti.

Ovviamente, dal momento che il finanziamento andava sulla percentuale degli incassi del lungometraggio di accompagnamento, il cartello dei produttori si assicurava gli abbinamenti più vantaggiosi, lasciando le briciole ai produttori indipendenti. Come ricorda Marco Bertozzi, nel testo più completo dedicato al cinema documentario italiano: “Per almeno tre decenni e nonostante reiterati appelli di critici e autori, il misero teatrino della produzione documentaria nazionale proroga gli atti di una recita che diviene poco a poco surreale: una commedia, anzi una farsa all’italiana, che consente lauti guadagni a pochi privati, nello sperpero di denaro pubblico”².

Questo perverso meccanismo andò avanti per oltre trent’anni, affossando completamente la creatività e le potenzialità del documentario italiano. Tuttavia, in questa sede ci interessa fino ad un certo punto il meccanismo legislativo e il suo malfunzionamento, mentre ci interessa maggiormente il modo in cui i pochi autori che esordirono con il documentario-cortometraggio o i documentaristi di professione che si trovarono ad avere a che fare con questo assurdo meccanismo autolesionista, aggirarono le leggi per costruirsi uno stile originale e personale. Ovvero come fare della brevità, virtù. Come riuscirono gli autori più motivati ad aggirare le imposizioni? Sotto quale forma si produsse una resistenza dal basso contro le malversazioni delle produzioni nazionali? Come si fa ad esaurire il tema di un documentario nell’arco di dieci minuti? È possibile racchiudere l’inesauribile ricchezza del mondo circostante in trecento metri di pellicola? Molti autori hanno affrontato questa imposizione riuscendo ad elaborare uno stile personale.

Il primo che viene in mente è sicuramente Michelangelo Antonioni, che esordisce dietro la macchina da presa, proprio con un documentario, da molti considerato come un film anticipatore del movimento neorealista, *Gente del Po* (girato nel 1942 a pochi metri dal set viscontiano di *Ossessione*) e

aA

575

2. M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell’altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, p. 125.

finito di montare nel 1947 a guerra finita, come sostiene Lino Micciché: “[...] Preannunciato fin dal ’39 [...], esso visualizza con coerenza (anche se non senza qualche lecito sospetto di compiacimento formalistico) quel paesaggio italiano diverso, che la nuova generazione cinematografica, uscita dal lungo viaggio sotto il tunnel fascista, andava auspicando come uno dei modi per rompere l’immaginario cinematografico del fascismo”³. In *Gente del Po*, Antonioni descrive con brevi tratti e con sapiente maestria, la vita misera di una famiglia di contadini del delta padano (un luogo che sarà caro a molti altri documentaristi come Florestano Vancini o Giulio Questi): i gesti minimi, i luoghi umidi e inospitali, le relazioni familiari costruite intorno all’abitudine e al silenzio, la vita quotidiana dei bambini, abituati sin da piccolissimi alle durezze della vita. Un vero, autentico ritratto neorealista, realizzato in dieci minuti di materiale montato.

La pratica antonioniana con la forma breve del documentario-cortometraggio si affina e si raffina con i successivi: *Nettezza urbana* del 1948, ormai visionabile anche su You Tube, come quasi tutti i documentari di cui stiamo parlando, e *L’amorosa menzogna* del 1949. In *Nettezza urbana*, in particolare, si ravvisano le caratteristiche dell’Antonioni più maturo: la capacità descrittiva, l’abbozzo sentimentale, il non detto, l’osservazione del comportamento umano in relazione all’ambiente circostante. Una musica jazz, molto moderna rispetto alle scelte musicali dei documentari del periodo, ci immerge nella vita quotidiana della Roma post-bellica e nelle azioni ripetitive degli spazzini. Il ritmo spezzato del jazz si accompagna perfettamente ai gesti abbozzati dei soggetti che Antonioni decide di riprendere. Una coppia litiga, non si sentono le parole, ma si intuiscono i gesti; la donna riduce in pezzi un foglio (forse una lettera d’amore dell’uomo con il quale ha appena litigato?) e butta i pezzi di carta per terra, uno spazzino si avvicina e con la scopa, raccoglie la carta appena caduta. In pochi secondi, Antonioni racconta la fine di un amore, come farà con rara maestria nei suoi lungometraggi a soggetto. Ma è proprio in questa brevità, in questo tempo ridotto del racconto, che l’autore dice già tutto, niente di più poteva e doveva essere aggiunto. Come sostiene l’autore

3. L. Micciché, *Promemoria su Antonioni negli anni ’50*, in Id. *La ragione e lo sguardo*, Lerici, Cosenza 1979, p. 210.

stesso: “Fu così, soprattutto trovandomi un certo materiale nelle mani, che cercai di fare un montaggio assolutamente libero [...], libero poeticamente, ricercando determinati valori espressivi non tanto attraverso un ordine di montaggio che desse con un principio e una fine sicurezza alle scene, ma a lampi, a inquadrature staccate, isolate, a scene che non avessero nessun nesso l’una con l’altra ma dessero semplicemente un’idea più mediata di quello che io volevo esprimere e di quella che era la sostanza del documentario stesso, nel caso di *N.U.*, la vita degli spazzini di una città”⁴.

La forma breve è, secondo noi, per Antonioni, la forma giusta. Ne *L'amorosa menzogna*, il regista racconta la vita quotidiana delle star dei fotoromanzi, impegnati nella loro realtà in occupazioni molto più prosaiche di quelle raccontate sulla carta stampata, meno riuscito del precedente, almeno per il punto di vista che ci interessa, dimostra però come il mondo dell’illusione mediatica possa essere raccontato con completezza in soli trecento metri di pellicola a fronte dei 90 minuti de *Lo sceicco bianco* di felliniana memoria (ricordiamo che il soggetto di questo film è per l’appunto di Antonioni). Antonioni riesce attraverso l’abbozzo cinematografico a raccontare la complessità della vita, la casualità degli incontri, usando l’indizio, il *clin d’œil* allo spettatore più accorto, costruendo suggestioni, riuscendo a descrivere la vita umana con una sola inquadratura e mettendo alla berlina il falso mondo della società dello spettacolo di debordiana memoria: “[...] L’occhio lucido di Antonioni gioca sulla contrapposizione tra due punti di vista, quello alienante della macchina fotografica che fa le inquadrature per il fotoromanzo, e quello, obiettivo, critico, della cinepresa che osserva a distanza la grottesca messinscena rivelando artifici e falsità”⁵.

L’allievo diretto della forma breve antonioniana è certamente Valerio Zurlini, un altro regista che debutta con il cortometraggio documentario per poi passare alla finzione, anche Zurlini sceglie come set privilegiato la città, Roma, la città neorealista per eccellenza, e riprende attraverso brevi schizzi la vita degli aspiranti pugili (in *Pugilatori*, 1951), dei soldati in giorno d’uscita (*Soldati in città*, 1952), dei commessi

aA

577

4. M. Antonioni, *La malattia dei sentimenti*, “Bianco e Nero”, n. 2-3, febbraio-marzo 1961.
5. A. Tassone, *I film di Michelangelo Antonioni*, Gremese, Roma 1985, p. 69.

viaggiatori stipati nelle sale d'attesa della stazione (in *Stazione Termini*, 1952), delle comparse di Cinecittà (in *Il mercato delle facce*, 1952), dei suonatori della domenica (in *Il blues della domenica*, 1951). Il commento fuori campo è ridotto al minimo, il bianco e nero è privilegiato rispetto al colore (troppo facilmente accostabile ai documentari turistici vincolati a immagini da cartolina), le scelte musicali sono sempre all'avanguardia, e il tema è sempre profondamente neorealista: raccontare (in dieci minuti) la vita degli umili, degli oppressi, dei traditi dalla storia e dalla politica, degli emarginati.

Francesco Maselli, farà lo stesso con la serie di documentari dedicati ai mestieri di Roma, come *Stracciaroli*, *Fioraie o Ombrellai*, tutti girati tra il 1951 e il 1952, gli anni del boom della legge Andreotti. Sul modello di Antonioni, questi autori scelgono un mestiere, inserito nella cangiante realtà urbana, e scelgono di riprendere attraverso schizzi quasi impressionistici, la gestualità ricorrente di questi lavori in relazione con l'ambiente circostante. Dieci minuti sono sempre sufficienti a far emergere la poesia della ripetizione, e la suggestione di micro racconti, che si completano in pochi gesti grazie all'abilità dell'artista che è al loro servizio. È interessante notare come l'acquisizione della forma breve si accompagni negli autori più incisivi ad un progressivo rifiuto della voce fuori campo. Come se il silenzio o la musica fossero gli unici degni accompagnatori della brevità, come se la parola si trasformasse soltanto in rumore di fondo, elemento distraente dalla purezza della brevità, che accetta come compagno solo il silenzio.

Un maestro del silenzio e della concisione è certamente il documentarista italiano più importante e, che meglio di ogni altro, è riuscito a trasformare questo obbligo della brevità, in una serie di opere espressione di una poesia autentica e pura, mi riferisco a Vittorio De Seta. De Seta realizza tra il 1954 e il 1959, dieci documentari, girati tra la Sicilia, la Calabria e la Sardegna (più precisamente, ne gira sette in Sicilia, uno in Calabria e due in Sardegna). In questi lavori, De Seta descrive i vari aspetti del lavoro umano, umile e primordiale, utilizzando una pellicola a colori, Ferraniacolor, dalle tinte quasi iperrealiste (si è spesso accostato il regista siciliano ad un altro suo conterraneo, il pittore Renato Guttuso): De Seta descrive la vita dei pescatori, le fasi salienti della caccia al pesce spada, la vita dei contadini, descrivendo il rituale del

raccolto e del passaggio delle stagioni sulla terra e sul lavoro umano, descrive fenomeni naturali, come l'eruzione del vulcano Stromboli, oppure il duro lavoro dei minatori, ma si sofferma anche sui rituali religiosi e sulle forme di paganesimo che persistono nell'Italia meridionale del secondo dopoguerra, descrive infine, in una Sardegna storica e immobile nelle sue gerarchie e nelle sue leggi, la vita dei pastori e delle donne, che rimangono nei paesi, mentre gli uomini si dedicano agli animali, creando con essi un rapporto simbiotico, difficilmente riscontrabile e immaginabile in altre realtà lavorative dell'epoca.

Tutti questi aspetti, De Seta li concentra in dieci minuti di proiezione, privi totalmente della voce fuori campo, ma accompagnati soltanto dai suoni registrati direttamente sui luoghi, i suoni della natura e del lavoro dell'uomo. Puri come haiku, i documentari di De Seta traspirano poesia per immagini, pura ritmica iconografica, come sottolinea l'autore, spiegando il metodo alla base del suo prezioso lavoro: "Alla sera ascoltavo il sonoro, che avevo registrato con ricchezza, voci, suoni, canti, musiche, rumori del mare, atmosfere. Sentivo che era un elemento determinante perché, abolendo lo speaker, che rappresenta l'ossatura ideologica del documentario, il film si deve reggere sulle proprie forze. Così viene in primo piano il sonoro; tutta la struttura deve essere fondata sul ritmo"⁶. Il limite dei dieci minuti di durata, porta De Seta ad elaborare una forma contratta di espressione poetica. Il regista siciliano riduce in pochi minuti azioni che si svolgono nell'arco di un'intera giornata, evidenziandone i momenti salienti, i gesti significativi.

Il pensiero che origina il documentario è semplice, ma il lavoro di espressione è frutto di una raffinata e lunghissima preparazione. Numerose ore di girato, vengono ridotte e condensate attraverso un lungo e doloroso lavoro di lima, in dieci minuti di forma poetica pura. Come De Seta, ha più volte dichiarato, il lavoro più lungo e penoso è proprio quello del montaggio, ovvero la necessità di tagliare ore e ore di materiale, per arrivare ad una forma brevissima, che sia però in grado di esprimere la complessità e la ricchezza del mondo che si intende raccontare. Nei documentari di

6. *Conversazione con Vittorio De Seta*, in G. Fofi, G. Volpi (a cura di), *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Lindau, Torino 1999, p. 11.

De Seta, la sfida della concisione è vinta, sotto ogni aspetto. Nessun gesto è di troppo, nessuna inquadratura è superflua, la contrazione del gesto si esemplifica in una forma pura di rara bellezza (e pensiamo di poter affermare a ragione che una durata maggiore ne avrebbe certamente compromesso il valore estetico e la preziosità che emanano proprio in forza della loro brevità). A distanza di decenni, i documentari di De Seta si sono rivelati centrali, non solo per il loro innegabile valore artistico, ma anche perché sono diventati un prezioso documento di conservazione storica: di fronte al dilagare dell'industria e delle forme meccanizzate del lavoro, il *corpus* desetiano diventa testimonianza di una realtà scomparsa, rimasta inalterata per centinaia di anni e poi spazzata via dal vento omologante e distruttore dell'industrializzazione di massa.

Accanto a questi esempi illuminanti di una brevità obbligata, che diventa espressione di una forma autoriale originale e autentica, c'è anche un nutrito gruppo di autori che non sono riusciti a venire a patti con le imposizioni legislative e che hanno dovuto elaborare fantasiosi *escamotages* per vedere realizzati i loro progetti, e sperare che i loro lavori avessero la visibilità che meritavano. Uno tra questi è sicuramente il regista Alberto Caldana, che è stato uno dei primi ad avvicinarsi ad un tema scomodo e accuratamente evitato, nel periodo di cui stiamo parlando, anche dal cinema a soggetto, ovvero la Shoah. Infatti, Caldana tra il 1960 e il 1961 gira, *Le ceneri della memoria*, un documentario composto da tre cortometraggi che rievocano la persecuzione nazista contro gli Ebrei e gli orrori dei campi di sterminio.

Non riuscendo ad ottenere i finanziamenti per un documentario unico di trenta minuti, Caldana è costretto letteralmente a spezzettare il suo film in tre parti distinte, di dieci minuti ciascuna (recanti titoli differenti: *Ricordo della distruzione*, *Ceneri della memoria* e *Mai più notte*), che vengono diffuse in sala, in tre momenti distinti, danneggiando profondamente l'idea di unità e integrità dell'opera, infatti il film di Caldana, anche se ricomposto, risulta privo di un'idea forte e di un'organicità tematica, difetti che nascono proprio per una incapacità e impossibilità ad adeguarsi a norme troppo restrittive per la tematica affrontata, anche se Piero Nelli negli stessi anni, riusciva a raccontare l'orrore della Shoah, nei terribili dieci minuti del suo *Mauthausen*

Mahnt (1959). Come evidenziò Carlo Di Carlo all'epoca: "La narrazione procede prolissa, discontinua e con notevoli indugi su particolari di non eccessiva importanza [...]. Pensiamo, in sostanza, che tagliando un certo numero di metri, trasformando le tre parti in un'unica, ne risulterebbe un'opera di una indubbia efficacia e ne acquisterebbe in incisività ed in sinteticità di narrazione"⁷. Insomma, di brevità si fa virtù e la critica dell'epoca incomincia ad apprezzare la forma breve come la più consona al discorso documentario, elemento che, negli anni a venire, risulterà difficile da estirpare.

Il discorso meriterebbe ulteriori approfondimenti, ma ciò che ci premeva portare all'attenzione del lettore, nel poco spazio a disposizione era proprio questa storia poco nota del cinema italiano, come scrisse André Gide: "L'arte nasce nella soggezione e muore nella libertà". Di fronte alle restrizioni, alle censure, agli obblighi legislativi, molti autori hanno trovato una formula espressiva originale e innovativa, quando poi le norme impositive sono venute meno, anche quei pochi autori di pregio, nel campo del documentarismo italiano, hanno visto venire meno la loro vena poetica e si sono dedicati ad altro, perlopiù al cinema a soggetto. Il documentario, a quel punto, completamente libero (e parliamo ormai degli anni Settanta), da vincoli di programmazione obbligatoria e da vincoli legislativi, vede completamente esaurite le sue potenzialità espressive e le sue punte più elevate di originalità tematica ed estetica. Ma questa è un'altra storia.

aA

581

7. C. Di Carlo, *Il cortometraggio italiano antifascista*, in "Centrofilm", n. 24-26, 1961, p. 28

La scena “minore” degli anni Duemila. Forme ed esempi di teatro breve in Italia*

Silvia Mei

582

Breve premessa

Nel trattare la scena indipendente italiana degli Anni Zero, non risulta difficile attribuirle la qualità di *minore*¹. E per diverse ragioni: in primo luogo perché ci occupiamo di teatro, un genere tutt'altro che popolare, massivo e generalista; in secondo luogo perché ci riferiamo a un segmento marginale, di nicchia, nella produzione teatrale nazionale, che è il teatro di ricerca; infine perché le forme e i linguaggi di cui si serve questo teatro sono “minori”: per le dimensioni (facilmente trasportabili quindi a buon mercato) e per la breve durata (da cui la composizione a mosaico nelle programmazioni festivaliere o in singole serate).

Non si tratta tuttavia di un teatro inferiore nel sistema dei generi o caratterizzato (seppur significativamente) da lavori brevi. È piuttosto in virtù di questi aspetti che può dirsi *en mineur*. La sua ‘minorità’ consiste infatti in una questione

aA

* Il presente articolo offre una riduzione del più esteso saggio *Per una scena minore. Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)*, raccolto nel monografico, a cura della scrivente, *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», 2015, n. 24.

1. Il riferimento è alla nozione filosofica messa in campo da G. Deleuze - F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris 1975.

di rifondazione del linguaggio, di politica della scena all'interno di un sistema di potere dominante. In questo senso la brevità, che si è fatta cifra della maggior parte dell'esistente prodotto ed esibito dal teatro dell'ultimo decennio, diventa ora carattere statutario di tale minorità, arrivando a sfilacciare ulteriormente le maglie della rappresentazione per descrivere una svolta millenaria. Di più: la forma breve diventa formula espressiva caratterizzante: un *formato* che si fa grimaldello per la disintegrazione linguistica, uno strumento, atto al superamento degli specifici e occasione per l'abbattimento degli steccati di genere, arrivando a deterritorializzare il teatro stesso.

Premesso che stiamo assistendo col nuovo millennio a una risemantizzazione del termine "teatro"², e che nell'ultimo decennio si è manifestata una nuova stagione che rinegozia linguaggi, scritture, estetiche e processi compositivi, la scena contemporanea compie (meglio: esaurisce) il teatro "sintetico" promosso dalle avanguardie storiche. Porta cioè alle estreme conseguenze – in un intrico strettissimo tra fenomeni mediatici, nuove tecnologie, strategie economiche-organizzative e produzione culturale – la sintesi espressiva imposta ai prodromi del XX secolo. In un certo senso il movimento artistico nel Novecento, e specificamente quello teatrale, muove nell'arco di un secolo verso una scarnificazione grammaticale almeno quanto a una progressiva *letteralizzazione* dei fatti scenici. La forma breve diventa quasi per forza di cose il suo formato ideale, il piano espressivo di studio e verifica di un evento sempre più spurio, ibrido e aperto. Essendo trasversale rispetto ai generi, consente da un lato di smarginare, sussumendo i caratteri propri di altri linguaggi (cinema, trailer, videoclip, video arte, arti installative, spot pubblicitario ecc.), dall'altro determina una precisa economia espressiva. Aspetti che nel teatro degli anni Dieci del Duemila possono diventare costitutivi e strutturali³.

aA

583

2. Come per il termine "performance" (per cui cfr. il lucido inquadramento terminologico fornito da Marco De Marinis nel suo *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, parte I, § 2, in part. pp. 45-49, sulle declinazioni extraterritoriali e sull'accezione allargata della parola), anche nel caso di "teatro" possiamo rilevare un uso sempre più estensivo della parola, che ingloba e apparenta fenomeni, facendo deflagrare l'originale specificità (cfr. la mia introduzione al già citato monografico in «Culture Teatrali», 2015, n. 24).

3. Mi riferirò in particolare a un segmento delle realtà e dei progetti artistici contem-

Morfologie contemporanee della brevità a teatro

Il “discorso” teatrale della ricerca contemporanea in Italia, rompendo, com'è proprio delle forme creative indipendenti, la griglia dei generi, espropriando le spazialità deputate, integrando quando non rimpiazzando le tecniche specifiche con la tecnologia, appronta originali modelli di socialità e sviluppa inedite forme di intersoggettività. Ambiti come quello politico, sociale, umano-esistenziale, oltre a quello meramente linguistico, vengono attraversati e tematizzati in processi e prodotti non più autosignificanti o riconducibili a una stabilità di segno e di senso. La forma breve si fa allora garante di questa instabilità e tutela la proteiforme magmaticità di un'opera, che così resiste alla stabilizzazione propria dello spettacolo in quanto *corpus* unitario e coerente. Una creazione breve può essere ben confezionata oppure rimodulabile oppure ancora proposta in abbozzo, il suo carattere statutario rimarrà sempre quello di un'evidenza puntuale e immediata che solo la contingenza della relazione tra soggetti e usi sociali può determinare⁴.

Attraverso un monitoraggio vigile e costante della scena del Duemila, Rodolfo Sacchettini ha colto nella presenza massiccia di formati brevi – qui genericamente nominati “studi”, *à l'ancienne* – «quasi un'etichetta o piccolo marchio, una sorta di sigillo di garanzia della novità»⁵. E in particolare

aA

584

poranei più specificamente votati alla visualità e al teatro immagine. Per un'introduzione complessiva a questa fenomenologia della scena italiana dell'oggi, rimando al mio *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, «Annali Online di Ferrara – Lettere», 2012, vol. VII, n. 2, pp. 232-45.

4. A questo proposito risulta emblematico un festival tra i più radicali in Italia, in termini di politiche teatrali, quale l'Altofest – Festival Internazionale di Arti Performative e Interventi Trasversali a Napoli (<http://www.teatriningestazione.com/altofest2014/afest/>) –, oggi alla sua quinta edizione, per la direzione artistica della compagnia napoletana TeatrInGestAzione. Sfuggendo a qualsiasi etichetta (dal teatro dei luoghi all'arte pubblica) Altofest si presenta come un “opera-contenitore” (l'espressione è di Marco De Marinis) di interventi site specific, installazioni e azioni lampo in spazi pubblici e privati dei diversi rioni della città, generando un vero e proprio ordigno la cui drammaturgia urbana diventa una mappa sentimentale ed emotiva. In questo senso la brevità degli interventi risponde a diversi criteri, non esclusivamente dettati da ragioni pratiche, ma all'incrocio di estetica, comunicazione e politica. La stessa espressione “forma breve” risulterebbe forse posticcia rispetto alle proposte artistiche di Altofest: non è nel prodotto bensì nel processo innescato che si misura la loro forza (e penso in particolare alle proposte dell'artista multidisciplinata Claudia Fabris, presenza costante in tutte le edizioni, con le sue numerose proposte peripatetiche e performative nel centro città).

5. R. Sacchettini, *Sulla scena, questioni di formato*, «Lo Straniero», CXII (ottobre 2009), p. 130.

rileva la discontinuità tra una pratica cosciente della sintesi (ad esempio in compagnie storiche come Societas Raffaello Sanzio e Kinkaleri) – per cui «si sceglieva volontariamente la ferocia dello studio come impietoso formato che conduce alla forma finale e puro momento di sperimentazione»⁶ – e quella che denuncia come «omologazione» corrente «o, ancor meglio, l'adesione passiva a un modello»⁷. Viene cioè contestato il fatto che la scelta della forma breve nelle giovani formazioni teatrali non risponda più a una reale necessità, a un determinato condizionamento che stimoli il lavoro, o a una tappa intermedia di verifica del progetto scenico, bensì risulti dall'esplicito indirizzo di un sistema organizzativo e produttivo che invoca esperienze performative sintetiche, che predilige piccole creazioni. E non senza subire la soffocante morsa della novità che induce a produrre surrogati dello "spettacolo" (quello a serata intera, per intenderci), e che spinge a superfetare prodotti in piccola scala.

Sacchetti rileva d'altronde operatività che impiantano dispositivi più che opere e guardano alla grammatica, cioè al suo funzionamento, anziché generare senso:

numerosi sono i tentativi di costruire sulla scena una gabbia o una struttura. Non si tratta per la precisione di cercare una forma, il più delle volte si insegue un dispositivo, un meccanismo cioè per mostrare delle cose in maniera diversa e lo svolgimento solitamente riguarda il dispiegarsi delle sue possibilità. [...] Perché quando il "discorso" inizia a costruire la propria grana, quando gli ingredienti iniziano a rivelarsi e i colori a emergere lo spettacolo quasi sempre finisce. Termina cioè nell'esposizione del dispositivo visivo, nel mostrare alcune delle sue potenzialità, nella meraviglia fugace per qualche immagine costruita o poco più⁸.

Con tutta evidenza alcune circostanze hanno concorso a trainare la forma breve nel *formato*, cioè in un modello autoreferenziale e commercializzabile. Penso ad esempio alla richiesta che alcuni premi teatrali, come Scenario e il Dante Cappelletti, rivolgono ai candidati di una presentazione in venti minuti del loro progetto di spettacolo, detto alternativa-

6. *Ivi*, p. 131.

7. *Ivi*, p. 132.

8. *Ivi*, pp. 134-35.

mente «studio scenico»⁹. Il vincolo dell'*exemplum* può talora costituirsi in un alibi, che induce l'artista a confezionare fin da subito un prodotto (quasi) finito e a ridimensionare di conseguenza l'ultima fase di realizzazione in spettacolo.

Alcuni festival del resto hanno riconosciuto nella forma breve una modalità di promozione e presentazione della giovane scena indipendente al pubblico italiano. Penso in particolare alla sezione Alveare di Contemporanea Festival di Prato, un progetto caratterizzante la manifestazione dalla sua fondazione nel 1999 fino alla nona edizione del 2011, in quanto area destinata ad artisti emergenti. Concepito come zona franca «nella quale ridefinire lo spazio scenico e la relazione con il pubblico»¹⁰, l'Alveare, articolato in più percorsi (detti anche Volumi) in spazi non deputati (come gli Ex Macelli), diventava «il luogo dove le compagnie, gli artisti e gli autori sono liberi di esprimersi in percorsi creativi sganciati dalle necessità e dalle logiche di carattere produttivo e distributivo»¹¹. Le opere presentate potevano essere site specific o adattamenti di frammenti da spettacoli compiuti, altrimenti veri e propri studi, giustapposti paratticamente, di una durata media di venti minuti. Questo contenitore contribuiva a promuovere più formazioni e artisti compattandoli nel tempo e nello spazio, senza esporli a un frettoloso debutto, e inaugurava nello stesso tempo alternative modalità di relazione del pubblico coi nuovi linguaggi della scena.

Simile orientamento verso proposte di piccola taglia presentate in serate a mosaico – paradigmatica, tra gli altri, la formula del festival Drodesea a Dro (Trento) – era originariamente votato al superamento dell'idea di opera e di prodotto, in un tempo in cui la razionalizzazione delle risorse economiche e l'emergente compagine di nuovi artisti stavano contestualmente portando a ideare strategie organizzative che conciliassero la valorizzazione del nuovo e i suoi specifici (sempre meno, però, specificamente teatrali).

9. <http://www.associazionescenario.it/premio-scenario.html>; <http://www.tuttoteatro.com/>.

10. <http://www.contemporaneafestival.it/contemporaneafestival11/htm/alveare/alveare.htm> (consultato in data 5 gennaio 2015).

11. *Ibid.*

Economie del teatro breve

Notoriamente la forma breve costituisce una qualità trasversale ai generi. Il teatro di ricerca italiano ne ha fatto al contrario un *formato*, caratterizzato essenzialmente da un impianto a dispositivo e da una dimensione installativa. Se, come rileva Alain Montandon, la funzione della brevità non deriva dalla qualità di ciò che è corto, quanto piuttosto «mira a una concisione formale determinata da specifici fattori di condensazione, sommarietà ed economia»¹², il teatro attuale porta alle estreme conseguenze i fondamenti della brevità, facendone una questione di linguaggio. Aspetti e rapporti formali caratterizzanti, come insiste la critica letteraria, quali la *concentrazione* (ovvero l'impressione di totalità dell'opera, grazie a una caratteristica chiusa in levare), e la *condensazione* (l'unità d'insieme e l'intensità emotiva, che ne garantiscono l'autosufficienza), vengono apertamente messi in crisi nella creazione contemporanea, che ripensa la forma breve pro-teiforme o addirittura aperta¹³.

Negli audiovisivi brevi almeno quanto nelle *short stories* nordamericane si registra una sorta di ipertrofia della forma breve "classica", che avvilisce l'intreccio a favore della registrazione di azioni non significative o di stati di realtà¹⁴. Nella scena attuale, un esempio tra i più lampanti in questo senso si riscontra nella creazione *Sport* (2011, 20') di gruppo nanou, formazione ravennate votata a obliterare il racconto nei residui di una narrazione non più ricomponibile. *Sport* è un addensamento emotivo riposto nel raccoglimento interiore della performer e atleta Rhuena Bracci. L'opera sgrana i diversi momenti di preparazione alla performance atletica, scanditi in atmosfere di luce che fendono lo spazio tracciando un percorso effimero. Com'è proprio della drammaturgia di gruppo nanou, la narrazione è sfaldata in azioni fini a se stesse, i cui nessi causali sono irrimediabilmente spezzati. L'accostamento paratattico sigla una drammaturgia dove la ragione narrativa riposa nel *bios*

aA

587

12. A. Montandon, *Le forme brevi*, a cura di E. Sibilio, Armando, Roma 2001, p. 13.

13. Sto declinando al mio discorso alcune considerazioni di Ian Reid circa la *short story*, ora riferite da L. Innocenti nell'introduzione al volume a sua cura, *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pacini, Pisa 2013, p. 18.

14. Cfr. I. Pezzini, *Forme brevi, a intelligenza del resto*, in Id. (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Meltemi, Roma 2002, pp. 24-25.

della performer. In *Sport* la vera azione, la performance *tout court*, consiste nell'esecuzione fisica dell'esercizio – la prova alle sbarre – che non può essere rappresentata in quanto è. Quale centro performativo e nucleo drammatico, il racconto della performance atletica, vale a dire la sua esistenza al di fuori di un contesto sportivo, è affidato alla stereofonia dentro/fuori in cui è avvolta l'atleta, traslato e qui sovrapposto nella coestensiva esistenza, tra scena e attrezzi, di Rhuena Bracci. La rappresentazione viene così smantellata nel filtro della metafora sportiva per essere in seguito amplificata proprio in virtù di quel registro. E la frammentazione, che dis-articola il riscaldamento psico-fisico in un montaggio di diverse prospettive spaziali e tempi di ripresa, nega la ricomposizione nella chiusa. Malgrado e grazie a una struttura a ring, *Sport* elude un effettivo compimento mentre depone, nell'uscita dimessa dell'atleta, la sua fine. La fine della visibilità dell'azione e, in certo qual modo, dell'evento scenico in quanto opera.

Questo esempio contribuisce a sfatare il pregiudizio per cui la brevità è sinonimo (o sintomo) di semplicità. Spesso, al contrario, un'azione essenziale dà luogo a una morfologia complessa. E del resto nell'ordine del rapporto semplice/complesso consiste lo scarto tra la forma breve nel passato (prossimo) e il *formato* proprio della scena degli Anni Zero.

Per riassumere, nelle creazioni delle compagnie dagli anni Ottanta in avanti la brevità può essere ricondotta ad almeno quattro funzioni:

- quella di “pezzo” all'interno di uno spettacolo che risulta dal montaggio di un insieme di “pezzi” (come nel teatro danza di Pina Bausch e negli spettacoli di Pippo Delbono);
- di tappa intermedia o studio preparatorio all'opera finita;
- di costola (o “crescita”, per dirla con la Societas Raffaello Sanzio) di un progetto scenico, ovvero quando alcuni materiali trovano durante il processo di lavoro di uno spettacolo una loro specifica e autonoma organizzazione sintetica e performativa;
- di episodio o capitolo di un progetto scenico composito, sviluppato su una temporalità lunga e con prodotti di diversa natura e dimensione.

La nuova scena del Duemila ridiscute profondamente questa fenomenologia della forma breve, a partire dal suo rapporto con lo spettacolo in sé. Le funzionalità sopra elencate vengono riapprontate in nuove proceduralità. La logica del "pezzo", ad esempio, è ri-metabolizzata nelle dinamiche del progetto scenico, inteso ora non più in quanto *ciclo* bensì come *cluster* (grappolo). La differenza è concettuale e sostanziale. Nel "progetto-ciclo" ogni singolo episodio è un prodotto autonomo che deriva da un nucleo ideativo centrale: le diverse parti che lo compongono, pur nella loro difformità di genere, costituiscono un *corpus* di cui il ciclo ne è il contenitore, la loro *macro-opera*. Penso in particolare alle progettualità del gruppo storico Fanny & Alexander coi progetti *Ada, cronaca familiare* (2003-5), il recente *OZ* (2007-10) e l'attuale *Discorsi* (2011-14). Nel "progetto-cluster" al contrario il grappolo di interventi esiste in quanto *super-opera*, risultante cioè dalla trasformazione successiva delle sue singole parti. Qui il processo creativo procede per migrazione dell'oggetto prodotto in quello della tappa successiva, il che può comportare la distruzione, fagocitazione o la semplice citazione di quanto creato precedentemente. Si veda tra gli altri i progetti *Pharmakos* (2006-10) di Città di Ebla, di cui rimane oggi replicabile il quinto e ultimo movimento, e *Fortuny* (2010-11) di Anagor, composto da una performance teatrale principale e da quattro episodi satelliti *site specific*.

Un progetto scenico come *Motel. Personal Affairs* (2009-11) di gruppo nanou risulta tutta atipico rispetto alla distinzione sopra tracciata tra ciclo e cluster. Pur privilegiando la tipologia della costellazione, le tre stanze di cui si compone, distinte e autosufficienti a livello di esistenza scenica, sono legate da una forte intertestualità ed esprimono delle dimensioni componibili in un'unica serata. Probabilmente *Anticamera* (2011), l'ultima ad essere stata realizzata ma collocata in apertura della trilogia, è emblematica di quello che è il *formato* contemporaneo: per la peculiare declinazione della brevità e per l'impianto a dispositivo. *Anticamera* è il distillato della prima e della seconda stanza, vale a dire la loro miniatura (come suggeriscono i modellini degli arredi scenografici), letteralmente "in scatola" (un cubo in cui viene allestito un frammento d'interno negoziato tra il corpo elastico della performer e una sedia). Le due versioni in cui circola (di circa 40' e nella forma installativa [EP] di 20') registrano due

temporalità brevi di cui la *short version* non è banalmente un estratto della prima. Valorizzando l'impianto a dispositivo, per una fruizione ridotta e con più repliche successive, *Anticamera [EP]* rivendica un suo valore espressivo e una sua completezza rispetto alla più estesa, dove viene rimetabolizzata non più in quanto pezzo bensì come *leitmotiv*.

Se dunque l'economia espressiva della forma breve diventa nel contemporaneo degli Anni Zero un'economia *tout court*, questa non inerisce la sola ricerca linguistica ma riguarda anche la circolazione dell'opera attraverso più canali, contesti e luoghi. È certamente innegabile che la nuova scena percepisca come canoniche alcune misure (ad esempio quella aurea dei sessanta minuti) ma preferisca formati flessibili e modulari, facendo di necessità (di mercato) virtù (linguistiche).

Prosumer in Fabula: le attrattive delle forme brevi di narrazione per immagini nei nuovi media

Francesca Scotto Lavina

aA

Di cosa parliamo quando parliamo di short film per i nuovi media?

591

Gli odierni contesti semiologici di consumo, conseguenti alla diffusione delle nuove tecnologie, impongono ai vari media di riadattare il proprio linguaggio secondo le logiche della cross-medialità e della brevità della forma¹.

Anche il cinema non si sottrae alla propria ricollocazione e ‘rilocazione’² e all’utilizzo della forma breve nell’ambito dell’attuale contesto mediale, il che implica una ridefinizione in termini ontologici dello *short film* pensato appositamente per i nuovi media, realizzato e fruito grazie all’avvento del digitale e alla diffusione dei nuovi dispositivi mobili, come smartphone e tablet. L’adattamento dei contenuti alla brevità e alla circolazione sulla rete rende lo *short film*³ un prodotto collocabile in zona liminare tra arte ed entertainment. La

1. J. H. Jenkins, *Convergenza digitale*, trad. it., Apogeo, Milano 2007; J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. Guerini, Milano 2002.
2. Cfr. F. Casetti, *La galassia Lumière*, Bompiani, Milano 2015.
3. Per una più approfondita trattazione sull’estetica e sulla storia dello short film cfr.: A. Abruzzese, *Le estetiche del corto. Avanguardie di rete*, in F. Belgrado, A. Bevilacqua (a cura di), *I corti. I migliori film brevi da tutto il mondo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 115-154; G. Lughì, *Cultura dei nuovi media*, Guerini, Milano 2006. L. Furxhi, G. Stucchi (a cura di), *Le forme del corto*,

possibilità di fruizione in mobilità, su un piccolo schermo implica contesti differenti rispetto alla abituale sala cinematografica e modifica di conseguenza anche la configurazione dello sguardo e del desiderio del nuovo *prosumer*⁴. Questa figura ibrida tra *producer* e *consumer* sostituisce lo spettatore nella sua accezione passiva⁵. I *mobile device*, infatti, consentono di guardare, ma anche di girare, il proprio *short film*, trasformandolo in *mobile movie*, un vero e proprio fenomeno sociale data la possibilità della condivisione in rete in tempo reale⁶.

L'avvento dei dispositivi mobili ha dato vita a una serie di forme, che includono il film ultracorto presentato anche in festival dedicati, sponsorizzati dagli stessi brand della telefonia. È il caso di *Split Screen: a love story* di J.W. Griffith (2'25"), disponibile su Youtube e su Web short films.com, vincitore della *Nokia short competition* 2011. Questo *short film* potrebbe di primo acchito essere interpretato come l'insieme di due *mobile movie*, che riprendono alcuni momenti del viaggio di due adolescenti verso il luogo in cui si incontreranno, fruiti simultaneamente dall'utente in modalità *split screen*. Esso lascia intendere di essere la traccia di un'esperienza guardata dai protagonisti contemporaneamente dal vivo e attraverso il display del proprio cellulare, che la registra nella sua immediatezza. Questa caratteristica rende tale pratica paragonabile al senso della scrittura derridiana, che garantisce la persistenza di una *tranche de vie* come struttura differenziale della realtà.

Se da un lato queste considerazioni sembrano allontanare questo prodotto da quello cinematografico, l'utilizzo di elementi del linguaggio filmico, che risultano maggiormente consoni al formato e alle potenzialità del videofonino (inquadratura fissa, primo piano, utilizzo della camera a mano)⁷, e il recupero di una forma cinematografica tipica delle origini, come le vedute dei Lumière⁸, riportano al processo di

Rapporto sui corti italiani, 2009, http://www.centrodeltorcio.it/publicazioni/le-forme-del-corto_5.html, ultimo accesso 24/03/2015.

4. G. Ritzer, P. Dean, N. Jurgenson, *The Coming of Age of the Prosumer*, "American Behavioral Scientist", 56, n. 4, pp. 379-98, 2012.

5. C. Metz, *Cinema e psicanalisi*. Marsilio, Venezia 2002.

6. Cfr. R. Odin (a cura di), *Il cinema nell'epoca del videofonino*, "Bianco e nero", n. 568.

7. *Ivi*.

8. Ciò è in linea con l'ottica media-archeologica proposta in: T. Elsaesser, *Early Film Histo-*

“messa in discorso della realtà” da parte del cinema secondo l’assunto teorico semiotico-costruttivista degli anni ’70⁹, che si oppone al mero atto di registrazione baziniano. Inoltre la rielaborazione digitale in post-produzione ci riporta alla questione dell’indexicalità e della rimediazione della pratica pittorica, cui tenderebbe il cinema secondo Manovich¹⁰.

Postulato che il prodotto in questione pone alcune delle questioni ontologiche inerenti al testo cinematografico, è legittimo chiedersi se esso possa essere ancora parzialmente ascrivibile a questa categoria testuale, in quanto forma di narrazione per immagini: è anche lecito interrogarsi sul tipo di narrazione, cui esso dà vita, analizzandone le forme dell’espressione e del contenuto in una prospettiva semiotica generativa, figurativa e tensiva¹¹.

Per rispondere, dunque, a una domanda di stampo carveriano, come quella posta dal titolo di questa sezione¹², *Split screen* viene di seguito presentato come un *case study*, che può mettere in luce alcune delle caratteristiche narrative ed estetiche alla base del crescente successo degli *short film* per il web.

aA

593

Espressioni, contenuti, tensioni: l'intensità di una forma breve di narrazione per immagini

Procedendo nell’analisi delle nove microsequenze, che compongono il testo, ci si rende conto che in un’opera breve uno spazio-tempo limitato deve essere riempito mediante logiche di intensità, che seguano una proporzionalità inversa rispetto

ry and Multi-Media An Archaeology of Possible Futures? in W. H. Kyong Chun, T. Keenan. *New Media Old Media*, eds., Routledge, London 2006.

9. Il dibattito in tal senso è molto acceso ed è legato tanto alle forme mediali, quanto alle tecnologie digitali. Cfr. C. Metz, *Semiologia del cinema*, trad. it., Garzanti, Milano 1972; Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Blackwell, Oxford 2008.

10. Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, trad. it., Olivares, Milano 2002; D.N. Rowdick, *Il cinema nell’era del virtuale*, Olivares, Milano 2008.

11. In una prospettiva semiotica strutturale il film sono «testi sincretici» (Floch in A.J. Greimas, J. Courtés (a cura di), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979) e ognuna delle articolazioni menzionate è rilevante e si costituisce in un sistema di pertinenze, cfr. A. J. Greimas, *Semiotica strutturale*, Rizzoli, Milano 1969. Per esempi di analisi semiotiche applicate a testi cinematografici cfr. G.P. Caprettini, A. Valle (a cura di), *Semiotiche al cinema: esercizi di simulazione*, Mondadori, Milano 2006.

12. Si fa riferimento a “*Di cosa parliamo quando parliamo d’amore?*”, racconto, che dà il titolo a una delle raccolte più famose dell’autore americano, dalla cui interpretazione testuale il lettore può desumere la propria risposta.

alla durata e vanno nella direzione della sottrazione degli elementi narrativi¹³.

Nella prima micro sequenza le forme di articolazione dell'espressione sono quella grafematica (il titolo) e quella grafica (il colore), in cui il bianco (del titolo) si oppone al nero (dello sfondo), fig. 1.

L'organizzazione topologica prevede due metà, in cui il titolo si compone a partire dal centro dello schermo, che si divide simmetricamente nelle parti sinistra e destra per mezzo di una linea verticale impressa sul nero, come effetto della manipolazione digitale. Le opposizioni strutturate dai formanti plastici e figurativi¹⁴ messe a sistema secondo una logica semisimbolica, costruiscono un'assiologia¹⁵, che assegna un valore positivo al lessema *love* (tramite l'assegnazione della categoria cromatica "bianco") e una connotazione negativa alla divisione, mediante l'associazione col nero. La configurazione visiva riporta al livello profondo della struttura semio-narrativa¹⁶: il quadrato semiotico pertiene alla categoria semantica della separazione, che lo schema narrativo farà evolvere nell'unione, stabilendo un portato assiologico, che va dalla disforia della lontananza di due adolescenti all'euforia del loro ricongiungersi¹⁷. Sul piano del contenuto il lessema *split* racchiude, infatti, i semi contestuali relativi alla separazione. La sua associazione con il lessema *love*, in cui è implicito il seme della sessualità, tematizza la categoria semantica della relazione amorosa, che deve realizzarsi (in corrispondenza al lessema *story*), che dà inizio alla passeggiata inferenziale¹⁸ del *prosumer* modello. Tale sequenza funziona da *mise-en-abyme* dello schema narrativo.

Nelle sequenze successive l'isotopia dell'opposizione continuità/frattura si manifesta più esplicitamente sia a livello figurativo che a livello plastico, grazie alla continuità degli

13. In merito all'intensità della forma breve si veda R. Barthes, "Pausa", *La cronaca*, in P. Fabbri e I. Pezzini (a cura di), *Mitologie di R. Barthes. I Testi e gli Atti*, Pratiche, Parma 1986, pp. 82-83.

14. A.J. Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Aa. Vv., a cura di L. Corrain, M. Valenti, Leonardo, Bologna 1991.

15. Id., J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* cit.

16. F. Marsciani, A. Zinna, *Elementi di semiotica generativa*, Esculapio, Bologna 1991.

17. A. J. Greimas, J. Fontanille, *Sémiotique des passions: dès états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris 1991.

18. U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

elementi eidetici e alla rottura di quelli cromatici. L'unione delle linee nelle inquadrature, che occupano le due metà dello schermo, è costruita con una spiccata valenza estetica di disposizione chiasmica degli oggetti rappresentati. Le ambientazioni sono tutte raccordate a livello del punto in cui lo schermo si divide senza alcun effetto digitale ulteriore. I ricordi imperfetti realizzano ciò che Greimas chiama il guizzo estetico, che rende evidente l'ipermediazione dell'immagine e rafforza l'effetto di *embrayage*.

Sul piano figurativo due mani, destra e sinistra, aprono due tende di colore diverso e confermano la presenza di due soggetti, in due luoghi distanti. Nella parte sinistra la mano della donna, il cui sesso si desume dalle unghie smaltate (fig. 2), scopre un panorama, che il codice culturale, usando una classificazione barthesiana¹⁹, ascrive all'area geografica nord-europea. Nella parte opposta dello schermo svettano una serie di grattacieli, che si possono collocare fuori dall'Europa. In quanto icona della modernità e simbolo delle aree metropolitane del nuovo mondo, essi sono contrapposti alla neoclassicità del vecchio continente (fig. 3).

Nella sequenza successiva le immagini del lato destro e sinistro conservano la loro opposizione seppure nella loro continuità e simmetria, introducendo una serie di rime figurative e plastiche. I due protagonisti fanno una doccia e poi colazione. Le immagini si ricongiungono rispettivamente nelle metà dei due soffioni, in quella delle due pentole sul fuoco e delle due tazzine da caffè, tutti elementi ripresi in primo piano, la cui ricomposizione in un intero connota i tratti della domesticità, della relazione amorosa e la tensione all'unione di due realtà diverse (fig. 4). In entrambi i casi ai lati della tazzina sono presenti dei quotidiani e delle brioche. La metà sinistra della tazza è riempita di *café-au-lait*, accanto c'è un croissant e il giornale titola la «*Revolution arabe*». La parte sinistra della tazza contiene caffè americano e accanto c'è un muffin e l'articolo del quotidiano in lingua inglese riguarda la crisi energetica della Rosneft, compagnia petrolifera di proprietà del governo russo. L'indexilità dei segni ci permette di corroborare l'ipotesi della collocazione spaziale delle tracce narrative e tra l'altro di datare il film alla fine del



Figura 1

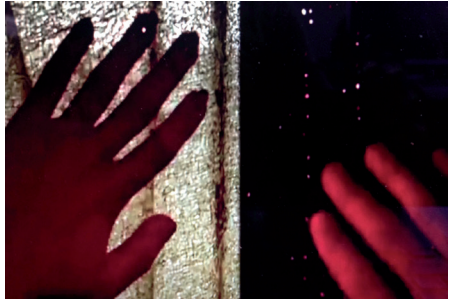


Figura 2



Figura 3



aA

Figura 4



Figura 5



Figura 6

2010. Anche da un punto di vista iconologico la fattura della tazza di sinistra richiama un gusto francese e contrasta con la modernità e la stilizzazione di quella di destra. Il percorso figurativo mette, così, in discorso definitivamente lo spazio e il tempo della storia.

La diaforia dovuta alla stasi del momento della preparazione lascia il posto all'euforica grazie alla mobilitazione del dispositivo di ripresa, che con brevissimi piani sequenza segue il movimento dei due personaggi. L'arrivo alle stazioni di Tolbiac a Parigi e della 168th di Manhattan conferma l'ipotesi della collocazione spaziale delle due tracce narrative. Il successivo piano sequenza accompagna i protagonisti fino alle banchine dei treni, che proseguono l'una nell'altra. In questa immagine ritroviamo ancora le isotopie tematiche della sessualità e della diversità, che si riflettono a livello figurativo. Sulla banchina della parte destra passeggia una donna di colore, che è guardata dal personaggio maschile, mentre su quella di sinistra passeggia un uomo, guardato dalla protagonista femminile, se assumiamo che venga mantenuta la collocazione dei due personaggi di sesso opposto nelle stesse posizioni dell'inquadratura. La composizione pittorico-figurativa e plastica dell'immagine oppone la cuppezza della stazione newyorkese ad una versione di Tolbiac piuttosto pop-art, in cui prevalgono il rosso dei pomodori del grande cartellone pubblicitario e dei sedili e il bianco delle pareti (fig. 5).

L'itinerario prosegue con riprese effettuate dall'interno di un taxi, che propongono diverse vedute delle due città, fino ai rispettivi aeroporti. La figura della città entra in gioco in maniera preponderante come spazio da attraversare, per colmare la distanza. Nel caso di questa narrazione così breve i ruoli attanziali di destinante, destinatario e oggetto sono ricoperti dagli stessi attori, mentre l'opponente è costituito dalla distanza e l'adiuvante dalla categoria dei mezzi di trasporto.

Con l'inizio del viaggio vero e proprio l'azione passa ad uno stato di competenza. La durata brevissima delle sequenze, gli stacchi netti che fanno da punteggiatura, la melodia extradiegetica e i rumori diegetici (che costituiscono la traccia sonora), si armonizzano con la dimensione tensiva e segnano i punti della partitura forica e patemica, creando effetti alternati di distensione (come le scene domestiche e del

viaggio) e tensione (contrazione o estensione nei momenti che precedono l'incontro).

L'ultima inquadratura di entrambi i piani narrativi ricomponesse in uno solo le due metà dei volti dei protagonisti in continuità eidetica e cromatica. Questi compaiono sulla scena per la prima volta, guardando in macchina, nel momento del loro incontro sul Jubilee Bridge di Londra (fig. 6). L'immagine funziona come un *connettore isotopico* in grado di risemantizzare tutto il racconto e chiude il percorso narrativo con la performance e la sanzione positiva, nonché con l'ulteriore *embrayage*, che aggiunge al *compositing* digitale l'interpellazione fittizia dello sguardo in macchina.

Ibridazioni, ipermediazioni, rimediazioni: elementi del linguaggio

La figura antropomorfa dei due protagonisti è tenuta fuori quadro e desunta, fatta eccezione per l'ultima inquadratura, solo dalle azioni che essi compiono, generando la sensazione di una serie di soggettive dei due personaggi.

Questo elemento, 'rimediato' dal linguaggio filmico, articola lo sguardo del fruitore in quello dei soggetti dei due enunciati narrativi, il cui sguardo, a sua volta, coincide con quello del videofonino, che contiene la macchina da presa. Si realizza da un lato un'identificazione primaria con l'istanza enunciante e una secondaria, che frammenta l'io del fruitore in quello dei soggetti. Dall'altro si ottiene una forte sintonizzazione empatica e una presa in carico modale dei soggetti desideranti, nonostante l'assenza della figura umana e della voce. Questa scelta sembra, inoltre, avvicinare l'enunciato a quella caratteristica del racconto letterario, che prevede da parte del lettore modello l'inferenza dell'immagine del personaggio. Seguendo la terminologia utilizzata da Jost potremmo parlare di ocularizzazione interna²⁰.

Lo sguardo del soggetto dell'enunciazione oscilla tra lo spazio filmato e ciò che il display ripropone di esso. Nell'inquadratura finale dato che il volto della ragazza appare a destra (nella parte dello schermo che compete all'uomo), mentre viceversa quello dell'uomo è a sinistra, si può supporre che essi si stiano inquadrando reciprocamente, e ciò che lo spettatore vede è ciò che i personaggi vedono attra-

20. F. Jost, *L'Œil-caméra - Entre film et roman*, Presse sUniversitaires de Lyon, Lyon 1989.

verso lo schermo del cellulare, cioè una versione ‘rimediata e ipermediata’ del volto. Queste modalità comportano il passaggio ad una enunciazione personale, fondativa del soggetto *prosumer*, sia esibizionista, sia voyeur secondo la pratica del *mobile movie*²¹.

Il referente dell’immagine assume una qualità deittica, di qui e ora, e diventa potenzialmente reale. Il tempo e lo spazio diegetici del viaggio possono essere percepiti come uno scambio (privato tra i due ragazzi, ma condiviso anche con altri utenti) dei momenti di vita, che compongono l’attesa dell’incontro (fase di patemizzazione), avvenuto in tempo reale tramite i loro dispositivi mobili, realizzando così la soppressione dell’assenza, immaginata già da Vertov.

La figura stilistica, messa in campo dall’apparato ibrido, che include il videofonino, si avvicina al *first personshot* *prostetico*, che secondo Eugeni è l’elemento del linguaggio, che sostituisce la soggettiva nelle pratiche di ripresa legate ai dispositivi mobili²². Il *mobile phone* combina infatti un’istanza soggettiva e una meccanica incarnata come protesi nel soggetto stesso. Suscitando nel fruitore l’esperienza vissuta di una ripresa effettuata col proprio dispositivo mobile, il flusso audiovisivo viene, quindi, percepito a livello aptico e sensoriale²³ dall’enunciatore e dall’enunciario.

Il linguaggio *in progress* dell’apparato ibrido enfatizza il manifestarsi della passione come un’eccedenza, risultante da un effetto di senso, reso attraverso la stessa costruzione plastico-figurativa dell’enunciato grazie all’ipermediazione²⁴ e agli effetti digitali, che caratterizzano una messa in continuità di due spazi diversi. Le rime configurate dalle isotopie figurative e plastiche e dall’organizzazione topologica, così come dalle differenze nell’ambito delle stesse categorie, richiamano il meccanismo di ripetizione interna al testo secondo lo schema proposto da Bellour²⁵. Ciò ne eleva la valenza estetica anche mediante citazioni come quella ‘bergsoniana dei due volti

21. R. Odin (a cura di), *Il cinema nell’epoca del videofonino* cit.

22. R. Eugeni, *Il First personshot come forma simbolica. I dispositivi della soggettività nel panorama postcinematografico*, “Reti Saperi Linguaggi”, 2013, n. 4 (2), pp. 19-23.

23. V. Sobchack, *The address of the Eye: A Phenomenology of the Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.

24. J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* cit..

25. R. Bellour, *Analisi del film*, trad. it. Kaplan, Torino 2005

che si completano' in *Persona* (1966) e quella buñueliana (appena percettibile) del ciclista (*Un Chien Andalou*, 1928), che viene inghiottito nella linea che divide lo schermo, mentre un secondo ciclista ricompare simmetricamente nell'altra parte.

Il montaggio verticale tra le inquadrature e quello orizzontale del *compositing* richiamano l'idea di "montaggio delle attrazioni" éjzenštejniano²⁶ e del principio di arbitrarietà e conflitto fra gli elementi narrativi. La composizione dell'immagine come significante pittorico, il movimento, in cui si iscrive la componente narrativa e la correlazione tra simbolico, colore, forma, convergono in una linea d'azione simultanea, che sollecita emotivamente lo spettatore a collegare l'immagine mentale (*obraz*) ed il pathos, mediante la sensibilità e l'elaborazione personale dovuta all'universalità del tema amoroso.

La mancanza del dialogo e della traccia vocale attiva nella mente dello spettatore, ciò che Eichenbaum, chiamava discorso interiore (ripreso tra l'altro dallo stesso Éjzenštejn), che rafforza l'identificazione coi due personaggi, innescando processi immaginativi e memoriali a livello paradigmatico²⁷.

In conclusione nonostante il medium, in quanto messaggio, controlli i vari passaggi della catena di significazione e la tecnologia, che lo trasmette, diventi elemento di strutturazione della forma del testo²⁸, l'analisi di *Split screen* mostra come le forme brevi di narrazioni per immagini possano realizzare schemi narrativi compiuti in senso semiotico. L'utilizzo di un apparato ibrido è essenziale alla narrazione stessa, grazie agli effetti di senso prodotti dalla composizione visiva, che allontana questo audiovisivo da una forma cinematografica classica, pur conservandone le caratteristiche fondamentali della bidimensionalità e del movimento, così come alcuni elementi di linguaggio.

26. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 1985.

27. G.P. Caprettini, *L'onda e l'ombra. Relativismo e identità a livello dello schermo*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Dentro l'analisi. Soggetto, senso, emozioni*, Kaplan, Torino 2008.

28. Cfr.: J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, trad. it. Mazzotta, Milano 1974; M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.

I formati della serialità televisiva contemporanea. Logiche narrative e nuove forme brevi

Miriam Visalli

aA

Serial e serie

601

Come prologo funzionale all'analisi qui proposta sarà opportuno ricordare la diversificazione terminologica che intercorre tra due delle principali declinazioni della serialità televisiva quali *serial* e *serie*¹. Il *serial* propone segmenti narrativi denominate puntate che, ricongiunti, costruiscono una narrazione continua basata sui principi di continuità e linearità cronologica. Le puntate sono aperte, non è stabilita alcuna conclusione che lascia invece spazio al *cliffanger*, meccanismo attivatore di suspense che garantisce l'interesse del pubblico per le narrazioni successive. Gli esempi più comuni sono individuati nella telenovela, *serial* chiuso di durata variabile destinato a concludersi anche oltre le duecento puntate, e la soap opera, *serial* aperto programmato solitamente in *day time*, la cui durata è virtualmente illimitata².

1. Si veda la classificazione proposta da J. Ellis, *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*, Routledge, London 1982, trad. it. *Vedere la fiction. Cinema, televisione, video*, Nuova ERI, Torino 1988. Il focus dell'analisi che segue sarà incentrato in particolare sull'industria culturale nordamericana.

2. L'ordinamento qui proposto è di carattere esemplificativo. La complessità del meccanismo seriale, a partire dalle origini fino allo sviluppo del *multistrand* contemporaneo, è tale da sfuggire perfino ai tentativi di classificazione. Come osservato a proposito della

La serie, almeno nella sua forma classica degli esordi e della Golden Age statunitense³, è composta da sezioni narrative denominate episodi, discontinue e non consequenziali, con una struttura replicata. Con la morfologia episodica decade il principio di sviluppo cronologico: i personaggi sono fissi, gli episodi autoconclusivi. Riscontriamo quindi l'aspetto di brevità nell'assenza di cornice, per così dire, che colloca il baricentro sull'*anthology* o trama verticale. In ogni stagione si succedono nuove avventure per il protagonista o il gruppo di protagonisti, ma la fissità cronologica e il reset episodico sospendono i personaggi che non manifestano alcuna evoluzione.

Nella serie classica, la ciclicità e l'iterarsi di personaggi e circostanze sono determinati dal livello produttivo con la pianificazione dei costi e la fidelizzazione del pubblico, in aggiunta rispetto al livello di consumo e appagamento spettatoriale. Lo spettatore di produzioni televisive seriali è equiparabile al lettore di narrazioni seriali: possiamo individuare un primo livello con il quale garantire la gratificazione delle aspettative corroborata dalla rassicurazione del ritorno dell'identico, e un secondo livello per il quale l'appagamento è determinato dall'identificazione del meccanismo seriale, ma anche nell'individuazione delle variazioni poste in atto al fine di dissimulare la ripetizione di uno schema sempre identico⁴. Tra le serie citate, ricordiamo il caso di *Man Against Crime* di

definizione di serial e serie: «l'analisi dei molteplici tentativi di inserire la lunga serialità in queste due "caselle" mette in luce tutta una complessità di un oggetto di studio che risulta semplice solo a uno sguardo superficiale. Infatti, quello che apparentemente si dà come un criterio facilmente utilizzabile (la distinzione tra "episodi chiusi" e "puntate aperte") si risolve, nella maggioranza dei casi, in una classificazione confusa e spesso contraddittoria, che sovente non riesce a evidenziare le effettive peculiarità che contraddistinguono la lunga serialità da altri prodotti di fiction», D. Cardini, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Carocci, Roma 2004, pp. 64-65.

3. Tra i primi *crime drama* trasmessi nel 1949 ricordiamo *Mysteries Of Chinatown* (ABC, 1949-1950), *Man Against Crime* (CBS, DuMONT, NBC, 1949-1954), *Martin Kane Private Eye* (NBC, 1949-1954) e la serie culto *Dragnet* (NBC, 1951-1959). La Golden Age americana indica il periodo compreso tra la fine degli anni Quaranta e i primissimi Sessanta, quando la televisione si afferma come medium massificato la cui copiosa produzione di *teledramas*, formato che fonde elementi della radio del cinema e del teatro (*Dragnet*, per esempio, nasce come dramma radiofonico), atti a conquistare il pubblico dei nuovi, crescenti suburbi.

4. Si veda U. Eco, *Tipologia della ripetizione*, in F. Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, pp. 19-35. A proposito delle caratteristiche degli ascoltatori e gli studi sulle gratificazioni si faccia riferimento a M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bompiani, Milano 1985.

norma ambientato a New York, ma che ricorre alle variazioni ambientali come accade nell'episodio *Killer Cat* (4x11), in cui la scena si sposta dalla metropoli alla fitta boscaglia delle foreste canadesi.

Antologica vs Episodica

Alfred Hitchcock Presenta (*Alfred Hitchcock Presents*, CBS, NBC, 1955-1965) è uno dei casi più noti del formato antologico: a differenza della serie episodica i personaggi e gli ambienti non sono ricorrenti, come lo erano la stazione di polizia di *Dragnet* ma anche i salotti delle sit-com, con il divano come oggetto-emblema, da *Lucy ed io* (*I Love Lucy*, CBS, 1951-1957) in poi. La continuità inter-episodica del serial aperto e chiuso quindi decade. L'identità della serie è determinata specialmente dalle declinazioni di genere, stili narrativi peculiari, come il breve e ricorsivo intervento extradiegetico introduttivo, presente anche in altre serie antologiche tra cui *Official Detective* (nta, 1957-1958) introdotta da Everett Sloane, noto al cinema, tra gli altri ruoli, per l'interpretazione del caporedattore Bernstein di *Quarto Potere* (O. Welles, 1941).

aA Il formato della serie antologica, "breve" in termini di componente *serial* del meccanismo narrativo, subì un inevitabile declino durante la prima Golden Age:

603

la morte di questi sceneggiati fu un guadagno per Hollywood: tutto portava al cinema. Il genere antologico sopravvisse ma fu presto eclissato dai filmati preferiti ormai dalla maggior parte delle compagnie finanziatrici. L'identificazione con un attore fisso e attraente offriva dei vantaggi commerciali. Gli attori erano in genere ben disposti a fare pubblicità. E soprattutto c'era una formula che offriva sicurezza: ogni programma era solo una variazione di un rituale approvato. Le soluzioni, come negli annunci pubblicitari, non davano adito a dubbi di sorta⁵.

Ricorda in effetti Barnouw che in generale l'intento principale delle teleserie degli esordi era «di predisporre il pubblico alla ricezione del messaggio pubblicitario»⁶, e non a caso i protagonisti di *Martin Kane Private Eye* e *Man Against Crime*

5. E. Barnouw, *Tube of Plenty. The Evolution of American Television*, Oxford University Press, New York 1975; trad. it. *Il canale dell'opulenza. Storia della televisione americana*, ERI, Torino 1981, p. 105.

6. *Ivi*, p. 168.

sono entrambi fumatori. Naturalmente ciascuna delle due serie era patrocinata da brand del tabacco.

La rarefazione della serie antologica prosegue nei decenni successivi alla Golden Age. Tra le produzioni, con ospiti d'eccezione, ricordiamo *Night Gallery* (NBC, 1970-73) presentata da Rod Serling, reduce dal successo di *Ai confini della realtà*: «A frozen moment of a nightmare», avverte Serling che appare in una galleria d'arte e introduce le macabre storie narrate in ciascun episodio, "svelando" un quadro ogni volta diverso di Thomas J. Wright come attivatore figurativo dell'episodio (il primo dei quali diretto da Steven Spielberg e interpretato da Joan Crawford). A proposito di Serling, l'indimenticata *Ai confini della realtà* (*The Twilight Zone*, CBS, 1959-1964) riprendeva invece l'espedito ricorsivo di *Dra-gnet* in cui è la *voice over* a costituire parte della sigla che si qualifica come marca riconoscibile.

Serie cumulativa, serializzata, seriale

Il principio di sviluppo cronologico e la continuità interepisodica tipici del serial sono diversi, come abbiamo visto, dai meccanismi della serie antologica ed episodica classica: la formula della brevità del carattere autoconclusivo della prima è preponderante rispetto al ritorno dell'identico della seconda. Il caso della *serie a narrativa cumulativa*⁷ introduce invece il dispositivo della continuità propria del serial, con l'immissione di elementi biografici dei personaggi principali intersecati con la ricorsività schematica dello sviluppo del singolo episodio. È il caso di *Magnum, P.I.* (CBS, 1980-1988) in cui, con l'avvicinarsi degli episodi e delle stagioni, si avvia una lieve interconnessione tra alcuni episodi che tra loro intrecciano qualche riferimento, con una conseguente e più approfondita caratterizzazione dei personaggi. Il peso maggiore in termini narrativi resta comunque sbilanciato verso l'*anthology plot*.

Hill Street giorno e notte (*Hill Street Blues*, NBC, 1981-87) è comunemente individuata come il sottile confine che distingue serialità episodica e *serializzata*. Se ogni episodio conserva l'autonomia autoconclusiva dell'*anthology plot*, sviluppa

7. Così denominata da H. Newcomb e P. Hirsch nel saggio *Television as a Cultural Forum: Implications for Research*, in H. Newcomb (a cura di), *Television: The Critical View*, Oxford University Press, New York 1994, pp. 561-573.

nel contempo una linea narrativa continua interepisodica e dunque una progressione cronologica dei fatti che si dispiega entro l'intera stagione. Si tratta del *running plot* che costituisce la "componente serial" della serie e che determina il meccanismo denominato "a incastro". *Hill Street Blues* costituisce uno dei primi esempi di serie *multistrand* in cui si intrecciano dalle tre alle quattro linee narrative alcune delle quali si concludono nell'episodio (linee verticali) mentre altre (linee orizzontali) proseguono con lo sviluppo della stagione, contribuendo a generare sia il plot episodico (*anthology plot*) sia la *continuing story* (*running plot*). Insomma, una serie "a personaggio collettivo": la corallità è tra l'altro una trasformazione non secondaria introdotta da *Hill Street Blues*. Insomma, con l'evoluzione delle logiche narrative viene ridefinito un nuovo orientamento dell'assetto televisivo:

Il telefilm, una forma di intrattenimento fino ad allora rispettosa dei canoni di semplicità e buoni sentimenti adottati per parlare al pubblico generalista, si trasformerà, nel giro di un paio di decenni, in un terreno di sperimentazione senza eguali nel panorama televisivo. La cosiddetta *quality tv*, cioè la Tv di qualità, si riassume in alcune scelte ricorrenti: cast estesi ad alimentare un racconto multistrand; ispessimento psicologico dei personaggi; ridimensionamento del ruolo dell'eroe; fascinazione per il negativo; ideologia marcata⁸.

A completare il panorama, oltre alla serie cumulativa e serializzata, collochiamo il caso della *serie seriale*, il format più vicino al modulo di racconto aperto che è tipico della telenovela e il più distante dalle recenti forme della brevità seriale. È il caso, tra gli altri, di *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012), ma anche *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) e *Dirty Sexy Money* (ABC, 2007-2009), in cui gli snodi episodici rappresentano poco più di un pretesto dai quali derivare una forte continuità cronologica degli eventi e del loro incremento nella trama orizzontale. Abbiamo in principio le microstorie di ciascun personaggio che progressivamente azzerano i gradi di separazione tra i membri della comunità rappresentata, e si dipanano fino a costituire la totalità dell'arco narrativo. Secondo Pamela Douglas si tratta di una «*narrativa lunga*, ossia

8. P. Braga, A. Fumagalli, *La malinconia del multistrand. L'evoluzione narrativa del telefilm*, «Link. Idee per la televisione», 2007, pp. 195-200.

il compendio di ciò che la televisione episodica può offrire: non un racconto che tiene occupato per un'ora o due, ma vite che si svolgono lungo centinaia di episodi»⁹.

Le nuove serie antologiche: il ritorno del segmento breve

Il tono della narrazione della fiction, ossia la ricognizione per genere, non costituisce un ostacolo al consenso per i nuovi canoni della lunga serialità. Perfino la sitcom, da *Friends* (NBC, 1994-2004) in poi, aderisce alla logica della continuità interepisodica, sempre più tenace rispetto allo sviluppo delle storie semplicemente subordinate all'anagrafica degli attori. È pur vero che nell'ampio panorama produttivo non mancano le eccezioni: *Bored to Death – Investigatore per noia* (HBO, 2009-11) ricalca la brevità del racconto di Jonathan Ames da cui è tratta, che narra l'eccentrica storia di uno scrittore spiantato propostosi poi su Craigslist come detective senza licenza. Dalle venti pagine del racconto di Ames pubblicate da McSweeney's, il *think tank* fondato tra gli altri da Dave Eggers, si sviluppa un ibrido in termini di durata convenzionale, composto di tre stagioni brevi da otto episodi ciascuna.

Nell'altrettanto fitto panorama del *drama*, la logica narrativa sembra attualmente indirizzarsi verso altre derive. Se i consolidati *media franchise* come *Law&Order* (NBC, 1990 - in produzione) o *CSI* (CBS, 2000 - in produzione) mantengono pressoché inalterato lo sbilanciamento verso la norma tipicamente episodica, nuove formule di brevità entrano nel contesto seriale contemporaneo. La serie antologica, la formula più breve in termini di continuità narrativa, torna con l'efficacia aggressiva e provocatoria di *Black Mirror* (Channel 4, 2011-13), serie inglese prodotta per Endemole scritta da Charlie Brooker già autore di *Dead Set* (E4, 2008), anomalo *horror drama* sviluppato in cinque episodi per una sola stagione. Della serie antologica classica tornano l'autoconclusività e la totale indipendenza degli episodi e del cast, e soprattutto l'attualizzazione delle paure contemporanee. In *Alfred Hitchcock presenta* il fil rouge è il crimine, presentato

9. P. Douglas, *Tre caratteristiche delle serie tv a episodi*, «Script», n. 38-39, novembre 2005. Una serialità dunque sempre più lunga, che deborda dagli stilemi classici fino a costituirsi come l'ecosistema narrativo che è stato *Lost* (ABC, 2004-2010), un franchise partecipativo con le sue derive cross mediali, declinato quindi su più media in ciascuno dei quali sono distribuiti contenuti originali, unici e tra loro complementari come l'*Alternate Reality Game The Lost Experience*.

anche nelle sue forme più grottesche e collocato all'interno della casa dove esso ha origine, come Hitchcock stesso asseriva, motivando l'elemento più disturbante della serie, ossia il delitto in un certo senso privato, che entra indisturbato nelle nostre dimore sonnacchiose. In *Black Mirror* la materia comune è la tecnologia, specialmente il suo riversarsi sulla società sulla quale può provocare effetti devastanti. Peculiare la scelta dell'antologia, peculiare il formato: la serie si compone a oggi di due stagioni sviluppate in tre episodi di durata variabile (60' nella prima, 42' nella seconda). Tra satira e inquietudine, un regista diverso per ciascun episodio mette in scena reality show estremi, simulacri robotici, microchip sottocutanei che consentono di rivedere i ricordi direttamente nel nostro sguardo. Di singolare complessità, *Black Mirror* fa della brevità non solo una questione narrativa bensì, a ben guardare, ideologica: è lo specchio nero della memoria che riverbera i riflessi di accaparratori dispofofici di orpelli virtuali che, condivisione dopo condivisione, edificano una nuova personalità *smart*, nella cornice sottile della brevità del post-presente e del dispotico istante del momento che è appena trascorso, giusto il brevissimo lasso di tempo impiegato a convogliare un *tweet* o un *like*. In *Black Mirror* anche la sigla è coerente con la brevità: diventa infatti brand, a sancire il luogo della riconoscibilità in un modello compattato all'essenziale, così come la sigla/logo di *Lost*, più assimilabile ai loghi cinematografici, emblemi della promessa di un racconto particolare. Sigla/brand in contrasto con le "strategie dell'allusione" dei titoli di testa di *Dexter* (Showtime, 2006-13), ad esempio, in cui il dettaglio delle *texture*, mostrato in "ipervisione", convoca addirittura il senso del tatto dello spettatore.

Un altro percorso indirizzato verso la brevità del formato è tracciato dalle serie a *stagione antologica*: è il concept proposto da *American Horror Story* (FX, 2011 - in produzione) progettata con una trama, ambientazione e personaggi diversi per ogni stagione che hanno invece in comune il tono della narrazione. I titoli delle stagioni, *Murder House*, *Asylum*, *Coven* e *Freak Show* definiscono i luoghi in cui sono ambientate, inequivocabilmente *topoi* del genere horror.

Stesso formato per la serie *True Detective* (HBO 2014 - in produzione), la cui prima stagione ha riscosso un successo tale da mandare in tilt i server della HBO che ha interrotto lo

streaming durante la messa in onda dell'ultimo episodio a causa dell'altissimo numero di richieste di accesso alla rete. Fattore che segnala un'altra "sfumatura della brevità", specialmente per ciò che concerne la distanza tra spettatore e prodotto, sempre più ridotta: in primo luogo per via dell'immediatezza della reperibilità e il decadere della calendarizzazione del palinsesto, travolta dalla pratica del *binge watching*¹⁰, in secondo luogo per la costituzione di media che implicano la partecipazione del pubblico intorno all'universo seriale, non solo intesi come il prosperare di una letteratura critica più o meno rilevante, ma come vettori efficaci nell'indirizzare il destino di alcune serie, come nel caso di *Bomb Girls* (Global, 2012-2013), *period drama* canadese interrotto alla seconda stagione e al quale viene restituito un finale l'anno successivo con il film per la tv *Facing the Enemy*, grazie alla gran quantità di petizioni inviate dai fan sul sito dedicato.

True Detective esplora l'universo complesso delle indagini di polizia, concentrandosi in modo particolare su una coppia di detective. Distante dai noti *police procedural* o *buddy cop series*, accantona la corallità e il personaggio collettivo come marca riconoscibile del formato e del genere costruendo un *crime drama* sulla traccia dell'ideatore e showrunner Nic Pizzolatto, già sceneggiatore e autore di *crime fiction*. Secondo il format, un unico racconto unisce passato e presente che si alternano rivisti a turno dai due detective, che indagano o hanno indagato su alcuni omicidi seriali a sfondo religioso e sull'identità del serial killer. L'architettura della complessità si concentra in una stagione di otto episodi, con una specifica attenzione alla linea costante delle trasformazioni che rappresentano in un certo senso l'orizzonte delle aspettative in ogni racconto e che sono essenzialmente di tre tipologie: pragmatica (comportamenti, azioni dei soggetti), cognitiva (sottoporre nuove informazioni), e infine patemica (gli stati d'animo dei personaggi). In altre parole, fatti, pensieri, emozioni. Oltre al bilanciato avvicendamento delle linee trasformatrici *True Detective* concentra e alterna i tre modelli di tensione macro-strutturale: la suspense, che origina un

10. Ci riferiamo al caso di Netflix, servizio di *streaming online on demand* accessibile tramite abbonamento che, dal 2013, produce contenuti originali con la diffusione simultanea degli episodi di un'intera stagione sul sito della società. Tra le produzioni ricordiamo *House of Cards* e *Orange Is the New Black* (2013 - in produzione).

segreto sull'identità sia nominale sia figurativa del ruolo vincolato all'assassino; l'enigma, che distoglie dall'identità del colpevole per concentrarsi sull'identità e la storia pregressa delle vittime; infine il mistero che si interroga sull'azione e sulla natura tematica del predicato, ossia sul cosa accadrà, qui particolarmente concentrato nell'ultimo episodio in cui l'azione torna a coincidere con il tempo presente. In un certo senso decade il *multistrand* "classico", si alternano non solo le storie ma anche le linee temporali, con una marca stilistica sempre più perfezionata che evoca tra le altre le atmosfere del noir contemporaneo. La linea narrativa si accorcia ma si addensano i contenuti. Nonostante la brevità del concept narrativo, la serie propone un compendio di stili, toni, ritmi e accenti diversi, come il rapporto tra presente e analessi, l'incalzare e la stasi delle indagini, le parole e i silenzi. L'evoluzione dell'arco narrativo convogliata in pochi episodi conduce i protagonisti, specialmente l'oscuro, problematico Rust, da un determinato stato al suo opposto attraverso un conflittuale raggiungimento del traguardo, senza disattendere alcuni degli elementi tipici delle serie *multistrand*, in particolare la partecipazione emotiva dello spettatore, la riscrittura dell'eroe contemporaneo e la seduttività del lato oscuro.

Ma è specialmente nell'ultimo episodio che tale processo viene esplicitato, semplicemente nella brevità severa e monolitica della frase conclusiva del *season finale*. In un dialogo emblematico tra i due protagonisti, Marty si rivolge a Rust: «It's hard to find something in a man who rejects people as much as you do». Nella conclusione dell'episodio Rust, finalmente, dichiara: «Once there was only dark. If you ask me, the light is winning».

Breve senza fine

Gian Paolo Caprettini

Konec! Kak zvučno eto slovo! / Kak
mnogo-malo myslej v nēm!

(Fine! Come risuona questa parola! /
Quanto poco-molto pensiero c'è in lei!)

M. Ju. Lermontov

1. *In media(s) res*

Breve senza fine è oggi la modalità comunicativa dei social, la maniera on line di dare e attendere reazioni, di mettere in rete messaggi, fotografie, voci, valutazioni, pareri e di replicare in ogni caso determinando altre risposte, altri input anche da nuovi interlocutori che potranno più o meno apprezzare. Con il risultato di produrre una catena illimitata, di espandere il presente il più possibile, di alimentare l'esigenza di un'attesa. Esito recente di quel far sapere, in un tempo e con un testo brevi, che accompagna tutta la storia postale e che la linea telegrafica avrebbe esaltato annullando la distanza e restringendo la durata. Con la simultaneità della comunicazione, con la frantumazione della parola e "la consapevolezza inclusiva" dei media che intrecciano l'acustico e il visivo entriamo collettivamente nel mondo tribale, suggeriva McLuhan.

2. *"E serbi il sasso un nome"*

Breve senza fine è stata la forma icastica nota al mondo antico per sintetizzare o sigillare il dettato di una espressione retoricamente efficace, ad esempio mediante un motto o una frase

accorciata, epigrafica appunto, lapidaria, con un innato, inevitabile carattere memoriale o mnemotecnico. Qui la risposta è il più delle volte implicita, lasciata al passante attento, che a sua volta non potrà imprimerla su un supporto ma che la terrà a mente incidendola nella sua tabula mentale e a sua volta la trasmetterà perché trattenga quel di più di esemplarità che la perpetua.

3. *Profanare/sacralizzare*

Breve senza fine è l'atto non sempre vandalico di writing che tende a riempire uno spazio: può essere la carrozza di un treno, il muro di una casa, la superficie attrattiva di un luogo in cui si disputa una tensione sociale, pubblica. Breve perché veloce, sulfureo, criptato, senza fine perché stimola altri interventi sino alla saturazione dell'horror vacui ovvero alla cancellazione di chi vuole ripristinare lo stato neutro, pulito, precedente. Anche in questo caso vale la metafora platonica della memoria che prevede incisione, scrittura e poi cancellazione, ma anche l'idea preistorica della traccia impressa, lasciata ad altri che passeranno nella stessa grotta o che si imbattono nella stessa roccia. Ha scritto Denis Vialou a proposito dell'arte preistorica che "la vera conquista dello spazio sotterraneo... ignorato o temuto, avvenne, per così dire, per mezzo dell'immagine". Dunque i writers, come i nostri progenitori arcaici, sono conquistatori, profanatori dello spazio.

aA

611

4. *Traffico di segni*

Non troppo diversamente, ma con più regolato stile e finalità di marketing, lavorano i manifesti pubblicitari o le strisce elettriche colorate dei full stop o il transit advertising sui mezzi pubblici; una città attraversata da stimoli che si avviano continuamente, secondo i dettami della pubblicità: concisione ed efficacia, ma necessariamente anche con i tempi preordinati del proprio cessare, attendendo nuove campagne, nuove sollecitazioni. Breve senza fine è il traffico di questi messaggi, effetto di modernità permanente: segmenti caleidoscopici che producono molteplici simultaneità percettive, la cui brevità è pari all'insistenza, tanto che accorciamento e saturazione vanno di pari passo. Più il segnale si abbrevia, più la quantità dei messaggi cresce e l'entropia richiede dosi sempre superiori.

5. *Stop/stand by*

Breve senza fine è l'esperienza dei media. E particolarmente nei giochi da loro gestiti, dove il/la fine è la vincita. Nel game preserale televisivo si tratta di concatenare parole grazie ad associazioni di senso, a connessioni motivate, a nessi causali consequenziali, individuando l'elemento intermedio mancante. La serie è potenzialmente infinita, perché illimitate sono le risorse di ogni lingua ma il termine è fissato dal regolamento e a un certo punto si presenta la tripletta finale, esaurendo la quale si consegue sconfitta o vittoria. Il gioco dunque rappresenta la struttura di senso che fornisce un esito, una soluzione ai giocatori ma che è provvisoria per il telespettatore perché c'è una ripartenza preordinata dalla programmazione televisiva la quale prevede un domani sino all'esaurimento delle puntate. Dunque stop per il concorrente ma stand by per il telespettatore.

6. *Il paradosso del collezionista*

Breve senza fine è la dominante del collezionista, conscio, ma soltanto sino a un certo punto, della inesauribilità degli oggetti da procurarsi e repertoriare, attirato da una doppia polarità, quella del ricercatore – che non è mai totalmente soddisfatto dei risultati ma che dovrà comunque concludere e rendere noti – e dalla polarità ansiogena dell'elemento mancante, di quella rarità che manca alla collezione. Se per il gioco c'è da evitare il perdere, nella collezione è il disperdere l'orizzonte negativo. È in gioco il procedere a tappe, la disseminazione da arginare, la frammentazione da limitare. Breve e senza fine non sono dunque fattori contraddittori: c'è un risultato ma è provvisorio, c'è una messa a fuoco nel vicino ma l'orizzonte non si cancella mai, pena la formazione di un monstrum comunicativo, di una "cristallizzazione".

7. *Messenger is the message*

'Breve' è il messaggio più o meno ufficiale o solenne che ha questo nome nel Medioevo, documento probatorio e notarile che deve viaggiare magistralmente 'expeditum', rapido quant'occorre e soprattutto accolto e comprovato nella sua consegna. Spedito perché inviato e perché veloce, effetto a rimbalzo del motto "lento pede festinans". Nello 'spedito' infatti si nasconde etimologicamente il piede, non soltanto come mezzo ma anche come misura. La copertina di una

brochure, di un folder londinese del 1613 così recita: “A straunge Foot-Post With A Packet full of strange Petitions After a long Vacation for a good Terme” e l’incisione mostra un messaggero a piedi con bastone, insegna e berretto, quasi un pellegrino postale, un pacifico soldato, messo-ambasciatore, contemporaneo di Shakespeare e antesignano di McLuhan: medium è il messaggio, meglio “messenger is the message”. Breve e senza fine perché domani il lavoro continuerà, ci saranno ancora risposte da consegnare.

8. *Succedere/succedersi*

Breve senza fine è il succedere/succedersi. L’accadere del fatto, il trasformarlo in notizia, il venire poi a saperla e rappresentarla nei brevi comunicati d’agenzia; ma poi il succedersi di altri fatti e altre notizie che attendono un loro posizionamento nel setting del lavoro giornalistico, nell’agenda senza fine dell’avvenire. Concatenazioni logiche si alternano all’intrusione imprevedibile di fattori casuali, schemi preordinati, gabbie grafiche vengono continuamente sollecitate a contenere realtà da modulare per farle sapere al meglio, secondo quei principi che Jurij M. Lotman indicava come la necessità di “conciliare la discontinuità dell’essere con la continuità della coscienza”: la varietà del divenire e l’identità della testata, ad esempio, devono lavorare di pari passo. Il giornale a stampa, gutenberghiano, ci fa staccare momentaneamente dall’esperienza immediata, favorendo un commento. Il giornale on line vuole invece subito risposte ed è difficile reagire razionalmente, pacatamente a input veloci. È difficile vincere l’assedio con la meditazione, è più facile la risposta nevrotica che ci fa allontanare dalla realtà, come notava Freud, perché la troviamo insopportabile.

Dinamiche, tutte queste, che Charles Peirce aveva rappresentato come significazione, o meglio come interpretante logico, provvisoriamente finale: una disposizione intellettuale del senso che ci faccia vivere “in un tempo relativamente futuro”, una significazione insomma che ogni vita riesce appena ad arginare. Breve, senza fine.

Riferimenti bibliografici

- G. P. Caprettini, *Ordine e disordine*, Meltemi, Roma 1998.
- G. P. Caprettini, *Il barbecue della verità. Maldicenze, pettegolezzi, intercettazioni*, Espress, Torino 2012.
- S. Freud, *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico* (1911), in *Opere*, vol. VI, pp. 453-60, trad. it. Boringhieri, Torino 1974.
- D. Kandaouroff, *La posta. Una storia affascinante*, trad. it. Vallecchi, Firenze 1974.
- Ju. M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad.it. Feltrinelli, Milano 1993.
- M. McLuhan, *Dall'occhio all'orecchio*, trad. it. Armando, Roma 1982.
- M. McLuhan, *Percezioni. Per un dizionario mediologico*, trad. it. Armando, Roma 1998.
- Ch.S.S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino 1980 (cit. da un saggio del 1905-7).
- D. Vialou, *La preistoria*, trad.it. Rizzoli, Milano 1992.

aA

Clara Allasia ha collaborato dal 1995 al 2007 alla redazione delle opere lessicografiche dirette o condirette da Edoardo Sanguineti e oggi insegna Letteratura italiana e Letteratura per ragazzi presso l'Università di Torino. Si occupa principalmente di storia della cultura e militanza letteraria fra Seicento e Novecento e di letteratura destinata all'infanzia e agli *young adults*. Da diversi anni lavora sull'opera di Sanguineti, a cui ha dedicato numerosi articoli e una monografia dal titolo «*La testa in tempesta*»: *le distrazioni di un chierico*, in corso di stampa.

615

Federico Bellini è assegnista di ricerca in Letteratura inglese e docente di Letterature comparate presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Si è occupato principalmente di Samuel Beckett, Cormac McCarthy, Joseph Conrad, della rappresentazione della malinconia nell'opera di Herman Melville e del rapporto fra letteratura e medicina nell'età vittoriana.

Lorenzo Bocca ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica presso le Università di Torino e di Parigi VIII con una tesi sulle *Lettere poetiche* di Tasso, recentemente pubblicata. Si è occupato prevalentemente del romanzo italiano del tardo Ottocento e del poema epico del secondo Cinquecento, temi ai quali ha dedicato diversi contributi apparsi in rivista e in volume. Socio del Centro studi tassiani e membro del comitato di redazione del «Giornale

storico della letteratura italiana», ha curato il catalogo del carteggio di Vittorio Cian conservato all'Accademia delle Scienze di Torino. Attualmente è docente di lettere negli istituti secondari di primo grado.

Daniele Borgogni è ricercatore di Lingua e Traduzione – Lingua Inglese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. Si occupa prevalentemente di teoria e pratica della traduzione, stilistica e linguistica cognitiva, testi della prima modernità inglese e delle forme multisemiotiche dell'emblematica europea. Tra le sue pubblicazioni: la monografia *“Pondering Oft”: lettura argomentativa del Paradise Regained di John Milton* (1998); il volume collettaneo *Le Scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna* (2005); la prima edizione critica italiana con introduzione, traduzione e note di *Paradise Regained* di John Milton (2007); la cura di *Cimbelino, 1Enrico VI, 2Enrico VI, 3Enrico VI* (Introduzione, traduzione, note) per la nuova edizione Bompiani delle opere complete di William Shakespeare (2014-).

Alex Borio è dottore di ricerca in Culture Classiche e Moderne presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. Membro del Comitato Organizzativo del Convegno Internazionale “Forma Breve”, Torino, 7-9 aprile 2014, (nell'ambito del quale ha presentato un contributo intitolato “Letteratura Ispanoamericana e forma breve”) e del Convegno Internazionale “Memento Mori”: il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi”, Torino 16-18 ottobre 2014 (nell'ambito del quale ha presentato il contributo “La morte della parola e il riverbero iconico”), collabora alla realizzazione della mappa multimediale relativa alle pitture macabre presenti in Piemonte. I suoi principali interessi di ricerca sono la traduttologia (con particolare riguardo per l'autotraduzione), la letteratura cavalleresca (in particolare il ciclo arturiano) e la novellistica (in ambito nostrano e iberico).

Serena Buzzi, dottore di ricerca in Filologia e Letteratura greca, latina e bizantina, ricercatrice post doc alla Sorbonne Paris IV, è attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici di Torino. I suoi ambiti di ricerca principali sono la medicina greca antica e tardo-antica e la storia della medicina dalle origini all'età moderna. È membro di gruppi di ricerca nazionali e internazionali. Da anni collabora con la Facoltà di Medicina e Chirurgia di Torino e con l'Accademia di Medicina di Torino tenendo corsi di storia della medicina e promuovendo progetti di studio interdisciplinari, che coinvolgono il mondo delle Lettere e della Scienza. Attualmente sta curando l'edizione critica delle *Eclogae* di

Oribasio per *Les Belles Lettres* e partecipa ad un progetto di studio sulla neurologia e chirurgia piemontese di fine '700.

Giulia Cantarutti insegna nell'Università di Bologna. Studiosa della scrittura aforistica nell'area tedesca (*Aphoristikforschung im deutschen Sprachraum*, 1984), nonché della moralistica e antropologia della «Romània» (*Neuere Studien zur Aphoristik und Essayistik*, 1986, e *Germania-Romania*, 1990 in collaborazione con H. Schumacher), ha aperto in Italia con S. Ferrari le ricerche sui rapporti fra area italiana e tedesca nell'età dei Lumi secondo l'approccio del transfert culturale. Tra le sue pubblicazioni: *Il Settecento tedesco in Italia* (2001), *Paesaggi europei del Neoclassicismo* (2007), *Traduttori e traduzioni del Neoclassicismo* (2010), *Illuminismo e protestantesimo* (2010), i volumi curati per "Scorciatoie", collana specificamente dedicata alle forme brevi (*La scrittura aforistica*, 2001, *Le ellissi della lingua*, 2006, *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, 2007, *Prosa saggistica di area tedesca*, 2012), oltre a lavori su saggisti del Novecento, da Musil a Döblin.

Francesca Romana Capone è dottoranda in Culture classiche e moderne presso l'Università di Torino. I suoi interessi di ricerca sono rivolti ai rapporti tra scienza e letteratura e, in particolare, alle peculiari deformazioni che le idee scientifiche subiscono nell'ambito della loro rappresentazione letteraria. Ha collaborato con il dipartimento di matematica dell'Università di Tor Vergata e ha pubblicato contributi sulla relatività nel romanzo del Novecento, sulle incomprensioni tra scienza e filosofia nel XIX e XX secolo, su Joyce e la matematica. Nel 2006 e 2014 ha pubblicato due opere di narrativa.

Irene Cappelletti, laureata in Filologia moderna presso l'Università di Pavia e diplomata presso l'Istituto Universitario di Studi Superiori (IUSS) di Pavia, è dottoranda in Lingua, letteratura e civiltà italiana presso l'Istituto di studi italiani dell'Università della Svizzera italiana. Tra le sue pubblicazioni: *Per una rilettura del «Saggio» continiano sulle «correzioni del Petrarca volgare». Analisi di «RVF»* 268, «Filologia italiana», 8 (2011), pp. 33-76; *Intorno al «Decameron»: qualche ipotesi sulla natura e sul testo del frammento magliabechiano* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.II.8, cc. 20r-37v), in *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni*, a cura di G. Frosini e S. Zamponi, Firenze, 2015, pp. 89-102; *Il «frammento magliabechiano»: un'insolita rilettura del «Decameron»*, in *Boccaccio 1313-2013*, a cura di F. Ciabattone, E. Filosa, K. Olson, Ravenna, 2015, pp. 259-271.

Gian Paolo Caprettini, dal 1975 al 2013 ha insegnato nell'Università degli Studi di Torino, dove è stato professore ordinario dal 1994,

prima di Semiotica poi di Semiologia del cinema e degli audiovisivi; fondatore nel 2003 e direttore della televisione universitaria *Extra-campus*, direttore del Master in Giornalismo (negli anni 2009-13). È stato consulente al progetto, collaboratore e redattore della *Enciclopedia Einaudi* (1977-82) e presidente della Associazione Italiana di Studi Semiotici (1996-99). Ha pubblicato numerosi volumi, in particolare di analisi dei testi e delle culture – da *San Francesco, il lupo, i segni* (1974) a *Lo sguardo di Giano. Indagini sul racconto* (1980), da *Simboli al bivio* (1992) a *Colpi di testo. Dinamiche dell'immaginario narrativo* (2005), da *Semiologia del racconto* (1992) a *Ordine e disordine* (1998) al *Dizionario della fiaba italiana* (2000, con A. Perissinotto). Nel settore della semiotica generale, da *Aspetti della semiotica* (1980) a *Segni, testi, comunicazione* (1997), in quello dei media e della televisione da *Totem e tivù* (1994, 2001) a *La scatola parlante* (1996), da *Tutta colpa della tivù* (2004) a *Semiotiche al cinema* (2006, con A. Valle), da *Il barbecue della verità. Maldicenze, pettegolezzi, intercettazioni* (2012) a *Modernità all'italiana. Origini e forme dello spettatore globale* (2012). È autore della raccolta di poesie *Parole peregrine* (2010). Nel 2016 ha tenuto un corso sulla conduzione televisiva per il Master in Giornalismo (Università di Torino). Collabora a “Scienze e Ricerche” e a varie testate giornalistiche. Ha in preparazione un volume sugli archetipi della cultura e dei media.

Nadia Caprioglio è professore associato di Slavistica all'Università degli Studi di Torino dove insegna Lingua e Letteratura russa. Ha tradotto centinaia di pagine dal russo, in prosa (F. Dostoevskij, A. Čechov, V. Rozanov, M. Bulgakov, K. Malevič e altri) e in versi (K. Pavlova, I. Lisnjanskaja, V. Vysockij). È autrice di saggi su Simbolismo, letteratura russa moderna e contemporanea, avanguardia russa. Ha curato la pubblicazione degli scritti teorico-filosofici di Kazimir Malevič. Si interessa dei rapporti fra ecologia e letteratura ed è *Visiting Professor* presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Statale “Peter the Great” di San Pietroburgo. Collabora da anni con «Tuttolibri», inserto culturale del quotidiano «La Stampa», e con il Teatro Regio di Torino per la collana «I Libretti».

Antonio Castore è research fellow presso l'Institute of Cultural Inquiry, ICI Berlin, dove sta lavorando ad un progetto su possibili intersezioni tra il linguaggio letterario e architettonico intorno al concetto di incompletezza (“Impossible Structure/s. Incompleteness, Failure and Error in The Construction of The Work”). Nel 2014 è stato research fellow presso la Shakespeare Folger Library, Washington, dove ha portato a termine la traduzione della *Comedy of Errors*, pubblicata da Bompiani nel 2015 (W. Shakespeare, *Tutte le opere*, a cura di F. Marengo, vol. II). Tra le sue pubblicazioni, oltre

ad articoli e saggi in volumi e riviste italiani e internazionali, le monografie: *Grottesco e riscrittura* (2012) e *Il dialogo spezzato. Forme dell'incomprensione in letteratura* (2011).

Erica Cecchinato è dottoranda in Letteratura latinoamericana contemporanea presso l'Università degli Studi di Padova. Ha pubblicato l'articolo "*Los sinsabores del verdadero policía: la intertextualidad salvaje de Roberto Bolaño*" in *Orillas-Rivista d'ispanistica*. Ha partecipato al "III Congreso internacional los textos del cuerpo – el caleidoscopio autorial: textualizaciones del cuerpo-corpus", organizzato presso l'Università Autonoma di Barcellona con l'intervento "Literatura + enfermedad = enfermedad de Roberto Bolaño: reflexión sobre la corporalidad"; al convegno "Forma critica" presso l'Università di Padova (a cui ha contribuito anche in qualità di organizzatrice) con l'intervento "Riflessione sull'archivio monografico online: il fenomeno Bolaño"; al "III Seminario Internacional de Narrativas - Reescritura ¿lógica de la repetición?", presso l'Università EAFIT di Medellín con l'intervento "Vuelta al lugar del detective. El personaje de Abel Romero en el macrotexto de Roberto Bolaño".

aA

Monica Cini è dottore di ricerca in Dialettologia Italiana e Geografia Linguistica. Ha condotto ricerche su lessicografia e fraseologia, soprattutto in ambito dialettologico (*Problemi di fraseologia dialettale*, 2005; *La fraseologia tra teoria e pratica lessicografica* in Studi di Lessicografia Italiana 2005; *I verbi sintagmatici in italiano e nelle varietà dialettali. Stato dell'arte e prospettive di ricerca*, 2008). Si interessa di rappresentazione cartografica del dato linguistico (dal 2010 è co-caporedattore dell'*Atlante Linguistico ed Etnografico del Piemonte Occidentale*), educazione linguistica (nel 2009 ha co-progettato un Laboratorio di lingua on line per il recupero dei debiti formativi in italiano) e onomastica. Attualmente è responsabile dei Servizi di Supporto alla Ricerca del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

619

Alessandra Consolaro insegna Lingua e letteratura hindi presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Torino. Laureata in Sanscrito e Hindi, ha studiato alla Jackson School of International Studies (University of Washington, Seattle, USA) e ha poi conseguito il dottorato in Storia, istituzioni e relazioni internazionali dei paesi extraeuropei presso l'Università di Pisa. Si occupa di critica femminista e di genere (*Induismo queer: dalla mitologia all'attivismo per il riconoscimento dei diritti umani e civili* in *Daimon: Omosessualità e matrimonio nei diritti delle religioni e degli Stati*, numero speciale 2015: 165-185); storia dell'Asia Meridionale (*Ri-orientarsi nella storiografia dell'Asia meridionale. Rappresentazioni e*

intersezioni, 2008); lingua hindi (*Madre India e la Parola. La lingua hindi nelle università «nazionali» di Varanasi (1900-1940)*, 2003); critica e traduzione della letteratura hindi moderna (*La prosa nella cultura letteraria hindi dell'India coloniale e postcoloniale*, 2011: Premchand, शतरंज के खिलाड़ी, I giocatori di scacchi/ یزاب یک جنرطش, La partita a scacchi, 2015).

Gianni Contessi, già professore ordinario di Storia dell'arte contemporanea nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino, è autore di *Sulle tracce della metropoli, testi e scenari 1895-1930* (2006); *Vite al limite. Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko* (2004); *Scritture diseguate. Arte, architettura e didattica da Piranesi e Ruskin* (2000, ed. in francese, 2002); *Il saggio, l'architettura e le arti* (1997); *Il luogo dell'immagine. Scrittori, architetture, città, paesaggi* (1989); *Architetti-pittori e pittori-architetti, da Giotto all'età contemporanea* (1985); *Umberto Nordio, architettura a Trieste 1926-1942* (1981). Ha curato l'edizione di opere di Le Corbusier, Fernand Léger, Giulia Veronesi, Paolo Fossati, Julius von Schlosser, André Reszler e Vittorio Sereni.

Stefano Costa ha conseguito il dottorato in Filologia e Letteratura Classica presso l'Università statale di Milano nel febbraio 2012, ottenendo poi un assegno di ricerca (2012-2013) presso la stessa università. Dal 2014 è insegnante di lettere nei licei e adepto della Classe di Studi greci e latini dell'Accademia Ambrosiana di Milano. Si occupa principalmente di Seneca prosatore, Patristica di III-IV secolo (in particolare Ambrogio), epica storica imperiale, storiografia minore imperiale e tardoantica. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Quod olim fuerat. La rappresentazione del passato in Seneca prosatore*, 2013; (a c. di) *Mecenate. Testimonianze e frammenti*, 2014 (a c. di) *Rufio Festo. Breviario di storia romana*, 2016 [c.d.s.] e vari contributi in riviste di filologia.

Elisabetta Fava ha insegnato Storia della musica all'Università degli Studi di Genova e ora ricopre lo stesso ruolo all'Università degli Studi di Torino; ha scritto fra l'altro i saggi monografici *Paesaggi dell'anima: i Lieder di Hugo Wolf* (2000) e *Voci di un mondo perduto: Mahler e il Corno magico del fanciullo* (2012), oltre a *Ondine, vampiri e cavalieri. L'opera romantica tedesca* (2006). Sta lavorando a una ricerca sul lessico del fantastico nella musica tedesca e russa dell'Ottocento.

Maria Teresa Marina Giaveri è docente all'Università degli Studi di Torino, membro dell'Accademia delle Scienze di Torino, Chevalier des Palmes Académiques. Vice-presidente del Pen Club italiano,

direttore del Centro Studi e Documentazione Paul Valéry (Roma). Già docente di Lingua e Letteratura Francese e poi di Letterature Comparate, ha partecipato alla formazione dello “Institut des Textes et des Manuscrits” (Paris, CNRS); ha poi operato a lungo a Parigi come professore “invité” (CNRS, Sorbonne). Tra le sue pubblicazioni: *L’Album de Vers Anciens di Paul Valéry* (1971), l’edizione, traduzione e commento genetico del *Cimetière Marin* (1984), studi su Baudelaire, Flaubert, Camus, Beauvoir e sui rapporti fra culture e all’interazione fra linguaggi artistici (*Il corteggio di Diana*, 1998), i Meridiani Mondadori dedicati a Colette (2000) e a Valéry (2014).

Novella Lapini, laureata in Lettere e Filosofia presso l’Università degli Studi di Firenze, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2012. Collabora dal 2009 al progetto internazionale Epigraphic Database Roma (EDR) sotto l’alto patronato dell’AIEGL per la Regio VII – ETRURIA; collabora inoltre al gruppo internazionale di ricerca GIEFFRA (*Groupe International d’Etudes sur les Femmes et la Famille dans le Rome Antique*). Dal 2013 ha un contratto di collaborazione con il Dipartimento di Lettere e Filosofia (Università di Firenze) ed è cultrice della materia per le classi L-10 (Laurea in Lettere) e LM-15 (Laurea Magistrale in Filologia, Letteratura e Storia dell’Antichità) presso il medesimo Dipartimento. Ha partecipato quale relatrice a molti congressi in Italia e all’estero, pubblicando recensioni ed articoli nell’ambito della storia antica e dell’epigrafia latina.

Margherita Lecco insegna Filologia Romanza presso il Dipartimento di Italianistica e Romanistica (DIRAAS) della Scuola di Scienze Umanistiche dell’Università degli Studi di Genova. Fa parte del Comitato Editoriale della Rivista «L’Immagine Riflessa». Si occupa di letteratura medievale francese, provenzale, italiana (*Saggi sul Romanzo del XIII secolo*, voll. I e II, 2003 e 2007; *Testi, strutture, immagini in tre manoscritti francesi del XIV secolo*, 2009; *Les Lais du Roman de Fauvel*, 2014; *Studi sui Cantari e su altri testi italiani fra Medioevo e Rinascimento*, 2015).

Maria Chiara Levorato, professore ordinario di Psicologia dello sviluppo presso l’Università degli Studi di Padova, si è occupata di comprensione del testo (*Racconti, storie e narrazioni*, 1989) e di fruizione del testo narrativo (*Le emozioni della lettura*, 2000). Si è occupata delle componenti cognitive e linguistiche della comprensione del testo nei bambini (Sindrome di Down, Specific Language Impairment) interessandosi interessata anche al fenomeno del bilinguismo, soprattutto nei bambini immigrati che hanno acquisito la lingua italiana come L2. Ha rappresentato l’Italia nella rete

Europea COST Action IS 0804, dal titolo Language Impairment in a Multilingual Society. È responsabile del Laboratorio LabLas del Dipartimento di Psicologia dello Sviluppo e della Socializzazione dell'Università di Padova. Nel 2009 ha fondato l'associazione scientifica CLASTA – Communication & Language Acquisition Studies in Typical and Atypical populations - di cui è Past President.

Ivana Librici è docente a contratto di Lingua Portoghese presso l'Università degli Studi di Genova e l'Università degli Studi di Pavia. Laureata in Lingue e letterature straniere è dottore di ricerca in Letteratura Comparata e Traduzione del Testo Letterario. Ha pubblicato numerosi saggi brevi sia su rivista che in raccolte e atti di convegni sulla lingua e la letteratura portoghese e brasiliana, sulla traduzione letteraria e sui linguaggi settoriali. È inoltre traduttrice dal portoghese e dallo spagnolo all'italiano e viceversa.

Elisa Martini, laureata in Letteratura Italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, è dottore di ricerca in Italianistica con un progetto sul mondo cavalleresco alla corte dei Gonzaga. Cultore della materia presso il DILEF di Firenze, si occupa principalmente di Rinascimento e, in particolare, di romanzi cavallereschi, non trascurando, però, incursioni in ambito otto-novecentesco. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Il Tasso istoriato. La Gerusalemme tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo*, in *Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del Furioso*, 2013, pp. 213-231; *Un romanzo di crisi: il Mambriano del Cieco da Ferrara*, 2016; *Il Casentino dei morti dimenticati. Le novelle del Sire di Narbona e di Messer Cione*, in *Mort suit l'homme pas à pas*, 2016, pp. 391-404..

Martina Mazzetti è laureata Lingua e Letteratura italiana all'Università degli Studi di Pisa e ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2014 presso l'Università degli Studi di Firenze. Si occupa di letteratura italiana tre-quattrocentesca, con una predilezione per gli intrecci tra parola e figura. Ha pubblicato svariati articoli sul rapporto testo-immagine entro le opere boccacciane e non solo (nelle riviste *Per Leggere*, *Letteratura & Arte* e *Italianistica*). Ha partecipato a numerosi convegni, nazionali e internazionali (Firenze, Pisa, Torino, Mantova, Certaldo, St Andrews, Barcellona, Binghamton, Manchester, Barcellona, Brno) e collabora stabilmente con le riviste *Albertiana* e *La Rassegna della Letteratura italiana*; fa parte, inoltre, del comitato di redazione di *Humanistica*. Al momento sta attendendo agli studi preparatori per una nuova edizione critica, commentata, del *Teseida*.

Silvia Mei ha conseguito il dottorato in studi teatrali all'Università degli Studi di Pisa e ha proseguito la sua attività di ricerca

con una borsa di studio internazionale della Fondazione Giorgio Cini di Venezia e un assegno di ricerca presso l'Università degli Studi di Torino. È docente alla Scuola del Teatro Stabile di Torino e collabora come consulente scientifica e artistica (tra cui La Soffitta - Università di Bologna; festival Ipercorpo - Forlì; festival trasparenze - Modena). Scrive per la webzine *cultureteatrali.org* e svolge formazione del pubblico con la scuola per spettatori *L'occhio del Principe* dell'Arena del Sole di Bologna (con Fabio Acca). Dal 2008 frequenta il teatro argentino e ne cura la trasmissione italiana (*Claudio Tolcachir/Timbre4. Una trilogia del living*, 2012; R. Spregelburd, *Lucido (con tre scritti)*, 2014). Ha curato (con Fabio Acca) *Il teatro e il suo dopo* (in omaggio a Marco De Marinis, 2014) e recentemente il monografico *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», 2015.

Dina Micallella, professore ordinario di Lingua e Letteratura Greca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino, si è laureata presso l'Università degli Studi di Lecce, dove ha usufruito di una borsa di studio ministeriale e, successivamente, di un contratto quadriennale. Ha poi lavorato come ricercatrice presso l'Istituto di Filologia Greca dell'Università degli Studi di Pisa. Dal 1988 si è trasferita presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino. Dal 2007 al 2010 ha svolto le mansioni di Direttore del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione classica "A. Rostagni". Attualmente è presidente del Corso di laurea specialistico in Filologia, letterature e storia dell'antichità. Fra i suoi più recenti interessi di ricerca: lo studio in chiave retorica e filosofica dei testi di Aristotele connessi con la comunicazione letteraria e politica; la cultura letteraria tardo-antica, in particolare nelle opere di Giuliano Imperatore; definizione e valutazione del comico e dell'ironia nella letteratura greca; la medicina greca.

Marina Nardone ha conseguito il dottorato di ricerca in "Storia della Società europea" presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" con una tesi dal titolo "La persuasione dolce. La tradizione del gioachimismo nella cronachistica francescana tra XIII e XIV secolo". Nella sua ricerca si è occupata prevalentemente di storia della storiografia e della interazione tra le forme narrative e la scrittura storica. Ha pubblicato per la rivista "Le Forme e la Storia" un articolo dal titolo "Forme narrative e autenticazione storica. La Novella dei Tre anelli nella Cronaca Minore di Giovanni di Winterthur".

Laura Nay insegna Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Torino. Al centro della sua ricerca vi sono il rapporto tra

letteratura e storia e letteratura e scienza. Alla prima linea di indagine ha dedicato una monografia e numerosi saggi (del 2015 sono gli articoli su «Cahiers d'études italiennes» e «Studi e problemi di critica testuale»). Appartengono invece al rapporto tra letteratura e scienza la curatela dell'edizione di *Specchi dell'enigma e altre novelle* dello scienziato-letterato Piero Giacosa, due monografie (la più recente nel 2012 «*Anime portentosamente multiple*». *Le strade dell'io nella narrativa moderna*) e numerosi contributi che vanno dalla narrativa barocca fino alla letteratura degli anni del positivismo.

Aldo Nemesio, laureato in Italia e negli Stati Uniti, ha insegnato negli Stati Uniti, in Gran Bretagna e in Belgio. Attualmente insegna letteratura italiana contemporanea e linguistica testuale presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino. È autore di saggi di italianistica, teoria della letteratura e semiotica del testo. Nel 2014 ha organizzato il congresso internazionale dell'IGEL, di cui è stato vicepresidente. Ha collaborato con diverse riviste specializzate italiane e straniere. Tra le sue pubblicazioni: *Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita; I linguaggi della conoscenza. Studi letterari e comunicazione scientifica; L'esperienza del testo; La costruzione del testo. Ricerche empiriche su testi italiani dell'Ottocento e Il lettore vagante. La percezione dei testi: letteratura, cinema e web.*

Tiziano F. Ottobri, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Maria Pia Pagani è dottore di ricerca in Filologia Moderna. Ha insegnato negli atenei di Parma, Venezia Ca' Foscari e Siena e attualmente è docente a contratto all'Università degli Studi di Pavia. Collabora da anni con la Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani". Nel 2011 ha progettato e curato la mostra documentaria *I Russi negli Archivi del Vittoriale*, nonché il convegno internazionale *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio*. Nel 2015 ha curato il coordinamento scientifico del progetto *Eleonora Duse e la Grande Guerra*. È direttore della Collana "Il Parlaggio" delle Edizioni Sinestesie e dell'omonima Sezione della rivista "Sinestesieonline". Socio del Pen Club, è la traduttrice italiana del medico scrittore e drammaturgo Michail Berman-Cikinovskij. È membro dell'editorial board delle riviste "The Apollonian: Journal of Interdisciplinary Studies" (University of North Bengal, India) e "Stanislavski Studies" (The Stanislavski Centre, Rose Bruford College, UK).

Enrico Pasini insegna Storia della Filosofia moderna e Storia della scienza all'Università degli Studi di Torino. È autore di libri e

saggi sulla filosofia e la matematica di G.W. Leibniz e sulla storia della filosofia del Sei e Settecento, sul dibattito sulla filosofia della scienza e i fondamenti della matematica tra Otto e Novecento, sulla filosofia dell'Umanesimo e Rinascimento. Coordina il progetto internazionale "Leibniz's Correspondents and Acquaintances. Intellectual Networks, Themes, Individuals". È socio della G.W. Leibniz-Gesellschaft, della Leibniz Society of North America e della European Society for Early Modern Philosophy (ESEMP), "miembro invitato" della Red Ibero-americana Leibniz, socio fondatore della Società Italiana Storici della Matematica, socio fondatore della Società Cusana e presidente della Sodalitas Leibnitiana. È segretario della Fondazione Piero Martinetti e direttore della Biblioteca della Fondazione. Ha promosso e costituito il Gruppo Interdisciplinare di Storia delle Idee dell'Università di Torino. Con M. Albertone ha fondato e dirige il «Journal of Interdisciplinary History of Ideas».

Nicola Pasqualicchio insegna Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Verona. Si interessa al teatro europeo del XIX e del XX secolo e si è occupato di drammaturgia, teoria del teatro, recitazione, teatro di figura, modo fantastico nel teatro europeo dell'Ottocento e del Novecento. Tra le sue pubblicazioni: la monografia *Il sarto gnostico. Temi e figure del teatro di Beckett* (2006) e la cura dei volumi *L'attore solista nel teatro italiano* (2006), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)* (2012), *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione* (2014, con Simona Brunetti), *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico* (2015, con Simona Brunetti). Ha inoltre curato e introdotto il numero speciale di «Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies» (numero I, 2, 2015) dedicato alle forme brevi nel teatro del Novecento (*Short Forms*).

Bruno Pedretti, storico dell'arte, scrittore e saggista, ha insegnato alla Facoltà di architettura del Politecnico di Torino e dal 2004 insegna all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana, a Mendrisio. Dal 1989 al 1996 ha curato le pagine culturali della rivista «Casabella» ed è stato uno dei fondatori del «Giornale dell'architettura». Ha curato il numero doppio monografico di «Casabella», 575-576, *Il disegno del paesaggio italiano* (1991), e i volumi *Opere postume progettate in vita*, 1995 e *Il progetto del passato* (1997), i primi tre volumi dei «Quaderni dell'Accademia di architettura»: *Riuso del patrimonio architettonico*, con Bruno Reichlin (2011), *L'architetto generalista*, con Christoph Frank (2013) e *L'atlante dell'architetto* (2016). Ha inoltre pubblicato il saggio *La forma dell'incompiuto*

(2007) e i romanzi *Charlotte. La morte e la fanciulla* (1998, nuova ed. 2015), *Patmos* (2008) e *La sinfonia delle cose mute* (2012).

Laura Peja è assegnista di ricerca in discipline dello spettacolo presso l'Università Cattolica di Milano, dove ha conseguito il Dottorato. Tra i suoi principali ambiti di ricerca la drammaturgia contemporanea e la storia del teatro italiano tra XVIII e XX secolo. È membro del comitato direttivo di «Drammaturgia» e coordinatore di «Comunicazioni Sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies». Ha pubblicato saggi in volumi e riviste nazionali e internazionali («Comunicazioni Sociali», «Biblioteca teatrale», «Drammaturgia», «Journal of Beckett Studies», «Revue des Études Italiennes», *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, «Skené. Journal of Theatre and Drama Studies»). Tra i suoi volumi: *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg* (2009); *La Maria Brasca 1960. Giovanni Testori al Piccolo Teatro* (2012).

Alberto Pelissero insegna Lingua e letteratura sanscrita e Filosofie e religioni dell'India e dell'Asia Centrale presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli Studi di Torino. Fa parte del comitato scientifico della rivista «Humanitas», della redazione scientifica della rivista «Historia religionum», del comitato scientifico della collana Centro Studi Religiosi, del comitato scientifico del Centro interateneo di studi sui conflitti e per la pace (CISP), del comitato scientifico del CESMEO, Istituto internazionale di studi asiatici avanzati. È membro dell'Associazione Italiana di Studi Sanscriti (AISS) e dell'International Association of Sanskrit Studies (IASS) e socio vitalizio del Bhandarkar Oriental Research Institute (BORI). Tra le sue pubblicazioni: *Hinduismo. Storia, tematiche, attualità* (2013); *Il segreto della regina dei tre mondi. Tripurārahasya* (2013); *Filosofie classiche dell'India* (2014); *I cakra. Le ruote d'energia nella tradizione indiana* (2016).

Gianni Pellegrini ha compiuto i suoi studi di specializzazione presso la Sampurnanad Sanskrit University di Varanasi (India). Ora insegna Filosofie e religioni dell'India e dell'Asia Centrale e Lingua e letteratura sanscrita al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. I suoi interessi vanno dalla metafisica dell'Advaita Vedānta tanto nelle sue fasi antiche, quanto in quelle medievali e pre-moderne, la logica del Nyāya soprattutto nelle sue fasi receniori, la tradizione commentariale dello Yoga e la situazione contemporanea delle scuole filosofiche indiane. Ha pubblicato numerosi lavori tra cui si ricordano: *Symboles du monothéisme hindou* (2013) e la traduzione degli *Yogasūtra* (con F. Squarcini) (2015).

Ivelise Perniola insegna Storia del cinema presso l'Università degli Studi Roma Tre e si occupa di cinema documentario italiano e internazionale. Tra le sue pubblicazioni: *Chris Marker o del Film Saggio* (2004), *Oltre il neorealismo* (2005), *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann* (2007), *L'era postdocumentaria* (2014), *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario* (2016).

Thomas Persico ha conseguito il dottorato di ricerca in Teoria e Analisi del Testo presso l'Università degli Studi di Bergamo, si è diplomato in Organo presso il Trinity College - London e si è specializzato in Musica rinascimentale italiana presso l'Accademia Santa Cecilia di Bergamo e presso l'Accademia Internazionale di musica per organo "San Martino" di Bologna. Ha studiato la terminologia musicale nel *De vulgari eloquentia* e i rapporti intertestuali tra poesia e musica nel repertorio *subtilior* italiano del Trecento. Dal 2014 è vicepresidente del Comitato di Bergamo della Società Dante Alighieri e socio ordinario della Società Dantesca Italiana. È collaboratore di *Medioevo Musicale* (MEM) *Bollettino bibliografico della musica medievale* e, dal 2015, ha preso parte al progetto PIT, Polifonia Italiana Trecentesca (Fondazione Ezio Franceschini, Firenze), dedicandosi allo studio dell'intertestualità poetica e musicale nel repertorio dell'*Ars Nova* italiana.

aA

627

Francesca Piccioni ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia e Letteratura greca, latina e bizantina presso l'Università degli Studi di Torino, cui ha fatto seguito il dottorato di ricerca europeo in Storia, letterature e culture del Mediterraneo (Università di Sassari e Oxford). È attualmente assegnista di ricerca all'Università degli Studi di Cagliari. Si è interessata principalmente della tradizione manoscritta e dei problemi testuali delle opere oratorie di Apuleio, cui ha dedicato molti articoli preparatori all'edizione critica di *De magia e Florida*, che sta terminando di allestire per la serie *Oxford Classical Texts*. Si è occupata altresì di *Carmina Latina Epigraphica*, nonché dei papiri della 'Nuova Saffo'; ha pubblicato inoltre i carteggi inediti relativi a pubblicazioni di classici degli archivi storici della casa editrice Loescher. Studia al momento la fortuna dei classici nell'opera dell'umanista Rodrigo Baeza.

Simona Porro è dottore di ricerca in Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Torino. Americanista di formazione, ha insegnato Letteratura Anglo-americana e Lingua Inglese nel medesimo Ateneo. Si occupa di letteratura ebraico-americana, narrativa disegnata, *Trauma studies* e della produzione letteraria e culturale della prima metà dell'Ottocento americano. È autrice delle seguenti monografie: *L'ombra della Shoah. Trauma, storia e memoria*

nei graphic memoirs di *Art Spiegelman* (2012), *‘La terra promessa’: l’American Dream al femminile nelle forme brevi di Anzia Yezierska* (2013) e *Dalla teologia alla letteratura: il caso di Arthur A. Cohen* (2016) e del manuale *English for Psychological Studies* (2009).

Stefano Pradel ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso l’Università degli Studi di Trento con la tesi dal titolo *Para una estética del fragmento en José Ángel Valente*. Attualmente è titolare di un assegno di ricerca post-doc presso l’Università degli Studi di Trento con il progetto *Eros e thanatos nell’opera poetica di José Ángel Valente*.

Annalisa Quattrocchio ha conseguito il dottorato di ricerca in Culture classiche e moderne presso l’Università degli Studi di Torino. I suoi interessi di ricerca riguardano Teofrasto, Aristotele e il Peripato, in particolare le forme del comico, la melancolia in rapporto con la scrittura filosofica e l’attività profetica (“La Sibilla nel mondo antico tra ispirazione divina e melancolia” in “Profezia e disincanto. Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale”, 2013), il potere terapeutico della musica (“Teofrasto e il potere terapeutico dei suoni” in “CRISI. Immagini, interpretazioni e reazioni nel mondo greco, latino e bizantino”, 2015), il vino e le sue funzioni dal simposio alla medicina, la definizione di tragedia (“Teofrasto e la definizione di tragedia in Diomede”, *Eirene* 51 2015), la massima e l’aneddoto, lo stile di Lisia e di Eraclito secondo il giudizio teofrasteo (“Il giudizio di Teofrasto su Eraclito: melancolia e scrittura”, *RFIC* 141.2 2013), il rapporto dell’oratore con il pubblico e le sue reazioni.

Amedeo Alessandro Raschieri si è addottorato in Filologia e letteratura greca, latina e bizantina presso l’Università degli Studi di Torino e lavora come assegnista di ricerca all’Università degli Studi di Milano. I suoi principali interessi sono la riflessione retorica antica (soprattutto in Cicerone e Quintiliano), la poesia latina tardoantica e le opere geografiche greco-romane. Oltre alla pubblicazione di numerosi lavori scientifici e alla partecipazione ad attività di ricerca e convegni in Italia e all’estero, è autore di due volumi: una traduzione commentata della *Guida delle terre abitate* di Dionigi d’Alessandria il Periegeta (2004) e l’edizione critica dell’*Orbis terrarum* di Avieno (2010). È direttore della collana “Mnemata. Studi di letteratura, storia e civiltà tra ricerca e didattica” e segretario della SIAC (Société Internationale des Amis de Cicéron).

Ilaria Rizzato ha conseguito il dottorato di ricerca in Anglistica presso l’Università degli Studi di Milano ed è ricercatrice di Lingua inglese presso l’Università degli Studi di Genova. La sua ricerca

s'incentra sulla teoria, la pratica e la didattica della traduzione e sull'analisi linguistica e stilistica del testo, in particolare sull'analisi preparatoria alla traduzione e mirata all'espressione del linguaggio figurato, del punto di vista nel testo e dell'alterità linguistica e culturale. Ha curato e tradotto per Archinto la prima edizione italiana della corrispondenza epistolare tra Elizabeth Barrett e Robert Browning (*D'amore e di poesia*, 2007 e 2014), diverse opere di Alberto Manguel (2008-2012), ed è autrice di traduzione, introduzione e note de *I due gentiluomini di Verona* per la nuova edizione Bompiani delle opere complete di William Shakespeare (2014).

Alberto Rizzuti insegna Storia della civiltà musicale nell'Università degli Studi di Torino. Fra i suoi lavori più recenti si segnala l'edizione critica di *Giovanna d'Arco* (vol. 7 della serie 'Opere' dei *Works of Giuseppe Verdi*, 2008), la curatela degli atti della giornata di studi sul tema *Annibale, Torino e 'Annibale in Torino'*, Torino, 22 febbraio 2007 (2009) e le monografie *Fra Kantor e Canticum. Bach e il Magnificat* (2011) e *Sotto la volta celeste. Beethoven e l'immaginario pastorale* (2014)

Lucia Ronconi è consulente statistico e analista dati presso la Scuola di Psicologia dell'Università degli Studi di Padova. Insegna corsi introduttivi all'uso di pacchetti statistici. I suoi interessi di ricerca sono rivolti ai metodi statistici, in particolare la *path analysis* e i modelli di equazioni strutturali. Ha collaborato a *Developmental Psychology*, *Empirical studies of the arts*, *Età evolutiva*, *Frontiers in Psychology*, *International Journal of Humanities and Social Science*, *Journal of Educational Psychology*, *Learning and Individual Differences*, *Omega*, *Teaching and Teacher Education* e *TPM*.

Diego Rossi ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Filosofiche, e precedentemente in Bioetica, presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, dove ha collaborato, tra le altre, alla cattedra di Storia della Filosofia dell'Ottocento e del Novecento. È autore di numerose pubblicazioni accademiche, tra cui il volume *L'estasi dell'uomo sperimentale* (2010), nonché la curatela all'edizione italiana del volume di M. Heim, *Metafisica della Realtà Virtuale* (2014). Da diversi anni si occupa di poesia giapponese, pubblicando articoli e saggi accademici sull'argomento, e tenendo una scuola di haikai e poesia giapponese in lingua italiana.

Gino Ruozzi è professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università degli Studi di Bologna. I suoi interessi principali sono rivolti allo studio delle forme brevi e morali della letteratura italiana (aforismi, epigrammi, favole, apologhi) e al Settecento, di cui ama la curiosità e il cosmopolitismo. Ha curato i due Meridiani Monda-

dori *Scrittori italiani di aforismi* (1994-96), e pubblicato, tra l'altro, *Epigrammi italiani* (2001), *Favole, apologhi e bestiari* (2007), *Banchetti letterari* (con G. M. Anselmi, 2011), *Quasi scherzando, percorsi del Settecento letterario da Algarotti a Casanova* (2012), *Ennio Flaiano, una verità personale* (2012).

Silvia Ruzzenenti è assegnista di ricerca in Letteratura Tedesca presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Università degli Studi di Bologna con un progetto su forma breve e traduzione. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca all'Università degli Studi di Bologna (*Scienza della Traduzione*, 2012) e alla Humboldt-Universität zu Berlin (*Translationswissenschaft*, 2013). È traduttrice letteraria. Ambiti di ricerca: Durs Grünbein, il saggio di area tedesca, forme brevi, storia della traduzione, riviste e mediatori culturali nel Settecento, metaforologia. Ha pubblicato la monografia *«Präzise, doch ungenau». Tradurre il saggio* (2013), e articoli su «Euphorion» e «Zeitschrift für Germanistik».

Serena Sartore ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Italianistica presso la Scuola di dottorato in scienze umane e sociali dell'Università per Stranieri di Perugia con una tesi dal titolo *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze*. Si è occupata di Pier Paolo Pasolini, Giorgio Caproni e del ruolo dell'ermetismo nella diffusione della poesia straniera in Italia. Oltre a varie recensioni sulle riviste «L'indice dei libri del mese», «O.b.l.i.o. (Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca)» e «In limine», ha pubblicato i saggi *Pasolini, il dialetto e la poesia spagnola*, in «Studi pasoliniani» (5, 2011) e *Piccole patrie a confronto: Friuli e Catalogna nelle riflessioni letterarie del primo Pasolini*, in *Piccole tessere di un grande mosaico. Nuove prospettive dei regional studies*, a cura di Michelangelo Di Giacomo *et al.*, 2015.

Fabio Scotto è professore di Letteratura Francese all'Università degli Studi di Bergamo e direttore del Centro Internazionale Studi sulle Avanguardie e sulla Modernità. È co-responsabile, con S. Genetti, della Rassegna Bibliografica Novecento – XXI secolo di «Studi Francesi» e dirige le collane “Saggi CISAM” e “Testi CISAM” (Cisalpino). Tra le sue principali pubblicazioni: *Le Neveu de Rameau di Denis Diderot* (1992), *Bernard Noël: il corpo del verbo* (1995), *La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica* (con G. Catalano, 2001), *Cahier Yves Bonnefoy di «Europe»* (n°890-891, 2003), *Bernard Noël: le corps du verbe* (2008), *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* (2012), *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo* (2013). Ha inoltre curato *L'opera poetica* di Yves Bonnefoy per i Meridiani Mondadori (2010),

oltre all'antologia *Nuovi poeti francesi* (Einaudi, 2011). Traduttore e poeta, è autore di sette raccolte poetiche tradotte in una decina di lingue.

Francesca Scottò Lavina è dottoranda di ricerca in Musica e Spettacolo, presso l'Università La Sapienza di Roma. La sua ricerca verte sull'esperienza affettiva delle varie forme mediali dell'immagine in movimento, da quella cinematografica, alle forme brevi, a quelle pre e post-cinematografiche. Ha tenuto lezioni nell'ambito dei corsi di Analisi del Film e Drammaturgia Digitale presso La Sapienza Università di Roma. Ha pubblicato saggi su «Fata Morgana», «Bianco e Nero», «La Valle dell'Eden» e preso parte a congressi internazionali, quali *Forma Breve Studiorum* e *Necs International Congress*, nona e decima edizione.

Chiara Simbolotti ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature Moderne e Comparete presso l'Università degli Studi di Torino ed è specializzata in Filologia Germanica. Tra le sue pubblicazioni: *Gli 'Inni di Murbach'. Edizione critica, commento e glossario* (Ms. Junius 25) (2009); "Tradizione giuridica longobarda. Un inedito frammento della Lombardia con glosse", in «Rivista Internazionale di Diritto Comune», 23 (2012); "Es ist menschlich, vnd natürliche recht das geben die zeclagen, vnd den leyte helffen tragen...": il Proemio del Decameron nella versione di Arigo (XV secolo), in «*Umana cosa è aver compassione degli afflitti...*». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, «Levia Gravia», xv-xvi (2013-2014); "Il Calandrino tedesco di Arigo", in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali* (a cura di Guillermo Carrascón e Chiara Simbolotti) in stampa.

Lionello Sozzi (1930-2014) ha insegnato letteratura francese nell'Università di Torino dal 1974 al 2005 ed è stato socio nazionale dell'Accademia dei Lincei, membro dell'Accademia delle Scienze di Torino e dell'Académie de Savoie. Appassionato cultore dei secoli XVI e XVIII, in particolare del periodo dei Tardi Lumi, ha coordinato e diretto la pubblicazione di due innovative storie della letteratura francese (1993 e 2013). Considerato internazionalmente uno dei maggiori francesisti degli ultimi cinquant'anni, nei suoi studi ha privilegiato anche la dimensione comparatistica in volumi come *Vivere nel presente. Un aspetto della visione del tempo nella cultura occidentale* (2004); *Il paese delle chimere. Aspetti e momenti dell'idea di illusione* (2007); *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale* (2011) che lo situano tra i grandi maestri del secondo Novecento quali Auerbach, Spitzer, Steiner, o i critici della

scuola ginevrina, quali Rousset e Starobinski, con cui per decenni ha intrattenuto rapporti di collaborazione e di fraterna amicizia.

Simona Tardani è dottore di ricerca in Italianistica (XXVIII ciclo) presso l'Università degli Studi di Padova. Si interessa di critica letteraria e di letteratura italiana del Novecento (in particolare di Giuseppe Ungaretti) e ha fatto parte del comitato organizzatore del Convegno di Studi "La forma critica. Nuove prospettive per gli studi letterari degli anni Zero" (Padova, 17-19 novembre 2014).

Piera Giovanna Tordella è professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro nell'Università degli Studi di Torino. Indirizzati al disegno, eminentemente indagato lungo l'evo moderno sino all'età contemporanea, i suoi studi affrontano dimensioni teorico-critiche, nessi tra stile e tecnica, collezionismo, connoisseurship. Tra i lavori recenti, i volumi *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento* (2009), *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca* (2011), *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche* (2012); *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno tra Otto e Novecento* (2016).

Carla Vaglio, formata dalla sua originaria esperienza come lessicografa per il Grande Dizionario UTET della Lingua italiana, ha incentrato la sua carriera di studiosa e critica sui problemi del linguaggio. Ha avviato studenti e dottorandi alla scoperta della letteratura inglese e irlandese affrontata con prospettive interdisciplinari e intermediali, con speciale attenzione al linguaggio e alle tecniche del cinema, del teatro della musica, della letteratura popolare e delle arti. Autrice di numerose pubblicazioni che coprono tutti i periodi della letteratura inglese, è internazionalmente nota come studiosa di Joyce. Membro attivo e organizzatrice di convegni per la International James Joyce Foundation, per la James Joyce Italian Foundation e per l'Associazione italiana di Anglistica (AIA), nel 2010 ha contribuito all'organizzazione del Convegno della European Society for the Study of English (ESSE). Visiting professor in varie istituzioni Europee e Americane, dal momento del suo pensionamento ha continuato a pubblicare e a tenere corsi.

Davide Vago è ricercatore in Letteratura francese presso l'Università Cattolica, sedi di Brescia e Milano. Specialista di Marcel Proust (*Proust en couleur*, 2012), ha tradotto il breve racconto *La mort de Balzac* di Octave Mirbeau (2014). Tra gli ultimi lavori si segnala l'edizione del *Tartuffe* di Molière (2015) per la collana "Canone teatrale europeo/Canon of European Drama" con un saggio sulla fortuna scenica della pièce sui palcoscenici europei. Ha scritto

saggi su Marguerite Yourcenar, Charles Baudelaire e su autori contemporanei (André Bucher). Insieme a Elisa Bolchi ha organizzato il Convegno *Ecodiscorso e ecocritica: quale reciprocità tra Umanità e pianeta?* (Università Cattolica, ottobre 2015) uno dei primi eventi in Italia dedicato ai rapporti tra lingua, letteratura e ecologia.

Andrea Veglia è dottorando in Culture Classiche e Moderne (indirizzo in Letterature Compare) presso l'Università degli Studi di Torino. È laureato in Filologia e Letterature dell'Antichità presso lo stesso Ateneo con una tesi sulle riscritture di Omero e di Ovidio nella letteratura contemporanea in lingua inglese. Si interessa di teoria e prassi della ricezione del mito classico nella letteratura europea. Ha pubblicato un articolo su *War Music*, riscrittura omerica del poeta inglese Christopher Logue (*Between*, II,4), e si sta attualmente occupando delle riscritture novecentesche delle *Metamorfosi* ovidiane. Collabora con le riviste «L'Indice dei libri del mese», «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», «Between», «Enthymema» e «Oblío».

Miriam Visalli è Dottore di ricerca in Discipline del Cinema. Ha insegnato Semiotica del racconto audiovisivo e Forme e generi dello spettacolo radiotelevisivo presso l'Università degli Studi di Torino. Ha scritto di televisione per le riviste «La Valle dell'Eden» e «Fata Morgana». Ha collaborato al progetto "Osservatorio TV" ideato da B. Maio.

aA

finito di stampare
da Digitalandcopy, Segrate (MI)
per i tipi della
Accademia University Press
in Torino
nel mese di settembre 2016