

**I verdi**

© 2005, Edizioni B.A. Graphis

Prima edizione 2005

Questo volume è stato pubblicato  
con il contributo dell'Università degli Studi di Bari.

È vietata la riproduzione, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore.

Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

**Bruno Brunetti**

# **IL LAICO IMPERFETTO**

**SCRITTURA ED 'ERRORE' IN BOCCACCIO,  
MANZONI, TOZZI, CROCE, GRAMSCI**



**Edizioni B.A. Graphis**

Proprietà letteraria riservata  
Graphiservice s.r.l.  
tel. 0805241601 / fax 0805245722  
e-mail: [graphis@graphiservice.it](mailto:graphis@graphiservice.it)  
[www.graphiservice.it](http://www.graphiservice.it)

Finito di stampare nel gennaio 2005  
Copy Card Center - via Marcora 41/43  
20097 San Donato Milanese (Mi)  
per conto della Graphiservice s.r.l.  
ISBN 88-7581-016-8

*a Claudio Lodoli*



## Introduzione

# L'imperfezione della scrittura

1. L'imperfezione non è il limite del laico, ma la sua qualità di fondo.

È una constatazione, piuttosto che una affermazione, lo spazio di un bilancio, non già l'enunciazione di una tesi da sostenere: constatazione e bilancio che tengono conto delle forme della scrittura che per modi diversi, nel tempo, hanno stabilito rapporti con la tradizione letteraria.

Una sorta di continuità all'insegna dell'imperfezione della continuità stessa, imperfezione poi che segna la storia di quella scrittura, per le aporie di sensibilità inadeguate alla prosa del mondo o per l'irruzione della prosa del mondo, con la sua densità, nella scrittura, cercando forma. Avverti così la malinconia, il sapore di cenere della caducità e della perdita, l'opacità delle cose, e tuttavia cogli pure la luce che l'uomo reca con sé nella parola letteraria che dice di lui, delle sue debolezze.

Dalla sua fondazione il laico affida a questa parola la sua condizione di uomo, per essa racconta la sua miseria, ma la oppone al progetto metafisico che lo vorrebbe più vero fuori di quella condizione, attesta la inevitabilità dei suoi errori, ma rende così i bagliori della sua natura, i percorsi terreni nei quali per essa sa di consistere.

Ed è parola che, per quel che riguarda la nostra tradi-

zione nazionale, disegna la progressiva distanza dall'egemonia della sfera religiosa cristiana, sin dalle origini, nell'azione straordinaria dei tre grandi trecentisti, il loro impegno profuso, come sostiene Asor Rosa, ad

affermare l'ammissibilità e la giustificabilità dell'esperienza letteraria e poetica dentro quella perdurante egemonia,

e insieme a rendere vera

l'individuazione di una sfera di autonomia di scelte espressive e culturali, ispirate a valori nuovi, che possono anche avere rapporti con quelli antichi, ma delimitano ormai con esattezza una diversa *tipologia* dell'operare intellettuale umano. (1986, p. 19)

Ecco, la cultura laica, la sensibilità che ad essa si accompagna, la parola che ne nasce, si muovono lungo questa linea niente affatto omogenea ed uniforme, complessa come la ricerca della identità nuova: zone di ombra più che la solarità dei percorsi consolidati, la debolezza della volontà che vacilla più che le certezze definite *ab aeterno*, il senso di colpa che insorge ed offusca le brevi felicità che la vita consente chiedendo di essere vissuta.

Nei tre grandi trecentisti, segnatamente in Petrarca e Boccaccio, la cultura laica mostra la sua consistenza, la contraddizione e l'errore', evidenti nel tema d'amore che si impone come il grande catalizzatore della sensibilità nuova, ciò che sostiene la parola letteraria: eros *nella* scrittura destinato a raddoppiarsi, se non a convertirsi totalmente, in eros *della* scrittura. Il senso dell'avventura petrarchesca probabilmente non potrebbe essere inteso se si prescinde dalle seduzioni della forma, la sua ricerca, l'ordine che postula per risolvere in dimensione estetica quella contraddizione e quell'errore' e per rovescia-



re quasi completamente in essa il mondo e le cose, l'identità di chi ne scrisse, infine.

Così, intorno al tema d'amore, a partire da esso, si costituiscono gli spazi di quella «civiltà del discorso», di cui dice Asor Rosa, per la quale i momenti estetici sono di gran lunga più forti di altri possibili.

Una potente, ricca, fantasiosa «ragion discorsiva» – egli scrive – subentra alla «ragion dialettica» dei sistemi scolastici e aristotelici. Non c'è dubbio che questo significhi una generale attenuazione e svalutazione delle esigenze di persuasione e quindi di logica rispetto a quelle formali: l'*ordo* petrarchesco-boccacciano non chiede di convincere, chiede d'essere ammirato. Questo non significa che da questa civiltà le esigenze dialettiche, e dunque di persuasione, cadano del tutto; però, a lungo, se si vuol persuadere a qualche cosa, questo sarà, significativamente, o ordine o forma, sia che si tratti di praticare un'esperienza letteraria sia che si tratti, come talvolta capita, di suggerire un comportamento pratico, una scelta di vita. Anche a quella realtà, dalla quale si esce così volentieri per amore di ordine estetico, si può infatti cercare di tornare talvolta, sognando di darle una forma armonica e una regolazione priva di contrasti e di lacerazioni: ma anche in questo caso il principio informatore, appunto, resta estetico. Anche il mondo, la storia, la natura, la città, si può pensare di «sistemare» dentro e mediante «principi»; ma questi principi non sono diversi da quelli che stanno alla base della creazione di quell'*opus egregium*, sognato da Petrarca. (Ivi, p. 120)

2. I «principi» della «civiltà del discorso» è dato ritrovare nella esperienza di Machiavelli. La sua laicità non consiste tanto (o soltanto) nel respiro politico della riflessione *ut sic*, quanto nella sua scrittura, nella possibilità che così Machiavelli ottiene – riprendo qui uno spunto di Ferroni – di «inserire integralmente nello spazio politico, in ognuna delle sue situazioni, quel senso così acuto dell'*errore* e dell'*illusione* che domina tante riflessioni letterarie sulla vita umana, sulla *favola* che in essa si co-

struisce» (2003, pp. 74-75). D'altro canto, scrive ancora Ferroni,

Negli anni di Machiavelli [...] circolava variamente, nei settori culturali più diversi, quest'attenzione all'*errore*, alla minaccia perpetua che esso rappresenta per il giudizio umano, all'insicurezza che grava su ogni interpretazione della realtà, su ogni rapporto sociale, su ogni scelta di intervento. Sia la letteratura volgare sia quella umanistica trovavano a tale proposito *un essenziale punto di riferimento nell'esperienza di Petrarca*, che aveva inscritto l'errore nel proprio stesso fare letterario, che aveva segnato il suo canzoniere sotto il segno del *primo giovanile errore*, di un *lungo error in cieco labirinto*, fino alla coscienza di sé, nella presa d'atto del risolversi di ogni realtà mondana in una *favola breve*. (Ivi, p. 75)

Aver immesso la tematica dell'errore e dell'illusione nel quadro della politica è forse il dato più geniale introdotto dal segretario fiorentino, e tuttavia va rilevato che questo è vero nell'ambito di un «discorso» che fa suo il respiro della scrittura letteraria, la sua capacità di dire, di rendere senso, recando con sé l'inquietudine della 'contraddizione'<sup>1</sup>, la luce obliqua della 'imperfektion'.

Non è così che Machiavelli riesce a *dar forma* al vero nodo che si configura come preludio del tempo 'moderno', vale a dire lo «strappo consumato» (Revelli 2003, p. 47) rispetto al passato del «potere prima della giustizia» (ivi, p. 45)?

Hassi ad intendere questo, che uno principe, e massime uno principe nuovo, non può osservare tutte quelle cose per le quali li uomini sono tenuti buoni, sendo spesso necessitato, per mantenere lo stato, operare contro alla fede, contro alla carità, contro alla umanità, contro alla religione. E però bisogna che elli abbi uno animo disposto a volgersi secondo ch'e' venti e le variazioni della fortuna li comandano, e, come di sopra dissi, non partirsi dal bene, potendo, ma sapere intrare nel male, necessitato.

Debbe, adunque, avere uno principe gran cura che non li escia mai di bocca una cosa che non sia piena delle soprascritte cinque qualità, e paia, a vederlo et udirlo, tutto pietà, tutto fede, tutto integrità, tutto relligione. E non è cosa più necessaria a parere di avere che questa ultima qualità. E li uomini in universali iudicano più alli occhi che alle mani; perché tocca a vedere a ognuno, a sentire a pochi. Ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'; e quelli pochi non ardiscono opporsi alla opinione di molti che abbino la maestà dello stato che li difenda: e nelle azioni di tutti li uomini, e massime de' principi, dove non è iudizio da reclamare, si guarda al fine (Machiavelli 1974, pp. 87-88)

così *scriveva* Niccolò Machiavelli formulando una lucidissima, amara lezione di 'antropologia del potere' per la quale «l'idea della "Giustizia come ordine dell'essere" (Galli 2001, p. 37) è andata irrimediabilmente in crisi» (Revelli 2003, p. 46).

È appunto l'avviso della modernità: ma più che il modello del «novello principe» è il prototipo dell'«eroe che pensa» (Berardinelli 1997, *passim*), la sua malinconia, ad accamparsi nella pagina letteraria. Prendendo atto, a questo livello, che

la Giustizia, da *prius* rispetto al Potere (politico) e alla Legge da esso statuita, diventa un suo *risultato*. Da condizione di legittimità dell'atto normativo (e sovrano) ne diventa un prodotto, in tanto legittimo solo in quanto efficace. (Revelli 2003, p. 50)

3. 'Potere' e 'giustizia', la loro *dicibilità*. È lo spazio della ricerca di Manzoni volta a sondare – come ricorda Cavalluzzi – il darsi complesso della storia nella quale il maestro milanese vide «il continuo ripetersi del dramma del male e del peccato, delle contraddizioni e del mistero», tentando un giudizio sulle «vicende umane» formulato in ragione della «loro validità morale ma anche in funzione della loro correttezza e coerenza giuridica», che

si risolvesse, insomma, nel cercare «nella storia la *responsabilità* degli uomini» (2004, p. vi).

Ed è scrittura a questo livello che non può darsi se non obliquamente, per disgiunzione se non per interdizione, per «ma», come sostiene Raimondi:

Manzoni – egli scrive – è un grande scrittore del «ma»: enuncia un pensiero poi sbarra la strada. Dal «ma» proviene un accento straordinario che appare detto sottovoce, per poi esplodere. Quando qualcuno riceve violenza siamo alla fine tutti colpevoli, perché la violenza si iscrive in ognuno di noi. È in breve il concetto di responsabilità. Certo aveva letto Pascal, portandolo nel suo profondo, mentre dal testo biblico riceveva il senso della responsabilità comune. (1998, pp. 73-74)

‘Potere’ e ‘giustizia’: nel «ma» è inscritta la appartenenza del letterato lombardo alla storia della cultura laica, la nevrosi della scrittura del «cattolico di ritorno» che certo «rinnova sulla sua vocazione la vena poetica» (ivi, p. 71), e tuttavia deve fare i conti con la sua formazione quasi volteriana, non rimovibile dal profondo.

Non c'è questa tensione, per esempio, alla base della *contemporanea* ideazione del romanzo e della *Storia della colonna infame*?

Il romanzo e la *Storia della colonna infame* – osserva Raimondi – sono [...] coevi nella loro ideazione interna e fanno parte dello stesso universo. Ma se il romanzo alterna momenti tragici con altre situazioni, la *Colonna infame* invece ha presente soltanto il senso tetto della prigione: non ci sono spiragli, non c'è cielo, ma un'innocenza tradita e condannata. *I promessi sposi* possono essere il luogo del dramma che si svolge, mentre la *Colonna infame* è il luogo di percezione della tragedia.

[...] Come intrecciare insieme queste due forze, senza che l'una vada a danno dell'altra? (Ivi, p. 69)

La risposta è implicita nella ‘imperfezione’ della scrittura romanzesca (così avvertibile nella insoddisfazione

manzoniana per la stesura dell'opera), in quella «specie di tensione centrale» che la pervade, perché il romanzo manzoniano «non è solo un racconto ma anche una discussione e qualche volta un metaromanzo» (*ibid.*), nell'ossimoro che ne segna gli snodi, infine.

Opera e scrittura come luogo di contraddizione: la 'verità' della storia che Manzoni tenta attraverso il romanzo viene posta in discussione attraverso la *sua scrittura*. Nell'intenzione che muove al racconto c'è, come dice Bollati,

un'immagine di società nella quale egoismo e violenza non hanno luogo, e tutti i membri, come in una famiglia bene ordinata, attendono ai doveri inerenti al loro stato, dal contadino e dal diseredato al ricco e al potente. (1972, p. 990)

La sua scrittura è invece una

immagine utopica flagellata dalle onde della storia, quella storia che l'autore eseca e che abolirebbe, se potesse. (*Ibid.*)

«Immagine utopica» rafforzata dal fatto che Manzoni sente di *dover dire altrimenti* attraverso le pagine della *Storia della colonna infame*, secondo un procedimento espressivo, tra l'altro (la struttura indiziaria del racconto), opposto a quello romanzesco. Giacché in questo la Verità opera a costruire (e a *dire*) gli eventi (e la storia) dando luogo a un'armonica epifania del Giusto, mentre in quello gli eventi (la storia) si reggono su una serie di indizi il cui racconto è la ricostruzione di un *monstrum*, una orribile affermazione del Potere e insieme l'obliqua negazione del Vero.

Ma è casuale, infine, che Manzoni, nella edizione presunta definitiva della sua fatica, licenzi *insieme* i due testi, *rendendo pubblica la scrittura di una contraddizione*, la *scrittura come contraddizione*?

La storia del laico passa anche di qui.

4. La scrittura come contraddizione. La storia della scrittura novecentesca è impensabile al di fuori di questa condizione, e con essa la storia della parola del laico. In un secolo straordinario e inquietante per il rapidissimo mutare di prospettive, orizzonti di senso, saperi, a ridosso di eventi epocali e drammatici, la parola letteraria disegna lo spazio del dubbio, il labirinto nel quale la tradizione rende l'ultima luce, e tuttavia il luogo 'aperto' della ricerca che prospetti l'oltre, al di là delle miserie delle lacerazioni e dei conflitti.

La scrittura come contraddizione, l'*impasse* del labirinto, è la ricerca di Federigo Tozzi. L'improponibilità della lezione naturalista e insieme il discorso dell'"altro" che urge nel gioco della 'figura' stanno in *Bestie*: un breve testo segnato dal 'bisogno' di racconto. In realtà l'emblema di tutta la narrativa tozziana, perché gli animali che punteggiano le pagine del senese sono la forma obliqua, per dirla con Debenedetti, del «senso di colpa timoroso di castigo da parte di qualcosa che non si può calcolare, ma solo avvertire per certi suoi segni occhieggianti e impenetrabili» (1998, p. 88), che incombe sui personaggi tozziani.

Il 'disagio della civiltà', cui il laico Freud dà forma nello stesso giro di anni in cui Tozzi scrive? Forse, e forse già le voci sotterranee del «secolo più terribile della storia occidentale», di cui dice Hobsbawm citando Isaiah Berlin (1995, p. 13), i suoi fantasmi, giacché «la narrativa» si presenta a Tozzi, per riprendere Debenedetti, «come l'unico modo di assimilare, raffigurandole, quelle entità, quegli aspetti vivi e sigillati, così caparbiamente restii a comunicargli le loro ragioni» (1998, p. 92).

E rispetto allo scientismo, il mito introdotto dal secolo da poco trascorso, la scrittura di Tozzi ne mette in mora la illusoria razionalità commessa alle parole del naturalismo, giacché questo «narra in quanto spiega, Tozzi narra in quanto non può spiegare» (*ibid.*).

Così, per altro versante, il racconto di Tozzi dà forma alle ombre cupe che il Novecento proietta, un tempo dell'uomo segnato da uno «stesso odore di macchine, di polvere, di morte» (Revelli 2001, p. 55), dal «frastuono artificiale», dalle incongruenze delle sue creazioni, l'«os-simoro mortale» – [...l']assemblaggio crudele degli incompatibili – [... in cui] sembra nascondersi la radice inconfessabile del secolo» (*ibid.*). Nella scrittura tozziana, nella sua autoreferenzialità, intendi la «inammissibilità» (*ibid.*) di quelle creazioni, nel suo dar voce, in modo quasi rapsodico, un'ultima volta, alla misura simbolica delle cose, racchiudendole nella dimensione assoluta del linguaggio, nelle fosforescenze delle sue 'figure', nell'inquietante alterità delle sue 'bestie', il loro darsi misterioso e senza spiegazione.

5. Spiegare. Riempire il vuoto di senso, tornare a dar forma alla coscienza laica: il ricorso alle seduzioni dell'estetica sembra proporsi come percorso obbligato del tempo moderno.

«Solo come *fenomeni estetici* l'esistenza e il mondo sono eternamente *giustificati*» aveva scritto nella *Nascita della tragedia* Nietzsche declinando la sorte dell'etica, della conoscenza di cui la *Kultur* era stata depositaria e garante.

*Hic Rodus hic salta*: proprio l'estetica, i suoi statuti, si assumevano il compito – penso al lavoro di Benedetto Croce – di rivitalizzare, all'inizio del Novecento, l'identità laica nazionale, le sue valenze sociali. Privilegiando lo spazio dell'arte, l'"intuizione" che la connota, la parola letteraria poi, le forme in cui essa riposa, la poesia, prima fra tutte, come momento di orientamento del ceto intellettuale. È il disegno dell'*Estetica*, la sua intenzionalità politica, in realtà. Per essa il filosofo additava lo spazio del 'bello' (e attendendo alla sua ricerca sperimentava la *contraddizione* di «uno schematismo incapace di com-

prendere» la sua stessa «ricchissima riflessione», Garin 1974, p. 21) come collante per quel ceto in crisi: ma così operando non lo plasmava contro il lato oscuro della storia, ma lo rendeva inerme di fronte ad esso, al di là e contro le intenzioni del suo teorico, ostinatamente impegnato a proporre il disegno di una serena 'classicità' come preludio a una 'modernità' senza traumi, rese inattuali da un mondo profondamente mutato.

Certamente *portae Inferi non praevalerunt* contro l'inesauribile fattività dello spirito creatore,

scriveva il maestro napoletano, redigendo nel 1928 la sua *Aesthetica in nuce* per la *Encyclopaedia Britannica*, e tuttavia aggiungeva

ma lo sforzo di ottenere quella prevalenza conturba, per intanto, il giudizio dell'arte, la vita dell'arte, e, in corrispondenza, la vita intellettuale e morale. (Croce 1990, p. 229)

Una indiretta allusione alla realtà politica nazionale segnata dal nero del fascismo? Forse. Non lui, ma Gramsci nello stesso giro di anni lavorava al problema di una «riforma intellettuale e morale».

Non lui, ma il comunista Antonio Gramsci nelle angustie del carcere di Turi, in cui il fascismo lo aveva relegato, rifletteva *für ewig* sul nodo degli intellettuali di fronte al nodo della storia. Il nodo del pensiero laico in Italia incapace di scelte politiche avanzate, in ultima analisi. E affidava alle 'figure', che la parola letteraria e il testo da essa abitato rendono possibili, l'esemplarità di tale riflessione. Alla metaforicità del *Principe* di Machiavelli, in particolare, a un'opera, come si è visto, che sull'inevitabilità della *contraddizione* e dell'*errore* costruiva la sua efficacia analitica. Così, sulla sua filigrana Gramsci metteva a punto il progetto del 'moderno Principe', meditando sul futuro possibile:



Una parte importante del moderno Principe – egli scriveva tra il 1932 e il 1934 – dovrà essere dedicata alla questione di una riforma intellettuale e morale, cioè alla questione religiosa o di una concezione del mondo. [...] Il moderno Principe deve e non può non essere il banditore e l'organizzatore di una riforma intellettuale e morale, ciò che poi significa creare il terreno per un ulteriore sviluppo della volontà collettiva nazionale popolare verso il compimento di una forma superiore e totale di civiltà moderna.

Questi due punti fondamentali – formazione di una volontà collettiva nazionale-popolare di cui il moderno Principe è nello stesso tempo l'organizzatore e l'espressione attiva e operante, e riforma intellettuale e morale – dovrebbero costituire la struttura del lavoro. (Q., pp. 1560-61)

6. L'imperfezione non è il limite del laico, ma la sua qualità di fondo. Pensavo, iniziando così, alla limitatezza di cui il laico è cosciente, al suffragio che la parola letteraria consente, e pensavo alla non terminabile ricerca per intendere *quel* limite, il mistero entro il quale si muove forte della sua debolezza, del conforto del dubbio, di una fede che non trascende la natura di uomo.

Con l'unica ragionevole certezza, come bene è stato detto in questi giorni, di muoversi secondo «una fede, che ingloba le fedi al livello di ragione» rifiutando «la bestiale violenza, l'inutile guerra, l'intolleranza, l'egoismo, il disconoscimento dell'altro e del diverso» (Scalfari 2004), che bene incontra sul versante più confessionale le ragioni del «dialogo» come «rifiuto dell'integralismo, di ogni integralismo, religioso o laico; dell'atteggiamento spirituale cioè che nasce dalla pretesa di un possesso della verità come cosa propria e che perciò stesso ne nega la trascendenza» (Scoppola 2004).

Ma, a ben vedere, per chi crede che la parola letteraria possa durare, attendere ancora, prima di recitare la propria palinodia, lungo questo asse della conciliazione e

dell'apertura alle ragioni dell'altro, si muoveva il congedo di Italo Calvino nell'ultimo suo scritto:

Sono giunto al termine di questa mia apologia del romanzo come grande rete. Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il *self* di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimiscolato e riordinato in tutti i modi possibili.

Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un'altra: magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...

Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose? (Calvino 1993, pp. 134-35)

## Note

<sup>1</sup> Cfr. utilmente il cap. *Machiavelli, o della contraddizione* (pp. 5-23), in Ferroni 2003.

## Nota bibliografica

Asor Rosa A. 1986, *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana. Le Questioni*, vol. V, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.  
Berdinelli A. 1997, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Torino.

- Bollati G. 1972, *L'italiano*, in R. Romano e C. Vivanti (a c. di), *Storia d'Italia. I caratteri originali*, vol. I, Einaudi, Torino.
- Calvino I. 1993, *Molteplicità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano.
- Cavalluzzi R. 2004, *Tra etica e storia. La «Storia della colonna infame» di Alessandro Manzoni*, Edizioni B.A. Graphis, Bari.
- Croce B. 1990, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, a c. di G. Galasso, Adelphi, Milano.
- Debenedetti G. 1998, *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Garzanti, Milano.
- Ferroni G. 2003, *Machiavelli o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio*, Donzelli, Roma.
- Galli C. 2001, *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*, Il Mulino, Bologna.
- Garin E. 1974, *Appunti sulla formazione e su alcuni caratteri del pensiero crociano*, in *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma.
- Gramsci A. 1975, *Quaderni del carcere*, ed. critica a c. di V. Gerratana, voll. 4, Einaudi, Torino (a questa edizione si è fatto riferimento con la sigla Q. seguita dal numero della pagina).
- Hobsbawm E.J. 1995, *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano.
- Machiavelli N. 1974, *Il Principe*, Einaudi, Torino.
- Raimondi E. 1998, *La ferita del passato. Alessandro Manzoni, «Storia della colonna infame»*, in *Letteratura e identità nazionale*, B. Mondadori, Milano.
- Revelli M. 2001, *Oltre il Novecento. La politica, le ideologie e le insidie del lavoro*, Einaudi, Torino.
- Revelli M. 2003, *La politica perduta*, Einaudi, Torino.
- Scalfari E. 2004, *Perché non possiamo non dirci laici*, in «La Repubblica», 7 novembre.
- Scoppola P. 2004, *Il ritorno della religione e il pericolo del conflitto*, in «La Repubblica», 10 novembre.



# **IL LAICO IMPERFETTO**



## Proust per leggere Boccaccio. Sulla forma del racconto del «Decameron»

1. È fin troppo ovvio ricordare che apparato paratestuale (proemio, cornice, ecc.) e novelle costituiscono elemento indissolubile nel *Decameron*. Se le seconde non hanno senso senza il primo, così come, ovviamente, il primo non ha senso senza le seconde, può essere interessante provare a leggere queste ultime come spazio di applicazione e verifica della 'teoria' del racconto lì proposta.

Letture per piccole prove, riflettendo, *in primis*, sull'*incipit* dell'opera, la sua straordinaria maniera di porre quella *teoria*, nei temi e nella struttura, cui consegue il racconto, sul congedo dell'autore, infine.

In questa prospettiva conviene osservare come al *Decameron* si acceda attraverso un doppio ingresso (il proemio e lo spettacolo della peste fiorentina del 1348, illustrato in apertura della prima giornata), che ha appunto valore di teoria, non solo di rispetto della convenzione letteraria (il primo), di descrizione (il secondo), mentre la premessa alla IV giornata, «quasi una seconda introduzione dell'autore» (Šklovskij 1969, p. 198), non fa che rafforzare il senso delle osservazioni che seguono.

Questa duplicità/molteplicità sostiene (e si sostiene attraverso) i temi indicati da Boccaccio come costitutivi dell'intera raccolta: in questa combinazione risiedono le

ragioni della *novella*, la singolarità della *forma*, il suo darsi storicamente, infine.

È una ipotesi.

Per la sua verifica assumo come punto di partenza la nota riflessione di Šklovskij sul *Decameron* che avvia la sua indagine ricordandoci la maniera in cui «veramente si conosce qualcosa di nuovo» dei «fenomeni dell'arte» (ivi, p. 33) citando così dalla *Retorica* di Aristotele:

La maggior parte degli effetti estetici si ottiene con l'aiuto delle metafore e ingannando chi ascolta: ci si rende più chiaramente conto di aver appreso qualcosa di nuovo, se questo è l'opposto di ciò che si pensava; la ragione sembra suggerire: «Com'è giusto! Io invece mi ero sbagliato». (*Ibid.*)

E aggiunge di suo: «Il vecchio ordine spesso non è logico, ma *solo abituale*» (*ibid.*), e intende con ciò suggerire la direzione lungo la quale la *novità* nell'opera di Boccaccio emerge. Appunto attraverso il ricorso alla metafora, perché, come aveva appena sostenuto:

Nella metafora la coincidenza di significato è impiegata per creare una sua differenza. La metafora è fondata sulla *coincidenza della scoincidenza*. (Ivi, p. 32)

Come è noto, larga parte della riflessione di Šklovskij ruota intorno a questo nucleo, sull'evidenza e sul senso di questa figura retorica nel *Decameron*; ma il ricorso all'uso della metafora avviene in Boccaccio così di frequente, che si può sospettare che essa sia solo l'avamposto di un complesso discorso 'figurale' che tiene insieme l'intera struttura dell'opera, a partire appunto dal suo *incipit*.

E per quel che riguarda quest'ultimo sarà interessante valutare se la «coincidenza della scoincidenza», l'effetto «differenza», di cui Šklovskij dice, non stiano già nel suo modo straordinario di offrirsi, doppio/molteplice, come



si è detto. La *novella*, geneticamente determinata da questo punto di avvio, potrà, infine, segnalarci di quale condizione della letteratura essa sia sintomo.

## 2. Sul *proemio*, per prima cosa.

La sua funzione, come è noto, rientra nelle convenzioni della letteratura: in esso sono dichiarati gli intenti dell'autore, le ragioni del suo scrivere, le dediche, e via elencando. È una sorta di soglia che interagisce con la scrittura letteraria; non è indifferente se questa soglia viene mantenuta come tale (ed è la *prefazione*, in termini attuali), spostata in fondo all'opera (ed è la *postfazione*), collocata a metà di essa (ciò che fa Sterne nel *Tristram Shandy*) o anche raddoppiata (come fa Pirandello nel *Fu Mattia Pascal*, o Boccaccio, attraverso lo spettacolo della peste, nel nostro caso).

Si tratta di scelte mirate, evidentemente, funzionali all'architettura del discorso letterario: qui interessa comprendere le ragioni di Boccaccio.

Così egli avvia la sua opera:

Umana cosa è l'aver compassione agli afflitti; e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente reche-sto li quali già hanno di conforto avuto mestiere, e hannol trovato in alcuni: fra' quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno, o gli fu caro, o già ne ricevette piacere, io son uno di queglii. Per ciò che, dalla mia prima giovanezza infino a questo tempo oltre modo *essendo stato acceso d'altissimo e nobile amore*, forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo io, si richiedesse, quantunque appo coloro che discreti erano e alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato e da molto più reputato, nondimeno *mi fu egli di grandissima fatica a sofferire*, certo *non per crudeltà della donna amata, ma per soperchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito*: il quale, per ciò che a niuno convenevol termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi faceva. Nella qual noia tanto rifrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevo-

li consolazioni, che io porto fermissima opinione per quello essere avvenuto che io non sia morto. (Boccaccio 1980, I, p. 1; d'ora in poi *D.*, seguito dal numero del volume e della pagina)

Dunque la «noia», ovvero la pena d'amore. A salvare Boccaccio sono stati i «piacevoli ragionamenti d'alcuno amico», senza i quali ne sarebbe «morto».

E memore dei «benefici già ricevuti» ritiene di dover venire incontro alle «vaghe donne» che «dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, *tengono l'amorose fiamme nascose*, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provato e provano» (*D.*, I, p. 2). Perciò «*in soccorso e rifugio di quelle che amano*» intende «raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo», nelle quali «*piacevoli e aspri casi d'amore* e altri fortunosi avvenimenti si vedranno» (*D.*, I, p. 3).

Ce n'è abbastanza per poter sostenere che il *tema d'amore* motiverà il racconto di Boccaccio, esso sarà *oggetto* del racconto, ma in una scrittura che riverberi potentemente la vicenda dell'autore, il suo essere, per così dire, *soggetto d'amore*.

Conviene chiarire.

Quello d'amore è un tema letterariamente convenzionale, ma tema denso; in ambito trecentesco questa densità ha come suo immediato referente la tradizione cortese.

Ha scritto Lewis:

Le caratteristiche di questo sentimento e la sua sistematica coerenza in tutta la poesia amorosa troubadorica sono così notevoli da condurre facilmente a un equivoco fatale. Si è tentati di trattare l'«amore cortese» come un mero episodio della storia letteraria – un episodio senza conseguenze come le peculiarità del verso scaldico o della prosa eufuistica. Invece *una inequivocabile continuità* collega la lirica amorosa provenzale con la poesia d'amore del più tardo medioevo, e da

qui, attraverso Petrarca e molti altri, *con quella dei giorni nostri*. Se il fatto sfugge, dapprima, alla nostra attenzione, è solo perché siamo così addentro alla tradizione erotica dell'Europa moderna da scambiare per qualcosa di naturale e universale, senza curarci perciò di indagarne le origini. Ci sembra naturale che l'amore debba essere il tema più comune della letteratura seria di immaginazione... (1969, p. 5)

Non è dunque necessario ripercorrere le tappe della poetica d'amore: essa ha mantenuto praticamente intatte le sue ragioni profonde nella tradizione occidentale, fin entro il Novecento. Per esempio in Proust.

Del codice delle passioni, così come ne *L'indifférent*, uno dei cartoni preparatori della *Recherche*, si formalizza, Agamben ha notato che

l'amore non ha [...] altro contenuto che quello che gli prestano il vizio e l'indifferenza, il proprio eccesso e il proprio difetto, e può trovare la propria misura solo opponendoli e articolandoli in un linguaggio. Esso è una *traccia* (nel senso proprio della parola, che rimanda a un'origine nel momento stesso in cui ne afferma la sparizione) del vizio e dell'indifferenza, cioè dell'eccesso di significato e dell'eccesso di significante (1978, p. 15)

proprio perché

l'indifferenza è un significante che nessun significato può mai riempire, così come il vizio è un significato che nessun significante può mai esaurire. (Ivi, p. 14)

Che è un modo per ricordare la teoria dell'amore cortese nella quale, per dirla ancora con Agamben,

non soltanto la donna, come oggetto d'amore, deve restare indifferente alle richieste dell'amante [...], ma essa non è, anzi, che un puro nome, un *senhal*, cioè un significante libero che serve a garantire l'eccedenza del discorso sulla comunicazione su cui si fonda il funzionamento del sistema. Come nel caso di

Jaufré Rudel, l'oggetto d'amore è sempre una lontananza, ogni amore è sempre una *amor de lonh*, così come in Proust, l'oggetto d'amore è sempre un «essere di fuga». (Ivi, p. 18)

Così l'amore si configura come tema 'letterario' per eccellenza, e la sua consistenza sta nell'oscillazione tra significante e significato, tra difetto ed eccesso, tra «indifferenza» e «vizio», secondo Proust, ovvero tra *zelotypia*, la *trepidatio inequalitatis amoris*, e *fol amour*, per stare ai termini della teoria cortese.

Per lui *l'oggetto d'amore* ne è l'allegoria, la personificazione e il racconto. Lepré ne *L'indifférent* non è definibile altrimenti che entro questa oscillazione, tra *zelotypia*, la trepidazione sull'ineguaglianza d'amore che «non ha altro compito che quello di mantenere aperto il divario e la sconnessione tra significante e significato»; vero archetipo, in questo, della gelosia proustiana dispensatrice unica di bellezza e di desiderio», e il vizio «nella sua funzione di significante di una simmetrica e opposta eccedenza del discorso: [...] il *fol amour*» ovvero la «cristallizzazione della perversione» (*ibid.*):

Lepré est un charmant garçon, mais qui a un vice. Il aime les femmes ignobles qu'on ramasse dans la boue et il les aime follement; parfois il passe ses nuits dans la banlieu ou sur les boulevards extérieurs au risque de se faire tuer un jour, et non seulement il les aime follement, mais il n'aime qu'elles. La femme du monde la plus ravissante, la jeune fille la plus idéale lui est absolument indifférente. Il ne peut même pas faire attention à elle.

(Lepré è un giovane simpatico, ma ha un vizio. Ama le donne ignobili che si raccattano nel fango, le ama alla follia; a volte passa le notti nei sobborghi o sui boulevards periferici a rischio di farsi ammazzare una volta o l'altra; e non solo ama quelle donne alla follia, ma ama soltanto loro. La più affascinante signora della buona società, la più ideale delle fanciul-

le, *gli sono assolutamente indifferenti*. Non riesce neppure a prestar loro attenzione.) (Proust 1978a, p. 52 e p. 53)

Questa oscillazione/divario in realtà rimanda al *soggetto d'amore*, perché il referente vero dell'amore (e della scrittura), sempre secondo Proust, è *il soggetto stesso* (Madeleine, nel nostro caso):

Elle sentait très bien que l'inclination inexplicable qui en faisait pour elle un être unique, ne l'égalait pourtant pas aux autres. *Les raisons de son amour étaient en elle*, et si elles étaient aussi un peu en lui, ce n'était ni dans sa supériorité intellectuelle, ni même dans sa supériorité physique. *C'est précisément parce qu'elle l'aimait* qu'aucun visage, qu'aucun sourire, qu'aucune démarche ne lui étaient aussi agréables que le siens et *non parce que son visage, son sourire, sa démarche étaient plus agréables que d'autres, qu'elle l'aimait*. Elle connaissait des hommes plus beaux, plus charmants, et le savait.

(Madeleine avvertiva chiaramente che l'inclinazione inexplicable che faceva di Lepré, per lei, un essere unico, non lo metteva però alla pari con gli altri. *Le ragioni del suo amore erano in lei*, e se erano un poco anche in lui, non consistevano in una superiorità intellettuale e nemmeno in una superiorità fisica. *Era proprio perché Madeleine lo amava* che nessun viso, nessun sorriso, nessun passo le parevano gradevoli quanto quelli di Lepré; *non che lo amasse perché il suo viso, il suo sorriso, il suo passo fossero più gradevoli di altri*. Conosceva uomini più belli, più affascinanti, e lo sapeva.) (Ivi, p. 42 e p. 43)

Ma tutto ciò non è affine a quanto affermato da Boccaccio? «Non per crudeltà della donna amata, ma per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito» nasce il suo disagio d'amore, la ragione della sua scrittura (le «cento novelle»), poi.

È il filo rosso che lega Proust a Boccaccio, alla tradizione cortese.

Perché il *soggetto d'amore* esiste come *soggetto della scrittura*, giacché dire l'amore significa *saper cogliere le differenze* che esso instaura – *traccia* che si segue e *insieme* si costruisce – entro il linguaggio letterario; chiave per la quale esperienza cortese, progetto boccacciano e proposta proustiana hanno senso e si equivalgono.

Traccia come spazio della differenza, instabilità perseguita, infine.

Ancora rapidamente su Proust, sulle forme della sua gelosia. Ha notato Deleuze che

la prima legge dell'amore è soggettiva: soggettivamente la gelosia è più profonda dell'amore, ne contiene la verità (1967, p. 12)

per testimoniare della inevitabile doppiezza ('espressione' e *insieme* 'interpretazione', in ultima analisi) del discorso della *Recherche*, citando una pagina straordinaria da *Du côté de chez Swann*:

Aussitôt sa jalousie, comme si elle était l'ombre de son amour, se complétait du double de ce nouveau sourire qu'elle lui avait adressé le soir même, et qui, inverse maintenant, railait Swann et se chargeait d'amour pour un autre... De sorte qu'il en arrivait à regretter chaque plaisir qu'il goûtait près d'elle, chaque caresse inventée et dont il avait eu l'imprudence de lui signaler la douceur, chaque grâce qu'il lui découvrait, car il savait qu'un instant après, elles allaient enrichir d'instruments nouveaux son supplice.

(Ma subito la sua gelosia, come fosse stata l'ombra del suo amore, si completava del duplicato di quel nuovo sorriso ch'ella gli aveva rivolto la sera stessa, e che, ora inverso, canzonava Swann ed era colmo d'amore per un altro... Di modo che giungeva a rammaricarsi d'ogni piacere che godeva con lei, d'ogni carezza inventata e di cui aveva avuto l'imprudenza di fargli osservare la soavità, d'ogni grazia che le scopriva, poiché sapeva che un attimo dopo avrebbero arricchito di nuovi stru-

menti il suo supplizio.) (Ivi, pp. 11-12; per la cit. proustiana cfr. Proust 1978b, p. 293)

Precisa Deleuze:

è inevitabile che i segni di un essere amato si rivelino ingannevoli appena cerchiamo di «esplicarli» [...]. I segni amorosi [...] sono segni ingannevoli che possono rivolgersi a noi *solo nascondendo ciò che esprimono*, cioè l'origine dei mondi sconosciuti, dei pensieri e delle azioni a noi ignoti da cui prendono senso. (Ivi, p. 12)

È la conferma. Ciò che dà espressione all'amore – nelle sue varianti tematiche – non può che essere luogo di una *instabilità* perseguita; il suo paradigma letterario, in questo senso. In Proust come in Boccaccio.

Instabilità. Qui mi interessa segnalarne i percorsi nella scrittura, intenzione prima, esplicitazione poi, secondo un linguaggio che rimanda al *soggetto d'amore*, cioè all'identità dell'autore.

Il *Decameron*, in questa luce, dirà del Boccaccio; anche al di là delle maschere dei narratori nelle diverse giornate, non per caso sue proiezioni letterarie, ma essenzialmente espressioni, per variazioni diverse, del tema d'amore (Filostrato, Panfilo, ecc.).

E mi interessa sottolineare che il proemio, la soglia posta da Boccaccio all'ingresso del suo edificio preannuncia un luogo votato all'*instabilità*, appunto, all'oscillazione, cioè, tra *significato* e *significante*: è lo spazio possibile per ciò che Šklovskij chiama «coincidenza della scoincidenza», creazione di una «differenza» nel «significato».

3. La seconda soglia d'ingresso al *Decameron* sta nella introduzione alla prima giornata, laddove Boccaccio giustifica l'occasione del racconto, le ragioni di un narrare che diventano sua *forma*. È l'«orrido cominciamento»

(D., I, p. 9), la celebre descrizione della peste fiorentina del 1348.

Spettacolo duro, a tinte fosche, tratteggiato con grande maestria: il morbo, il contagio, l'orrore diffuso, lo smarrimento che annichila, la precarietà che incombe su uomini e cose, l'eclisse del senso, infine, condensato nella riflessione:

E in tanta afflizione e miseria della nostra città era *la reverenda autorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta* per li ministri ed esecutori di quelle, li quali, sì come gli altri uomini, erano tutti o morti o infermi o sì di famigli rimasi stremi, che ufficio alcuno non potean fare: per la qual cosa *era a ciascuno licito quanto a grado gli era d'adoperare.* (D., I, p. 13)

Il discorso di Boccaccio prosegue, come è noto, con esempi straordinariamente efficaci, secondo un modo espressivo fortemente realistico, con una sapiente operazione di regia destinata a convertire di lì a poco l'orrore per il *locus terribilis* in stupore per il *locus amoenus* improvvisamente offerto. Sicché la labilità della *norma*, divina o umana che sia, delle costumanze etiche («cose assai contrarie a' primi costumi de' cittadini nacquero tra coloro li quali rimanean vivi»), il loro stravolgimento sullo sfondo di una apocalissi incombente, proprio per la precarietà imposta e non più evitabile, aprono al virtuosismo dell'«altro», allo spazio del racconto. Perché si tratta di 'precarietà', *etica precarietà*, funzionale al suo capovolgimento nelle *rappresentazioni* successive; sicché lo studiato realismo, la perizia descrittiva, con cui Boccaccio illustra l'eclisse di un mondo e delle sue norme sono pari almeno al *coup de théâtre* col quale egli introduce il luogo della rappresentazione, legittimando ogni libertà e ogni effervescenza narrativa.

L'«orrido cominciamento» ha infatti un valore che va oltre il fatto storico (la peste scoppia realmente nel 1348)



o emotivo: esso propone uno *spazio estetico* entro il quale ha poi senso il racconto, nella esibita 'letterarietà' che gli fa da supporto.

Letterarietà come spazio estetico.

Sono note *le infinite citazioni* effettuate da Boccaccio: e in fondo si tratta solo dell'inizio di un modo di raccontare, che poggia solidamente sulla memoria letteraria, specie della tradizione novellistica, consolidata, e assunta come riferimento costante (cfr. Muscetta 1974, p. 157).

Meno segnalate sono le influenze delle rappresentazioni pittoriche, a Boccaccio accessibili; dacché anche la lezione di Giotto, per esempio, nel suo «realismo figurativo» (ivi, p. 310), se certo è modello dello stile che segna il *Decameron*, serve a Boccaccio per definire rapporti *di secondo grado* col reale.

Persino i «paesaggi naturali» che egli offre nel corso del racconto mostrano la propria ascendenza iconografica (Šklovskij 1969, p. 55): la loro costruzione «verticale», la loro chiusura in «cornici», per esempio, rimandano all'esperienza pittorica del tempo.

Il racconto del morbo, in questo senso, è una citazione di testi, ma anche di raffigurazioni pittoriche, offerte ad un deciso impatto visivo, tanto più efficace perché proposte per contrasto.

Molto opportunamente Tateo ha segnalato come Boccaccio «poteva ammirare dipinto fra gli affreschi del Camposanto di Pisa, accanto alla raffigurazione di una lieta brigata», «un trionfo della vita che si oppone al trionfo della morte» (1998, p. 108), immagini destinate a sostenere in Boccaccio lo *spettacolo* della peste (cfr. Battaglia Ricci 1987), rafforzato, in quanto spettacolo, dal rapido mutare dello scenario nella raffigurazione del

luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di vari albuscelli e piante tutte di

verdi fronde ripiene piacevole a riguardare; in sul colmo della quale era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con loggie e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima e di liete dipinture ragguardevole e ornata, con praticelli dattorno e con giardini meravigliosi e con pozzi d'acque freschissime, etc. (*D.*, I, p. 26)

Così la componente letteraria di Boccaccio si accredita sulla base di raffigurazioni di una realtà inquietante e amarissima e insieme del suo fascinoso mutarsi nell'«altro», lo spazio dove si rende possibile il miracolo dell'affabulazione.

Voglio dire che attraverso uno scenario che mostra come instabile una *consuetudine etica* trova giustificazione una *procedura estetica*, che da quella prende linfa e la significa.

Due (e più) ingressi al *Decameron* allora, esattamente per spiegare il senso della instabilità (il 'paradigma' d'amore), sostenuto/verificato da una situazione in cui la norma (etica) attesta la propria insufficienza convocando gli spazi della scrittura per rapprendersi in essa (momento estetico).

4. Instabilità. «Coincidenza della scoincidenza», «differenza» nel «significato»: gli spazi della metafora. Linguaggio 'figurale' più articolato, in realtà, perché, per dirla con Genette, «la figura non è [...] altro che una *coscienza di figura*, ossia la sua esistenza dipende totalmente dalla consapevolezza che il lettore prende o non prende dell'ambiguità del discorso che gli viene proposto», sicché «il senso di un oggetto letterario non è contenuto nelle singole parole», ma proprio nei modi di quel discorso (1969, p. 197). E aggiunge:

questo circolo ermeneutico esiste anche in retorica: il valore di una figura non è dato nelle parole che la compongono poiché

dipende da uno scarto tra queste parole e quelle che il lettore mentalmente percepisce al di là di esse (*ibid.*)

e che naturalmente l'autore predispone in questo senso.

Ed è «statuto essenzialmente soggettivo» che congiura a sovvertire «l'esigenza di certezza e d'universalità» propria di ogni «spirito classico», di ogni «codice della retorica» (*ibid.*) in cui quest'ultimo tende a consistere.

Naturalmente, che la prescrittività si imponga sulla soggettività, o che avvenga il contrario, è un *dato storico*, è segno dei tempi. Sta di fatto che in Boccaccio la normalità e la normatività sembrano escluse a vantaggio della infinita libertà del racconto, al centro del quale l'identità e la *vis* dell'autore, attraverso la «*caricatura della retorica medievale*» (Muscetta 1974, p. 308), rompono con lo stantio e l'assolutezza del passato, e insieme rendono il senso del nuovo, il suo imporsi senza nulla di preconstituito, nella *consapevolezza* retorica, ormai già «umanistica» dell'uso «rivoluzionario» della cifra realistica (ivi, pp. 309 e 310).

Ed questa è, per esempio, la «verbalità carnevalesca» (ivi, p. 308) che rende possibili le rappresentazioni del sé, splendori e miserie del soggetto uomo, la misura laica della sua fallibilità, il sottile piacere di conoscenze mai più assolute, appunto commesso ad una giocosa instabilità. Ed è lo spazio che, per esempio, Boccaccio dispiega per la Fortuna, il Caso, segni tangibili del processo di secolarizzazione della coscienza intellettuale largamente attestato dal costituirsi *così* del *Decameron*.

Ed è lo spazio del soggetto che ha volto le spalle al *cosmos* per consegnarsi al *caos* della storia, *luogo di instabilità e contraddizione* e, proprio per questo, luogo della sua identità: disegnare questo spazio e dire di quest'uomo, finalmente libero, è la sfida della scrittura di Boccaccio. Così ogni esperienza si fa narrabile; ingenuità e cinismo, i colori della gioia e la malinconia della perdi-

ta, il richiamo della carne e più meditate forme di spiritualità, leggerezza e tetraggine dell'essere imperfetti, possono essere oggetto di affabulazione.

Ha scritto Tateo:

Boccaccio considera tutte, fin le più scabrose esperienze, degne di quella elaborazione formale educata al gusto dell'antico, tanto da dissolverle in racconto piacevole al pari di tutti gli altri temi. Anzi le scelte di carattere licenzioso danno la misura della spregiudicatezza del narratore, spregiudicatezza di ordine artistico prima che di ordine sociale o morale, quindi non tanto per quel che le novelle dicono, quanto per il fatto stesso di rientrare assieme a tutte le altre in un mondo che ha come comune denominatore il diletto, la liberazione dell'animo dagli aspetti brutali e dalla noia dell'esistenza, finanche dai legami della tradizione retorica che non ammetteva simili confusioni, e dai legami della convenzione morale. L'eroe di questa liberazione diventa appunto il letterato, che nella nuova civiltà del comune al suo massimo rigoglio ha preso il posto del predicatore e del profeta. E il letterato è colui che con l'arte della parola illumina la vita sollevandola a livello della coscienza fino a trasformarla in gioco intellettuale. Ed è tanto più eroica questa arte del letterato, quanto più sottopone al suo dominio anche quel che sembra per tradizione sfuggirgli. (1998, p. 150)

5. Ogni esperienza proprio perché narrabile, nel *Decameron* si fa rappresentabile. Lo stesso Tateo ha segnalato con molta efficacia come la «letterarietà» che punteggia l'opera di Boccaccio

non ha tanto una funzione coloristica o realistica, quanto *lo scopo di rallentare l'azione* evitando che essa si concentri sui nuclei drammatici, persino col rischio di smarrire l'effetto, «comico» o «tragico» che sia, pur di concludere la vicenda con la pacificazione dei contrasti o degli equivoci che l'hanno generata. (Ivi, p. 149)

Sottolinea insomma la «costruzione teatrale» (*ibid.*) dell'opera, ciò che Nino Borsellino ha rilevato nel suo invito

a leggere il *Decameron* non solo come testo narrativo ma anche come testo teatrale (1977, p. 211)

sollecitando l'attenzione su

quei procedimenti scenici che il *Decameron* pone in atto *intenzionalmente* ma che una tradizione di lettura esclusivamente narrativa, lineare piuttosto che recitativa, mentale piuttosto che gestuale, ortografica infine, piuttosto che ortofonica, ha tenuto occultati (*ivi*, p. 213)

dacché l'opera di Boccaccio è

*teatro in atto, rappresentazione* del reale attraverso intrecci situazioni ambientazioni caratteri (*ivi*, p. 218)

«teatro della cornice» (*ibid.*) poi.

Tutto ciò contribuisce a delineare meglio lo spazio estetico messo a punto da Boccaccio, sul quale vado insistendo.

Sicché il *Decameron* si configura come «movimento scenico» per il quale «il tragico si dissolve nello spettacolare e nello spettacolare si risolvono anche i casi comici» grazie alla sapienza del «gesto» o alla magia della «parola ornata», e tutto si fa occasione di rappresentazione teatrale,

la vita stessa è assunta come uno spettacolo vario, mediante il quale lo scrittore debba riuscire a suscitare l'interesse e lo stupore, l'ammirazione, il sorriso e il divertimento, le reazioni più varie, quelle insomma adombrate nei commenti della brigata.

In questa prospettiva *le ragioni morali* delle novelle, quando non siano ironicamente introdotte secondo il metodo della

dissimulazione [...] *diventano effettivamente dei pretesti*, non in quanto cinicamente svalutate, ma in quanto *parte della mes-sinscena spettacolare*. (Ivi, pp. 149-50)

Ma è casuale che tutto questo trovi il suo punto di riferimento nel paradigma d'Amore, da cui l'opera di Boccaccio prende avvio e senso?

L'occasione di una identità letteraria destinata, come dicevo poco fa, a durare sino a Proust e oltre, sostanzialmente immutata nella sua cifra di fondo a partire dall'esperienza cortese.

Proust. Ha notato Deleuze riflettendo su alcuni momenti della ricerca del maestro francese:

I segni mondani sono frivoli, i segni dell'amore e della gelosia, dolorosi. Ma chi cercherebbe la verità, se non avesse appreso già da prima che un gesto, un'intonazione, un saluto devono essere *interpretati*? Chi cercherebbe la verità se già non avesse provato quale sofferenza dà la menzogna di un essere amato? Le idee della intelligenza sono spesso i «surrogati» del dolore. Il dolore spinge l'intelligenza a cercare, come certi piaceri insoliti mettono in moto la memoria. Spetta all'intelligenza comprendere, e farci comprendere che, mentre i segni più frivoli della mondanità ci rimandano a leggi, *i segni più dolorosi dell'amore somigliano a prove teatrali*. (1967, pp. 25-26)

Una *quest* che rinviando al soggetto d'amore rimanda in Proust alla sua identità di soggetto della scrittura:

La scoperta delle leggi mondane dà un senso a segni che, presi isolatamente, restavano senza significato; ma, soprattutto, *la comprensione delle nostre prove amorose trasforma in gioia ognuno di quei segni* che, presi isolatamente, ci davano tanto dolore. «Car à l'être que nous avons le plus aimé, *nous ne sommes pas si fidèles qu'à nous-mêmes*, et nous l'oublions tôt ou tard pour pouvoir, puisque c'est un trait de nous-mêmes, recommencer d'aimer».

(«Giacché all'essere che più abbiamo amato *non siamo così fedeli quanto a noi stessi*; e presto o tardi lo dimentichiamo per poter – dacché è un tratto del nostro carattere – ricominciare ad amare»). (Ivi, p. 26; la citazione proustiana proviene da *Le temps retrouvé*, cfr. Proust 1978c, p. 240)

6. Spazio teatrale cui dà senso il tema d'Amore. Nel presente di Proust come nel passato di Boccaccio. *Ricerca e affermazione del sé* nella parola come arte, nella scrittura come luogo della rappresentazione: per esse *fabula de te narratur*, appunto. Il *Decameron* è, in questo senso, il luogo del farsi dell'autore-Boccaccio. Se gli spazi del racconto illustrano non tanto il reale quanto il suo spettacolo, al centro di esso si rappresenta *in primis* lo spettacolo di questo autore, appunto. Nuovo autore nella sua fallibile natura di uomo e nella sua imperfezione di soggetto consegnato alla storia, al fluire degli eventi: il processo di secolarizzazione, cui ho accennato, disegna questo percorso, il suo dispiegarsi nelle volute della scrittura, nella sua esibita parzialità e nella raffigurazione delle contraddizioni che appalesa, fin troppo illustrate quando riguardano l'autore.

Proprio il tema d'Amore che innerva il *Decameron* è il segno più evidente del mutamento che Boccaccio avverte e insieme persegue. Ha scritto Lewis che «l'amore è in *saeculo* quello che Dio è nell'eternità» (1969, p. 42): sta in questa situazione il principio della variazione.

Diversa è l'*auctoritas* che dà vita ora all'*autore*: non più una funzione extratestuale, emanazione, per così dire, del sacro, ma una valenza interna al testo, al punto di identificarsi con esso, di confondersi in esso, di prender senso da esso stesso. Spazio *estetico*, perciò, ma spazio della *laicità*, *rappresentazione* dell'esperienza del soggetto uomo, di quest'uomo nel quale si specchia Boccaccio. La letterarietà che sostiene il *Decameron* assume in questo modo un scopo preciso, diverso dalla pura citazione, dalla semplice eco di altri racconti, perché *così* il

nuovo ridà senso all'antico che ogni affabulazione ha in sé. Così comprendi quanto Šklovskij sostiene:

Ciò che nel romanzo greco si spiegava con l'ira degli dei, nel Boccaccio si spiega con la sete di guadagno. Sono cambiate le rive e le mete, e perciò sono cambiate anche le avventure, per quanto sembrino sempre gli stessi racconti di naufragi e di briganti. (1969, p. 222)

E così t'accorgi che l'autore che va in questo modo proponendosi è la sua opera, il testo è la sua esperienza: un mondo che s'affaccia e riverbera la sua straordinaria imperfezione nell'imperfezione che questo autore assume a suo emblema.

Conviene, in questa prospettiva, soffermarsi sull'inizio della IV giornata, che appunto ha valore di 'teoria', nei termini che ho fin qui cercato di illustrare.

È l'autore che parla, difende il proprio ruolo e la verità della sua scrittura.

Note le sue argomentazioni, svolte rivolgendosi alle «carissime donne», che così poi condensa:

E molti, molto teneri della mia fama mostrandosi, dicono che io farei più saviamente a starmi con le Muse in Parnaso che con queste ciance mescolarmi tra voi. E son di quegli ancora che, più dispettosamente che saviamente parlando, hanno detto che io farei più discretamente a pensar dond'io doversi aver del pane che dietro a queste frasche andarmi pascendo di vento. E certi altri *in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi* che come io le vi porgo s'ingegnano, in detrimento della mia fatica, di dimostrare. (*D.*, I, p. 336)

Conclusione fulminante. Le cose che l'autore dice sono vere nell'ambito di quella scrittura. E l'autore-Boccaccio precisa:

Ma avanti che io venga a far la risposta ad alcuno, mi piace *in favor di me raccontare*, non una novella intera, acciò che



non paia che io voglia le mie novelle con quelle di così laudevole compagnia, qual fu quella che dimostrata v'ho, mescolare, ma parte d'una, acciò che *il suo difetto stesso* sé mostri non esser di quelle; e a' miei assalitori favellando dico che... (D., I, p. 336)

Ciò che segue è fin troppo noto, e certo «la facezia delle 'papere'» mostra «la inesorabile forza della natura, quasi la 'sacralità' delle leggi naturali, e quindi l'impossibilità di sottrarsene» (Tateo 1998, p. 186) e tuttavia si tratta di metaracconto, sviluppando in forma godibile una sorta di teoria del «*difetto*» annunciato, della *imperfezione* perseguita come *necessaria ambiguità del definire*, metafora dell'esperienza nella scrittura, lo spazio che l'autore riserva a se stesso costruendo, nella doppiezza delle parole, la verità del racconto, il senso della novella e della sua forma.

A questo nucleo di cose allude Boccaccio quando scrive:

Quivi [Firenze] il giovane veggendo i palagi, le case, le chiese e tutte l'altre cose delle quali tutta la città piena si vede, si come colui che mai più per ricordanza vedute non n'avea, si cominciò forte a meravigliare, e *di molte domandava il padre che fossero e come si chiamassero*. Il padre *gliel diceva*; ed egli, avendolo udito, rimaneva contento e domandava d'una altra. E così domandando il figlio e il padre rispondendo, per avventura si scontrarono in una brigata di belle giovani donne e ornate, che da un paio di nozze venieno: le quali come il giovane vide, così domandò il padre che cosa quelle fossero.

A cui il padre disse: «Figliuol mio, bassa gli occhi in terra, non le guatare, ch'elle son mala cosa».

Disse allora il figliolo: «O come si chiamano?»

Il padre, per non destare nel concupiscibile appetito del giovane alcuno inchinevole desiderio men che utile, *non le volle nominare per lo proprio nome*, cioè femine, ma disse: «Elle si chiamano papere». (D., I, p. 338)

La conclusione del racconto sta nella prerogativa autoriale di voler mantenere il «difetto» per non violare l'ambiguità costruita per la quale ha senso l'apologo, sicché al figlio che chiede di poter 'fare esperienza' («fate che noi ce ne meniamo una colà su di queste papere, e io le darò beccare») Boccaccio oppone l'esperienza della scrittura, l'*imperfetta* verità di cui è garante l'autore («Disse il padre: "Io *non voglio*; tu *non sai* donde elle s'imbeccano!"», *D.*, I, p. 339).

Imperfezione, instabilità perseguite, gioco della metafora (erotica in questo caso) per definire il sé dell'autore, l'*authoritas* che deriva dalla sua stessa scrittura:

Quegli che queste cose così non essere state dicono, avrei molto caro che essi recassero gli originali, li quali, se a quel che io scrivo discordanti fossero, giusta direi la loro reprehensione e d'amendar me stesso m'ingegnerei; ma infino che altro che parole non apparisce, io gli lascerò con la loro opinione, seguitando la mia, di loro dicendo quello che essi di me dicono. (*D.*, I, p. 341)

Autore, soggetto della scrittura, immagini di sé: è casuale che anche in questa premessa alla IV giornata ritorni il tema d'amore nei termini già noti, a giustificare i modi del racconto così prospettati?

Ma avere infino a qui detto della presente novella voglio che mi basti, e a coloro rivolgermi alli quali l'ho raccontata. Dicono adunque alquanti de' miei riprensori che io fo male, o giovani donne, troppo ingegnandomi di piacervi, e che voi troppo piacete a me. Le quali cose io apertissimamente confesso, cioè che voi mi piacete e che io m'ingegno di piacere a voi [...]. Riprenderannomi, morderannomi, lacerannomi costoro se io, il corpo del quale il Ciel produsse tutto atto ad amarvi e io dalla mia puerizia l'anima vi disposi sentendo la virtù della luce degli occhi vostri, la soavità delle parole melliflue e la fiamma accesa da' pietosi sospiri, se voi mi piacete o se io di piacervi m'ingegno, e specialmente guardando che voi prima che altro

piaceste ad un romitello, ad un giovinetto senza sentimento, anzi ad uno animal salvatico? Per certo chi non v'ama e da voi non desidera d'essere amato, sì come persona che i piaceri né la virtù della naturale affezione né sente né conosce, così mi riglia, ed io poco me ne curo. (*D.*, I, pp. 339-40)

7. Instabilità: vorrei qui fare un rapidissimo accenno a un problema che interessa la narrativa nel suo complesso. Mi riferisco ad alcune osservazioni che Franco Moretti svolge a proposito dello spazio della «frontiera» inteso come luogo della scarsa conoscenza e della difficile definibilità.

Egli scrive:

All'avvicinarsi della frontiera, la figurabilità sale. Passata la frontiera, essa scende. [...] Benché le metafore continuino ad affollarsi nei pressi della frontiera [...] quest'ultima appartiene però di solito a una scala spaziale per la quale parlare di geografia sarebbe del tutto improprio. La scalinata del Gotico, la finestra di *Cime tempestose*, la soglia di Dostoevskij, il pozzo di *Germinal*: ecco delle barriere, delle «frontiere» di grande intensità metaforica – nessuna delle quali è però di natura geografica.

Il che suggerisce un'ulteriore riflessione. Come lo stile è correlato allo spazio, così *lo spazio è a sua volta correlato all'intreccio*: nel senso che l'attraversamento della frontiera costituisce di norma (da Propp fino a Lotman) un momento essenziale del racconto: l'inizio della storia, o la sua svolta decisiva. Il rapporto, dunque, è di natura triangolare: figure, spazio, intreccio. E il triangolo fa venire in mente un'altra domanda ancora. Le figure, le metafore aumentano nei pressi della frontiera, d'accordo. Ma perché? (1997, p. 49)

La risposta viene affidata ad alcune osservazioni di Paul Ricoeur che ritiene indispensabili le metafore quando si tratta di «esplorare un campo referenziale non direttamente accessibile» (1986, p. 394). Precisa Ricoeur:

l'enunciazione metaforica opera ad un tempo su due campi di referenza. Tale dualità spiega l'articolazione [... di] due livelli di significato. Il significato primo è relativo ad un campo di referenza noto, vale a dire all'ambito delle entità alle quali possono essere attribuiti i predicati considerati, a loro volta, nel loro significato consolidato. Quanto al significato secondo, quello che si tratta di far apparire, è relativo ad un campo di referenza per il quale non esiste caratterizzazione diretta, per il quale, per conseguenza, non è possibile procedere ad una descrizione capace di identificarlo per mezzo di predicati appropriati.

Non potendo ricorrere al movimento che si istituisce tra referenza e predicazione, la prospettiva semantica ricorre ad una rete di predicati che funzionano già entro un campo di referenza noto. È proprio questo senso già costituito che viene sciolto dal suo ancoraggio entro un campo di referenza primo e proiettato nel nuovo campo di referenza entro il quale contribuisce a far emergere la configurazione. (Ivi, p. 395)

Sta qui, a questo livello, il senso della *novella* come *forma*, come luogo della frontiera, per così dire, una ideale frontiera intesa come spazio della scarsa conoscenza, della transizione in atto da un sistema di valori ad un altro, luogo che il linguaggio di 'figura' (la metafora, *in primis*) sa di *dover* esprimere (ed è *figura* come *coscienza di figura*).

In effetti la novella illustra un universo che non conosce un saldo sistema etico, né una perfetta coincidenza di apparenza e realtà. Ciò è particolarmente evidente nella narrativa moderna (si pensi soltanto a Cechov o a Pirandello), ed è evidente, perché *questo* sta nel codice genetico della novella, come il *Decameron*, appunto, attesta.

Se qui si assiste al lento affiorare di nuove virtù morali, legate alla centralità dell'individuo, sulle rovine di antiche costumanze etiche (è il caso di Federigo degli Alberighi), e se l'imprevedibilità del caso, della fortuna subentra alla certezza della legge, della norma, della volontà divina (si rammenti l'avventura di Andreuccio da

Perugia), è l'istituirsi della metafora, il linguaggio che per essa si configura, a rendere tutto ciò, nella sua capacità di significare l'instabilità, la situazione di passaggio.

Šklovskij ha notato come «l'intera struttura del *Decameron*» poggi su uno «slittamento semantico» (1969, p. 197) che l'*incipit* dell'opera (il proemio nell'illustrazione del paradigma d'amore e lo spettacolo della peste) motiva esteticamente e il linguaggio figurale (attraverso il gioco della metafora, appunto) esprime e rende significativo.

Esemplare la vicenda di Federigo degli Alberighi, e troppo nota è la storia perché si debba richiamarla: il *racconto* che Boccaccio fornisce è *rappresentazione* del mutamento che rende Federigo, «in opera d'arme e in cortesia pregiato sopra ogn'altro donzel di Toscana» (*D.*, II, p. 498), da nobile qual era, ma di nobiltà «già nel calare», come diceva a Dante Cacciaguida (*Par.*, XVI, vv. 89-90), «miglior massai» (*D.*, II, p. 505).

Perché Federigo stesso è *metafora* delle trasformazioni in atto nella società comunale che Boccaccio vive e da cui narrativamente prende le mosse, *metafora* di un cetto nobiliare e dei suoi uomini che, per dirla con Muscetta, pare evidente egli

abbia voluto rappresentare proprio in una luce autunnale, nel loro destino segnato, [...] nella scarna virtù vitale dei loro corpi, destinati più a subire le passioni che a volerle trionfanti, più a patire la fortuna che a cercare di mutarne il corso con energia. (1974, pp. 243-44)

E paradossalmente lo stesso «realismo mirabile del racconto» (ivi, p. 244), la esibita citazione di fonti (l'autorità di Coppo di Borghese Domenichi) servono a Boccaccio non tanto per documentare quanto *per illustrare al meglio la sua metafora*, in questo suo saper «cogliere il declino di [... una] nobiltà che si va estinguendo» (*ibid.*), ricorrendo a un linguaggio che a fronte del suo

realismo, appunto, dimostra in realtà che ai nomi (cortesia, nobiltà) non corrisponde più il senso consueto (potere, ricchezze).

La conclusione nel colloquio fra monna Giovanna e i fratelli va esattamente in questa direzione:

«Sciocca, che è ciò che tu di'? come vuoi tu lui che non ha cosa del mondo?»

«Fratelli miei, io so bene che così è come voi dite, ma io voglio avanti uomo che abbia bisogno di ricchezza, che ricchezza che abbia bisogno d'uomo». (*D.*, II, p. 505)

Racconto questo come metaracconto, sua teoria, per stare alle acute riflessioni di Šklovskij che ha sostenuto che

una metafora, che rappresenta un atto particolare, riceve nella novella la sua motivazione: per incarnarla, vengono scelti dei personaggi che spiegano questa metafora (1969, p. 215)

e segno della condizione più ampia che attraverso il genere narrativo scelto da Boccaccio si esprime.

Perché, a livello di *fabula*, la novella mette in scena la fallibilità della conoscenza, la rottura della norma, la relatività dell'esperienza; e, di conseguenza, a livello di *intreccio*, il rapporto instabile tra parole e cose, la «scoincidenza» nel significato.

Šklovskij, si è visto, ha notato come questa «scoincidenza» sia essenziale allo sviluppo della novella, e come quest'ultima estragga l'oggetto dalla serie di associazioni consuete nelle quali si trova «con l'aiuto delle metafore», cioè attraverso una diversa combinazione di nomi e cose: ovvero, come il tema proprio della novella sia offerto dal materiale linguistico, dalla «differenza» cui il significato usuale viene così sottoposto, dalla polisemia linguistica.

In questo senso il *Decameron* è teatro di una spettacolarità metaforica più nota e più evidente di quanto non

sia potuto apparire attraverso la novella poco fa ricordata; lo slittamento semantico che la significa si dà non solo in riferimento alla frase arguta, al motto di spirito che spesso costituisce il centro di gravità e la soluzione del racconto, quanto alle situazioni di equivoco determinate dall'uso duplice, allusivo ed elusivo, delle parole.

Si ricordi, per esempio, la novella quarta della quinta giornata, quella del «rossignolo», e si vedrà anche come la polisemia conferisca alla parola una funzione di occultamento, di mistificazione, di manipolazione della realtà effettuale. In questo caso, per dirla ancora con Šklovskij,

lo scioglimento della novella non sta nel fatto che i genitori sorpresero gli amanti, ma che costrinsero il nobile amante a sposare la loro figliola.

In tal modo Ricciardo risultò proprio l'usignolo che fu catturato. *Egli stesso si è trasformato in una metafora.* (Ivi, p. 217)

Linguaggio figurale, spettacolarità metaforica, costruzione della novella: la sua conclusione si realizza allorché è ristabilita la corrispondenza univoca tra nome e cosa; ma nominare senza doppiezze gli oggetti non significa tanto indicare un nuovo spazio *etico*, che pure si apre (nuovi valori, costumi), quanto sottolineare la dimensione instabile, la fase di passaggio, delle situazioni che il momento *estetico* loro connesso, la loro letterarietà, rende evidenti.

Novella, forma di una instabilità perseguita: qui sta il *Decameron*. Lo spazio di una rappresentazione che assume come suo punto di forza l'imperfezione dell'uomo, la sua miseria, il suo splendore.

8. Instabilità. Teoria di un racconto che necessita dell'instabilità, della doppiezza che la metafora può garantire; e nella doppiezza retorica riposa la verità, del testo e

dell'autore essenzialmente. Di qui, dalla sua *perfetta imperfezione*, Boccaccio invita a partire per accedere al cosiddetto reale; tenendo appunto conto che si tratta di *verità soggettiva*, parziale, certo, ma proprio per questo forte della *differenza* che essa stabilisce rispetto ad ogni verità convenzionale.

La novella è questo, racconto di una differenza, luogo della metafora, 'figura' (*coscienza di figura*) della differenza: di questo è assolutamente certo Boccaccio. È quanto egli prospetta nella conclusione del *Decameron*.

Ogni argomento è degno di racconto, se per esso traspare la qualità di chi ne scrisse; la forma del racconto dice di lui, del letterato che rivendica, così dicendo, la sua verità:

Saranno per avventura alcune di voi che diranno che io abbia nello scriver queste novelle troppa licenzia usata, sì come in fare alcuna volta dire alle donne e molto spesso ascoltare cose non assai convenienti né a dire né ad ascoltare ad oneste donne. La qual cosa io nego, per ciò che niuna sì disonesta n'è, che, con onesti vocaboli dicendola, sì disdica ad alcuno: il che qui mi pare assai convenevolmente bene aver fatto. Ma presupponiamo che così sia, ché non intendo di piatir con voi, ché mi vincereste; dico: a rispondere *perché io abbia ciò fatto, assai ragioni vengon prontissime. Primieramente se alcuna cosa in alcuna n'è, la qualità delle novelle l'hanno richesta*, le quali se con ragionevole occhio da intendente persona fien riguardate, *assai aperto sarà conosciuto, se io quelle della lor forma trar non avessi voluto, altramenti raccontar non poterle.* (D., II, pp. 943-44)

Dichiarazione forte: la carica eversiva dell'uomo di lettere nei riguardi di un mondo non più assoluto, nel quale egli, appunto, rivendica il proprio ruolo. *Laicamente*, nella sua natura di uomo; e nello *spazio estetico* che gli compete, umoristicamente, attraverso l'arma del



riso, induce a riflettere sullo stato delle cose, sulla transizione in atto, *la perdita di eticità* che la connota:

Appresso assai ben *si può cognoscere queste cose* non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si truovino assai, né ancora nelle scuole de' filosofanti dove l'onestà non meno che in altra parte è richiesta, dette sono, né tra' cherici né tra' filosofi in alcun luogo; ma *ne' giardini, in luogo di sollazzo*, tra persone giovani, benché mature e non pieghevoli per novelle, *in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevole*, dette sono. (*D.*, II, p. 944)

Umorismo: insisto su questo dato. Il modo estetico dei periodi di transizione, della sua coscienza, della sua espressione (*figura come coscienza di figura*) che è fatta di immagini nelle quali si specchia il letterato, l'uomo della transizione. Immagini, forme come «fusione» dei «contrari», così come Mazzacurati annota della scrittura pirandelliana (Pirandello 1993, p. 7, n. 32), contraddizione e instabilità per le quali Boccaccio ha costruito il proprio racconto, e non ha alcuna intenzione di revocare in dubbio. La sua verità è lo spazio di questa contraddizione e di questa instabilità:

Confesso nondimeno *le cose di questo mondo non avere stabilità alcuna*, ma *sempre essere in mutamento*, e così *potrebbe della mia lingua essere intervenuto*; la quale, non credendo io al mio giudizio, il quale a mio potere io fuggo nelle mie cose, non ha guari mi disse una mia vicina che io l'aveva la migliore e la più dolce del mondo: e in verità, quando questo fu, egli erano poche a scrivere delle soprascritte novelle. E per ciò che animosamente ragionan quelle cotali, voglio che quello che è detto basti lor per risposta. (*D.*, II, p. 948)

Instabilità e mutamento pertengono all'uomo: laico congedo dell'opera boccacciana.

Ma non era questo che avevamo trovato fin dalle battute iniziali del proemio, nel tema d'amore che lo aveva scandito?

### *Nota bibliografica*

- Agamben G. 1978, *La passione dell'indifferenza*, introd. a M. Proust 1978a.
- Battaglia Ricci L. 1987, *Ragionare nel giardino*, Salerno, Roma.
- Boccaccio G. 1980, *Decameron*, 2 voll., Garzanti, Milano.
- Borsellino N. 1977, *Il «Decameron» teatrale del Rinascimento*, in *Boccaccio: Secoli di vita*, Atti del Congresso Internazionale «Boccaccio 1975», Università di California, Los Angeles 17-19 ottobre 1975, a c. di M. Cottino-Jones e E.F. Tuttle, Longo, Ravenna.
- Deleuze G. 1967, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino.
- Genette G. 1969, *Figure*, Einaudi, Torino.
- Lewis C.S. 1969, *L'allegoria d'amore*, Einaudi, Torino.
- Moretti F. 1997, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino.
- Muscetta C. 1974, *Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari.
- Pirandello L. 1993, *Il fu Mattia Pascal*, a c. di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino.
- Proust M. 1978a, *L'indifferente*, ed. con testo a fronte, Einaudi, Torino.
- Proust M. 1978b, *La strada di Swann*, Einaudi, Torino.
- Proust M. 1978c, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino.
- Ricoeur P. 1986, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano.
- Šklovskij V. 1969, *Letture del «Decameron»*, Il Mulino, Bologna.
- Tateo F. 1998, *Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari.

## Sotto il segno dell'ossimoro: sul «Fermo e Lucia»

1. *Fermo e Lucia* non è l'abbozzo dei *Promessi Sposi*, il cartone preparatorio di un lavoro completato successivamente.

È un romanzo assolutamente autonomo, con la sua storia interna, le fasi di progettazione e scrittura, i tempi lenti di metabolizzazione della materia, la sua costante, tormentata revisione in corso di realizzazione<sup>1</sup>.

Ne fanno fede almeno le due 'minute' con cui hanno fatto i conti – procedendo all'edizione critica – A. Chiari e F. Ghisalberti, le loro difficoltà nel dover prendere in esame la straordinaria quantità di correzioni, in fogli aggiunti, a corredo del primo e secondo intervento autoriale. Così Manzoni tentava *la forma* misurandosi con la sua prima e seconda fatica, interrogando quei materiali, per attingere all'espressione auspicata definitiva.

Il fatto che i *Promessi Sposi* abbiano ripreso quasi integralmente la materia del *Fermo e Lucia* non è affatto una prova dell'insufficienza del primo romanzo superata poi col secondo e col terzo: d'altra parte Manzoni riterrà insufficienti ai fini della sua ricerca storica (la «ragione della storia» che sia «ragione per la storia», Leone De Castris 1965, p. 79) le edizioni dei *Promessi Sposi* via via licenziate. Così *l'edizione* (in senso proprio, come *opera* che incontra i lettori) del '27 si sospende e si affida all'in-

quietudine della pubblicazione presunta definitiva (alludo al lavoro licenziato dagli editori Guglielmini-Redaelli nel 1842), all'ossimoro di questa edizione, ch  al testo dei *Promessi Sposi* pronto dal 1840 si affianca la *Storia della colonna infame*, e la dimensione 'critica' della *Storia* incrina il binomio 'esperienza/conoscenza', la soluzione solare, cio , auspicata, fors'anche attinta sul finire del romanzo (cos  per Renzo:

Il bello era a sentirlo raccontare le sue avventure: e finiva sempre col dire le gran cose che ci aveva imparate, per governarsi meglio in avvenire. – Ho imparato, – diceva, – a non mettermi ne' tumulti: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a guardare con chi parlo: ho imparato a non alzar troppo il gomito: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'  l  d'intorno gente che ha la testa calda: ho imparato a non attaccarmi un campanello al piede, prima d'aver pensato quel che possa nascere –. E cent'altre cose. [*I promessi sposi* 1954, p. 672]).

Ma sotto il segno dell'ossimoro sembra costituirsi l'intera vicenda della narrativa manzoniana, e il *Fermo e Lucia* va inteso come un lavoro risolto perch  'provvisorio', col suo incessante gioco di luci e di ombre: quasi una nevrosi, il punto di una ricerca perfetta perch  tutta ancora *in fieri*.

2. I tempi e i modi della stesura del *Fermo e Lucia* dicono molto dell'intenzione manzoniana, niente affatto versata all'abbozzo, ma tesa all'offerta di un'opera (in senso proprio, col suo denso carico interno) espressiva delle inquietudini del suo autore.

Si leggano le note dei curatori dell'edizione critica del *Fermo e Lucia* e si vedr  come una sorta di ossessiva ricerca della forma del vero storico scandisca l'ideazione e insieme il ripensamento del romanzo, la foga della sua scrittura, ma anche il suo temporaneo abbandono.

Dopo i fatti del 1821, che avevano colpito i suoi amici Confalonieri, Pellico, Berchet e altri, scomparso il Porta, Manzoni, in «romitaggio» a Brusuglio, «dove erasi condannato per meglio convivere collo spirito de' suoi amici dispersi e perseguitati» (Bucellati 1873, p. 173), legge la *Storia di Milano* del Ripamonti e l'*Economia e statistica* di Melchiorre Gioia, «in cui si trovano citate le Gride contro i Bravi, e gli inconsulti decreti annonarj» (ivi, p. 41).

E «per lo studio del Ripamonti e del Gioia», come attesta Giorgini, il genere dello scrittore, «nel '21 gli si era delineata nella mente la trama del racconto» (Chiari-Ghisalberti 1954, p. 754).

Nascono così di getto, a partire dal 24 aprile 1821, le prime battute e le scene introduttive del *Fermo e Lucia*, ma subito dopo il romanzo si ferma, e nell'agosto dello stesso anno Manzoni torna alla tragedia, all'*Adelchi* rimasto inconcluso, lavorando, come scrive nel novembre al Fauriel, fino a «le dernier vers de ma tragédie», e tuttavia la tragedia risulta «non pas achevé».

È questa la fase in cui, per così dire, tragedia e romanzo si fronteggiano e sul piano ideologico-formale liricità e bisogno di «sliricarsi» (Leone De Castris 1965, *passim*) si contrappongono, sperimentando il Manzoni l'*impasse* della scelta tra le opposte soluzioni espressive, in ragione dell'idea di una storia *altra* che va maturando.

Si affaccia così l'ipotesi di *Spartaco*, tragedia mai andata oltre la fase progettuale, ma improntata al bisogno di dar forma al riscatto dei miseri. Ma questa epicità di un «vulgo disperso» finalmente protagonista e il conseguente capovolgimento del canone tragico rendono impossibili la forma e la stesura: l'urgenza di storia, di una storia *diversa* così intravista, induce Manzoni a riprendere il romanzo, a scommettere su di esso.

Abbandona in effetti definitivamente *Spartaco*, termina l'*Adelchi*, per ultimo i cori, sul piano teorico l'ultimo

ambiguo ponte con l'esperienza della tragedia romantica, per i quali il sé dell'autore è fortemente coinvolto e per Manzoni ostinato momento di riflessione sul 'vero', e lavora alacremente al *Fermo e Lucia*, come si legge in una lettera al Fauriel del 29 maggio 1822: «je suis enfoncé dans mon roman, dont le sujet est placé en Lombardie, et l'époque de 1628 à 31».

È una ricerca espressiva che prende la mano e dilata i tempi di composizione; sempre al Fauriel il 12 settembre 1822 Manzoni scrive: «Je ne suis qu'à la moitié du deuxième volume de mon roman et j'aurais dû, selon des calculs antécédents être à la fin du troisième; j'ai bien peur que je ne pourrai m'en tirer à moins de quatre; mais s'il ne m'arrive pas des profits extraordinaires d'imbécillité, je compte en être débarrassé avant la fin de février prochain».

Il progetto manzoniano, illustrato nella prima *Introduzione* del *Fermo e Lucia* del '21, teso a «dare una idea del costume e della storia pubblica e privata del Milanese nella prima metà del secolo decimosettimo», richiede un supplemento di riflessione, scelte espressive niente affatto semplici.

La storia, un nodo denso: comprenderla nelle sue valenze sociali riposte, intendendo le sue molteplici voci, quelle degli oppressi, *le verità* (non solo una verità monodico-lirica) che obliquamente la segnano, tutto ciò impegna Manzoni che attende al romanzo.

Il 17 settembre 1823 la prima 'minuta' del *Fermo e Lucia* è ultimata, come si evince dall'apposizione di questa data nel finale del manoscritto, e tra il 1823 e il 1824 Manzoni rivede l'opera, che è così *completa* (sotto il segno dell'ossimoro, perché 'aperta', tesa al codice semantico dell'*Appendice storica su la colonna infame*, ultimata molto più tardi, allusa nella parte finale del cap. IV del tomo IV, ma non compresa nella revisione<sup>2</sup>): 1821-1824, tre e più anni, troppi per un 'abbozzo'.

Che dal *Fermo e Lucia* nascano poi i *Promessi Sposi* è un problema che riguarda la genesi dei *Promessi Sposi*, non l'identità del *Fermo e Lucia*. Apparentemente simili, in realtà sono opere diverse: strutturalmente, perché ideologicamente motivate in modo diverso.

3. È stato rilevato – come un limite, a dire il vero – che *Fermo e Lucia* è un romanzo di impianto gotico. Tipologicamente *Fermo e Lucia* rientra effettivamente nelle categorie del gotico: l'idea di 'abbozzo', di cui ho detto poco fa, è una sorta di conseguenza del giudizio negativo (che dura) relativo alla produzione gotica. Larghe le ombre che questa posizione disegna. E tuttavia, piuttosto che le ombre, si provi a individuare le luci che il gotico reca con sé: la sua carica eversiva – essenzialmente questo, come Punter rileva per tutta la produzione gotica – nei riguardi di un sapere consolidato, tradizionale, per così dire, e di statuti ideologici certi:

Gli scrittori ritenuti gotici si rivelano ancora e sempre essere quelli che ci portano ai confini della civiltà, che ci mostrano la natura relativa dei codici etici e comportamentali e che al mondo convenzionale contrappongono una sfera diversa in cui tali codici non funzionano, oppure funzionano soltanto in forme distorte. (Punter 1985, p. 335)

Ma perché Manzoni, impegnato in un romanzo segnato dall'ossessione del vero storico, avrebbe fatto ricorso al gotico?

Non si dimentichi, intanto, che un interlocutore privilegiato del romanziere Manzoni è quel Walter Scott per il quale – è stato notato – il 'gotico' è la cifra stilistica che consente l'efficacia del suo «realismo» (ivi, p. 144), della narrazione 'storica', infine.

Per la «lettura di Scott», sostiene ancora Punter,

il «gotico» può essere un termine assai difficile, per non dire sbagliato, da usare per singoli episodi, avvenimenti o perso-

naggi nella narrativa, [...] «gotico» può essere usato propriamente come termine per descrivere delle opere *nella loro interezza* (*ibid.*)

da intendersi, in ultima analisi, come opere di 'frontiera'<sup>3</sup>, *forme* delle contraddizioni di un reale magmatico e riotoso a schemi precostituiti.

Contraddizioni: non si dimentichi la qualità di fondo del gotico.

Figlio del noto saggio di Burke (*Inchiesta sul Bello e il Sublime*) il gotico sembra essere la verifica di ciò che con facile ossimoro è stato definito *estetica dell'orribile*, ossimoro, in ogni caso, giacché lì si tentava di rendere sistematico il collegamento tra la sublimità e il terrore:

Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia *tutto ciò che è in un certo senso terribile* o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è *una fonte del sublime*; ossia è ciò che *produce la più forte emozione* che l'animo sia capace di sentire. (Burke 1991, p. 71)

Proprio l'urto che l'ossimoro che presiede al gotico può generare ci deve indurre a misurare le ragioni espressive manzoniane. Prossime alle scelte scottiane. Nel *Fermo e Lucia* l'ossimoro 'gotico' è la fusione degli opposti, l'inquietudine risoltasi in scrittura, *forma* di quanto non ha forma precisa, infine del «guazzabuglio», che è parola chiave del romanzo, di cui l'opera dice.

Ma quanto *non ha forma precisa è di natura storico-sociale*, mentre il «guazzabuglio» è *di natura ideologico-formale*, dacché *l'informe sono gli umili* e il *guazzabuglio* pertiene all'*autore*, alla sua scrittura.

Proprio grazie al gotico, forse, è stato possibile dar *forma* a una storia di *informi*, di umili (l'«orribile» rimosso dalla storia ufficiale); la rottura delle certezze (relative e assolute, le proprie e quelle della Storia) ha consentito a Manzoni (nella forma che l'ossimoro, fondendo



gli opposti, permette) la realizzazione del progetto di 'slicarsi', sempre perseguito e mai realizzato fino al *Fermo e Lucia*.

4. *Fermo e Lucia*, una storia di umili. Per figure che non si risolvono dialetticamente: del gotico è stato detto che i suoi personaggi non ammettono dialettica. Sono tipologicamente fissi, inchiodati ad un ruolo predefinito (il *villain*, la bella perseguitata, la *dark lady*, la malmonacata, ecc. [cfr. utilmente Jones 1998, *passim*): e se ciò fosse una scelta e non un limite?

E se Manzoni (e quanti come lui, più avvertiti, usano il gotico) volle fissare le contraddizioni della storia in figure di un'«altra storia», così espressione, *forma*? Esse come monumento, momenti delle contraddizioni che nessuna storia saprà o potrà dialetticamente risolvere?

Per quanto attiene Manzoni non si dimentichi l'orizzonte a tinte forti e nette del giansenismo che presiede alla sua 'conversione', non si dimentichi la lezione di Pascal, sotterranea nella sua esperienza francese: né si dimentichi che Pascal fornirà sostegno, argomenti e parole a quanti intesero segnalare le contraddizioni irrisolvibili dell'uomo postcopernicano e della modernità che la Rivoluzione francese imponeva. Per tutti valga Pirandello.

E la fede salvifica e il Dio del *Fermo e Lucia* hanno il sapore della 'scommessa' pascaliana: il Dio così conquistato «vous abêtira» («vi farà diventar come un bambino», Pascal 1994, p. 204)<sup>4</sup>, aveva scritto in modo perentorio Pascal.

Non è questa la sorte del Conte del Sagrato che 'è convertito' (altra cosa il processo attraverso il quale l'Innominato 'si converte', Leone De Castris 1965, p. 204) nel suo fulminante incontro col Cardinal Borromeo?

«E che?» disse il Cardinale come affettuosamente rimproverando: «Voi avete una buona nuova da darmi, e me la fate tanto sospirare?»

«Una buona nuova! io! una buona nuova! ho l'inferno in cuore, e vi darò una buona nuova! Ah! ah! voi non vedete qua dentro. Voi non sapete che io son venuto qui strascinato senza sapere da chi, che aveva il bisogno di vedervi, che vorrei parlarvi, e che in questo stesso momento io sento in me una rabbia, una vergogna di essere dinanzi a voi... così, come una pinzochera... Oh ditemi un po'; quale è questa buona nuova».

«Che Dio vi ha toccato il cuore, e vuol far di voi un altr'uomo»; rispose tranquillamente il Cardinale.

«Dio? ci siamo», replicò il Conte. «Dio! quella parola che termina tutte le quistioni. Dov'è questo Dio?»

«Voi me lo domandate», rispose Federigo, «voi? E chi l'ha più vicino di voi? Non lo sentite in cuore, che vi tormenta, che vi opprime, che vi abbatte, che v'inquieta, che non vi lascia stare; e vi dà nello stesso tempo una speranza ch'Egli vi acquierà, vi consolerà, solo che lo riconosciate, che lo confessiate?»

«Certo! certo!» rispose dolorosamente il Conte, «ho qualche cosa che mi tormenta, che mi divora! Ma Dio! Che volete che Dio faccia di me? Foss'anche vero tutto quello che dicono, non ho altra consolazione che di pensare che nemmeno il diavolo non mi vorrebbe».

Il Conte accompagnò queste parole con una faccia convulsa, e con gesti da spiritato, ma Federigo con una calma solenne, che comandava il silenzio e l'attenzione, replicò: «Che può far Dio di voi? Quello che d'altri non farebbe. Ricevere da voi una gloria che altri non gli potrebbe dare. Fare di voi un gran testimonio della sua forza... e della sua bontà. Poiché finalmente, che vi accusino coloro ai quali siete oggetto di terrore, è cosa naturale; è il terrore che parla, e si lamenta, è un giudizio facile, poiché è sopra altrui, fors'anche in taluno sarà invidia; forse v'ha chi vi maledice, perché vorrebbe far terrore anch'egli: ma quando voi accuserete voi stesso, quando il giudizio sarà una confessione, allora Dio sarà glorificato. Questo può far Dio di voi; e salvarvi».

«No: Dio non vuol salvarmi», replicò il Conte, con un dolore disperato.

«Non vuole?» disse il Cardinale. «Io che sono un uomo miserabile, mi struggo del desiderio della vostra salute: voi non

ne avete dubbio; sento per voi una carità che mi divora; e Dio che me la ispira, quel Dio che ci ha redento, non sarà grande abbastanza, per amarvi più ch'io non vi ami?»

La faccia del Conte fino allora stravolta dall'angoscia e dalla disperazione, si ricompose, si atteggiò al dolore; e *i suoi occhi che dall'infanzia non conoscevan le lagrime, si gonfiarono, e il Conte pianse dirottamente.* (*Fermo e Lucia* 1954, pp. 329-30)

Alta la posta della 'scommessa', almeno quanto l'imperscrutabilità del disegno di Dio: per esso Lucia (il nome val più di una lunga discussione) è fonte di luce divina, di grazia, come Don Rodrigo è dannato, *ab aeterno dannato*. La sua fine sta in questo contesto:

Ritto sul mezzo dell'uscio, stava un uomo smorto, rabuffato i capegli e la barba, scalzo, nudo le gambe, le braccia, il petto, e nel resto mal coperto di avanzi di biancheria pendenti qua e là a brani e a filaccica; stava con la bocca semi-aperta guatando le persone raccolte nella capanna con certi occhi nei quali si dipingeva ad un punto l'attenzione e la disensatezza; dal volto traspariva un misto di furore e di paura, e in tutta la persona una attitudine di curiosità e di sospetto, uno stare inquieto, una disposizione a levarsi, non si sarebbe saputo se per fuggire, o per inseguire. Ma in quello sfiguramento Lucia aveva tosto riconosciuto Don Rodrigo, e tosto lo riconobbero gli altri due. Quell'infelice da una capanna, posta lungo il viale, nella quale era stato gittato, e dove era rimasto tutti quei giorni languente e fuor di sé, aveva veduto passarsi davanti, Fermo, e poi il Padre Cristoforo; senza esser veduto da loro. Quella comparsa aveva suscitato nella sua mente sconvolta l'antico furore, e il desiderio della vendetta covato per tanto tempo, e insieme un certo spavento, e con questo ancora una smania di accertarsi, di afferrare distintamente con la vista quelle immagini odiose che le erano come sfumate dinanzi. In una tal confusione di passioni, o piuttosto in un tale delirio s'era egli alzato dal suo miserabile strame, e aveva tenuto dietro da lontano a quei due. Ma quando essi uscendo dalla via s'internarono nelle capanne, il frenetico non aveva ben saputa ritenere la

traccia loro, né discernere il punto preciso per cui essi erano entrati in quel labirinto. Entratovi anch'egli da un altro punto poco distante, non vedendo più quegli che cercava, ma dominato tuttavia dalla stessa fantasia, era andato a guardare di capanna in capanna, tanto che s'era trovato a quella in cui mettendo il capo su la porta aveva rivedute in iscorcio quelle figure. Quivi ristando stupidamente intento, udì quella voce ben conosciuta che nel suo castello aveva intuonata al suo orecchio una predica, troncata allora da lui con rabbia e con disprezzo, ma che aveva però lasciata nel suo animo una impressione che s'era risvegliata nel tristo sogno precursore della malattia. Quella voce lo teneva immobile a quel modo che altre volte si credeva che le biscie stessero all'incanto; quando Lucia s'accorse di lui. Dopo la sorpresa il primo sentimento di quella poveretta fu una grande paura; il primo sentimento del Padre Cristoforo e di Fermo: bisogna dirlo a loro onore, fu una grande compassione. Entrambi si mossero verso quell'infermo stravolto per soccorrerlo, e per vedere di tranquillarlo; ma egli a quelle mosse, preso da un inesprimibile sgomento, si mise in volta, e a gambe verso la strada di mezzo; e su per quella verso la chiesa. Il frate e il giovane lo seguirono fin sul viale, e di quivi lo seguivano pure col guardo: dopo una breve corsa, egli s'abbattè presso ad un cavallo dei monatti che sciolto, con la cavezza pendente, e col capo a terra rodeva la sua profonda: il furibondo afferrò la cavezza, balzò su le schiene del cavallo, e percotendogli il collo, la testa, le orecchie coi pugni, la pancia con le calcagna, e spaventandolo con gli urli, lo fece muovere, e poi andare di tutta carriera. Un romore si levò all'intorno, un grido di «piglia, piglia»; altri fuggiva, altri accorreva per arrestare il cavallo; ma questo spinto dal demente, e spaventato da quei che tentavano di avvicinarglisi, s'inlberava, e scappava vie più verso il tempio.

I due dei quali egli era stato altre volte nemico tornarono tutti compresi alla capanna, dove Lucia stava ancora tutta tremante.

«Giudizii di Dio!» disse il Padre Cristoforo: «preghiamo per quell'infelice». Dopo un momento di silenzio, il pensiero che venne a tutti fu di concertare insieme quello che era da farsi...  
(*Fermo e Lucia* 1954, pp. 656-57)

«Giudizii di Dio!»: è la sintesi di una storia che deve escludere ogni ottimismo, che attesta invece l'infinita miseria del soggetto uomo, giacché i disegni imperscrutabili di Dio rendono quelle degli uomini, per mutuare da Pirandello, «storie di vermucci».

Sicché per Manzoni il romanzo tende a proporsi come forma dell'ossimoro proprio della stessa 'scommessa', delle verità 'doppie' che abitano la storia, fatte proprie con l'atto di fede.

Penso ancora a Pascal quando rileva:

La fede abbraccia molte verità che sembrano contraddirsi. *Tempo di ridere, di piangere ecc. Responde. Ne respondeas.*

La sorgente di ciò è l'unione delle due nature in Gesù Cristo. E anche i due mondi. La creazione d'un nuovo cielo e d'una nuova terra. Nuova vita e nuova morte. *Tutte cose doppie, pur restando gli stessi nomi* [corsivo mio]. Infine i due uomini che sono nei giusti, perché essi sono i due mondi, sono un membro e un'immagine di Gesù Cristo. E così tutti i nomi convengono loro: di giusti peccatori; morto vivente; vivente morto; eletto dannato ecc.

Dunque esiste un gran numero di verità, sia di fede che di morale, che sembrano incompatibili e che sussistono tutte in un ordine meraviglioso. La sorgente di tutte le eresie è l'esclusione di alcune di queste verità, e la sorgente di tutte le obiezioni che ci fanno gli eretici è l'ignoranza di alcune delle nostre verità. E di solito accade che *non potendo concepire il rapporto tra due verità opposte e credendo che l'accettazione di una comporti l'esclusione dell'altra* [corsivo mio], essi si attaccano all'una ed escludono l'altra, e pensano che noi facciamo il contrario. Ora, l'esclusione è la causa della loro eresia; e l'ignorare che noi possediamo l'altra, genera la loro obiezione. (Pascal 1994, p. 446)

Verità «incompatibili» che insieme «sussistono», ossimoro ancora: se questa lezione è sullo sfondo, *Fermo e Lucia* può intendersi come *forma delle contraddizioni del reale, ciò che dialetticamente non si compone.*

In questa prospettiva il romanzo si dimostra luogo di rappresentazione del dramma della storia, ma rappresentazione che muta le scelte da Manzoni in precedenza affidate alla tragedia. Ciò che egli va disegnando è una sorta di spazio espressivo in cui il rapporto con la storia, che aveva costituito materia della tragedia romantica e che per lui si era tradotto in una ostinata *impasse*, tende a risolversi in modo diverso e nuovo. La parte più densa della ricerca tragica manzoniana si era concentrata, come è noto, sulla funzione del coro, impaniata nel luogo, ancora lirico, nel quale ambigualmente «il poeta [...] contempla la lezione della storia» (Leone De Castris 1965, p. 104).

Per Schiller, con cui Manzoni ora si misura (quel «Giudizii di Dio!» riecheggia un noto passaggio del *Guglielmo Tell*), il coro, nella letterarietà esibita attraverso il «muro di parole solenni» (Macchia 1994, p. 43), segnava una precisa distanza dalla realtà, poiché non doveva essere preso per reale ciò che pareva drammatica realtà. Per Manzoni il romanzo costruito per *digressioni* (luoghi della soggettività dell'autore, del suo commento, come il coro nella tragedia) elimina la distanza, accorpa, riporta alla realtà ciò che altrimenti continuerebbe a risolversi in romanzesco<sup>5</sup>.

C'è nel *romanzo*, cioè, quell'effetto-verità della storia che la tragedia non può raffigurare: è il capovolgimento delle regole che presiedono alla rappresentazione romantica.

Non più la tragedia, ma il romanzo. Ma è un caso che la scelta manzoniana ricada sul romanzo 'gotico', il genere antiistituzionale?

Se tra Schiller e Manzoni c'è la differenza sostanziale del «passaggio alla nuova misura ideologica della prosa» (Raimondi 1974, p. 105), in quel «Giudizii di Dio!», così apoditticamente formulato nel *Fermo e Lucia*, c'è tutto il segno di quel passaggio.

In definitiva – scrive Raimondi – il nuovo romanzo deve compiere sino in fondo la distruzione del «romanesque», scioglierlo per sempre dal gusto teatrale di un evento ben costruito, che non rende ragione della storia e del suo caos di possibili. Se Stendhal giudica i romanzi di Walter Scott una tragedia romantica inframmezzata di lunghe descrizioni, lo scrittore del *Fermo e Lucia* proprio in quanto si distacca da una poetica drammatica tende per istinto a differenziare il «novel» dal «romance» e a razionalizzare l'istanza critica del realismo storico, immettendo nel pittoresco dell'epica scottiana l'ombra e l'ironia di un Pascal che ha letto anche Voltaire. Ma questo conflitto con il romanzesco dell'artificio melodrammatico penetra poi nello stesso racconto manzoniano ed è uno dei grandi nodi irrisolti che permangono nella prosa del *Fermo e Lucia* e la rendono forse così mossa e colorita da farla parere un laboratorio in tumulto. (Ivi, pp. 114-15)

E in questo laboratorio, cui resta essenziale la funzione della digressione, leggi la lezione di Diderot, di Sterne (cfr. Macchia 1989, p. 41), ma ancora del Pascal che riporta all'ordine del cuore (cfr. Puccetti 1999, pp. 9-14) le ragioni della scrittura che attesta del Vero:

*L'ordine. Contro l'obiezione che la Scrittura non ha ordine.*

Il cuore ha il suo ordine; l'intelletto ha il suo, che procede per principî e deduzioni; il cuore ne ha un altro. Non si dimostra che bisogna essere amati, esponendo ordinatamente le cause dell'amore: sarebbe ridicolo.

Gesù Cristo, San Paolo, hanno l'ordine della carità, non dell'intelletto, perché volevano infiammare, non istruire. Similmente Sant'Agostino. Quest'ordine consiste *principalmente nella digressione* (corsivo mio) su ciascun punto che viene rapportato al fine, per mostrarlo presente ovunque. (Pascal 1994, p. 220)

E nella sottoscrizione di verità in contrasto, gli *effetti* di una *causa* che trascende l'uomo e che l'uomo non do-

vrebbe tentare, limitandosi ad accettare le incomponibili aporie che lo segnano, intravedi pure la lezione del primo saggista moderno, Montaigne, che a quelle aporie, in modo laico, diede *forma*, nei suoi *Essais*.

Non altrimenti sembra suggerire Montaigne quando scrive:

Vedo di solito che gli uomini, nei fatti che loro si presentano, si dilettono più volentieri a cercarne la ragione *che a cercare la verità*: lasciano là le cose, e si dilettono a trattar le cause. Piacevoli conversatori. *La conoscenza delle cose appartiene solo a chi ha la guida delle cose, non a noi che non ne abbiamo che la sopportazione, e che ne abbiamo l'uso perfettamente pieno, secondo la nostra natura, senza che ne dobbiamo penetrare l'origine e l'essenza.* (Montaigne 1991, p. 1091)

Avvisi di saggismo: ancora momento del sé entro lo spazio della digressione. Teniamone conto.

5. Il «guazzabuglio» è il luogo dell'autore, dicevo poco fa, dimensione entro la quale l'autore deve muoversi per *comprendere*, letteralmente, tener entro una forma.

*Comprendere*/«guazzabuglio»: ma non è ancora ossimoro?

«Guazzabuglio», a me pare, è la parola chiave degli snodi narrativi del *Fermo e Lucia*: ritorna solo tre volte, ma in modo denso, quasi a riassumere e puntualizzare entro di sé, nella forza del termine, le volute della stori-scrittura che esso stesso genera. Nell'impossibilità della causa (imperscrutabile, in termini pascaliani), 'guazzabuglio' è forma dell'*effetto*, esso stesso è *la verità* lungamente tentata dall'autore, *forma* dei casi che seguono.

Suggerione della lezione di Montaigne: in questo senso il *Fermo e Lucia* è un romanzo-saggio (cfr. Macchia 1989, pp. 37-39), o un 'metaromanzo', come è stato notato.



Scrive Illiano (1993, p. 7):

L'attività narrativa, in quanto arte, è preoccupazione profonda e costante del Manzoni, e non è per celia o capriccio che la puntigliosa fantasia dell'umorista denuncia come «manifestamente improbabile» l'ipotesi che «noi raccontiamo in modo da annojare anche con materia interessante» (III, IV). Il metodo dell'attività narrativa è quindi la diegesi, termine con cui si designa aristotelicamente la narrazione soggettiva che in Manzoni tende naturalmente a una dimensione metanarrativa per molti aspetti precorritrice delle poetiche del romanzo novecentesco.

E soggettività e avvisi di romanzo più moderno trovi nella cifra del «guazzabuglio», racconto di 'effetto': si può così osservare che sembra valere per *Fermo e Lucia* ciò che è stato notato appunto per i romanzi primonovecenteschi. Alludo a quella sorta di narrazione 'non causata' (cfr. Debenedetti 1981, per esempio p. 226 e *passim*), racconto come 'metonimia' (come Saccone 1973, p. 130 e *passim*, dice di Svevo): ed è racconto come metonimia/sostituzione. Imperscrutabile la causa, raccontabile è il suo effetto, *forma* è il 'guazzabuglio'.

«Guazzabuglio». È una prima volta a conclusione della tormentata vicenda di Geltrude, il suo delitto, l'inquietudine che da esso si genera:

La sua esperienza non era altro che del chiostro, di quel po-  
co che aveva veduto nel tempo burrascoso passato nella casa  
paterna, e di ciò che aveva imparato dall'infame suo maestro;  
le sue idee erano un *guazzabuglio* composto di questi ele-  
menti, ed ella non aveva potuto attingere d'altronde cognizioni  
per fare almeno una scelta in questi elementi. Le sue parole e  
il suo contegno sarebbero state uno scandalo insopportabile in  
un secolo meno bestiale di quello; ma allora la stranezza uni-  
versale non lasciava spiccare la sua al punto da farne un og-  
getto di meraviglia singolare.

Due anni erano già trascorsi da quel giorno funesto al tem-

po in cui la nostra Lucia le fu raccomandata dal padre cappuccino, il quale, come pure ogni altro del monastero, e di fuori, conosceva bene la Signora per un cervellino, ma era lontano dal sospettare quale in tutto ella fosse. (*Fermo e Lucia* 1954, p. 225)

Singolare la giustificazione del racconto attraverso il ricorso alla poetica del gotico, che rende credibili i percorsi manzoniani fin qui ipotizzati:

Siamo stati più volte in dubbio se non convenisse stralciare dalla nostra storia queste turpi ed atroci avventure; ma esaminando l'impressione che ce n'era rimasta, leggendola dal manoscritto, abbiamo trovato che *era una impressione d'orrore; e ci è sembrato che la cognizione del male quando ne produce l'orrore sia non solo innocua ma utile.* (*Ibid.*)

È noto che quella di Geltrude è storia che strutturalmente 'soverchia', nello spazio della narrazione non si compone in armonia, è storia a sé e insieme è storia che pertiene al racconto più generale, storia *giustapposta*.

«Guazzabuglio». Una seconda volta Manzoni l'adopera per ritornare sulla figura di Don Abbondio, delegato a rilanciare la narrazione, nella parte centrale del *Fermo e Lucia*, quando la conversione (e la storia) del Conte del Sagrato sono fatti conclusi (anche questa è storia 'eccessiva', *giustapposta*) e il romanzo deve andare avanti:

L'altro chiamato era quel nostro Don Abbondio, il quale per togliersi d'impiccio era stato in gran parte cagione di tutto questo *guazzabuglio*: egli non poteva sapere, né avrebbe mai pensato che questa chiamata avesse la menoma relazione con quei tali promessi sposi, dei quali credeva di essere sbrigato per sempre. Si avanzò anch'egli incerto e curioso, anche inquieto di dovere trovarsi con quel famoso Conte: pure lo rassicurava la faccia ispirata del Cappellano, quelle sue parole che annunziavano oscuramente cose grandi, e ciò che più stava a cuore di Don Abbondio, cose quiete. (*Ivi*, p. 333)

«Guazzabuglio». La terza volta si pone come riassunto degli avvenimenti agiti da Fermo e motivo conduttore di quelli che seguiranno (quindi strutturalmente fa da volano al resto della narrazione):

V'erano in quella stanza alcuni oziosi, i quali venivano ivi per abitudine, e allora s'erano ragunati anche per la speranza che arrivasse qualcheduno da Milano, il quale portasse le nuove più recenti. Si sapeva in cento maniere secondo l'uso antico ed universale, il *guazzabuglio* del giorno antecedente, e s'era pur bucinato che il mattino la pentola aveva cominciato a ribollire; sicché la curiosità era infiammata. Gli occhi furono tosto addosso a Fermo, ma visto ch'egli era un forese, nessuno pensò a lui, per sua buona ventura; perché chi gli avesse chiesto: «a caso, verreste voi forse da Milano?» nella disposizione d'animo in cui era Fermo, possiamo ingannarci, ma egli diceva certamente la bugia. In vece, senza essere importunato di richieste, poté egli mentre mangiava saporitamente, sentire i discorsi che si facevano, e rimettersi un po' al corrente delle cose del mondo, dopo una lunga giornata di ritiratezza. (Ivi, p. 485).

Ma quel che vale è che l'autore raccordi i tre nuclei del *Fermo e Lucia* (la storia di Geltrude, quella del Conte del Sagrato, quella dei promessi sposi) nel termine 'guazzabuglio', narrando gli 'effetti' di cause imperscrutabili, ma dando così forma alla 'verità', direbbe Montaigne. Appunto attraverso la tramatura della digressione che sul piano strutturale sostiene quel «guazzabuglio».

Non altrimenti, in termini generali, aveva spiegato Manzoni, dicendo di sé alle prese con la scrittura:

Ho visto più volte un caro fanciullo, (vispo a dir vero più del bisogno, ma che a tutti i segnali promette d'essere un galantuomo) l'ho visto affaccendato sulla sera, a cacciare al coperto un suo gregge di porcellini d'India che egli aveva lasciato spaziare il giorno in un giardinetto. Il fanticino avrebbe vo-

luto farli andar tutti di brigata al covile, ma era fatica perduta; uno si sbandava a destra, e mentre il picciolo pastore correva per raggiungerlo, un altro, due tre, uscivano dalla frotta a sinistra; dopo qualche impazienza egli si persuadeva che non sarebbe riuscito a quel modo; spingeva dentro prima i più vicini, e poi tornava a pigliar gli altri ad uno a due a tre, come gli veniva fatto. Così pure abbiamo dovuto far noi coi nostri personaggi... (Ivi, p. 412)

E al narratore che racconta una storia, illustrando le contraddizioni incompensabili del *vero*, si affianca, non per caso per *digressioni*, il saggista, colui che, in ultima analisi, discute del sé che racconta, e racconta *quella storia, a quel modo*.

Ed è modo che giustifica/spiega l'ossimoro: giudizio su una storia che ha senso come *storia gotica*, storia anti-istituzionale, uno squarcio potente su realtà abitualmente tralasciate, inusuali all'autore, al letterato di formazione tradizionale.

Storia gotica, romanzo gotico, storia e racconto, per così dire, 'eccessivi', perché:

nei romanzi e nelle opere teatrali, generalmente parlando, è un più bel vivere che a questo mondo: ben è vero che vi s'incontrano birboni più feroci, più diabolici, più colossali, vi si scorrono scelleratezze più raffinate, più ingegnose, più recondite, più ardite che non nel corso reale degli avvenimenti; ma vi ha pure dei grandi vantaggi, ed uno che basta a compensare molti mali, uno dei più invidiabili si è, *che gli onesti*, quelli che difendono la causa giusta, per quanto sieno inferiori di forze, e battuti dalla fortuna, *hanno sempre in faccia dell'empio ancor che trionfante una sicurezza, una risoluzione, una superiorità di animo e di linguaggio che dà loro la buona coscienza, e che la buona coscienza non dà sempre agli uomini realmente viventi*. (Ivi, p. 82)

Sicché il romanzo, di cui Manzoni illustra la filosofia compositiva, deve essere luogo dell'ossimoro, fusione

degli opposti, di 'storia' e 'discorso': 'storia', processo che attinge alla Storia reale nei termini della simulazione (ciò che «la buona coscienza *non* dà sempre agli uomini realmente viventi») che solo il 'discorso' rende *vera*, nei modi della scrittura, nell'economia di una forma, cioè. Ed è il modo del gotico, appunto, per il quale ha senso dire in modo obliquo, *differente*, secondo i dettami del *Sublime*, del capovolgimento delle regole, cioè.

Nella cifra del gotico la maschera si lacera e il 'discorso' è *vero*, perché *la finzione della scrittura mette in mora la finzione del reale*.

Discorso 'contro', perché *simulazione come lacerazione della simulazione*: che cosa, se non una filosofia compositiva antiistituzionale (ispirata all'«estetica dell'orribile»), può consentire ciò?

Non altrimenti argomenta Manzoni quando sostiene:

L'uomo retto sente, a dir vero con certezza e con ardore la giustizia della sua ragione, ma questa sua idea è un risultato, una conseguenza d'una serie di ragionamenti e di sentimenti, per la quale è trascorso il suo animo: se egli la esprime fa ridere l'avversario, il quale per un'altra serie d'idee è giunto e si è posto in un risultato opposto: e pur troppo, tolti alcuni casi, l'uomo che non ha che sé per testimonio e per approvatore, e che vede negli altri contraddizioni e scherno perde facilmente fiducia, e quasi quasi è disposto a dubitare: o almeno si trova in quello stato di contrasto che fa comparire l'uomo imbarazzato. Avvien quindi spesse volte che un ribaldo mostra in tutti i suoi atti una disinvoltura, una soddisfazione che si prenderebbe quasi per la serenità della buona coscienza se fosse più placida e più composta, e che l'uomo onesto e nella espressione esteriore, e nell'animo interno mostra e prova talvolta una specie d'angustia e di vergogna che si crederebbe rimorso; *dimodoché a poco a poco finisce per essere soperchiato non solo nei fatti ma anche nel discorso*, e nel contegno, e sta come un supplichevole e quasi come un reo dinanzi a colui che lo è veramente. (Ivi, pp. 82-83)

Il romanzo allora come discorso 'contro', il linguaggio come linguaggio antiistituzionale e antiaulico (la *verve* dialettale del *Fermo e Lucia*, 'normalizzata' poi coi *Promessi Sposi*, giacché compito di chi scrive è adoperare «parole e frasi che sono passate dal discorso negli scritti senza parervi basse, dagli scritti nel discorso senza parervi affettate; e sono generalmente e indifferentemente adoperate all'uno e all'altro uso», *Introduzione* al *Fermo e Lucia*): una storia/più storie 'eccessive' (fuori delle misure istituzionali) che l'autore costruisce 'letterariamente' operando 'contro' e il saggista criticando giustifica.

È lo stato delle cose, dei tempi, che lo richiede: l'ossimoro volge, non per caso, alla cifra umoristica, ai personaggi/situazioni in cui il 'sentimento del contrario' si fa snodo narrativo, e solo per quel sentimento, che quelli/quelle incarnano, il racconto assume senso.

Da questo punto di vista il vero perno della narrazione del *Fermo e Lucia* (che così resterà nei *Promessi Sposi*, ma sopraffatto dalla 'misura' del discorso e dalla grandezza/autonomia di altre figure) è Don Abbondio, «cagione», si diceva poco fa (ma inconsapevole), del «guazzabuglio» che è il mondo che per lui si forma narrativamente (cfr. Pirandello 1988, p. 152 e *passim*).

Figura di taglio obliquo, Don Abbondio sa che è difficile vivere: la sua vita, la sua identità 'debole' si proiettano nelle altre storie e le generano.

Attraverso i paradossi che la sua debolezza crea puoi intendere il reale: e così lo intende il narratore procedendo nel racconto.

Don Abbondio, nella sua umoristica epopea, non modifica la storia cosiddetta reale, ma narrativamente contribuisce a giustapporre storie 'eccessive', 'aperte', chiuse infine dalla 'pestilenza', dall'artificio teatrale della 'provvidenza' (non per caso è Don Abbondio a intendere 'pestilenza' come 'provvidenza', per ossimoro, cioè):

«È morto!» sciamò egli: «Oh provvidenza! provvidenza! Ecco se Domeneddio arriva certa gente. È morto senza successione, per un giusto giudizio, e anche per un gran beneficio della provvidenza; perché se colui avesse lasciato gente della sua razza, bisognerebbe dire: è morto un buon cavaliere: peccato! un degno gentiluomo. Così, si può finalmente dire il suo cuore. Ah! Non c'è più quel burbero, quel soperchiatore, quello spaventacchio. Questa pestilenza è stata un flagello, figliuoli, un flagello; ma è stata anche una scopa: ha spazzato via certa gente, che, figliuoli miei, non ce ne liberavamo più: birboni, freschi, verdi, vigorosi, che sperare di far loro le esequie, sarebbe stata una prosunzione peccaminosa; si sarebbe detto che il prete destinato ad asperger loro la cassa stava ancora facendo i latinucci; e in un batter d'occhio sono iti: *requiescant*». (*Fermo e Lucia* 1954, pp. 662-63)

'Pestilenza' come 'provvidenza', questo ossimoro è umoristicamente il modo di attingere il lontanissimo Dio del *Fermo e Lucia* che non vive nei personaggi, ma regola e guida da abissali distanze.

E ossimoro è quello in cui si impania l'autore: la verità tentata *per la* storia è giustapposta alla verità che si dà *nella* storia. La 'provvidenza' che spinge alla conclusione la narrazione costringe a riflettere sui nodi 'storici' che quella pestilenza ha evidenziato: tutto resta 'aperto', criticamente problematico, e l'allusione a ciò che sarebbe stata l'*Appendice storica su la colonna infame*<sup>7</sup> va in questa direzione:

I magistrati, i quali avrebbero dovuto reprimere e punire quell'iniquo furore, lo imitarono e lo sorpassarono con giudizi motivati e ponderati al pari di quei popolari che abbiám riferiti, con carnificine più lente, più studiate, più infernali. Passare questi giudizi sotto silenzio sarebbe ommettere una parte troppo essenziale della storia di quel tempo disastroso; il raccontarli ci condurrebbe o ci trarrebbe troppo fuori del nostro sentiero.

Gli abbiamo dunque riserbati ad un'appendice, che terrà

dietro a questa storia, alla quale ritorniamo ora; e davvero. (Ivi, p. 585)

Ma nel *Fermo e Lucia* la costruzione per digressioni, la loro funzione ‘saggistica’, rendono meno indispensabili al romanzo quella ‘appendice’: varrà, non per caso, a rimettere in discussione la ‘normalità’ dei *Promessi Sposi*.

Nel *Fermo e Lucia* tutto è ancora *in fieri*, storie oblique e aperte, domande senza risposte: e il fascino del non finito è più intrigante di quanto non si voglia ammettere.

### Note

<sup>1</sup> Rimando per questi aspetti a Nigro 2002, *Naufragi di terraferma*, e segnatamente *Nota critico-filologica: i tre romanzi*, saggi introduttivi a Manzoni 2002. Come il titolo riservato all’opera manzoniana lascia intendere, il curatore dice di «Tre volumi. Tre romanzi» segnati da una «continuità di ‘carne’ e ‘sangue’» (p. XLIII), e tuttavia «la ‘consanguineità’ delle carte, insieme alla sostanziale costanza della trama, non basta a cancellare l’individualità, e quindi la diversa identità (non solo linguistica), dei tre romanzi» (p. XLV).

<sup>2</sup> Rinvio per questi aspetti a Paccagnini 2002, *Nota critico-filologica: la «Colonna infame»*, in Manzoni 2002 e Riccardi 1990.

<sup>3</sup> Sulla densità del concetto di ‘frontiera’ rimando a Moretti 1997 (pp. 43 sgg.). Le riflessioni di Moretti, tagliate in chiave ‘geografica’, ma suggestive per letture diverse, si esercitano, non casualmente, sul *Waverley* di Scott.

<sup>4</sup> L’espressione «vous abêtira» così viene spiegata dal Brunshvicg: «*S’abêtir* significa rinunciare alle credenze a cui la cultura e l’abitudine hanno dato la forza della necessità naturale ma che vengono dimostrate impotenti e inutili dal ragionamento. *S’abêtir* significa ritornare all’infanzia per raggiungere le verità superiori che sono inaccessibili alla corta saggezza dei cosiddetti dotti. “Niente è più conforme alla ragione quanto questa sconfessione della ragione” [framm. 272]: la parola di Pascal è d’un credente non d’uno scettico» (cfr. Pascal 1994, n. 30, p. 204).

<sup>5</sup> Scrive Macchia: «[Manzoni] usa il tempo dello storico, la terza persona, ma se interviene in prima persona è perché sa che l’autore, a differenza di quel che penserà Flaubert, non deve essere assente dal quadro. Scrittore impegnato, deve dire la sua, deve condannare quand’è il caso,



deve esprimere fino a un sentimento d'orrore, anche nell'inqualificabile distanza che gli offre l'ironia» (Macchia 1989, p. 37).

<sup>6</sup> Scrive Macchia: «La realtà è il disordine. Le interpolazioni, le intersezioni, le interruzioni, gli *excursus*, i frammenti nell'universo della narrazione ne sono i sintomi e gli effetti. [...] E] affisando l'occhio in quel disordine, Manzoni scopriva l'intenzione segreta della Provvidenza [...]» (Macchia 1989, p. 42). Con motivazioni di altra natura, ma utili per la composizione di un quadro più ampio, Bollati, discutendo della posizione di Manzoni nel contesto politico-sociale ottocentesco, rileva: «Dunque l'uomo deponga l'orgoglio di credersi la sorgente della morale, abdichi alla presunzione d'essere l'artefice del proprio destino, e si inchini alla sola legge certa e immutabile, che è quella rivelata da Dio. Nessuna morale pubblica abbia il sopravvento sulla privata, i doveri del cittadino non prevarichino sui doveri dell'uomo: l'utilità (largamente intesa) è altro dalla giustizia, e questa sola è di competenza della coscienza individuale. L'accordo di utilità e giustizia *sfugge alla capacità di previsione della mente umana*; e anche l'azione meglio intenzionata non può pretendere di conoscere il punto di arrivo dell'infinita catena di effetti che da essa trae origine» (Bollati 1972, p. 990).

<sup>7</sup> Sui problemi relativi alla *Appendice* e alla *Storia della colonna infame*, oltre ai già citati Paccagnini 2002 e Riccardi 1990, rinvio al saggio di R. Cavalluzzi, *Per una lettura della «Storia della colonna infame»*, ora in Cavalluzzi 2004.

### Nota bibliografica

- Bollati G. 1972, *L'italiano*, in AA.VV., *Storia d'Italia, I caratteri originali*, vol. I, Einaudi, Torino.
- Bucellati A. 1873, *Manzoni*, Milano.
- Burke E. 1991, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a c. di G. Sertoli e G. Maglietta, Aesthetica, Palermo.
- Cavalluzzi R. 2004, *Tra etica e storia. La «Storia della colonna infame» di Alessandro Manzoni*, Edizioni B.A. Graphis, Bari.
- Chiari A., Ghisalberti F. 1954, *Dall'autografo alle stampe del «Fermo e Lucia»*, in appendice a *Fermo e Lucia*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, t. III, Mondadori, Milano.
- Debenedetti G. 1981, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.
- Fermo e Lucia* 1954, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, t. III, Mondadori, Milano.
- Illiano A. 1993, *Morfologia della narrazione manzoniana. Dal «Fermo e Lucia» ai «Promessi Sposi»*, Cadmo, Firenze.

- I promessi sposi* 1954, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, t. I, Mondadori, Milano.
- Jones V.R. 1998, *Le dark ladies manzoniane e altri saggi sui «Promessi Sposi»*, Salerno, Roma.
- Leone De Castris A. 1965, *L'impegno del Manzoni*, Sansoni, Firenze.
- Macchia G. 1989, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Adelphi, Milano.
- Macchia G. 1994, *Manzoni e la via del romanzo*, Adelphi, Milano.
- Manzoni A. 2002, *I romanzi*, a c. di S.S. Nigro, Mondadori, Milano.
- Montaigne M. 1991, *Degli zoppi*, in *Saggi*, Mondadori, Milano.
- Moretti F. 1997, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino.
- Nigro S.S. 2002, *Naufrazi di terraferma e Nota critico-filologica: i tre romanzi*, saggi introduttivi a Manzoni 2002.
- Paccagnini E. 2002, *Nota critico-filologica: la «Colonna infame»*, in Manzoni 2002.
- Pascal B. 1994, *Pensieri*, Mondadori, Milano.
- Pirandello L. 1988, *L'umorismo*, a c. di S. Guglielmino, Mondadori, Milano.
- Puccetti W. 1999, «Come biscie all'incanto». *Retiche e simboli della visione nel «Fermo e Lucia»*, Carocci, Roma.
- Punter D. 1985, *Storia della letteratura del terrore*, Editori Riuniti, Roma.
- Raimondi E. 1974, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Einaudi, Torino.
- Riccardi C. 1990, *Il «reale» e il «possibile». Dal «Carmagnola» alla «Colonna infame»*, Le Monnier, Firenze.
- Saccone E. 1973, *Commento a «Zeno»*, Il Mulino, Bologna.

## La 'figura' e il desiderio: «Bestie» di Federigo Tozzi

1. *Bestie* esce nel 1917 per i tipi di Treves, forse il più ambito editore italiano in quel giro di anni. Tozzi ci arriva «soltanto per raccomandazione» – come ricorda Debenedetti (1981, p. 61), citando dalla premessa di Emma Tozzi a *Novale* –, ma insomma ci arriva: un punto fermo nelle speranze letterarie dello scrittore toscano, lo stimolo a proseguire sulla via del racconto. Perché in quei 69 'frammenti' che compongono il libro c'è già tutto il Tozzi futuro, l'autore che dall'angolo appartato della provincia senese contribuisce a innovare profondamente la prosa italiana, segnatamente il romanzo. *Bestie* è, in questo senso, l'antefatto della stagione a venire: testi che si interrogano sulla plausibilità del reale, e attraverso la lente di una inquieta 'soggettività' ne revocano in dubbio l'assolutezza.

Così l'incertezza delle cose si fa in Tozzi incertezza della trama che quelle cose deve contenere ed esprimere; al loro mistero corrisponde fin da ora il mistero di una «scrittura» – come scrive Luperini – «piena di intoppi e di vuoti». Espressione complessa, giacché

richiede un tipo di lettura non lineare, che sappia aggirare gli ostacoli tornando magari sui propri passi o saltando in avanti, che colmi le lacune lasciate aperte e trapassi liberamente e «illogicamente» da un'associazione psicologica all'altra. Essa

mette il lettore in uno stato di spaesamento, di leggera ma costante vertigine. Esige l'incessante contributo attivo di un interprete a cui non è lecito rilassarsi neppure per un attimo, un costante impegno ermeneutico. Contiene in sé un appello incessante alla libertà del lettore, e insieme lo sollecita ai limiti estremi delle possibilità. (1995, p. xiv)

*Bestie* può essere inteso, in questa prospettiva, quale luogo di un discorso enigmatico articolato per 'figure', se alla 'figura' è concesso poter dare forma a ciò che è incerto, latente<sup>1</sup>. La scrittura, questa scrittura, trova la propria cifra nella apparizione delle bestie che la punteggiano; 'figure', appunto, espressione (e insieme sua ricerca) di un senso precario, intuibile, ma non risolvibile per modi consueti. Non altrimenti sembra riflettere Debenedetti quando scrive:

La difficoltà di esporre come queste bestie appaiano dipende dal fatto che *ciascuno di questi pezzi è potenzialmente un racconto*, un modo di essere, uno stato d'animo, un'immagine incapaci o comunque restii e inadattabili a comunicarsi nella loro immediata presenza o, vorrei dire, precisa e contornata identità di modi di essere, stati, immagini: si lasciano cogliere solo attraverso una trama di fatti associati o concomitanti, di apparizioni complici od ostili, magari estranee e non collegabili con lo spunto iniziale o più accentuato; e quella trama di fatti è già più o meno embrionalmente una vera e propria trama di racconto, nel senso che il succedersi dei fatti, ancorché slegati tra loro, è un succedersi temporale-narrativo non già uno schierarsi visivo; *ma poi il racconto in nuce, questo nucleo di racconto, non si lascia ghermire come vicenda, non lo si può parafrasare né riassumere*. Perciò è quasi impossibile dire come, in queste vicende inafferrabili, giunga ad apparire la bestia che fa da conclusione. (1981, p. 62)

Racconti *in nuce*, dunque, inscritti nella densità dell'enigma che conferisce loro l'apparizione inquietante di un animale. Bestia come 'figura', appunto, luogo di

senso obliquo, indecifrabile, spazio della 'metafora', così come va definendosi nello stesso giro di anni il percorso della scrittura per Kafka. La vicinanza tra Tozzi e il letterato praghese, che a partire dalle riflessioni di Debenedetti si impone come elemento ineludibile e denso, risulta ulteriormente verificata se si presta attenzione all'apparato 'figurale' costitutivo della cifra espressiva dei due intellettuali. La scrittura letteraria – come è stato notato (Baioni 1984, p. 153 e *passim*) – disegna per Kafka uno spazio che dovrebbe garantire la 'verità', e tuttavia egli sa che per essa è impossibile giungervi. Allude a qualcosa che l'interpretazione non consente di attingere, sicché quest'ultima si risolve in se stessa. Appunto nel gioco della 'figura'<sup>2</sup>, lo spazio obliquo che sembra proporre nella mancanza di strada l'unica strada possibile, la «torta via di mezzo» – come Kafka scriveva all'amico Max Brod – impedita al cammino dalla «paura» (1988, p. 495; cfr. utilmente Farese 1986, p. 47).

La verità, se c'è, è ostinatamente celata dalla stessa scrittura, e tutto si articola in Kafka in una

costruzione di metafore e di similitudini che non solo priva l'arte e la letteratura di ogni rapporto con il significato, ma nega anche il significato in sé: tutto è figura, superficie, parete continua e invalicabile della rappresentazione e tutto è anche strumento, apparato, sistema chiuso e impenetrabile della comunicazione. (Baioni 1984, pp. 102-103)

In questo senso la narrativa di Kafka registra «quel traumatico evento dell'origine di tutta la letteratura moderna che è la metamorfosi della metafora» (ivi, p. 92) che mette in mora una convenzionale idea dell'estetica che affida al fulgore dell'immagine, della metafora, «la redenzione della verità» (*ibid.*).

Qualcosa di analogo sembra prospettarsi nella scrittura di Tozzi, in *Bestie*. Come nota Luperini:

L'enigma di *Bestie* è dato dall'apparizione inquietante, in ogni frammento, di una figura di animale. A turbare il lettore è la questione del significato. Perché la comparsa delle bestie non coincide con alcuna epifanica rivelazione. Da questo punto di vista esse non hanno affatto una funzione simbolica, non rinviano ad alcun universale. (1995, p. 108)

*Bestie* impegna così gli spazi obliqui dell'opera letteraria 'moderna': in sé conclusa, tautologica quasi, eppure 'aperta'; anzi 'aperta' perché autoreferenziale. Conviene riflettere in modo più ravvicinato.

2. In un passaggio del suo *Romanzo del Novecento* Giacomo Debenedetti, intendendo illustrare le ragioni delle «bestie introdotte da Tozzi nei frammenti-racconto del suo libro, in quei frammenti che lievitano verso un movimento narrativo» (1981, p. 80), convoca con un «apparente scarto» (*ibid.*) Franz Marc, un pittore tedesco coetaneo di Tozzi.

Lo attrae la sua «particolarissima, nuova pittura di animali» (ivi, p. 81), e cita in proposito il giudizio di un attento critico di Marc, il Lankheit. Secondo quest'ultimo, l'artista tedesco, partito dal presupposto che «la decadenza dell'arte comincia con la naturalizzazione» e che «le cose diventano tanto più mute quanto più noi alziamo davanti a loro lo specchio ottico della loro apparizione», contrappone alla «naturalizzazione» quella che Marc chiama l'«animalizzazione» (ivi, p. 85).

Prosegue Debenedetti:

Lo scopo di Marc è [...] di riuscire [...] a «far parlare il mondo stesso, invece del nostro spirito commosso davanti all'immagine del mondo». Il tramite – ed è questa la ragione per cui ne abbiamo parlato – è di farsi pittore di animali ma non già rittrattista di animali, bensì di raffigurare, di esprimere la vitalità interna di questi esseri viventi, quell'intenzione, quel senso che essi manifestano e non dichiarano.

Anche le *Bestie* di Tozzi appaiono a emanare *un senso, un'intenzionalità magari non articolabile, non dichiarabile a parole*. Quel che Marc voleva raggiungere, far parlare il mondo stesso, anziché il nostro spirito, è anche l'assunto del romanziere: fare esistere personaggi, cose, fatti che trasmettono un loro senso, *senza declinare un loro perché, soprattutto senza giustificare la presenza o le ragioni intellettuali o sentimentali di chi ne registra l'apparire, o li mette in scena*. (*Ibid.*)

Il giudizio di Debenedetti coglie l'aspetto più singolare della scrittura di Tozzi: luogo di un senso inesprimibile secondo codici convenzionali, non altrimenti articolabile che attraverso la 'figura' dell'animale che si accampa nella pagina.

Se immaginiamo l'operazione della scrittura tozziana come composta di due elementi, il primo 'descrittivo', il secondo 'narrativo', dovremo convenire che la fase più squisitamente 'narrativa' resta affidata all'apparizione dell'animale, solo in misura minima preparata dall'elemento 'descrittivo' ad essa collegata. Ciò che manca è appunto il nesso tra i due momenti.

La parte 'descrittiva' non costituisce se non la parte remota, l'antefatto di qualcosa che è assente nel testo e che perciò non giustifica, mentre la 'narrazione' si affida alle «vampate di linguaggio», alla 'figura', o se si vuole alla metafora assoluta (allegoria), che sta nell'apparire della bestia.

Da una parte il cartone preparatorio di ascendenza naturalista, natura, uomini, cose, un elenco di animali (questo resta di quella stagione), dall'altro il fulminante balenare dell'immagine della bestia che non verifica quell'atto preparatorio, che nega infine la strumentazione naturalista messa in campo. Appare come cosa diversa. Il momento 'narrativo' postula sicuramente un codice linguistico 'altro' rispetto al momento 'descrittivo': le parole che dicono questo momento sono inadeguate per dire quello, che resta lì inaccessibile, misura della impossibi-

lità del ‘concetto’; il linguaggio – la scrittura che si fa ‘bestia’, metafora senza redenzione, malinconia assoluta, infine – può esprimere solo la differenza, la irredimibile distanza, qui ed ora, tra nome e cosa.

Ma dobbiamo immaginare il rapporto tra ‘descrizione’ e ‘narrazione’ come un processo, evidentemente, non come situazione prefissata. La singolarità dell’opera di Tozzi sta poi nel fatto che la descrizione tende a risolversi in narrazione, per modi tali che si tende a passare da una fase in cui la cesura tra apparato descrittivo e momento narrativo è più netta e la differenza che investe il senso evidente, ad un’altra in cui la ‘descrizione’ risulta – per così dire – già ‘animalizzata’ e la bestia che appare, appare in un contesto di ‘figura’, predisposto cioè ‘narrativamente’ ad accoglierlo.

Questa è una possibile lettura dell’andamento della scrittura tozziana, ma andamento fatto di andirivieni continui, funzionale all’architettura del libro che *non* prevede uno sviluppo lineare.

Se consideriamo poi che inizio e fine di *Bestie* coincidono – in effetti sono segnati dall’apparire del medesimo animale, l’allodola – dobbiamo immaginare che Tozzi predisponga una struttura circolare per il suo ‘discorso’ (sì che – di fatto – la sua risulta un’opera autoreferenziale), il luogo di una intenzione linguistica, di una scelta artistica su cui è opportuno riflettere.

3. Inizio e fine coincidono e l’*incipit* è affine alla conclusione in termini di ‘discorso’. L’ingresso costruito in modi ‘narrativi’ per corrispondere a un *explicit* risolto in pura ‘figura’, lascia intravedere (così a me pare) la scelta (volontaria o involontaria?) di verificarsi/rendersi vero nel testo, nell’autoreferenzialità dell’opera, *da cui non si deve uscire* (ma non è questo il senso del labirinto di cui dice Benjamin?). Tra i due poli coincidenti si sviluppa, in effetti, per passaggi diversi il farsi di una



identità risolta in scrittura in cui consistere, 'figura', ricerca di senso, infine.

È lo spazio per la costruzione di una trama come parodia di una formazione, formazione bloccata, appunto, una sorta di *Bildungsroman* impossibile, che vede coesistere il repertorio dell'apparato naturalista entro il quale dovrebbe avverarsi la prassi formativa e l'altro che lo rende inservibile. Di qui la campagna senese, il farsi e il disfarsi di esistenze, la propria esistenza, in questo ambiente secondo il respiro sempre uguale della storia-natura, di là la 'bestia' che irrompe a creare una dissonanza, misurando un'attesa (di senso, di significato) irrisolta. O per meglio dire risolta nella stessa struttura tautologica dell'opera, nella sua dimensione labirintica che principio-congedo-principio, come dicevo poco fa, sanciscono.

Si legga # 1, il primo testo:

Che punto sarebbe quello dove s'è fermato l'azzurro? *Lo sanno le allodole* che prima vi si spaziano e poi vengono a buttersi come pazze vicino a me? Una mi ha proprio rasentato gli occhi, come se avesse avuto piacere d'impaurirsi così, fuggendo.

Che chiarezza tranquille per queste campagne, che si mettono stese per stare più comode! Che silenzi là dall'orizzonte e dentro di me!

La strada per tornare a Siena è là. Vado.

Le case si facciano un poco a dietro, e quel mendicante non mi cada addosso. Almeno l'altro è seduto per terra! Dio mio, tutte queste case! Più in là, più in là! Arriverò dove trovare un poco di dolcezza!

Dio mio, queste case mi si butteranno addosso! *Ma un'allodola è rimasta chiusa dentro l'anima, e la sento svolazzare per escire. E la sento cantare.*

Verso il settentrione; dov'è di notte l'orsa, dove la luna non va mai!

Ora, se anche io t'amo così, o allodoluccia, vuol dire che tu puoi restare dentro la mia anima quanto tu voglia; e che vi tro-

verai tanta libertà quanta non ne hai vista dentro l'azzurro. E tu, certo, non te ne andrai mai più.

Non fai né meno ombra!

Esciamo dalle strette delle case e dei tetti. La città si chiude sempre di più; le case sono sempre più vuote; e non vi troveremmo niente per noi.

Lasciamola qui, questa gente che metterebbe me al manicomio e te dentro una gabbia!

Sono le tue ali che tremano oppure è il mio cuore? Credo che sia passata la morte, in cerca non si sa di chi. Oh, ma la chiuderemo dietro qualcuno di questi cancelli, in uno di questi vicoli senza sfondo, insieme con la spazzatura! A Siena, ce ne sono di questi cancelli che nessuno apre mai, perché non servono più a niente; dalla parte di dietro a qualche orto che nessuno coltiva; di fianco a qualche palazzo disabitato. (*Bestie*, in Tozzi 1981, pp. 117-118; d'ora in poi *B.*, seguito dal numero di pagina)

Questo # 69, il congedo:

Ci si sta così bene a piangere con la faccia su l'erba fresca che arriva fino all'anima!

*L'allodola! Piglia la mia anima!* (*B.*, p. 164)

Discorso densamente 'narrativo', costruito intorno alla 'figura' dell'allodola, alla sua indecifrabilità.

Metafore assolute, come in Kafka, poste da Tozzi quale sigillo per la sua opera. Opera 'circolare' dall'uscita bloccata (preclusa o rifiutata?): il labirinto, appunto, il «mistero»<sup>3</sup> del suo costituirsi.

Non è questo il paradigma di *Bestie*?

Riflettiamo. Nel labirinto i percorsi si risolvono in movimenti frenetici, mai interrotti, e di fatto costretti a una dinamica bloccata, involuta su se stessa, insomma a una irresolvibile fissità. A questo schema sono riconducibili opere in cui il racconto si esaurisce in una interminabile variazione sul tema, nella ripresa incessante di situazioni e motivi di volta in volta rielaborati per pura virtù retori-

ca e stilistica e consegnati a diverse soluzioni, riproposti attraverso un processo di accumulazione di significanti che tentano un significato costantemente anelato, alluso talvolta e sempre eluso. Proprio come nella spazialità del labirinto, in cui la successione degli stessi segmenti di percorso non dà mai luogo ad un identico itinerario. In questa prospettiva, il progresso della storia, il progredire del racconto è affidato alla successione dei testi, alla loro disposizione nell'ordinamento del libro: per essere più espliciti, alla infinita scrittura e alla infinita lettura che segue. Quell'ordinamento è incaricato di determinare l'illusione di uno svolgimento in effetti inesistente.

L'illusione di una formazione nel caso di *Bestie*. Sostiene Saccone:

Non è l'unico, o l'individuo, che attiri l'attenzione di Tozzi – che possa importare allo scrittore Tozzi – ma *la ripetizione incessante, e l'interminabile variazione, che ribadiscono e illustrano infinitamente le difficoltà dell'io.* (2000, p. 54)

È ciò che consegue all'impossibilità di esperienza, all'incapacità del protagonista, come nota Luperini, di «possedere» (1995, p. 119). Perché

non possedere le cose significa dover rinunciare all'esperienza vitale che darebbe loro senso. Non è in discussione solo il versante oggettivo della proprietà, ma anche quello soggettivo, il dominio del soggetto su se stesso, quindi la propria identità.

Senza *Erlebnis* il mondo perde il suo incanto, e diventa una congerie insensata di frammenti. Ma anche il soggetto perde la possibilità di dare un senso a cose e bestie, e quella di dare unità a se stesso.

La conclusione di *Bestie* è tutta giocata su questo tema drammatico. (*Ibid.*)

La conclusione, o anche il principio di un libro che si muove lungo quest'asse. Fine del 'sistema' naturalista,

fungibile solo come catalogo, scrittura come ricerca di senso, risolta nel 'discorso' per 'figure', «narrazione» che rinvia a se stessa a fronte del morto possesso che la «descrizione» rappresenta, letteralmente rappresenta.

4. Sostiene Luperini che «l'io e le sue reazioni, il suo tentativo fallito di possedere le cose, sono al centro dell'opera» (1995, p. 116), precisando poi che «in realtà la tematica del possesso e quella del significare finiscono per coincidere» (*ibid.*): è una ipotesi accettabile se si intende che il *possesso mancato* comporta un *significato mancato*. O eluso, o non esprimibile al di fuori del processo di scrittura che è questa mancanza; e forse l'affermazione andrebbe capovolta e riformulata sostenendo che il *significato mancato* comporta il *possesso mancato*. Non si tratta di sofisma, bensì la conseguenza di fulminanti momenti 'narrativi', e per meglio dire 'metanarrativi', che, a me pare, debbano essere presi in esame. Al ludo ad alcuni passaggi nelle prose di *Bestie*.

Per esempio (in corsivo nel testo) in questa, # 56:

All'ombra il carraio verniciava di cinabro mescolato al minio le ruote dei carri da contadini; e poi, con un fusello infilato nel mozzo e tenuto tra ambedue le palme, le portava al sole, appoggiate al muro. Qualche volta andava a levare con il manico del pennello una mosca che c'era rimasta attaccata. Tutte le mattine passavo il tempo così, senza parlar mai al carraio, sedendomi sopra un mucchio di breccia che lo stradino teneva già pronta per l'inverno.

Mattinate dolci di sole, quando cominciavo a sbadigliare di fame; e io ne provavo un senso indefinito, quasi di sonnolenza e di piacere! *Pensavo, allora, che da grande avrei scritto un libro differente a tutti quelli che io conoscevo*: qualche storia ingenua e tragica che pareva uno di quei pampini che il vento mi faceva cadere tra le ginocchia; ecco; come c'è questo pampino, ci sarà il mio libro.

E sentivo un fremito.

Il carraio seguiva a verniciare; e, talvolta, m'illudevo che

anch'egli vedesse riempirsi la distanza tra me e lui, delle persone che mi pareva di vedere.

Egli è buono, pensavo; egli non dice niente né a me né a loro perché io non creda che gli si dia noia.

Tutta la strada era piena di persone, come un incubo trasparente e leggero, che si movesse anche ad un alitare di vento; come si moveva la mia anima.

Alla fine dovevo supplicare questa gente che mi desse un poco di tregua: la sentivo attorno alla mia giovinezza come insetti attorno ad un lume acceso allora allora. Qualcuno mi perseguitava e mi faceva venire i brividi; un altro voleva stare in casa con me, ed io non potevo mandarlo via.

*Ecco che il mio libro diventava la vita stessa, la gente cioè che conoscevo!*

Ma soffrivo e sentivo una specie di malessere vertiginoso; e m'invogliavo di pigliare a sassate, per scherzare.

In vece, i moscerini m'entravano negli occhi; e mi venivano le lacrime. (B., pp. 155-56)

O nella seguente, # 58:

*Quel che vedo e penso è come se lo leggessi.*

*Leggerò, forse, fino a stasera; ma il libro non lo chiuderò; resterà aperto tutta la notte e troverò i sogni su le pagine come se fossero figure.*

In vece, no. Allora percepisco solo le cose, che stanno vicino a me: e, perché sono seduto sotto la mia pergola, mi metto a guardare un pampino: forse, uno dei più larghi. Perché non capisco quel che fo, lo strappo dal tralcio e lo butto dietro di me, di là dal pancone verniciato di verde.

Il sole, tra gli altri pampini, taglia gli occhi con i suoi pezzetti di vetro.

Una cavalletta mi salta su una mano. (B., p. 157)

La densità del *libro* in *Bestie* sembra, in realtà, proporsi come punto centrale della impossibile *Bildung* del soggetto. La virtualità dell'esperienza, il mancato possesso *sono* questo libro, l'impossibilità di registrare altro senso che quello della sua costruzione tautologica. A

fronte del mondo vasto e terribile resiste il labirinto di questa costruzione, la sua materialità. Prigione e insieme dominio del soggetto, la scrittura mostra nella forbice tra 'descrizione' e 'narrazione' lo stato delle cose: le 'figure' degli animali, la loro *wilderness*, sono il segno di un «inaccessibile altro» (Saccone 2000, p. 50). Alludono, ma il 'discorso' per esse possibile è impenetrabile.

5. In un passaggio assai noto di *Parco Centrale* Benjamin scrive:

Il «ricordo» è complementare all'«esperienza vissuta». In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo che cataloga il suo passato come un morto possesso. L'allegoria ha sgombrato, nell'Ottocento, il mondo esteriore, per stabilirsi in quello interno. La reliquia deriva dal cadavere, il «ricordo» dall'esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, «esperienza vissuta». (1976, p. 136)

Benjamin allude al ricordo reificato (*Das Andenken*), a quanto riporta i frammenti (e i fantasmi) di un passato irrecuperabile; memoria fossile, per così dire, non la facoltà che riattiva quel passato lumeggiato dal senso del presente. Chi sceglie il 'ricordo' sconta l'esilio dalla molteplicità delle cose, e tra il passato e il presente si allarga la forbice dell'allegoria<sup>4</sup>: per lui si prospetta, letteralmente, un 'senso altro', indecifrabile.

Questo tipo di 'ricordo' punteggia la scrittura di *Bestie*. «Non [...] la musa» (Saccone 2000, p. 52) salvifica, ma un catalogo: cose inerti, scaglie di ciò che fu vita, il gelo del tempo perduto. *La scrittura* questo realizza. Accumula simulacri di esperienza mentre 'descrive'. E costruisce allegorie quando si fa 'narrazione'.

'Descrive' e cataloga. A fronte dell'«altro» che si accampa nella pagina, ostentando la sua differenza. A fronte del malessere dell'io che intende 'narrare'<sup>5</sup>.

Si legga il testo, # 28, che segue:

In fondo a un cassetto, che odora di stantio e di cose andate a male, quante bricchiere ritrovo! Un pezzetto di canna, con la quale volevo fare uno zufolo, un giornale illustrato, un coltello che non taglia più, un manico di lesina, tre bottoni e poi un cartoccino, giallo, legato stretto stretto con un filo bianco.

L'apro per vedere che c'è; semi di papavero. Quando sono per buttarli via dalla finestra, perché ormai non devono nascere più, vedo un piccolo insetto che non conosco: una specie di scarabeo verde e d'oro, quasi trasparente come un vetro prezioso. Mi dispiace. (*B.*, p. 140)

'Ricordo' come declinazione funebre, cui fa da contrappunto l'enigma indecifrabile dello «scarabeo verde e d'oro», la sua 'figura' come 'narrazione'-'metafora assoluta'. Allegoria, dunque.

In questa chiave, e a integrazione della prima, è illuminante una seconda fulminante riflessione di Benjamin:

L'espressione di Melantone, *Melancholia illa heroica*, è la definizione più perfetta dell'ingegno di Baudelaire. Ma la *melancholia*, nell'Ottocento, ha un altro carattere che nel Seicento. La figura-chiave della vecchia allegoria è il cadavere. La figura-chiave della nuova allegoria è il «ricordo». Il «ricordo» è lo schema della trasformazione della merce in oggetto di collezione. Le *correspondances* sono, di fatto, le infinite risonanze di ogni ricordo con tutti gli altri. «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans». (1976, p. 139)

Ciò che lega le prose di *Bestie*, ne costituisce la trama, sono appunto, per riprendere da Benjamin, «le infinite risonanze di ogni ricordo con tutti gli altri»: il 'discorso' che la 'figura' rende possibile, la malinconia della scrittura che itera sempre se stessa, costruisce e rivisita allegorie, tenta un senso eternamente distante.

Certo, se questa ipotesi è attendibile, si può pure provare a individuare le tipologie delle apparizioni delle bestie, come fa Debenedetti (1981, pp. 64-65), come propo-

ne Luperini (1995, pp. 111-12), e tuttavia io credo che la ricerca non possa che consistere nell'eros che muove la scrittura: *l'attesa del senso*.

*Costruire l'attesa*, modulare la scrittura, sì che il senso si risolva in *interpretazione non terminabile*, sul filo di un percorso circolare, da cui non si deve uscire, è la posta di *Bestie*. Prendendo atto, come riflette Saccone, che

nei testi di Federigo Tozzi ogni oggetto (cosa, persona, bestia) insiste – e potrebbe, questa, essere un'ultima allegoria, un'allegoria della lettura di Tozzi: di come egli legge il testo della realtà e di come noi leggiamo le sue letture di questa – come «l'ombra del muro altissimo, scrostato, scalcinato, un'ombra che pareva più pesa del muro, fredda, silenziosa», che si incontra in una prosa di *Bestie*, la # 27.

Ombra e sole, il muro e l'al di là del muro:

«E di là, a pochi metri di distanza, il sole chiaro e caldo; e le farfalle che quando si sono prese in mano bisogna ucciderle!». (2000, pp. 68-69; la citazione tozziana è in *B.*, p. 140)

6. Riflettendo sulla «natura della narrativa», sulle particolari ragioni per le quali «il bisogno di creare significati conduce a sua volta alla narrativa stessa» (1995, p. 32), Brooks sostiene che «ogni racconto, dal più semplice al più elaborato, è intenzionalmente ermeneutico, in quanto ripercorre gli avvenimenti passati allo scopo di porli al servizio della consapevolezza» (ivi, p. 37). E aggiunge: «il narratore attira l'attenzione su quel che sta raccontando e sulla sua importanza, sottolineando la rilevanza di quel che ha saputo ricavare dall'esperienza, attraverso un'operazione strutturante e appunto 'narrativa'» (*ibid.*).

È un giudizio che può essere sottoscritto per *Bestie* di Tozzi, a patto di considerare che proprio la 'mancata esperienza' comporta – per così dire – una 'narrativa delle mancanze', centrata su un'attesa inesausta di senso, autoriflessiva, scandita per 'figure'. Obliqua, giacché obli-



quo è il 'discorso' che la 'figura' consente, soggettivo, nella difficile articolabilità dell'altro'.

Queste mancanze *sono* «il libro» che Tozzi va proponendo, in esse si specchia l'incerta condizione e la nevrosi del *letterato* Tozzi costretto alla malinconia della scrittura, ai vuoti del linguaggio che non può dire, non sa dire.

Ed è 'mancanza' il nesso assente tra 'descrizione' e 'narrazione', e tuttavia l'anello della catena delle «infinite risonanze di ogni ricordo con tutti gli altri».

In questa direzione si muove Debenedetti quando riprende il testo, già citato, *All'ombra il carraio verniciava di cinabro, etc.*, che per lui resta centrale in *Bestie*, e osserva:

[Tozzi] avverte in immagini simboliche e visionarie l'appello e la passione delle figure che lo spingono a farsi scrittore, e precisamente scrittore narrativo, autore di «una storia ingenua e tragica». [...] Egli stesso parla di «persecuzione» da parte dei personaggi, di «incubo» che egli subisce per il loro presentarsi, parla di *un libro nutrito dal ricordo*, se *questo libro è «la vita stessa»*, la quale per forza è cosa antecedente e ricordata rispetto alla pagina che la registra. (1981, pp. 170-71)

«Farsi scrittore» implica, dunque, per Tozzi il rapporto con «la vita stessa» rappresa nel 'libro-ricordo'. Collezione di simulacri: luoghi e momenti espressivi che rimandano a stagioni trascorse, a esperienze interdette. E tuttavia a fronte di questo, come in Marc, sta la dissonanza che le bestie determinano, l'indicazione di 'altro' che la parola al letterato propria riesce solo a sfiorare. Così «farsi scrittore» è tremendamente complesso: postula l'attivazione di un linguaggio 'altro' per un senso 'altro', la sua attesa segnalata dalla 'figura' della bestia.

Dunque, per un verso «la vita» ridotta a collezione di 'ricordi', 'descrizioni', per l'altro l'inquietudine della 'narrazione' che allude e lascia solo intravedere. Lo scrittore

è qui, abita il luogo dell'attesa, la terra di mezzo (cfr. Rel-la 1981, p. 9) che egli stesso costruisce: in qualche misura, abita il libro stesso che scrive mentre scrive, la *forma* di questo stato delle cose.

In questa luce intendi il largo spazio accordato alla parola 'ricordo' (e ai termini ad essa collegati), all'accumulazione di rituali di vita da essa introdotti, alla maschera funebre su di essi, in questo modo, deposta. E a fronte di questo, l'apparire dell'animale, il suo enigma, 'narrazione' che sancisce la dimensione mortuaria del ricordo, spazio indecifrabile dell'altro'.

Sul filo dei 'ricordi' si può seguire il percorso non lineare della scrittura di Tozzi, l'oscillazione tra 'descrizione' e 'narrazione', tra catalogo concluso da una bestia posta lì, in fondo alla pagina, a spiazzare, e 'discorso' predisposto all'allegoria, al racconto che la 'figura' della bestia consente. Percorso labirintico, mai lineare, fatto di infiniti ritorni.

Si legga, ad esempio, dalla prosa # 4 e si vedrà come nel 'ricordo' si fissino cose, persone, eventi; nulla di nuovo accade veramente, nulla che si sia tradotto in esperienza:

*Mi ricorderò sempre degli otto mesi che, a Siena, precedettero il mio matrimonio: forse perché non mi accadeva mai niente e tutti i giorni, due volte, scrivevo alla mia fidanzata.*

Stavo a retta in Via del Refe Nero, in fondo alla scesa. La mia padrona vendeva il vino e dalla sua fiaschetteria si poteva salire in casa: di lì passava sempre lo sguattero di quella trattoria che avevo incaricato di mandarmi il pranzo e la cena. [...] (B., p. 119)

È l'inizio di una lunga 'descrizione' che estenua, nel sempreguale degli eventi, l'io' che dice il sempreguale degli eventi:

*Ogni giorno m'accadeva di vedere e di osservare le stesse cose e le stesse persone. Il calzolaio di faccia, che faceva inva-*

no la corte alla mia padrona: era un ometto piuttosto basso, magro, con i baffetti sottili e gli occhi glauchi: ad ogni momento, lavorando, seduto sul suo panchetto, si passava il dorso della mano, quella libera, sopra i baffetti.

Un altro vnaio che stava su la porta della sua fiaschetteria a guardare sempre quella della mia padrona: qualche volta faceva anche pochi passi, nella strada, con le mani incrociate: portava un grembiule con una gran tasca dove teneva i soldi e le chiavi, un berrettino scuro; e aveva i baffi neri, alto e sempre serio, a capo basso. Quando entrava un cliente nella sua bottega, lo lasciava passare innanzi e dava un'occhiata a quella della mia padrona. Sopra la sua insegna c'era una Madonna, ad affresco, scalcinata e stinta: tutti i sabati le accendeva il lumino, tirando giù la fune a cui era attaccato; riconoscevo perfino il lieve cigolio della carrucolina. E poi restavo, dietro i vetri, a guardare quel lumicino che faceva scorgere soltanto le mani e le ginocchia della Madonna. [...] (B., p. 120)

Nulla di nuovo, e la stessa natura contribuisce a rendere palese la povertà del soggetto:

Qualche sera, io escivo e andavo in Piazza di Provenzano: c'era più fresco e vedevo la campagna doventar madreperlacea, dietro le mura della città, tutte rosse e più alte o più basse secondo la forma dei poggi che, di seguito, salgono e poi scendono. In fondo, il Monte Amiata che brillava come una seta azzurrognola; mentre gli avvallamenti del terreno, quasi tutto creta, si empivano di un'ombra violacea, e i rialzi s'illuminavano di giallo o di bianco. *Poi l'ombra velava ogni cosa, i colori si confondevano e sparivano: e tutta la campagna mi dava un senso di solitudine che mi scoraggiava.* Quando m'allontanavo dal murello, su cui m'ero appoggiato con il petto e con i gomiti, i tre lampioni della piazza erano già stati accesi, la facciata della Chiesa era più grigia, la cupola pareva per sparir nel cielo con la sua palla dorata che non luccicava più. Via Lucherini, in salita, era oscurissima: io tornavo a casa toccando uno per volta i colonnini dalla parte del mio marciapiede. (B., pp. 120-21)

Poi, improvvisamente, in questo stringersi della solitudine, nell'evanescenza che incombe, un merlo, l'avviso di una possibilità di senso 'altra':

Qualche volta, da un uschetto, che è più alto della strada due scalini, esciva una meretrice che ci stava di casa. Ed io, per guardarla, una volta, buttai giù, urtandoci, una gabbia con un merlo; che un ciabattino teneva attaccata ad uno stipite fuor della sua bottega. (*B.*, p. 121)

Si veda poi il testo # 29. L'ombra del 'ricordo', il suo peso che l'inquietudine rende leggero: la forma dell'attesa nella domanda senza risposta è già 'narrazione'; e una rondine in volo a rafforzarne il mistero:

*Volerti dimenticare!* E i discorsi che ti fo! E i miei sorrisi e la voglia di venirmi a inginocchiare, e la luce dei tuoi occhi! E il tempo con il quale riempio la distanza tra me e te! E qualche tua parola che par viva e sola! E il pensiero che, se t'amassi, sarei felice! E tu che non mi hai rimproverato mai! *E i nostri ricordi!* E il tempo che siamo stati insieme, così dolce, così bello! E il mio ostinato silenzio! E le mie strette di mano, quando le nostre mani sapevano tutto della mia anima! Sei ancora bella, o forse di più? Mi piaceresti lo stesso? Potrei tacere ancora, se ti rivedessi? Ti accorgeresti di niente?

*E questa rondine che corre dinanzi al suono della campana, per non farsi raggiungere!* (*B.*, pp. 140-41)

Una linea non continua, labirintica – ripetizione incessante e interminabile variazione –, che può essere verificata prendendo in rassegna, per esempio, i testi: # 5, «La mia anima è cresciuta nella silenziosa ombra di Siena, etc.»; # 7, «Mi ricorderò sempre dei bei prati verdi, etc.»; # 34, «Oggi sono rientrato nella chiesa della mia parrocchia, etc.»; # 43, «M'era venuto il tifo, e la febbre cresceva sempre, etc.»; # 49, «Ricordo sempre queste sensazioni, etc.»; # 53, «La mattinata è fresca come le rose umide, etc.».

La selezione potrebbe allungarsi: mi interessa qui soffermarmi su un particolare testo, il # 10, «Il Migliorini è un uomo che lavora la terra a un tanto il giorno, etc.».

Qui il 'ricordo' stabilisce l'equilibrio tra 'descrizione' e 'narrazione', perché del 'ricordo' fanno parte le stesse bestie che inquietano, nel momento in cui inquietano: nella morte dei rospi, nei loro occhi aperti all'ultimo stupore, nella 'figura' che così si disegna, trovi le *correspondances* con tutti gli altri 'ricordi', il loro carico funebre, che assillano Tozzi. Per questa 'figura' si dilata lo spazio del suo 'discorso', la verifica di una trama che a lui – *fabula de te narratur* – rimanda:

Ma due anni fa, dopo il vespro, per tornare a casa, io dovevo camminare lungo un viottolo fatto sul margine di un torrente, scansando a ogni passo i salci e i pioppi. La mia scontentezza cresceva come le ombre; e niente c'era di peggiore della sera diaccia. Le nebbie salivano lungo il torrente, i salci sgocciolavano, con le goccioline che si fermavano un poco in punta alle foglie all'inghiù, i pioppi erano umidi. I poggi s'oscuravano, e le terre lavorate diventavano più nere. A qualche podere vedevo una finestra con il lume. Le chiese avevano già suonato, e i loro echi m'erano parsi di un azzurro così cupo e taciturno come erano taciturni gli usci rossi delle capanne chiuse e le aie deserte.

Siccome la strada era lunga, mi si faceva buio presto; e, se nessuno s'accompagnava con me, camminavo più piano quantunque mi crescesse la fretta d'arrivare. Che tristezza desolante e silenziosa! Qualche volta un rovo, i cui tralci erano stesi in terra, mi si attaccava ai calzoni: prima di distrigarmi, mi approfittavo d'esser stato fermato per sfogare la mia scontentezza guardando l'ombra dietro a me. Ma tutto il torrente era pieno di rospi da dove ero venuto a dove andavo, anche così lontano che gli ultimi a pena s'udivano; e la loro voce che mi pareva tranquilla, ed è invece tremula, mi consolava. *Tutti gli altri che avevo veduto morti o agonizzanti ricordavo allora!* Quello a cui con una frusta di salcio avevano fatto un nodo scorsoio e l'avevano lasciato lì ciondoloni; quello infilato, dal

ventre, a una canna aguzzata: la canna riesciva dalla bocca, e il sangue colava più grosso e scuro; quello a cui avevano schiacciato con i sassi tutte e quattro le zampe; quello accecato con i tizzi della brace; quello sbudellato con un colpo di falcino; quello schiacciato dalle ruote del carro, a posta; quello lanciato in aria dando un colpo sopra una tavoletta messa in bilico; quello pestato dai due fidanzati; *questi sono i rospi che ho visto morire*, silenziosi, con quei loro occhi che di notte luccicano. (B., pp. 127-28)

7. Un debolissimo 'io', un 'io' sospeso tra 'descrizione' e 'narrazione' la cui sede è il «libro», disegna la trama di *Bestie*: qui, al senso di perdita che il 'ricordo' attesta corrispondono specularmente i voli dell'"anima"<sup>6</sup>, le sue utopie, i malinconici spazi del desiderio. Tra questi due poli la 'figura' della 'bestia' impegna l'attesa, propone 'discorsi' per una alterità che urge, e non trova parole.

Si legga la prosa # 5:

*La mia anima è cresciuta nella silenziosa ombra di Siena, in disparte, senza amicizie, ingannata tutte le volte che ha chiesto d'esser conosciuta.*

E così, molte volte, escivo solo, di notte, scansando anche i lampioni. Per lo più andavo fino alla Piazza dei Servi, tutta pendente dalla scalinata della chiesa, con due abeti in mezzo a due piccoli prati, divisi tra loro dalla imboccatura della strada. Accanto alla Chiesa, un convento, quasi di faccia, un angolo: di là dal muro, Siena con tutta la sua torre. Allora pensavo alla mia fidanzata.

*Siccome mi riesciva di vivere, così, separato da tutti, ogni volta che qualcuno mi guardava con quella sua curiosità acuta che m'offendeva, io doventavo più triste; e facevo la strada più corta possibile, non passavo mai per Via Cavour, che è quella principale; ma, dal Vicolo della Torre, rasente il Palazzo Tolomei, le cui pietre sono ormai nere, attraversavo e scendevo per il Vicolo del Moro: in fondo, a sinistra, c'era la mia casa.*

*Basta ch'io mi ricordi di quelle mie tristezze perché mi sembri cattivo anche il cielo di Siena. Specialmente la sera*

soffrivo troppo, e non accendevo il lume per non vedere le mie mani: *la tristezza stava sopra la mia anima come una pietra sepolcrale, sempre più greve; e mi sentivo schiacciato sulla sedia. E avrei voluto morire.*

La mattina, quando incominciavano i soliti pettegolezzi e le chiacchiere – la mia padrona, Marianna, non poteva fare a meno, magari con una parola sola, di farmene sentire subito la feroce persecuzione – andavo subito in collera; ed ero certo che sarei stato male tutta la giornata.

O strade che mi parevano chiuse sotto campane di vetro!

O amicizie sognate, e soffocate per forza dentro la mia anima, con ira!

*Quando andavo a lavarmi le mani e il viso in cucina, sotto la cannella, quasi sempre una lumaca aveva scombiccherato, con il suo inchiostro luccicante, tutta la porta. (B., pp. 121-22)*

L'anima, la sua «malattia» (cfr. Martini 2000, p. 163), il desiderio irrealizzato e irrealizzabile, giacché «le cose» – come scrive Saccone – «rifuggono dall'io, non si fanno accostare, o piuttosto possedere» (2000, p. 57). Non significano, se il possesso mancato equivale al significato mancato.

Se è vero, come ha scritto Brooks, che il «desiderio» è «non solo [...] forza motrice della trama» ma «motivo fondante del racconto» (1995, p. 53), possiamo supporre che *Bestie* stia tra il farsi della trama, come luogo dell'attesa (di identità, senso) di cui l'«anima» è metafora, e la scrittura che disegna allegorie, 'figure', differenze tra lingua (le sue insufficienze) e l'«altro» che sta nell'enigma della bestia.

Nel fondo opaco dell'«anima» (# 5, «La mia anima è cresciuta nella silenziosa ombra di Siena, etc.») o nella sua rara solarità (# 15, «Le notti d'estate non dormivo, etc.»), nel lato che volge alla malinconia (# 19, «A diciannove anni mi venne l'idea, etc.») o nell'«azzurro» che può segnarla (# 61, «Io m'ero messo in testa di trovare il

violoncello, etc.»), nella «tristezza» che la «oscura» (# 24, «L'aria dava una sensazione di violenza, etc.») o nelle sue brevi felicità, trovi l'inquietudine del narratore (# 58, «Quel che vedo e penso è come se lo leggessi, etc.») che tenta un senso per sé e per la sua parola, e *questo* prima di tutto racconta.

Dice le luci e le ombre di una ricerca che non intende uscire dal «libro» in cui se stesso e il reale sono esiliati; e se, per riprendere una osservazione di Saccone, «In effetti l'invocazione o augurio con cui termina l'ultimo testo ["L'allodola! Piglia la mia anima!"] appare realizzato nel primo, dove l'io protagonista rientra dalla campagna alla città – che è Siena – con l'allodola che gli “è rimasta chiusa dentro l'anima”, e canta» (2000, p. 50), *questo ha senso*.

È il racconto che giustifica il racconto: l'eros di una identità e di un senso che non esistono fuori dello stesso eros, della scrittura che li esprime. Così il racconto fluisce, voce incerta e tuttavia splendida, entro il labirinto che le 'figure' delle bestie punteggiano: una alterità che non deve essere chiarita pena la fine del racconto stesso, del desiderio che lo sostiene, perché – credo che Brooks spieghi perfettamente – il narrare

rende ancor più inequivocabile l'assolutezza del desiderio da cui nasce il racconto, come atto di raccontare fine a se stesso: è in pratica il bisogno di farsi sentire, di essere accettati e capiti, un bisogno che, mai appagato del tutto e mai veramente appagabile, continua a generare il desiderio di raccontare, i tentativi di arrivare a una versione significativa della propria vita per compiacere eventuali ascoltatori.

Il desiderio come tema narrativo, il desiderio come motore del racconto, e il desiderio come intenzionalità vera e propria del linguaggio sembrano in rapporto stretto l'uno con l'altro e con l'atto di raccontare. (1995, p. 59)



## Note

<sup>1</sup> Per il concetto di 'figura' rimando, almeno in questa fase, a Barthes 1979. È qui delineata la tipologia di un discorso non istituzionalizzato condotto «*attraverso vampate di linguaggio* che [...] vengono in seguito a circostanze infime, aleatorie». «Possiamo chiamare – così scrive Barthes – questi *frammenti di discorso* delle *figure*» (1979, pp. 5-6). «Vampate di linguaggio», «frammenti di discorso»: una approssimazione e insieme una potenzialità, lo spazio di una esperienza che anela alla forma secondo codici che attendono di essere rivelati, riempiti di senso. Luogo di una soggettività che urge, la figura soccorre appunto ad una esperienza che tenta la parola perché sia nota come tale, esprimibile nella sua singolarità. Rinvio pure, per una particolare applicazione effettuata, a Brunetti 2003.

<sup>2</sup> Nota Baioni come nella 'figura' kafkiana si imponga il problema di «un significante che rimanda, o sembra rimandare, a un significato assente o a tal punto travestito da essere, ad una prima, immediata lettura, affatto inaccessibile» (1984, pp. 94-95).

<sup>3</sup> Così come intende Kerényi, l'evidenza di «un nucleo inesplicabile alla base di ciò che invece sarà stato chiarito» (1983, p. 32).

<sup>4</sup> Cfr. utilmente Luperini 1990; in part. *Costruzione di una «costruzione»: il «Baudelaire» di Benjamin, il moderno, l'allegoria*, pp. 85-110.

<sup>5</sup> Valga l'osservazione di Debenedetti per il quale in Tozzi «l'intenzione e il bisogno di narrare precedono la capacità di farlo» (1981, p. 60).

<sup>6</sup> Cito di seguito un aforisma incluso in quelle *Barche capovolte*, pronte fin dal 1911 (cfr. *Notizie*, in Tozzi 1981, p. 478), in cui sono individuabili motivi e temi della successiva produzione tozziana: si tratta de *Le rimembranze*: «Io insisto nel dire che *l'anima non deve occuparsi dei ricordi*.

Che cosa ci facciamo sotto l'ombra malefica di un ricordo? Non viviamo veramente; ma è come se il nostro io tornasse ai suoi passi.

Se il ricordo è piacevole e gaio, il pericolo è maggiore. Il ricordo può suggestionare, può influire anche sulle azioni presenti. Bisogna sbandare tutti i ricordi.

Non pensate mai alle greggi, che sono passate. Da voi ogni cagione di debolezza vada via!

È vero che i ricordi possono servire per i paragoni. Ma io non credo che l'anima sia sempre in grado di giudicare secondo il proprio profitto. E poi bisognerebbe aspettare che il confronto fatto fosse giudicato molto più ulteriormente. Che cosa ne avverrebbe?

Piccole soste insignificanti, davanti le quali l'anima chiuderebbe le sue ali. Ma che io ho bisogno di sapere quel che feci l'altro ieri?

Che cosa venite a predirmi voi, o rimembranze? Voi siete come ninfe senza culto» (Tozzi 1981, p. 76).

## Nota bibliografica

- Baioni G. 1984, *Kafka: letteratura e ebraismo*, Einaudi, Torino.
- Barthes R. 1979, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino.
- Benjamin W. 1976, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.
- Brooks P. 1995, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino.
- Brunetti B. 2003, *La figura del padre e la scrittura letteraria. L'identità difficile del tempo moderno*, Universitypressonline, Laterza, Roma-Bari.
- Debenedetti G. 1981, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.
- Farese G. 1986, *Le lettere di Kafka: un diagramma della solitudine*, in Id. (a c. di), *Kafka oggi*, Adriatica, Bari.
- Kafka F. 1988, *Lettere*, a c. di F. Masini, Mondadori, Milano.
- Kerényi K. 1983, *Nel labirinto*, Boringhieri, Torino.
- Luperini R. 1990, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma.
- Luperini R. 1995, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari.
- Martini M. 2000, *Metafore del profondo. Per un confronto Tozzi-James*, in M. Marchi (a c. di), *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, Le Lettere, Firenze.
- Rella F. 1981, *Miti e figure del moderno*, Pratiche, Parma.
- Saccone E. 2000, *Allegoria e sospetto. Come leggere Tozzi*, Liguori, Napoli.
- Tozzi F. 1981, *Cose e persone. Inediti e altre prose*, Vallecchi, Firenze.

## Il laico imperfetto: Croce, l'«Estetica», i crociani

1. È forse superfluo ricordarlo, facciamolo comunque: Croce riprende con l'*Estetica* là dove De Sanctis aveva interrotto la sua *Storia della letteratura italiana*. Da quelle pagine: a partire dal «progetto» in esse racchiuso, dal «bilancio» loro affidato, o meglio dal «bilancio per un progetto», che individuava nella

storia della letteratura italiana in quanto campo d'azione, di emergenza e di crescita, della coscienza nazionale, [...] la storia degli intellettuali come protagonisti, nel bene e nel male, della vita complessiva della società. (Leone De Castris 1976, pp. 330-31)

Riparte con altro spirito: l'*Estetica* fa suo quel progetto, e nello stesso tempo ne muta il senso e la traiettoria. Prende atto delle drammatiche urgenze nominate nelle ultime pagine della *Storia*, urgenze sociali principalmente, e le affronta risolvendole in ricerca senza tempo, momento in cui la letteratura torna ad essere luogo di identità del ceto intellettuale, nel solco della tradizione nazionale. Uno spazio abitato dal senso della 'classicità', da 'armonie' diverse consacrate a un'idea del bello artistico immortale e purissimo. Riproponendo certo quel limite «libresco» che Gramsci indicava come proprio della

esperienza e della storia degli intellettuali di formazione umanistica in Italia, per le quali

l'intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o a Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano (Gramsci 1975, p. 2116)

e tuttavia fornendo un indiscutibile momento di orientamento nella situazione di stallo di inizio Novecento.

La rottura che De Sanctis aveva auspicato nel momento in cui, per adoperare l'abusata metafora di D'Aze-  
glio, bisognava «fare gli italiani», si ricompone nelle seduzioni dell'*Estetica*, per trasformarsi in processo politico, efficace nel tempo.

Vale la pena rileggere la conclusione della *Storia*, e riflettere sulla tensione eretica (salvifica, ma pur sempre eresia) che la innerva:

L'Italia è stata finora avviluppata come di una sfera brillante, la sfera della libertà e della nazionalità, e n'è nata una filosofia e una letteratura, la quale ha la sua leva fuori di lei, ancorché intorno a lei. Ora si dee guardare in seno, dee cercare se stessa; la sfera dee svilupparsi e concretarsi come sua vita interiore. L'ipocrisia religiosa, la prevalenza delle necessità politiche, le abitudini accademiche, i lunghi ozi, le reminiscenze d'una servitù e abbiezione di parecchi secoli, gli impulsi estranei sovrapposti al suo libero sviluppo, hanno creato una coscienza artificiale e vacillante, le tolgono ogni raccoglimento, ogn'intimità. La sua vita è ancora esteriore e superficiale. Dee cercare sé stessa, con vista chiara, sgombra da ogni velo e da ogni involucri, guardando alla cosa effettuale, con lo spirito di Galileo, di Machiavelli. In questa ricerca degli elementi reali della sua esistenza, lo spirito italiano rifarà la sua cultura, ristaurerà il suo mondo morale, rinfrescherà le sue impressioni, troverà nella sua intimità nuove fonti d'ispirazione, la donna, la famiglia, la natura, l'amore, la libertà, la patria, la scienza, la virtù, non come idee brillanti, viste nello spazio che gli girino

intorno ma come oggetti concreti e familiari, divenuti il suo contenuto.

Una letteratura simile suppone una seria preparazione di studi originali e diretti in tutt'i rami dello scibile, guidati da una critica libera da preconcetti e paziente esploratrice, e suppone pure una vita nazionale, pubblica e privata, lungamente sviluppata. Guardare in noi, ne' nostri costumi, nelle nostre idee, ne' nostri pregiudizi, nelle nostre qualità buone e cattive, convertire il mondo moderno in mondo nostro, studiandolo, assimilandolo e trasformandolo, «esplorare il proprio petto» secondo il motto testamentario di Giacomo Leopardi, questa è la propedeutica alla letteratura nazionale moderna, della quale compariscono presso di noi piccoli indizi con vaste ombre. (De Sanctis 1958, pp. 974-75)

Ciò che in De Sanctis era tensione, momento «critico e realistico», che trovava spazio privilegiato nel modo – per così dire – ‘impuro’ di darsi della vera poesia («la condizione della poesia [...] è che si realizzi la contraddizione, tra la “realtà” e la “mera figura”, cioè tra il “mondo effettuale” e le “forme”, le idee e le preoccupazioni del tempo, cioè tra la funzione critico-conoscitiva dell'operazione intellettuale e l'assetto sclerotizzante delle idee e delle istituzioni del passato», Leone De Castris 1976, p. 350), si stempera nella lezione crociana nell'affermazione dell'arte come «intuizione pura», luogo pacificato del *continuum* che elude la forza della dialettica, del confronto drammatico, giacché

nella storia ciascuna opera d'arte prende il posto che le spetta, quello e non altro: la ballatetta di Guido Cavalcanti e il sonetto di Cecco Angiolieri, che sembrano il sospiro o il riso di un istante, e la *Commedia* di Dante, che pare compendiare in sé un millennio dello spirito umano, le *Maccheronee* di Martin Co- caio, che tra le buffonerie si aprono alla finezza della poesia, e il cinquecentesco rifacimento dell'*Eneide* di Annibal Caro, l'asciutta prosa del Sarpi e quella gesuitico-frondosa di Daniel- lo Bartoli; senza che ci sia bisogno di giudicare non originale

quel che è originale perché vive, piccolo ciò che non è né piccolo né grande perché si sottrae alle misure; o si dirà, se così piace, piccolo e grande, ma per metafora, con l'intento di manifestare certe ammirazioni e di rilevare certe relazioni (tutt'altro che aritmetiche o geometriche) d'importanza. E *nella storia*, che si vien facendo sempre più ricca e determinata, e non già nelle piramidi di concetti empirici, che si fanno sempre più vuote quanto più si elevano e si assottigliano, *si trova il legame di tutte le opere d'arte o di tutte le intuizioni, perché nella storia esse appaiono organicamente connesse, come tappe successive e necessarie dello svolgimento dello spirito, note ciascuna dell'eterno poema, che armonizza in sé tutti i singoli poemi.* (Croce 1990, p. 74)

Non potrebbe esserci distanza maggiore tra l'autore della *Storia*, che nella sua volontà di disegnare «il percorso storico della nazione italiana» puntava sulla «formazione della coscienza in quanto tessuto organico di formazione della forma-Stato» (Leone De Castris 1989, p. 57), col suo carico di speranze, tensioni, progetti, velleitari talvolta e talvolta lutulenti, nella prospettiva di una «storia ascendente, progressiva, democratica e nazionale-popolare, degli intellettuali italiani» (*ibid.*), e il lucido teorico dell'*Estetica*, che disponeva per loro il primato della Cultura, per modi che, certo, ripresentavano ambigualmente la «lunga storia dei processi ideologici attraverso cui l'intellettuale borghese produceva la definizione del proprio ruolo sociale» (*ivi*, p. 44), e tuttavia tra luci ed ombre offrivano momenti di aggregazione, dimostratisi poi efficaci.

Spingere verso la valorizzazione della 'poesia', che se è vera poesia si impone con lo stupore e la stessa forza del «mistero della creazione del mondo» (Croce 1990, p. 211), verso la «restaurazione e difesa» di una «classicità» senza tempo, che resta «il problema attuale dell'Estetica» (*ivi*, pp. 228-29), significava certo riproporre la «forma di una autonomia assoluta della coscienza rispetto ai

conflitti del mondo storico» (Leone De Castris 1989, p. 44), sublimando il malessere che l'intellettuale di formazione umanistica avvertiva nell'impatto forte con i processi della modernità, ma significava pur sempre dar corpo a un processo di orientamento, a fronte del vuoto cui la modernità, appunto, costringeva quell'intellettuale.

Si trattava di una raffinatissima operazione politica, sostenuta e promossa dalla grande capacità di organizzatore di cultura che Croce possedeva, di sapiente stratega di una stagione di transizione complessa. Valgano sempre le straordinarie riflessioni gramsciane affidate al saggio *Alcuni temi della quistione meridionale* che resta tanto punto di partenza delle lucidissime analisi dei *Quaderni*, quanto ineludibile spunto per ogni indagine, criticamente fondata, del pensiero crociano:

I cosiddetti neo-protestanti o calvinisti non hanno capito che in Italia, non potendoci essere una Riforma religiosa di massa, per le condizioni moderne della civiltà, si è verificata la sola Riforma storicamente possibile con la filosofia di Benedetto Croce: è stato mutato l'indirizzo e il metodo del pensiero, è stata costruita una nuova concezione del mondo che ha superato il cattolicesimo e ogni altra religione mitologica. (1974, p. 157)

Gramsci riconosceva al filosofo napoletano la capacità grande di aver saputo ancorare le intelligenze fornendo loro un suggestivo punto di riferimento e di identità; nell'*Estetica*, nei mondi che per essa si rendevano veri, si sublimava ogni tensione, secondo il ritmo lento e solenne della ricerca 'disinteressata'. Se ciò riproponeva una mai superata 'separatezza', era esattamente questo il nodo da affrontare in termini 'politici', all'altezza dell'azione crociana, proprio perché – così Gramsci scriveva –

Benedetto Croce ha compiuto una altissima funzione «nazionale»; ha distaccato gli intellettuali radicali del Mezzogiorno

dalle masse contadine, facendoli partecipare alla cultura nazionale ed europea, e attraverso questa cultura li ha fatti assorbire dalla borghesia nazionale e quindi dal blocco agrario (*ibid.*)

giacché possedeva

tutte le doti per dare una soddisfazione ai bisogni intellettuali dei più onesti rappresentanti della gioventù colta del Mezzogiorno, per consolarne le irrequiete velleità di rivolta contro le condizioni esistenti, per indirizzarli secondo una linea media di serenità classica del pensiero e dell'azione. (*Ibid.*)

2. Conviene soffermarsi sul nodo dei problemi che l'intellettuale di formazione umanistica avvertiva come aperti al momento in cui Croce dava vita alla sua *Estetica*.

La complessa trasformazione dell'Italia in paese moderno – perché di questo si tratta –, dalla svolta di secolo su su fino alla prima guerra mondiale, recava con sé – come è noto – un vuoto di certezze e di perdita di punti di riferimento. Le reazioni furono articolate e varie, in forma di discussione e interventi vivaci, per modi 'militanti' e in sedi diverse, e tuttavia si proposero secondo una linea di contraddizione, per così dire, omogenea. Per dirla con Bollati, veniva fuori

con sufficiente chiarezza che nel grande fervore di manifesti, riviste, proclami dei primi quindici anni del Novecento *si esprime sostanzialmente una rivolta dei letterati e degli artisti*, un pronunciamento dei chierici piccolo-borghesi, *rivolti sì a fare dell'Italia un grande paese moderno, ma nell'antico senso e per l'antica via italiana: moralistica (nella migliore delle ipotesi, quale è in parte attestato dall'esperienza della «Voce»), idealistica, spiritualistica, narcisistica, estetizzante (in troppi altri casi).* (1972, p. 1018)

In questo arco di tempo, di cui è gran parte quel decennio giolittiano che ha rappresentato una fase di orga-



nizzazione, in senso moderno, dei rapporti di produzione capitalistici in Italia, la questione degli intellettuali si presentava strettamente connessa alla crisi dello scientismo positivistico. Un problema, in realtà, di respiro europeo, non solo italiano. Nel 1903 Labriola, cogliendone appunto la tendenza internazionale, segnalava a Croce la sua portata, le zone d'ombra e i rischi. Rilevava come la «reazione contro lo storicismo, il positivismo, il Darwinismo, l'evoluzionismo» in atto «in tutta Europa» costituisse «un arresto dello spirito scientifico», «un regresso», particolarmente in Italia nella sua mescolanza con «lo spirito borghese decadente, il cattolicesimo rinato, e una feroce neoscolastica e neosofistica» (lettera del 7 settembre 1903, in Labriola 1975, p. 367).

Ma la 'reazione' italiana era anche Croce. Scrive Luisa Mangoni:

La prassi politica giolittiana risultava [...], più che insoddisfacente, indifferente a quei settori della cultura, esemplificabili in Croce, che *andavano sostituendo il filosofo allo scienziato della politica* [...]. Il lungo scambio di idee e di lettere che aveva accompagnato gli anni della crisi di fine secolo trovava infine il suo sbocco nel sorgere di un tipo nuovo di organizzazione della cultura, che si caratterizzava, almeno in una prima fase, nella ricerca di un denominatore comune in un sistema di idee cui non era necessario aderire pienamente, ma che valeva come giustificazione per il diffuso rifiuto di qualcosa. Alla fine del 1902 nascevano «La Critica» e «Leonardo»; nel 1903 venivano fondati «Hermes» e «Il Regno». L'idealismo, nelle sue varie forme, diveniva un fatto di costume mentale. (1982, p. 497)

La risposta di Croce era oculatamente politica, come si può intendere. Al positivismo e ai suoi percorsi Croce opponeva a livello teorico la sua *Estetica*, appunto, mentre, in termini operativi, procedeva a un complesso piano di azioni tese all'organizzazione di un vero e proprio

«partito intellettuale» avvertito come esigenza da quanti, artefici e insieme vittime della crisi del positivismo, sul fronte sociale e istituzionale si sentivano spinti ai margini dai processi di modernizzazione in atto.

Un partito – come osserva Mangoni – che

quanto meno sotto il profilo culturale, si muoveva certo al di fuori delle istituzioni esistenti, ma nell'intento di crearne di nuove. Ne è testimonianza esemplare una dichiarazione di Croce contenuta in una lettera a Giovanni Gentile del novembre 1902: «Io veramente intendo con la mia attività personale sostituirmi alla deficiente attività collettiva dei nostri pretesi corpi scientifici» (Gentile 1974, II, p. 74). E tutta l'opera di Croce era conferma eloquente di siffatta orgogliosa dichiarazione. L'attività per la casa editrice Laterza, le collezioni editoriali, gli interventi sugli archivi e biblioteche napoletani, il controllo indiretto su talune cattedre universitarie, la vastissima attività epistolare: tutto ciò si integrava con l'instancabile produzione dello studioso, e con la pubblicazione della «Critica», al fine, appunto, di «sostituire» gli istituti culturali esistenti nel quadro di una precisa volontà di rinnovamento della tradizione italiana. (1982, p. 499)

Così Croce operava: la sua *Estetica* esprimeva e nello stesso tempo scioglieva il malessere alla base della «rivolta» intellettuale. Diceva il disagio avvertito in termini di perdita di prestigio e di identità, lo organizzava e insieme lo placava attraverso strumenti che da essa prendevano vita.

3. *L'Estetica* non fu libro di grandissima diffusione<sup>1</sup>, vademecum di agile consultazione per il ceto intellettuale nazionale e meridionale in particolare: il problema è ozioso, naturalmente, anche perché Croce nell'*Estetica* disegnava un processo, sistemava il proprio pensiero, non senza incoerenze, occorre dire, con le sue stesse premesse<sup>2</sup>, ma affidava ad altro la sua applicabilità. Quel

che lì era proposta teorica, momento 'verticale', necessitava di spazi più articolati di mediazione, di un piano 'orizzontale', per così dire, idoneo alla sua spendibilità sociale e dunque 'politica': d'altra parte questo auspicava Croce, quando nelle ultime pagine dell'*Estetica*<sup>3</sup>, a mo' di bilancio e insieme di progetto per il futuro, spiegava:

*L'Estetica ha bisogno di essere circondata e dilatata da una vigile e vigorosa letteratura critica, la quale, derivando da essa, ne formi a sua volta la salvaguardia e la forza.* (Croce 1950, p. 534)

Non si va lontano dal vero se si ipotizza che il fortunato incontro con l'editore barese Giovanni Laterza abbia contribuito a colmare questa lacuna; un incontro che se ha costituito un elemento decisivo nella strategia culturale di Croce, ha rappresentato poi una tappa importante nel mercato delle lettere<sup>4</sup>.

Ma tutto questo – per così dire – stava nell'*Estetica*: il suggerimento finale dell'opera non poteva realizzarsi se non attraverso interventi editoriali mirati secondo linee leggibili nella sua filigrana.

Nell'*Avvertenza* del 1901 – si badi alla data – Croce segnalava come

l'incertezza e l'equivoco che regnano intorno all'attività estetica, alla fantasia rappresentatrice e produttrice, a questa primogenita tra le attività spirituali e domestico sostegno delle altre, ingenera equivoci, incertezze ed errori in tutto il restante. (Croce 1950, p. IV)

E precisava:

Se il Linguaggio è la prima manifestazione spirituale, e se la forma estetica è nient'altro che il linguaggio inteso nella sua schietta natura e in tutta la sua vera e scientifica estensione, non si può sperare di bene intendere le forme posteriori e più

complesse della vita dello spirito quando la prima e più semplice rimane mal nota, mutilata, sfigurata. (*Ibid.*)

Se era dunque necessario agire, l'azione doveva comportare interventi sociali precisi, attenta alla realtà del ceto intellettuale: era questo che Croce intendeva concludendo:

da un più esatto concetto dell'attività estetica deve aspettarsi la correzione di altri concetti filosofici, e la soluzione *di taluni problemi, che per altra via sembra quasi disperata*. (*Ibid.*)

Problemi da affrontare per 'via' politica, nell'accezione indicata in precedenza, alla cui soluzione si poteva giungere attraverso la scelta 'orizzontale', di cui si diceva poco fa.

Così l'incontro con Laterza nel 1901 (lo stesso anno del programma dell'*Estetica*) si dimostrava provvidenziale; risultava assicurata la 'orizzontalità' della ricerca di Croce, la sua circolazione, e risultavano garantiti gli strumenti per la riorganizzazione del ceto cui Croce pensava. «La Critica», primo strumento tra tutti, nasceva sul finire del 1902 per essere poi edita dal 1906 per i tipi di Laterza, appunto<sup>5</sup>.

Era questa una prima risposta formalizzata in proposta editoriale vocata all'intervento militante, il principio di quel «pieno controllo [...] della pubblicistica politica» (Coli 1983, p. 12) esercitato da Croce nell'ambito delle edizioni laterziane. Così egli scriveva in occasione di una riflessione-bilancio sulla propria attività:

Nell'estate del 1902 [...] disegnai «La Critica», rivista di storia, letteratura e filosofia, nel cui programma esposi con nettezza gli indirizzi che ci saremmo adoperati a difendere e a promuovere e quelli che avremmo avversati. E affinché la rivista non si restringesse a una monotona sequela di severe recensioni, e d'altro canto non si disperdesse in argomenti sva-

riati e saltuari, stabili di rivolgerne gli articoli alla illustrazione della vita intellettuale italiana dell'ultimo cinquantennio, ossia della formazione del nuovo Stato italiano, della nuova Italia, pensando altresì che questa materia prossima, col suscitare più vivace attenzione, sarebbe servita da ottimo «testo di prediche», ossia di delucidazioni teoriche; [...] E sebbene una certa fiducia mi nascesse di poi così dai consensi che incontro come dall'esercizio stesso [...] quei saggi ritengono ancora per me il precipuo valore di *esemplificazioni di una teoria estetica* piuttosto che di un libro pensato col fine principale di penetrare nell'interno spirito della più recente letteratura. (Croce 1981, pp. 333-35)

Il percorso crociano muoveva verso l'«esemplificazione», la resa orizzontale della sua «teoria estetica»; vale allora la pena osservare qui come «storia», «letteratura», oltre che «filosofia», si ponessero appunto come *exempla* al fine di formare e orientare (in questo senso «testo di prediche»), organizzare, in ultima analisi, una intellettualità senza punti di riferimento e dispersa, terreno di verifica di una identità di ceto.

La prova *e contrario* sta proprio nella dichiarazione finale citata; «La Critica» non intendeva «penetrare nell'interno spirito della più recente letteratura». I suoi dubbi, la sua corrosiva capacità di denudare il soggetto, ostavano – per ricordare le precedenti osservazioni gramsciane – con la «linea media di serenità classica del pensiero e dell'azione», secondo un indirizzo morbido ma efficace.

Sta qui il senso della scelta 'politica' di Croce: era lui stesso a dichiarare:

nel lavorare alla «Critica», mi si formò la tranquilla coscienza di ritrovarmi al mio posto, di dare il meglio di me, e *di compiere opera politica, di politica in senso lato*: opera di studioso e di cittadino insieme, così da non arrossire del tutto, come più volte m'era accaduto in passato, innanzi a uomini politici e cittadini socialmente operosi. [...]

La direzione e la collaborazione alla «Critica» erano un servizio che più direttamente rendevo alla cultura italiana; al qual fine potei negli anni seguenti concorrere altresì per mezzo di collezioni scientifiche e letterarie, tentate prima da solo con una serie di *Studi* [...] e poi in modo assai più largo ed efficace mercé l'ardita volontà di un giovane editore pugliese, il Laterza di Bari, che si era rivolto a me per consiglio. Nacque per tal modo nel 1906 la collezione dei *Classici della filosofia moderna*, ideata dal Gentile e curata da lui e da me, e più tardi quella degli *Scrittori d'Italia*, e altre minori; e molti volumi furono da me o per mio consiglio stampati o ristampati nella *Biblioteca di cultura moderna*, che il Laterza aveva già iniziata quando io lo conobbi. (Ivi, pp. 334-35)

Intorno a questa scelta di fondo, estetica e mercato, il 'filosofo' e l'editore' si incontravano, al punto che Savinio, nel corso di una riflessione più tarda, avrebbe potuto osservare

On pourrait dire que la maison Laterza est le produit fatal de «La Critica». (Savinio 1920)

Operazione, quella crociana, di grande intelligenza politica, attiva poi per momenti in grado di garantire la continuità del progetto: in questo senso il primato dell'esperienza intellettuale e artistica trovava la propria verifica, una testimonianza opportuna, attraverso la *pubblicazione di classici*. Di filosofia, di letteratura, essenzialmente.

Ma quali classici, quale il canone? Torneremo tra poco, valga intanto l'idea di classicità maturata da Croce. Esemplare la riflessione nella *Aesthetica in nuce*, laddove, stabilendo una distinzione netta tra 'romanticismo' e 'classicismo', il filosofo chiariva:

il romanticismo era ribellione non contro il classicismo, ma contro la classicità stessa, contro l'idea della serenità e infinità dell'immagine artistica, contro la catarsi e a favore della torbi-

da passionalità, indocile e recalcitrante alla purificazione. (Croce 1990, p. 227)

Se identità poteva illustrarsi nella storia degli intellettuali italiani, e meglio dei *letterati* italiani, questa si appalesava nella assoluta serenità di una ricerca che recasse lontano, dove il tempo e le inquietudini del mondo vasto e terribile fossero povera cosa:

Come è naturale [...] i poeti e gli artisti che siano veramente tali, rari sempre in ogni tempo, continuano *oggi come sempre a lavorare secondo l'antica e unica idea dell'arte*, a esprimere il loro sentire in forme armoniche, e gli intendenti d'arte (anch'essi più rari che non si pensi) continuano a giudicare secondo quell'idea. (Ivi, p. 228)

Ed era la poesia il punto focale di quella identità, l'approdo di un percorso sofferto; ma oltre il percorso, in uno spazio in cui fossero vinte le ombre della storia.

Foscolo, per esempio, grande, grandissimo nella storia della cultura, «educatore di virili generazioni, rinnovatore nei criteri così della vita etica come di quella artistica, fondatore in Italia della nuova critica letteraria», restava «poeta, purissimo poeta» solo per «pochi versi ma perfetti ed eterni» (Croce 1955, p. 78), quando in lui era «compiuto il processo di liberazione dal tumulto sentimentale» (Croce 1990, p. 78) che segnava la sua vicenda intellettuale e umana.

Così si ammorbidiva la lezione di De Sanctis.

Il Foscolo appunto, per stare all'esempio addotto, «l'uomo nuovo» che per De Sanctis «sente» e che «nel mondo interiore della coscienza», «da questa profondità», trae «cuore d'uomo e ispirazione di poeta», le ragioni «della sua natura civile» a fronte dello «spettacolo d'Italia caduta così giù» (De Sanctis 1958, p. 936), attenuava il suo slancio nella lettura lenta di Croce.

Il 'superamento' di De Sanctis era evidentemente il frutto di una scelta meditata.

De Sanctis cadeva proprio a causa della sua salvifica eresia, della scelta di campo eccessivamente radicale agli occhi di Croce, 'inattuale' per la strategia morbida dell'*Estetica*, maturata nel 1901 e sviluppata nel tempo. Si vada vent'anni dopo – occorrono sempre vent'anni in letteratura – appunto alla prefazione dell'*Estetica* del '21 e si rileveranno le conclusioni di quel processo, di quella strategia:

Riconoscevo [...] già in questa prima trattazione (sebbene con qualche tentennamento dovuto soprattutto all'autorità che su di me esercitava la tradizione filosofica dell'idealismo) il carattere individualistico della storia della poesia e dell'arte, non riducibile a svolgimento e dialettica di pensieri e sentimenti senza cessar d'esser storia della poesia e dell'arte e convertirsi in istoria politica, sociale e filosofica. [...] Questo sempre più sicuro riconoscimento, e il concetto del carattere lirico dell'arte, mi hanno fatto discostare in più punti importanti, così nella teoria come nella pratica della critica e storia letteraria, dal De Sanctis; e ora non ripeterei senza riserva quel che dicevo in questo libro, che nel De Sanctis la teoria è imperfetta e la critica perfetta, ma direi invece che la critica sua è in esatto rapporto con la sua teoria, dalla quale attinge molte forze e qualche debolezza, ed è da correggere ed ampliare con la correzione e con l'ampliamento della teoria stessa. Il De Sanctis è stato il mio ideale maestro, e la mia scuola presso di lui, attenta e deferente, è durata per oltre un trentennio; solo dopo di essermi lasciato così a lungo e saviamente ammaestrare da lui, solo dopo quella più che trentenne servitù volontaria di apprendista, ho acquistato consapevolezza di dover andare e di essere già andato in parecchie cose oltre di lui. (Croce 1950, pp. IX-X)

Solo che nel '21 il quadro andava drammaticamente tingendosi di nero, e di certo i percorsi morbidi crociani si dimostravano inadeguati al dramma della storia. Croce



restava un punto di riferimento, ma nello splendido isolamento della sua ricerca *für ewig*. Altri si sarebbe drammaticamente assunto il compito di altra ricerca *für ewig*, nell'isolamento coatto di una cella in quel di Turi; alludo a Gramsci intento a ripensare al peso 'politico' del lavoro del maestro napoletano, da una angolatura politica radicalmente diversa<sup>6</sup>.

4. Si tessera così una trama sottile, e insieme tenace, l'«armatura flessibile», eppure «resistentissima», destinata a condizionare tanto la ricerca culturale nazionale, in senso stretto, in anni di svolte difficili e drammatiche, quanto l'identità politica del ceto intellettuale nella prospettiva di una democrazia vera, ampia e partecipata.

La letteratura, la poesia e i classici, per ciò che più specificatamente ci riguarda, si ponevano come strumento di aggregazione del *corpus* intellettuale (cfr. utilmente Pompilio 2004, pp. xxvii sgg.), momento di quell'«egemonia» reale esercitata da Croce, su cui Gramsci ebbe modo di scrivere lucidissime pagine nei suoi *Quaderni*.

Percorsi e interventi diversi, come è ovvio, resi possibili anche grazie alle edizioni laterziane.

Si scorra il recente *Catalogo storico 1901-2000* delle Edizioni Laterza (Mauro e altri, 2001) e si potrà osservare come – nel decennio giolittiano, in particolare – Croce abbia costruito la politica editoriale di casa Laterza. Offerta di grande qualità, un respiro europeo nelle scelte, che differenziano di colpo le prime incerte proposte dell'editore barese da quelle promosse dal Croce. E tuttavia i progetti che la Casa Editrice realizza con precisione e oculata presenza sul mercato rendono credibile il percorso 'orizzontale' del filosofo, incidendo, alla lunga, sul suo profilo.

Valga, in questo senso, la riflessione seguente di Garin:

Dopo circa dieci anni di attività un testimone non sospetto come Renato Serra in un panorama della vita italiana rilevava come un libro Laterza offrì «garanzie di correttezza e di serietà, anche nel contenuto», a cui, a suo parere, non potevano pretendere ormai neppure le maggiori collezioni straniere. E sul piano filosofico osservava: «l'etichetta Laterza val meglio certamente, a considerarla tutto, che l'etichetta Alcan, per ricordarne una che pochi anni fa s'imponesse» [Serra 1958a, I, p. 245]. Era dir molto; era stabilire il confronto con la più alta e diffusa cultura europea, di risonanza mondiale da decenni, veramente mediatrice di tutto il sapere di rilievo. Era, in un certo senso, dir troppo; ma, in altro senso, *significava, forse, non individuare la effettiva portata dell'incontro di Croce col Laterza, e, attraverso questo, la nuova dimensione che anche l'opera del pensatore aveva assunto, e la funzione decisiva che veniva ormai esercitando in Italia per mezzo degli strumenti editoriali*. Serra sapeva, e diceva molto bene, che con i primi anni del secolo si era rivelato un Croce nuovo; il dotto, l'erudito, il sottile razziocinatore noto a pochi, si era come trasfigurato: era divenuto «una sana e lieta esperienza intellettuale, una luce di improvvisa chiarezza e un esempio di nobiltà e di dirittura, una fiamma viva che ha rinnovato, esaltato, affinato anime e ingegni» [Serra 1958b, II, pp. 270-71]. Ora tutto questo era dovuto, certo, alle grandi opere, dall'*Estetica* in poi; *ma quelle stesse opere avevano agito in profondità perché si erano sempre meglio inserite in un complesso di letture che le documentavano, le verificavano, e in certo modo dimostravano che ogni zona di cultura valida, ogni voce importante, italiana e no, confermava e confortava le concezioni crociane*. Croce, insomma, era riuscito a chiamare a suoi testimoni Kant come Hegel, Vico come De Sanctis; insieme a Giovanni Laterza, in poco più di dieci anni, aveva trasformato la biblioteca di ogni italiano colto, atteggiandola in modo che, in ogni campo, ogni «autorità», antica o moderna, venisse ad assumere un timbro inconfondibilmente crociano<sup>7</sup>.

A scorrere il *Catalogo storico* vien fuori come i 'classici' costituiscano la parte centrale della proposta crociana; hanno il respiro della grande impresa, della rico-

struzione di una sensibilità avanzata, 'moderna', infine, ma orientata verso la serenità dell'opera che supera le angustie del presente, nella quale si specchia, per dirla con Garin, tutta la «certezza nel processo immancabile della realtà dei valori, ossia delle idee, che hanno per sé l'eterno» (1974, p. 41). Si tratta, come è già stato ricordato, dei «Classici della filosofia moderna», pensati insieme a Gentile, e, per quel che ci riguarda più direttamente, degli «Scrittori d'Italia».

Lavorare ai 'classici', nella prospettiva di un'operazione di 'alta cultura', comportava, naturalmente, intendimenti precisi, scelte latamente politiche su cui è opportuno riflettere.

E conviene qui convocare Renato Serra, il suo acume di 'lettore di provincia' rivolto alla attività di Croce, al progetto degli «Scrittori d'Italia», appunto, alle inevitabili conseguenze che sarebbero derivate.

Penso all'intervento affidato al saggio *Per un catalogo* che, in questo senso, si apre sotto il segno dell'esame di coscienza annunciato<sup>8</sup>:

Mi sta innanzi un libretto che ognuno dei miei lettori deve aver visto; è stato pubblicato da Laterza e porta il titolo: Scrittori d'Italia. Catalogo della raccolta. [...]

Ma questo non è un catalogo come tutti gli altri: esso non è destinato a illustrare punto per punto una collezione di esemplari numerati e più o meno venerabili, e invano vi si cercherebbe quell'apparato di minuta erudizione e quei particolari fra pedanteschi e famigliari, dall'incipit fino alle sorti di un'asta del 1831 e alla commossa notizia di uno strappo o di una macchia sul frontespizio, che sogliono offrire pascolo alla fantasia modesta dell'amatore dei libri.

Qui non è descrizione né cronaca, ma l'annuncio e l'indicazione molto sommaria dei volumi che cominceranno a uscire fra poco.

Questa scarsità di notizie del resto è un pregio; essa dilata il campo dell'immaginativa. Inoltre *ci invita*, mentre s'aspetta, *a riflettere più curiosamente sulle qualità e sugli elementi*

*della nostra stessa aspettazione.* Voi sapete che non è una figura retorica, poiché anche se vogliamo lasciar da parte le parole grosse, e la coscienza letteraria e tutto il resto, è pur certo che la pubblicazione di quello che riuscirà, bene o male, il Corpus degli scrittori d'Italia, è un fatto abbastanza importante da meritare d'essere considerato in se stesso e nei movimenti di spirito donde nasce e anche in quelli che suscita; sieno essi di consenso o di desiderio o di dubbio o di qualunque altra natura. (Serra 1958c, I, pp. 71-72)

Esordio pacato, come nello stile del cesenate, risolto ben presto in osservazione che si fa domanda puntuale:

Oggi pensiamo alla biblioteca nuova, e al diritto che essa può accampare per arricchire o sostituire la vecchia. Non si tratta di uno di quei soliti ospiti, portati dall'occasione e raccolti dalla fortuna di uno sguardo e di un animo incerto nei suoi errori; siamo di fronte a una collezione compiuta, valente di ragioni proprie, che cercano ricetta meglio nell'intelligenza che negli scaffali.

Vi siete mai chiesto che cosa le possa aver dato origine; o meglio, *quale motivo possa aver condotto a tale impresa Benedetto Croce; poiché è lui, e non altri, il soggetto sottinteso dei nostri discorsi generici?* (Ivi, pp. 74-75)

Serra orienta la discussione non tanto sui classici la-terziani, solo un progetto, suscettibile, in fondo, di mutazione nel tempo, quanto sull'intenzione che lo anima. Lo inquieta l'idea del 'classico' maturata da Croce, a fronte della quale prende corpo, forma circconfusa di malinconia, anche la sua. Così il raffronto si fa esame di coscienza laico, verifica di identità per differenza, perché quel progetto ha in sé il pregio (questo Serra lo avverte) di rendere viva la «passione profonda per il vero, per le notizie esatte, per le ricerche compiute, per la preparazione seria e per la cultura sincera, assolutamente onesta e infinitamente curiosa e perfettamente certa» (*ibid.*), ma nello stesso tempo appalesa il difetto grande di ren-

dere inattuale la «tradizione nostra letteraria e toscana, col suo centro nel '500» (ivi, p. 80), ciò che abitualmente fu coltivato come 'classico'. Da Serra e dalla generazione di intellettuali in crisi sul far del Novecento: sicché il percorso crociano a venire, *sostituendo* letteratura a letteratura, sgomenta perché romperà col passato, proponendo un canone per il 'classico' fondato su «una letteratura spostata tutta verso il '600 e il '700» (*ibid.*), imponendo con le «scritture scientifiche piene di cose» (*ibid.*) profili nuovi per chi si riconosce nel mondo delle lettere.

Così le ragioni che questo Serra crepuscolare declina, valgono come testimonianza di passaggio epocale, di scelte di campo destinate a incidere nel costume letterario italiano.

A fronte delle edizioni dei classici di Lipsia, la Biblioteca Teubneriana che «appartiene alla grande tradizione dell'umanesimo, e non pretende di recarvi nulla di nuovo» (ivi, p. 76), il cesenate rileva:

Della biblioteca italiana di Bari non si può dire lo stesso. Ne avremo testi eccellenti, in veste assai buona, ma il tutto ci lascia un'ombra di diffidenza e di fastidio. [...]

*Non è questa la biblioteca del nostro cuore*, quella che solo al colore della copertura e alla forma dei tipi ci possa consolare gli occhi e invitare all'amico riposo. [...]

C'è qualche cosa in fondo all'animo nostro che si agita con mormorio di inquietudine e di scontentezza. La quale non voglio, e forse non saprei io discorrere con precise ragioni. Ma penso confusamente a tutto quello che c'è, nel catalogo d'oggi, di meschino e di effimero, limitato ai bisogni e ai gusti e alle abitudini di un momento molto particolare della nostra cultura, anzi del nostro insegnamento: penso a questa presunzione quasi pedantesca di voler rifare il canone dei nostri scrittori, quello che tradizione e storia avevano fermato negli anni e impresso nella forma della nostra mente. Questa presunzione non sarà, non è certo e non può essere, nel promotore; ma io

la intravedo nei collaboratori, ma la sento nei lettori e in tutto quanto il volgo profano.

*Quel che s'aspetta dai più non è già un dono modesto di sane e pulite edizioni, ma un rovesciamento di valori, qualche cosa come la nuova automobile di Edison o il viaggio del dottor Cook! (Ivi, pp. 76-77)*

È dunque il Croce 'moderno' l'oggetto della polemica serriana, il filosofo che progetta 'classici' per «sclasticizzare» la cultura letteraria italiana, così come in modo puntuale ha rilevato Folena (1970, p. 138)<sup>9</sup>. Felice contraddizione, perché così passava il progetto laico crociano, di cui – si è visto – nel '26 Gramsci prendeva atto.

Nell'*Estetica* c'era dunque questo. La tranquillità morbida del bello immutabile e insieme la sua mutabilità, la certezza di valori che durano e la loro relatività nel tempo della storia. Una ambiguità teorica, virtuosa sul piano politico, non una leggerezza opportunistica, giacché la contraddizione era parte integrante – inconsapevole lo stesso Croce – del sistema crociano, come Garin ha sottolineato:

*l'avventura crociana nel 900 è proprio in questa contraddizione: nello sforzo vano e sterile di «ridurre» immediatamente entro gli schemi assunti una realtà che li fa di continuo scoppiare; nella capacità di ritrovare la ricchezza della vita concreta e delle sue forme al di là degli schemi. (1974, p. 21)*

Questo Croce 'vivo' perché forte di contraddizioni non risolte restava caro agli intellettuali che più profondamente si riconoscevano nella natura salvifica della contraddizione, perché per essa si recuperava la parte più vera della difficile tradizione laica nazionale; Serra stesso, Gobetti, i crociani – per tutti citerò Mario Sansone – che in modo più intelligente in questa felice anomalia si ritrovavano.

Così il primo riconosceva nel filosofo napoletano una capacità di attrazione, non facilmente dicibile, ma che ri-

mandava alla difficile identità del laico, che Croce intendeva e sapeva orientare:

La mia esperienza di lui cominciava, come quella di tanti altri, da quella forma dell'erudito preciso e onesto, che sorse un giorno attraverso le recensioni del «Giornale storico»; e cresceva senza sospetti a furia di giunte e di successivi ritocchi, accettando la chiarezza del suo argomentare prima e poi sopra un altro di questioni letterarie circoscritte, e quindi fermandosi sulle sue idee come per confronto con altre di pensatori apparentemente più interessanti, con una curiosità che diventava insensibilmente compiacenza dell'accordo e infine gioia dell'intelletto. Sì che mi pare di essere verso di lui in una disposizione che non è né quella degli scolari veri e propri [...], e neanche quella di coloro che non hanno saputo seguirlo nel corso del suo pensiero [...] e se la prendono con lui oggi perché ha camminato più oltre [...].

*Io sento che a costui, se dovessi prenderlo per maestro, mi potrei confessare in tutto il mio bene e nel male con una sincerità assoluta; perché la sua intelligenza non rifiuta nulla del mondo. Prima di ogni moto di adesione o di simpatia, mi pare che debba sorgere in lui il desiderio di comprendere.*

Di quel che gli dico io, egli non si piglierebbe ira, ma piuttosto curiosità, e quella non malevola. Io mi potrei scoprire a lui in tutta la mia profonda diversità morale, nel mio fastidio delle idee astratte e delle correnti spirituali, nella mia antipatia verso tutta la gente seria elevata e convinta per professione, nelle debolezze del mio pensiero e nelle malinconie della mia sensualità, in tutto quello che meno mi somiglia, che più repugna alla sua forte natura; ma non credo che me ne vorrebbe male. Se prima fossimo stati, anche dopo potremmo restare amici. (Serra 1958c, I, pp. 87-89)

Anche Gobetti nella generosità della sua giovinezza acerba individuava in Croce il maestro, il testimone di una modernità sofferta, incompreso dagli stessi che in lui dicevano di riconoscersi e non intendevano il senso vero della sua *Estetica*, lo spirito della sua lezione, viva per-

ché sempre *in fieri*, uno strumento per pensare il futuro, non un facile schema per incasellare il passato:

Odio i crociani: sono vuoti, parolai, inerti, quanto gli anticrociani. Li disprezzo quanto ammiro Croce. Chi sono i crociani in Italia? Sono i professori privi di originalità, pedanti, meccanici che si sono studiati a memoria l'*Estetica dell'intuizione*, facendone il nuovo Vangelo. Sono in una parola quelli che non hanno mai capito Croce. E sono tanti perché il destino dei grandi è proprio di essere incompresi. *Croce presenta il suo sistema come uno strumento di lavoro, come punto di partenza per nuove ricerche, e gli incoscienti accettano pigramente il suo sistema per fermarsi. Negano ciò che nel sistema crociano è tutto: lo svolgimento.* (Gobetti 1969, p. 46)

Così anche per Mario Sansone al centro della sua formazione è il Croce 'vivo' per la forza che il dover andare oltre comporta. È lo 'storicismo' crociano; ed è questo Croce 'storicista' ad essere accolto, l'interprete laico della storia dell'uomo come storia della sua sensibilità – la 'poesia', in questo senso –, delle sue splendide contraddizioni e della capacità, tutta laica, di non «fermarsi», di sapersi rendere forte delle sue debolezze:

Si suole generalmente parlare di ottimismo a proposito dello storicismo per la fede che ha nel «progresso» e cioè nell'eterno svolgersi dello spirito: ma è una interpretazione molto superficiale in quanto *il «progresso» di cui parla lo storicismo non è da intendere come eliminazione progressiva del male verso un termine edenico di bene perfetto, ma come superamento di ogni attuale lacerazione del reale (che è appunto il male) verso nuove composizioni e nuove lacerazioni.* Il progresso sta in questa forza invitta di superamento, non nell'annullamento progressivo e definitivo delle opposizioni, sicché ogni gioia di conquista non può non velarsi nella presaga tristezza di nuove sconfitte e di nuove lotte. Concludendo, *si può dire insieme, come di ogni concezione realmente storicistica che riesca ad escludere da sé ogni trascendenza, che*



si tratta di una concezione insieme ottimistica e pessimistica, cioè semplicemente e coraggiosamente umana.

Si può più particolarmente chiedere se nel filosofo e, anche, nell'uomo Croce, l'accento batta piuttosto sul momento della scissura che in quello della armonica composizione: e per questo lato bisogna dire [...] che il Croce avverte sempre la provvisorietà della lotta e vede lo spirito principalmente nella pienezza delle sue redenzioni e vittorie. *L'uomo che egli concepisce è tutt'altro che ignaro del dolore o dell'errore, ma non vi si abbandona, non ne trae compiacimento, non si arresta inerte: procede liberandosi da ogni interiore fiacchezza verso il superamento e le vittorie che egli sa non tanto di potere, quanto di dovere conquistare.* Nasce così una concezione armonica e vigorosa della vita, una fede piena nei valori dello spirito e dell'esistenza, una serie indefessa di obblighi morali e intellettuali, una tensione senza spasimi e senza schianti, ma lucida e continua.

*Anche la poesia in quest'ambito è concepita come umana azione, come superamento continuo del disumano e dell'inumano, come severa e serena vittoria dello spirito. La sua condizione reale non è nel travaglio incomposto della sua oscura genesi ma nella lucida vittoria del suo esprimersi, in cui essa solamente e realmente consiste. È un'azione umana, un fare e un creare che impegna tutta l'umanità dell'uomo, e lo realizza appunto come uomo, e perciò essa ha, come amava dire il Croce, sempre la serena e forte letizia delle umane e spirituali vittorie ma insieme sempre una sua segreta malinconia.* (Sansone 2002, p. 180)

## Note

<sup>1</sup> Dalla terza alla dodicesima edizione, stampate tra il 1908 e il 1973, Laterza ha tirato in tutto 29.100 copie.

<sup>2</sup> Scrive Garin: «A cominciare dalla prima *Estetica*, per molti anni, la ricerca crociana si impegnò in questa “buona classificazione”, non senza tentare a un tempo una progressiva analisi delle strutture dell'esperienza artistica, e dei suoi caratteri. Purtroppo il Croce non mise mai rigorosamente a fuoco, né quindi risolse mai con chiarezza, la tensione fra la pretesa di una fondazione *a priori* dei presupposti formali delle discipline

(teoriche e pratiche), concernenti i vari campi dell'attività umana, e l'analisi effettuale dell'esperienza stessa. Di qui il conflitto fra una ricchissima riflessione sul reale storico, e uno schematismo incapace di comprendere, nella propria astrattezza, gli stessi risultati dell'indagine» (1974, p. 21).

<sup>3</sup> Sono pagine presenti sin nella prima edizione (1902) dell'opera, appena aggiornate in alcune note nel 1907 per l'edizione dell'anno successivo.

<sup>4</sup> Il sodalizio Croce-Laterza ne costituisce un aspetto singolare, destinato a caratterizzare la storia della Casa Editrice. Penso ai modi suggeriti da Croce a Giovanni Laterza in una lettera del 4 giugno 1902: «Quanto alle novelle del Gorki, son di parere che non si debbano comprendere nella stessa biblioteca. Credo poi che fareste bene ad astenervi almeno dall'accettare libri di romanzi, novelle e letteratura amena: e ciò per comparire come editore con una *fisionomia determinata*: ossia come editore di libri politici, storici, di storia artistica, di filosofia, ecc.: editore di roba *grave*» (cfr. Croce, Laterza 2004, p. 23 e utilmente Coli 1983, p. 22). È una scelta singolare, appunto, implicando un rapporto col mercato abbastanza anomalo: si vuol dire che nel momento in cui una editoria per «*segmenti*» tende a prevalere, per poi sostituirsi, a partire dal decennio successivo, a una editoria per «*funzioni*», Laterza compie una operazione controcorrente, opta per una linea per «*funzioni*» e vi resterà costantemente fedele. Scrive Ragone, alludendo alle trasformazioni che avvengono in campo editoriale agli inizi del Novecento: «Gradualmente, attraverso una progressiva conquista di tutti gli spazi riportabili all'omogeneità della parola stampata e del moderno, la comunicazione tendeva a unificarsi; in linea di tendenza, nella cultura scritta, si sarebbe sempre più attenuata la tradizionale struttura per *funzioni* organicamente collegate tra loro (al centro, dall'Unità d'Italia, quella della *formazione*), sostituita da un nuovo sistema di *segmenti* della comunicazione, analogici e affiancati» (1999, p. 116).

<sup>5</sup> Appare illuminante quanto Garin scrive di Croce: «Convinto della funzione 'civile' della cultura – del dovere che i 'savi' hanno nei confronti della società – si propose con chiarezza, appena ritenne giunto a maturità il suo pensiero, il problema degli strumenti più adatti per diffonderlo. Pensò all'insegnamento universitario – erano stati professori universitari i suoi Francesco De Sanctis, Bertrando Spaventa, Antonio Labriola – ma intorno al 1902 scartò l'idea. L'Università di Napoli non gli ispirava fiducia alcuna. Più efficace gli parve l'opera della penna'. Di fatto fu con i libri, con la rivista "La Critica", attraverso la casa editrice Laterza e il controllo delle sue edizioni, che riuscì a imporre alla cultura nazionale una serie di scelte decisive soprattutto nel campo delle discipline 'umane', ma non senza larghe risonanze d'opinione. Il suo peso politico 'reale' non va infatti cercato nella sua partecipazione al Senato del Regno, a governi nazionali, a amministrazioni locali, a schieramenti di partito, a gruppi e gruppetti. La sua incidenza profonda egli ottenne con un dosaggio sapiente e tempestivo di prese di posizione e di giudizi diffusi attraverso la

rivista, o in collaborazioni a quotidiani, o per il tramite di periodici da lui ispirati, o che si rifacevano a lui (si pensi solo a «La Voce» di Prezzolini, dal 1908 in poi)» (1974, pp. 3-4). Sulla vicenda della «Critica» cfr. utilmente Pompilio 2004, pp. XXXII sgg.

<sup>6</sup> Penso alle pagine di Gramsci che sviluppano il progetto dell'«Anti-Croce», esposto fin dalla lettera a Tania Schucht del 19.3.1927. Si legga il primo punto della sua ipotesi di lavoro: «una ricerca sulla formazione dello spirito pubblico in Italia nel secolo scorso; in altre parole, una ricerca sugli intellettuali italiani, le loro origini, i loro raggruppamenti secondo le correnti della cultura, i loro diversi modi di pensare ecc. ecc. Argomento suggestivo in sommo grado, che io naturalmente potrei solo abbozzare nelle grandi linee, data l'assoluta impossibilità di avere a disposizione l'immensa mole di materiale che sarebbe necessaria. *Ricordi il rapidissimo e superficialissimo mio scritto sull'Italia meridionale e sulla importanza di B. Croce? Ebbene, vorrei svolgere ampiamente le tesi che avevo allora abbozzato, da un punto di vista "disinteressato", "für ewig"*» (Gramsci 1968, p. 58).

<sup>7</sup> La citazione proviene dal testo della presentazione della mostra storica della Casa Editrice Laterza organizzata dalla Biblioteca Comunale di Milano e inaugurata il 16 novembre 1961. Si rinvia per questo al Catalogo a stampa della mostra stessa.

<sup>8</sup> Per il complesso dei problemi sollevati, rimando ad Acciani 1976, in part. pp. 94 sgg.

<sup>9</sup> Cfr. utilmente Patuzzi 1982, in part. pp. 57 sgg.

## Nota bibliografica

- Acciani A. 1976, *Renato Serra. Contributo alla storia dell'intellettuale senza qualità*, De Donato, Bari.
- Bollati G. 1972, *L'italiano*, in R. Romano e C. Vivanti (a c. di), *Storia d'Italia. I caratteri originali*, vol. I, Einaudi, Torino.
- Coli D. 1983, *Croce, Laterza e la cultura europea*, Il Mulino, Bologna.
- Croce B. 1950, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Laterza, Bari.
- Croce B. 1955, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari.
- Croce B. 1981, *Etica e Politica. Contributo alla critica di me stesso*, Laterza, Roma-Bari.
- Croce B. 1990, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, a c. di G. Galasso, Adelphi, Milano.
- Croce B., Laterza G. 2004, *Carteggio, I, 1901-1910* (a c. di A. Pompilio), Istituto Italiano per gli Studi Storici, Laterza, Roma-Bari.

- De Sanctis F. 1958, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Einaudi, Torino.
- Folena G. 1970, *Benedetto Croce e gli «Scrittori d'Italia»*, in AA.VV., *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, vol. II, Liviana, Padova.
- Garin E. 1974, *Appunti sulla formazione e su alcuni caratteri del pensiero crociano*, in *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma.
- Gentile G. 1974, *Epistolario. Lettere a Benedetto Croce (1896-1909)*, a c. di S. Giannantoni, vol. II, Sansoni, Firenze.
- Gobetti P. 1969, *I crociani*, da «Energie Nove», serie I, gennaio 1919, ora in *Scritti politici*, a c. di P. Spriano, Einaudi, Torino.
- Gramsci A. 1968, *Lettere dal carcere*, a c. di S. Caprioglio e E. Fubini, Einaudi, Torino.
- Gramsci A. 1974, *Alcuni temi della questione meridionale*, a c. di F. De Felice e V. Parlato, Editori Riuniti, Roma.
- Gramsci A. 1975, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino.
- Labriola A. 1975, *Lettere a Benedetto Croce (1885-1904)*, a c. di L. Croce, Istituto Italiano per gli Studi storici, Napoli.
- Leone De Castris A. 1976, *Il progetto culturale di Francesco De Sanctis. Per una rilettura della Storia della letteratura italiana*, in AA.VV., *La cultura letteraria italiana dell'Ottocento*, De Donato, Bari.
- Leone De Castris A. 1989, *Estetica e politica*, Franco Angeli, Milano.
- Mangiola L. 1982, *Lo Stato unitario liberale*, in *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, vol. I, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Mauro R., Menna M., Sampaolo M. (a c. di) 2001, *Le edizioni Laterza. Catalogo storico 1901-2000*, Laterza, Roma-Bari.
- Patuzzi C. 1982, *Laterza*, Liguori, Napoli.
- Pompilio A. 2004, *Introduzione*, in Croce B., Laterza G. 2004.
- Ragone G. 1999, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino.
- Sansone M. 2002, *Croce critico*, in *Saggi di ermeneutica crociana*, a c. di V. Masiello, Adriatica, Bari.
- Savinio A. 1920, *Les Éditeurs en Italie*, «La Vraie Italie», mai.
- Serra R. 1958a, *Le lettere*, in *Scritti*, a c. di G. De Robertis e A. Grilli, 2 voll., Le Monnier, Firenze.
- Serra R. 1958b, *Il Croce di Prezzolini*, in *Scritti*, cit.
- Serra R. 1958c, *Per un catalogo*, in *Scritti*, cit.

## Gramsci, la scrittura letteraria, l'analisi politica

1. Si legga l'incipit del *Quaderno 13*, in *Quaderni del carcere*:

Il carattere fondamentale del *Principe* è quello di non essere una trattazione sistematica ma *un libro «vivente»*, in cui l'ideologia politica e la scienza politica si fondono nella forma drammatica del «mito». Tra l'utopia e il trattato scolastico, le forme in cui la scienza politica si configurava fino al Machiavelli, questi dette alla sua concezione la forma fantastica e artistica, per cui l'elemento dottrinale e razionale si impersona in un condottiero, che rappresenta plasticamente e «antropomorficamente» il simbolo della «volontà collettiva». (Gramsci 1975, p. 1555; d'ora in poi *Q.*, seguito dal numero di pagina)

Colpisce subito nella riflessione il ricorso all'ausilio di un testo letterario e di una metafora per rendere chiaro il ragionamento politico<sup>1</sup>. Per Gramsci convocare *Il Principe*, la sua natura di «libro 'vivente'», non significa, io credo, semplicemente chiedere il sostegno di un classico della trattatistica, ma mettere in campo qualcosa in più che sta nella scrittura dell'opera. Non va infatti dimenticato che nel testo machiavelliano l'analisi politica, la passione sottesa, le incertezze, le speranze, infine, risultano affidate al linguaggio letterario, al gioco delle figure che lo sostanziano.

Ha scritto a proposito F. Chabod, in una memorabile *Introduzione al Principe* edita per i «Classici» Utet nel 1924,

Guardate come la digressione sulla fortuna perda quasi subito la rigidità teorica nella vivacità di una similitudine, come si chiuda in un'immagine vigorosamente espressiva; lo schema astratto è travolto, prima, in quell'onda precipitosa del fiume gonfio e torbido, scompare, poi, di fronte alla figurazione quasi plastica della donna che si lascia battere, e si sottopone ai giovani: *in questo trapassare inavvertito dal ragionamento all'immagine, dal concetto alla figura, dallo schema al quadro rapidissimo, è tutto Machiavelli, ormai dominato dalla sua immaginazione e dal suo animo.* (1974, p. XXXIII)

Presumibilmente ricorrere al *Principe* significa per Gramsci intendere tutto questo che il testo reca con sé, sostenere l'analisi politica attraverso i modi propri del linguaggio letterario. Nel presente come nel passato.

Per Machiavelli *Il Principe* è la testimonianza di una sfida a se stesso, e vinta, se la posta in gioco era quella di rendere plastica, rappresentabile una situazione per la quale la riflessione puramente teorica risultava insufficiente.

Si trattava – come dice Masiello – [...] di calare nel vivo della realtà, nell'articolazione concreta delle sue contraddizioni, negli spazi lasciati aperti dallo scontro politico in atto tra dirigenze signorili e forze sociali diverse e antagonistiche, il modello teorico dei *Discorsi*, le indicazioni politiche che lì emergevano; si trattava di riprendere contatto con la realtà stessa di Firenze, con i termini della lotta politica che lì si combatteva. (1971, p. 100)

Per questo il *Principe*, la sua scrittura. La parola letteraria, la sua capacità di trasferire in immagine la forza di un concetto, di rendere sostenibili e accettabili, politicamente sostenibili e accettabili, le contraddizioni del

reale, di rendere dicibile con la coerenza e insieme lo stupore del racconto l'incoerenza e il grigio del mondo vasto e terribile. È la cifra espressiva di Machiavelli: ne vien fuori la statura di un intellettuale grande nel saper organizzare un ragionamento forte di una logica argomentativa che improvvisamente si rompe nel fiorire della metafora, nella capacità di rendere fiammeggiante un quadro che la passione politica e civile che lo permea non riesce a riempire per intero. Sicché, per dirla con Ferroni,

dallo stile stesso di Machiavelli, dal tono della sua scrittura sprigiona [... un] senso di contraddizione, [... una] tendenza a spostare le cose, a far esplodere le parole, a metterle in urto e in frizione con la realtà, a prendere di petto l'interlocutore, a smascherare inganni e a denunciare errori, illusioni, malintesi. La scrittura di Machiavelli, pur nei momenti in cui assume dimensioni «tecnificanti», si sporge sempre contro: contro qualcosa o qualcuno, *contro una realtà che appare stravolta*, contro una combinazione insoddisfacente delle cose e delle parole, contro chi non capisce e non se ne intende. (2003, p. 13)

Un quadro, infine, nella sua raffigurazione straniata, segnato dalla «maschera, dal gioco del doppio e dell'apparenza, della simulazione e della dissimulazione che essa comporta» (ivi, p. 21). Sicché la scrittura che rappresenta, questo effetto-teatro, la letterarietà così dispiegata, rendono efficace l'analisi e l'esercizio politico e

proprio la familiarità «comica» con la maschera implica un'incoercibile disposizione a «estrarre» ciò che non è immediatamente visibile: un'attenzione alla necessità dei comportamenti «doppi» e insieme una prontezza nello svelarli, nel «toccare» quel che c'è sotto quello che appare alla vista. (*Ibid.*)

Forse è questo (anche questo) che Gramsci avverte nel *Principe*, dietro la lucidità e la drammaticità dell'ana-

lisi, dietro il ragionamento che denuda lo stato delle cose, le lacerazioni profonde. Il *Principe* è un libro 'vivente', perché illustra, sa illustrare, non astratte dinamiche sociali, ma le ragioni, fatte di sangue e di carne, delle dialettiche difficili tra forze diverse (si veda, per esempio, il cap. VII dedicato al duca Valentino). Così, con la sua scrittura asciutta (per esempio il cap. IX) e insieme appassionata (per esempio i capp. XXV e XXVI), lo stile che varia tra la linearità della argomentazione scientifica e il modo persino *outré* di porgere verità oblique, col suo «esprimersi in modo diverso e inconsueto», per dirla con Borsellino, Machiavelli rende vero il complesso quadro di insieme, e nello stesso tempo opera alla «fondazione della prosa moderna» (1976, p. 62, p. 111).

È appunto il ricorso al linguaggio letterario – a me pare – l'elemento fondamentale che consente questa plasticità, che fa vera la rappresentazione.

È così? Forse. Certo, affermare il contrario, rifiutare questa possibilità, significa precludersi la possibilità di comprendere la densità del percorso machiavelliano. E ora come allora la densità del percorso gramsciano.

2. Credo che Gramsci colga due elementi centrali del *Principe*: a) la sua forza 'figurale'; b) la sua 'struttura narrativa'.

a) Il primo sta almeno nel riferimento al carattere 'mitico' del libro, in apertura di riflessione, così ripreso subito appresso:

Il processo di formazione di una determinata volontà collettiva, per un determinato fine politico, viene rappresentato non attraverso disquisizioni e classificazioni pedantesche di principi e criteri di un metodo d'azione, ma come qualità, tratti caratteristici, doveri, necessità di una concreta persona, ciò che fa operare la fantasia artistica di chi si vuol convincere e dà una più concreta forma alle passioni politiche.

[...]



Il *Principe* di Machiavelli potrebbe essere studiato come una esemplificazione storica del «mito» sorelliano, cioè di una ideologia politica che si presenta *non come fredda utopia* né come dottrinario raziocinio, *ma come una creazione di fantasia* concreta che opera su un popolo disperso e polverizzato per suscitare e organizzarne la volontà collettiva. (Q., pp. 1555-56)

Il richiamo a Sorel, al suo «mito»<sup>2</sup>, comporta per Gramsci l'apertura incondizionata alla capacità seduttiva dell'immaginazione, ai 'mondi fantastici' che per essa si rendono veri, al valore salvifico della rottura della norma che ne consegue. Una sorta di sogno, tanto più efficace quanto più ne diventa protagonista un soggetto collettivo, che in esso rinviene una *possibilità* mai fino allora sperimentata.

«Quando vi sono masse che ci si appassionano, allora si può descrivere un quadro che rappresenta un mito sociale», aveva appunto scritto Sorel. Per raffigurazione, magari per raffigurazione delle «azioni future *sotto forma di immagini di battaglie* che assicurano il trionfo della [...] causa» (1970, pp. 80-81).

Così l'esperienza artistica (pittorica, nel suo caso) forniva all'intellettuale francese gli strumenti per l'attesa dell'evento, disegnava prospettive che bruciavano l'angustia del presente, le sue condizioni obbligate, le sue miserie.

Qualcosa di simile Gramsci individua nel *Principe*, splendido esempio di libro 'vivente', perché sa illustrare lo stato delle cose, ma essenzialmente, nel gioco delle figure, sa dar corpo ad un 'mito', sa renderlo «antropomorficamente» come principe, guida, condottiero, «renditore» infine (Machiavelli 1974, p. 129) che annulli il colore cupo della storia. Allora, e *metaforicamente ora*, fornisce credibilità a un moderno-Principe, il partito politico della classe operaia, la sua possibilità di tracciare il «programma» nella «forma drammatica del «mito», come

«mito-principe» appunto, lontano da ogni «fredda e pedantesca esposizione di raziocini» (Q., p. 1561).

b) Il secondo elemento deriva dal fatto che il testo machiavelliano risulta montato secondo una sapiente organizzazione dei materiali, ragionamenti e figure, tali da rispondere ad una precisa strategia 'narrativa'. Non un 'romanzo' *ante litteram*, evidentemente, ma un 'libro' dotato di fascino, che costruisce il suo lettore per svelargli il suo senso completo solo a lettura ultimata.

Senza forzare eccessivamente la riflessione gramsciana, è possibile individuare questa lettura del *Principe*.

È anche questo che Gramsci intende quando osserva:

Nell'intero volumetto Machiavelli tratta di come deve essere il Principe per condurre un popolo alla fondazione del nuovo Stato, e la trattazione è condotta con rigore logico, con distacco scientifico: nella conclusione il Machiavelli stesso si fa popolo, si confonde col popolo, ma non con un popolo «genericamente» inteso, ma col popolo che il Machiavelli ha convinto con la sua trattazione precedente, di cui egli diventa e si sente coscienza ed espressione, si sente medesimezza: pare che tutto il lavoro «logico» non sia che un'autoriflessione del popolo, un ragionamento interno, che si fa nella coscienza popolare e che ha la sua conclusione in un grido appassionato, immediato. La passione da ragionamento su se stessa, ridiventa «affetto», febbre, fanatismo d'azione. Ecco perché l'*epilogo del Principe non è qualcosa di estrinseco*, di «appiccicato» dall'esterno, di retorico, *ma deve essere spiegato come elemento necessario dell'opera, anzi come quell'elemento che riverbera la sua vera luce su tutta l'opera e ne fa un «manifesto politico»*. (Q., p. 1556)

Al di là della polemica col Russo che aveva semplicemente notato l'«antinomia» tra l'argomentare del trattato e la sua conclusione, il «contrasto» tra il «freddo dissertatore di scienza» e l'«apostolo e profeta di una laica e civile religione» (1949, p. 33), Gramsci coglie un da-

to essenziale dell'opera machiavelliana: *Il Principe* è un libro scritto – per così dire – a partire dalla fine.

Stanno nell'epilogo le ragioni della sua composizione: quel «*manifesto politico*» che è il trattato machiavelliano trova la sua forma a partire di qui, in una *composizione che sta tutta nella tessitura della trama, che fa suo il paradigma del racconto*.

Si mediti sul XXVI capitolo, l'epilogo del *Principe*, e si noterà che tutto quanto affermato in precedenza congiurava a quella conclusione, a quello 'scioglimento', per la dimostrazione che il libro aveva inteso svolgere.

*Considerato, adunque, tutte le cose di sopra discorse, e pensando meco medesimo se, in Italia al presente, correvano tempi da onorare uno nuovo principe, e se ci era materia che dessi occasione a uno prudente e virtuoso di introdurvi forma che facessi onore a lui e bene alla università delli uomini di quella, mi pare corrino tante cose in beneficio d'uno principe nuovo, che io non so qual mai tempo fussi più atto a questo. E se, come io dissi, era necessario, volendo vedere la virtù di Moisè, che il populo d'Isdrael fussi stiauo in Egitto, et a conoscere la grandezza dello animo di Ciro, ch'e' Persi fussino oppressati da' Medi e la eccellenza di Teseo, che li Ateniensis fussino dispersi; così al presente, volendo conoscere la virtù d'uno spirito italiano, era necessario che la Italia si riducesse nel termine che ell'è di presente, e che la fussi più stiaua che li Ebrei, più serva ch'e' Persi, più dispersa che li Ateniensis, senza capo, senza ordine; battuta, spogliata, lacera, corsa, et avessi sopportato d'ogni sorte ruina (Machiavelli 1974, pp. 125-26)*

reso evidente questo stato delle cose da cui conseguiva:

Non si debba, adunque, lasciare passare questa occasione, acciò che l'Italia, dopo tanto tempo, veggia uno suo redentore. Né posso esprimere con quale amore e' fussi ricevuto in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illuvioni esterne; con che sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime. Quali porte se li serrerebbono? quali populi li

negherebbero la obediencia? quale invidia se li opporrebbe? quale Italiano li negherebbe l'ossequio? A ognuno puzza questo barbaro dominio. Pigli, adunque, la illustre casa vostra questo assunto con quello animo e con quella speranza che si pigliano le imprese iuste; acciò che, sotto la sua insegna, e questa patria ne sia nobilitata, e, sotto li sua auspizi, si verifichi quel detto del Petrarca:

*Virtù contro a furore*

*Prenderà l'arme, e fia el combatter corto;*

*Ché l'antico valore*

*Nell'italici cor non è ancor morto* (ivi, pp. 129-30);

alla luce di questo 'risultato', si può intendere – senza forzare eccessivamente l'opera machiavelliana – come fosse stato necessario costruire un testo ritagliato su questa conclusione.

Quasi si trattasse di un racconto nella sua struttura à rebours (il modello era individuabile almeno nella formano-vella del *Decameron*): dato un certo tipo di 'intreccio', era necessario adattare la *fabula* all'"intreccio", perché tutto risultasse coerente.

Ha scritto Brooks, riflettendo sulle ragioni della 'trama', e citando Jonathan Culler,

in certi momenti chiave gli avvenimenti della storia sembrano prodotti direttamente dalle esigenze del discorso narrativo e dal suo bisogno di significato: non viceversa come normalmente si crede. In altre parole, l'affermazione tradizionale per cui la *fabula* precede l'intreccio, che sarebbe solo una rielaborazione dei dati della *fabula*, va rovesciata di fronte a certi momenti chiave del racconto, per mostrare che, al contrario, la *fabula* si realizza in base alle esigenze dell'intreccio, che le cose devono accadere a causa dei risultati che già ci sono noti. (1995, p. 31)

Con ciò non si vuol dire – ripeto – che il *Principe* sia un 'romanzo' à rebours, ma sostenere che la modernità

della sua prosa (ho ricordato Borsellino poco fa) sta *anche* nella sapiente, misurata costruzione del testo, *nel suo ordine*, a fronte del disordine del reale e della storia. Un testo che, in quanto tale, nella sua tramatura letteraria, nel gioco delle metafore e delle analogie, ma nel respiro calibratissimo della scrittura, sa torcere a quella conclusione, *dicendole*, le *contraddizioni* del reale, che l'analisi politica disvela, ma non può esprimere se non ricorrendo a quelle metafore e analogie, a quella trama.

Il 'manifesto politico' cui Gramsci fa riferimento ha dunque nel suo codice genetico la parola letteraria (è 'libro vivente') che si fa trama, coerenza di racconto, infine, perché al fondo ha gli stessi impulsi che animano il racconto: il desiderio<sup>3</sup>.

Di una svolta, di una soluzione, di una conclusione.

Sicché l'eros risoltosi in scrittura letteraria sembra innervare quel «manifesto». La sua tensione che si fa progetto: un futuro risolto in scrittura nel suo essere progetto.

### 3. Desiderio. Di svolta, di conclusione.

Il «manifesto politico», ora come allora, deve esporre nella consistenza della scrittura temi, percorsi, processi che investono la complessità del reale, dicendo di essa. Visione di insieme come analisi in atto, ma analisi, ora, che si misura con gli scenari del XX secolo. Un libro come ipotesi, allora, indagine che anela alla soluzione, muovendosi sul terreno che il Novecento impone.

Potrà sembrare ellittico, se non fuori luogo, introdurre a questo punto le riflessioni gramsciane raccolte nel *Q. 22* sotto la voce *Americanismo e fordismo*.

Consideriamola, almeno per il momento, una digressione, un espediente letterario non improprio in un contesto che si richiama alle ragioni del libro e della scrittura.

È stato notato come

nessun altro argomento in tutti i *Quaderni* [...], al pari di americanismo e fordismo, mostri [... la] natura tentacolare dello stile di pensiero del loro autore. Si potrebbe forse stabilire un parallelo con Kafka per individuare un altro, sia pure ben diverso, esempio di presentazione dell'America come un punto di coagulo e di condensazione di quelle che Gramsci, in apertura del *Quaderno 22*, chiama «le condizioni contraddittorie della società moderna, ciò che determina complicazioni, posizioni assurde, crisi economiche e morali a tendenza spesso catastrofica, ecc.». (Baratta 2004, p. 33)

Mi piace rilevare questa prospettiva kafkiana per il disegno della situazione mondiale, la complessità degli eventi che le note del *Q. 22* suppongono. Situazione densa, giacché i rapporti di produzione capitalistici, che l'americanismo in quanto forma avanzata e 'razionale' (De Felice 1978, p. xxvi) della modernità borghese comporta, impongono prospettive e problemi che vanno al di là del puro fatto economico per investire il grande tema dell'egemonia. Che resta punto focale nell'analisi di Gramsci, così come la sua persuasione che in America «l'egemonia nasce dalla fabbrica e non ha bisogno per esercitarsi che di una quantità minima di intermediari professionali della politica e della ideologia» (*Q.*, p. 2146). Un dato che differenzia la civiltà americana dai modi più lenti e attardati di quella europea. Ed è qui, forse, il momento più denso dell'intera riflessione.

In questa chiave nel *Q. 22* Gramsci riprende, in termini più maturi, elementi acquisiti fin dai tempi dell'«Ordine Nuovo». Come ricorda F. De Felice, riferendosi a quella esperienza:

Dire come sostiene Gramsci che la produzione è la fonte del potere e della sovranità, significa aver intuito un dato fondamentale che lo porta subito fuori dall'intera tradizione socialista secondinternazionalista: *l'economia non è solo produzione di beni, ma anche di rapporti sociali*. (1978, pp. XIII-XIV)

Nella vecchia Europa, in Italia, nell'«irrazionalità» del tempo funesto del fascismo, a partire da questa situazione, il «manifesto politico» deve misurarsi con la complessità dei rapporti, illustrando l'esistente e il possibile, scrivendo il capitolo di una svolta che impegna il futuro. Un «libro» denso e dalla soluzione «aperta».

In questo senso l'intero *corpus* dei *Quaderni*, il «manifesto politico» che Gramsci «drammaticamente» disegna nella sua reclusione a Turi, ha il respiro del progetto che affida alla scrittura il desiderio di quella svolta, in questo senso il racconto «aperto» di essa.

4. In un bel saggio di qualche anno fa R. Mordenti, riflettendo sul «movimento testuale» dei *Quaderni*, la loro interna dinamicità, pur nella loro natura di «frammenti», ha sostenuto che

i *Quaderni* sono sì fatti di frammenti, ma che questi non si accumulano casualmente, al contrario si svolgono e si collegano nelle pagine dei *Quaderni* secondo una determinata *sintassi*, che è necessario ricostruire e ripercorrere nell'atto di lettura (1996, p. 610)

e, a mo' di esempio, spiega come in *Americanismo e fordismo* Gramsci ponga il problema delle contraddizioni che quel modello incontra nel suo estendersi dall'America all'Europa, citando il caso di Napoli e della sua caratteristica struttura economica, per concludere

un tema tipico del meridionalismo è affrontato ora da Gramsci *a partire* dal punto più alto dello sviluppo capitalistico ed in rapporto con esso, e non c'è dubbio che proprio questo nesso «sintattico» rappresenti una parte integrante dell'analisi di Gramsci e della sua originalità. (*Ibid.*)

Possiamo immaginare che questa organizzazione del discorso a partire *dal punto più alto* dei problemi da af-

frontare, e cui *dar forma*, possa valere come filo rosso che tiene insieme l'intero sistema dei *Quaderni*.

E proprio *Americanismo e fordismo*, il Q. 22, «l'espressione più propria dello *stile* adisciplinare e relazionale (reticolare) dei *Quaderni*» (Baratta 2004, p. 33), perché discussione alta, forse la 'più alta', sul tema dell'egemonia, può essere assunto come il luogo in cui il 'manifesto politico' definisce la sua *forma*, il punto 'più alto' della sintassi del desiderio: lo spazio del *libro* novecentesco che non può concludere, la sua struttura a rizoma, del discorso che ne appalesa la natura 'aperta', ed in essa consiste.

Potrà essere casuale, ma è sicuramente interessante constatare come il 'quaderno speciale' n. 22, *Americanismo e fordismo*, venga preceduto e seguito dai quaderni rispettivamente dedicati ai *Problemi della cultura nazionale italiana*, *I° Letteratura popolare* e alla *Critica letteraria*, tutti rielaborati tra il 1934 e il 1935.

L'impressione che si coglie è che ci sia un nesso nell'organizzazione dei testi e nella loro offerta, l'intenzione di tenere insieme una materia che affronta per modi diversi la questione degli intellettuali in relazione al tema dell'egemonia e dello Stato, una scelta 'sintattica' che pone il momento 'più alto', quello affidato ad *Americanismo e fordismo*, tra ciò che Mordenti definisce i «due aspetti, strettamente legati tra loro», propri della «lotta per l'egemonia» (1996, p. 596), vale a dire

da un lato lo sforzo di valorizzazione e centralizzazione degli elementi di autonomia culturale già presenti nella «massa dei semplici» [...]; dall'altro la necessità di misurarsi, appunto egemonicamente, con i punti più alti del «blocco intellettuale» capitalistico, cioè con la cultura dei «grandi intellettuali» borghesi che garantiscono la tenuta. (*Ibid.*)

Per modi diversi, si diceva, perché dall'«alto» dell'affermazione – parzialmente già citata – che segue, forse il



nucleo centrale del Q. 22, si può intendere meglio il pensiero (e la scrittura) che si fa forma nei due *Quaderni* contigui al Q. 22, il suo occuparsi di civiltà letteraria, le valenze ideologico-politiche ad essa connesse.

*L'America non ha grandi «tradizioni storiche e culturali» ma non è neanche gravata da questa cappa di piombo: è questa una delle principali ragioni – più importante certo della cosiddetta ricchezza naturale – della sua formidabile accumulazione di capitali, nonostante il tenore di vita superiore, nelle classi popolari, a quello europeo. La non esistenza di queste sedimentazioni vischiosamente parassitarie lasciate dalle fasi storiche passate, ha permesso una base sana all'industria e specialmente al commercio [...]. Poiché esistevano queste condizioni preliminari, già razionalizzate dallo svolgimento storico, è stato relativamente facile razionalizzare la produzione e il lavoro, combinando abilmente la forza (distruzione del sindacalismo operaio a base territoriale) con la persuasione (alti salari, benefici sociali diversi, propaganda ideologica e politica abilissima) e ottenendo di imperniare tutta la vita del paese sulla produzione. *L'egemonia nasce dalla fabbrica e non ha bisogno per esercitarsi che di una quantità minima di intermediari professionali della politica e della ideologia.* (Q., pp. 2145-46)*

Così, a fianco del Q. 22, per un verso il Q. 21 misura lo spazio dedicato alla «massa dei semplici», la loro attesa di cultura rimossa, la loro domanda rifiutata dalla 'classe dei colti', per l'altro, il Q. 23 analizza i percorsi conoscitivi inaugurati dai «grandi intellettuali» (segnatamente Croce), le istituzioni del sapere e la loro incidenza egemonica, che garantiscono lo stato delle cose, la loro immutabilità, e insieme ipotizza uno statuto della critica che sia parte del risarcimento dei «semplici».

Da un lato il Q. 21, che possiamo immaginare condensato nel § 5 *Concetto di «nazionale-popolare»*, dall'altro il Q. 23, che si apre col § 1 *Ritorno al De Sanctis* e trova qui e nel § 3 *Arte e lotta per una nuova civiltà* il

suo baricentro: due fasi di una riflessione ‘aperta’ che si richiamano e si verificano reciprocamente, due momenti del «pensiero in isviluppo» in costante dialogo con se stesso, che dal punto ‘alto’ dell’analisi sull’egemonia consegnata al Q. 22 stabilisce (e disegna) il raccordo, organizza (e verifica) la sintassi dei testi, il loro ‘movimento’ che segue il «ritmo» di quel pensiero.

Si legga la parte centrale, molto nota, del § 5 del Q. 21:

*In Italia il termine «nazionale» ha un significato molto ristretto ideologicamente e in ogni caso non coincide con «popolare», perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla «nazione» e sono invece legati a una tradizione di casta, che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso: la tradizione è «libresca» e astratta e l’intellettuale tipico moderno si sente più legato ad Annibal Caro o a Ippolito Pindemonte che a un contadino pugliese o siciliano. [...]*

In assenza di una sua letteratura «moderna», alcuni strati del popolo minuto soddisfano in vari modi le esigenze intellettuali e artistiche che pur esistono, sia pure in forma elementare e incondita: diffusione del romanzo cavalleresco medioevale – *Reali di Francia, Guerino detto il Meschino* ecc. – specialmente nell’Italia meridionale e nelle montagne [...].

*I laici hanno fallito al loro compito storico di educatori ed elaboratori della intellettualità e della coscienza morale del popolo-nazione, non hanno saputo dare una soddisfazione alle esigenze intellettuali del popolo: proprio per non aver rappresentato una cultura laica, per non aver saputo elaborare un moderno «umanesimo» capace di diffondersi fino agli strati più rozzi e incolti, come era necessario dal punto di vista nazionale, per essersi tenuti legati a un mondo antiquato, meschino, astratto, troppo individualistico o di casta. (Q., pp. 2116-19)*

Si legga ora dal § 3 – anche questo un testo molto noto – del Q. 23:

*Si può [...] pensare che una critica della civiltà letteraria, una lotta per creare una nuova cultura, sia artistica nel senso che dalla nuova cultura nascerà una nuova arte, ma ciò appare un sofisma.* In ogni modo è forse partendo da tali presupposti che si può intendere meglio il rapporto De Sanctis-Croce e le polemiche sul contenuto e la forma. La critica del De Sanctis è militante, non «frigidamente» estetica, è la critica di un periodo di lotte culturali, di contrasti tra concezioni della vita antagonistiche. Le analisi del contenuto, la critica della «struttura» delle opere; cioè della coerenza logica e storico-attuale delle masse di sentimenti rappresentati artisticamente sono legate a questa lotta culturale: proprio in ciò pare consista la profonda umanità e l'umanesimo del De Sanctis, che rendono tanto simpatico anche oggi il critico. Piace sentire in lui il fervore appassionato dell'uomo di parte che ha saldi convincimenti morali e politici e non li nasconde e non tenta neanche di nasconderli. Il Croce riesce a distinguere questi aspetti diversi del critico che nel De Sanctis erano organicamente uniti e fusi. Nel Croce vivono gli stessi motivi culturali che nel De Sanctis, ma nel periodo della loro espansione e del loro trionfo; continua la lotta, ma per un raffinamento della cultura (di una certa cultura) non per il suo diritto di vivere: la passione e il fervore romantico si sono composti nella serenità superiore e nell'indulgenza piena di bonomia. Ma anche nel Croce questa posizione non è permanente: subentra una fase in cui la serenità e l'indulgenza s'incrinano e affiora l'acrimonia e la collera a stento repressa: fase difensiva non aggressiva e fervida e pertanto non confrontabile con quella del De Sanctis.

*Insomma, il tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi è offerto dal De Sanctis, non dal Croce o da chiunque altro (meno che mai dal Carducci): in essa devono fondersi la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nella forma del sarcasmo. (Q., pp. 2187-88)*

«Movimento testuale», il linguaggio dell'analisi non solo come «sintassi» nei testi, ma anche come «sintassi»

tra i testi; ciò che si configura come un corollario di quella «traducibilità reciproca» che segna i *Quaderni*, su cui ha insistito la recente critica gramsciana (Mordenti 1996, p. 611; Baratta 2003, p. 206). Non solo le diverse discipline del sapere entrano in reciproco costante dialogo tra sé, ma i diversi contesti geografici vengono richiamati nell'orizzonte di una cultura transnazionale, di una conoscenza che ha come prospettiva il mondo intero (cfr. Said 1991, p. 29 e *passim*).

I *Quaderni* sono così luogo di una scrittura molteplice, «opere mondo» – è stato affermato (Mordenti 1996, p. 614) –, lo spazio, come Baratta sostiene, della

assoluta *modernità*, sia della scrittura che del pensiero di Gramsci, che getta i suoi semi più fertili quando solca terreni di confine, rendendo così produttivamente politica la filosofia o filosofica la politica, stabilendo interferenze o contaminazioni lungimiranti tra modo di produzione e «questione sessuale», tra egemonia e linguaggio, tra storia e geografia, per fare solo alcuni esempi tra i tanti che illustrano il carattere radicalmente *interdisciplinare* o forse addirittura *adisciplinare* di un pensiero che, non a caso, stenta ancor oggi a trovare diritto di cittadinanza nella sclerotica enciclopedia accademica del sapere. (2003, p. 15)

Ma spazio di un linguaggio – per citare ancora Baratta – che esprime singolarmente

il *continuum* mobile e labirintico di un percorso di ricerca che *sistematicamente disgrega e demolisce antiche barriere*, pur rispettando la specificità e l'autonomia di campi diversi del sapere e della cultura. (*Ibid.*)

Il «manifesto politico», il libro novecentesco che Gramsci scrive, dice (e sconta dunque) la parzialità di quel linguaggio cui è commessa piuttosto la possibilità di esprimere il «*perituro*» (*Q.*, p. 2300) di una stagione e di

un mondo in «transizione» (Q., p. 2301): in questo senso, Gramsci non parla forse di «sarcasmo», sia pure «appassionato» (Q., p. 2300), momento critico (Q., p. 2301), attendendo l'uomo nuovo, il suo linguaggio, il 'nuovo umanesimo' dal fuoco della lotta politica, dalla spinta rivoluzionaria?

Sa bene Gramsci che il linguaggio che egli stesso deve adoperare è storicamente determinato (Q., p. 1428) (e, nel proprio profondo, ideologicamente segnato); impossibile chiedergli di nominare *tout-court il positivo* che esso non può rendere, pena la solitudine dell'«utopia» (Q., p. 1557, *passim*) o la sua stessa caduta, l'orrore del silenzio.

Così il 'desiderio' si fa 'trama' dalla sintassi complessa, franta, molteplice. Appalesa la contraddizione di un 'manifesto' che anela a un futuro diverso e non può disegnarlo – se non per ciò che esso ricusa – attraverso le parole che lo esprimono; sicché quella scrittura profondamente *critica* si rende nello stesso tempo – per così dire – *autocritica*, dialoga eternamente con se stessa, si fa *metascrittura*, *metalinguaggio*, riflessione sulla lingua dell'analisi politica, che non può che mostrarsi frammentaria, sempre parziale a fronte del mondo grande e terribile.

Può dire la transizione, la sua instabilità, suggerire obliquamente *l'altro*: ma questo è lo spazio della lingua delle 'figure', della 'metafora', in ultima analisi.

Il linguaggio – scrive Gramsci – [...] è sempre metaforico. Se forse non si può dire esattamente che ogni discorso è metaforico per rispetto alla cosa od oggetto materiale e sensibile indicati (o al concetto astratto) per non allargare troppo il concetto di metafora, si può dire che *il linguaggio attuale è metaforico per rispetto ai significati e al contenuto ideologico che le parole hanno avuto nei precedenti periodi di civiltà*. (Q., p. 1427)

*Fabula de te narratur.* Il largo apparato metaforizzante che segna la scrittura dei *Quaderni* (moderno Principe, mito-principe, filosofia della prassi, brescianesimo, ecc.) deve essere letto in questa prospettiva non solo come mezzo per eludere la censura fascista, ma anche come ricorso al registro linguistico-letterario per segnalare la transizione, scontando la difficoltà di significare.

Ma non è questo anche lo spazio della parola 'letteraria' novecentesca, la montaliana asperità del «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo», la nevrosi gaddiana del 'garbuglio' e del 'pasticciaccio'?

La spazio del 'desiderio' come trama di un 'racconto' sospeso, infine, di un racconto che, pirandellianamente, non conclude, non può concludere.

5. Riflettendo sul «tasso altissimo di figuralità» presente nel *corpus* gramsciano, Anglani ha osservato come «in Gramsci le metafore *siano* la faccia vivente di un pensiero in perpetuo movimento» precisando che

*è nelle metafore e nelle immagini [...] che Gramsci rappresenta materialmente quella contraddittorietà lacerante che non si può esprimere nel 'grado zero' del linguaggio politico e teorico tradizionale. Ed è tale figuralità contraddittoria, a sua volta, a fare del pensiero gramsciano una fonte inesauribile di altri pensieri, uno strumento potente di moltiplicazione filosofica che va oltre i confini del tempo in cui esso ebbe origine. Solo il pensatore profondamente contraddittorio lascia aperte le valenze che i posteri sapranno scoprire ed utilizzare<sup>4</sup>.*

Giudizio acuto che se individua la dinamicità assoluta dell'opera gramsciana, ne coglie poi la qualità laica e 'novecentesca'. È la contraddizione il suo dato distintivo, forse il momento più singolare della esperienza intellettuale laica che fin dalla sua 'fondazione' sperimenta e ve-

rifica ciò che Asor Rosa definisce l'«etica del discorso», la sua interna tensione, giacché questa

ha a che fare con qualcosa d'indefinibile e d'inammissibile, che non le dà tregua, e d'altra parte le impedisce a lungo di «pacificarsi» negli assetti fragili e avari della «convenzione» (1986, p. 121)

sperimenta e verifica, poi, nel contesto novecentesco, l'ineludibilità dell'«ossimoro», così come, con grande felicità concettuale, M. Revelli ha inteso sintetizzare le luci e le ombre del secolo appena trascorso.

Contraddizione e ossimoro che sono stati propri di un tempo che si è chiuso – come questi scrive –

ripresentandoci – irrisolti – quasi tutti i nodi che, drammaticamente, con la potenza e la violenza, con le sue mobilitazioni totali e i suoi artifici mortali, aveva tentato di tagliare. Giano bifronte, esso ci *trattenne* tra le sue spire col gioco delle ambivalenze radicali, dei paradossi che l'hanno attraversato spingendolo ad essere, in senso proprio, il *secolo degli opposti*, sempre estremi, sempre assoluti – democrazia e dittatura, ricchezza e miseria, progresso e barbarie, potenza e impotenza... – mai capaci di una soluzione stabile, d'un equilibrio definitivo. A cominciare da quella che forse ne è stata l'ambivalenza più devastante, il paradosso che ancor oggi ci paralizza: la clamorosa contraddizione tra l'onnipotenza dei mezzi tecnici che il secolo ha trovato a propria disposizione – senza dubbio superiore a quella mai raggiunta in ogni altra epoca storica –, e la drammatica incapacità da esso dimostrata di raggiungere, senza pagare un prezzo spropositato, pressoché tutti i propri fini (sociali, etici, politici). (2001, pp. VII-VIII)

Contraddizione e ossimoro che hanno segnato, nel bene e nel male, o al di là del bene e del male, la riflessione politica, il pensiero di chi come Gramsci affidava alla scrittura letteraria l'espressione di quella contraddizione, di quell'ossimoro, primo fra tutti la costruzione del suo

comunismo, stretto tra il «progetto prometeico di dare forma di potere al lavoro liberato – fino a farne principio generale di organizzazione della società» (ivi, p. IX) – e le seduzioni della ‘razionalità’ fordista intesa come «il maggior sforzo collettivo verificatosi finora per creare con rapidità inaudita e con una coscienza del fine mai vista nella storia, un tipo nuovo di lavoratore e di uomo» (Q. 2165), tra il sogno dell’uomo nuovo e il pericoloso disegno dell’«uomo destinato al lavoro [come] un’appendice permanente della fabbrica» (Revelli 2001, p. 47).

Nella scrittura dei *Quaderni* allora, nella obliquità delle ‘figure’ letterarie, si condensa la sofferta forma della ricerca politica, la contraddittoria e tuttavia splendida natura del «comunista laico» – come Gerratana (1990) ha presentato la figura di Gramsci – evidente «nella dialettica di identità e diversità che Gramsci ha concepito tra politica e cultura (come, per altro verso, tra cultura e arte<sup>5</sup>)» (Baratta 2003, p. 128).

Da quelle pagine, nel loro denso articolarsi, vien fuori l’immagine di un militante e di un intellettuale impegnato a sostenere – come scrive ancora Baratta – una «concezione [...] della cultura [...] talmente *laica*», che questa

tende a straripare oltre l’orizzonte di ciò che comunemente si intende per «cultura». O forse questa metafora dello straripamento può meglio prestarsi a evidenziare come «cultura» nei *Quaderni* invada e si faccia invadere continuamente da territori di confine: intellettuali, società, popolo, masse, organizzazione, ideologia, vecchio e nuovo, conservazione, progresso, rivoluzione, egemonia. (Ivi, pp. 128-29)

È, per versanti complessi e molteplici, lo spazio del ‘desiderio’, la forma – lucida contraddizione – di un progetto inteso come luogo di

una «lotta culturale» rivolta a «rendere politicamente possibile» quell’autentico *ossimoro* che rappresenta «un progresso in-



telletuale di massa e non solo di scarsi gruppi intellettuali»; che in ultima analisi, se avviato a realizzazione, costituirebbe una critica-distruzione del concetto stesso, così come finora lo si è concepito, di cultura. (*Ibid.*)

## Note

<sup>1</sup> Su Machiavelli, il suo posto nella riflessione politica gramsciana dei *Quaderni*, rimando a Donzelli 1981; cfr. anche utilmente Medici 1990.

<sup>2</sup> Sulla teoria soreliana del mito rinvio a Donzelli 1981, in part. alla n. 5, pp. 11-13.

<sup>3</sup> Ricordo che Brooks parla del «desiderio» «non solo come forza motrice della trama ma come motivo fondante del racconto» (1995, p. 53).

<sup>4</sup> B. Anglani, *Gramsci, un 'classico' del Novecento*, in corso di pubblicazione.

<sup>5</sup> Cfr. Anglani 1999.

## Nota bibliografica

Anglani B. 1999, *Egemonia e poesia. Gramsci: l'arte, la letteratura*, Manni, Lecce.

Asor Rosa A. 1986, *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana. Le Questioni*, vol. V, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.

Baratta G. 2003, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Carocci, Roma.

Baratta G. 2004, *Americanismo e fordismo*, in Frosini e Liguori (a c. di) 2004.

Borsellino N. 1976, *Machiavelli*, Laterza, Roma-Bari.

Brooks P. 1995, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino.

Chabod F. 1974, *Introduzione a Machiavelli* 1974.

De Felice F. 1978, *Introduzione e note a Gramsci* 1978.

Donzelli C. 1981, *Introduzione e note a Gramsci* 1981.

Ferroni G. 2003, *Machiavelli o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio*, Donzelli, Roma.

Frosini F., Liguori G. (a c. di) 2004, *Le parole di Gramsci. Per un lessico dei «Quaderni del carcere»*, Carocci, Roma.

Gerratana V. 1990, *Laicità e comunismo*, in «Critica marxista», n. 1, pp. 139-49.

- Gramsci A. 1975, *Quaderni del carcere*, ed. critica a c. di V. Gerratana, voll. 4, Einaudi, Torino.
- Gramsci A. 1978, *Quaderno 22. Americanismo e fordismo*, introduzione e note di F. De Felice, Einaudi, Torino.
- Gramsci A. 1981, *Quaderno 13. Noterelle sulla politica del Machiavelli*, introduzione e note di C. Donzelli, Einaudi, Torino.
- Machiavelli N. 1974, *Il Principe*, Einaudi, Torino.
- Masiello V. 1971, *Classi e stato in Machiavelli*, Adriatica, Bari.
- Medici R. 1990, *La metafora Machiavelli. Mosca Pareto Michels Gramsci*, Mucchi, Modena.
- Mordenti R. 1996, «*Quaderni del carcere*» di Antonio Gramsci, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV/2, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Revelli M. 2001, *Oltre il Novecento. La politica, le ideologie e le insidie del lavoro*, Einaudi, Torino.
- Russo L. 1949, *Machiavelli*, Laterza, Bari.
- Said E.W. 1991, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Sorel G. 1970, *Considerazioni sulla violenza*, introduzione di B. Croce, Laterza, Bari.

## Bibliografia

- Acciani A. 1976, *Renato Serra. Contributo alla storia dell'intellettuale senza qualità*, De Donato, Bari.
- Agamben G. 1978, *La passione dell'indifferenza*, introduzione a M. Proust 1978a.
- Anglani B. 1999, *Egemonia e poesia. Gramsci: l'arte, la letteratura*, Manni, Lecce.
- Asor Rosa A. 1986, *La fondazione del laico*, in *Letteratura italiana. Le Questioni*, vol. V, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Baioni G. 1984, *Kafka: letteratura e ebraismo*, Einaudi, Torino.
- Baratta G. 2003, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Carocci, Roma.
- Baratta G. 2004, *Americanismo e fordismo*, in Frosini e Liguori (a c. di) 2004.
- Barthes R. 1979, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino.
- Battaglia Ricci L. 1987, *Ragionare nel giardino*, Salerno, Roma.
- Benjamin W. 1976, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.
- Berardinelli A. 1997, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Einaudi, Torino.
- Boccaccio G. 1980, *Decameron*, 2 voll., Garzanti, Milano.
- Bollati G. 1972, *L'italiano*, in R. Romano e C. Vivanti (a c. di), *Storia d'Italia. I caratteri originali*, vol. I, Einaudi, Torino.
- Borsellino N. 1976, *Machiavelli*, Laterza, Roma-Bari.
- Borsellino N. 1977, *Il «Decameron» teatrale del Rinascimento*, in *Boccaccio: Secoli di vita*, Atti del Congresso Internazionale «Boccaccio 1975», Università di California, Los Angeles 17-19 ottobre 1975, a c. di M. Cottino-Jones e E.F. Tuttle, Longo, Ravenna.
- Brooks P. 1995, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino.

- Brunetti B. 2003, *La figura del padre e la scrittura letteraria. L'identità difficile del tempo moderno*, University Press on-line, Laterza, Roma-Bari.
- Bucellati A. 1873, *Manzoni*, Milano.
- Burke E. 1991, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a c. di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo.
- Calvino I. 1993, *Molteplicità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano.
- Cavalluzzi R. 2004, *Tra etica e storia. La «Storia della colonna infame» di Alessandro Manzoni*, Edizioni B.A. Graphis, Bari.
- Chabod F. 1974, *Introduzione a Machiavelli 1974*.
- Chiari A., Ghisalberti F. 1954, *Dall'autografo alle stampe del «Fermo e Lucia»*, in appendice a *Fermo e Lucia*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, t. III, Mondadori, Milano.
- Coli D. 1983, *Croce, Laterza e la cultura europea*, Il Mulino, Bologna.
- Croce B. 1950, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Laterza, Bari.
- Croce B. 1955, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Laterza, Bari.
- Croce B. 1981, *Etica e Politica. Contributo alla critica di me stesso*, Laterza, Roma-Bari.
- Croce B. 1990, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, a c. di G. Galasso, Adelphi, Milano.
- Croce B., Laterza G. 2004, *Carteggio, I, 1901-1910* (a c. di A. Pompilio), Istituto Italiano per gli Studi Storici, Laterza, Roma-Bari.
- Debenedetti G. 1981, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano.
- Debenedetti G. 1998, *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Garzanti, Milano.
- De Felice F. 1978, *Introduzione e note a Gramsci 1978*.
- Deleuze G. 1967, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino.
- De Sanctis F. 1958, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Einaudi, Torino.
- Donzelli C. 1981, *Introduzione e note a Gramsci 1981*.
- Farese G. 1986, *Le lettere di Kafka: un diagramma della solitudine*, in Id. (a c. di), *Kafka oggi*, Adriatica, Bari.
- Fermo e Lucia* 1954, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, t. III, Mondadori, Milano.
- Ferroni G. 2003, *Machiavelli o dell'incertezza. La politica come arte del rimedio*, Donzelli, Roma.
- Folena G. 1970, *Benedetto Croce e gli «Scrittori d'Italia»*, in AA.VV., *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, vol. II, Liviana, Padova.

- Frosini F., Liguori G. (a c. di) 2004, *Le parole di Gramsci. Per un lessico dei «Quaderni del carcere»*, Carocci, Roma.
- Galli C. 2001, *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*, Il Mulino, Bologna.
- Garin E. 1974, *Appunti sulla formazione e su alcuni caratteri del pensiero crociano*, in *Intellettuali italiani del XX secolo*, Editori Riuniti, Roma.
- Genette G. 1969, *Figure*, Einaudi, Torino.
- Gentile G. 1974, *Epistolario. Lettere a Benedetto Croce (1896-1909)*, a c. di S. Giannantoni, vol. II, Sansoni, Firenze.
- Gerratana V. 1990, *Laicità e comunismo*, in «Critica marxista», n. 1, pp. 139-49.
- Gobetti P. 1969, *I crociani*, da «Energie Nove», serie I, gennaio 1919, ora in *Scritti politici*, a c. di P. Spriano, Einaudi, Torino.
- Gramsci A. 1968, *Lettere dal carcere*, a c. di S. Caprioglio e E. Fubini, Einaudi, Torino.
- Gramsci A. 1974, *Alcuni temi della questione meridionale*, a c. di F. De Felice e V. Parlato, Editori Riuniti, Roma.
- Gramsci A. 1975, *Quaderni del carcere*, ed. critica a c. di V. Gerratana, voll. 4, Einaudi, Torino.
- Gramsci A. 1978, *Quaderno 22. Americanismo e fordismo*, introduzione e note di F. De Felice, Einaudi, Torino.
- Gramsci A. 1981, *Quaderno 13. Noterelle sulla politica del Machiavelli*, introduzione e note di C. Donzelli, Einaudi, Torino.
- Hobsbawm E.J. 1995, *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano.
- Illiano A. 1993, *Morfologia della narrazione manzoniana. Dal «Fermo e Lucia» ai «Promessi Sposi»*, Cadmo, Firenze.
- I promessi sposi* 1954, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, t. I, Mondadori, Milano.
- Jones V.R. 1998, *Le dark ladies manzoniane e altri saggi sui «Promessi Sposi»*, Salerno, Roma.
- Kafka F. 1988, *Lettere*, a c. di F. Masini, Mondadori, Milano.
- Kerényi K. 1983, *Nel labirinto*, Boringhieri, Torino.
- Labriola A. 1975, *Lettere a Benedetto Croce (1885-1904)*, a c. di L. Croce, Istituto Italiano per gli Studi storici, Napoli.
- Leone De Castris A. 1965, *L'impegno del Manzoni*, Sansoni, Firenze.
- Leone De Castris A. 1976, *Il progetto culturale di Francesco De Sanctis. Per una rilettura della Storia della letteratura italiana*, in AA.VV., *La cultura letteraria italiana dell'Ottocento*, De Donato, Bari.
- Leone De Castris A. 1989, *Estetica e politica*, Franco Angeli, Milano.
- Lewis C.S. 1969, *L'allegoria d'amore*, Einaudi, Torino.
- Luperini R. 1990, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma.

- Luperini R. 1995, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari.
- Macchia G. 1989, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Adelphi, Milano.
- Macchia G. 1994, *Manzoni e la via del romanzo*, Adelphi, Milano.
- Machiavelli N. 1974, *Il Principe*, Einaudi, Torino.
- Mangoni L. 1982, *Lo Stato unitario liberale*, in *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, vol. I, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Manzoni A. 2002, *I romanzi*, a c. di S.S Nigro, Mondadori, Milano.
- Martini M. 2000, *Metafore del profondo. Per un confronto Tozzi-James*, in M. Marchi (a c. di), *Il raddomante consapevole. Ricerche su Tozzi*, Le Lettere, Firenze.
- Masiello V. 1971, *Classi e stato in Machiavelli*, Adriatica, Bari.
- Mauro R., Menna M., Sampaolo M. (a c. di) 2001, *Le edizioni Laterza. Catalogo storico 1901-2000*, Laterza, Roma-Bari.
- Medici R. 1990, *La metafora Machiavelli. Mosca Pareto Michels Gramsci*, Mucchi, Modena.
- Montaigne M. 1991, *Degli zoppi*, in *Saggi*, Mondadori, Milano.
- Mordenti R. 1996, «*Quaderni del carcere*» di Antonio Gramsci, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV/2, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino.
- Moretti F. 1997, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino.
- Muscetta C. 1974, *Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari.
- Nigro S.S. 2002, *Naufrazi di terraferma*, e *Nota critico-filologica: i tre romanzi*, saggi introduttivi a Manzoni 2002.
- Paccagnini E. 2002, *Nota critico-filologica: la «Colonna infame»*, in Manzoni 2002.
- Pascal B. 1994, *Pensieri*, Mondadori, Milano.
- Patuzzi C. 1982, *Laterza*, Liguori, Napoli.
- Pirandello L. 1988, *L'umorismo*, a c. di S. Guglielmino, Mondadori, Milano.
- Pirandello L. 1993, *Il fu Mattia Pascal*, a c. di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino.
- Pompilio A. 2004, *Introduzione* in Croce B., Laterza G. 2004.
- Proust M. 1978a, *L'indifferente*, ed. con testo a fronte, Einaudi, Torino.
- Proust M. 1978b, *La strada di Swann*, Einaudi, Torino.
- Proust M. 1978c, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino.
- Puccetti W. 1999, «*Come biscie all'incanto*». *Retoriche e simboli della visione nel «Fermo e Lucia»*, Carocci, Roma.
- Punter D. 1985, *Storia della letteratura del terrore*, Editori Riuniti, Roma.

- Ragone G. 1999, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Einaudi, Torino.
- Raimondi E. 1974, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Einaudi, Torino.
- Raimondi E. 1998, *La ferita del passato. Alessandro Manzoni, «Storia della colonna infame»*, in *Letteratura e identità nazionale*, B. Mondadori, Milano.
- Rella F. 1981, *Miti e figure del moderno*, Pratiche, Parma.
- Revelli M. 2001, *Oltre il Novecento. La politica, le ideologie e le insidie del lavoro*, Einaudi, Torino.
- Revelli M. 2003, *La politica perduta*, Einaudi, Torino.
- Riccardi C. 1990, *Il «reale» e il «possibile». Dal «Carmagnola» alla «Colonna infame»*, Le Monnier, Firenze.
- Ricoeur P. 1986, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano.
- Russo L. 1949, *Machiavelli*, Laterza, Bari.
- Saccone E. 1973, *Commento a «Zeno»*, Il Mulino, Bologna.
- Saccone E. 2000, *Allegoria e sospetto. Come leggere Tozzi*, Liguori, Napoli.
- Said E.W. 1991, *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Sansone M. 2002, *Croce critico*, in *Saggi di ermeneutica crociana*, a c. di V. Masiello, Adriatica, Bari.
- Savinio A. 1920, *Les Éditeurs en Italie*, «La Vraie Italie», mai.
- Scalfari E. 2004, *Perché non possiamo non dirci laici*, in «La Repubblica», 7 novembre.
- Scoppola P. 2004, *Il ritorno della religione e il pericolo del conflitto*, in «La Repubblica», 10 novembre.
- Serra R. 1958a, *Le lettere*, in *Scritti*, a c. di G. De Robertis e A. Grilli, 2 voll., Le Monnier, Firenze.
- Serra R. 1958b, *Il Croce di Prezzolini*, in *Scritti*, cit.
- Serra R. 1958c, *Per un catalogo*, in *Scritti*, cit.
- Šklovskij V. 1969, *Lettura del «Decameron»*, Il Mulino, Bologna.
- Sorel G. 1970, *Considerazioni sulla violenza*, introduzione di B. Croce, Laterza, Bari.
- Tateo F. 1998, *Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari.
- Tozzi F. 1981, *Cose e persone. Inediti e altre prose*, Vallecchi, Firenze.





# Indice

<b>Introduzione.</b> L'imperfezione della scrittura	VII
Proust per leggere Boccaccio. Sulla forma del racconto del «Decameron»	3
Sotto il segno dell'ossimoro: sul «Fermo e Lucia»	31
La 'figura' e il desiderio: «Bestie» di Federigo Tozzi	55
Il laico imperfetto: Croce, l'«Estetica», i crociani	79
Gramsci, la scrittura letteraria, l'analisi politica	105
<b>Bibliografia</b>	127



## I verdi

- Bruno Brunetti, *Augusto De Angelis. Uno studio in giallo*, 1994
- Giovanni Attolini, *Trent'anni di cinema da Griffith a Visconti. 1915-1943*, 1997
- Francesco Tateo, *Letteratura italiana dalla Curia di Federico II alla 'repubblica' delle lettere*, 1997
- Francesco Tateo - Nicola Valerio, *Letteratura italiana dall'età dei lumi alla crisi del realismo*, 1997
- Ödön von Horváth, *Teatro della colpa* (a cura di Teodoro Scamardi), 1998
- Francesco Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno* (a cura di Franco Fanizza), 1998
- Francesco Cornacchia, *La casa francese di Alberto Savinio*, 1998
- Raffaele Giura Longo - Pasquale Rossi (a cura di), *Con Malaspina nei mari del Sud*, 1999
- Ferdinando Pappalardo, *Letteratura italiana. Il Novecento*, 1999
- Raffaele Cavalluzzi, *Fogazzaro: i romanzi. Contraddizioni e forma di una «passione azzurra»*, 2000
- Massimo Del Pizzo, *Maurice Renard. Gli occhi dello scriba*, 2000
- Stefano Tuccio, *Giuditta* (a cura di Michelino Grandieri), 2001
- Luisa Pontrandolfo, *Railway Mania. Gioie e paure 'ferroviarie' nella letteratura inglese dell'Ottocento*, 2001
- Massimo Del Pizzo, *Restif de la Bretonne e «Les Posthumes». Il diavolo in coppia*, 2001
- Marieluise Fleißer, *Teatro* (a cura di Teodoro Scamardi), 2002
- Renata Cotrone, *Ugo Foscolo: pensare il «bello». La natura, la mimesi, le arti*, 2003
- Anna Clara Bova, *Del mito e della poesia. Demitizzazione e «ritorno del mito»*, 2004

I volumi pubblicati dalle Edizioni B.A. Graphis sono disponibili presso le seguenti librerie:

- Bari**
  - L'Adriatica, via Andrea da Bari 119, 080.523.56.40
  - Biblios, via De Rossi 187, 080.524.44.39
  - La Feltrinelli, via Melo 119, 080.520.75.01
  - La Goliardica, via Roberto da Bari 136, 080.521.87.31
  - Libreria Laterza, via Sparano 136, 080.521.40.78
- Bologna**
  - Feltrinelli International, via Zamboni 7/B, 051.26.80.70, 051.26.82.10
- Brindisi**
  - Libreria Piazza, c.so Garibaldi 38/a, 0831.56.20.47
- Cagliari**
  - Libreria CUEC, via Is Mirrionis 1, 070.29.12.01
- Chieti**
  - Libreria De Luca, via De Lollis 12/14, 0871.33.01.54
- Firenze**
  - GPL (Marzocco), via Martelli 6, 055.28.28.73
  - Libreria Le Monnier Mondadori, via S. Gallo 53, 055.48.32.15
- Foggia**
  - Libreria Dante, via Oberdan 1, 0881.72.51.33
  - Libreria dell'Ateneo, via Rosati 1/B, 0881.72.41.36
  - Libreria Universo Simone, via Volta 7, 0881.70.96.38
- L'Aquila**
  - Libreria Colacchi, via Bafile 17, 0862.253.10
- Lecce**
  - Libreria Adriatica Editrice Salentina, via Arco di Trionfo 7, 0832.30.59.24
- Matera**
  - Libreria dell'Arco, via Ridola 37, 0835.31.11.11
- Milano**
  - Libreria CUEM, via Festa del Perdono 3, 02.58.30.73.70
- Napoli**
  - Libreria Renato Pisanti, corso Umberto I 38/40, 081.552.71.05
- Padova**
  - Libreria Gregoriana, via Roma 82, 049.66.10.33
  - Libreria Piccin, via Belzoni 23, 049.875.54.48
- Perugia**
  - L'Altra, via U. Rocchi 3, 075.573.61.04
- Pescara**
  - Libreria d'Arte, piazza Rinascita 47, 085.421.14.55
- Pisa**
  - Astrea, piazza S. Frediano 10, 050.58.10.00
- Roma**
  - Libreria MEL Bookstore, via Nazionale 254-255, 06.488.54.05
- Siena**
  - Ticci, via delle Terme 5/7, 0577.28.00.10
- Taranto**
  - Libreria Filippi, via Nitti 8/c, 099.453.07.50
- Teramo**
  - Libreria La Scolastica, c.so S. Giorgio 39, 0861.25.03.94
- Torino**
  - Libreria Facoltà Umanistiche s.r.l., via G. Verdi 39/b, 011.88.25.70
  - Libreria Libri&Libri di Raineri & C. s.a.s., via S. Ottavio 25, 011.83.55.86, 011.83.72.38